

VIRUS

SOZIALGE
SCHICHTE
DER
MEDIZIN
VEREIN

Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin **21**

Herausgegeben von Maria Heidegger, Marina Hilber,
Milijana Pavlović



Schwerpunkt:
Musik und Medizin

Leipziger Universitätsverlag

VIRUS

VIRUS

Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin

21

Schwerpunkt: Musik und Medizin

Herausgegeben von Maria Heidegger, Marina Hilber,
Milijana Pavlović



Leipziger Universitätsverlag 2022

Virus – Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin

Die vom Verein für Sozialgeschichte der Medizin herausgegebene Zeitschrift versteht sich als Forum für wissenschaftliche Publikationen mit empirischem Gehalt auf dem Gebiet der Sozial- und Kulturgeschichte der Medizin, der Geschichte von Gesundheit und Krankheit sowie angrenzender Gebiete, vornehmlich solcher mit räumlichem Bezug zur Republik Österreich, ihren Nachbarregionen sowie den Ländern der ehemaligen Habsburgermonarchie. Zudem informiert sie über die Vereinstätigkeit. Der VIRUS wurde 1999 begründet und erscheint jährlich. Der VIRUS ist eine peer-reviewte Zeitschrift und steht Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus allen Disziplinen offen. Die Zeitschrift erscheint hybrid und wird neben der Printversion auch im Open Access Format (www.austriaca.at) zur Verfügung gestellt. Nähere Informationen zur Abfassung von Beiträgen sowie aktuelle Informationen über die Vereinsaktivitäten finden Sie auf der Homepage des Vereins (www.sozialgeschichte-medizin.org). Gerne können Sie Ihre Anfragen per Mail an uns richten: verein@sozialgeschichte.medizin.org

The peer-reviewed journal „VIRUS. Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin“ is included in ERIH PLUS. C.f. <http://erihplus.nsd.no>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlagabbildung: Fotografie von Milijana Pavlović

Impressum: Leipziger Universitätsverlag GmbH 2022

Die Zeitschrift wird herausgegeben vom Verein für Sozialgeschichte der Medizin, Georgstraße 37, 1210 Wien, Österreich.

Herausgeberinnen dieses Schwerpunktheftes: Dr.ⁱⁿ Maria Heidegger (Institut für Geschichtswissenschaften und Europäische Ethnologie / Universität Innsbruck), Ass.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Marina Hilber (Institut für Geschichtswissenschaften und Europäische Ethnologie / Universität Innsbruck), Dr.ⁱⁿ Milijana Pavlović (Institut für Musikwissenschaft / Universität Innsbruck)

Book Reviews: Dr. Alois Unterkircher, E-Mail: alois_unterkircher@gmx.at

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Innsbruck, der Forschungsplattform Center Interdisziplinäre Geschlechterforschung Innsbruck (CGI) und des Forschungszentrums Medical Humanities.

ISBN 978-3-96023-516-3
ISSN 1605-7066



Inhaltsverzeichnis

Maria Heidegger / Marina Hilber / Milijana Pavlović

Editorial 9

**Impuls – Schwerpunkt:
Musik und Medizin**

Morag Josephine Grant

Bleed a little louder: Sound, silence and music torture 15

**Beiträge – Schwerpunkt:
Musik und Medizin**

Irmtraut Sahmland / Aleš Verner

Zwischen Badelast und Badelust: Der Hautausschlag in der Badekur 33

Christina Vanja

Georg Philipp Telemanns „Pyrmonter Kurwoche“ (1734). Über die
physiologischen Zusammenhänge von Trinkkur, Promenade und Musik 53

Lorenz Adamer

Music for Bathing and Spa Therapy in the Early Modern Period 69

Marie Louise Herzfeld-Schild

Musikalische Madeleines im Wandel der Zeit. Konzepte von Erinnerung und
ästhetisch-emotionalem Musikerleben seit dem 18. Jahrhundert 85

Martina Hochreiter

„Schlafe, mein Prinzchen“ des Berliner Arztes Carl Eduard Flies (1770–1829) im
Kontext von „Stilldebatte“, Autorschaft und Haskala 103

Maria Heidegger

„[...] auch richtete man mit passenden Geigenvorstellungen etwas.“
Auf Spurensuche nach der Musikpraxis in der frühen Anstaltspsychiatrie 121

Till Stehr

Reappraising the Queer Falsetto. Magnus Hirschfeld, Sexology, and the Gendered Vocality of Gay “Men”, 1900–1914 141

Regina Thumser-Wöhls

„Musiker wirst Dein Leben kaner!“ – Stress, Druck, Lampenfieber und Neuro-Enhancement in der Musik 159

Michaela Krucsay

Ein Hippokratischer Eid für die Musik. Beruf und Berufung in den Schriften der Violinistin Hedi Gigler-Dongas. 177

Timur Sijaric

Resounding Eyes, Educating Minds. The Eye as a Musical Object in Wien-Film’s ‘Medical Features’ 195

Projektberichte – Schwerpunkt: Musik und Medizin**Bernd Brabec**

The Shaman’s Drum: Eurocentric Interpretations of Non-European Sonic Worlds. 215

Martin Clauss / Gesine Mierke

Musik und Gewalt. Die akustische Dimension des Krieges in narrativen Texten des Mittelalters. 225

Heidrun Eberl

Schönheits-Chirurgie für Gesangsstimmen?
Was die Medizingeschichte über die Konjunktur des Kastratengesangs im frühen 17. Jahrhundert verraten könnte 233

Karin Hallgren

Music at Sanatoriums in Sweden 1890–1960. A report from an ongoing project 245

Projektberichte – Allgemein**Patrick L. Zawadzki**

Die Pharmakologie in Prag. Biographische Annäherungen an W. Wiechowski, E. Starkenstein und G. Kuschinsky 255

Rezensionen

Monika ANKELE / Benoît MAJERUS, Hg., <i>Material Cultures of Psychiatry</i> (Bielefeld 2020: transcript) (<i>Leonie Braam</i>)	262
Martin SCHEUTZ / Alfred Stefan WEISS, <i>Das Spital in der Frühen Neuzeit. Eine Spitallandschaft in Zentraleuropa</i> (= Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband 64, Wien–Köln–Weimar 2020: Böhlau Verlag) (<i>Simon Götz</i>)	266
Boel BERNER, <i>Strange Blood. The Rise and Fall of Lamb Blood Transfusion in 19th Century Medicine and Beyond</i> (Bielefeld 2020: transcript) (<i>Oliver Falk</i>)	269
Annett BÜTTNER / Pierre PFÜTSCH, Hg., <i>Geschichte chirurgischer Assistenzberufe von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart</i> (Frankfurt/M 2020: Mabuse-Verlag) (<i>Daniel Schäfer</i>)	273
Stefan WÜNSCH, <i>Das erkrankte Geschlecht. Medizin und Prostitution im Berlin des 19. und frühen 20. Jahrhunderts</i> (Würzburg 2020: Verlag Königshausen & Neumann) (<i>Susanne Ude-Koeller</i>)	275
Lars POLTEN, <i>Zwangssterilisation und „Euthanasie“ im Erinnern und Erzählen. Biografische Interviews mit Betroffenen und Angehörigen</i> (= Studien zur Volkskunde in Thüringen 19, Münster–New York 2020: Waxmann) (<i>Florian Schwanninger</i>)	280
Sylvia WAGNER, <i>Arzneimittelversuche an Heimkindern zwischen 1949 und 1975</i> (Frankfurt/M. 2020: Mabuse-Verlag) (<i>Urs Germann</i>)	283
Vereinsinformationen	286

Editorial

Liebe Leser*innen des „Virus“!

Wie wirkt Musik? Therapeutisch, beruhigend, aufwühlend, erheiternd, heilend, quälend, verstörend? Oder lässt sie uns kalt? Welche medizinisch-anthropologischen Vorstellungen über die Resonanzen von Musik und Körper spielen hier eine Rolle, von welchem historischen Körperwissen und Vorstellungen von Körpern gehen wir aus? Mit welchen musikalischen Metaphern wird die menschliche Physiologie versinnbildlicht, wie werden Klangerlebnisse verkörpert, welche psychologischen Aspekte von Kreativität können in welchen historischen Konstellationen beschrieben werden? Werfen musikanalytische Zugänge neues Licht auf medizinhistorische Wissensbestände? Wie und auf welcher Quellengrundlage lassen sich Patient*innen sowohl als Musikhörende als auch als Musikproduzierende aufspüren? In welchen medizinhistorischen Kontexten und Räumen erklingt jeweils welche Musik? Was wissen wir über vergeschlechtlichte Verkörperungen, Bewegungen, Belastungen und Beziehungen zwischen Musiker*innen und ihren Instrumenten? Was über die Konstruktion und Pathogenese von sogenannten Musikerkrankheiten oder das Komponieren und Aufführen von Musikwerken als musikalische Ausdrucksformen von Schmerz und Krankheit?

Musik und Medizin sind seit Jahrtausenden gleichsam zu einem dichten Stoff mit vielen Facetten und Fadenfarben verwoben. Einigen dieser Facetten widmet sich das vorliegende Schwerpunktheft des „Virus“. Hervorgegangen ist es aus der pandemiebedingt online durchgeführten Jahrestagung vom 4.–6. November 2021 des Vereins für Sozialgeschichte der Medizin zum Thema „Musik und Medizin. Musikwissenschaftliche und medizinhistorische Zugänge / Music and Medicine. Musicological and Medical-Historical Approaches“. Die zweisprachige Tagung, konzipiert von Milijana Pavlović und Maria Heidegger, fand in Kooperation mit dem Forschungszentrum *Medical Humanities* und den Instituten für Musikwissenschaft sowie für Geschichtswissenschaften und Europäische Ethnologie an der Universität Innsbruck statt. Für das Rahmenprogramm mit Live-Stream sorgte Franz Gratl von der Musiksammlung der Tiroler Landesmuseen: ein Konzert, in dem Annegret Siedel meisterhaft eine Geige aus der Werkstatt des angeblich an ‚Wahnsinn‘ erkrankten Tiroler Geigenmachers Jakob Stainer (1619–1683) erklingen ließ. Die Tagung selbst eröffnete einen virtuellen Raum für einen Dialog von Träger*innen aus den Feldern der Medizingeschichte und der an historischen Fragestellungen interessierten Musikwissenschaft.¹ Konkreter Ausgangspunkt für die Tagungskonzeption war

1 Vgl. John HABRON, Conference Report Music and Medicine. Musicological and Medical-Historical Approaches, in: *Approaches. An Interdisciplinary Journal of Music Therapy*, Advance Online Publication, <https://approaches.gr/habron-cr20220107/> (letzter Zugriff: 8.11.2022); Maria HEIDEGGER / Milijana PAVLOVIĆ, Music Meets Medicine. A Conference Report, in: *INSAM. Journal of Contemporary Music, Art and Technology* 7/2 (2021), 91–94, <https://insam-institute.com/insam-journal-issue-7/> (letzter Zugriff: 8.11.2022); Paul HEIDEGGER, Tagungsbericht Musik und Medizin. Musikwissenschaftliche und medizinhistorische Zugänge, 04.11.2021–06.11.2021 Innsbruck, in: *H-Soz-Kult*, 07.05.2022, www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-9407 (letzter Zugriff: 8.11.2022).

– neben dem oben angeführten Fragenbündel, das bereits im Call for Papers formuliert wurde² – die Beobachtung, dass sich zwar seit den letzten zehn Jahren die Zusammenarbeit zwischen Musik- und Geschichtswissenschaften verdichtet hat, aber es großen Nachhol- bzw. Dialogbedarf in unseren beiden Disziplinen gibt, um das dem Themenfeld inhärente Potenzial in multidisziplinärer Weise auszuschöpfen.³

Zum einen haben aus unserer Sicht die Musikwissenschaft und Musikhistoriographie noch relativ wenig von den sozialgeschichtlichen Perspektiven in der Medizingeschichte im Zeichen des patient*innengeschichtlichen Turns seit den späten 1990er Jahren profitiert. Auf der anderen Seite wurden jüngere methodologische und konzeptionelle Überlegungen innerhalb der Musikwissenschaften und multidisziplinären *Sound Studies* in der Medizingeschichte bisher noch kaum fruchtbar gemacht. Dabei gibt es viele Zugänge, um die Zusammenhänge zwischen Musik und Medizin auszuloten und auch verschiedene Möglichkeiten, um darüber ins Gespräch zu kommen. Eine Option, die aufgrund zahlreicher Einreichungen tatsächlich nahegelegen wäre, läge in der Konzentration auf einen, wenngleich wichtigen Teilaspekt, nämlich die Geschichte der Musiktherapie. Es würde sich ohne Zweifel lohnen, der Frage gezielt nachzugehen, wie konkret Musik in der Therapie eingesetzt wurde, in welchen Räumen und von welchen Akteur*innen sie therapeutisch professionalisiert, protegiert und institutionalisiert wurde. Aber wir haben uns für eine zweite Option entschieden, nämlich für Variationen zum Thema.

Dabei ging es uns weniger um thematische Vielfalt, sondern um eine lebhaft Auseinandersetzung mit Musik in der Begegnungszone zwischen Geschichts- und Musikwissenschaft – etwa auch mit der offenen Frage, wie und ob Musik von Patient*innen überhaupt als therapeutisch erfahren wurde. Denn nicht das kulturelle Phänomen Musik an sich wirkt therapeutisch. Die Instrumentalisierung von Musik und Musikschaffenden durch Medizin und Biopolitiken ist ebenso zu berücksichtigen wie der Umstand, dass Musik auch als Folter, als Gewalt über Körper und Psyche oder als Gehirnwäsche funktionalisiert wurde und wird. Es gibt verstörende und verletzend musikalische Klänge und Musik begleitete auch Krieg und Zerstörung. Die immer noch sehr starke Vorstellung, dass Musik nur gut und schön ist und sein kann, mit anderen Worten, eine Utopie von Musik, der hohe ethische Werte zugeschrieben werden, hat in vielerlei Hinsicht dafür gesorgt, dass sich jene Forschungsbereiche innerhalb der Musikwissenschaft, die sich der ‚dunklen‘ Seite der Musik widmen, erst relativ spät entwickeln konnten. Das Intro des vorliegenden Heftes ist daher bewusst als ein Gegenakzent zum musikwissenschaftlichen Mainstream gesetzt: In ihrem Impulsbeitrag erweitert Morag Josephine Grant, die auch die Keynote auf unserer Tagung hielt, das Blickfeld um die komplexe Geschichte des Missbrauchs der Musik.⁴

2 Siehe den CfP auf: <https://www.uibk.ac.at/fz-medical-humanities/aktuelles/2020/call.html> (letzter Zugriff: 7.11.2022).

3 Vgl. Neil GREGOR, Why does Music Matter?, in: *German History* 34/2 (2015), 113–130, hier 113, doi.org/10.1093/gerhis/ghv144; Daniel MORAT, Music and History Revisited, in: *German History* 37/4 (2019), 560–565, doi:10.1093/gerhis/ghz087; Jan MISSFELDER, Der Klang der Geschichte. Begriffe, Traditionen und Methoden der Sound history, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 66/11–12 (2015), 633–649, hier 642–644.

4 Vgl. Morag Josephine GRANT, Folter, in: Daniel Morat / Hansjakob Ziemer, Hg., *Handbuch Sound* (Stuttgart 2018), 372–376; DIES., On Music and War. A propos de la musique et la guerre, in: *Transposition. Musique et Sciences Sociales, Hors-série 2* (2020): *Sound, Music and Violence*, 1–7, doi.org/10.4000/transposition.4469; Christian GRUNY, Von der Sprache des Gefühls zum Mittel der Qual. Musik als Folterinstrument, in: *Musik & Ästhetik* 15/58 (2011), 68–83.

Dem traditionellen Verständnis von Musik liegt „die Abwertung von Lärm und Geräusch als ästhetisches Qualitätskriterium zugrunde“.⁵ Im Verlauf der Tagung wich die kanonische Trennlinie zwischen Musik und Lärm einem erweiterten Verständnis für die kulturelle Variabilität und historische Relativität, wie unter anderem auch aus dem Schlusskommentar von Daniel Morat, der für das Outro der Konferenz sorgte, sowie aus der allgemeinen Schlussdiskussion deutlich und mehrstimmig herauszuhören war. Dafür danken wir allen Tagungsteilnehmer*innen herzlich und dass sich nicht alle Beiträge aus unterschiedlichen Gründen in diesem Band wiederfinden, ist bedauerlich.⁶ Im Namen der Leserschaft des „Virus“ danken wir den Autor*innen der hier versammelten Beiträge und themenspezifischen Projektberichte. Sie liefern Stoff für eine Fortsetzung des Dialogs zwischen Musikwissenschaft und Medizingeschichte, regen aber auch die intensive Auseinandersetzung mit Körper, Emotion und dem Stellenwert der Musik im Rahmen der *Medical Humanities* an, denn – so ein aufmerksam zuhörender Tagungsbesucher, Nachwuchsmusikwissenschaftler und Musiker in seinem Resümee – „[I]etztlich kann der (historische) menschliche Körper selbst als ‚Klangkörper‘ und Resonator verstanden werden und erlaubt einen medizinhistorischen und musikwissenschaftlichen Blick in ihn hinein, um ihn herum und – wenn er seinen Standpunkt wechselt und Räume durchschreitet – ‚um die Ecke‘.“⁷

Die Herausgeberinnen

Maria Heidegger / Marina Hilber / Milijana Pavlović

November 2022

5 Sylvia MIESZKOWSKI / Sigrid NIEBERLE, ‚No purposes. Sounds.‘ Periodische Klänge und nicht-periodische Geräusche aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, in: Sylvia Mieszkowski / Sigrid Nieberle, Hg., *Unlaute. Noise/ Geräusch in Kultur, Medien und Wissenschaften seit 1900* (Bielefeld 2017), 11–33, hier 14.

6 Vgl. Tagungsprogramm Musik und Medizin / Music and Medicine, <https://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/aktuelles/events/2021/konferenz-musik-und-medizin/-conference--music-and-medicine-.html> (letzter Zugriff: 7.11.2022).

7 HEIDEGGER, Tagungsbericht.

**Impuls – Schwerpunkt:
Musik und Medizin**

Morag Josephine Grant

Bleed a little louder: Sound, silence and music torture*

Summary

Music, like medicine, can be used to damage as well as to heal, and there is a long history linking music with punishment rituals, and torture. However, the common tendency to think about violence and injury in terms of physical force and visible scars means that impacts of psychological and social violence have often been downplayed, even silenced. The emphasis on physicality also results in erroneous ideas about music torture: for example, the assumption that the music used must be intensely physical, *ergo* extremely loud. Studying the impacts of non-physical violence present difficulties for the historian, not least given changes in how injury and illness are discussed and perceived. However, as nineteenth-century debates around flogging demonstrate, historical actors sometimes show a surprisingly acute awareness of the medical impacts of psychological violence. This essay ultimately argues that giving voice to survivors of these forms of violence is imperative for justice and healing, and that historians are well placed to contribute to this.

Musik kann ebenso wie Medizin heilbringend, aber auch mit schädlichen Auswirkungen eingesetzt werden. Historisch gesehen, steht Musik schon lange mit Bestrafungsritualen und Folter in Verbindung. Die weit verbreitete Tendenz, bei Gewalt und Verletzungen an physische Gewalt und sichtbare Narben zu denken, bedeutet jedoch, dass die Auswirkungen psychologischer und sozialer Gewalt oft heruntergespielt oder sogar verschwiegen werden. Die Betonung der Körperlichkeit führt auch zu falschen Vorstellungen über Musikfolter: zum Beispiel zu der Annahme, dass die verwendete Musik intensiv körperlich sein muss, ergo extrem laut. Die Untersuchung der Auswirkungen nicht-körperlicher Gewalt stellt Historiker*innen vor Schwierigkeiten, nicht zuletzt angesichts der veränderten Art und Weise, wie Verletzungen und Krankheiten diskutiert und wahrgenommen werden. Wie die Debatten über die Auspeitschung im 19. Jahrhundert zeigen, sind sich die historischen Akteure der medizinischen Auswirkungen psychischer Gewalt jedoch manchmal erstaunlich bewusst. Dieser Aufsatz argumentiert schließlich, dass es für Gerechtigkeit und Heilung unerlässlich ist, den Überlebenden dieser Formen von Gewalt eine Stimme zu geben, und dass Historiker*innen maßgeblich dazu beizutragen können.

* Dedication: For Louise Quinn

Article accepted for publication after internal review by the journal editors.

Keywords

Music, torture, Britain, USA, 19th–21st centuries

Preface

In 1846, the Scottish military surgeon Henry Marshall published a book entitled *Military Miscellany: Comprehending a History of the Recruiting of the Army, Military Punishments, etc.*¹ Marshall had been a leading figure in the medical divisions of the British Army, helping pioneer the use of statistics to understand the impact of disease, and drawing on experience in the field in a number of colonised territories, including Ceylon and South Africa. Marshall also campaigned against the use of flogging in the British Army, and the extended chapter on military punishment in the book mentioned is part history of the practice, part pamphlet on why military flogging should itself become history. The year of the volume's publication is perhaps significant here: 1846 saw renewed debate in Parliament and in the press on flogging in the military, following the death of 27-year-old Frederick John White a month after receiving 150 lashes for striking an officer while drunk. An inquest held after White's death concluded, by jury verdict, that his death had been caused by flogging.²

As a military surgeon, Marshall would have known only too well what flogging entailed. For medics were called upon not only to treat the injuries that resulted, but often to supervise the flogging itself, and to intervene if they thought the soldier's life was at risk. In such cases, part of the sentence could be postponed until the soldier had adequately recovered. (Such practices of medical complicity in acts designed specifically to do harm continue to this day: for example, prisoners on death row in the USA must be certified as being physically and mentally "competent" to be executed).³ In his discourse on the subject, Marshall describes in detail both the ritual practice and the immediate and visible effects on the body of a flogging. He also draws on the testimony of those charged with carrying out the flogging, demonstrating how they, too, were brutalised by the practice. He cites, for example, the words of a commissioned officer recalling his first years in the army:

"From the very first day I entered the service as drum-boy, and for eight years after, I can venture to assert, that, at the lowest calculation, it was my disgusting duty to flog men *at least three times a week*. From this painful task there was no possibility of shrinking, without the certainty of a

-
- 1 Henry MARSHALL, *Military Miscellany. Comprehending a History of the Recruiting of the Army, Military Punishments, etc.* (London 1846).
 - 2 A full account of the inquest can be found in ANON., *Fatal Case of Military Flogging at Hounslow*, in: *Edinburgh Medical and Surgical Journal* 66/169 (1846), 395–433; a shorter account, sometimes harrowing in detail, is given in ERASMUS WILSON, *Punishment by Flogging. The Medical History of the Case of the Late Frederick John White, of the 7th Regiment of Hussars, Hounslow*, in: *The Lancet* 48/1211 (1846), 540–542. I will return to this case later.
 - 3 Linda MALONE, *Too Ill to Be Killed. Mental and Physical Competency to Be Executed Pursuant to the Death Penalty*, in: *Texas Tech Law Review* 51/1 (2018), 147–167. The American Medical Association's ethical code explicitly prohibits physicians contributing to executions in this and other ways: see <https://www.ama-assn.org/delivering-care/ethics/capital-punishment> (last accessed: 20.6.2022).

rattan over my own shoulders by a Drum-Major, or of my being sent to the black-hole⁴. When the infliction is ordered to commence, each drum-boy, in rotation, is ordered to strip, for the purpose of administering twenty-five lashes (slowly counted by the Drum-Major) with freedom and vigour. After a poor fellow had received about 100 lashes, the blood would pour down his back in streams, and fly about in all directions with every additional blow of the cat, so that by the time he had received 300, I have found my clothes all over blood from the knees to the crown of the head. Horrified at my disgusting appearance, I have, immediately after parade, run into the barrack-room, to escape from the observations of the soldiers, and to rid my clothes and person of my comrade's blood.”⁵

Various reasons have been given for why drummers specifically were charged with the task of flogging in infantry forces of the British Army.⁶ The more prosaic explanation is that they were chosen as they were used to hitting things repeatedly – an explanation perhaps lent credence by the fact that in cavalry regiments, farriers or blacksmiths were responsible rather than drummers.⁷ But claims that the drummers simply had stronger arms are put in context when we realise that, as the passage cited testifies, drummers were often significantly younger than others in their regiment. They were officially allowed to join up from around age 14, but in practice they were often recruited much younger.⁸ It seems more likely, then, that the tradition of employing drummers for this task emerged from longer-standing links between the drum and discipline in the army, links also reflected in practices such as the drumhead court martial, which is the name often given to a court martial conducted while on campaign, since the sentence was sometimes written on the drum itself.

In this opening example of the links that exist historically between music, medicine and violence, music is represented solely by the persona of the musicians, the drummers. While there is evidence for music sounding at other forms of military punishment (perhaps most notably at the ceremony of “drumming out”, but also at some military executions), this does not seem to have been a feature of flogging, possibly because the musicians were of course otherwise employed.⁹ For this very reason, however, the example invites us to think in broader terms about the historical connections between music and punishment, and music and violence – to think in terms including, but not limited, to the sound we make through music, and what this means. In this essay, I will explore these connections in five stages, entitled *Sound, and Silence; Extremely Loud; Not Just the Noise; Hörsturz*; and in conclusion, *Bleed A Little Louder*.

4 The “black hole” was a place of solitary confinement. Note that for the soldier quoted, this was clearly on a par with physical punishment by flogging.

5 Unnamed officer of the British Army, cited in MARSHALL, *Military Miscellany*, 255.

6 For more on this topic, see Morag Josephine GRANT, *Music and Punishment in the British Army in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, in: *world of music (new series) 2/1*, special issue *Music and Torture / Music and Punishment* (2013), 9–30.

7 As in the case of Frederick White: his regiment was the 7th Hussars, a cavalry regiment.

8 See Morag Josephine GRANT, *Die Kindersoldaten von gestern. Vorbemerkungen zu einer Geschichte von Kindern als Militärmusiker im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Michael SCHRAMM, ed., *Militärmusik zwischen Nutzen und Mißbrauch (= Militärmusik im Diskurs 6, Bonn 2011)*, 174–187.

9 GRANT, *Music and Punishment in the British Army*.

Sound, and Silence

As most historians of music and medicine know, the history of the connections between them is long indeed. Generally, this history is told as it relates to what at different times have been considered the beneficial effects of music on the body, the mind, and on moral behaviour.

What can be used to heal can also be used to destroy, however. In 1959, the esteemed British medical journal *The Lancet* published an article entitled “Perceptual Isolation Using A Silent Room”, which states that “A relatively recent development in psychiatry has been the study of the effects of reduced perceptual and sensory stimulation”, noting too that “to cut out all sensory input is obviously impracticable, but ingenious devices have been used to reduce it to a minimum”.¹⁰ The authors then detail some of these ingenuities, citing work done at McGill University and Princeton amongst others, before proceeding to describe their own experiments: in addition to complete sound insulation of the room where the experiments were conducted, goggles were used to obscure vision, and padding on the limbs numbed the sense of touch. Notable from the results is not least that every single one of the 20 volunteers experienced anxiety, and many experienced panic attacks. Two volunteers experienced such bad anxiety that they asked to leave the experiment after six hours, and were not included in the analysis of the final results.

It is now widely believed that studies such as these, ostensibly aimed at better understanding of certain mental illnesses, may ultimately have been funded by the CIA and allied organisations with the aim of inducing illness rather than alleviating it, possibly under the ruse of attempting to understand Soviet techniques of “brainwashing”.¹¹ As James Kennaway has demonstrated, the idea of brainwashing – the ability to effectively re-programme someone’s mind, against their will – would also influence later ideas around the supposed dangers of rock music, such as the claim made by some conservative critics that messages embedded in rock recordings promoted Satanism, or suicide.¹² In his history of ideas of pathological music, Kennaway notes that such claims have often been linked to music’s supposed effects on willpower and the rational mind.¹³ However, although musical practices have long been used in programmes of so-called “re-education” of political opponents by states on both sides of the Iron Curtain (particularly through forced singing), those behind the research explored by the CIA and its allies seemed to recognize early on that, as Kennaway puts it, “the whole idea of brainwashing, of involuntary trance, is at least seriously flawed [...] The evidence from the Korean War and elsewhere is that it was old-fashioned fear and violence that were apt to change behaviour, and that rumours of mind-bending techniques do not tend to amount to much”.¹⁴ This applies to people who are mentally stable, however. Experiments such as that reported in *The Lancet*, on the other hand, purported to investigate mental instability by inducing it through sensory deprivation.

10 S. SMITH / W. LEWY, Perceptual Isolation Using a Silent Room, in: *The Lancet* 274/7097 (1959), 342–345.

11 Alfred MCCOY, *A Question of Torture. CIA Interrogation from the Cold War to the War on Terror* (New York 2006).

12 James KENNAWAY, *Bad Vibrations. The History of the Idea of Music as a Cause of Disease* (Abingdon–New York 2016), 118–125.

13 *Ibid.*, 18.

14 *Ibid.*, 124.

Similar techniques of sensory deprivation and its companion, sensory overload, have been used in torture repeatedly since at least the 1960s, including by the UK.¹⁵ The most famous such cases come from the US “War on Terror” from 2001 onwards, where these techniques were further developed by psychologists James Mitchell and Bruce Jessen. According to the findings of the US Senate Select Committee on Intelligence’s (SSCI) investigation into CIA detention and interrogation practices, a company established by Mitchell and Jessen in 2005 was contracted by the US government to research and implement methods of “learned helplessness” in the interrogation of suspects. Over \$81 million dollars was paid to the company under the terms of the contract.¹⁶ The SSCI report, often known as the Feinstein Report after its chair, Dianne Feinstein, also includes detailed information on techniques used and their impacts, including multiple incidences of the use of music in torture. The findings of the report corroborate but also go beyond investigations previously conducted by NGOs including Physicians For Human Rights, whose 2005 report *Break Them Down* was one of the first to reveal the use of psychological torture in the “War On Terror”.¹⁷

Sensory deprivation works by disabling the body’s ability to receive information about its environment through blocking all sensory channels. In the case of the sense of hearing, as the example from *The Lancet* shows, the original idea was to use complete silence, but the use of one particular sound to drown out others has proved easier to implement (and perhaps more effective: it can also help induce sleep deprivation, for example). In some cases, and very famously in the recent US case, the sound used has been the sound of music.

The use of music as an instrument of torture in the “War On Terror” captured the public imagination and led to numerous responses in the media and from campaigning organisations. Widespread shock was expressed that music could be used in this way. However, there is a very long history of the use of music in torture, including but not limited to its use in practices of sensory deprivation and sensory overload. For example, around the same time that media attention was turning people’s minds towards the use of music against detainees in the “War On Terror”, a number of historical studies appeared which explored the uses of music in Nazi concentration and extermination camps.¹⁸ These studies laid out in horrific detail how music had been used not only by detainees themselves to negotiate and document their experiences, but how it had also been used against them, especially through practices of forced singing and

15 Darius REJALI, *Torture and Democracy* (Princeton 2007); Samantha NEWBERY, *Interrogation, Intelligence and Security. Controversial British Techniques* (Manchester 2016).

16 SENATE SELECT COMMITTEE ON INTELLIGENCE, *Committee Study of the Central Intelligence Agency’s Detention and Interrogation Program. Executive Summary*, available at https://www.feinstein.senate.gov/public/_cache/files/7/c/7c85429a-ec38-4bb5-968f-289799bf6d0e/D87288C34A6D9FF736F9459ABCF83210.sscistudy1.pdf (last accessed: 22.4.2022), 11. Mitchell and Jessen are not named in the report itself, but referred to by pseudonyms. See also Michael McCarthy, *Psychologists’ Firm Was Paid \$81m to Implement CIA’s “Enhanced Interrogation” Program*, in: *The British Medical Journal* 349 (2014), doi: 10.1136/bmj.g7639.

17 PHYSICIANS FOR HUMAN RIGHTS, *Break Them Down. Systematic Use of Psychological Torture by US Forces* (Cambridge, Mass. 2005), available at <https://phr.org/wp-content/uploads/2005/05/break-them-down.pdf> (last accessed: 22.4.2022).

18 These include the following: Guido FACKLER, „Des Lagers Stimme“. *Musik Im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933–1936. Mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-/Mediographie* (Bremen 2000); Juliane BRAUER, *Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen (= Schriftenreihe der Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten 25, Berlin, 2009)*; Shirli GILBERT, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps* (Oxford Historical Monographs, Oxford 2005).

forced music-making – both of which are common far beyond this specific historical example.¹⁹ In my experience, however, studies into music in Nazi camps have been received quite differently in media and popular discourse, with the positive aspects tending to dominate even when evidence of music torture is laid bare.²⁰ There seems to be a tendency towards denial of the Nazi use of music to torture which seems all the more strange considering the attention given, in the same period, to the use of music in torture by the USA. No doubt many factors feed into what I suggest are some fundamental contradictions in the reception of these two cases. I do wonder, however, how much these contradictions have to do with the exact way music has been used and portrayed in the recent US cases – in particular, the focus on the sheer loudness of the music played.

Extremely Loud

“Extremely loud” was the title chosen for the English translation of Juliette Volcler’s book *Le son comme arme*, which, literally translated, provides the book’s English subtitle: “sound as a weapon”.²¹ But what motivated the American publisher to introduce this arguably salacious and misleading main title? Perhaps it was felt necessary to differentiate Volcler’s book sufficiently from Steve Goodman’s *Sonic Warfare*.²² Possibly, the title “extremely loud” was chosen in oblique reference to Jonathan Safran Foer’s novel about 9/11 and its aftermath, *Extremely Loud and Incredibly Close*, the film version of which was released the year before the translation of Volcler’s book.²³

I have already suggested that the English title is misleading, especially since one of the main points that comes out of Volcler’s work is that sound does not need to be loud to work as a weapon. Volcler in fact challenges many of the claims made for sonic and acoustic weapons generally, while in no way downplaying the actual and potential impacts of sound and sonic communication as weapons in both the real and the metaphorical sense (a distinction often not made clearly enough in discourse around the subject).²⁴ The English title “extremely loud” indicates however, the tendency in much public discourse around music and violence to focus on volume, on loudness, and on sound as a physical force. In addition, the forms of music most easily associated in the public mind with loudness are also those most often presumed to be the most “violent”, such as metal music (if the perpetrators are presumed to be white) or rap music (if the perpetrators are presumed to be black).

There is a continuum, here, between the idea of music that is extremely loud, and the idea of a music that is, in fact, just noise – in other words, not really music at all. This, I would suggest, is one of the mental hoops that people jump through in order to maintain the illusion that music – *proper* music, as it were – is inherently good, and as such inherently non-violent.

19 For more examples see e. g. Morag Josephine GRANT, Pathways to Music Torture, in: *Transposition. Musique et sciences sociales* 4/4 (2014), <https://doi.org/10.4000/transposition.494>.

20 I have personally experienced such reactions when discussing this topic both in public and at academic meetings.

21 Juliette VOLCLER, *Le son comme arme. Les usages policiers et militaires du son* (Paris 2011); *Extremely Loud. Sound as a Weapon*, translated by Carol Volk (New York 2013).

22 Steve GOODMAN, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (Cambridge, Mass. 2010).

23 Jonathon Safran FOER, *Extremely Loud and Incredibly Close* (Boston 2005).

24 VOLCLER, *Le son comme arme / Extremely Loud*, especially Chapter 2.

Kennaway has noted that “in nineteenth-century medicine and aesthetics, serious music was a matter for the transcendental subject, and only over-stimulating, effeminate and dangerously sensual music was generally discussed in terms of the nervous system”: this, Kennaway argues, represented a clear change from earlier ideas of music’s impact on the nerves, which were generally applied to music *per se*.²⁵ Here, there is a clear link to the mistaken idea that music used to torture – music with the most devastating impacts of all – must also be much more obviously physical, which in turn can imply the literally physical force that comes with loudness.

It is true that in the “War on Terror” and similar cases in the last half century, the music used in music torture *was* generally loud – though not, officially, loud enough to cause hearing damage. There is no denying, either, that this made the music a forceful presence in the prisoner’s space (both their physical space, and their mental space). However, we need only remember that the original practices of sensory deprivation used complete silence, rather than noise, to realise that the situation is a lot more complex. Moreover, where music rather than other forms of sound are used for this purpose we also need to account for the decision to use music specifically, and oftentimes *specific* music as well (generally, music that has a specific relevance in terms of the cultural or political context).

Research in music psychology and the cognitive neuroscience of music is increasingly demonstrating what those of us who study music torture have long suspected: namely, that how music affects us, even to the level of how it is processed in the brain, depends very much on whether we actually want to hear that music.²⁶ Brain responses to music appear to differ depending on whether the music evokes joy or sadness and fear, but also on whether the music is perceived as pleasant or unpleasant: areas of the brain associated with processing of music-invoked emotions include the amygdala and the hippocampus, both areas implicated in anxiety and stress disorders (with chronic acoustic stressors known to have an impact on the size of the hippocampus).²⁷ This clearly speaks a word of caution to the use of music in therapeutic and other contexts, where the patient is not free to remove themselves from what may, according to these accounts, be an acute stressor.

Ultimately, to think that the impact of music in torture is primarily, or even exclusively, about the volume at which it is played, is to apply a Newtonian logic of physical force to a phenomenon that is inherently un-Newtonian. It’s not surprising that this error is made, however, given the widespread perception that violence is primarily about physical force in the most blatant sense. Clearly, physical force is at play when someone is held in prison, since they are held there against their will, but not everyone held in prison is tortured. Being imprisoned, however – being completely unable to remove yourself from the source of the danger – is one

25 KENNAWAY, *Bad Vibrations*, 14.

26 John SLOBODA, *Music in Everyday Life. The Role of Emotions*, in: Patrik N. Juslin / John Sloboda, eds., *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications* (Oxford 2010), 493–513; for a survey of further literature exploring these issues, see Joy VAMVAKARIS, “As long as I’ve got my music, I’ll get there in the end”. A Mixed-Methods Investigation of Music Listening and Health and Wellbeing, PhD Dissertation, (University of Edinburgh 2020), 26–28.

27 Stefan KOELSCH, *Brain Correlates of Music-Evoked Emotions*, in: *Nature Reviews Neuroscience* 15/3 (2014), 170–180. The long-term impact of traumatic stress on hippocampus size and function is explored in J. Douglas BREMNER, *Does Stress Damage the Brain? Understanding Trauma-Related Disorders from a Mind-Body Perspective* (New York–London 2005).

of the constituent factors that helps define torture, and which differentiates it from other forms of violence. And once that basic relationship of absolute power over another is established, overt physical violence is not the only way to cause serious injury to the person you have under your control. This applies not only to prisons, but also to other places where people are de facto deprived of their liberty: in certain circumstances, this can include hospitals, for example, and care homes; monitoring bodies for the UN Convention Against Torture and Cruel, Inhuman and Degrading Treatment and Punishment have the remit to visit these kinds of institutions as well.²⁸

Just as violence itself need not be physical, the outcomes of violence – including physical violence – are not limited to the obvious signs of physical injury: this is one reason why drawing a dividing line between physical and psychological violence is problematic except as an analytical tool. To quote the sociologist Mary Jackman,

“Physical outcomes such as pain, injury, disfigurement, bodily alteration, functional impairment, or death, as well as physical restraint or confinement, have a wincing resonance that violates our basic desire for physical survival, avoidance of pain, and preservation of bodily integrity and autonomy. The apparent concreteness and immediacy of physical injuries heightens their visibility and ease of observation. They hardly encapsulate, however, the full assortment of injuries that humans find consequential. Psychological outcomes such as fear, anxiety, anguish, shame, or diminished self-esteem; material outcomes such as the destruction, confiscation, or defacement of property, or the loss of earnings; and social outcomes such as public humiliation, stigmatization, exclusion, imprisonment, banishment, or expulsion are all highly consequential and sometimes devastating for human welfare.”²⁹

Moreover, as she points out, “Authorities concerned with devising compelling human punishment have displayed a more sensitive appreciation of non-corporal injuries than have most scholars of violence”.³⁰

Many of the types of outcome Jackman outlines come into the category of social injury: several of these, particularly public humiliation, could also be regarded as forms of psychological violence. Stigmatisation, exclusion, and banishment, all widely practiced forms of punishment, may not seem so obviously “violent” in their impacts to people living comfortable, modern, western lives with at least the remnants of social security systems to fall back on; but in societies without that safety net, or in which life outside the safety of the group exposes individuals to other perils, these punishments can be regarded as severe to the point of posing a direct risk to life. Such practices also have particular relevance for our topic, since many historical practices of stigmatisation, exclusion and humiliation had a musical or para-musical element.³¹

28 UN Office of the High Commissioner of Human Rights, Subcommittee on Prevention of Torture, “Visits”, <https://www.ohchr.org/en/treaty-bodies/spt/visits> (last accessed: 30.6.2022).

29 Mary R. JACKMAN, Violence in Social Life, in: *Annual Review of Sociology* 28/1 (2002), 387–415, 393.

30 *Ibid.*, 394.

31 I am adopting the term “para-musical” from historians of charivari and related practices of public humiliation and public shaming to describe elements within those rituals that reference music but may not themselves constitute music in the narrower sense, or which may in fact function as a kind of anti-music. My use of the term “paramusical” here is thus slightly different to how it has been used in music therapy, for example.

Not Just The Noise

The practices of public shaming we are concerned with here, sometimes grouped together in academic writing under the name “charivari”, were widespread in various forms across Europe from at least the Middle Ages into the twentieth century. They took various forms and were sometimes more playful than punitive in intent: there were forms that specifically related to weddings, for example. One of the common features that link these traditions was the creation of what E. P. Thomson called a “rude cacophony”,³² sometimes created with actual musical instruments, but also by bashing on pots, pans and the like as well as using the human voice. The fact that this was such a central aspect of these practices is captured in the terms *Katzenmusik* and *rough music* to denominate some of the German and English practices respectively. But as Thompson pointed out, “[i]t is not *just* the noise, however, although satiric noise (whether light or savage) is always present. The noise formed part of a ritualised expression of hostility”.³³ And because it is a ritual, we need not be surprised that music, or at least para-music, is present: cross-culturally, music plays significant roles in ritual, helping to mark the boundaries of the ritual and draw attention to it – which is clearly the case here – but also communicating what the ritual is doing.

Victor Turner said that the difference between a ceremony and a ritual is that a ceremony confirms or “indicates”, while a ritual transforms.³⁴ In many cases, the transformation sought by charivari rituals seems to have been to bring moral or other transgressions into the open, thus to overcome them and restore the integrity of the community. This might also explain the use of para-music as a form of anti-music, given other historical examples of practices which similarly seek to restore the harmony of the community by integrating musical or paramusical elements into practices of punishment: this includes the symbolic logic of medieval instruments of torture that were shaped like musical instruments, such as the shrew’s fiddle or the flute of shame.³⁵

Thinking through the implications of these practices can help us think again about what music is doing in other practices as well. Consider, for example, the tradition of drumming out. Here, the ritual serves to rid the army of a disgraced soldier: the transformation involved is that of turning a soldier back into a civilian, with all honours removed. The name “drumming out” come from the role of drummers within this practice, which was not limited to the drums being played on such occasions: in some cases, the disgraced party concerned was led out by the smallest drummer boy available. This was clearly intended as a further humiliation, as the following passage from a book published in the 1790s indicates:

“When a soldier has been convicted of such a scandalous enormity, as to render him a disgrace to his corps and to the service, he is sentenced to be discharged with infamy, or, as it is commonly termed, to be drummed out of the regiment; but this seldom takes place till he has received a

32 E. P. THOMPSON, *Rough Music Reconsidered*, in: *Folklore* 103/1 (1992), 3–26; here 3.

33 *Ibid.*

34 VICTOR TURNER, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play* (New York 1982), 79.

35 Marie-Louise HERZFELD-SCHILD, “He Plays on the Pillory”. The Use of Musical Instruments for Torture in the Middle Ages and Early Modern Period, in: *Torture. Journal on the Rehabilitation of Torture Victims and Prevention of Torture* 23/2 (2013), 14–23.

severe corporal punishment. When a soldier is to be dismissed in this manner, he is escorted with a halter about his neck by the drummers of the regiment, with a written label containing the particulars of his crime, through the streets of the camps or garrison, and is dismissed with a kick from the youngest drummer. His crime is also inserted in his discharge.”³⁶

Investigating the connections between such practices, and using this to help interpret and understand them, is one thing. A much more difficult task for the historian is to evaluate the harm such social and psychological violence caused. To the extent that the rituals of humiliation just discussed were time-limited, it may be that any psychological impact might also be relatively short-lived. But again, this depends on the precise context, on the level of control or agency the victims felt over their fate, and whether or not the victims regarded this as an ordeal to be got through, or as something more significant or more inherently dangerous.

Because of the types of sources at our disposal, we generally see these practices through the lens of the communities carrying them out, not through the eyes of those on whom they are inflicted. We need to be careful, therefore, not to jump to conclusions concerning the actual harm caused, especially considering that our knowledge of the impacts of music in practices of ill-treatment and torture in the more recent past comes largely from survivor testimony. Moreover, there is a continuum of sorts – both synchronous and diachronous – between uses of music and para-music in less obviously harmful practices, and in practices that clearly amount to torture and ill-treatment. For example: as the passage cited shows, it is very likely that the soldier being drummed out had previously been flogged, perhaps repeatedly. Move into the twentieth century, where the lines between combatant and civilian have often effectively been erased, and where mass incarceration of civilians under military control becomes more common, and we repeatedly find practices of musical violence that in part have roots in older traditions of military discipline.³⁷ The use of music in Nazi camps and in acts of genocide is particularly well-documented: these include some reports from mass shootings in remote areas of occupied Poland and Ukraine where local villagers were required to play drums, or, in some cases, to bang on pots and cans.³⁸ Again, such practices have often been explained away as an attempt to drown out the sound of execution, but this explanation is problematic — not least since, as testimony from locals indicates, the sounds of violence were heard anyway. And again, this is not *just* noise. Its job *may* be to conceal, but it could be the exact opposite: to communicate. If the latter is the case, we need to consider exactly what is been communicated.

36 ANON., *The Elements of Military Arrangement, and of the Discipline of War; Adapted to the Practice of the British Infantry* (London 1791), 123.

37 GRANT, *Pathways to Music Torture*.

38 See Morag Josephine GRANT, *Understanding Perpetrators’ Use of Music*, in: Susanne C. Knittel / Zachary J. Goldenberg, eds., *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies* (London 2020), 206–216. Testimony relating to these events was collected (by others rather than myself) several decades after the events described, and relates to a traumatic event, so the usual words of caution do of course apply here.

Hörsturz

As Willem de Haan has pointed out, “Violence is socially constructed because who and what is considered as violent varies according to specific socio-cultural and historical conditions”.³⁹ We could extend this by saying that the impacts of violence, and how injury manifests, can also vary according to socio-cultural and historical contexts. This is an additional challenge for historians and others looking to understand the impacts of punishment and violence across epochs and cultures.

Let me illustrate this with an example. I have entitled this section of my essay “*Hörsturz*”. Dictionaries tell me to translate this as “acute hearing loss” or “sudden hearing loss”. I need to rely on a dictionary here because prior to living in Germany, which I did for around twenty years, I had never known anyone experience this kind of sudden loss or deterioration of hearing. I am not alone in this: in an entry in the discussion forum of dictionary and translation site Leo.org., one confused translator posted the following:

“I’m curious to know to what extent ‘Hörsturz’ is a cultural phenomenon. I’m a young American who has known various Germans in my age group to be hospitalized because of a ‘Hörsturz’, yet the only translation I can find (‘acute hearing loss’) is not a common complaint of any Americans I know. I’ve never know[n] an American to be hospitalized with ‘acute hearing loss’. Is this a fluke, or is it really an illness far more often suffered (or recognized/ diagnosed) in Germany than in other cultures?”⁴⁰

The first post written in response, in German, commented as follows: “Well, given 8,000,000 Google hits for ‘sudden hearing loss’ and an abbreviation ‘SHL’ it doesn’t seem to be THAT rare. Clearly none of your friends suffer from stress ;-).”⁴¹ The subsequent discussion on the thread included posts from other users with roots outside German-speaking cultures who agreed with the original poster that they only became familiar with the condition when living and working with the German language. Important for our purposes is also the link that the first respondent immediately made between a *Hörsturz* and stress.

I do not want to overstate a point and suggest that only Germans can suffer a *Hörsturz*: several studies have indicated a link between traumatic stress disorders and tinnitus, for example, so there are clearly broader connections between psychological ill-health and hearing disorders.⁴² I have used this example, however, as it is probably familiar to many readers of this journal, and illustrates well how illness and injury can manifest differently in different

39 Willem DE HAAN, Violence as an Essentially Contested Concept, in: Sophie Body-Gendrot / Pieter Spiereburg, eds., Violence in Europe. Historical and Contemporary Perspectives (New York 2008), 27–40; here 28.

40 Post by user “EY” on 7 June 2006, <https://dict.leo.org/forum/viewGeneraldiscussion.php?idThread=2159&idForum=4&lang=en&lp=ende>, (last accessed: 1.11.2021).

41 “Na, mit 8.000.000 Google Hits für ‘sudden hearing loss’ und einer Abk. ‘SHL’ scheint es ja sooooo selten nicht zu sein. Offensichtlich haben Deine Freunde keinen Stress ;-).” post by user “judex” on 7 June 2006, <https://dict.leo.org/forum/viewGeneraldiscussion.php?idThread=2159&idForum=4&lang=en&lp=ende>, (last accessed: 1.11.2021).

42 Devon E. HINTON et. al., Tinnitus among Cambodian Refugees. Relationship to PTSD Severity, in: Journal of Traumatic Stress 19/4 (2006), 541–546, doi 10.1002/jts.20138; Marc A. FAGELSON / James H. QUILLEN, The Association between Tinnitus and Posttraumatic Stress Disorder, in: American Journal of Audiology 16/2 (2007), 107–117.

cultures. Medics often use the term “culture-bound syndromes” to describe this, although more recently the term “culturally influenced” has been suggested to be more accurate.⁴³ It may be that the human body, understood holistically, itself has different languages at its disposal to communicate when something is wrong, and chooses the one most likely to be understood in a particular time and place. Coupled with the fact that explanations for physical and mental ailments can also vary quite dramatically between cultural contexts, we would seem to be faced with an additional set of problems when trying to understand the connections between music and punishment in history, as well as additional reasons why the specific skill sets of historians in evaluating data in context are so important here. A further difficulty is that how certain practices are presented by arbiters of the particular tradition may not reflect the experience of those actually affected. Practices may be presented as harmless, or any harm caused as justifiable, from the perspective of the perpetrators. Things may look very different from the perspective of the victim. But how do we get their perspective? How can we know?

There is no single answer to this question, which is a common challenge when attempting to write a history from below. Contentious cases such as the debate around flogging in nineteenth-century Britain are easier to address in this regard, precisely because they allow us to evaluate a number of different contemporary views and perspectives. Flogging is of course an extremely physical punishment, which leads to obvious physical injury. Nevertheless, there are things we can learn here too. Reviewing the debates that occurred following Frederick White’s death in 1846, I was struck by a couple of points. The first was how much the debate on the issue that took place in *The Lancet* reflected the limited medical knowledge and diagnostic instruments available at the time. Following White’s death, a post-mortem examination did what such examinations do: opened up the body, looked under the skin and investigated the state of health of the major organs. This revealed, among other things, inflammation of the heart and lungs, this being noted as the primary cause of death. Had White not been dead, this examination would not have been possible: with x-rays still in the future, the major organs and their inflammation would have remained invisible. The real debate, however, emerged from the question of what caused the inflammation. Erasmus Wilson, one of those who conducted the post-mortem, presented many theories on the less immediately visible but ultimately more lethal impacts of flogging, including suggesting that direct damage to the muscles of the chest during the flogging could have played a part. Introducing his ideas on this subject, which centred around the action of the fibrils that make up muscle fibre, Wilson noted that a hindrance to understanding the workings of the muscle had previously been “the extreme minuteness” of the fibrils and “the want, within the last few years, of optical instruments for its examination”.⁴⁴ Another commentator, “J. A. W.”, theorised that injury to the blood through the damage visibly inflicted on the skin could in turn have led to organ failure that killed White.⁴⁵ This commen-

43 Oyedemi AYONRINDE / Dinesh BHUGRA, Culture-Bound Syndromes, in: Dinesh Bhugra / Gin S. Malhi, eds., *Troublesome Disguises. Managing Challenging Disorders in Psychiatry* (Chichester 2015), 231–251. See also KENNAWAY, *Bad Vibrations*, 17–18.

44 Erasmus WILSON, Punishment by Flogging. On the Minute Structure of the Ultimate Fibril of the Muscle of Animal Life, in: *The Lancet* 48/1212 (1846), 570–571; Erasmus WILSON, Punishment by Flogging. The Pathological Effects of Military Flogging on the Muscular System, in: *The Lancet* 48/1215 (1846), 651–652, here: 651.

45 J. A. W., Military Flogging and its Effects on the Blood, in: *The Lancet* 48/1199 (1846), 215–216. A different take on the impact of injuries to the skin was presented in a passage quoted in the previous issue of the journal relating to a soldier who had died from tetanus following a flogging: ANON., Military Flogging. Effects of Injury to the Skin, in: *The Lancet* 48/1198 (1846), 198.

tator and others suggested that inflammation was likely to be particularly serious when the punishment was inflicted on soldiers prone to alcohol abuse (as was not infrequently the case, although disputed in the case of White).⁴⁶ Disputing the claim made by Wilson – and upheld by the jury – that flogging had been the ultimate cause of White’s death, George Ballingall, Professor of Military Surgery at the University of Edinburgh, argued that the inflammation was linked to “atmospheric changes” during White’s stay in hospital after the flogging (in modern terms, he was arguing that White died of a chest infection caught in hospital: infection, however, was not properly understood in the 1840s).⁴⁷ We could indeed draw parallels between the primitive state of the medical understanding when this debate took place, and the still limited understanding of the pathology of trauma and mental illness in the present day.

This brings me to the second point that struck me when reviewing this material: the extent to which doctors and other commentators of the time seemed fully to understand the psychological impacts of flogging, and how these in turn could cause physical injury and even death. Wilson, while also discoursing on his theory of muscle damage, stated clearly that “I feel convinced that the shock caused to White’s nervous system by the anguish he endured, conjoined with the violent efforts made to suppress the manifestations of suffering, produced inflammation of his heart”.⁴⁸ Even more pointed are comments made in an article published in *The Examiner*, a newspaper known for its radical and reformist leanings. The article is unequivocal in its position on flogging:

“Let the punishment be defended as it may, it is torture, and intended to be torture. The scheme of the punishment is to extend the suffering over a length of time, inflicting strokes separately of no great severity, but become torment by repetition. So, in the days of torture, water was dropped on the head till it became one of the most intolerable sufferings. To the brave man flogging is more of a torture than to the one who succumbs to the suffering, for half an hour or more under the lash is a tremendous trial to the fortitude, and the strain to the nervous system in bearing up against it must have its ill effects.”⁴⁹

Significant here is that flogging is regarded as a form of torture specifically because of the duration of the punishment and hence, the mental anguish caused. The article goes on to argue that in the Navy, there was a stricter limit on the number of lashes given and hence the time the punishment took, and that this more than compensated for the fact that the lash used was itself more injurious. In the Navy, as opposed to the Army,

“A man is not seen for half an hour writhing under it; it is not made to look like a husbanded, a treasured cruelty, to be made the most of; the monotonous dull sounds of the cat lacerating the quivering flesh are not heard a hundred and fifty times; it is soon over, short and severe, but without the studied contrivance of a torture”.⁵⁰

46 See here also ANON., *The Fatal Flogging at Hounslow*, in: *The Lancet* 18/1200 (1846), 253–254 (reprinted from *The Medical Gazette*, August 1846).

47 ERASMUS WILSON, *Punishment by Flogging*. Reply to the Observations of Sir George Ballingall, on Portions of the Medical Evidence Delivered at the Late Inquest at Hounslow, in: *The Lancet* 48/1209 (1846), 488–489.

48 *Ibid.*, 541.

49 ANON., *Flogging in the Army*, in: *The Examiner* 2008 (25 July 1946), 465–466; here 465.

50 *Ibid.*

The author's further description of torture as "a studied refinement in giving pain" is followed by the commentary that watching this punishment is itself a form of torture – a recognition of what until recently was called secondary trauma, long before modern theories of trauma developed. Similarly, the author's comment that an officer in White's own barracks had received no punishment for the surely comparable delict of striking a superior officer (with a sword rather than a poker, as White had done) is not merely a comment on the injustice of military justice as then practiced, but also points to the imbalance of power that lies at the heart of all torture, and how so much about torture can be understood by regarding it as a violent performance aimed more at reasserting that power than any utilitarian ends. This, of course, has long been noted by opponents of torture; it is also characteristic of several other types of violence, including relationship abuse, and rape.

Bleed a little louder

Clearly, there are some impacts of violence that do not depend on culture. If I cut you with a knife, or flog you, you will bleed. How much you bleed will depend on a number of factors, but you will bleed. Psychological violence may be slightly more complicated, but the same can basically apply here as well: if I deprive you of sleep, you will eventually hallucinate, among other impacts. Post-traumatic stress may manifest in different ways, but the underlying cause – a past traumatic event, or a series of such events – is the same. The difference between physical and psychological violence is principally to be found in how the scars manifest; and that we still live in a culture which routinely separates mind from body, often only taking violence (and illness) seriously when it affects the latter rather than the former. The connection between traumatic stress and physical illness (including heart disease, strokes and other often fatal conditions) is however strong enough for the psychiatrist and renowned trauma specialist J. Douglas Bremner to have argued that "One of the most important determinants of disease is the lasting consequences of traumatic stress".⁵¹ As we have seen, this was already being discussed in the nineteenth century.

The title of this essay is taken from the song "All in Time" by Louise Quinn, written for her gig theatre play *Music Is Torture* which was staged in Glasgow, Edinburgh and Inverness in 2017.⁵² The play follows a music producer named Jake who discovers that music he created is being used in the torture of prisoners. *Music Is Torture* is simultaneously a play about complicity in torture, and also about destructive and coercive relationships in the music industry and in society in general. Jake's descent into mental illness over the course of the play mirrors the psychological destruction wreaked by torture itself, a destruction which is much more difficult to depict or evoke than representations of physical violence and its impacts.

There is a scene in *Music in Torture* when Jake receives a letter informing him of the use of his track in "enhanced interrogation", the euphemism *de jour* for torture in the "War on Terror". This is the first time any of the characters have heard of music the use of in torture

51 BREMNER, Does Stress Damage the Brain, 276.

52 LOUISE A. QUINN, All in Time, from: Dawnings (album) (Tromolo Records 2017). Also available online at <https://dawnings.bandcamp.com/track/all-in-time> (last accessed: 13.4.2022). I am grateful to Louise for providing access to the unpublished script of *Music Is Torture*.

— with the exception of trumpet player Rab. From his position inside the studio's sound booth, we hear Rab launch into an informed monologue on the history of this kind of torture from the Nazis to the present day. The monologue is entirely scripted, but a few sentences in, the stage directions indicate that Jake, seated at the mixing desk in the main studio, turns down the volume on the loudspeaker connection to the sound booth: neither Jake, nor the audience, can hear the remainder of what Rab has to say, except for the tail end of his monologue: "... basically it all boils down to economics".

Looking online one evening for the song from which the line is taken, I typed "Bleed a little louder" into Google. The first match was an article published on the BBC news website in 2014: "How can music make your ears bleed?"⁵³ It concerns a concert by the band UB40 which was so loud that one member of the audience reported it had caused her ears to bleed. The article explores the possible risks of exposure to extremely loud noise at concerts, coming generally to the conclusion that persistent rather than one-off exposure is more likely to cause lasting harm, but also noting that room acoustics, positioning within the room and also personal vulnerability, including due to age, can be risk factors. The actual content of the article is much less sensational than the headline suggests. Note, however, that it is the presence of blood, as a visible sign of injury that makes this story newsworthy. Again, the idea of music as force: it seems we really do need to bleed a little louder if we want people to take notice. The irony, of course, is the contradiction that exists between the idea of loudness as the only possible way to represent the force of music, and the silence that too often surrounds the consequences of how music is actually used as a form of punishment and torture. Anna Papaeti has described how people tortured under the Greek Junta of the 1960s and 1970s were told not to talk about the uses of music and sound in this torture when they testified in court against their torturers, because non-physical torture was not then considered torture.⁵⁴

And so, the torturers win again. Psychological torture is designed to destroy the subject's ability to feel they are in rational control of their own being, their own feelings, their own mind. Too often we respond by doubting what victims tell us, compounding the violence and silencing them again. This is why we need to break these silences, restore these voices. Survivors can't bleed a little louder, and at stake here is not simply the question of justice, but of healing, of survival. For if we don't speak up for the truth of their experiences, how will those suffering know that their experience of violence is valid? How else can we reassure them that the violence they have experienced, and many still be experiencing, is real?

Information on the author

Dr Morag Josephine Grant, Reid School of Music, University of Edinburgh, Alison House, 12 Nicolson Square, Edinburgh EH8 9DF, Scotland, E-Mail: mj.grant@ed.ac.uk

53 David KELLER, *How Can Music Make Your Ears Bleed?* BBC News, 16 April 2014, <https://www.bbc.co.uk/news/uk-england-cambridgeshire-27052513> (last accessed: 13.4.2022).

54 Anna PAPAETI, *Music, Torture, Testimony. Reopening the Case of the Greek Military Junta (1967–1974)*, in: *the world of music (new series) 2/1 (2013)*, special issue *Music and Torture / Music and Punishment*, 67–89.

**Beiträge – Schwerpunkt:
Musik und Medizin**

Irmtraut Sahmland / Aleš Verner

Zwischen Badelast und Badelust: Der Hautausschlag in der Badekur*

English Title

Burdens and Pleasure: The Spa Rash

Summary

The article focusses on satirical song-lyrics dealing with spa rashes (exanthemas), a phenomenon caused by the extensive use of the warm waters during spa treatments. The lyrics can be dated to the second half of the 17th century and ought to be sung in different melodies. Due to the contemporary medical opinion on how the waters evoke their healing effects on the body, the provocation of spa rashes was deemed necessary. Only after its outbreak, people were allowed to take part in the pleasure and entertainment of the spas. In comparison with the ambitions to install certain standards of bathing due to medical aspects, our source presents a distinct patient's view. The spa rashes seem to have been a commonly shared physical experience in early modern times. This setting is metaphorically transformed to comment on the idea of self-assertion within steadily hostile surroundings.

Keywords

Rash, spas, Switzerland, 17th century, patient's view

Einleitung

Eine Begleiterscheinung bei einer in der Frühen Neuzeit vorzugsweise intensiven äußerlichen Wasseranwendung waren Hautreaktionen, die in der balneographischen Literatur keine systematische Berücksichtigung – etwa im Rahmen der „Zufälle“, die während einer Badekur auftreten können – finden, sondern allenfalls sporadisch abgehandelt werden. Diesen dermatologischen

* Gerhard Aumüller zu seinem 80. Geburtstag am 19. November 2022 gewidmet.
Article accepted for publication after internal review by the journal editors.

Nebenwirkungen soll im Folgenden nachgegangen werden. Neben den Fundstellen aus der Bäderliteratur des 16. bis frühen 18. Jahrhunderts stellen wir einen Text in den Mittelpunkt, der als *Weemühtige Klag und Traugeschicht* eben diesen Hautausschlag („Außschlächte“) zum Gegenstand nimmt und der bislang in der Forschung offenbar noch keinerlei Aufmerksamkeit gefunden hat. In einem ersten Abschnitt werden wir diese anonyme und nicht datierte Quelle vorstellen und einige Fragen zu deren Einordnung zu beantworten suchen. Im darauf folgenden Abschnitt sollen die medizingeschichtlichen Aspekte erörtert werden, um abschließend eine interpretierende Zusammenschau anzustreben.

Weemühtige Klag

Das Titelblatt der Quelle kündigt eine Klage und Traugeschichte der zu Rottenburg und Gniffikon von der Bickweilerischen Rott etc. „übel=gequelten/ aber doch selbschuldigen sechs= oder siben=wüchigen Qual=bilderen“ an. Als Druckort wird „Kretzingen in der Thermopolitanischengegne“ angegeben. Es sind fingierte Ortsangaben, die als Signalwörter zu verstehen sind: Gniffikon nehme Bezug auf „kneifen, zwicken“, die Bickweilerische Rote verweise auf „bicken“ = stechen (etwa durch Flöhe); auch der Verlagsort Kretzingen leite sich her von „kratzen“. ¹ Vorliegendes Exemplar aus der Stadtbibliothek Zürich – das bislang einzig nachweisbare – erlaubt jedoch durch eine adäquate Übersetzung der „Thermopolitanischengegne“ eine geographische Zuordnung zu der Bäderlandschaft um Baden im Aargau in der Schweiz. ² Diese Verortung wird durch die Angabe in der zweiten Strophe bekräftigt, man reise oft ins „figgenthal“: Das Siggenthal ist eine nordwestlich von Baden gelegene Region der Grafschaft Baden. ³

Der Text besteht aus 21 Strophen mit je sieben Versen ⁴ und soll gesungen werden. Hierzu werden drei Melodien zur Auswahl angeboten, mit Notenbild nacheinander notiert und jeweils mit dem Text der ersten Strophe versehen. Die erste Variante ist die Melodie zu dem Lied *So wünsch ich ihr ein gute nacht*, die zweite Variante die des Liedes *Der kürzte tag und längste nacht*. Als dritte Möglichkeit gibt der Autor an, man könne die Verse auch „in seiner eignen Melodey“ singen, d.h., eine beliebige, verfügbare und passende Melodie nutzen, ein Verfahren,

-
- 1 Ludwig TOBLER, Hg., Schweizerische Volkslieder (Frauenfeld 1882–1884); Wilhelm HEISKE, Hg., Volkskundliche Quellen. Neudrucke europäischer Texte und Untersuchungen VIII: Volkslied (Hildesheim–New York 1975), CXVII.
 - 2 Tobler vermutet den Schauplatz in der Nähe einer warmen Heilquelle in Baden oder Schinznach im Aargau; vgl. TOBLER, Hg., Volkslieder, CXVII. An anderer Stelle findet sich der Hinweis, in antiker Zeit sei der Ort Baden wegen der Wärme seiner Bäder Thermopolis genannt worden; Solomon HOTTINGER, *Thermae Argovia-Badenses. Das ist/ Eigentliche Beschreibung der Warmen Bädern insgemein; Deß herrlichen in dem Aergöw gelegenen warmen Bads zu Baden ins besonder* [...] (Baden 1702), 8.
 - 3 Johann Jacob SCHEUCHZER, Vernunftmäßige Untersuchung des Bads zu Baden, dessen Eigenschaften und Wirkungen, Zürich 1732, in: Gottlieb von Hallers Bibliothek der Schweizer Geschichte und aller Theile, so dahin Bezug haben (Bern 1785–1788), 5. Artikel: Merkwürdige Quellen und Gesundbäder, 463–464.
 - 4 Das regelhafte Reimschema aus Kreuz- und Paarreim (ababccb) ist in deutschsprachigen Gedichten seit dem späten Mittelalter geläufig; Horst J. FRANK, *Handbuch der deutschen Strophenformen* (Stuttgart 1993), 543.

das offenbar in der Frühen Neuzeit nicht ganz ungewöhnlich war.⁵ Allerdings bietet der Verfasser hier unerwartet eine Vertonung an.

Um Anhaltspunkte für die Datierung der vorliegenden Quelle zu finden, führte die Suche nach den genannten zwei Liedern einerseits auf die Liedsammlung von Melchior Franck *Musicalischer Bergkreyen*, die 1602 publiziert wurde,⁶ andererseits auf das von Johann Wilhelm Simler (1605–1672) veröffentlichte Gesangbuch *Teutsche Gedichte*⁷. Beide Werke enthalten vierstimmige Notensätze, die bei Franck in einzelnen Abteilungen nach Stimmen (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) geordnet sind, bei Simler jeweils zusammenhängend und übersichtlich als Tonsatz präsentiert werden.

Ein Abgleich der in der *Wehklage* notierten Melodien mit den in diesen Werken enthaltenen Notierungen der Liedstimmen führt zu keinem Ergebnis, es lassen sich keine Übereinstimmungen ausmachen.⁸ Es muss also davon ausgegangen werden, dass jenseits dieser Vorlagen Melodien kursierten, die nicht verschriftlicht waren und mündlich durch das praktizierte Singen weitergegeben wurden. Hinweise darauf gibt auch Franck (1579–1639) in seiner Widmung an den sächsischen Kurfürsten Christian II. Die in den Bergwerken arbeitende Bevölkerung verdiene „vor andern gemeinen Layen billichen rhum und lob“, indem sie dieses Liedgut pflege. Dergleichen genus cantionum sei vormalis von keinem Komponisten ediert oder im Druck veröffentlicht worden, und so könne es sein, dass der Kurfürst diese Liedtexte in musikalischer Form noch nicht gehört habe.⁹

Für eine Datierung unserer Quelle sind die *Teutschen Gedichte* in der Erstausgabe von 1648 gleichwohl hilfreich. In einem Zyklus von Gesängen zu den vier Jahreszeiten findet sich hier das Lied *Der kürtze Tag und längste Nacht den grawen Winter bringen* als ein weiterer Wintergesang¹⁰ zugleich in zwei Vertonungen eines vierstimmigen Satzes.¹¹ Während Simler seinerseits angibt, er habe den größeren Teil seiner Gedichte, die er auch seine „poetische Erstlinge“ nennt, „allein/ und zwar nur den einfaltigen/ in unterschiedlichen/ altbekan[n]ten jedoch lieblichen Gesangsweisen [...] gerichtet“, habe Andreas Schwilge (1608–1688) als ein „trefflicher Musikant“ diese teils transponiert, teils neu und im vierstimmigen Satz komponiert.

5 Vgl. Ein schönes Lied Vom Willhelm Tell. Wie ein Lobliche Eydenoßschafft entsprungen ist Zu singen in seiner eignen Melodey. Diese Sammlung von 41 Liedflugschriften aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert ist 1728 erschienen. Der Gesang „wurde jeweils gängigen Melodien der jeweiligen Region angepasst“. Siehe loetschentalemuseum.ch/liedflugblatt, <https://www.loetschentalemuseum.ch/liedflugblatt/> (letzter Zugriff: 13.10.2022).

6 Melchior FRANCK, *Musicalischer Bergkreyen* in welchen allweg der Tenor zuvorderst intonirt, in contrapuncto colorato auff vier Stim[men] gesetzt durch Melchior Franck (Nürnberg 1602). In dieser Liedsammlung finden sich allerdings zwei Gesänge: Nun wünsch ich ihr ein gute nacht / Zu hundert tausent stunden (Cantus Nr. VII) und: So wünsch ich ihr ein gute nacht / bei der ich war alleine (Cantus Nr. XVIII). Vgl. Library of congress, <https://www.loc.gov/resource/ihas.200154739.0/?sp=> (letzter Zugriff: 13.10.2022).

7 Johann Wilhelm SIMLER, *Teutsche Gedichte: darinnen I. Vierverse / oder sum[m]begriffliche Inhalte der Psalmen Davids, II. Unterscheidenliche / auf zeiten und anlässe gerichtete Gesänge, III. Allerhand Überschriften* (Zürich 1648), www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00086012? (letzter Zugriff: 13.10.2022). Weitere Auflagen, die jeweils Ergänzungen enthielten, folgten 1653, 1663 und 1688.

8 Bei Franck war der Diskant vorherrschend, bei Simler die Tenorstimme.

9 FRANCK, *Musicalischer Bergreyen*, Widmung „An Christian den andern, Herzog zu Sachsen, Kurfürst etc.“.

10 Neben dem Wintergesang *Der Felder Pracht ist hin/ die Wälder seynd entlaubt*: SIMLER, *Teutsche Gedichte*, XXIX. Cantus, 148.

11 Ebd., XXXIII. Cantus, 164–165 sowie XXXVII. Cantus, 174–175.

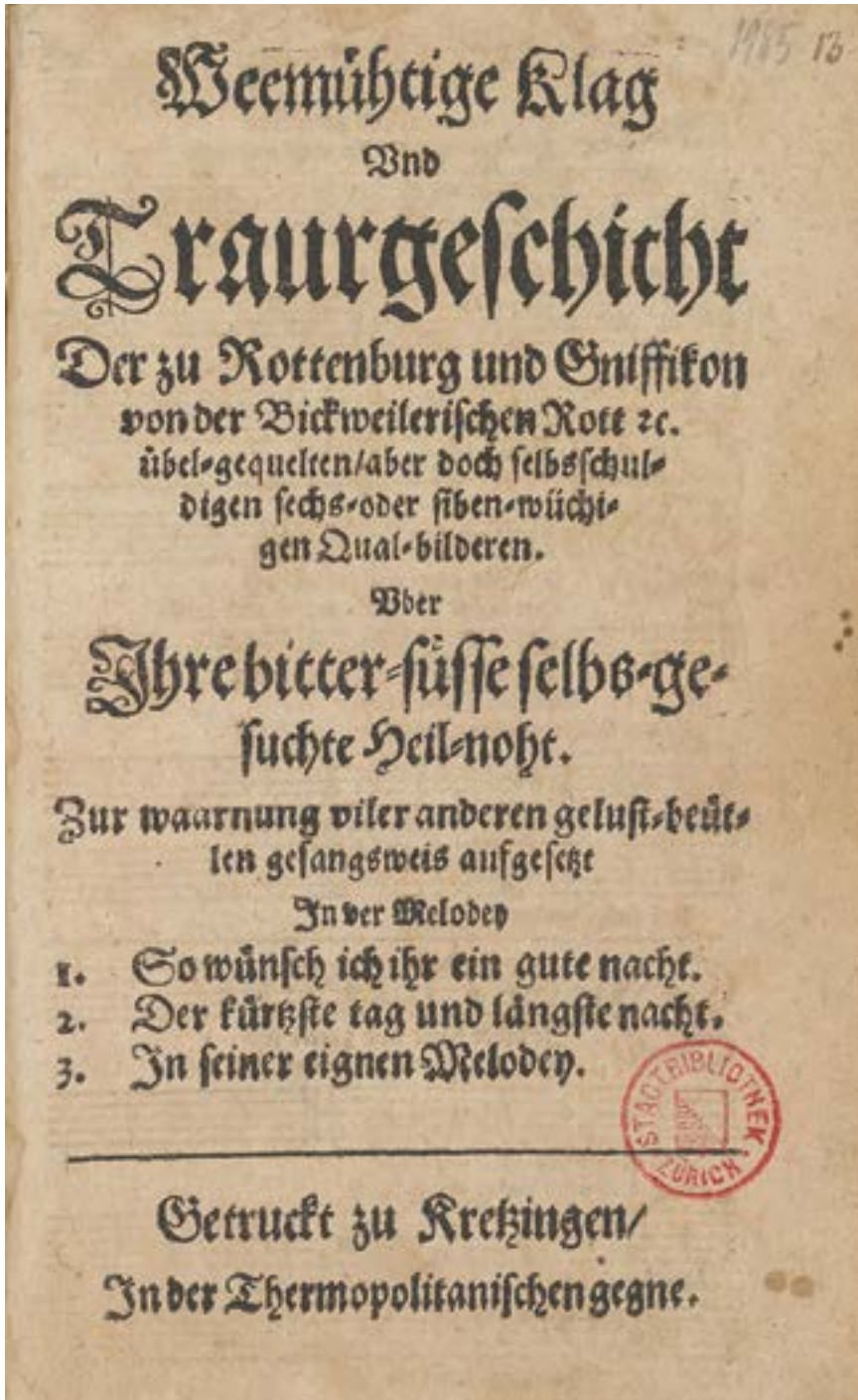


Abb. 1: Titelseite Weemühtige Klag Vnd Traurgeschichte Der zu Rottenburg und Gniffikon von der Bickweilerischen Rott [et]c. übel-gequelten/ aber doch selbsschuldigen sechs [...].
Quelle: Zentralbibliothek Zürich, 18.1985,13, <https://doi.org/10.3931/e-rara-95675>

The image shows three identical stanzas of a German song, each consisting of five lines of musical notation and lyrics. The lyrics are written in a historical German script. Each stanza begins with a large, decorative initial 'D'.

Stanza 1:

Die blöde haut und zarter leib
 Hier leidet nocht an man und weib
 Durchs schwefelbad gequellet
 Ein glied um sander geschwellet
 Es brent wie feur/ Das an dem amüht/
 Als helleflammen leitet.

Stanza 2:

Die blöde haut und zarter leib
 Hier leidet nocht an mann und weib/
 Durchs schwefelbad gequellet/
 Ein glied um sander geschwellet/
 Es brent wie feur/ Das an dem amüht
 Als helleflammen leitet.

Stanza 3:

Die blöde haut und zarter leib
 Hier leidet nocht an mann und weib/
 Durchs schwefelbad gequellet/
 Ein glied um sander geschwellet/
 Es brent wie feur/ Das an dem amüht
 Als helleflammen leitet.

Abb. 2: Weemühtige Klag Vnd Traugeschicht Der zu Rottenburg und Gniffikon von der Bickweileri-
 schen Rott [et]c. übel-gequelten/ aber doch selbstschuldigen sechs [...].

Quelle: Zentralbibliothek Zürich, 18.1985,13, <https://doi.org/10.3931/e-rara-95675>

Dadurch sollten auch andere Rezipientenkreise, nämlich „kunstverständige und gelehrte Leute“ angesprochen werden, sodass hier eine durchaus soziale und kulturelle Differenzierung aufscheint.¹² Vor diesem Hintergrund erscheint es bemerkenswert, dass Simler bezüglich des Liedes *Der kürzest tag und längste nacht* darauf hinweist, zusätzlich zu den beiden Vertonungen durch Schwilge könne der Text auch in der Weise *So wünsch ich ihr ein gute nacht/etc.* gesungen werden, und an dieser Stelle folgt das komplette Gedicht mit sieben Strophen, wobei auf die Notierung einer Melodie verzichtet wird.¹³

Als Ergebnis dieses Exkurses in die Musikgeschichte bleibt festzuhalten: Die als Empfehlungen des Autors der *Weemühtigen Klag* notierten Melodien verweisen auf sicherlich regional mehr oder weniger bekannte, durch Singen praktizierte und, wie die Hinweise bei Simler nahelegen, vorzugsweise im gemeinen Volk mündlich verbreitete Gesangsweisen. Die Verbindung zu den *Teutschen Gedichten* ist dabei eine mehrfache: Einmal ist der geographische Bezug Zürichs zu der Thermopolitanischengegne hervorzuheben, das nicht nur als Erscheinungsort des Gesangbuches firmiert, sondern auch der Lebens- und Arbeitsmittelpunkt Simlers und phasenweise (bis 1651) auch Schwilges war, weshalb unser anonymen Autor leicht auf dieses Werk aufmerksam werden konnte. Seine Anweisung, die *Wehklage* nach der ersten Melodie zu singen, ist nicht als Zufall oder genuine Entscheidung des Autors zu deuten, sondern ist offenbar als eine Kopie zu werten, wie sie sich bereits bei Simler findet. Nicht die Melodien selbst können Hinweise zur Entstehungszeit unserer Quelle liefern, wohl aber der Liedtext der zweiten Melodie. Er wurde von Simler gedichtet und erstmals 1648 publiziert. In der Summe erscheint es gerechtfertigt, die *Teutschen Gedichte* als unmittelbare Referenz für unseren Autor zu postulieren und als Terminus post die Datierung seiner *Wehklage* auf die Zeit nach 1648 anzusetzen.

Badelast: die Außschlächte

Die 1. Strophe des Liedtextes fasst in einer Art Exposé die wesentlichen Merkmale des Hautausschlags zusammen:

„Die blöde haut und zarter leib
 Durchs schwefelbad gequelllet/
 Hier leidet noht an mann und weib/
 Ein glid um sander gschwellet/
 Es brent wie feur/
 Daß an dem gmüühr
 Als helleflammen lellet.“

In dieser Bestandsaufnahme lassen sich die vier klassischen Entzündungszeichen identifizieren: Tumor (Schwellung), Dolor (Brennen), Calor (Feuer), Rubor (Flammen). Die Ursache ist

12 Ebd., Zuschrift. Über die Verbindungen zwischen Simler und Schwilge vgl. Willi SCHUH, Die Sterbegesänge des Meyerschen Totentanzes von 1650, in: Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft 5 (1931), 127–145, hier 134–137.

13 SIMLER, *Teutsche Gedichte*, 166–167.

die Einwirkung des Schwefelbads, wodurch die blöde (passive, inaktive, geschwächte¹⁴) Haut – hier wohl assoziiert mit dem männlichen Geschlecht – sowie der zarte Leib – der Frauen – aufquillt. Die Beschreibung deckt sich insofern mit der Badedermatitis, die als entzündliche Hautreaktion nach einer Serie von Heilbädern, insbesondere Sol- und Schwefelbädern sehr langer Dauer, als Zeichen einer Überdosierung auftreten kann.¹⁵

Der Text über die „Außschlächte“ ist thematisch in drei Einheiten gegliedert. Die folgenden Strophen sind, wenn auch nur sehr rudimentär, an eine Badenfahrt angelehnt, in der Hoffnung unternommen, die „schmerzlich qual zu stillen“, also Linderung oder gar Heilung von körperlichen Krankheiten und belastenden Beschwerden zu suchen. Doch anstatt in dieser Zuversicht Ruhe zu finden, erwartet den Badegast ausgesprochene Unruhe. Es zeigen sich weiße und rote Schwillen¹⁶ auf der Haut, die stechende Empfindungen hervorrufen. Die körperlichen Beschwerden peinigen derart, dass keine Nachtruhe zu finden ist: „Man kratzt und schabt/ Man kleubt und grabt Am leib und beiden händen.“ Der Badegast, zudem von „Marter, Angst, Verdruß und Straf“ mental belastet, wendet sich hin und her. In ungeduldiger Erwartung auf den Tag hofft er auf Linderung im warmen Bad: „Auf/ auf vom Beth/ Sucht auf die stett Des bades hitz und laden.“ Doch auch dies stellt sich anders dar: „Alß man ins bad thut steigen/ Es sticht und brent die haute bloß“. Wieder bearbeitet man die Haut, als wolle man sie zerreißen. Dann aber wird Erleichterung verspürt: „Doch stillet sich gar bald der schmerz. Man denckts im Bad zutreiben Vil stund und tag/ ja wann das hertz Bey kräften möchte bleiben“. Jedoch ist die „Freude“ über diese Linderung nur flüchtig, es stellt sich mit dem Durst und Hunger im Bad neue Pein ein, und mit Verlassen des Beckens kommen die körperlichen Symptome umso mehr hervor: „Man meint es brennind neßlen/ Die freud verliert sich alß der Schnee/ Der schmerz uns thut anfesslen/ Man kirrt und schabt/ Man hinckt und gnapt/ Mich dunckt ich hör es keßlen.“ Bei den Mahlzeiten nach dem Bad zeigt sich allerdings eine regelrechte Abneigung gegen die Nahrungsaufnahme. Weder die Getränke sind zuträglich („Man zündt sich an“) noch das Essensangebot will den Gästen munden („Das essen will uns stincken“). Zugleich schmerzen die Hände in einer Weise, dass man zum Essen nicht zugreifen mag. Mit zunehmender Intensität reagieren die Badegäste mit heftigem Kratzen und Reiben ihrer Haut:

„Man suchet auch je mehr und mehr
Zufiggen und zugneiffen/
Bis daß die kratz
Gwünt ihren satz
Die raud begint zureiffen:“

14 Hier sei verwiesen auf die historischen Bezeichnungen zur Kennzeichnung eingeschränkter Funktionen, etwa des Sehsinns (Blödsichtigkeit) oder der geistigen Differenz (Blödsinnigkeit).

15 Vgl. PSCHYREMBEL, Klinisches Wörterbuch (258., neu bearb. Aufl., Berlin–New York 1998), 160.

16 Die landessprachlichen Bezeichnungen für körperliche Krankheitserscheinungen adäquat zu erfassen, ist kaum möglich und kann hier nicht geleistet werden. Der Begriff „Schwillen“ findet sich an anderer Stelle etwa in Verbindung mit „einer Gattung Rothlauf“, weshalb vermutet werden kann, dass es sich um nässende Hautläsionen gehandelt haben könnte; vgl. Balthasar WALTHIER, Neue Beschreibung des Halts vom Welt=berühmtesten Pfäfferser=Mineral=Wasser; Dessen herrlichen Tugenden und Heyl=Krafft mit 77. Alten, und 166. Neuen (Kurtz beschriebenen) Practischen Observationen der Curen corroborirt, So dann angezeigter Regul des Trinckens und Baadens, Alles mit einem Register versehen (Zug 1749), Cap. XLVII.

Hier wird in den ersten neun Strophen sehr eindrücklich das Erleben aus der Patientenperspektive geschildert, wobei das erzählende Ich repräsentativ für die Gruppe von solcherart lästigen Beschwerden ähnlich betroffener Badender ist. Man sucht sich den unangenehmen und schmerzhaften Manifestationen des Badeausschlags wohl intuitiv durch Kratzen, Reiben, Kneifen etc. zu erwehren, jedoch ist dies ein vergebliches Bemühen, denn die „Krätze“ behält die Oberhand, die „Räude“ beginnt zu reifen. Zum Verständnis des Geschilderten und zu dessen Einordnung ist zunächst nach den Ausführungen seitens der zeitgenössischen Medizin über den Badeausschlag zu fragen.

Medizinischer Kontext des Badeausschlags

In der dichten Bäderlandschaft des 16. und 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa dominierten die warmen (Wild)bäder. Über den Ursprung der Wärme dieser Quellen kursierten bis ins 18. Jahrhundert unterschiedliche Theorien,¹⁷ ihre durch das Jahr gleichbleibende oder wechselnde Temperatur hing wesentlich von der unterirdischen Führung der Wasseradern ab. Das geologische Interesse der Naturforschung richtete sich ferner auf die Inhaltsstoffe der Quellen und wie das Wasser diese als Mineralien, Metalle, Erden, Salze oder nur als deren sublimen Potenzen aufnahm.¹⁸ In den warmen Quellen wurden vor allem Schwefel, Alaun und Salpeter in unterschiedlichen Anteilen gefunden, wobei der Schwefel als das Agens der Wärme galt, durch das eine heißere oder temperiertere Quelle bestimmt wurde.

Die Badenden setzten sich dieser Umgebung im Sitzbad aus, das in der Regel bis zum Nabel reichen sollte, bei Beschwerden der oberen Körperhälfte aber auch tiefer gelagert werden konnte, der Körper kam über die Haut in Kontakt zu dem Heilwasser und seiner Wärme. Die Vorstellungen über die Wirkmechanismen orientierten sich an dem humoralpathologischen Krankheitskonzept, wie es aus der antiken Medizin überliefert und bis in die Frühe Neuzeit grundlegend gültig blieb, ehe im Zeitverlauf dann auch neuere theoretische Ansätze hinzutraten. Verfügte ein gesunder Organismus über einen ausgewogenen Haushalt der vier Körpersäfte Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle, die einzelnen Organen (Herz, Gehirn, Leber, Milz) zugeordnet waren (Eukrasie), so konnten Krankheiten als Ausdruck und Zeichen

17 Vgl. Jacob ZIEGLER, Heil-Brunnen/ Das ist/ Beschreibung deß köstlichen warmen Gesund-Bads/ Bey Schintznacht/ an dem Aren-Fluß/ ohnfern der Statt Brug in dem Aergöw/ in der mächtigen H. von Bern Landschaft gelegen. Deme beygefügt seynd die Mineralischen Proben dieses Wassers/ sampt seinen fürtrefflichen Kräfften und Würckungen (Zürich 1663), 4–9.

18 Die Differenzierung zwischen substanzuell-materiellen Inhaltsstoffen einerseits und deren spiritualisch-immateriellen Ingredienzien andererseits war sehr weitreichend, etwa für die Frage, ob das Quellwasser am originalen Austrittsort genutzt werden musste oder ohne gravierende Einbußen auch an andere Orte verbracht und dort angewendet werden konnte. Ferner war die Unterscheidung in Bezug auf die Art der Anwendung wichtig, ob die Quelle ausschließlich als Bad appliziert werden sollte oder das Wasser auch als Trinkkur eingesetzt werden konnte, was bei materiellen Bestandteilen eher kontraindiziert schien. Vgl. Irmtraut SAHMLAND / Aleš VERNER, Die Trinkkur als Arznei – Tabernaemontanus und der Weinbrunnen von Langenschwalbach, in: Christina Vanja / Heide Wunder, Hg., Die Taunusbäder. Orte der Heilung und der Geselligkeit (= Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte 181, Marburg 2019), 53–79, hier 60–61. Es wird aber auch von Kombinationen zwischen äußerer Anwendung und Trinkkur berichtet, vgl. z. B. WALTHIER, Beschreibung, 133 und 329.

einer Dyskrasie verstanden werden, wobei auch die den Körpersäften zugeschriebenen primären Qualitäten warm, kalt, feucht und trocken sowie deren Mischungsverhältnisse aus dem Gleichgewicht geraten waren. Auf dieser Grundlage wurde pathophysiologisch eine *Materia peccans* erzeugt, Krankheitsstoffe, die sich im Körper bildeten und diesen durch dessen eingeschränkte Funktionen nicht verlassen konnten. Im Zuge der durch Paracelsus auf Basis der drei Prinzipien Sulphur, Sal und Mercurius angestoßenen iatrochemischen Betrachtungsweise wurden die Krankheitsstoffe auch als Schärfe (acrimoniae acidae bzw. alcalinae) bezeichnet, die sich in gestörten Fermentationsprozessen der Verdauungsvorgänge herausbildeten.¹⁹ Einen alternativen und teilweise komplementären Ansatz dazu bildete das iatromechanische Körpermodell, das die Funktionsabläufe auf Basis physikalischer Gesetzmäßigkeiten deutete.²⁰

In dieser Gemengelage unterschiedlicher, teils eklektisch verarbeiteter pathogenetischer Konzepte folgte der Therapieansatz dem Prinzip *Contraria contrariis curantur*, um die Balance erneut zu erreichen und geeignete Maßnahmen zu treffen, die *Materia peccans* aus dem Körperinneren zu führen, neben dem Aderlass vorzugsweise über die sogenannten ersten Wege der Ausscheidungen (Fäces, Urin, Erbrechen). Weitere probate Mittel waren das blutige oder unblutige Schröpfen und das Schwitzen. Damit steht die Haut in ihrer Funktion als vermittelnde Austauschmembran zwischen Körperinnerem und dem äußeren Milieu des warmen Heilwassers im Fokus.

Erreichte die ausgesprochen experimentell ausgerichtete Medizin des 17. Jahrhunderts grundlegende anatomische Erkenntnisse und Einsichten in deren physiologische Zusammenhänge,²¹ so blieb das Wissen über Aufbau und Funktion des Hautorgans noch sehr rudimentär.²² Von essentieller Bedeutung für die Wirkung der Heilbäder war zunächst deren Wärme selbst. Nach durchgängiger Lehrmeinung wird sie als erwärmend, austrocknend, zerteilend, eröffnend, ein wenig emollierend wie allgemein stärkend beschrieben. Den einzelnen Inhaltsstoffen der Quellen zugeschriebenen Qualitäten werden, analog zu den Bestandteilen arzneilicher Komposita, noch ergänzende, prinzipiell synergetische Eigenschaften zugesprochen,²³ die reinigend, auflösend (etwa bei Steinleiden) sowie allgemein kräftigend wirken.²⁴

Im Vordergrund stand eine Vielzahl von Hauterkrankungen, die in ihren Erscheinungsformen sprachlich differenziert wurden, in ihrer Pathogenese aber nicht geklärt waren.

19 Vgl. Karl SUDHOFF, *Kurzes Handbuch der Geschichte der Medizin* (Berlin 1922), 289–290.

20 Vgl. diesen Ansatz etwa bei Friedrich HOFFMANN, *Grundmässige Untersuchung von dem vortrefflichen Nutzen der gemeinen Wasser-Bäder in innerlichen Kranckheiten*, in: *Gründlicher Unterricht, wie ein Mensch nach den Gesundheits=Regeln der Heil. Schrifft und durch vorsichtigen Gebrauch weniger Außerlesener Artzneyen, Ingleichen durch Vermeidung unbedächtlicher medicorum und Verhütung des Mißbrauchs der besten und herrlichsten Nahrungs= und Artzney=Mittel, sein Leben und Gesundheit lang conserviren könne* (Ulm 1722), 310–358, hier 326–328.

21 Vgl. Wolfgang U. ECKART, *Geschichte der Medizin* (5., korrigierte und aktualisierte Aufl., Heidelberg 2005), 107–137. Zur Vielzahl der Entdeckungen siehe SUDHOFF, *Handbuch*, 273–282.

22 Für einen Überblick siehe André BASSET / René BURGUN, *Geschichte der Dermatologie*, in: Richard Toellner, Hg., *Illustrierte Geschichte der Medizin*, Bd. 3 (Salzburg 1990), 1513–1539. Beschrieben wurden die unmerkliche Hautatmung (*Perspiratio insensibilis*), die Schweißdrüsen, die Schleimhäute, und es gab Erkenntnisse über die Blut- und Lymphgefäßversorgung der Haut.

23 Vgl. Johann DRYANDER, genant Eichman, *Vom Eymsser Bade was natur es in ihm hab: Wie man sich darinn halten soll. Auch zu was Kranckheit es gebraucht werden soll* (Straßburg 1541), Cap. VII; HÖTTINGER, *Thermac*, 94.

24 So etwa ZIEGLER, *Heil-Brunnen*, 12–16; vgl. auch WALTHIER, *Beschreibung*, 42–43.

Heilende Wirkung erzielten die Bäder in erster Linie durch den unmittelbaren Kontakt mit diesen äußeren Hautschäden. Das warme Bad heile „gar mächtig alle räudige/ kretzige/ grin-dige und schebige Leuthe“.²⁵ Die äußerliche Applikation geschehe „in Gestalt eines Häutleins gegen allerhand Affekte der Haut, Raud, Geschwulste, Geschwären, Lähmungen und derglei-chen Gebrechen, sofern sie noch zu heilen sind.“²⁶ Angesprochen sind damit insbesondere Exulcerationen sowie offene, nässende Hautläsionen. Tatsächlich ist die Indikationsbreite weitaus umfänglicher.²⁷ Da die Haut die Kapillaren der Blutgefäße und des „weißen Geäders“ (Lymphgefäße) enthalte, kann das Bad auch innere Organe und Strukturen „mit Erwärmen, Stärcken, Aufftröcknen und in ander weis und weg“ beeinflussen.²⁸ Die therapeutische Zielset-zung der warmen Bäder richtet sich auf den Formenkreis von Erkrankungen, die auf Basis der feuchten und kalten Qualitäten verursacht wurden. Deren zugrundeliegende Schadstoffe sollen jenseits der Schweißdrüsen über die Hautmembran und deren Poren als prädestinierte Wege ausgeschwitzt, ausgedämpft werden.²⁹

Die nach intensiver Exposition des warmen Wassers bald vielfach auftretende Hautrötung wird aus Sicht der Ärzte als ein positives Zeichen einer einsetzenden Wirkung gewertet, zeigt sich doch, dass die Wärme das Körperinnere erreicht und Schadstoffe im Zentrum zu lösen und nach peripher auszuleiten sich anschickt.³⁰ Auch damit verbundene unangenehme Empfindun-gen, die zu Jucken und Kratzen der Haut veranlassen, sind zur Unterstützung dieser Heilvor-gänge adäquat.³¹ Sehr viele Patienten seien bereits binnen fünf bis sieben Tagen Anwendung

25 Einblattdruck: Kurtze und eigentliche Beschreibung Deß Ursprungs/ Krafft/ Nutzbarkeit und Gebrauchs deß Ed-len/ Weitberühmten warmen Bads/ zu Baden im Ergöw/ in der loblichen Eydgenoßschaft: Allen denen/ so sich des Bads nutzlichen gebrauchen wöllen/ zu hochnothwendiger nachrichtung und gefallen in Truck verfertigt (Basel 1638). Diese Begrifflichkeiten werden austauschbar verwendet und sind nicht spezifisch, vgl. etwa zu Räude, Favus oder Kopfgrind, eine hauptsächlich bei Kindern auftretende, persistierende Parasitose, Stich aus Recueil d'observations sur les maladies des peau von D. G. Danielssen (Bergen 1892), in: Toellner, Hg., Illustrierte Ge-schichte, 1530, Abb. 1658. Die Krätzmilbe als Ursache dieser als Waisenhausleiden gefürchteten Hauterkrankung wurde 1786 von Johann Ernst Wichmann beschrieben; vgl. Claus VELTMANN / Jochen BIRKENMEIER, Hg., Kinder, Krätze, Karitas. Waisenhäuser in der Frühen Neuzeit (= Kataloge der Franckeschen Stiftungen 23, Halle 2009), 120, Abb. 6.8., vgl. dazu auch Toellner, Hg., Illustrierte Geschichte, 1525–1527.

26 HOTTINGER, *Thermae*, 99, 124–125.

27 Der Einblattdruck: Kurtze Beschreibung führt die umfangreichen Heilanzeigen in üblicher Anordnung a capite ad calces und nach 24 Kategorien sortiert auf.

28 HOTTINGER, *Thermae*, 97–98, 99.

29 In den balneographischen Texten, die sich ausdrücklich an den gemeinen Mann richten, sind die Erläuterungen hierzu betont zurückhaltend. Hier findet sich z. B. der Vergleich der Haut mit einer Baumrinde, die im Verlauf des Alterungsprozesses Falten und Runzeln entwickelt, was die Vorstellung einer soliden, auf dem Körper aufgelagerten Hautschicht unterstreicht. Ähnlich wie hartes und zähes Leder könne die Haut durch Schmieren und Salben glatter und weicher und quasi durch ein Bad verjüngt werden. HOTTINGER, *Thermae*, 96–97. Bei diesem Vergleich ist sicher die Assoziation des Arztes mit Lederhaut/Epidermis vorauszusetzen. An anderer Stelle werden Fächter-mini verwendet, indem die Aussonderung über die Hautporen als *Loca convenientia* bezeichnet und in ihrer Funktion ähnlich eines auf den ganzen Körper bezogenen Schnupfens, *Emunctorium totius corporis* beschrieben wird. WALTHER, Beschreibung, 340. „Die Wirkung des Bades selbst geschieht meist an der Tertia, Cutanea und extrema Regione Corporis mit Evaporieren, Außdämpfen und die Materie durch die Schweißlöchlein und die Haut hinaustreiben“, HOTTINGER, *Thermae*, 225.

30 Das Baden habe „seinen Trieb à centro ad circumferentiam, von den inneren Gliedern gegen der äußeren Haut hinaus“, HOTTINGER, *Thermae*, 194.

31 DRYANDER, Eymsser Bad, Cap. X. Nichts Gemeineres bei der Trinkkur wie beim Baden sei ein über den ganzen Körper ausschlagender scharfer, juckender und brennender Friesel. Diese Art skorbutischer Friesel sei aber im Unterschied zu entsprechenden Erscheinungen bei hitzigen Fiebern ohne alle Sorge und Gefahr und „mehr als ein

derart angefochten, „als hätten sie sich in den beissenden Neßlen, ja viel mahl, als wären sie in brennender Glut herum gewallt,“ so Walthier aus eigener Anschauung.³² Selbst in Verbindung damit sich einstellende Abschälungen von Hautpartien können als zielführend toleriert werden, führen sie doch in der Folge zu Hauterneuerung und Konsolidierung.³³ Eine sich notorisch durch die balneologische Literatur ziehende Vorstellung ist dabei, dass sich ausleitende Schadstoffe zwischen Fell/Haut und Fleisch, also quasi in einer intermediären Schicht zwischen Körperinnerem und Außenmembran ansammeln.³⁴ Diese so erzeugte „Badkrätze“³⁵ sollte im Verlauf nicht unterbrochen oder unterbunden werden, sondern zur völligen Ausleitung gelangen, da ansonsten die Gefahr besteht, dass durch das Warmbad mobilisierte Schadstoffe zurückschlagen, sich in anderen Körperregionen festsetzen und dort womöglich zu schwerwiegenderen Erkrankungen disponieren. Dabei wird ein basales Deutungsmodell auf den Badeausschlag übertragen.³⁶

Allerdings stehen im Hintergrund sehr differenzierte Ratschläge, um diese heilenden Effekte nicht zu gefährden, zugleich deren Verlauf jedoch abzumildern. Hierzu zählen vorbereitende Maßnahmen zu Beginn der Badekur, insbesondere Laxantien, gegebenenfalls ein Aderlass, um den Organismus im Vorfeld von unnötig belastenden Materien zu reinigen. Die Wasseranwendungen sollen moderat beginnen, wobei deren Dauer im Verlauf zu steigern ist und auf diesem Niveau beibehalten werden, um gegen Ende der Badekur auf die Eingangsbadezeiten zurückzukommen. Ein solches dynamisches Badeverhalten soll flankiert werden mit der Applikation zunächst abgekühlten Wassers, das ebenfalls dann mit größerer Wärme zugeführt und zu Ende des Badevorgangs wiederum von lauerer Temperatur sein soll. Angeraten wird eine Ruhephase im Anschluss an das Bad, in der sich eine gelinde Schweißabsonderung einstellen kann, wobei darauf zu achten ist, dass Temperaturschwankungen in den umgebenden Räumlichkeiten vermieden werden. Von zentraler Bedeutung ist sodann das adäquate Verhalten während des Bades selbst. Hier werden Fragen des diätetischen Kanons diskutiert. Die Nahrungsaufnahme während des Bades soll unterbleiben, da die Verdauung Wärme im Körper bindet und den

beneficium naturae anzusehen/ da dieselbe gar heilsam die schlimmen scharfen Fechtigkeiten von innen her austreibt.“ Friedrich HOFFMANN, *Gründliche Anweisung wie ein Mensch Durch vernünftigen Gebrauch der mineralischen kalten und warmen Gesund=Brunnen, Insonderheit des Carls=Bades Seine gesundheit erhalten/ und sich von schweren Kranckheiten befreyen könne*, 3. Teil der Gründlichen Anweisung (Frankfurt–Leipzig 1717), 908–909.

32 WALTHIER, *Beschreibung*, 337.

33 Ebd., 339.

34 Vgl. DRYANDER, *Eymsser Bad*, Cap. X.; Einblattdruck: Kurtze Beschreibung; HOTTINGER, *Thermae*, 155, 175, 201.

35 WALTHIER, *Beschreibung*, 274; zur zurückgeschlagenen Krätze ebd., 191, 329. Vgl. Michael STOLBERG, *Homo patiens. Krankheits- und Körpererfahrung in der Frühen Neuzeit* (Köln–Weimar–Wien 2003), 144–150.

36 Es manifestiert sich etwa durchgängig im Verhalten bei Pockeninfektion. Da diese in der Erfahrungswelt der Frühen Neuzeit nahezu unausweichlich schien, nahm die Medizin als Agens einen im Körper des Kindes verbleibenden Anteil des unreinen mütterlichen Blutes an, das als „angeborene Impurität“ lange verborgen bleibe, bis es bei Ausbruch der Erkrankung virulent werde. Vgl. Friedrich HOFFMANN, *Untersuchung, wie sich ein Mensch vor allerhand Kranckheiten und dem frühzeitigen Tod bewahren könne*, in: *Gründliche Anweisung, wie ein Mensch vor dem frühzeitigen Tod und allerhand Arten Kranckheiten durch ordentliche Lebensart sich verwahren könne*, 1. Teil (Halle 1715), 1–92, hier 25–26. Um dieses „Blatterngift“ möglichst vollständig aus dem Körper zu entfernen und dessen Ablagerungen an anderer Stelle zu verhindern, wurden die Kranken in warme Betten und Stuben gelagert und intensivem Schwitzen ausgesetzt. Dieses allgemein verbreitete Verfahren bewerteten die Ärzte des 18. Jahrhunderts in ihren Aufklärungsschriften sehr kritisch und lehnten es gegenüber anderen Behandlungsmethoden ab.

ableitenden Vorgängen entgegensteht.³⁷ Ebenso ist Schlafen während des stundenlangen Badens zu vermeiden, da auch dieses einen unerwünschten Effekt produziert, indem der Schlaf die Kraft im Zentrum sammelt.³⁸ Auch mit Rezepturen kann einem hartnäckigen Badeausschlag begegnet werden.³⁹ Diskutiert wird auch, ob es in Fällen massiv belastenden Ausschlags indiziert ist, die Kur zu unterbrechen. Nach Lehrmeinung der Ärzte soll diese jedoch – nach gegebenenfalls kürzeren Badezeiten – möglichst regulär fortgesetzt werden.

Die Vielzahl der praktischen Anweisungen für das Baderegiment mit ihren mehr oder weniger expliziten medizinischen Erläuterungen im Rahmen der als Handreichungen für Badegäste ausgelegten balneographischen Schriften verdeutlicht sehr eindrücklich, dass die heilende Wirkung des Bades aus ärztlicher Sicht ganz wesentlich über das Phänomen des Hautausschlags gedeutet wird. Demgegenüber stehen individuell während der Wasseranwendungen auftretende Beschwerden, die als „Zufälle“⁴⁰ bezeichnet werden und den Charakter von Begleiterscheinungen haben. Sie sind als Nebenwirkungen einzustufen und können flankierend medikamentös beeinflusst werden, wobei der Badegast bei Bedarf immer wieder auf die am Badeort verfügbare ärztliche Expertise oder die des dortigen Badpersonals verwiesen wird.

Dennoch ist der Hautausschlag per se kein Ausweis für eine erfolgreiche Badekur. „Das Außschlagen an und für sich selbs kommt her zwahr in dem Baden aber darumb nicht allezeit von dem Baden/ daß also dasselbe kein gewüsses Zeichen/ vollkommen/ oder unvollkommen Badens seyn kann“.⁴¹

Dieses scheinbare Paradoxon führt auf die Ebene einer fundamentalen Kritik der Ärzte am Verhalten der Badegäste. Korrespondiert deren Erwartungshaltung prinzipiell mit dem medizinischen Konzept einer über die Haut abgeleiteten Heilwirkung der warmen Bäder, so ist sie zugleich von der Ignoranz gegenüber den Grenzen der Leistungsfähigkeit der warmen Quellen gekennzeichnet. Bereits Dryander spricht in paracelsisch-derbem Ausdruck von einem ineinander verwickelten „Chaos“, wenn nach dem groben Verstand des Volks alle gleichermaßen, ob alt oder jung, Mann, Frau oder Kind, ob blind oder lahm, ob mit hitzigen oder kalten Krankheiten beladen, von einem Remedium als Allheilmittel Hilfe erhoffen.⁴² In gleicher Diktion kritisiert Hottinger die im Aargau übliche Praxis, dass ganze Hausstände zur Badenfahrt aufbrechen und alle Familienmitglieder ohne gegebene Indikation die Bäder nutzen. Im Unterschied zu den freien öffentlichen Bädern favorisiert er die in zunehmender Quantität vorhandenen Partikularbäder. Diese in den um die einzelnen Quellen herum angelegten Wirtshäusern eingerichteten Einzelwannen erlauben eine auf den individuellen Badegast abgestimmte und seinen jeweiligen medizinischen Bedürfnissen entsprechende Kurverordnung, um vielfältigen Missbräuchen und Fehlverhalten zu begegnen und dadurch hervorgerufene Beschwerden zu vermeiden.⁴³

37 DRYANDER, Eymsser Bad, Cap. XII.

38 Vgl. Einblattdruck: Kurtze Beschreibung; HOTTINGER, Thermae, 225.

39 WALTHIER, Beschreibung, 341; HOTTINGER, Thermae, 239.

40 Vgl. DRYANDER, Eymsser Bad, Cap. XIII; WALTHIER, Beschreibung, 341–344; HOTTINGER, Thermae, 186, 230–233; HOFFMANN, Anweisung, 3. Teil, 897–921.

41 HOTTINGER, Thermae, 177–178; gleichlautend WALTHIER, Beschreibung, 337: der Ausschlag sei „keine Andeutung des genugsammen Baadens, auch nicht allezeit ein wahr= und Grund=vestes Zeichen einer guten Würckung.“

42 DRYANDER, Eymsser Bad, Cap. VIII.

43 HOTTINGER, Thermae, 50–67.

Um den Erfolg einer Badekur möglichst zu gewährleisten, wird das Verhalten der Badegäste sehr wesentlich durch das Grundverständnis des Wirkprozesses bestimmt, der sich in dem Hautausschlag manifestiert. In der Konsequenz erscheint es daher geradezu zwingend, diesen zu provozieren. Dabei stehen auch Gründe der zeitlichen und ökonomischen Effizienz im Hintergrund. So hätten manche die traditionell auf sechs Wochen und drei Tage festgesetzte Badener Kur mit insgesamt 135 Badestunden in nur 15 Tagen absolviert, indem sie täglich neun Stunden im Bad gesessen hätten.⁴⁴ Inzwischen werde sie von vielen auf drei, höchstens vier Wochen reduziert, sofern die Badegäste in dieser Zeit einmal ausgeschlagen seien.⁴⁵ Andere zielten darauf ab, einen zweiten und dritten Ausschlag zu erzeugen, um sich eines heilenden Effektes nachhaltig zu versichern. In der „aberwitzigen Einbildung“, ohne erzielten Ausschlag könnten die Wasseranwendungen nicht als Badekur gelten, werden durch „gewaltige[s] Baa-den“ und anderes Fehlverhalten Formen des unnatürlichen oder des „irritierten Ausschlags“ erzeugt, die nur sehr schwierig zu beseitigen sind.⁴⁶ Unangesehen der gesundheitlichen Schäden, die sich die Badegäste auf diese Weise zuzogen und die dann fälschlicherweise der Heilquelle angelastet wurden, scheint die Strategie des provozierten Badeausschlags in der Badepaxis eine latente gewesen zu sein: „Sie meinen aber die narren [...] wann sie weidlich rhot am leibe und plackichtig werden/ sie habens troffen.“⁴⁷ Auf diese Weise die heilende Wirkung der Badekur zu erzwingen, bedeutet, eine Kurkrise herbeizuführen, die Badkrätze reifen zu lassen.

Badelust

Mit dem Erreichen dieses Status eröffnet sich – und deutlich markiert durch den Doppelpunkt – eine neue Perspektive, die der zweite Teil des Liedtextes als Thema aufruft:

„Wolan spricht man / o liebe leuht /
 Laßt uns der noht vergessen /
 Nun lauft und eilt gleich alß zur peut /
 Laßt uns ein schweiß erpressen /
 Wol auf die matt /
 Und in die statt
 Zupflägen unsrer spässen.“

Es beginnt die angenehme Zeit des Kuraufenthalts, der Geselligkeit und der Vergnügungen. Zwar klingt den ärztlichen Ratschlägen folgend das Motiv der Bewegung an, um durch moderates Schwitzen die ableitenden Prozesse zu unterstützen, doch für die Badegäste ist es geradezu ein Signal der Befreiung, auf das man gewartet hat, um es nun intensiv auszukosten. Zugleich werden die Bäderanwendungen ausgesetzt, statt sie in angemessener Weise fortzuführen, wie es der medizinischen Anweisung entspräche.⁴⁸ Auf der sogenannten Matt in der

44 Ebd., 182.

45 Ebd., 176.

46 WALTHER, Beschreibung, 338.

47 DRYANDER, Eymsser Bad, Cap. X.

48 HOTTINGER, Thermae, 178; WALTHER, Beschreibung, 340.

Umgebung Badens an der Limmath gelegen und zu den Hinteren Höfen gehörig, widmet man sich dem Kegelspiel, man tauscht sich über aktuelle Sensationen wie Mordgeschichten aus.⁴⁹ Andere zieht es eher in die Stadt Baden selbst, um dortige Angebote zu nutzen. Die männlichen Badegäste begeben sich „ins Doctors hauß“, wo sie dem reichlich vorhandenen Elsässer Wein zusprechen und es sich gut gehen lassen. Da sich ein feucht-fröhlicher Weinkonsum mit der Person eines Arztes kaum in Einklang bringen lässt – dieser ordiniert im Rahmen seiner Behandlungen Wein in arzneilich geringer Menge –, ist hier offenbar ein gehobenes gesellschaftlich-kulturelles Niveau gemeint. Zugleich bietet diese Atmosphäre Gelegenheiten zu mancherlei Reflexionen, etwa über das eigene Verhalten als Badegast in Strophe 15:

„Wie komts/ daß wir so manche stund
Im schwefelbad zubringend/
Sind wir nicht all so wol gesund/
Wann wir zum Doctor springend [...]“

Die aufgeworfene Frage bleibt rhetorisch: Das vorausgehende anstrengende Schwefelbad hat seine Berechtigung: „Doch ist alls gut/ was uns macht muht/ So wir mit schmerzen ringend.“ Im naturgemäßen Wunsch des Menschen nach Linderung und Heilung bei körperlichen Leiden liegt eine moralische Rechtfertigung, die nicht weiter zu begründen ist.

Weibliche Badegäste tauschen sich über ihre Krankheiten aus, die sie zur Badekur veranlassten. Dabei geht es konkret um Funktionsbeeinträchtigungen in den oberen oder unteren Extremitäten; eine weitere Person leidet an Unterleibsbeschwerden: „O wee den bösen tagen/ Ich hab die pein Am leibe mein. Gleich alß die würmen nagen.“ In ähnlicher Weise wie in der Männergesellschaft ziehen in Strophe 13 auch die Frauen ihre eigenen Schlussfolgerungen:

„Sie sprechend all/ o thorheit groß/
Daß wir ein Haut gegeben
Die schadenloß der schöne gnoß/
Laßt uns nach hause streben/
und nimmermehr
Mit noht so sehr
Im bade bleiben kleben.“

49 Dies ist „ein gemeiner Sammel-Platz aller in der Cur begriffenen Bader-Gästen/ darauff sie sich/ sonderlich mit Spatzieren und angenehmen Gesprächen/ wie auch die Jugend mit Keglen und andern Leibs-Uebungen pflegen zuergetzen. Was immer möchte in der neuen/ oder Alten Welt/ in Teutschen/ Welschen/ oder anderen Landen fůhrgen/ wird man an diesem Orth/ welcher von allen anwesenden Nationen zu gleich besucht wird/ erfahren können.“ HOTTINGER, *Thermae*, 37. Zur Topographie der Quellen und Badeanlagen in der Umgebung Badens vgl. ausführlich HOTTINGER, *Thermae*.

Hoffend auf die doch nicht sicher zu erwartende Heilwirkung des warmen Wassers bei den genannten diversen Erkrankungen sind sie im Zweifel, ob sie ihre bis dahin makellos schöne Haut dem Ausschlag preisgeben sollten, anstatt ihrem Schönheitsbedürfnis nachzugeben, das in ihrem äußeren Erscheinungsbild wesentlich durch eine schöne, glatte und in gehobenen Gesellschaftskreisen weiße Haut gekennzeichnet ist, und die Abstinenz des warmen Bades vorzuziehen.

Allerdings schien das weibliche Geschlecht, das nach der Humorallehre und im kulturellen Wissensbestand hinsichtlich seiner körperlichen Konstitution traditionell als kalt und feucht galt, in besonderem Maße für die Nutzung der warmen Bäder prädestiniert zu sein, um mit diesen Qualitäten in Verbindung gebrachte Leiden zu kurieren und Fehlfunktionen zu beheben. Die Klagen über die „bösen Tage“ könnten auf Menstruationsbeschwerden oder eine Erkrankung des Gebärgorgans hindeuten. Auch bei gestörten Regenerationsfunktionen (weibliche Unfruchtbarkeit, fehlende Libido⁵⁰) wird in der balneographischen Literatur notorisch auf die warmen Bäder hingewiesen, die Abhilfe schaffen können, sei es, indem das Wasser durch seine anhaltende Tiefenwirkung die regelhaften Abläufe der Organfunktion wiederherstellt, die Selbstheilungskräfte stärkt oder auf Basis der kalten und feuchten Konstitution aufgetretene Schadstoffe ableitet.⁵¹

In der Badelandschaft in Baden im Aargau stand vor allem das Verenaebad als öffentliches Frauenbad prominent im Vordergrund. Es wurde von der heißesten der sieben Quellen (46,9° C⁵²) gespeist, war offen angelegt und nicht umbaut und konnte eine Kapazität von 40 bis 70 Personen gleichzeitig aufnehmen. Daneben bestand das Freie Bad von geringfügig kleinerer Größe. Bei eigens für die Sauberkeit und Aufsicht über den ordnungsgemäßen Badebetrieb eingestelltem Personal waren diese beiden Bäder vorzugsweise für das gemeine Volk und die Armen, zu deren Unterstützung jeweils wöchentliche Sammlungen durchgeführt wurden. Zugangsvoraussetzung zur Nutzung dieser Bäder war eine Unterbringung in einem der vier nahegelegenen Wirtshäuser, um den Besuch von Bettlern zu unterbinden. Laut Angabe scheuten sich auch vornehme Matronen nicht, vorzugsweise nachts das Verenaebad aufzusuchen.⁵³ Grundsätzlich hatten beide Geschlechter Zutritt zu den gemeinen Badeanlagen, obgleich das Verenaebad für die männlichen Badegäste infolge ihrer eher hitzigen Konstitution nicht so sehr geeignet schien.⁵⁴ Und so tut sich vor diesem Hintergrund im Liedtext hier noch eine weitere Ebene des Badebetriebs auf, indem in Strophe 16 recht unverhohlen auf die sexuellen Aktivitäten angespielt wird:

50 „Reitzt Weib und Mann zu Veneris spiel“, so im Einblattdruck: Kurtze Beschreibung.

51 HOTTINGER, *Thermae*, 44, 125–127.

52 Vgl. Ulrich MÜNDEL, *Die Thermen von Baden. Eine balneologische Monographie*, Dissertation (Universität Zürich 1947), 153.

53 HOTTINGER, *Thermae*, 44–45.

54 Vorstehende Angaben sind entnommen aus HOTTINGER, *Thermae*, 41–52, 157.

„Die Weiber doch ins Frena=loch⁵⁵
 Den fuß mit luste steckend/
 Sich geben gern wol unders joch/
 Und uns auch lust erweckend.
 Der krallen schmuck
 Und ketten stuck
 Thund uns zum Herzen hecken.“

Auch diese Seite des Kurbetriebs erscheint keineswegs verwerflich. In Strophe 17 heißt es:

„Wann dieser spaß und muht nicht wer
 So müßtend wir verderben/
 Weil uns das bad am leib so schwer
 Vor noht wir müßten sterben.“

Anstatt am Ende des Textes einen Heilerfolg der Badenfahrt anzudeuten oder in Aussicht zu stellen, der auch mit einem Abklingen des Hautausschlages einhergehen sollte, mündet die Szene vielmehr in einer Art Finale in einem allgemeinen „Nesselkrieg“, in dem man sich eines großen Aufgebots zahlreicher Feinde gegenüber sieht. Mit Rossen und mit Wagen, mit Cornet und Musquete ziehen sie herauf. Der Oberst ist von Kratzendorf und führt ein grausam Wüten, die grausam groß Bickweiler Schar streift herum und saugt das Blut – dies ist ausdrücklich nicht als Hinweis auf die übliche Praxis des Schröpfens zu verstehen, die als Unterstützung der Badekur eingesetzt wurde –, und die Völker von Rohtenburg verlegen die Pässe in der Umgebung, so dass kein Entkommen möglich scheint. Es gilt, einen „harten Kampf“ zu kämpfen

„Mit brand und stich/
 Wol under sich
 Den leib mit schmerz bewegend.“

Diese akzelerierende und eskalierende Entwicklung gerät zu einer Auseinandersetzung in Permanenz, sie in dieser militärischen Diktion zu fassen, ist nicht ungewöhnlich: In einer Art Reprise wird sie wieder aufgenommen,⁵⁶ was als deutlicher Hinweis darauf zu gelten hat, dass

55 Das Verena-Loch ist die Bezeichnung für die tiefste Stelle in diesem Bad, aus der unter einem großen Stein die Quelle entsprang, in deren Nähe deren Wirkung am größten war. HOTTINGER, *Thermae*, 44. Das Frena=loch als eine Kontraktur aus Freiem und Verenaie-Bad zu verstehen, wäre nicht adäquat. Vielmehr ist der Bezug auf das Frena-Bübelinsloch anzunehmen, „ein holes Loch/ als ein Eingang in einem Felsen/ das Frena-Bübelins Loch genandt/ in welchem vor Zeiten ein Weib/ gewohnt/ die in solchem doch mit einem Mann von Beyren zwey un=Eheliche Kinder erzeugt, welche der Mann in diesem Loch mit Nahrung und Kleidern so lang versehen/ biß der grosse Knab hat anfangen lauffen/ wordurch die Sach verrathen/ die Kinder aus dem Felsen geführt/ und zur Heil. Tauff gebracht worden.“ Johann Martin REBSTOCK, *Kurtze Beschreibung deß Herzogthums Württemberg* (Stuttgart 1699), 206–207. Vgl. auch Christian Friedrich SÄTZLER, *Topographische Geschichte des Herzogthums Württemberg* (Stuttgart 1784), 366.

56 „So aber auch einer oder der ander in dem Leder=Streitt des Ausbaadens gar zu streng angefochten, von dem Obersten Brenner/ angerennt, von dem Beisser eingenommen, von dem Capitaine Kratz aller Orthen vexirt, auch von dem Lieutenant Spanner gar angefeßlet wurde [...]“. WALTHIER, *Beschreibung*, 338–339.

diese Bildgebung als zeitgenössischer Erfahrungshintergrund sehr stringent erschien und im landessprachlichen Ausdruck recht geläufig war.

Zusammenschauende Betrachtung

Die hier in den Blick genommene balneologische Literatur zeigt sehr deutlich, wie die Ärzte der Frühen Neuzeit konstant bemüht waren, in ihren Handreichungen eine standardisierte Badekultur zu implementieren, die medizinischen Vorgaben folgte und sicherstellte, dass vor und während der Badekur Ärzte bzw. (eigentliche Badeärzte waren in der Frühen Neuzeit noch nicht verfügbar) Fachpersonal wie Badermeister involviert wurden. Zugleich warben die hochfrequentierten Warmbäder, die einen allgemeinen und alle Gesellschaftsschichten erfassenden Zuspruch erlebten, einerseits mit der Heilwirkung ihrer Quellen, andererseits aber mit der guten materiellen Versorgung vor Ort und den Annehmlichkeiten der Lokalitäten mit ihren komfortablen Erholungs- und Belustigungsmöglichkeiten. Die Realität des Kurbetriebs gab offensichtlich Anlass für notorische Klagen über Missbräuche und Fehlverhalten der Badenden seitens der Ärzte. Es wird das „liederliche und zehrhaftte Luder=Lebe[n]“ gezeißelt, dass man „weder Medicè noch modicè“ lebe⁵⁷ und den „Respect zu denen auff die Natur sich gründenden Reglen“ verloren habe.⁵⁸

Vor diesem Hintergrund haben wir die *Weemühtige Klag und Traurgeschichte* vorgestellt. Diese Quelle erweist sich als ein gut strukturierter und minutiös durchkomponierter Liedtext voller Ambivalenzen und fein pointierter Dissonanzen, die teils bis auf die Ebene der phonetischen Setzung herabreichen („Figgenthal“, „Frena=Loch“), dennoch aber als leicht detektierbar und allgemein verständlich vorausgesetzt werden konnten.

Wie das Titelblatt ausweist, wird hier ein sechs- bis siebenwöchiger Kuraufenthalt angenommen, was den Vorgaben in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Heilquellen um Baden im Aargau entsprach. Das große Thema ist der während der warmen Sitzbäder auftretende Hautausschlag, der die Badenden übel quälte, zugleich aber selbstverschuldet war. Es sind diese Widersprüchlichkeiten einer angesichts gesundheitlicher Beeinträchtigungen bedingten „bitter=süsse[n]“ „Heil=noht“, der man sich in der Hoffnung auf Hilfe und Linderung freiwillig unterzog, die diese dezidierte Patientenperspektive charakterisieren. Durchaus in Konkordanz mit den ärztlichen Deutungsmustern über körperliche Reinigungsvorgänge, wie sie als basale Wissensbestände in der Frühen Neuzeit auch bei medizinischen Laien verinnerlicht waren, galt der Hautausschlag als ein Zeichen der einsetzenden Wirkung des warmen Schwefelbades, dessen Auftreten nicht nur abzuwarten blieb, sondern vielmehr aktiv provoziert werden musste, dass „die Raud begint zureiffen“. Das Bad war ein gesetzter Erfahrungsraum für Krankheit und Heilung, in dem die Patienten sehr intensiv und anhaltend mit ihrer Körperlichkeit konfrontiert wurden, und dieses war angesichts der „Außschlächte“ eine sehr belastende, lästige und schmerzhaft Situation, die mit vielen Badegästen geteilt wurde. Im subjektiven Erleben dieser Prozeduren traten weiterhin unangenehme Nebenwirkungen auf (die Quelle nennt Schlaf- und Appetitlosigkeit sowie psychische Belastungen). Erst mit der so hervorgerufenen Badekrise ließen sich lindernde, wenn nicht heilende Effekte der körperlichen Beschwerden

57 HOTTINGER, *Thermae*, 205.

58 Ebd., 147.

erhoffen. Nun wurde die Badelast durch die Badelust abgelöst, die allerdings, wie gezeigt, reflexiv hinterfragt und im Ansatz in geschlechtsspezifischen Differenzierungen ausdrücklich gerechtfertigt wird. Wenn am Ende des Liedtextes nicht die erhoffte Heilung steht, sondern sich der Hautausschlag zu einem permanenten Nesselkrieg entwickelt, sollte dies nicht als satirischer Kommentar einer mangelnden Beachtung medizinischer Badereglements missdeutet werden.

In erweiterter Perspektive wird der Hautausschlag im Bade als unmittelbar individuell-subjektiver Erfahrungshorizont, der von vielen geteilt wurde, auf die latenten Herausforderungen übertragen und zu einem sehr passenden Sinnbild, sich seiner Haut als Grenzmembran zwischen den inneren, auch pathologischen, Körpervorgängen und der Suche nach Heilung einerseits sowie den Anfechtungen der äußeren Umgebung andererseits zu erwehren und diesen „Leder-Streit“ bestehen zu können.

Auch und gerade in dieser satirisch gebrochenen Setzung des Textes liegt eine emanzipatorische Selbstvergewisserung eigenverantwortlichen Handelns, das die Welten des Anderen⁵⁹ als legitime Ressourcen und integrale Bestandteile der Daseinspflege ausdrücklich einbezieht. Zumal die religiöse Konnotation der Bäder, die auch im 17. Jahrhundert allenthalben anzutreffen ist,⁶⁰ in dieser Quelle gänzlich ausgespart bleibt,⁶¹ zeigt sich in einer Art säkularisiertem Selbstbewusstsein hier ein selbsttherapeutisch-diätetischer Ansatz, der der Psychohygiene zuzuordnen ist. Da der Text als Lied unterschiedlichen Melodien unterlegt werden soll, fügt sich auch die Funktion des Gesanges hier ein: Simler, auf den eingangs als Bezugs- und Referenzpunkt zur Datierung der Quelle eingegangen wurde, fordert die poetischen Prinzipien des *prodesse et delectare* ein, wobei die Belustigung insbesondere durch die Vertonung erreichbar sei.⁶²

59 Schober untersucht in ihrer Studie zum 16. Jahrhundert neben anderen Lebensmittelpunkten wie dem Haushalt auch das Bad, um es in einer sehr weitreichenden These als einen exzessiven Möglichkeitsraum zu beschreiben, der einer gesetzten Ordnung gegenüberstehe, gleichwohl aber nicht als eine Ausnahmesituation zu betrachten sei; Sarah-Maria SCHÖBER, *Gesellschaft im Exzess. Mediziner in Basel um 1600* (= Historische Studien 77, Frankfurt am Main 2019), 120. Dabei definiert sie Exzess als eine „spielerische“, aber „ernstzunehmende Figur der Grenzüberschreitung“; ebd., 13.

60 Die Quellen werden wie andere Heilmittel der Natur als dem Menschen zugänglich gemachte Gottesgabe bezeichnet, die der Mensch achten und nutzen soll und deren Erforschung rechtmäßig erscheint; vgl. z. B. ZIEGLER, *Heil-Brunnen*, 17–19; HOTTINGER, *Thermae*, 116–117, 244–245; vgl. auch Johann Wilhelm SIMLERS *Teutsche Gedichte*, Ausgabe Zürich 1663, 228–229; Ein alt- und geistliches/ anietz um etwas verendertes Badergesang, <https://doi.org/10.3931/e-rara-13344>.

61 Einzig der Hinweis, dass die schlaflosen Gäste auch von „straaff“ geplagt sind, diesen Zusammenhang, der körperliche Leiden als Strafe des sündigen Menschen deutet.

62 SIMLER, *Teutsche Gedichte*, Ausgabe 1648, Zuschrift. Anzumerken bleibt, dass der von Simler gesetzte Text „Der kürzest tag und längste nacht“, auf den unser anonym Autor rekurriert, im Bilde der Natur eine ebensolche Ambivalenz gestaltet: „Melancholey wohnt allem bey/ und alle Freud zerstöret“. Doch es ist auch die Zeit des Lohns der Arbeit, es gibt andere Freuden und Genüsse des Winters (die Jagd, das Wintervergnügen); vgl. SIMLER, *Teutsche Gedichte*, Ausgabe 1653, 166–167. – In der Metapher des Bades und den hier begegnenden „Außschlächten“ hat der Verfasser der *Weemühtigen Klag* ein unmittelbar passendes und allseits gut nachvollziehbares Sinnbild für diese Aussage verarbeitet.

Informationen zur Autorin und zum Autor

Apl. Prof. Dr. phil. Irmtraut Sahmland, Medizinhistorikerin, Triebstr. 64, D-35398 Gießen,
E-Mail: Sahmland@staff.uni-marburg.de

Dr. phil. Aleš Verner, E-Mail: ales.verner@seznam.cz

Christina Vanja

**Georg Philipp Telemanns
„Pyrmonter Kurwoche“ (1734).
Über die physiologischen Zusammenhänge von
Trinkkur, Promenade und Musik**

English Title

Georg Philipp Telemann's "Pyrmonter Kurwoche" (1734) – On the Physiological Connections between Drinking Cure, Promenade and Music

Summary

Georg Philipp Telemann (1681–1767) visited Bad Pyrmont at least five times because of general exhaustion and various ailments. In return, he dedicated "Scherzi melodichi" (TWV 42) to the Prince of Waldeck and Pyrmont, who had greatly promoted the spa. For each day of the week, he composed a piece with different movements for violin, viola or violone and harpsichord. Each of the melodic pieces of music, especially pastoral on Sundays, lasted 10 minutes and were to be performed in the early hours of the morning. This was the time of drinking water, which in the understanding of the time had a "health-promoting, internally cleansing effect" (Michael Stolberg). The success of this cure was supported by slow strolls on the spa promenade in a 'cheerful' environment. Last but not least, the spa music contributed to this bright atmosphere. In the early modern period, however, it caused more than just a good mood: in the context of humoral medicine music had also lasting physiological consequences.

Keywords

Georg Philipp Telemann, Pyrmont, spa history, water music, humoral medicine, 18th century

Bad Pyrmont

„Die Lage von Pyrmont ist romantisch. Zwischen malerischen, waldbekränzten Bergen ein schönes fruchtbares mit herrlichen Alleen durchschnittenen Thal. Die große Brunnenallee ist einzig in ihrer Art. Dies hohe grüne Gewölbe, ruhend auf ehrwürdigen Linden [...], erfüllt das

Gemüht mit Ehrfurcht und Bewunderung, und bietet, durch das bunte Gewimmel der jetzigen Generationen belebt, ein höchst malerisches [...] Schauspiel dar.“¹

Mit diesen Worten pries Christoph Wilhelm Hufeland (1762–1836), Hofrat und Leibarzt des preußischen Königs und großer Förderer des Badelebens im Jahre 1815 die zu seiner Zeit berühmte Kurstadt im heutigen Niedersachsen. In deren Zentrum stand der „Hyllige Born“, der heilige Brunnen oder „fons sacer“, dessen eisenhaltiges und kohlenaures Quellwasser bereits im 16. Jahrhundert der berühmte Badearzt und Begründer der Balneologie Dr. Jakob Theodor Tabernaemontanus (1525–1590) zusammen mit dem großen „Wundergeläuf“ von Kranken und Behinderten zu diesem Bad prominent erwähnte.² Nachdem das Pymonter Gebiet 1668 vom Bistum Paderborn den Grafen (ab 1717 Fürsten) von Waldeck zugefallen war, förderten vor allem die Regenten Georg Friedrich (1648–1692), Friedrich Anton Ulrich (1676–1728) und ab 1728 Carl August Friedrich (1704–1763) das Bad nachhaltig.³

Es entstand vom Badebrunnen mit den zugehörigen Badehäusern und dem Trinkbrunnen in einem architektonisch anspruchsvollen Bau ausgehend eine große, vierreihige Lindenallee, die nach und nach durch ein ganzes Wegenetz ergänzt wurde. Diese Spazierwege wurden mit Bänken versehen und mit Blumenrabatten geschmückt. Verkaufsbuden und viele Vergnügungsorte gab es an der Hauptallee ebenso wie, zurückgesetzt, eine Reihe von (schließlich 320) Aborthäuschen, deren Schlüsselgeld an das gegenüber dem gräflichen Schloss gelegene pietistische Waisenhaus fiel.⁴ Die Bekanntheit des Bades stieg zu Beginn des 18. Jahrhunderts durch kaiserliche und königliche Besucher, darunter Zar Peter der Große (1672–1725), Regenten und Regentinnen, deren Anwesenheit für jedes „Weltbad“ eine „conditio sine qua non“ darstellte.⁵ Pymont war im 18. Jahrhundert jedoch auch für Kurgäste bürgerlicher Herkunft attraktiv, vor allem für Gelehrte mit entsprechenden Amtstiteln. Sie fanden hier bereits 1706 Buchläden vor, wo man „eine angesehene Compagnie Gelehrter und Politer Leute an(traf), / mit welchen man sich durch Discours ergötzen und sonst vergnügen“ konnte, wie Sigismund Beerman (1677–1765) in einer frühen Brunnenschrift betonte.⁶ Zum distinguierten Bad fanden nicht den Höfen

-
- 1 Christoph Wilhelm HUFELAND, *Praktische Uebersicht der Vorzüglichsten Heilquellen Teutschlands*, zweite vermehrte Auflage (Berlin 1820), 93–94; vgl. auch die Ansichten bei: Joachim GARFS, *Bad Pymont in Kupferstichen. Ein historisches Bilderbuch* (Detmold 1984).
 - 2 Auf die Kommentare von Tabernaemontanus zu Pymont geht noch 1706 ausführlich ein: Sigismund BEERMANN, *Einige historische Nachrichten und Anmerckungen Von der Graffschafft Pymont und Ihren berühmten Saur=Brunnen [...]*, (Frankfurt–Leipzig 1706), 28–30; vgl. zum Konzept: Irmtraut SAHMLAND / Aleš VERNER, *Die Trinkkur als Arznei – Tabernaemontanus und der Weinbrunnen von Langenschwalbach*, in: Christina Vanja / Heide Wunder, Hg., *Die Taunusbäder. Orte der Heilung und der Geselligkeit* (Darmstadt–Marburg 2019), 53–79.
 - 3 Gerhard MENK, *Waldecks Beitrag für das heutige Hessen (= Hessen: Einheit aus der Vielfalt 4, Zweite erheblich erweiterte Auflage, Wiesbaden 2001)*, hier 50–59.
 - 4 Dieter ALFIER / Melanie MEHRING / Wolfgang WARNECKE, *Bad Pymont in historischen Ansichten* (Erfurt 2019), hier fotografische Aufnahmen der Hauptallee, 18–21; das pietistische Waisenhaus in Pymont wurde 1700 eröffnet, diente armen Brunnengästen als Unterkunft und war sichtbares Wahrzeichen fürstlicher Caritas: Christina VANJA, *Die Präsenz des Hospitals – Überlegungen zur Wahrnehmung sozialer Einrichtungen im öffentlichen Raum an ausgewählten Beispielen*, in: Gerhard Aumüller / Andreas Hedwig, Hg., *Regionale Medizingeschichte. Konzepte – Ergebnisse – Perspektiven* (Marburg 2022), 11–57; DIES., *Arme Hessen in Kurbädern des 18. Jahrhunderts*, in: *Virus. Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin* 12 (2013), 11–25, hier 20.
 - 5 Heinz BIEHN / Johanna Baronin HERZOGENBERG, *Große Welt reist ins Bad. Nach Briefen, Erinnerungen und anderen Quellen zur Darstellung gebracht* (München 1960), 39–55.
 - 6 BEERMANN, *Einige historische Nachrichten*, 53; Reinhold P. KUHNERT, *Urbanität auf dem Lande. Badereisen nach Pymont im 18. Jahrhundert (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 77, Göttingen 1984)*; Brigitte ERKER, *„Brunnenfreiheit“ in Pymont. Gesundheit und Geselligkeit im letzten Drittel des 18. Jahrhun-*



Abb. 1: Die Grosse Allee in Bad Pyrmont, Lithographie von G. Osterwald, um 1850, Ausschnitt, Quelle: privat

oder Stadtregierungen zugehörige bürgerliche Gäste allerdings, trotz ihrer finanziellen Möglichkeiten, erst im Laufe des 19. Jahrhunderts einen Zugang, während Almosenempfänger grundsätzlich abseits der Brunnenallee im „Armenbad“ bleiben mussten.⁷

Der Spaziergang auf der Allee

Das Thermalwasser bildete in der „alten Medizin“ eine der göttlichen Natur entnommene Arznei, die, wie auch bildlich vielfach dargestellt, Christus selbst als Arzt und Apotheker den Menschen ausschenkte. So betonte auch Beerman in seiner Schrift zu Pyrmont, dass der dortige Sauerbrunnen seine „Kraft von Gott“ hätte.⁸ Auf diese Heiligkeit des Gesundbrunnens wies nicht zuletzt das christlich konnotierte Pyrmontener Brunnenhaus hin, das als Oktogon errichtet worden war.⁹ Entsprechend der hippokratisch-galenischen Physiologie reinigte das mineralreiche Wasser den Körper, dessen „Säfte“ (Humores), wie dies Barbara Duden und Michael Stolberg besonders plastisch vorgestellt haben, stets „im Fluss“ zu halten waren.¹⁰ Eine Verunreinigung der Physis drohte vor allem durch die Nahrungsaufnahme. Bei gesunden Menschen wurden „Fremdkörper“ durch eine dreifache „Verkochung“ im Leibesinnern (im Magen, in der Leber und im Blut) nach und nach ausgetrieben. Sonderten sich die „Schlacken“ jedoch nicht ab, kam es zu „Verstockungen“, zu „Fäulnis“ und schließlich zu einer krankmachenden „Vergiftung“ der Organe. Auch die letzten schädlichen Partikel aus der Digestion mussten dementsprechend durch Schweiß, Atemluft, Harn und Kot ausgeschieden werden, damit der Mensch gesund blieb bzw. sein Leiden überwand. Zum gesunden Alltag gehörten daher Schwitzbäder, Wannenbäder, Aderlässe, Abführmittel und das häufige Schröpfen.¹¹ Reinigend wirkte ein warmes Bad insofern, als dieses die Poren öffnete und so die „materia peccans“ durch die nach frühneuzeitlicher Vorstellung relativ offene Haut hinausfließen ließ.¹² Im Kurbad gewann allerdings schon im 16. Jahrhundert neben dem Bad die Trinkkur an Bedeutung und bestimmte

derts, in: Raingard Esser / Thomas Fuchs, Hg., Bäder und Kuren in der Aufklärung. Medizinaldiskurs und Freizeitvergnügen (Berlin 2003), 53–97; Georg SCHWEDT, Goethe in Göttingen und zur Kur in Pyrmont (Göttingen 1999).

- 7 Kritisch sah daher Johanna Schopenhauer (1766–1838), Schriftstellerin und Ehefrau eines vermögenden Danziger Kaufmanns, 1787 die Hierarchien in Bad Pyrmont: ERKER, ‚Brunnenfreiheit‘ in Pyrmont, 75.
- 8 BEERMANN, Einige historische Nachrichten, 27; vgl. auch: Klaus BERGDOLT, Leib und Seele. Eine Kulturgeschichte des gesunden Lebens (München 1999), 114–119; Fritz KRAFFT, Heilen durch Leiden. Der heilende Heiland und seine Arzneien. Herkunft und Geschichte des Sinnbildes ‚Christus als Apotheker‘ in der protestantischen und katholischen Volkskunst, in: Johann Anselm Steiger, Hg., Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit, Band 1 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43, Wiesbaden 2005), 459–486, hier 459.
- 9 Irene HABERLAND, Ein erfrischender Quell des Lebens. Vom Jungbrunnen zur Kurpromenade, in: Irene Haberland / Matthias Winzen, Hg., Natur und Kulisse. Vornehme Parallelgesellschaften im 19. Jahrhundert (Oberhausen 2017), 103–121, hier 116.
- 10 Barbara DUDEN, Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730 (Stuttgart 1987), 30; Michael STOLBERG, Gelehrte Medizin und ärztlicher Alltag in der Renaissance (Berlin–Boston 2021), insb. 104–105.
- 11 Christina VANJA, Mittel zur Ausscheidung der ‚materia peccans‘ – Spitalbadestuben und Armenbäder, ihre Einrichtung und medizinische Bedeutung, in: Artur Dirmeier / Daniel Drascek / Harriet Rudolph, Hg., Spitalobjekte. Materielle Kulturen des Spitals in der Vormoderne (Regensburg 2022), 281–306.
- 12 DUDEN, Geschichte unter der Haut, 129.

schließlich im 18. und 19. Jahrhundert sichtbar den Kuralltag.¹³ Denn die Brunnenarznei wurde in der Öffentlichkeit am gefassten Brunnen oder in der Brunnenhalle konsumiert. Drei Wochen zwischen April und Oktober dauerte in der Regel eine Trink- und Badekur.¹⁴ Der Badearzt gab die Menge des langsam aus einem Becher, einem Glas oder einer entsprechend geformten Tasse zu konsumierenden Heilwassers ebenso wie die Trinkzeiten vor.¹⁵ Sollte die Kur Erfolg haben, mussten die Kurgäste allerdings ihren persönlichen Anteil beitragen, indem sie nach einem vorgeschriebenen diätetischen Tagesplan lebten. Die ebenso wie die Humorallehre auf die Antike zurückgehende „Diätetik“ mit sechs Regeln des gesunden Lebens (*sex res non naturales*) war zentraler Bestandteil einer Medizin, welche auf das richtige Maß (*metron*) setzte: in Bezug auf das Klima, die Nahrung, das Schlafen ebenso wie das Wachsein, Bewegung und Ruhe, den Stoffwechsel und nicht zuletzt auf das ausgeglichene Gemüt. Nicht nur die Kurwochen, auch jeder einzelne Kurtag war nach diesem „Regimen sanitatis“ detailliert geordnet.¹⁶ „Um sechs Uhr morgens sieht man die feine Welt schon in voller Bewegung in der großen Allee [...]“, schrieb der dänische Reiseschriftsteller Jens Baggensen (1764–1826) 1789 über Bad Pyrmont.¹⁷ Der Kuralltag begann also morgens früh mit dem Gang zum Brunnen, um das Wasser auf nüchternen Magen einzunehmen. Es folgten ein Frühstück, das möglichst auch im Freien stattfinden sollte, danach, je nach Kurplan, eine Badeanwendung und ein leichtes Mittagessen. Der Mittagsschlaf war allgemein untersagt, vielmehr wurde der Nachmittag für längere Spaziergänge und Ausflüge vorgesehen, gefolgt, sofern dies verschrieben wurde, vom einem weiteren Brunnentrinken, dem Abendbrot und einem frühen Zubettgehen. Das Spektrum der Indikationen für eine Kur in Bad Pyrmont war, wie in den meisten Bädern, sehr breit und reichte von Erschöpfung und Melancholie über Stoffwechselerkrankungen und Lähmungen bis hin zu Lungenleiden.¹⁸ Die Trinkkur konnte allerdings auch prophylaktisch als ein Beitrag zur Gesundheit verstanden werden. Offensichtlich bemühten sich besonders diejenigen Kuristen, wie ihren Tagebüchern und Briefen zu entnehmen ist, um die Einhaltung des Kurplanes, die wegen schwerer, meist chronischer Erkrankungen das Bad aufsuchten, obwohl sie nicht selten

13 Heide WUNDER, Der »Neuw Wasserschätz« – Sauerbrunnen und Trinkkuren in Langenschwalbach, Schwalheim, Karben und Niederselters, in: Vanja / Wunder, Hg., Die Taunusbäder, 27–51.

14 Christina VANJA, Arme Badegäste im Taunus, in: Ebd., 105–118.

15 Ursula GRZECHCA-MOHR, Homburger Brunnen-, Bade- und Souvenirgläser, in: Magistrat der Stadt Bad Homburg vor der Höhe, Hg., Homburg wird Bad! Geschichte(n) vom Kurwesen und Bäderarchitektur. Eine Ausstellung des Museums im Gotischen Haus Bad Homburg v. d. Höhe, 4. März bis 24. Juni 2012 (Homburg vor der Höhe 2012), 44–71.

16 Wolfram SCHMITT, Gesundheitstheorien in Antike und Mittelalter, in: Maria Blohmke / Heinrich Schipperges / Gustav Wagner, Hg., Medizinische Ökologie. Aspekte und Perspektiven (= Medizin im Wandel. Beiträge zu einer neuen Theorie der Medizin, Heidelberg 1979), 18–35; Alfred MARTIN, Die 6 res non naturales im deutschen Badewesen einschließlich der Klimatologie, in: 80 Jahre Münchner Medizinische Wochenschrift 1853–1933 (München 1933), 5–9.

17 Dieter ALFTER, Alleen als Ursprungsform von Kurparkanlagen. Das Beispiel Bad Pyrmont, in: Volkmar Eidloth / Petra Martin / Katrin Schulze, Hg., Zwischen Heilung und Zerstreung. Kurgärten und Kurparks in Europa. Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS e. V. des Landesamts für Denkmalpflege Baden-Württemberg im Regierungspräsidium Stuttgart und des Arbeitskreises Historische Gärten in der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftskultur DGGL Baden-Baden, 19.–21. März 2015 (Esslingen 2020), 93–100, hier 97.

18 So zählte Beermann bereits unter zahlreichen Krankheiten auch die Melancholie auf, bei der das Pyrmont Wasser helfe: BEERMANN, Einige historische Nachrichten, 46.

an den Folgen eines extensiven Konsums des zumeist abführenden Heilwassers erheblich litten.¹⁹

Zentrales Gebot jeder Kur war es, neben dem Baden und Trinken, den ganzen Tag möglichst im Freien in Bewegung zu bleiben. Denn durch diese „Motion“ wurde entsprechend der aus der Antike übernommenen Humorallehre die Wirkung des Heilwassers befördert.²⁰ Spaziergänge, die nicht sportlich, sondern als gemäßigter Gang gedacht waren, langsame Spazierritte zu Pferd oder auf den Mauleseln, die zum Bild des Kurbades gehörten, aber auch gelegentliche Kutschfahrten bewegten die „Säfte“ im Körperinneren, machten sie „flüssig“ und trugen zur Ausscheidung von „Schlacken“ durch einen angeregten Stuhlgang bei. Um Bewegungsraum zu schaffen, wurden von den Brunnenbetreibern seit der Mitte des 17. Jahrhunderts Alleen angelegt. Als erste Brunnenallee gilt die Promenade in Bad Wildungen von 1651, einem Heilbad, das ebenfalls den Grafen von Waldeck gehörte. Diese „Gebahn“ führte vom Städtchen zur im Wald gelegenen Quelle.²¹ Die Allee am „Hylligen Born“ in Pyrmont wurde um 1700 speziell für die Trinkkur ausgestaltet. Der „Spaziergang“, wie der Pyrmonter Brunnenarzt Dr. Johann Philipp Seip (1686–1757) die dortige Hauptallee nannte, maß genau 500 Schritt und führte zu einer Fontaine, an der die Kurgäste kehrt machten, um sich nach etwa zehn bis 15 Minuten ein weiteres Glas Wasser am Brunnen zu holen.²² Die Breite der Allee war großzügig bemessen, damit sich mehrere Kurgäste nebeneinander bei der Promenade unterhalten konnten. Beschattet wurde die Pyrmonter Allee von duftenden Linden, denn zur Erhaltung der gewünschten „Flüssigkeit“ des Körpers gehörte die Vermeidung direkter Sonneneinstrahlung, weshalb auch Kopfbedeckungen und Sonnenschirme zur Bekleidung zählten. Schließlich standen breite Holzbänke an beiden Seiten der Allee zur Verfügung, welche dazu einluden, sich auszuruhen und eine zu starke Erhitzung des Körpers zu vermeiden. Auf diesen bequemen Sitzgelegenheiten konnte man zudem die wandelnde Prominenz studieren und kommentieren. Abseits der Hauptallee gewährten zahlreiche Aussichtspunkte mit Ruheplätzen vor allem den Blick in die nach den Vorgaben der Landschaftsmalerei gestaltete „Natur“. Insgesamt musste der Spaziergang heiter sein und das Gemüt erhellen.²³ Zu dieser für die Gesundheit vorteilhaften Stimmung trug nicht zuletzt die Brunnenmusik auf der Allee bei.

19 So nachzulesen in den eindrücklichen Schilderungen Achim von Arnims zu seiner Kur in Karlsbad 1814: Roland SCHIFFTER, „... ich habe immer klüger gehandelt ... als die philisterhaften Ärzte ...“. *Romantische Medizin im Alltag der Bettina von Arnim – und anderswo* (Würzburg 2006), 54.

20 Ingo Wilhelm MÜLLER, *Humoralmedizin. Physiologische, pathologische und therapeutische Grundlagen der galenistischen Heilkunst* (Heidelberg 1993), 86.

21 Bernhard WELLER, *Die Brunnenallee Bad Wildungen – die älteste Allee in einem Kurort*, in: *Geschichtsblätter für Waldeck* 101 (2013), 81–93.

22 Titus MALMS, *Der Roman der Hauptallee. Eine Geschichte in Geschichten* (Bad Pyrmont 2011), 13; ALFTER, *Alleen als Ursprungsform*, 96; so auch 1706 bei BEERMANN, *Einige historische Nachrichten*, 74.

23 Christina VANJA, *Gärten, Parks und Natur – ‚gesunde‘ Spaziergänge in der Kurlandschaft*, in: Andrea Pühringer / Martin Scheutz, Hg., *Die Kurstadt als urbanes Phänomen – Modernität und Konsum im Mantel der Idylle* (Köln 2023), 309–343.

Georg Philipp Telemann

Georg Philipp Telemann war zu seiner Zeit der berühmteste Komponist im barocken Dreigestirn neben Johann Sebastian Bach (1685–1750) und Georg Friedrich Händel (1685–1759).²⁴ Johann Gottfried Walther (1684–1748) widmete Telemann bereits 1732, dem Jahr seiner zweiten Reise nach Pyrmont, einen vierseitigen Beitrag in seinem „Musicalischen Lexicon“, während er Bach nur eine und Händel gar nur eine halbe Seite zugedachte.²⁵ Johann Mattheson (1881–1764) lobte seinen Hamburger Mitbürger 1739 als einen der „Vollkommenen Capellmeister“. ²⁶ Und nicht zuletzt in Johann Heinrich Zedlers „Universal-Lexikon“ von 1744 wurde Telemann, nun er allein, ausführlich mit Hinweisen auf die wichtigsten Werke gewürdigt.²⁷

Telemann wurde 1681 in Magdeburg als Sohn eines schon während seiner Kindheit verstorbenen Predigers geboren. Er erhielt eine gute, sowohl allgemeine als insbesondere auch musikalische Ausbildung in Magdeburg, Clausthal-Zellerfeld und Hildesheim und widmete sich bereits früh dem Musizieren und Komponieren. In Leipzig nahm er 1701 auf Wunsch der Mutter das Jurastudium auf, schloss es aber nicht ab, sondern wählte den Musikerberuf. Auf Leipzig, wo er bereits mit 21 Jahren als Direktor der Oper und als Organist agierte und Kantaten für die Thomaskirche schrieb, folgten berufliche Stationen als Hofkapellmeister bei den Grafen von Promnitz in Sorau (heute polnisch Żary) und den Fürsten in Sachsen-Eisenach. 1712 entschied sich Telemann für den Wechsel vom Hofdienst zur Bürger- und Reichsstadt Frankfurt am Main, wo er als Musikdirektor und Kapellmeister u. a. die Barfüßer- und Katharinenkirche betreute.²⁸ Im Jahre 1721 folgte er schließlich dem Ruf in die reiche Republik Hamburg, wo er bis zu seinem Tode blieb.²⁹ In der Hansestadt war er Kantor am Johanneum, betreute alle fünf Hauptkirchen und leitete seit 1722 auch das Opernhaus am Gänsemarkt, für das er 25 Opern verfasste. Er komponierte über 3.600 Werke, darunter Oratorien, Kantaten, Konzerte und Kammerstücke ebenso wie Tanz- und andere unterhaltende Musik, wobei er sich an italienischen und französischen Vorbildern orientierte, aber auch volkstümliche Melodien, so aus Polen und Mähren, aufgriff. Telemann war zugleich umtriebiger Unternehmer, verlegte seine Notendrucke selbst und verkaufte sogar Konzertkarten. Schließlich wurde er auch als

24 Bruno PREISENDÖRFER, *Als die Musik in Deutschland spielte. Reise in die Bachzeit* (Berlin 2019); Karl KAISER, *Basiswissen Barockmusik, Band 1: Zur Instrumentalmusik des Hoch- und Spätbarock* (= Didaktische Schriftenreihe des Institutes für Historische Interpretationspraxis der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt, Regensburg 2010).

25 Johann Gottfried WALTHER, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek [...]* (Leipzig 1732), zu Telemann 596–597; zu Johann Sebastian Bach 64–65; zu Georg Friedrich Händel 309.

26 J[ohann] MATTHESON, *Der Vollkommene Capellmeister. Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*, Hamburg 1739 (Reprint, Kassel 1995), 156; zu seiner Lehre der unterschiedlichen Ausdrucksformen: Susann PRAGER, *Zur Affektlehre Johann Matthesons. Affekte und deren musikalische Verwirklichung in „Der vollkommene Capellmeister“*. Studienarbeit (Norderstedt 2014).

27 Telemann, in: Johann Heinrich ZEDLER, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon*, Band 42 (Leipzig–Halle 1744), 644–647.

28 Dirk MÖLLER, *Georg Philipp Telemann*, in: Christoph Schwandt, Supervisor, Harenberg Konzertführer (Dortmund 21996), 859–863.

29 Hamburg war zugleich mit 75.000 Einwohnern eine der größten Städte im Reich: PREISENDÖRFER, *Als die Musik in Deutschland spielte*, 111.



Abb. 2: Georg Philipp Telemann, Stich von G. Lichtensteger, Quelle: Wolfenbütteler Digitale Bibliothek, <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=portrait/a-21703>

Musikschritsteller und Herausgeber einer musikalischen Zeitschrift über Deutschland hinaus bekannt.³⁰ Die Vielzahl seiner Aufgaben, vermutlich aber auch Eheprobleme (seine zweite Ehefrau Maria Catharina Textor machte beim Glücksspiel erhebliche Schulden) verursachten eine körperliche Erschöpfung, die dem Komponisten und Kapellmeister eine Kur angesagt sein ließ.³¹ Er selbst bezeichnete sich als „baufällig“, vermutlich litt er insbesondere an Gicht, bislang fehlt aber eine Studie zur seiner Krankheitsgeschichte.³² Ab 1731 und 1732 reiste er mindestens fünfmal (weitere Aufenthalte sind für 1736, 1742, 1751, 1752 dokumentiert) und offensichtlich zu seiner Zufriedenheit nach Bad Pyrmont.³³ Für diesen Ort sprach nicht nur die

30 Holger BÖNING, *Telemann. Der Noten und des Glückes Lauf. Ein poetischer Spaziergang durch das Leben des Dichters und Publizisten* (Bremen 2020), 147; Annemarie CLOSTERMANN, *Georg Philipp Telemann. Die Hamburger Jahre* (Hamburg 2014), 179–233.

31 BÖNING, *Telemann*, 147; vgl. CLOSTERMANN, *Telemann*; Eckart KLESSMANN, *Georg Philipp Telemann (= Hamburger Köpfe*, Hamburg 2004).

32 CLOSTERMANN, *Telemann*, 42.

33 Die Reisedaten sind durch lückenhaft erhaltene Kurlisten, aber auch durch Telemanns Zahlungen für den Abortschlüssel weitgehend bekannt. Ich danke Herrn Dr. Dieter Alfter, Stadtarchiv Bad Pyrmont, für seinen Hinweis.

relative Nähe zum Wohn- und Wirkungsort, es gab auch verwandtschaftliche Verbindungen zur Region über seine erste Ehefrau Amalie Luise Juliane Eberlin, vor allem aber hatte Telemann schon länger Kontakt zum fürstlichen Hof der Waldecker in Arolsen.³⁴ Der seit 1728 regierende Fürst Carl August Friedrich von Waldeck und Pyrmont förderte die Musik trotz eines engen Etats großzügig, hatte bei seiner Italienreise im Jahre 1731 sogar eine venezianische Sängerin (Maria Domenica Polon), eine Schülerin Antonio Vivaldis, für seinen Hof gewonnen, und wurde 1732 u. a. Subskribent von Telemanns berühmter „Tafelmusik“. An Pyrmont dürfte Telemann, der den Fürsten auch an seinem Sommersitz traf und mit der Hofkapelle musizierte, allerdings ebenso der im Kurbad relativ ungezwungene Austausch mit anderen Gelehrten und Künstlern interessiert haben.³⁵ Schließlich genoss er in Bad Pyrmont eine schöne Gartenlandschaft, denn der Komponist war ein ausgesprochener „Blumenfreund“. Er erwarb selbst einen Garten vor den Toren Hamburgs, für den ihm Händel, mit dem er ebenso wie mit Bach befreundet war, Blumenknollen aus London schickte.³⁶ Musikalisch äußerte Telemann seine Naturverbundenheit u. a. durch die Vertonung von Barthold Heinrich Brockes' Dichtung „Irdisches Vergnügen in Gott“ (1743).³⁷

Telemann selbst hatte nicht nur als Komponist großen Erfolg, er erfreute sich auch eines langen Lebens. Er überlebte Bach und Händel und starb 1767 in Hamburg mit 86 Jahren. Sein Grab beschrieb nicht zufällig der bekannte Gartenexperte Christian Cai Lorenz Hirschfeld (1742–1792) in seinem Gartenkalender von 1783, denn beide, Hirschfeld und Telemann, verband die Liebe zum (Kur-)Garten als einem „locus amoenus“, der ohne Musik nicht denkbar ist.³⁸ In Pyrmont selbst erinnern heute ein „Telemann-Garten am Teehaus“ (eröffnet 2006) und eine Klangskulptur von Bernhard G. Lehmann (1944–2021) als Teil der Hauptallee an den Komponisten.³⁹

34 Friedhelm BRUSNIAK, Grundzüge einer Musikgeschichte Waldecks, in: Horst Bökemeier, Hg., Musik in Waldeck-Frankenberg. Musikgeschichte des Landkreises (Korbach 1997), 15–82; DERS., Musik am Arolser Fürstenhof (= Museumshefte Waldeck-Frankenberg 6, 1. Heft zur Themenreise „Waldeckische Musikgeschichte“, Arolsen 1988); Albrecht RAU, Booklet zu: Georg Philipp Telemann „Pyrmonter Kurwoche“, Komponiert in Pyrmont (um 1731): Albrecht Rau, Violine, Heinrich Rau, Viola, Clemens Malich, Violoncello, Wolfgang Hochstein, Cembalo. Aufgenommen im Erholungsheim St. Maria (Bad Pyrmont-Friedensthal November 1997).

35 Diether ROUVEL, Zur Geschichte der Musik am fürstlich Waldeckischen Hofe zu Arolsen (= Kölner Beiträge zur Musikforschung XXII, Regensburg 1962), 71; für die Hinweise auf die Arolser Musikgeschichte danke ich Prof. Dr. Gerhard Aumüller, Marburg und Prof. Dr. Friedhelm Brusniak, Würzburg.

36 PREISENDORFER, Als die Musik in Deutschland spielte, 361.

37 Barthold Heinrich BROCKES, Irdisches Vergnügen in Gott. Naturlyrik und Lehrdichtung. Ausgewählt und herausgegeben von Hans-Georg Kemper (Stuttgart 1999); zum Garten als gesundem Ort: Christina VANJA, Gärten als Orte kranker Menschen – Vom Hospiz-Innenhof zu Parkanlagen von Krankenhäusern und Heilanstalten, in: Stefan Schweizer, Hg., Gärten und Parks als Lebens- und Erlebnisraum. Sozialgeschichtliche Aspekte der Gartenkunst in Früher Neuzeit und Moderne (Worms 2008), 109–124.

38 KLESSMANN, Georg Philipp Telemann, 119; Pyrmont war für Hirschfeld „Deutschlands erster Gesundbrunnen“. Gotthardt FRÜHSORGE, Die Kunst des Landlebens. Vom Landschloß zum Campingplatz. Eine Kulturgeschichte (München–Berlin 1993), 199; Hirschfeld zum Kurgarten: Christian Cajus LORENZ HIRSCHFELD, Theorie der Gartenkunst, Fünfter Band. Nebst Register (Leipzig 1785), 85–115.

39 CLOSTERMANN, Telemann, 76–78.

Die „Scherzi melodichi“ beim Pymonter Brunnen

Über die medizinische Behandlung Telemanns in Pymont ist leider nichts bekannt. Seine Zahlungen für ein Toilettenhäuschen nahe der Allee verweisen jedoch darauf, dass er das Programm einer Trinkkur absolvierte.⁴⁰ Vermutlich hatte er auch Kontakt zu dem fünf Jahre jüngeren, über die Grenzen Pymonts hinaus berühmten Brunnenarzt Dr. Johann Philipp Seip, der 1719 mit einer vielgelesenen „Neue(n) Beschreibung der Pymontischen Stahl-Brunnen“ für das Bad warb.⁴¹ Offensichtlich war der Komponist bereits mit seinen ersten Kuraufenthalten derart zufrieden, dass er dem Fürsten von Waldeck und Pymont eine besondere Komposition widmete: Die „Scherzi Melodichi“ oder „Melodische Frühstunden bey dem Pymonter Wasser“, heute bekannt als „Pymonter Kurwoche“ (TWV 42).⁴² Ob diese Komposition, die 1734 in Telemanns Verlag erschien, auch tatsächlich in Pymont auf der Allee für die Kurgäste aufgeführt wurde, wissen wir nicht, eine Uraufführung im Pymonter Schloss nahe der Hauptallee scheint aber wahrscheinlich.⁴³ Telemann sah zumindest Präsentationen auch im Freien vor, denn die Musik für zwei Streicher (Violine und Viola bzw. Violine II) und einen Generalbass ist relativ schlicht, wobei die Violinen, wie damals üblich, durch Flöten oder Oboen und das Cembalo etwa durch ein Cello oder Fagott ersetzt werden konnten.⁴⁴ Musik wurde in Pymont bereits 1706 direkt unter den Bäumen der Allee präsentiert,⁴⁵ und noch 1818 berichtete David Hess (1770–1843) in seiner „Badenfahrt“, dass in Pymont „der Curgast alle Morgen von einer Hoboistengesellschaft aufgeweckt [werde], welche ihn am Eingang der Allee mit lieblichen Harmonien zur sprudelnden Quelle“ rufe.⁴⁶ In dieser kleinen Besetzung konnten Telemanns ‚Scherzi‘ grundsätzlich auch von Dilettanten gespielt werden, denn zweifellos dachte der Komponist bei seinem

40 Hermann ENGEL, Die Pymonter Kur- und Schlüsseldienstlisten im 18. Jahrhundert; freundlicher Hinweis von Dr. Dieter Alfter, Stadtarchiv Bad Pymont.

41 Philipp SEIPP, Neue Beschreibung der Pymontischen Gesund-Brunnen. Darinnen derselben Historie, wahrer mineralischer Inhalt und Gebrauch, Beydes Im Trincken und Baden (Hannover 1717).

42 Adolf HOFFMANN, Hg., Pymonter Kurwoche, Corellisierende Sonaten (= Telemann. Bärenreiter Urtext. Musikalische Werke BA 5302, Kassel u. a. 1974). Ich danke dem Kasseler Bärenreiter-Verlag für die Bereitstellung eines Druckes der vergriffenen Ausgabe.

43 ROUVEL, Zur Geschichte der Musik, 71.

44 Zu den barocken Instrumenten: Bernhard MORBACH, Die Musikwelt des Barock. Neu erlebt in Texten und Bildern (Kassel 2013), 222–239.

45 So bemerkte Beermann: „Ehe ich aber noch aus der Allée gehe, muß ich noch erinnern / daß bey gutem Wetter unter den grünen Bäumen fast täglich Assembléen und Balletten von der Noblesse pflegen angestellt zu werden / da dann die übrigen sich insgemein ziemlich attroupiren und Zuschauer abgeben“. BEERMANN, Einige historische Nachrichten, 54–55; für diesen freundlichen Hinweis danke ich Herrn Titus Malms, Bad Pymont; auch der Vater von Carl Philipp Moritz, der Regiments-, Hoboist- Johann Gottlieb Moritz (1724–1783), dürfte in den 1750er und 1760er Jahren auf der Pymonter Allee musiziert haben: Hans Joachim SCHRIMPF, Karl Philipp Moritz (Stuttgart 1980), 10–13; mit Bezug vor allem auf den englischen Kurort Bath im 17. und 18. Jahrhundert: Ian BRADLEY, Promenade Concerts, Music Pavilions and Bandstands. The Place of Music in Spa Parks, in: Eidloth / Martin / Schulze, Hg., Zwischen Heilung und Zerstreung, 115–122; für den Taunus: Martina BLEYMEHL-EILER, „Das Paradies der Kurgäste“ – Die Bäder Wiesbaden, Langenschwalbach und Schlangenbad im 17. und 18. Jahrhundert, in: Michael Matheus, Hg., Badeorte und Badereisen in Antike, Mittelalter und Neuzeit (Stuttgart 2001), 53–80, hier 62; Fred KASPAR, Der Kurgarten. Ein historischer Überblick. Von Spielwiese und Allee zu Kurgarten und Kurpark (Petersberg 2016), zu Pymont 47; zum 19. Jahrhundert: Christoph-Hellmut MAHLING, „Residenzen des Glücks“. Konzert – Theater – Unterhaltung in Kurorten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: Matheus, Hg., Badeorte und Badereisen, 81–100.

46 David HESS, Die Badenfahrt (Zürich 1818), 65–66.

Geschenk an den „Principe Regnante di Waldeck“ auch an seinen Hamburger Notenverlag und an die Kundschaft, die er in einem übernationalen Bad gewinnen konnte.⁴⁷

Telemanns Komposition zur „Unterhaltung derjenigen, die das Mineralwasser in Pyrmont trinken“, wie er selbst notierte, orientierte sich am Ablauf der Trinkkur, die, wie bereits erwähnt, früh am Morgen begann, wenn sich eine große Zahl von Kurgästen am Brunnen versammelte und anschließend zum vorgeschriebenen Spaziergang auf der Promenade aufbrach. Bei dieser morgendlichen „Prozession“ sollte sie Telemanns Musik nicht nur begleiten, sondern auch zu einem freudigen „Dienst“ an der eigenen Gesundheit ermuntern.

Von Montag (Lunedì) bis Sonntag (Domenica) sah der Komponist jeweils eine siebensätzig Suite von insgesamt, entsprechend dem üblichen Brunnengang, etwa zehn Minuten Länge vor.⁴⁸ Es handelt sich also um sieben mal sieben Musikstücke – für den gläubigen Lutheraner Telemann zweifellos eine Anspielung auf die sieben Tage dauernde Erschaffung der Welt durch Gott. Jeder Tag hat eine durchgängige Tonart. Von Montag bis Donnerstag sind es die helleren Dur-Tonarten (A, Es, G und wieder Es), für Freitag und Samstag wählte der Komponist (wohl im Gedenken an Christi Tod) die dunkleren Moll-Tonarten (e und g), um am Sonntag wieder zum Dur (D-Dur) zurückzukehren. Einer im Vergleich zur gängigen französischen Ouvertüre relativ schnellen und fröhlichen „Introduzione“ folgen tanzartige Stücke in unterschiedlichen nationalen Stilrichtungen (u. a. Allemande, Anglaise, Polonaise, Courante und Gigue). Der Montag etwa beginnt mit einer „Introduzione prima“ als „Vivace“. Es folgt die Nummer 1 als „Moderato“ im 6/8 Takt mit einer synkopischen ‚Lang-Kurz‘-Notenfolge, bei der man sich leicht einen krank dahin schleichenden Kurgast vorstellen kann. Danach erklingt ein fröhliches „Allegro“ im 4/4 Takt mit vielen Terzen, gefolgt von einem „Tempo guisto“ (nach Belieben), einem weiteren „Allegro“, dann im Kontrast zur Erholung einem kurzen „Largo“ und schließlich zum Abschluss als Nummer 6, einem flotten „Presto“ im Stil einer Gavotte im 4/4-Takt.⁴⁹ Nur am Sonntag beginnt Telemann die Musikfolge feierlich mit einer langsamen, etwas tiefer angelegten pastoralen „Ouvertüre“, welche nachfolgend allerdings von lebhaften weiteren Sätzen kontrastiert wird.⁵⁰

Insgesamt handelt es sich um eine heitere, durch das obere Instrument (die Violine oder Flöte) dominierte, durchweg kantable Melodienvielfalt, welche von den Gegensätzen in Tempo, Taktart und Stimmung lebt, wie der Herausgeber der Noten beim Kasseler Bärenreiter Verlag, Adolf Hoffmann, in seiner Einführung von 1974 zu Recht betont.⁵¹ Die Erdung erfolgt durch den begleitenden Basso continuo, der den Melodieinstrumenten deutlich untergeordnet ist. Leider hat Telemann nur für eine Kurwoche komponiert; zwei weitere Wochen hatte er angekündigt, dann aber nicht realisiert.⁵²

47 HOFFMANN, Hg., Pyrmont Kurwoche.

48 Ich folge der Ausgabe: HOFFMANN, Hg., Pyrmont Kurwoche.

49 Ebd., 3–10.

50 Ebd., 54–62.

51 Ebd., IX.

52 KLESSMANN, Georg Philipp Telemann, 71.



Abb. 3: Titelblatt der „Scherzi Melodichi“ mit der Widmung für Fürst Carl August Friedrich von Waldeck, 1734,
Quelle: Bärenreiter Verlag

The image shows a page of handwritten musical notation for a violin. At the top, the title "VOLONO" is written in a large, decorative script, followed by "Lunedì." in the upper right corner. The first section is labeled "Introduzione prima." and "Vivace." in the upper left. It consists of ten staves of music. The second section is labeled "Moderato." and "n. 1." and consists of two staves. The third section is labeled "Allegro." and "n. 2." and consists of two staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.

Abb. 4: Erste Notenseite für den Montag mit der Stimme der Violine, Quelle: Bärenreiter Verlag

Musik und Medizin

Grundlegend für das Thema „Musik und Medizin“ ist auch heute noch die Habilitationsschrift von Werner Friedrich Kümmel aus dem Jahre 1977.⁵³ In seiner Analyse verweist Kümmel insbesondere auf den engen Zusammenhang zwischen Tempo und Puls und betont überdies, dass Musik entsprechend der antiken, hippokratisch-galenischen Humorallehre nicht allein im Sinne der allgemeinen Diätetik die Gemütsstimmung beeinflusste, sondern auch physiologisch wirkte, indem sie die Konsistenz und Fluidität der Körpersäfte veränderte. Nicht zuletzt half die Musik bei der Verdauung, so dass die bei Hof übliche „Tafelmusik“, so auch die berühmte Telemansche, nicht nur vergnügte, sondern auch einen diätetischen Zweck im engeren Sinne erfüllte.⁵⁴ Die Musik trug also zu der Regulierung der Lebenssäfte bei, welche gerade bei einer Bade- und Trinkkur im Zentrum der Aufmerksamkeit stand, und half damit, das Körperinnere wieder in „Fluss“ zu bringen. Vermittelt durch Luftpartikel, welche über das Gehör in das Leibesinnere gelangten, transportiert über die Lebensgeister oder „Spiritus“ bzw. die Nervenfasern, erhielten die Töne einen direkten Zugang zu den physiologisch im Körper fundierten Leidenschaften oder „Affekten“. Freude, Zorn oder Trauer erwärmten oder kühlten die inneren „Flüsse“, welche sich in heiterer Stimmung lösten und nach außen strebten oder aber bei „Schwartzgalligkeit“ sich weiter im Körperinneren verkrampften und verhärteten. Der Einfluss der Musik auf die Gemütsstimmung oder „Passion“ entsprach demnach nicht unseren heutigen Vorstellungen über psychologische oder psychosomatische Vorgänge, sondern wurde in einem materialistischen Sinne ‚leiblich‘ gedacht.⁵⁵ Folglich half Musik auch nicht nur bei Gemütsleiden, sondern heilte grundsätzlich auch heute als somatisch verstandene Krankheiten nach dem Prinzip ‚Contraria contrariis‘.⁵⁶ Allerdings äußerte bereits Athanasius Kircher (1601–1680) im Jahre 1684 Zweifel daran, dass abgesehen von Erkrankungen der „schwarzen“ und gelben Galle auch ernste körperliche Leiden unmittelbar durch Musik zu heilen seien.⁵⁷ Aber die „natürliche [...] Musikkur“ verbesserte auch bei Kircher die Gesamtkonstitution, nämlich:

„daß unser gantzer Leib durch=wehend oder durchlufftet seye / und daß die Spaan= und Sehn=Ader / wie auch die so genannte Fleisch=Mäuse oder Musculi, von dem äusserlichen Thon oder Hall / eben die Impression und Fühung haben / welche die auff leichtem und resonirendem Holtz aufgespannte Saitten empfinden.“⁵⁸

53 Werner Friedrich KÜMMELE, Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehung in Theorie und Praxis von 800 bis 1800 (= Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte 2, Freiburg im Breisgau–München 1977).

54 KÜMMELE, Musik und Medizin, 193–219, insb. 194.

55 Dietrich von ENGELHARDT, Diätetik, in: Werner E. Gerabek u. a. (Hg.), Enzyklopädie Medizingeschichte (Berlin–New York 2005), 299–303, hier 300.

56 Irntraut SAHMLAND, Balneologie, in: Gerabek, Hg., Enzyklopädie Medizingeschichte, 135.

57 „Vierdens setz ich / daß nicht alle Kranckheiten / sondern allein die von der schwartzen und gelben Gall entstehen / durch solche Music-cur können geheylet werden. Dann das hitzige Fieber / Schlag=fluß / fallende Kranckheit / Podagra, Zipperle / und andere dergleichen schwere Kranckheiten / also auch / wo ein Leibs= und Lebens=glied verderbet ist / auff solche Weise heylen / halt ich für unmöglich“: Athanasius KIRCHER, Neue Hall= und Thon=Kunst / Oder mechanische Gehaim=Verbindung der Kunst und Natur [...] (Nördlingen 1684, Reprint Hannover 1983), hier 138.

58 KIRCHER, Neue Hall= und Thon=Kunst, 138.

Die Parallelen zwischen einem (besaiteten) Musikinstrument und dem von vielerlei Fasern durchzogenen Körper sind somit Basis für die bewegende Kraft der Tonkunst. Es ist letztlich die Fähigkeit der Musik, auf die Affekte Einfluss zu nehmen, so auch nach Ansicht des Arztes Ernst Anton Nicolai (1722–1802) in seiner Schrift über „Die Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrtheit“ von 1745, die sie befähigt, „die Gesundheit [zu] befördern und Kranckheiten (zu) curiren.“⁵⁹ Denn:

„Bey Freude bewegen sich das Hertz und die Pulsadern stärker, daher bekommt das Blut und die Säfte einen freyen, ungehinderten und lebhaften Umlauf, und die Ausdünstungen (excretionen) gehen wohl von statten. Wer wollte also zweifeln, daß die Freude zur Erhaltung und Beförderung der Gesundheit sehr vieles beytrage.“⁶⁰

Wie dem „Musikalischen Lexikon“ von Heinrich Christoph Koch (1749–1816) von 1802 unter dem Stichwort „Leidenschaft, Affect“ zu entnehmen ist, bildete der „Ausdruck leidenschaftlicher Empfindungen“ den „Hauptgegenstand der Tonkunst“.⁶¹ Komponisten konnten, um unterschiedliche Leidenschaften auszudrücken, das Tempo, die Taktart, Stimmlage und Stimmumfang, Intervalle und Akkorde sowie den Rhythmus in je unterschiedlicher Weise einsetzen. Für die Menschen im Kurbad war vor allem eine Aufmunterung nötig. Diese freudigen Affekte sollte der Komponist entsprechend „durch muntere Bewegung, durch mehr hohe als tiefe, mehr angestoßene als geschleifte, und durch mehr springende als stufenweis aufeinander folgende Töne“ zum Ausdruck bringen.⁶² Die Kurmusik hatte vor allem in natürlicher Weise melodisch zu sein: „Die angenehmen Leidenschaften“, so Koch weiter, „lieben eine sehr mäßig geschwinde Bewegung [...], mit wenig scharfen Accenten im Allgemeinen betrachtet, aber mit starker und anwachsender Heraushebung der Vorschläge und anderer zu accentuierender Noten.“⁶³ Muntere, frische Tanzmelodien finden sich in Telemanns „Pyrmonter Kurwoche“ ebenso wie „erhabene“, pastorale Weisen für den Sonntag, wie es die Affektlehre vorgibt: durch „mäßig langsame Bewegung, einen sehr hervorstechenden und stark markirten Rhythmus, und mehr gestoßene, als zusammengeschiefte Töne; dieser Affect“, so Koch, „verträgt sich sehr gut bey langsamen Noten mit weiten, aber consonirenden Intervallensprüngen, und verlangt eine volle und kräftige, aber keineswegs mit Dissonanzen überladene Harmonie [...]“.⁶⁴ Diese Hinweise lassen sich bei Telemanns „Introduzione settima“ für den Sonntag gut nachvollziehen. Sie hat einen ausgeprägten Rhythmus und tatsächlich keine großen Tonschwankungen. Das „Largo“ kehrt zudem nochmals nach dem „Presto“ zurück, um die Kurgäste die nötige Demut vor Gott nicht vergessen zu lassen. Denn ohne Gottes Hilfe blieb auch im 18. Jahrhundert eine Kurwoche ohne Erfolg. Gott, Natur und Mensch mussten sich in Harmonie zusammenfinden, sollte der Mensch gesund bleiben bzw. Heilung erfahren.⁶⁵

59 Ernst Anton NICOLAI, *Die Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrtheit 1745* (= Neudrucke zum Thema Musik und Medizin II, Leipzig 1990), 37–42.

60 Ebd., 38–39.

61 Heinrich Christoph KOCH, *Musikalisches Lexikon*. Faksimile-Reprint der Ausgabe, Frankfurt am Main 1802, hg. und mit einer Einführung versehen von Nicole Schwindt (Kassel 2001), 894–897.

62 KOCH, *Musikalisches Lexikon*, 896–897.

63 Ebd., 897.

64 Ebd.

65 Pius KAUFMANN, *Gesellschaft im Bad. Die Entwicklung der Badefahrten und der „Naturbäder“ im Gebiet der Schweiz und im angrenzenden südwestdeutschen Raum (1300–1610)* (Zürich 2009), 375.

Die „Scherzi melodichi“ für Bad Pyrmont sind also im Verständnis der Zeit (entsprechend Humoralpathologie und Affektenlehre) ein wirkliches Heilmittel und nicht allein eine, allerdings in ihrer „ausnehmenden Lieblichkeit“ (so Johann Mattheson zu Telemanns Musik) auch sehr angenehme Unterhaltung.⁶⁶ Ich selbst konnte eine Interpretation dieser Musik nur andeuten, hoffe aber, gezeigt zu haben, dass es sich lohnt, sich mit der Kurmusik als Teil der frühneuzeitlichen Medizingeschichte näher zu befassen.

Informationen zur Autorin

Prof. Dr. Christina Vanja, Archivdirektorin a. D., außerplanmäßige Professorin für Neuere Geschichte an der Universität Kassel, Fachbereich 05 Gesellschaftswissenschaften, Nora-Platiel-Straße 1, D-34107 Kassel, E-Mail: christina.vanja@uni-kassel.de

⁶⁶ „In den Telemannischen Wercken trifft man einen herrlichen Vorrath solcher schönen Gänge an“: MATTHESON, Der Vollkommene Capellmeister, 156.

Lorenz Adamer

Music for Bathing and Spa Therapy in the Early Modern Period¹

Summary

Spas and baths proved to be spaces where a wide array of dietary and medicinal approaches to improving health were connected. For the medicinal theories of the early modern era (1500–1750) the teachings on humor, *spiritus* and *temperament*, and the difference between *res naturales* and *res non naturales* were essential. One's health was also considered to be significantly dependent on one's emotional state, and could therefore be influenced by music as well. Thus, music was of central importance to medical advice regarding spas and baths in the early modern era because of its influence on, or control of, human emotions, which affected both the mind and the body. As illustrated by the many medical remarks in balneological treatises, music not only stimulated emotions but also caused reactions in the human body.

Kurorte und Bäder waren Räume, in denen ein breites Spektrum an diätetischen und medizinischen Ansätzen zur Verbesserung der Gesundheit miteinander verbunden wurde. Für die medizinischen Theorien der Frühen Neuzeit (1500–1750) war die Humoral-, die Spiritus-, die Temperamentenlehre sowie die Unterscheidung zwischen den *res naturales* und den *res non naturales* von zentraler Bedeutung. Ob sich der Mensch in einem gesunden Zustand oder in einem krankhaften Zustand befand, hing wesentlich von den Gemütsbewegungen und damit auch von der Musik ab, da diese durch die menschlichen Emotionen sowohl den Geist als auch den Körper beeinflusste bzw. kontrollierte. Den medizinischen Bemerkungen in zahlreichen balneologischen Abhandlungen der Frühen Neuzeit zufolge, stimulierte Musik nicht nur die Emotionen, sondern rief auch wechselseitige Reaktionen im menschlichen Körper hervor.

Keywords

Early modern period, bath, spa, music therapy, Central Europe, dietary

¹ Funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation) – SFB 1391 – Project-ID 405662736.

Article accepted for publication after external peer review (double-blind).

Medical Foundation

In the widely read 1536 essay *De balneis*, the Italian doctor Giovanni Francesco Brancaloneone reported that visitors to spas celebrated Galen for preserving their good health in loud and melodious voices.² This not only illustrates the importance of ancient concepts for early modern medicine, but also more broadly demonstrates the connection between sound, music, and medicine. The idea of spas as places for maintaining and restoring health is based on a wide range of medical and dietary considerations that also include the effects that music can have on personal wellbeing. But while balneology has been widely researched in the history of medicine and social history, the interconnected relationship between music and medicine found in the balneological tracts of the early modern period³ has not been given much attention.⁴ In this article I would like to focus on the positive and negative aspects, impacts, and functions of music in everyday spa culture using medical theories related to the interchanging relationship of music and medicine as expressed by spa doctors of the early modern period. While previous studies have neglected music in the bathing environment, it becomes clear in the analysis of the sources that music was not only seen as entertainment. Music could also influence the mind and the body through human emotions and was therefore responsible for the cure and recovery of the bath guests.

As can be seen clearly in Brancaloneone's essay, what was considered healthy living in a dietary sense was based on ideas dating from antiquity and the Middle Ages, from Galen and other physicians. Whether a human being was considered healthy (*sanitas*) or ill (*aegritudo*) fundamentally depended on humoral pathology⁵, the *res naturales* and *res non naturales*, on

-
- 2 Giovanni Francesco BRANCALEONE, *De balneis* (Nuremberg 1536), no pagination [f. 15r]: "Haec Galenus, quam alta voce, quam sonora in sanitate servanda balneum celebrat."
 - 3 This article primarily refers to sources from the German speaking world between 1500 and 1750. Despite the changes in space and bathing culture, as well as medicine, this time frame makes sense. Starting in 1500 there was a continual increase in medical essays on bathing in German speaking regions, and due to increasing urbanisation and the development of spa resort towns in the middle of the 18th century, new conditions in the history of baths and bathing emerged. From a medicinal perspective, affective theories remained centrally important until well into the 18th century, when the discovery and exploration of the nervous system prompted distinctive changes in the understanding of emotions. Cf. Michael STOLBERG, *Emotions and the Body in Early Modern Medicine*, in: *Emotion Review* 11/2 (2019), 113–122, here 119.
 - 4 The available balneological treatises of the 15th and 16th century were analysed by Irmgard PROBST, *Die Balneologie des 16. Jahrhunderts im Spiegel der deutschen Badeschriften* (Münster 1971); Frank FÜRBEETH, *Bibliographie der deutschen oder im deutschen Raum erschienenen Badeschriften des 15. und 16. Jahrhunderts*, in: *Würzburger medizinhistorische Mitteilungen* 13 (1995), 217–252, but not in regard to music and sound phenomena. Benedek provides an overview of the role of therapeutic bathing: Thomas BENEDEK, *The Role of Therapeutic Bathing in the Sixteenth Century and its Contemporary Scientific Explanations*, in: Albrecht Classen, ed., *Bodily and Spiritual Hygiene in Medieval and Early Modern Literature* (= *Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture* 19, Berlin 2017), 528–567. Cf. also: Werner HEINZ, *Balneologisches Wissen zwischen Antike und früher Neuzeit*, in: Albrecht Classen, ed., *Religion und Gesundheit. Der heilkundliche Diskurs im 16. Jahrhundert* (= *Theophrastus Paracelsus Studien* 3, Berlin 2011), 303–322. Despite an increase in medical balneological treatises in the 17th and 18th century, only individual case studies have been analysed so far. From the perspective of cultural history, the monograph by Alfred Martin is still a reference work based on multiple sources: Alfred MARTIN, *Deutsches Badenwesen in vergangenen Tagen* (Jena 1906).
 - 5 Humoral pathology is generally understood to be a medical theory dating to antiquity that describes four bodily humours (black bile, yellow bile, blood, and mucus). Until the late 18th century, it was believed that the incorrect and unbalanced relation of these fluids would lead to illness and damage to the human body. This also led to the idea of physical and emotional wellness as a harmonious and measurable order in which the humours have to be

the theory of *spiritus*⁶ and on the theory of temperaments⁷. The *res non naturales*, for which each person is responsible, are also always present in bath and spa environments, and nearly all balneological essays refer to the *res non naturales* either directly or indirectly. The importance of the *res non naturales* can be seen in a 1673 description of the Tyrolean spa of Prutz by the Innsbruck doctor Johann Angermann:

“Diet is not only understood to be our food and drink / but generally six essential things / called by medicine the *res non naturales*. They are 1. air / 2. food and drink / 3. exercise and rest / 4. sleep and wakefulness / 5. digestion and constipation / 6. the workings of the mind / called *affectiones animi*. When those six items are used properly / they are when undergoing a cure / as important / as the medicine itself / because without them no medicine can work /nor can one remain healthy / and health cannot be regained once lost [...]”⁸

In his advice for the use of healing springs, Angermann recommended a mindful application of the *res non naturales* and explained their central importance for recovery and the maintenance of good health over twelve chapters. This applies to the dietary prophylaxis (*praeservatio*), therapy (*curatio*), as well as continuing good health (*conversatio sanitatis*). While it is essential to maintain a balance between all six *res non naturales*, one is of particular importance with respect to the use of music in spas and baths: the *accidentia animi*, also known as the *passiones animi*, *affectus animi*, *pathemata animi*, or *motus animi*.⁹ In the list of *res non*

in a balanced relation to each other. Cf. Werner Friedrich KÜMMEL, *Musik und Medizin. Ihre Wechselwirkungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800* (Freiburg–München 1977), 91.

- 6 The complementary idea of the *spiritus* is based on ancient *pneuma* theory. This theory postulated that there are three spirits – *spiritus naturalis*, *spiritus vitalis* and *spiritus animalis*. A substance is taken in by breathing and it splits up into three parts in the body: the liver, where food is converted to blood, is the seat of the *spiritus naturalis*. The heart, as the centre of innate warmth, then cleanses, and thins the blood, forming the finer *spiritus vitalis*. Finally, the brain refines the air-like *spiritus animalis*. Cf. KÜMMEL, *Musik*, 96. While the explanations had to be adapted due to new anatomical insights, the *spiritus* remained important in early modern anthropology. Cf. Jürgen HELM, *Zwischen Physiologie, Philosophie und Theologie: Die Lehre von den „spiritus“ im 16. Jahrhundert*, in: Classen, ed., *Religion und Gesundheit*, 287–302.
- 7 The so-called theory of the temperaments was a personality model deriving from humoral pathology, according to which each person’s personality corresponds to one of the humors: melancholic, sanguine, choleric, phlegmatic. According to the ideas of the early modern period, the phlegmatic type is passive and clumsy and aligned with mucus. The choleric is an irritable and excitable personality of the yellow bile, the sanguine is cheerful and active and matched to blood, and the melancholic is a sad and thoughtful personality, associated with black bile. In balneology, the theory of the temperaments was integrated in different ways, such as Johann REMMELIN, *Ferinae VVeltzheimenses* (Augsburg 1619), 26–30.
- 8 „Durch die Diaet wird nit allein verstanden das essen und trincken / sondern ins gesambt die sechs unvermeidliche Ding / so von den Medicis sex res non naturales genennet werden: Als da seynd 1. der Lufft / 2. Essen und trincken / 3. Bewegung und Ruhe / 4. Schlaffen und wachen / 5. Eröffnung und Verstopffung deß Leibs / 6. Die Bewegung deß Gemüths / affectiones animi, genant. Diser sechs Dingen rechter Gebrauch / weil sie einem / der eine Cur angehet / so nothwendig / als das Medicament selbst / ohn welchen kein Medicin ein recht zur operation kommen / noch die anwesende Gesundheit recht bestehen / und die verlohne wider kan gebracht werden [...]“ Johann ANGERMANN, *Microscopium Acidularum Bruzensium Philosophico-Medium* (Innsbruck 1673), 160. If not otherwise stated, all translations by the author.
- 9 The emotions are not only of central relevance in musical science, but generally play a significant role in the origin and progression of illnesses. Cf. Michael STOLBERG, „Zorn, Wein und Weiber verderben unsere Leiber“. Affekt und Krankheit in der Frühen Neuzeit, in: Johann Steiger, ed., *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, vol. 2 (Wiesbaden 2005), 1051–1077.

naturales, the workings of the mind were usually listed as the sixth and final item: the “last piece in the order of life.”¹⁰ As early as 1512, the Austrian physician Wolfgang Winterperger had already recommended for people in spas and baths to be happy and “listen to funny stories and fables” as a way of encouraging natural physical forces to redistribute and expel redundant bodily fluids.¹¹ From a dietary perspective, it was generally considered important to avoid emotions such as anger, envy, fear, anxiety or sadness, in order to prevent their negative effects on one’s physical state.¹² People should avoid “violent workings of the mind”¹³ so that “life’s harmony would remain for a long time.”¹⁴ A “lowering” of the mind would weaken the spa visitor unnecessarily and present a much greater danger than a person “can ever be exposed to by illness.”¹⁵ Instead, people should be “happy and in good spirits” in spas and baths because sadness would “eat up the bone to the marrow”, and only a “cheerful heart helps to get well and takes away all illness.”¹⁶ The theologian Johann Deucer (1653) stated that the spa visitor should keep away from negative feelings such as depression and sadness, “so that the *organa sensuum* are not occupied with other functions and their faculties are not weakened or impeded.”¹⁷ Several spa physicians specified particularly damaging emotions¹⁸ and even regarded these matters as potentially life threatening.¹⁹

If these emotional states could cause such negative effects on human health, it is important to consider how music could influence human emotions and affects. In the ethical teachings of Greek antiquity, it was assumed that there was a relationship between musical (*motus harmoni-*

10 Johann JÄGERSCHMID, *Mineralische Wasser-Nymphe* (Augsburg 1711), 114.

11 Wolfgang WINTERBERGER, *Ain Tractat der Badefart* (Straßburg 1512), 32.

12 Heinrich VOGTHERR, *Eyn nutzlich Bad und artzney* (Straßburg 1538), unpag.

13 Martin PANSÄ, *Kurtze Beschreibung Deß Carolsbades* (Annenberg 1609), 134 (part 2).

14 Johannes PYRMONTANUS [FEUERBERG], *Fons sacer oder Beschreibung des hyligen Borns* (Lemgo 1597), Preface.

15 Georg GRASECK, *Fons salutis scatebra petrina: Das ist Gründtliche Beschreibung der weitberühmbten Brunnquellen des Heils des genandten Sant Petersthals vnnnd Griefßbachers Saurwassers* (Straßburg 1625), 174.

16 Caspar SCHWENCKFELDT, *Hirschbergischen Warmen Bades* (Liegnitz–Hirschberg 1619), 84. The compression associated with unwanted emotional workings was thought to prevent the heart from producing sufficient *spiritus vitalis* which was essential for vital bodily functions. Cf. STOLBERG, *Emotions*, 115.

17 Johann DEUCER, *Heilsame und nutzliche BadCur deß Wild-Bads* (Straßburg 1653), 84.

18 The physician Johannes Feuerberg (Pyrmontanus) mentioned that rage in particular is very damaging, and that no Christian person should bear envy or hatred because this would lead to “worries in rage like an animal”, PYRMONTANUS, *Fons Sacer*, 31. According to Sommer, nothing would prevent the healing use of the waters as much as sadness. Matthias SOMMER, *Ein kurtzes / Notwendiges und nützlichs Büchlein* [Leipzig 1572], 131–132. Georg Bollmann thought that, based on “every physicians’ advice and opinion”, anger and rage were detrimental for cures. Georg BOLLMANN, *Kurtze Beschreibung Des Pyrmontschen SaurBrunnens* (Rinteln 1661), 100, while Johann Angermann described melancholy and sadness as particularly “odious”: ANGERMANN, *Microscopium*, 172–173.

19 August Hauptmann stated that worry and sadness should be left at home when going to a spa, because it would be detrimental for the health and that some people would die before their time due to worries and rumination. August HAUPTMANN, *Uhralter Wolckensteinischer Warmer Badt- und Wasser-Schatz* (Leipzig 1657), 230. While negative emotions were considered bad for people in general in the medical theories of early modern times, they were considered even worse during a spa cure. Cf. Franz OBERKAMP, *Wahrer Mineral-Gehalt* (Würzburg 1745), 213; Johann GESNER, *Historisch=Physicalische Nachricht Von dem Zaysenhauser mineralischen Bronnen* (Stuttgart 1746), 57. Even beyond their time in the spa, the visitor had to keep his/her emotions under control to avoid later damage. The “evil intemperate song”, as an anonymous writer described it in 1691 must not be sung again, but indefinitely avoided. ANON., *Neue / Kurtze und einfaltige Beschreibung* (Zürich 1691), 24.

cus) and emotional movement (*motus animae*).²⁰ This was still an essential part of dietary theories in the early modern period; as early as 1480, Tinctoris described some of music's effects on emotions:

“Effectus 7: ‘Musica tristitiam depellit’ – music drives away sadness.

Effectus 13: ‘Musica homines laetificat’ – music cheers people up.

Effectus 14: ‘Musica aegrotos sanat’ – music heals the sick.”²¹

These emotions directly mirror the considerations of later balneological authors that music expels sadness and induces happiness.²² In his further description of “Effectus 14”, Tinctorius emphasized the healing effect of music and referred to the physicians Asclepiades, Galen, and Avicenna.

Tinctorius' work was, amongst other, followed by Hermann Finck in his *Practica Musica* (1556), where he defines music in the introduction to *VUTILITAS MUSICAE* as an optimal guide (*gubernatrix*) of the emotions. Accordingly, music dominates all of the emotions, puts them into the proper relationship with each other, and can create joy from sadness and serenity from anger.²³ Athanasius Kircher also described the relationship of music and emotions in detail, listing eight general affective states and the many effects of music on the body and mind.²⁴ According to Kircher, the *affectiones* or *passiones* have “physical conditions” in people,²⁵ and music thus seems to set the movements of the organism in motion. Music not only initiates “external air movements (sound), but also the inner air and spirit”, which activates the “imagination”, the affects, and *vapores*.²⁶

20 Andrea KORENIAK, „Musica movet affectus ...“ Zum barocken Affektverständnis im Spiegel der galenischen Spirituslehre, in: Studien zur Deutschkunde XXXII (2006), 79–112, here 79. For context and discussion of the theory and practice of music therapy, cf. also: Brenno BOCCADORO, „Musica spiritum curat“, in: Nicole Schwindt, ed., Handbuch der Musik der Renaissance (= Die Musik in der Kultur der Renaissance. Kontexte, Disziplinen, Diskurse 5, Laaber 2015), 55–108.

21 Edmond COUSSEMAKER, Joannis Tinctoris. Tractatus de Musica (Lille 1875), 510–522.

22 Tinctoris describes the outer (*potentia auditiva*) and inner nature (*virtus intellectiva*). The more experience and understanding someone has of music, the more he or she will be affected emotionally by it.

23 Hermann FINCK, *Practica Musica* (Wittenberg 1556), unpag.: “[...] quod ea [musica] est gubernatrix affectuum, Potest enim anxias curas discutere & omnes affectus optime temperare & regere, ut ex tristibus laeti, ex iratis sedati efficiantur.”

24 Athanasius Kircher stated that music only affects the eight general emotional workings and not love or hate. The general emotions could, however, have further effects. Cf. Athanasius KIRCHER, *Neue Hall- und Thonkunst* (Nördlingen 1684), 127; Athanasius KIRCHER, *Musurgia universalis* (Schwäbisch-Hall 1662), 158.

25 KIRCHER, *Musurgia*, 138: „Weil die affectiones oder passionnes [...] geschehen in dem appetitu sensitivo corporeo & materiali, müssen sie nothwendig auch leibliche conditiones haben.“ In addition, Kirchner posits in 318 that the effects, because of the physical and psychological connections could be recognized “ex pulsibus.”

26 KIRCHER, *Musurgia*, 139. Kircher adds on 171: „Wir praesupponiren 1. es sei nicht nur ein äusserlicher / sondern auch ein innerlicher Luft einer jeden Sach gegenwärtig / welcher nach dem sono sich beweget [...].“

Music and Medicine in the Spa

In 1687, Desiderius Gottfried published a treatise titled “Pyrmontisches Curioses Brunnen-Gespräch”, which contains a description of the actual impact music has on spa visitors. Philocundus, the fictitious protagonist of the work, notices a certain melancholy and many “*signa morbi hypochondriaci*”²⁷ within himself and decides to visit Pyrmont Spa with his friend Satyriscus. He observes that after lunch, the spa visitors, having taken the water, began to be “a little bit tired.”²⁸ Philocundus admonishes the spa visitors, stating that it is not helpful for the healing process to become tired or melancholic. He takes out his lute and “orders his boy to quietly sing what he has recently written.”²⁹ The nine stanzas of the printed song text refer to the freedom of the soul from melancholy and also include a dedication to God. The description of the effects of the music on the group of spa visitors following the song is revealing:

“The whole company declared / in addition to their profuse thanks / how much they had liked it / and that their lazy mood had lifted. Satyriscus got up / when one had expressed his delight / and said: ‘Monsieur, the lovely harmony of the lute and the song / had the same kind of effect on my melancholy / as David’s harp and song / had on the evil and angry king Saul.’”³⁰

The spa visitors confirmed that the song and instrumental accompaniment improved their mood and, as in the biblical example of David and King Saul (1. Sam 16, 23), the music exerted a physical conciliation. Philocundus thus draws on the long tradition of musical effects on mood and uses biblical authority to confirm the reality of the impact of music. Further examples are described in detail, including the lutist who apparently enticed the Danish king Eric to rage and murder, as well as Orpheus, who tamed wild animals with music. There is also a description of the real impact of music³¹ on the spa visitors; Philocundus’ musical ability, his sounds and “all instrumental instruments” are praised for “bringing joy to their hearts and not setting them in rage.”³²

In addition to this rather literary example, the Aix-la-Chapelle spa physician Franz Fabricius (1616) also highlighted the importance of the mind and of using music to improve mood and health.³³ Based on his medical considerations, the body can only be healed when the mind

27 Desiderius GOTTFRIED, *Pyrmontisches Curioses Brunnen-Gespräch* (Lemgo 1687), 2.

28 *Ibid.*, 66.

29 *Ibid.*

30 „Die gantze Compagnie bezeugete / nebenst gebührendem Danck / wie wol ihr dieses gefallen / und daß ihr lässiges Gemüthe nicht wenig dadurch wäre ermuntert worden. Herr Satyriscus fuhr / als einer der entzucket gewesen / auff und sagte: Monsieur die liebliche Harmonie seiner Lauten und beygesungenes Lied / hat die Wirkungen bey meiner Melancholie gehabt / welche Davids Harffe und Gesang / an dem rasenden und vom bösen Geiste geplagten König Saul.“ *Ibid.*, 71.

31 The Goeppingen town physician Martin Maskosky added that the music would be a perfect cheering up of the spirits, which would also move barbaric minds and even wild animals, and that is why it would happen in the spa. Martin MASKOSKY, *Im Namen Jesu! Das Göppingische Bethesda! Das ist kunstmässige Beschreibung des uralten heilsamen Sauerbrunnen bey der Hochfürst-lichen Württembergischen Statt Göppingen! / Von desselben Gelegenheit / Chimischer Probe/heilsamer Wirkung und ordenlichem Gebrauche / aus eigener Zwanzigjähriger Erfahrung zur Ehre Gottes und Nuzzen des Nächsten wolmeinend entworfen* (Nördlingen 1688), 135.

32 GOTTFRIED, *Brunnen-Gespräch*, 78.

33 FRANZ FABRICIUS, *Thermae Aquenses sive de balneourm naturalium* (Köln 1616), 31: „Oportet demum & animi curas & moerores omnes domi relinquere, aut ante balneum exuere, animumque & musica & lusu facietisque,

has been healed first. A little over a decade earlier, the Württemberg court physician Johann Bauhin (1601) explicitly connected the therapeutic capacities of music to singing and playing string instruments during spa visits:

“They may also amuse themselves with friendly conversations and company / and invite each other as guests / since one should at all times be mindful of the previous lessons / that one does not overfill oneself with food at any time / may also amuse oneself with singing and lovely string music.”³⁴

This relationship between music and spa culture is also visible in the writings of Austrian physician Johannes Maximilian Josephus Dietmann and other physicians, who wrote that no spa visitor should be “confused or made sad” with restlessness, sadness, or other things, but should rather be filled with “hope, trust, love, happiness, pleasant company and good friendship, and honest and merry conversations” and should be accompanied by the “pleasant sound of music” whilst eating.³⁵ Elsewhere, spa visitors were encouraged to hold meaningful conversations, play games, and enjoy “good music.”³⁶

Negative emotions and discontent should be made to disappear through “friendly conversations,” and the “pleasant playing of musical instruments together with harmonious voices.”³⁷ Spa groups should engage in “pleasant conversations,” take a walk, and enjoy “singing and playing string instruments” to reap the best results.³⁸ One’s temper could be improved by “the playing of music and other cheerful games” because the body “cannot be cured when the mind is not well.”³⁹ The positive effect of music on the mind and the various emotional states of the spa visitor can be seen in the description of the spa at Baden near Vienna, in Austria, from 1734:

“The mind shall be freed from all fear and worry, suffering, unease, anger, and impatience and filled with hope, faith, love, happiness, and pleasure; one shall have good conversations and pleasant music and everyone is allowed to partake in honorable pleasures and to enjoy daily what is on offer here and there for the whole stay.”⁴⁰

atque alio quovis modo exhilarare, nam nisi animo prius curato, corpus sanari non posse, testis est in Charmide Plato.” [“It is necessary to leave behind all the worries of the mind and sadness, or to undress before the bath and to cheer up the mind with music and games and jokes in many ways. Because if the mind is not healed first, the body cannot be healed – evidence can be found in Plato’s Charmides.”].

- 34 „Auch mögen sie mit freundlichen Gesprächen in der Gesellschaft sich erlustigen / und einander zu gaste laden / da man doch der vorigen Lehr zu jederzeit wol eingedenck sein soll / daß man sich mit dem essen nicht zu jeder zeit zu sehr überfülle / mag sich auch mit Singen und lieblichen Seitenspielen erlustigen.“ Johann BAUHIN, Ein new Badbuch / Und Historische Beschreibung Von der wunderbaren Krafft und würckung des Wunder Brunnen und Heilsamen Bads zu Boll/ nicht weit vom Sawrbrunnen zu Göppingen im Herzogthumb Württemberg. 2. Teil: Das Ander Buch / Von dem Wunderbrunnen zu Boll (Stuttgart 1602), 128.
- 35 Johannes DIETMANN, Eigentliche Beschreibung Deren Berühmten dreyen Gesundheits=Bädern (Nürnberg–Wien 1735), 59.
- 36 BOLLMANN, Beschreibung, 101.
- 37 GRASECK, Fons, 127.
- 38 Hieronymus REUSNER, Eygentliche unnd gründtliche Beschreibung deß uhralten heylsamen Minerischen Wildbads Churfürstl. Bayr. Statt Wemdingen (Augsburg 1618), 107.
- 39 Peter WOLFART, Neue Beschreibung Der warmen Brunnen und Bäder Zu Embs (Kassel 1716), 80.
- 40 „[...] das Gemüthe soll von aller Angst, Sorge, Kümmernüß, Verdruß, Zorn und Ungedult befreyet, dagegen

The actual physical effects of music are also clearly asserted in the Bavarian physician Malachias Geiger's description of the spa at Benediktbeuren (1636):

“Concerning the workings of the mind / the doctors in the spa order that one should let go of all sadness / and enjoy cheerful conversations / honest games / good exercise / pleasant and cheerful games / and finally music with instruments and singing / because joy makes the mind wake up / and then it can endure anything. The spirits are encouraged / so that they go in all directions / the inner parts and functions are all opened / so that a fire goes through them: the moistures become fluid / so that they can be cleansed from all pathways. But sadness and low mood contracts the heart / the spirit will be compressed, the blood runs to inner parts, the moisture stays hidden in the deep parts / so that no good effect of the bath can be expected.”⁴¹

Such therapeutic interventions were aimed at expelling all of the detrimental fluids from the body, or at least not hindering the necessary cleansing and expulsion of the *humores*. Music can support the enjoyment of “honest, lovely, and cheerful pleasures”⁴² and thus expel dangerous, redundant fluids from the body. The *spiritus* is distributed through the whole organism by instrumental and vocal music, and all-important pathways in the body are opened up. Otherwise, with sadness and low mood, the heart and the *spiritus* are contracted and the healing effect of the spa is impeded.⁴³

There is a similar argument in the 1647 essay *Beschreibung Etlicher Mißbräuche und Irrthumb* (*Description of Several Abuses and Errors*) by the professor of medicine Melchior Sebizius. He declared that in the spa one should “appreciate and enjoy *musica vocali & instrumentali*” because they would have various positive effects on the patient.⁴⁴

“Because such pleasure refreshes body and soul / it awakens the spirit, encourages natural warmth / opens up inner meatus and makes the humores thin and liquid / so that they can evaporate more easily through sweat pores / urine and stool can then be expelled.”⁴⁵

vielmehr voll guter Hoffnung, Glauben, Liebe, Freudigkeit, und Vergnügen seyn; man soll mit einen angenehmen Umgang sich unterhalten, und bey erbat doch lustigen Gespräch, bey einer schönen Music sich ergötzen / mithin darf man jede erlaubt und honette Lustbarkeiten einnehmen, und alles dasjenige, täglich geniessen, was einem hier oder da vermögend ist, die Zeit der Cur über gebührend zu divertiren.“ Johannes DIETMANN, Gründliche Untersuchung des Nieder-Oesterreichischen Badner-Bades (Wien 1734), 68.

- 41 Malachias GEIGER, *Fontigraphia oder Brunnen Beschreibung deß Miraculosen Heilbronnens bey Benedictbeuren* (München 1636), 134.
- 42 Georg DÖDERLEIN, *Kurtze Beschreibung des vor altem her berühmten Bads in Badenweyler* (Basel 1672), 38.
- 43 “The negative emotions can affect the body severely and change its temperaments”. Gualterus WOLTER, *Kurtze und einfältige Doch Nothwendige Instruction Und Bad=Beschreibung* (Breslau 1663), [36] and move the “bad humors” in the body: SOMMER, *Thermae*, 104. Because of the strong changes of the mind, the marrow will diminish, “the blood and all the spirits get inflamed” and causes fever and other illnesses: REMMELIN, *Ferinae*, 35.
- 44 Melchior SEBIZIUS, *Beschreibung und Widerlegung Etlicher Mißbräuche und Irrthumb/so biß anhero in dem Gebrauch der Saurbrunnen und andern warmen und kalten Bädern bey uns füngangen* (Straßburg 1647), 106.
- 45 „Dann solche frewde erquicket Leib und Seele / ermundert die spiritus, wecket die natürliche wärme auff / eröffnet die innerliche meatus, und macht die humores dünn und flüssig / daß die nachmaln desto leichter durch die Schweißlöchlin / Ham= und Stulgang können außgeführt werden.“ *Ibid.*, 107. The joys of vocal as well as instrumental music are useful for the *spiritus* because they regulate the body temperature, open up the inner meatus and enable the easy draining of bodily fluids. However, it is not quite clear what Sebizius means with *meatus*. He probably uses *meatus* as general term for all pathways and openings of the body and does not differentiate between the *meatus nasi*, the nose structure, the *meatus urethra*, the *urethra* opening, and others.

One interesting feature of the medicinal-balneological sources is that they only rarely draw a distinction between (passive) listening to music and the (active) production of music. Only the Hessian spa physician Ludwig von Hörnigk (1658) explicitly mentioned the positive effects of active music making; “*Exercitium musicum*” was considered useful for moving and dispelling negative emotions, and the spa visitors were thus given “instruments from other places, such as harps, lutes, violins, etc.” so they could actively play.⁴⁶ Music therefore played an important role in the humoral and *spiritus* theory because it was thought to help balance out the *spiritus* and bodily humors. As Solomon Hottinger’s rather drastic comparison in 1702 emphasized (“*Plus est quam bestia, quem non afficit Musica*”) music invariably has an effect on people.⁴⁷

Ambiguity about the Effects of Music in Spas

Positive Effects of Music

If we look generally at the positive effects of music in spas and for recuperation, the most important aspect is its influence on, or even control of, emotions. Music can “hold back vapors in many ways so that they don’t rise to the head.”⁴⁸ It lifts the mood and activates the spirits. Musicians who “through pleasant harmonies” or a concert bring enjoyment to the spa visitors encourage health, as joy and composure strengthen “the *spirit* and *humores* in a positive way.”⁴⁹ One should be careful that enjoyments are not overdone, but “lovely singing” to give pleasure to the mind would be “well allowed as a pastime.”⁵⁰ In the literary stories of the *Amusements des eaux de Spa* (1735), music is “explicitly performed” to prevent sad and damaging ruminations.⁵¹ In comparison with other forms of entertainment and games, spa visitors are recommended to prefer music, as it “cheers the senses” far more and therefore has many more advantages for good health.

Music not only improved the mood of spa visitors, but spa cures themselves were seen to help musical performers. Drinking the healing water in a spa, for instance, treats and moisturizes the throat, so that “one can feel / that the voice is returning.”⁵² According to physicians administering treatments, the elements in the mineral baths had further effects on the voice. The Munich physician Malachias Geiger (1636) described the human voice getting lighter with water containing *Bergroth* (red mountain earth),⁵³ and the Tübingen physician Samuel Hafenreffer pointed out that bathing water is particularly wholesome for children, as it “produces a good, bright voice for singing.”⁵⁴

46 Matthäus HÖRNIGK, *Langen-Schwalbacher Saurbrunnen Und Bäder* (Mainz 1658), 277.

47 Solomon HOTTINGER, *Thermae Argovia-Badenses* (Baden im Aargau 1702), 220: “Worse than a beast is the one whom music does not affect.”

48 BAUHIN, *Badbuch*, 148.

49 Ludwig GUCKELIN, *Curmässige Schwalbacher Diaet und Lebens=Ordnung* (Frankfurt am Main 1699), 131.

50 Carl FESTA, *Baadner Bad in Oesterreich* (Baden–Wien 1731), 55.

51 N.N., *Amusements des eaux de Spa oder Vergnügungen und Ergötzlichkeiten bey den Wassern zu Spaa* (Leipzig–Frankfurt 1735), 240.

52 Johannes MATTHAEUS, *Natürliche wolerfahrne Beschreibung deß Marggräfischen Bades* (Speyer 1606), 56.

53 GEIGER, *Fontigraphia*, 20.

54 Samuel HAFENREFFER, *Unda Bethesdae repullulans. Das ist gründliche Beschreibung der Tugenden des Wassers im Steinacher Thal, nahend bey Tübingen herfür quellendt, das Bläsiabad genannt* (Tübingen 1629), 16. Hafenreffer

These various observations, which must always be contextualized based on the physicians' subjective experiences and within the historical context, include concrete examples of improved voice quality. In 1688, for instance, the spa physician Franciscus Blondel described a mute nun from Antwerp, who, after several spa visits, began to sing her old songs again.⁵⁵ We find a similar story of recuperation in a description of *Pfeffersbad* (near Chur, Switzerland) by the Swiss physician Balthasar Walthier in 1749. A young woman overcame her voice disorder to sing again, and then also recovered her speaking voice:

“She went again in 1746 to have a cure for seven weeks. Look! In the third week it occurred that she suddenly could sing again perfectly loud, with a high voice and alto, and discanto. But she couldn't speak [...] in the years since then her voice for singing and speaking has remained good.”⁵⁶

Apparently, her loss of voice was completely reversed by the spa treatment, but the voice condition was seemingly linked to singing. Even though the patient could not speak initially, she could sing while at the baths.⁵⁷ Musicians were also said to experience advantages from visiting baths in various ways, as mentioned in a description of the spa at Stadthagen. The mineral content of the water was good for strengthening the teeth, and thus it would help musicians who “blow the trumpet and similar instruments.”⁵⁸

Negative Effects of Music

Although some pieces of music in the early modern period were identified as evoking negative effects when (passively) listened to, the negative pathological effects are mainly focused on active music-making, namely singing while in the baths. The physician Matthias Sommer (1572), for example, warned that one should not sing or speak a lot in preparation for a morning bath, as those things “fill the head.”⁵⁹ Many physicians of the early modern era expressed similar concerns, namely that singing would use capacities that are necessary for other bodily recuperation. In his descriptions of the Margrave baths, the physician Johannes Matthaues (1606) recommended to refrain from “shouting with a loud voice or singing.”⁶⁰ Lots of talking

also stated that this is “not a mean gift of god” and cannot have any other causes than “that the blood gets cleansed through the bile and its sharpness.”

55 Franciscus BLONDEL, *Außführliche Erklärung Und Augenscheinliche Wunderwirkung* (Aachen 1688), 211.

56 „Dieses bewog sie Anno 1746 nochmal zur Pfäfferser=Cur, die sie sieben Wochen lang in allem gebraucht. Siehe! in der dritten Wochen der Cur langte ein guter Vorbott an, benandtlch: daß sie wiederum perfect laut singen könnte mit hoher Stimm, den Alt und Discant: aber nicht reden [...] In den nachfolgenden Jahren seit 1746 bis würcklich jetzo, ist ihre Stimm und Red ohne Hindernus gut geblieben.“ Balthasar WALTHIER, *Neue Beschreibung des Halts vom Weltberühmtestn Pfäfferser Mineral-Wasser* (Zug 1749), 112.

57 The real reason and the exact circumstances remain speculative. It can presumably be explained by psychological or neurological factors.

58 [Johann Christian RABE], *Fernere Nachricht Von dem Mineral-Wasser zu Stadthagen* (Lemgo 1737), 36. This print doesn't name the author explicitly, but because it refers to the *Vorläuffige Beschreibung Des Mineralischen Wassers zu Stadthagen* where the town physician Johann Christian Rabe is named as an author, we can assume that Rabe was also the author of this continuation of the treatise.

59 SOMMER, *Büchlein*, [208].

60 MATTHAEUS, *Beschreibung*, 28.

and singing would make the “head weak and fluid,”⁶¹ and (according to dietary recommendations) would lead to further physical damage. Another explanation was provided by the physician Philipp Weber (1636) in his description of the spa at Wiesbaden. Here, too, we find a remark that one shouldn’t “sing or shout or call” during bathing time, and the medicinal explanation is that such activities dry out the voice apparatus.⁶² Accordingly, singing or shouting was even thought to lead to sickness and fainting.⁶³ Singing can cause bathers “to overheat”, dry out the mouth or cause thirst, weakness or confusion in the head.⁶⁴ This was also confirmed by the Hameln town physician Georg Bollmann (1661) in his description of the Pymont spa. He advised against singing in the bath with a high voice because this would cause “heat, dryness of the mouth, weakness and thirst” and make “the head heavy.”⁶⁵ The Strasburg professor of medicine, Melchior Sebizius summarized these *communis opinio doctorum* in the various balneological treatises as follows:

“Many spa visitors have the habit / of talking a lot / when they are in the bath /and sometimes they even sing with a high voice / to pass the time. But this generates an internal heat / dries out the mouth / makes them thirsty / and weak / and they complain that their head is getting heavy / It is therefore better / to sit still / and do without singing and much talking in the bath.”⁶⁶

Singing and talking was regarded as a way to pass the time while bathing, but as well as generating heat and causing dryness of the mouth, it also was believed to cause weakness and a heavy head, and generally weaken the bather’s constitution.⁶⁷ At the same time there were

-
- 61 PANSA, Beschreibung, 107 (part 2). Pansa’s description is interesting as it mentions that with the singing one should take “sulphurised wine / strongly brewed and hopped beer / onions / radish / midday naps / and lots of talking” as all those things (together or independently) would fill the head. The description by Christian Friedrich Garmann also contains this list. Cf. Christian GARMANN, Hydriatria Wisensis (St. Annaberg 1675), 211.
- 62 Philipp WEBER, Thermae Wisbadenses (Frankfurt 1636), 87. Weber referred to Galenus: „Then this water is disliked by the voice / because it dries out the instrument of the voice / as Galen has described.”
- 63 Ibid., 147. Apart from the singing Weber lists other reasons for the sickness and faints “which happen / when they eat too much and drink / and are full of wine / or sit drunk in the bath / or they sleep in the bath / or sing and shout therein.”
- 64 GEIGER, Fontigraphia, 115. Geiger saw the silence as a necessary consequence to avoid negative effects.
- 65 BOLLMANN, Beschreibung, 112.
- 66 „Es haben etliche Badegäste im brauch / daß wann sie in dem Bade sitzen / sie viel reden und schwätzen / und unterweilen auch mit heller stimme singen / damit sie ihnen die Zeit kürtzer machen und vertreiben. Aber sie verursachen dadurch hitze / dörre deß Munds / durst / und mattigkeit / und beschwären daß Haupt sehr / welches ohne das von der hitze deß bades und dessen dämpffe zimlich turbiert und beschwärt würdt. Ist demnach besser / das mann sich still halte / und deß sings und vielen ubrigen redens in dem Bade müssig gehe.“ SEBIZIUS, Beschreibung, 81. Exactly what Sebizius meant when he said the spa visitors sing with a “heller” voice cannot be qualified. Maybe he meant the pitch or the intensity of the voice, but it might only refer to the difference between the talking and the singing voice.
- 67 The Göppingen town physician Martin Maskosky mentioned that one shouldn’t speak too loudly because it would “enhance the heat / makes the mouth dry / and the voice coarse from the vapours / Weakness / headaches / and thirst might be a consequence.” MASKOSKY, Im Namen Jesu, 188. Vitus Riedlin remarked regarding the sour spring in Geisslingen that one should “sit nicely quiet / not sing too much / not talk.” VITUS RIEDLIN, Der im Ulmischer Herrschafft Geißlingen ligende Sauer=Brunn (Augsburg 1681), 61; Solomon Hottinger mentioned that with singing one shouldn’t „do too much“. HOTTINGER, Thermae, 221; Peter Wolfart forbade loud singing in the bath. WOLFART, Beschreibung, 76; Johannes Hiskias Cardilucius states that the bathers not only should cover their heads, but also not sing or have more violent workings of the mind. JOHANNES CARDILUCIUS, Heilsame Artzney=Kräfte des Nürnbergischen Wild=Bades (Nürnberg 1681), 55.

other opinions to be found, such as that of Swiss physician Solomon Hottinger (1702), who asserted that the “enjoyment, the power, and the effect of vocal and instrumental music” was well known and considered all kinds of singing to be refreshing to the body and soul.⁶⁸ Despite this, he also acknowledged that “too much / and too vigorous” singing could “cause a heat in the head / dry out / and cause other displeasures.”⁶⁹

In addition to such reports of singing, some writers commented on the exaggerated shouting and cheering they sometimes observed in spas. The Strasburg physician Georg Graseck (1625) stated that bathers should not only abstain from cursing and blasphemy, but also from “shouting and whooping, and the like”.⁷⁰ In his descriptions of the spa in Baden, Austria, the physician Johannes Dietmann (1734) mentioned that time in the bath flies because everyone “leads one other by the hand in a circle or sings.”⁷¹ At the same time, he noted that it is not good to shout while doing so because “one can easily get a bad throat.”⁷² The Austrian physician Carl Joachim Festa (1731) mentioned shouting too, which “is common in many spas” but was not good for health because it weakened the chest, caused coarseness, and even inflammation of the throat.⁷³ With these many observations and sources on the harmful influence of singing, it is astonishing that, in contrast, there are actually no negative statements on instrumental music-making.⁷⁴

At the beginning of the 18th century, dancing in and near the baths was also considered unhealthy due to several reasons.⁷⁵ It was meant for the entertainment of the visitors, but also

68 HOTTINGER, *Thermae*, 219. Hottinger did not see a difference between the “cheerful, worldly and galant singing and other spiritual songs.” All songs should be “graceful, cheer up heart and mind, body and soul.”

69 *Ibid.*, 219–220.

70 GRASECK, *Fons*, 301–302. Reisel also used a nearly identical phrase: Salomon REISEL, *Niderbronner Bades Art* (Straßburg 1664), 33.

71 DIETMANN, *Untersuchung*, 67.

72 *Ibid.*, 67.

73 FESTA, *Bad*, 55. In the balneological texts, the difference between singing and shouting is somewhat unclear. If one assumes that many bathers were engaged in conversations, despite medical contraindication, and there was a certain acoustic loudness, it is somewhat difficult to reconstruct whether some people sang or shouted loudly. The descriptions depend on which author is writing, the other bathers and variable circumstances.

74 On the one hand, this could indicate an increased use of vocal music in the bathing environment, but on the other hand, it could also speak to the fact that the singing process was seen as more problematic for health than the physical processes involved in playing instruments.

75 The totality of dance, of course, involves much more than purely musical phenomena. More profound studies of dance in the bathing environment of the early modern period remain research desiderata.

caused health problems.⁷⁶ Dancing in the baths was described as “damaging”⁷⁷ to health, and the cause of a “hot complexion.”⁷⁸ Many spa visitors, particularly women, suffered a negative impact from the dancing:

“Many spa visitors, and feeble and tender females, get weak and tired easily from dances in the spa. Many dance too much, too wildly and for too long, until they are very hot and suffer dehydration and faintness. People also eat and drink plenty of sweet things, coffee, tea, lemonade and wine during the gatherings, which sometimes cause a dangerous mixture in the stomach, so that the body is ill prepared for the waters in the morning.”⁷⁹

These negative effects, and the poor preparation for the treatment the next morning, were not just blamed on the music and the dancing, but these social activities were also considered damaging to the dietary aims and overall recuperation. Dancing at balls or other gatherings turned into a threat, as “night becomes day, and the necessary rest affects oneself and others.”⁸⁰

Physical and Spiritual Recuperation

Despite medicinal observations that the workings of the mind were related to the interplay of physical and psychological processes, there was also always a spiritual aspect to healing. As early as the 1538 treatise *Eyn neue Badenfahrt*, Lorenz Fries stated that one should be cheerful

76 Though dances and dance music changed from the beginning of the 16th century to the beginning of the 18th century, many authors refer even at the beginning of the 18th century to the dietary theories of humoral pathology. Cf. Marie-Thérèse MOUREY, *Affektdiskurse in den deutschen Tanzlehrbüchern*, in: Johann Anselm Steiger, ed., *Passion, Affekt und Leidenschaften in der Frühen Neuzeit* (Wiesbaden 2005), 787–801. It is important to note that dancing activities were judged from a moralistic and dietary point of view as well. A conclusion by a Swiss council in 1645 stated that one ought to oppose dancing and “other disorderliness”. But this was a primarily moralistic and ethical judgement of dancing, rather than a medical one. Cf. Pius KAUFMANN, *Gesellschaft im Bad* (Zürich 2009), 281: „Der herren ufseherer über das grosse Mandat gefasste rathschlag, dem in zum zyt in Baden von ettlich allhiesiger burgerschafft fürgehendem tanzen und anderem unwesen vorzukomen und abzuwehren wie auch anderen missbruchen [...]“. The rules in the Toggenburg Rietbad forbade dancing. Cf. Theodor LIEBENAU, *Das Gasthof= und Wirthshauswesen der Schweiz in älterer Zeit* (Zürich 1891), 233. A general description of dancing events in spas can be found in a novel about the baths in Aix-la-Chapelle: N.N., *Amusemens des eaux d’Aix la Chapelle, Oder Zeit=Vertreib bey den Wassern zu Achen* (Berlin 1737), 159: „Während der Bade=Zeit ist Achen derer Niederlande kleines Paris: jeden will seinen Weg dahin nehmen. Die Thüre des Balls wird jedermann, der bezahlet geöffnet: und so bald sie einmal hinein getreten, hören sie nicht auf zu tanzen, ob es schon nicht allzeit mit der besten Anständigkeit geschieht.“ [“In spa season Aachen is the little Paris of the Netherlands, and everyone will want to go there, the doors to the ballroom are open to everyone who pays, and as soon as one is inside, they never stop dancing, and sometimes not with the proper decorum.”].

77 HOTTINGER, *Thermae*, 222.

78 Eberhard MELCHIOR, *Kurtzes Schwalbacher Cur=Büchlein* (Frankfurt 1702), 42.

79 „Auch fatigieren sich viele Brunnen=Gäste und schwächliches zartes Frauenzimmer bey denen Balls, welche öfters bey der Brunnen=Cur gehalten werden, auf das äußerste, wiederhohlen den Tanz zu öffn, und continuiren solchen so hefftig und lange, biß sie gantz erhitzt, ohnmächtig und durstig werden. Und denn mangelt es bey dergleichen Assemblees nicht an Confect, Caffè, Thé, Limonade, Wein, Breyhahn c. mit welchen Sachen manchemahl ein schädliches Olipodrido in dem Magen angerichtet, und also der Leib schlecht zu der Wasser=Cur auf den nächsten Morgen praepariret wird.“ Johan Philipp SEIP[P], *Neue Beschreibung der Pymontischen Gesund-Brunnen* (Hannover 1717), 294.

80 Johann SCHEUCHZER, *Vernunftmäßige Untersuchung des Bads zu Baden* (Zürich 1732), 66.

and modest and “have God in one’s mind”, “who would be the ultimate restorer of health.”⁸¹ Health was thus always connected to God as the creator of healing, and accordingly, a purely physical recuperation would be considered of less value without an accompanying spiritual cleansing. In his descriptions of the *Pfeffersbad* Johann Kolweck (1631) recommended appealing to God directly as the creator of health and wisdom.

“Let your voice / roll over this water / so everyone will feel / that in the warm spring / body and soul will find renewal / so that no one will be healthy in body / but fail in his soul.”⁸²

It was “especially important” for every spa visitor to pray and ask God for good health, so that God would “give his paternal blessing and goodwill / in addition to the natural remedies.”⁸³ When a spa visitor began a cure based on the recommendation of his physician, he must never forget to pray. He must “call to God / and ask for his blessing / and good fortune.”⁸⁴ After all, only God could truly heal and save someone from death, and therefore it was necessary to set prayer as the first and most important remedy before applying anything else.⁸⁵ While there was a close relationship between body and soul, physical health was regarded as of lower value than the health of the soul. The anonymous prayer scripture *Geistliche Wasser Quelle* (1707) stated that the spa visitor should not strive for health or illness, life or death, in the face of God, but must make his health and illness dependent on God’s pleasure, because the wellbeing of the soul demanded it.⁸⁶

Similarly, emotions, as a vital factor in the wellbeing of the spa visitor, were always regarded in relation to the Christian ideal and God’s support. The physician Andreas Keil (Cunaeus) wrote in his *Oxygraphia Pyrmontana* (1686) that during a spa cure, one should avoid all emotional confusion and instead strive for the “ideal of a Christian life / according to God’s will” and to “live in the love of God and to one’s neighbor.”⁸⁷ God can and will moderate “the intensity of all but the most innocent emotions”, so that “all the workings and thoughts of our souls can match His great brilliance.”⁸⁸ The best way to moderate or positively encourage the emotions would be “to be pious, pray and go to church,” because “nothing will be neglected and the spa cure would be blessed.”⁸⁹ Additionally, successful recuperation required the spa visitor to thank God, the creator of the healing process. This becomes clear in Egidius Guenther Hellmund’s *Thermographia Paraenetica* (1731) when the spa visitors “in their bath houses /

81 Lorenz FRIES, Eyn neue Badenfahrt, (n. p. 1538), 39v.

82 „Laß deine Stimm gehen / uber diß Wasser / damit ein jeglicher spüre / daß in diser Warmen Quell / Wasser der haylsamen Weyßheit / Leib und Seel ersprießlich gefunden werde / damit nicht jemand an Leib gesundt werde / hingegen aber an der Seel Schiffbruch leyde.“ Johann KOLWECK, Tractat Von deß überauß Heylsamen / Weitberühmten / selbst warmen / Unser Lieben Frauen Pfeffersbad (Dillingen 1631), 6.

83 Matthaeus ZINDEL, Hirschbergischen Warmen Bades in Schlesien. Tractatus Tertius (Lignitz 1672), 6.

84 Johann RAHT, Christallen=Klarer Brunnen-Spiegel (Rinteln 1685), 341.

85 CARDILUCIUS, Artzney=Kräfte, 54.

86 ANON., Geistliche Wasser-Quelle (Prag 1707), 178.

87 Andreas KEIL, Oxydrographia Pyrmontana (Nider-Röblingen 1686), 35.

88 ANON., Wasser-Quelle, 86.

89 SCHEUCHZER, Hydrographia, 186. Scheuchzer quoted Anton KÜNTZLI, Kurz begriffliche Beschreibung Des uralten Gold=Bads (Zürich 1705).

and in the baths themselves” sing and pray.⁹⁰ They behave “like the grateful Samaritan, who returned, when he saw that he was cured,” and then praised God with a loud voice.⁹¹

Another important reference point associated with spiritual purity and health in the spa was a representation of the pious physician or the figure of *Christus medicus*. The spa physician was considered an important and respected person, as the “Lord has created the doctor.”⁹² The first and most important action in any spa visit was to address the “almighty and the heavenly physician,” so that he would contribute to a successful recuperation and “give his helpful blessing.”⁹³ At a higher level, God was seen as the true physician, whose powers and abilities were far above those of the spa’s doctors. As the “real doctor of the soul,” God could not only cure physical and psychic illnesses, but could also cleanse all impurities and sins, with “the wholesome waters and the grace of the blood Jesu Christi.”⁹⁴ Thus, the healing effects were not only attributed to the spa or the “talent of its physicians”, but to the “helping grace of God and our savior.”⁹⁵ God is “the good, heavenly doctor” responsible for the “wholesome waters, the warm baths, and healthy springs” and offers people multiple forms of healing.⁹⁶

Conclusion

As a whole, spas and baths proved to be spaces where a wide array of dietary and medicinal approaches to improving health were connected. For the medicinal theories of the early modern era (1500–1750) the teachings on humor, *spiritus* and *temperament*, and the difference between *res naturales* and *res non naturales* were essential. One’s health was also considered to be significantly dependent on one’s emotional state and could therefore be influenced by music as well. Thus, music was of central importance to medical advice in the early modern era because of its influence on, or control of, human emotions, which affected both the mind and the body. As illustrated by the many medical remarks in balneological treatises, music not only stimulated emotions but it also caused reactions in the human body.

This connection between music and dietary considerations is clearly found in both the general medical discourse about spas, as well as in concrete reports about both positive and negative effects of music on actual illness. Negative consequences were thought to be caused by singing in the baths, which according to spa physicians, fills the head, dries out the body, and weakens the patient. While the active performance of vocal music could lead to negative consequences, there is so far no evidence of negative outcomes caused by the active performing of instrumental music. At the same time, purely passive reception, i. e. listening to music to strengthen the emotions, was generally considered positively. Spa music was seen as encouraging positive emotions, strengthening one’s *spiritus*, and was always related to God as the primary origin of all physical and psychological healing.

90 Egidius HELLMUND, *Thermographia Paraenetica. Oder nützliches Baad=Buch* (Wiesbaden 1731), 25.

91 *Ibid.*, 25.

92 REMMELIN, *Ferinae*, [12]. Rimmelin reflected on his profession and responsibility as a physician and the responsibility of the medic towards people and God.

93 GRASECK, *Fons*, 185.

94 Friedrich SALCHMANN, *Historischer Bericht Von dem Hornhausischen Gesund=Brunnen* (Hornhausen 1646), 7.

95 CARDILUCIUS, *Artzney=Kräfte*, 117.

96 SALCHMANN, *Bericht*, 2.

Information on the author

Lorenz Adamer, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen, Schulberg 2 (Pfleghof), 72070 Tübingen,
E-Mail: lorenz.adamer@uni-tuebingen.de

Marie Louise Herzfeld-Schild

Musikalische Madeleines im Wandel der Zeit. Konzepte von Erinnerung und ästhetisch-emotionalem Musikerleben seit dem 18. Jahrhundert*

English Title

Musical Madeleines through the Ages. Concepts of Memory and Aesthetic-Emotional Music Experiences since the 18th Century

Summary

A musical Proust effect refers to a situation in which music transports us back to a whole-bodied felt experience from our past. This article traces concepts of this effect, here heuristically called “musical madeleines”, in the history of science since the 18th century and shows how both its explanations and its evaluations have changed over the decades in relation to contemporary medical, psychological and musical knowledge. The historical focus is on 18th-century physiology and 19th-century psychophysics, with Ernst Anton Nicolai’s *Die Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrheit* (1745) and Gustav Theodor Fechner’s *Vorschule der Ästhetik* (1876) serving as main examples. These historical accounts are framed by some reflections on empirical music research today and some suggestions for a cultural-historical embedding in the history of medicine, emotions and music in general and in the discourses on programme music versus absolute music in particular.

Keywords

Proust effect, music and memory, music and emotions, 18th-century physiology, 19th-century psychophysics, empirical music aesthetics

* Eine frühere Version dieses Textes wurde im Dezember 2021 im Rahmen der Lecture Series der Forschungsgruppe „Histories of Music, Mind, and Body“ am Max-Planck-Institut für Empirische Ästhetik (Frankfurt a. M.) vorgelesen. Für Anmerkungen und Anregungen bedanke ich mich ganz herzlich bei den Teilnehmer*innen der anschließenden Diskussion.

Article accepted for publication after external peer review (double-blind).

Einleitung

„[Meine Mutter] ließ darauf eines jener dicken ovalen Sandtörtchen holen, die man ‚Madeleine‘ nennt und die aussehen, als habe man als Form dafür die gefächerte Schale einer St.-Jakobs-Muschel benutzt. Gleich darauf führte ich, bedrückt durch den trüben Tag und die Aussicht auf den traurigen folgenden, einen Löffel Tee mit dem aufgeweichten kleinen Stück Madeleine darin an die Lippen. In der Sekunde nun, als dieser mit dem Kuchengeschmack gemischte Schluck Tee meinen Gaumen berührte, zuckte ich zusammen und war wie gebannt durch etwas Ungewöhnliches, das sich in mir vollzog. Ein unerhörtes Glücksgefühl, das ganz für sich allein bestand und dessen Grund mir unbekannt blieb, hatte mich durchströmt. Mit einem Schlage waren mir die Wechselfälle des Lebens gleichgültig, seine Katastrophen zu harmlosen Mißgeschicken, seine Kürze zu einem bloßen Trug unsrer Sinne geworden; es vollzog sich damit in mir, was sonst die Liebe vermag, gleichzeitig aber fühlte ich mich von einer köstlichen Substanz erfüllt: oder diese Substanz war vielmehr nicht in mir, sondern ich war sie selbst. Ich hatte aufgehört mich mittelmaßig, zufallsbedingt, sterblich zu fühlen. Woher strömte diese mächtige Freude mir zu? Ich fühlte, daß sie mit dem Geschmack des Tees und des Kuchens in Verbindung stand, aber darüber hinausging und von ganz anderer Wesensart war. Woher kam sie mir? Was bedeutete sie? Wo konnte ich sie fassen? [...] Und dann mit einem Male war die Erinnerung da. Der Geschmack war der jener Madeleine, die mir am Sonntagmorgen in Combray [...] sobald ich ihr in ihrem Zimmer guten Morgen sagte, meine Tante Léonie anbot, nachdem sie sie in ihren schwarzen oder Lindenblütentee getaucht hatte.“¹

Als Marcel Proust auf der Suche nach der verlorenen Zeit mit der berühmten Madeleine seine Kindheit wiedererschmeckte, schenkte er der breit-interdisziplinär und in ihrer Relevanz ungebrochenen Erinnerungsforschung einen Terminus Technicus: Als sogenannter Proust- oder, seltener, auch Madeleine-Effekt werden heutzutage solche Phänomene bezeichnet, bei denen Sinnesstimuli auf scheinbar unwillkürliche Weise ein lebhaftes emotionales Erinnern von Erlebnissen aus der Vergangenheit evozieren.²

Wie wir dem Eingangszitat entnehmen können, stimulierte die Madeleine bei Proust den Geschmacks- und Geruchssinn, bevor eine starke emotionale und ganzkörperlich wahrgenommene Erinnerungserfahrung eintrat.³ Für den Hörsinn, und um den wird es in meinem Beitrag

1 Marcel PROUST, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 1 (Frankfurt am Main 1979), 63–67.

2 Mit dieser Begriffsbestimmung beziehe ich mich auf Cretien VAN CAMPEN, *The Proust Effect. The Senses as Doorways to Lost Memories* (Oxford 2014), doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199685875.001.0001, 47: „In order to avoid confusion, I define the Proust effect here as an involuntary, sensory-induced, vivid and emotional reliving of events from the past.“

3 Intuitiv legt die Umgangssprache zur Beschreibung solcher Erfahrungen Begriffe wie „Reaktion“ oder „Zustand“ nahe. Prousts eigene literarische Beschreibung jedoch deckt sich in erstaunlichem Maße mit neuesten Ansätzen der kulturwissenschaftlichen Emotionsforschung, die Emotionen nicht (nur) als passiv-reagierend, sondern auch als aktiv-agierend versteht und als verkörperte „emotionale Praktiken“ konzeptualisiert hat, siehe: Monique SCHEER, *Are Emotions A Kind Of Practice (And Is That What Makes Them Have A History)? A Bourdieuan Approach To Understanding Emotion*, in: *History and Theory* 51/2 (2012), 193–220, doi.org/10.1111/j.1468-2303.2012.00621.x. Denn keineswegs überkommt die Erinnerung den Protagonisten Marcel „einfach so“. Vielmehr erfährt dieser zunächst ein Glücksgefühl, das er sich selbst nicht erklären kann. Erst durch bewusstes und sorgsam durchgeführtes, aktives Schritt-für-Schritt-Zurückgehen zum Moment des ersten Bissens/Schlucks schafft er es, die konkrete Erinnerung freizulegen. Zumeist wird der Proust-Effekt in Definitionen jedoch verkürzt dargestellt, ohne dass diesem aktiven Anteil besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.

insbesondere gehen, entspräche eine solche Madeleine einer Musik, die uns – wenn wir sie hören und/oder machen – ganzkörperlich-gefühl in ein Erlebnis aus unserer Vergangenheit versetzt. Dabei gehe ich konzeptuell davon aus, dass bei diesem Phänomen die musikalisch-induzierte Erinnerung und das ästhetisch-emotionale Musikerleben⁴ quasi deckungsgleich werden, und zwar sowohl hinsichtlich der zeitlichen als auch der verkörperten Erfahrung. Unter diesen Vorzeichen ist es nicht verwunderlich, dass sich insbesondere die empirische Forschung zu Musik und Emotion außerordentlich interessiert daran zeigt, den Madeleine-Effekt besser verstehen zu lernen.

Emotionale Dimensionen des Zusammenspiels von Musik und Erinnerung sind seit Ende des 20. Jahrhunderts vermehrt in den Fokus der interdisziplinären systematischen Musikforschung gerückt. Die Neurowissenschaften erforschen den Zusammenhang von Musik, Emotionen und Erinnerung mit immer komplexer werdenden bildgebenden und elektrophysiologischen Verfahren, die Musikpsychologie erweitert sie unter anderem um psychobiologische und biochemische Aspekte, und die Musiktherapie zeigt vor allem in der Arbeit mit Demenzkranken große Erfolge.⁵ Trotz aller Anstrengungen ist es jedoch bis heute nicht gelungen, ein konsistentes Bild davon zu geben, was bei einem „musikalischen Madeleine-Effekt“ genau passiert. Die kulturhistorisch ausgerichtete Musikforschung, der sich mein Beitrag disziplinär zuordnet, kann einer solchen empirischen Forschung weder Substanzielles hinzufügen noch selbst eine konsistente Erklärung präsentieren. Sie kann aber reflektierendes Bewusstsein schaffen, das nicht nur Positionierung und Einschätzung erleichtern, sondern den empirischen Wissenschaften vielleicht sogar wegweisende Inspiration für weitere Forschungsansätze bieten kann.

Es muss allerdings betont werden, dass die explizite Verbindung von Musik, Emotionen und Erinnerung auch in den Kulturwissenschaften ein bisher fast unbestelltes Feld ist. Dies gilt für die kulturgeschichtliche Musikforschung ebenso wie für die Emotionsgeschichte und für die Erinnerungsforschung. Thomas Marks betont in seiner *Emotional History of Musical Sigh-Compositions during the Thirty Years War*⁶ zu Recht: „While it is true that some musicologists [...] have adopted approaches and methodologies from the history of emotions in their work, many have not yet examined what this body of literature [from the History of Emotions] might offer to the discipline“.⁷ Wie Marks ebenso richtig bemerkt, lässt sich diese Beobachtung umkehren, denn „emotions historians have also been reticent to comprehensively engage with sound and music as sources of emotion’s history“.⁸

Vergleichbares lässt sich über die kulturgeschichtliche Forschung zu Musik und Erinnerung sagen. Während das akademische Feld der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung seit den 1990er Jahren stark gewachsen ist, spielt die Musik darin bisher nur eine sehr unter-

4 Wenn in diesem Beitrag von „ästhetisch“ die Rede ist, so verwende ich diesen Begriff durchgängig wertneutral im Sinne Alexander Gottlieb Baumgartens, der in seiner *Aesthetica* von 1750 die Ästhetik als Lehre von den Sinnenserwartungen bestimmte.

5 Einen guten Überblick geben Günther BERNATZKY u. a., Musikhören bei Depression und Demenz. Von der Hirnforschung zur klinischen Anwendung, in: Ders. / Gunter Kreutz, Hg., Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung (Wien 2015), 85–97, doi.org/10.1007/978-3-7091-1599-2.

6 Thomas MARKS, *Sighs of the German People. An Emotional History of Musical Sigh-Compositions during the Thirty Years War (1618–1648)*, Dissertation (City University New York 2019), https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3022.

7 Ebd., 19–20.

8 Ebd., 20.

geordnete Rolle – und, wiederum, *vice versa*. Die Musikwissenschaftlerin Melanie Unseld hat in mehreren Publikationen auf diese Forschungslücke hingewiesen und sowohl die enorme Bedeutung von Musik als Gedächtnismedium als auch ihren großen Einfluss auf die Erinnerung hervorgehoben.⁹ Schon 2006 hat sie einen „memorik-sensibilisierten“¹⁰ Ansatz für die Musikhistoriographie vorgeschlagen, der sich erstens der Notwendigkeit des ephemeren Mediums Musik bewusst ist, sich in Körpern, Objekten und Räumen zu materialisieren, um überhaupt erinnert zu werden, der zweitens diesen Umstand methodisch und praktisch adäquat reflektiert und drittens den konstruierten Charakter von Erinnerung für die musikhistoriographische Forschung stets mitberücksichtigt.

Unselds Ansatz bezieht sich insbesondere auf den Bereich kultureller und kollektiver Erinnerungen. Die Verbindung von Musik und Erinnerung, die der vorliegende Beitrag in den Blick nimmt – nämlich wie diese beiden Phänomene im sogenannten Madeleine-Effekt zusammenfallen –, führt in eine etwas andere Richtung. Denn es geht beim Madeleine-Effekt nicht um eine kollektive, sondern vielmehr um eine zutiefst individuelle, autobiographisch gefärbte Erfahrung, die als solche (dies sei der Vollständigkeit halber hinzugefügt) natürlich nie gänzlich frei von kulturellen und kollektiven Einflüssen sein kann. Mit diesem auf die individuelle Erinnerungserfahrung gerichteten Fokus geraten Themenfelder ins Blickfeld, die eher dem Bereich der Naturwissenschaften zugeordnet sind: das Zusammenspiel der Sinne innerhalb der Funktionsweisen des Körpers.

Der vorliegende Beitrag verortet sich zwischen Musikwissenschaft, Emotionsgeschichte und Erinnerungsforschung. Er nimmt eine medizingeschichtliche Perspektive auf diesen Themenbereich ein und zeigt exemplarisch auf, wie das Phänomen, das ich hier heuristisch den „musikalischen Madeleine-Effekt“ nenne, in naturwissenschaftlichen Konzepten seit dem 18. Jahrhundert erklärt und bewertet wurde. Meine These ist, dass diese Konzepte sowohl hinsichtlich ihrer Erklärungs- als auch ihrer Bewertungsmuster Transformationen durchliefen, die mindestens ebenso sehr auf das musikalische wie auf das medizinische Wissen ihrer Zeit zurückzuführen sind, teilweise für das eine oder für das andere funktionalisiert wurden und dabei keineswegs notwendigerweise chronologisch-linear aufeinander aufbauten.

Dieser Nicht-Linearität folgend werde ich ausgewählte Beispiele aus dem deutschsprachigen Bereich vorstellen, dafür mit der Psychophysiologie und beginnenden Musiktherapie des 18. Jahrhunderts beginnen und über einen Exkurs in die heutige Empirische Ästhetik schließlich mit der Psychophysik des späten 19. Jahrhundert enden. Eine der Klammern, die diese Diagonalen zusammenhält, ist – so viel sei hier schon angedeutet – die Frage nach der Rolle des Außermusikalischen für die emotionale Wirkung der Musik, die im Streit um Programmmusik versus Absolute Musik zur Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt finden sollte.

9 Siehe insb. Melanie UNSELD, Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung. Einige Vorüberlegungen, in: Lena Nieper / Julian Schmitz, Hg., Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart (Bielefeld 2016), 29–38, doi.org/10.1515/9783839432792-002.

10 Melanie UNSELD, Auf dem Weg zu einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung. Erinnerungsforschung und Musikwissenschaft, in: Corinna Herr / Monika Woitas, Hg., Erkenntnisgewinn durch Methode? Kulturwissenschaft, Genderforschung und Musikwissenschaft (Köln–Weimar–Wien 2006), 63–74, doi.org/10.1007/978-3-476-05348-0_14.

Ernst Anton Nicolai: Neurophysiologie im 18. Jahrhundert

Aus welcher unterschiedlichen Theorien und Methoden die verschiedenen gegenwärtigen Forschungsrichtungen zum „musikalischen Madeleine-Effekt“ sich auch speisen – sei es die Musikpsychologie, die Musiktherapie oder die Hirnforschung: Fast allen ist gemein, dass die unwillkürlich ausgelöste Erinnerung als etwas der ästhetisch-emotionalen Musikerfahrung Wesentliches angesehen und in ihrer Bedeutung für Alltag und Therapie als über die Maßen positiv bewertet wird (was angesichts ihres Potentials zu Manipulation, Machtmissbrauch und sogar psychischer und physischer Folter durchaus hinterfragt werden könnte).

Als ebenso wesentlich, und in dieser Wesentlichkeit als ebenso zutiefst positiv, wird der Zusammenhang von Erinnerung und ästhetisch-emotionalem Musikerleben in der Mitte des 18. Jahrhunderts vom Mediziner Ernst Anton Nicolai beschrieben und bewertet. Als Schüler des berühmten Hallenser Medizinprofessors Johann Gottlob Krüger gehörte dieser, zusammen mit Johann August Unzer, zu derjenigen Gruppe von Ärzten, die der Literaturwissenschaftler Casten Zelle unter der Bezeichnung „vernünftige Ärzte“ zusammengefasst hat¹¹ und die durch ihre nachweisliche Beeinflussung des musikästhetischen Denkens in den letzten Jahren auch in der Musikwissenschaft mehr und mehr in den Fokus geraten.¹²

Während ästhetische Fragen in den medizinischen Abhandlungen dieser „vernünftigen Ärzte“ auf inhaltlicher Ebene grundsätzlich eine herausgehobene Stellung einnahmen, so war es insbesondere die Musik, der darüber hinaus auch konzeptuell eine entscheidende Rolle zukam: Sie gingen davon aus, dass „der menschliche Leib wohl keiner Sache so ähnlich sei, als einem musicalischen Instrumente“.¹³ Denn ihre empirisch-experimentellen Untersuchungen hätten gezeigt, dass die Nerven im Körper „elastisch und zugleich ausgedehnt“¹⁴ seien, wodurch sie sich „in den Umständen“ befänden, „darinnen wir eine gespannte Saite auf einem musicalischen Instrumente antreffen.“ Auf diesem Umstand baut die gesamte Neurophysiologie der „vernünftigen Ärzte“ auf. An anderer Stelle habe ich diese Physiologie als „anthropologisches Stimmungssystem“¹⁵ bezeichnet. Denn Krüger ging davon aus, dass „sich dasienige, was von der

11 Vgl. Carsten ZELLE, Hg., „Vernünftige Ärzte“. Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 19, Tübingen 2001), doi.org/10.1515/9783110960013.

12 Siehe Marie Louise HERZFELD-SCHILD, Die Musikalisierung des Menschen. Gedanken-Führung durch Anthropologie, Ästhetik und Musik im 18. Jahrhundert, in: Piroska Balogh / Gergely Főrizs, Hg., Ästhetik um 1800 (= Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert 11, Hannover 2020), 15–45; DIES., Resonanz und Stimmung. Musikalische Paradigmen im historischen Spannungsfeld von Anthropologie, Ästhetik und Physiologie, in: Thiemo Breyer u. a., Hg., Resonanz, Rhythmus und Synchronisierung. Erscheinungsformen und Effekte (Bielefeld 2017), 127–144, doi.org/10.1515/9783839435441-008; DIES., Musikalische Immersion. „Hörend Anwesenheit spüren“, in: Thiemo Breyer / Dawid Kasprowicz, Hg., Immersion. Grenzen und Metaphorik des digitalen Subjekts, Special Issue von Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften 19/1 (2019), 71–88, doi.org/10.25969/mediarep/12596; sowie Arne STOLLBERG, Figuren der Resonanz. Das 18. Jahrhundert und seine musikalische Anthropologie (Berlin–Kassel 2021), doi.org/10.1007/978-3-662-63528-5, und DERS., Hg., Tonkunst und „Arztneygelahrtheit“ im 18. Jahrhundert. Die Rolle der Musik bei den „vernünftigen Ärzten“ aus Halle, Special Issue von Musiktheorie 31/3 (2016).

13 Johann Gottlob KRÜGER, Naturlehre. Zweyter Theil, welcher die Physiologie, oder Lehre von dem Leben und der Gesundheit der Menschen in sich fasset (Halle 1748), 645.

14 Hier und im Folgenden: Ebd., 585.

15 Zuletzt in HERZFELD-SCHILD, Musikalisierung, 25–26.

Bewegung solcher gespannten Saiten erwiesen worden, bey den Nerven wieder anbringen¹⁶ lasse und demnach die Empfindungen des Menschen je nach Nerven-„Stimmung“ angenehm oder unangenehm ausfallen:

„Die Nervenfäsergen haben in einem Körper entweder in Ansehung ihrer Dicke und Länge dergleichen Spannung, daß sich die Geschwindigkeiten ihrer zitternden Bewegungen so, wie die Consonantien in der Musik verhalten, oder sie haben sie nicht. Ist das erstere [die Consonantien], so wird schwerlich [...] aus der Berührung der äusserlichen [...] Körper eine unangenehme Empfindung entstehen, wenn sie nicht allzu heftig ist. Ist das letzere [Dissonantien]: so muss das Gegentheil nothwendig erfolgen.“¹⁷

Auf dieser „musikalischen“ Neurophysiologie seines Lehrers Krüger aufbauend konzipierte Nicolai in seiner Schrift *Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrheit* (1746) die Musik als Heilmittel. Fast wortgleich zu Krüger geht Nicolai davon aus, dass „der Mensch gesund sei, wenn alle Fäserchen eine ihrer Dicke und Länge dergestalt proportionierte Spannung besitzen, daß sich ihre Tone wie die Consonantien in der Musik verhalten, und krank, wenn sie sich wie die Dissonantien verhalten“¹⁸ und dass demnach „die Gesundheit in einer Harmonie der Fäserchen, und die Krankheit in ihrer Disharmonie“¹⁹ bestehe. Die Aufgabe des Arztes bestehe darin, die „in eine Disharmonie gerathen[en]“ Nervenfäserchen „wieder so zu stimmen, daß ihre vorige Harmonie herauskäme“. Damit mündet das Krügersche „anthropologische Stimmungssystem“ bei Nicolai in „eine Art Anleitung zur richtigen Verwendung von Musik in der Heilkunst“.²⁰

Nicolais Schrift kann demnach als eine der ersten Abhandlungen einer beginnenden experimentellen Musiktherapie bezeichnet werden. An zentraler Stelle findet sich darin eine der ersten mir in dieser Form bekannten Beschreibungen eines musikalischen Madeleine-Effekts:

„Man setze, Sempronius wäre in einer angenehmen Gesellschaft gewesen, wo er eine Musik angehört, die eben nicht die beste gewesen und es werde ihm ein Wechsel gebracht, daß er seine Schulden bezahlen könnte, ich bin gut davor, dieser gute Herr wird recht vergnügt, lustig und aufgereimt seyn, wenn er ein andermahl auch nur eine schlechte Musik höret. Aber das macht, die Einbildungskraft stellt ihm alsdenn das ehemahlige Vergnügen vor, so er gehabt hat und erweckt eine Menge vergangener Vorstellungen, die damit sind verknüpft gewesen. Und hieraus läßt sich begreifen, warum manche Personen bei einer gewissen Musik in eine ungemeyne Traurigkeit oder Freude gesetzt werden. Ja man kann sagen, daß viele Gemüthsbewegungen auf diese Art durch die Musik erregt werden.“²¹

16 KRÜGER, *Naturlehre*, 585.

17 Ebd., 654–655.

18 Ernst Anton NICOLAI, *Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrheit* (Halle 1745), Vorrede, o. S.

19 Ebd.

20 HERZFELD-SCHILD, *Musikalisierung*, 30.

21 NICOLAI, *Artzneygelahrheit*, 24.

Auch wenn uns dieses Beispiel so einleuchtend erscheinen mag, dass man es leicht *ad acta* legen könnte, möchte ich es doch in seiner Begrifflichkeit ein wenig auseinandernehmen, um zum zugrundeliegenden medizinischen Erklärungsmodell vorzudringen:

Zunächst ist dieses die Neurophysiologie Krügers, mit der auch Nicolai davon ausgeht, dass die Nerven wie Instrumentalsaiten im Körper gespannt sind und durch äußere Einwirkungen auf die Sinne, ebenso wie Violinsaiten durch einen Bogen, in Schwingung versetzt werden. Durch Resonanzwirkung setze diese materielle Nervenschwingung auch die immaterielle Seele in Bewegung. Diese „Gemüthsbewegungen“ könnten wiederum im Körper empfunden werden, da die Resonanzwirkung auch umgekehrt funktioniere. Demnach kann die der Seele eigene Kompetenz, die Einbildungskraft, sogar ganz von allein, quasi von innen heraus, die Nervensaiten im Körper zum Schwingen bringen.

Zur weiteren Präzisierung des musikalischen Madeleine-Effekts bei Nicolai bedarf es des Hinzuziehens einer weiteren Schrift, nämlich seiner ein Jahr zuvor veröffentlichten Abhandlung *Wirkungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper*²². Ausdrücklich beschreibt er darin den Unterschied zwischen Empfindung und Einbildung, und dieser ist für unsere Fragestellung von zentraler Bedeutung. Zunächst heißt es in §1 über die Empfindungen:

„Da nun aber diejenigen Körper uns gegenwärtig sind, welche eine Veränderung in uns hervorbringen, so müssen wir allemahl, wenn wir empfinden, uns gegenwärtige Dinge vorstellen, und dieses ist die Ursache, warum man Empfindungen auch Vorstellungen gegenwärtiger Dinge zu nennen pfeleget.“²³

Von hier aus geht Nicolai in §2 einen Schritt weiter zur Einbildungskraft. Diese wird ausdrücklich mit dem Hervorbringen „voriger“ Empfindungen verknüpft, d. h. mit der Erinnerung:

„Die [Empfindungen sind die] gewöhnlichsten Veränderungen unserer Seele [...]; niemand aber wird deswegen leugnen, daß sie sich sonst weiter mit nichts beschäftige. Nein, sie besitzt überdem eine Kraft die vorigen Empfindungen wieder hervorzubringen, und Dinge, obsie gleich nicht gegeben, sich als gegenwärtig vorzustellen. Es fehlt hier weiter nichts, als der Nahme. Allein ich habe nicht nöthig, denselben hierherzusetzen. Denn wer sieht nicht, daß ich eine Erklärung von der Einbildungskraft gegeben? Die Bilder, so von ihr herrühren, pfelet man Einbildungen zunen-
nen.“²⁴

Ausdrücklich betont Nicolai außerdem, „daß die Empfindungen mit gegenwärtigen Dingen, die Einbildungen mit abwesenden zuthun haben.“²⁵ Wie uns sowohl die „Erfahrung“ als auch die „Weltweisen“ lehren, kann jedoch „die Vorstellung [der vorigen und abwesenden Dinge] so lebhaft werde, daß sie einer Empfindung gleichet.“²⁶

22 Ernst Anton NICOLAI, *Wirkungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper aus den Gründen der neuern Weltweisheit* (Halle 1744).

23 Ebd., 24.

24 Ebd., 25–26.

25 Ebd., 26.

26 Ebd., 27.

Setzen wir diese Überlegungen in Bezug zum Madeleine-Effekt, so können wir aus dem Bisherigen sowohl ableiten, wie Erinnerungen entstehen, als auch, warum sie so lebhaft erfahren werden. Der letzte noch fehlende Aspekt, der dieses lebhaftes Erinnern zum Madeleine-Effekt werden lässt, schließt sich direkt an, wenn Nicolai diesen zweiten Paragraphen mit folgenden Worten beendet: „Wenn man gewisse Dinge zugleich empfunden hat, und man gelangt zur Vorstellung des einen, so wird auch so dann das andere, oder was demselben ähnlich ist, hervorgebracht.“²⁷

Der Rest der Abhandlung widmet sich den vielen verschiedenen Aspekten, bei denen die Einbildungskraft durch Vorstellung vergangener bzw. abwesender Dinge tätig wird, so z. B. beim Träumen und Phantasieren, bei Hunger und Durst, bei Atemholen, Stoffwechsel und gerichteten Körperbewegungen sowie bei körperlichen und seelischen Krankheiten. Einige davon erscheinen uns heutzutage sicherlich mehr, andere weniger unmittelbar einleuchtend. Eine tiefergehende Betrachtung aller Aspekte kann an dieser Stelle jedoch leider nicht erfolgen. Ebenso wenig soll an dieser Stelle das Erklärungsmuster, das wir bei Nicolai für den Madeleine-Effekt finden, hinsichtlich seiner Richtigkeit oder Gültigkeit hinterfragt werden. Wichtiger erscheint mir an dieser Stelle zu fragen, welche Funktion der musikalische Madeleine-Effekt in Nicolais grundlegendem musiktherapeutischen Anliegen einnimmt. Denn er stellt einen überaus zentralen Dreh- und Angelpunkt dar.

Die Beschreibung des musikalischen Madeleine-Effekts bietet dem Mediziner eine fundierte Abhandlung zweier eng miteinander zusammenhängender Anliegen: Erstens, und medizinisch-konkret, entwickelt er aus der daran aufgezeigten engen gegenseitigen Verknüpfung von Empfindung, Einbildungskraft und Musik vielfach einsetzbare musikalische Behandlungsmöglichkeiten all derjenigen Krankheiten, die auf „starcke unangenehme Leidenschaften“²⁸ bzw. eine „in Unordnung gerathene Einbildungskraft“²⁹ zurückgehen, wie z. B. Melancholie (§23) oder Liebeskummer (§24). Ob sich diese Krankheiten auf den ersten Blick rein seelisch oder auch körperlich manifestieren, macht durch das in beide Richtungen wirkende Resonanzmodell letztlich keinen Unterschied, denn die Seele wirkt dadurch ebenso in den Körper wie dieser in die Seele.

Die für diese Form der „Arztneygelahrheit“ einzusetzende Musik jedoch müsse, so betont Nicolai, von Mensch zu Mensch individuell gewählt werden. Zweitens nämlich, und anthropologisch-allgemeiner, leitet Nicolai aus dem Madeleine-Effekt die Erklärung für die Beobachtung ab, daß „dieselbe [Musik] in verschiedenen Personen ganz verschiedene Wirckungen thut.“³⁰ Denn da nach seinem Erklärungsmuster die Einbildungskraft Vorstellungen nur aus dem Fundus des schon Erlebten hervorbringen kann, der bei jedem Menschen unterschiedlich ist, so müssen sich auch die durch Musik ausgelösten Erinnerungen notwendigerweise von Mensch zu Mensch unterscheiden. Ausdrücklich verweist Nicolai in diesem Zusammenhang neben der grundsätzlichen Nervenverfassung auf die Bedeutung der Autobiographie, der nationalen Herkunft und der Erziehung für das ästhetisch-emotionale Musikerleben und stellt damit eine

27 Ebd., 28.

28 NICOLAI, *Arztneygelahrheit*, 42.

29 Ebd., 44.

30 Ebd., 26.

geradezu sozialkonstruktivistisch anmutende These zur musikalischen Emotions- und Geschmacksbildung in den Raum, die sich für eine ganze Reihe von zwischen Musik und Medizin angesiedelten Theorien bis in die heutige Gegenwart anschlussfähig zeigt.

Exkurs: Empirische Ästhetik im 21. Jahrhundert

Damit vollziehen wir einen transhistorischen Sprung – und kurzen Exkurs – in unsere Gegenwart hinein. Denn wieviel von der „musikalischen“ Physiologie der Hallenser Ärzte trotz der historischen Distanz insbesondere in Ansätzen der neuesten empirischen Musikforschung konzeptuell mitschwingt, kann nicht nur in wissenschaftlichen Studien nachvollzogen werden, es wurde mir auch persönlich bestätigt; zuletzt aus dem Umfeld des Max-Planck-Instituts für Empirische Ästhetik in Frankfurt am Main, das, ganz im Sinne Nicolais, seit seiner Gründung im Jahre 2012 ausdrücklich Kunst-, Kultur- und Geisteswissenschaften mit empirischen Methoden der Natur- und Neurowissenschaften zusammenführen will. Im Bereich der Musik greifen die Forschungsfragen dabei

„zentrale Themen der philosophischen Ästhetik auf: den Geschmack, das Urteil und besonders das ästhetische Erleben. Wir untersuchen diese in Orientierung an einem *conceptual framework* [...], das das ästhetische Erleben als Ergebnis des raum-zeitlichen Zusammentreffens dreier Meta-Faktoren versteht: einer Person, einer Klangfolge und eines situativ-diskursiven Frames [...]. Diese haben jeweils spezifische Merkmale und Ausprägungen und lassen so im Zusammenspiel miteinander ein jeweils spezifisches ästhetisches Erleben entstehen.“³¹

Wollten wir musikalische Madeleine-Situationen in dieses *conceptual framework* eingliedern, so befänden sie sich genau dort, wo Person und Musik sich in einem diskursiv und situativ spezifischen – und man könnte hinzufügen: mit allen Sinnen ästhetisch wahrgenommenen – Kontext begegnen. Kontextuelles, und das heißt Außermusikalisches, befindet sich damit als konstitutives Merkmal im Zentrum der heutigen empirischen Musikästhetik. Konzeptuell ist damit außerdem nicht nur die Möglichkeit musikinduzierter Erinnerung an Außermusikalisches gegeben, sondern diese ist in ihrer Bedeutung für ästhetisches Musikerleben sogar als wesentliches Element mit einkalkuliert. Ich betone dies hier so ausdrücklich, da diese Position aus historischer Perspektive durchaus nicht als selbstverständlich angesehen werden kann. Denn die Frage, ob Erinnerungen an Außermusikalisches dem musikalischen Erleben wesentlich sind oder nicht, ist Dreh- und Angelpunkt einer Diskussion, die sich im 19. Jahrhundert an den heftigen Auseinandersetzungen zwischen Anhängern der „Programm Musik“ und solchen, die die sogenannte „Absolute Musik“ bevorzugten, entzündete und bis heute mit einiger Vehemenz geführt wird.³²

Dass die heutige empirische Ästhetik in dieser Sache so deutlich für die wesentliche Bedeutung außermusikalischer Einflüsse auf das ästhetische Musikerleben Stellung bezieht,

31 <https://www.aesthetics.mpg.de/forschung/abteilung-musik.html> (letzter Zugriff: 23.03.2022).

32 Dies sieht man nicht zuletzt daran, dass Musikpsychologie und v. a. analytische Musikphilosophie überwiegend auf „reine“ Instrumentalmusik zurückgreifen, um den Zusammenhang von Musik und Emotion systematisch zu erklären.

erscheint angesichts der verschiedenen wissenschafts-, erkenntnis- und kulturtheoretischen Paradigmenwechsel seit dem 19. Jahrhundert nicht verwunderlich. Aus historischer Perspektive jedoch ist diese Position überaus bemerkenswert: Die empirische Ästhetik nämlich bezieht sich ausdrücklich auf den Psychophysiker Gustav Theodor Fechner als ihren Gründungsvater.³³ Dieser jedoch hatte das im Jahre 1876 beim Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienene „Gründungsmanifest“ der empirischen Ästhetik nicht nur in direkter zeitlicher und geographischer Nähe zu den vehementen Grabenkämpfen um die Legitimität des Außermusikalischen in der Musik entwickelt. Fechner bezieht darin außerdem selbst Stellung innerhalb dieses Streits, wenn er außermusikalische Faktoren, und insbesondere musikinduzierte Erinnerungen an solche, als der Musik wesentliches Merkmal vehement ablehnt.

Gustav Theodor Fechner: Psychophysik im 19. Jahrhundert

Die Erinnerung spielt in der Fechnerschen Ästhetik „von unten“³⁴ eine zentrale Rolle. Auf seine Frage danach, *warum* etwas gefällt (im Gegensatz zu *was* gefällt), kommt ihr nicht nur eine „bedeutungskonstituierende“³⁵ Funktion zu. Erst die „Resultante von Erinnerungen“³⁶ ermöglicht es außerdem, auch Beurteilungen über die Wahrnehmung von Dingen zu machen:

„Nach Maßgabe nun, als uns das gefällt oder mißfällt, woran wir uns bei einer Sache erinnern, trägt auch die Erinnerung ein Moment des Gefallens oder Mißfallens zum ästhetischen Eindrucke der Sache bei, was mit anderen Momenten der Erinnerung und dem direkten Eindrucke der Sache in Einstimmung oder Konflikt treten kann, woraus die mannigfachsten ästhetischen Verhältnisse fließen, auf die wir schon mehrfach früher Gelegenheit gefunden haben und noch ferner finden werden einzugehen.“³⁷

In dieser Bedeutung für das ästhetische Erleben diskutiert Fechner die Erinnerung ausführlich unter dem sechsten und wichtigsten Prinzip seiner *Vorschule der Ästhetik* von 1876³⁸: dem

33 <https://www.aesthetics.mpg.de/institut/fragen-und-ziele.html> (letzter Zugriff: 23.03.2022).

34 Zur Unterscheidung einer Ästhetik „von Oben und von Unten“, siehe Gustav Theodor FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*. Erster Theil (Leipzig 1876), 1–7.

35 Ingo WARNKE, Gustav Theodor Fechners Assoziationsbegriff im Licht konnektionistischer Bedeutungstheorien, in: Ulla Fix / Irene Altmann, Hg., *Fechner und die Folgen außerhalb der Naturwissenschaften*. Interdisziplinäres Kolloquium zum 200. Geburtstag Gustav Theodor Fechners (Tübingen 2003), 153–167, hier 162.

36 „Jedes Ding, mit dem wir umgehen, ist für uns geistig charakterisiert durch eine Resultante von Erinnerungen an Alles, was wir je bezüglich dieses Dinges und selbst verwandter Dinge äusserlich und innerlich erfahren, gehört, gelesen, gedacht, gelernt haben. Diese Resultante von Erinnerungen knüpft sich eben so unmittelbar an den Anblick des Dinges, wie die Vorstellung desselben an das Wort, womit es bezeichnet wird. Ja Form und Farbe des Dinges sind so zu sagen nichts als sichtbare Worte, welche uns die ganze Bedeutung des Dinges unwillkürlich vergegenwärtigen; wir müssen freilich diese sichtbare Sprache eben so gut erst gelernt haben, um sie zu verstehen, wie die Sprache der Worte. Wir sehen einen Tisch, im Grunde nur einen viereckigen Fleck, aber in dem viereckigen Flecke Alles, wozu ein Tisch gebraucht wird; das macht den viereckigen Fleck erst zu einem Tische.“ FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 93.

37 Ebd., 94.

38 Die vorherigen Prinzipien sind: das Prinzip der ästhetischen Schwelle; das Prinzip der ästhetischen Hilfe oder Steigerung; das Prinzip der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen; das Prinzip der Widerspruchslosigkeit, Einstimmigkeit oder Wahrheit sowie das Prinzip der Klarheit.

Prinzip der ästhetischen Assoziation. So wenig neu und originell das Prinzip der Assoziation auch sei, betont Fechner, „so dürfe doch eine etwas eingehendere und nachdrücklichere Vertretung desselben in der Aesthetik, als ihm bisher zu Theil geworden ist, am Platze sein“.³⁹ Insbesondere wendet er sich gegen die „negativ gepolte“⁴⁰ Bewertung der Assoziation, die sich schon in „Kants Abgrenzung zwischen *reiner Schönheit* und *anhängender Schönheit*“⁴¹ gezeigt habe. Das, was dort das bloß Anhängende, Assoziierte, war, rückt nun bei Fechner ins Zentrum; es wird zum eigentlich Substantiellen der „subjektiv-konkrete[n] Wirkung eines ästhetischen Objektes“.⁴²

Fechner möchte in seiner *Vorschule der Ästhetik* entgegen der „vorherrschenden Nichtachtung und Mißachtung desselben“⁴³ zeigen, „dass so zu sagen die halbe Aesthetik [am Assoziationsprinzip] hängt“⁴⁴. Nur die halbe, nicht die ganze Ästhetik jedoch, denn Fechner macht eine Ausnahme: Keinesfalls könne die „wesentliche Tragweite“⁴⁵ des Assoziationsprinzips in den Bereich der Musik erstreckt werden. Hiermit widerspricht Fechner nicht nur namentlich Hermann Lotze, der die „Hauptwirkung der Musik“⁴⁶ dem Assoziationsprinzip zugeordnet habe; er macht außerdem deutlich, dass das, was er in seiner *Vorschule der Ästhetik* über die positive Bedeutung der Assoziation für das ästhetische Erleben sagt, in der Musik nur unwesentlich gültig sei. Dies mag durchaus Verwunderung hervorrufen; nicht nur darüber, dass diese Behauptung inhaltlich jegliche angestrebte Einheit ästhetischer Gesetzmäßigkeiten seltsam zerreißt, sondern auch darüber, dass sie in den Diskursen zu Fechners Ästhetik bisher seltsam übersehen worden oder untergegangen zu sein scheint.

Es ist nicht nur angesichts des Ausschlusses der Musik aus dem Wirkungsbereich des Prinzips der ästhetischen Assoziation durchaus bemerkenswert, dass Fechner in seiner geradezu poetisch anmutenden Beschreibung des ästhetischen Assoziationsvorganges durchweg akustisch-musikalische Begrifflichkeiten verwendet, die ihrerseits eine Assoziation mit der „musikalischen“ Neurophysiologie der Ärzte um Krüger überaus nahe legen.⁴⁷

„was ist Sache des eigenen oder directen Eindruckes, was hängt an den Associationen, und was tragen diese oder jene dazu bei. Erschöpfend zwar kann eine solche Analyse niemals sein, weil im Allgemeinen unzählige Erinnerungen zu jedem associirten Eindrucke beitragen, ja streng genommen zu jedem der gesammte Erinnerungsnachklang unseres Lebens, nur mit einem anderen Gewichte seiner verschiedenen Momente. Schlagen wir einen Punkt eines gespannten Gewebes irgendwo an – unser gesammter Vorstellungszusammenhang aber ist einem solchen Gewebe

39 FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 87.

40 WARNKE, *Fechners Assoziationsbegriff*, 159.

41 Ebd.

42 Ebd. Als ein weiteres Beispiel führt Fechner Folgendes an: „Eine Frau, die ihren Mann sehr liebte, sagte zu ihm: wie freue ich mich, dass du einen so hübschen Namen hast. Der Name war nicht sehr hübsch, aber sie liebte den Mann, darum gefiel ihr der Name.“ FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 91.

43 Ebd., 87.

44 Ebd.

45 Ebd., Fußnote *.

46 Ebd.

47 Zu Gebrauch und Bedeutung musikalischer Metaphern, insbesondere des hier anklingenden Resonanzkonzepts, in Anlehnung an die „vernünftigen Ärzte“ siehe HERZFELD-SCHILD, *Resonanz und Stimmung*.

vergleichbar, – so zittert das ganze Gewebe, nur die Punkte am stärksten, die dem angeschlagenen Punkte zunächst liegen und durch die stärksten und gespanntesten Fäden damit zusammenhängen. Jede Anschauung aber schlägt sogar mehr als einen Punkt unseres geistigen Gewebes zugleich.“⁴⁸

Trotz dieser grundlegenden „musikalischen“ Konzeptualisierung sind ästhetische Assoziation und Erinnerung für Fechner insbesondere im Modus des Visuellen und daher bei den „sichtbaren Gegenständen“ relevant. Für das ästhetische Erleben von Musik, so Fechner in dem einzigen der Musik gewidmeten Teil seiner *Vorschule der Ästhetik*⁴⁹, sei hingegen der „direkte Faktor“ ästhetischer Eindrücke nicht nur entscheidend, sondern dem ästhetischen Eindrucke der musikalischen „Collektiv-Elemente“⁵⁰ sogar wesentlich. Unter diesen „Collektiv-Elementen“ versteht Fechner sowohl „musikalische Stimmungen“ als auch „Empfindungen von Melodie und Harmonie“. Beide seien letztlich von Assoziationen unabhängig. Denn auch wenn „Vorstellungen, Erinnerungen und Resultanten derselben bezüglich auf Dinge und Verhältnisse außerhalb der Musik“ sich zwar an diese Elemente „anknüpfen“ könnten, so bliebe dies „doch für diese wesentlich musikalischen Wirkungen beiläufig und wechselt innerhalb gewisser Grenzen bei derselben Musik nach zufälligen Nebenumständen.“ Es sei demnach nicht einsichtig, „warum man den Haupteindruck der musikalischen Beziehungen [...] der Erinnerung an andere [Beziehungen] zuschreiben sollte“.⁵¹

Suchen wir in Fechners Denken nach dem, was ich heuristisch als musikalischen Madeleine-Effekt bezeichnet habe, so kommen wir diesem mit den von Fechner sogenannten „lebensverwandten Stimmungen der Musik“⁵² am nächsten: Diese „knüpfen“ sich im oben beschriebenen Sinne an solche Stimmungen „an“, die auch *ohne* Musik im alltäglichen Leben der Menschen vorhanden seien: „Stimmungen der Heiterkeit, des Ernstes oder selbst der Traurigkeit, der Aufregung oder Sänftigung, der Kraft oder Milde, der Erhabenheit oder Lieblichkeit, des mehr oder minder leichten Flusses innerer Bewegung“.

Obwohl solche „lebensverwandten Stimmungen der Musik“ Fechner zufolge nur einen Bruchteil der rein „musikalischen Stimmungen“ ausmachen, so sieht er in ihnen eine wichtige Möglichkeit für die Musik, mit „dem Leben ausserhalb der Musik in Beziehung zu treten.“ Es sei dabei jedoch

„keinesfalls nöthig anzunehmen, dass wir, um durch die Musik in eine Stimmung von gegebenem Charakter versetzt zu werden, uns eines schon geäußerten activen Ausdrucks derselben Stimmung erst erinnern müssen; sondern in der Uebereinstimmung der, durch die Musik in uns erzeugten rhythmischen und überhaupt für eine Stimmung charakteristischen Bewegungsverhältnisse mit solchen, welche vorweg in uns mit unsern Stimmungen in natürlicher Beziehung stehen, erscheint auch die Uebereinstimmung der betreffenden Stimmungen von selbst natürlicherweise

48 FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 111.

49 Abschnitt „Vertretung des direkten Faktors ästhetischer Eindrücke gegenüber dem assoziativen. 2) Der direkte Faktor in der Musik“, in: Ebd., 158–177.

50 Hier und im Folgenden: Ebd., 159.

51 Ebd., 162.

52 Hier und im Folgenden: Ebd., 159.

begründet. Da der active Ausdruck unsrer Stimmungen nicht wesentlich melodisch oder harmonisch ist, wird man um so weniger Grund haben, den Eindruck der Melodie und Harmonie in der Musik von einer Erinnerung an einen solchen Ausdruck abhängig zu machen.“⁵³

Mit Nachdruck betont Fechner, es bedürfe „in der Tat keiner Assoziation, um durch eine sanfte Musik sanft gestimmt, durch eine lebhaftere erregt, durch eine traurige tragisch gestimmt zu werden“.⁵⁴ Das „stille Mitspiel“⁵⁵ der Erinnerungen sei zwei bei der Wirkung der Musik „nicht ausgeschlossen, aber nur eben nicht wesentlich und fast immer nur in Anklängen mitunterlaufend“:

„Keine Musik repräsentirt doch in ihrer ganzen Durchführung vollkommen den Wellenschlag des Meeres oder den Galopp eines Pferdes u. s. w., vielmehr werden Erinnerungen daran, welche die Musik etwa erweckt, eben so leicht wieder gestört, verdrängt, zerstört, als sie sich geltend machen, wenn sie sich überhaupt geltend machen. Für die specifisch musikalischen Empfindungen aber, welche von den sich verkettenden melodischen und harmonischen Verwandtschaftsbeziehungen der Töne abhängen, giebt es überhaupt nur höchst unvollständige Analoga in unserm übrigen Erfahrungskreise, welche nicht entfernt den Zauber der Musik wiedergeben; warum sollte man also erst auf solche Analoga weisen, um diesen Zauber für ein Resultat der Erinnerung daran zu erklären.“

Suchen wir auch hier nach dem zugrundeliegenden Erklärungsmodell, auf dem diese hier so negativ formulierte Bewertung der Erinnerung für das ästhetische Musikerleben gründet: Zwar grenzt Fechner sich vom älteren – an Krüger und Nicolai erinnernden – Ansatz ab, der davon ausgehe, dass „sich die musikalischen Eindrücke durch Vermittelung der Nerven auf die Seele überpflanzen“⁵⁶ und die „psychischen Wirkungen der Musik mehrfach auf diese inneren Nervenbewegungen“ zurückgeführt habe. Damit käme man „um kein Haar weiter [...] als durch Bezugnahme auf die äusseren Schwingungen, denn warum erwecken nun diese inneren Schwingungen diese psychischen Wirkungen?“ Jedoch bietet Fechner keinen alternativen Ansatz zur Erklärung der musikalischen Eindrücke und ihrer ästhetischen Wirkung an. Denn die Frage, warum „diese inneren Schwingungen diese psychischen Wirkungen“ erweckten, sei

„eine Frage der inneren Psychophysik, die aber keine bestimmtere Antwort darauf hat, als die äussere Psychophysik auf die Frage, warum, d. h. nach welchen Gesetzen, die äusseren Schwingungen diese Wirkung haben. Sollte aber jene einmal die Antwort geben können, würde es doch nur auf Grund von Erfahrungen in der äusseren Psychophysik sein können. Und dass die Aesthetik überhaupt sich auf Fragen der innern Psychophysik bisher nicht wohl einlassen kann, ist schon mehrfach erinnert“.

53 Ebd., 160.

54 Ebd., 161.

55 Hier und im Folgenden: Ebd., 162.

56 Hier und im Folgenden: Ebd., 167.

Die Unterscheidung in innere und äußere Psychophysik geht auf Fechners monistische Grundannahme zurück, dass „the subjective, psychical world and the physical world were not simply bound together, they were the same world, two sides of the same reality“.⁵⁷ Innere und äußere Psychophysik untersuchen demnach das Gleiche, nur aus gegensätzlicher Perspektive: Die innere Psychophysik die Beziehung zwischen Psyche und inneren Phänomenen des Körpers, die äußere Psychophysik die Beziehung zwischen Psyche und äußeren Phänomenen. Keine von beiden jedoch, so betont Fechner, sei zum jetzigen Zeitpunkt fähig, die Wirkung der Musik auf den Menschen zu erklären. Überhaupt werde dieser „fundamentalen Aufgabe in dieser Hinsicht überhaupt schwer zu entsprechen sein, und ich verzichte selbst auf den Versuch dazu.“⁵⁸

Letztlich entzieht sich Fechner damit einer Erklärung für seine Abwertung der Rolle der Erinnerung für die ästhetische Wirkung der Musik. Warum, so bleibt zu fragen, vertrat er sie dennoch mit solchem Nachdruck? Was war ihre Funktion innerhalb seiner Ästhetik? Eine mögliche Antwort sei im Folgenden vorgeschlagen: Immer wieder betont Fechner in Schriften, Briefen und Tagebüchern seine „große Unwissenheit in musikalischen Dingen“⁵⁹ und verweist auf Spezialisten mit „musikalische[r] Fachkenntniß [...], die ich nicht besitze.“⁶⁰ Dieses auch heute noch weit verbreitete *understatement* unter sogenannten Musikliebhabern legt ein *othering* der Musik nahe,⁶¹ das in seinen spezifischen Positionen zwischen den beiden Polen der kunstreligiösen Ehrfurcht und der intellektuellen Abwertung hin- und herschwanken kann. Es transformiert die Musik zu einer Art exklusiver Geheimwissenschaft, über „deren geheimnißvolle Weise, [...] des Menschen Herz und Sinne zugleich [zu] rühr[en]“⁶², zu urteilen nur den Eingeweihten möglich ist und zusteht.

Tatsächlich jedoch hatte Fechner enge Kontakte zum Musikleben seiner Zeit. Als eine der wichtigsten Städte des Verlagswesens war sein Wohn- und Wirkungsort Leipzig im 19. Jahrhundert ein intellektuelles und künstlerisch-musikalisches Zentrum, und Hermann Härtel, der Besitzer des weltweit größten und wichtigsten Buch- und Musikverlags Breitkopf & Härtel,

57 Alexandra HUI, *The Psychophysical Ear. Musical Experiences, Experimental Sounds, 1840–1910* (Cambridge, MA–London 2012), 17; dazu weiter ebd.: „[Fechners] monism allowed him to exploit the subjectivity of experimental observers to a greater degree. In *Elemente der Psychophysik* Fechner made a distinction between what he termed ‘inner psychophysics’ and ‘outer psychophysics’. Inner psychophysics addressed the relation of the psychical realm to the internal functions of the body. Outer psychophysics examined the relation of the psychical realm to phenomena external to the body. The difference between inner and outer psychophysics was rooted in what he saw as a difference between such higher mental activities as thought, will, and finer aesthetic feeling and the lower mental activities of sensation and drive. Although the higher mental activities were ‘exempt from a specific relationship to physical processes,’ they remained bound by a general relationship. Though the ability to study inner psychophysics was quite limited then, psychophysics would eventually need to address the relationship between higher mental processes and their physical foundations.“

58 FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 164.

59 Gustav Theodor FECHNER, 10. Brief vom 15. Mai 1853 (10 Blatt) an Bettine von Arnim; Autograph: Preußischer Kulturbesitz – Staatsbibliothek Berlin, ausgelagert: Biblioteka Jagiellonska, Krakow, Sammlung Varnhagen, zit. aus: Irene ALTMANN, *Fechners Beziehungen zu Literaten. Einige bisher unveröffentlichte Briefe*, in: Fix / Altmann, Hg., *Fechner und die Folgen*, 255–293, hier 272.

60 FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 175.

61 Zum *othering* von Musik seit dem 19. Jahrhundert siehe u. a. Ruth A. SOLIE, *On Difference*, in: DIES., Hg., *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship* (Berkeley–Los Angeles 1993), 1–20; Olivia BLOECHL / Melanie LOWE, *Rethinking Difference*, in: Olivia Bloechl / Melanie Lowe / Jeffrey Kallberg, Hg., *Rethinking Difference in Music Scholarship* (Cambridge 2015), 1–52.

62 FECHNER, 10. Brief, 272.

war einer seiner engsten Freunde. Dadurch wurde Fechner nicht nur mit den wichtigsten und neuesten Strömungen des Musikmarkts, sondern auch mit Härtels wissenschaftlich und künstlerisch hochkarätigem Freundeskreis bekannt:

„Robert und Clara Schumann – letztere war bekanntlich Fechners Stiefnichte – sowie den Gewandhauskapellmeistern Felix Mendelssohn Bartholdy und Niels Wilhelm Gade, dem Thomas-kantor Moritz Hauptmann, den Sängerinnen Livia Frege, Jenny Lind und Anastasia Novelle, dem Maler Friedrich Pecht, den in der liberalen Bewegung aktiven Gelehrten Karl Georg Waechter und Theodor Mommsen und vielen anderen.“⁶³

Dass Fechner darüber hinaus über die einflussreichsten Musikschriften seiner Zeit durchaus informiert war, ist durch seine Schriften ebenfalls gut belegt. Neben Referenzen an Hermann Lotze, Hermann von Helmholtz und August Wilhelm Ambros verweist Fechner insbesondere auf Eduard Hanslick, der ab der Mitte des 19. Jahrhunderts der federführende Verfechter der Absoluten Musik gegen die Programmmusik war. Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch Schönen*⁶⁴ hatte Fechner ganz offensichtlich mit viel Aufmerksamkeit und einiger kritischer Reflexion gelesen und sie dann argumentativ in seine *Vorschule der Ästhetik* miteingegliedert:

„Unstreitig ist der Nachdruck, mit welchem Hanslick das ästhetische Recht und den ästhetischen Wert einer selbständigen ‚musikalischen Schönheit‘ gegenüber fremdartigen Gefühls-Anmutungen an die Musik geltend macht, in vollem Rechte, und wird man die vorigen Betrachtungen, mit denen von Hanslick in dieser Beziehung stimmend finden; hiergegen ist unstreitig die Beziehung, welche die Musik zur Welt außer der Musik gewinnen kann, und namentlich die Verpflichtung, welche eine begleitende Musik gegen den begleitenden Inhalt hat, nicht hinreichend von ihm zur Geltung gebracht.“⁶⁵

Es ist daher davon auszugehen, dass Fechner die Argumente, die mit „musikalischer Fachkenntnis“⁶⁶ gegen die Wesentlichkeit von Außermusikalischem in der Musik ins Feld geführt wurden, gut kannte. Und dementsprechend sicher argumentiert er denn auch, dass es „ganz verkehrt [sei], jeder Musik zuzumuthen, dass sie noch etwas, was nicht Musik ist, darstellen solle“.⁶⁷

Auf verschlungenen Wegen sind wir nun von Erklärungsmustern für Erlebnisdimensionen musikalischer Madeleine-Effekte zu Fragen nach Darstellungsdimensionen von Instrumentalmusik gelangt. Diese beiden Diskurse könnten einander nicht fern sein: ersterer richtet sich auf subjektive, ästhetisch-anthropologische Erfahrung und ist experimentell-empirischen Charakters, letzterer richtet sich auf objektive, ästhetisch-künstlerische Repräsentation und ist idealistisch-normativen Charakters. In diesem Licht erscheinen Fechners Aussagen zur Musik – und

63 Hans-Jürgen ARENDT, Gustav Theodor Fechner und Hermann Härtel – eine lebenslange Freundschaft, in: Fix / Altmann, Hg., Fechner und die Folgen, 233–244, hier 237.

64 Eduard HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst (Leipzig 1854).

65 FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 175.

66 Ebd.

67 Ebd., 173.

insbesondere seine Abwertung von Erinnerung für das Erleben von Musik – weniger als ein substantieller Teil seiner *experimentellen* Ästhetik „von unten“ als vielmehr wie eine Untermauerung einer in letzter Instanz gegen Programmmusik gerichteten *musikalischen* Ästhetik „von oben“ im Anschluss an Hanslick.⁶⁸ Diese Lesart würde erstens eine Erklärung für die überraschende Trennung der Musikästhetik von den anderen Bereichen in Fechners Ästhetik erklären: die unterschiedliche Stoßrichtung ist schlichtweg genau entgegengesetzt. Zweitens würde Fechners Musikästhetik damit zu einem anschaulichen Beispiel für den starken Einfluss, den Diskurse aus der einen Disziplin (hier: Idealismus in Musikästhetik und Musikwissenschaft) auf die Genese von Wissen (hier: Materialismus in Medizin und Psychophysik) aus einer anderen Disziplin nehmen können – und zwar selbst dann, wenn die beiden Wissensgebiete im Ansatz eigentlich in entgegengesetzte Richtungen laufen.⁶⁹ Und damit würde sich drittens nicht nur hinsichtlich des Inhaltes des Wissens, sondern auch hinsichtlich des transformierenden Transfers dieses Wissens zwischen den Disziplinen eine enge Verwandtschaft von Fechners und Hanslicks Denken zeigen: Dann auch Hanslicks gesamte Musikästhetik ist, wie Nina Noeske anschaulich gezeigt hat,⁷⁰ von einer Spannung zwischen Idealismus und Materialismus geprägt, die auf genau diese Weise auch Fechners Musikästhetik, wenn nicht sogar sein gesamtes Denken, durchzieht.⁷¹

Fazit

Die hier vorgestellten Konzepte musikalischer Madeleine-Situationen sind nur einige wenige, wenn auch prominente, Beispiele unter vielen anderen, die sich im Diskurs über Erinnerung und ästhetisch-emotionaler Musikerfahrung seit dem 19. Jahrhundert geradezu epidemisch verbreitet und ideologisch verzweigt haben. Ein Grund für diese Epidemie mag tatsächlich im Streit um Programmmusik versus Absolute Musik liegen, der sich als erstaunlich tiefgehend, langanhaltend und einflussreich erweisen sollte. Aus diesem Kontext heraus ließe sich auch erklären, warum Nicolai so offensichtlich unproblematisch mit der Erinnerung im ästhetisch-emotionalen Musikerleben umgehen konnte und dieser eine äußerst positive, sogar heilende Funktion zusprechen konnte: die ideologischen Grabenkämpfe zwischen den Anhängern

68 Siehe dazu u. a. Christoph LANDERER, Ästhetik von oben? Ästhetik von unten? Objektivität und „naturwissenschaftliche“ Methode in Eduard Hanslicks Musikästhetik, in: Archiv für Musikwissenschaft 61/1 (2004), 38–53.

69 Dass gerade die naturwissenschaftlich ausgerichtete *Musikforschung* für eine solche fachfremde „Übernahme“ durch ästhetisch-kunstwissenschaftliche Ideologien besonders anfällig zu sein scheint, habe ich an anderer Stelle auch für Helmuth Plessners Musikdenken aufzeigen können. Siehe dazu Marie Louise HERZFELD-SCHILD, Metapher und Mitvollzug. Zwei Ansätze zum Zusammenhang von Musik und Emotionen bei Plessner, in: Erik Norman Dzwiza-Ohlsen / Andreas Speer, Hg., Philosophische Anthropologie als interdisziplinäre Praxis. Max Scheler, Helmuth Plessner und Nicolai Hartmann in Köln – historische und systematische Perspektiven (Paderborn 2021), 283–302.

70 Nina NOESKE, Body and Soul, Content and Form. On Eduard Hanslick's Use of the Organism Metaphor, in: Nicole Grimes / Siobhán Donovan / Wolfgang Marx, Hg., Eduard Hanslick. Music, Formalism, and Expression (Rochester, NY 2013), 236–258.

71 Zur „idealistischen“ Seite Fechners siehe u. a. seine Schriften: Das Büchlein vom Leben nach dem Tode (Dresden 1836), Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen (Leipzig 1848), Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits. Vom Standpunkt der Naturbetrachtung, 3 Bände (Leipzig 1851).

der Programmmusik und den Verfechtern der Absoluten Musik wurden 1746 noch nicht ausgetragen, und so konnte Nicolai die musikalischen Madeleine-Effekte davon völlig unbelastet für sein Anliegen, die medizinische Praxis, funktionalisieren.

Ebenfalls ließe sich aus diesem Kontext heraus ein Grund dafür finden, warum die heutige empirische Musikästhetik sich gerade in der Aufwertung des Außermusikalischen für das ästhetische Musikerleben so stark von Fechners Abwertung desselben entfernte: Seine Position ist ästhetisch so eindeutig ein Kind des späten 19. Jahrhunderts, dass sie in unserer postmodernen Welt nur schwer als Bezugsgröße für Grundlagenforschung in einem Max-Planck-Institut herangezogen werden könnte, die sich disziplinar ausdrücklich äußerst breit zwischen Musikgeschichte, -theorie, -soziologie und -ethnologie, Psychologie und Neurowissenschaften ansiedelt und explizit als empirisch bezeichnet.

Ob dort und in den vielen anderen Forschungsinstitutionen und Forschungsgruppen, die sich solchen und ähnlichen Fragen widmen, der musikalische Madeleine-Effekt irgendwann entschlüsselt werden kann, ist sicherlich eine Frage, dessen Beantwortung, um mit Fechner zu sprechen, „überhaupt schwer zu entsprechen sein“⁷² wird, und auch ich „verzichte [an dieser Stelle] auf den Versuch dazu“. Ich hoffe stattdessen, dass die Beispiele, die ich in diesem Beitrag aus der Geschichte des Wissens über Erinnerung und ästhetisch-emotionalem Musikerleben nicht nur Neugier auf weitere Beispiele zu diesen und verwandten Themengebieten aus dem interdisziplinären Feld von Medizingeschichte, historischer und systematischer Musikforschung sowie philosophisch-anthropologischer, experimentell-medizinischer und empirischer Ästhetik geweckt habe, sondern auch zeigen konnte, wie dieses Wissen sich im Netz aus historischen Bezugnahmen, soziokulturellen Prägungen, wissenschaftlichen Systemen und ideologischen Positionen auf immer neue Weisen verknüpft, verankert und manchmal auch verfangen hat.

Für die spezifischen Webarten solcher Netze ein reflektierendes Bewusstsein zu entwickeln, die Fäden im interdisziplinären Zusammenspiel der unterschiedlichen Bereiche musikalischer und medizinischer Forschung in historischen und empirischen Wissenschaften entwirren und diese Fäden sogar auf neue Weise wieder verbinden zu lernen, ist eine Perspektive, die ich – insbesondere im Kontext interdisziplinärer Forschung zwischen Medizin-, Musik- und Emotionsgeschichte – für besonders interessant, relevant und für weitere Studien zu Musik, Erinnerung und Emotion äußerst ansatzfähig halte.⁷³

72 Hier und im Folgenden: FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 164.

73 Für weiterführende Forschung bietet sich u. a. an, die Rolle der aktiven Erinnerungsarbeit, wie Proust sie in seinem Roman beschreibt, für Konzepte musikalischer Madeleine-Effekte in Geschichte und Gegenwart zu untersuchen. Ebenfalls können auf der hier vorgestellten Forschung weitere Studien aufbauen, die den Fokus von außermusikalischer Erinnerung auf innermusikalische Erinnerung legen, d. h. darauf, wie musikalische Themen, Motive oder harmonische Fortschreitungen im zeitlichen Verlauf je nach Struktur und Form der Musik wiederholt werden und bei den Zuhörer*innen Erinnerungsmomente auslösen können. Solche innermusikalische Erinnerungen spielen in der neueren systematischen Musikwissenschaft eine außerordentlich große Rolle für die Erklärung musikalischer Peak- oder Chill-Momente, sind aber in historischen Schriften zur emotionalen Wirkung von Musik selten zu finden. Eine faszinierende Ausnahme findet sich in Carmel RAZ, *An Eighteenth-Century Theory of Musical Cognition? John Holden's Essay Towards a Rational System of Music (1770)*, in: *Journal of Music Theory* 62/2 (2018), 205–248, doi.org/10.1215/00222909-7127670.

Informationen zur Autorin

Univ.-Prof. Dr. Marie Louise Herzfeld-Schild, M.A., Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung, mdw – Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, E-Mail: herzfeld-schild@mdw.ac.at

Martina Hochreiter

„Schlafe, mein Prinzchen“ des Berliner Arztes Carl Eduard Flies (1770–1829) im Kontext von „Stildebate“, Autorschaft und Haskala

English Title

„Schlafe, mein Prinzchen“ by the Berlin Physician Carl Eduard Flies (1770–1829) in the Context of the „Breastfeeding Debate“, Authorship and Haskala

Summary

Even today, songs from the 18th century can be found in nursery rhyme books or music boxes to sing babies to sleep. The lullaby “Schlafe, mein Prinzchen” is one of them. In music historiography, it has been a matter of debate whether it was set to music by Wolfgang Amadeus Mozart or by Isaac Beer (Carl Eduard) Flies. As an amateur composer the latter was active in the social environment of the Berlin salons of the 1790s, and as a doctor he practised and published until the first quarter of the 19th century. In the context of this paper, I propose to compare a close reading of the lullaby and Flies’ journal article “Ueber den modischen Misbrauch, den vornehme Mütter mit dem Selbststillen treiben”, which was published in 1800 in the *Journal des Luxus und der Moden* with the broad 18th-century debate about the breastfeeding of infants by the mother (as opposed to being fed by a wet nurse). The new approach, which incorporates the medical-historical perspective and that of gender studies, offers an insight that not only determines a “mother-image” in Flies’ publication in its contemporary context, but vice versa also reveals the discursive strategies in the historical dispute about the authorship of the lullaby.

Keywords

Carl Eduard Flies, Jewish medical doctors, lullaby, breast-feeding, Berlin, cultural history

Einleitung

Carl Eduard Flies gehört in die Reihe der doppelt begabten musikalischen Mediziner, doch weder als Arzt noch als Komponist blieb er im kulturellen Gedächtnis oder wurden ihm Einzelstudien gewidmet. Obwohl er in der Medizin- und Wissenschaftsgeschichte als einer der

ersten Ärzte aus den Familien behandelt wird, die Ende des 18. Jahrhunderts das Zentrum der jüdischen Aufklärung bildeten, und die Familie Flies im sozialen Umfeld der Musikpflege und ersten öffentlichen Konzerte in Berlin bekannt ist, wird seine Person oft nur verschwommen wahrgenommen. Auch der Zusammenhang mit der Incertaforschung der historischen Musikwissenschaft¹, in der Flies als Autor des lange Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) zugeschriebenen Wiegenlieds „Schlafe, mein Prinzchen“ diskutiert wurde, ist bisher nicht umfassend hergestellt.

Um die Wende zum 19. Jahrhundert praktizierte Flies als Arzt und veröffentlichte zu verschiedenen medizinischen Themen, unter anderem einen Beitrag zur „Stilldebatte“, der vor allem in Frankreich und Deutschland breit erörterten Frage nach der Ernährung von Säuglingen durch die Mutter versus die Amme. Seine medizinisch populärwissenschaftliche Publikation „Ueber den modischen Misbrauch, den vornehme Mütter mit dem Selbststillen treiben“² stellt sich dem Thema auf Höhe der zeitgenössischen Diskussion. Die genaue Lektüre und der Vergleich mit dem kurz zuvor entstandenen Wiegenlied „Schlafe, mein Prinzchen“ ergibt allerdings, dass das Verständnis von Stillen und in den Schlaf Singen als Manifestation des Konzepts der „natürlichen Mutter“ zu einer Missinterpretation des „Wiegenlieds“ führte. Mit einer Übersicht über Flies' biographische Daten lässt sich dafür eine Erklärung finden, die Eberhard Wolffs medizin- und volkskundlichen Ansatz zu Identität und Biographie jüdischer Ärzte an der Wende zum 19. Jahrhundert aufgreift und damit eine neue, interdependent orientierte Perspektive auf Flies' Autorschaft am „Wiegenlied“ bietet. Der innere Zusammenhang zwischen medizinischer Publikation und Komposition liegt dabei nicht, wie von der Rezeptionsgeschichte des „Wiegenlieds“ suggeriert, in einer einfachen Aussage über das Mutterbild, sondern kann gerade in seiner janusköpfigen Diskrepanz als Ausdruck der spezifischen Akkulturation des Konvertiten Isaak Beer/Carl Eduard Flies verstanden werden.

Stilldebatte und Wiegenlied

Die Frage des Stillens von Säuglingen durch die leibliche Mutter, mit dem sich wandelnden Verständnis von Mutterliebe und Mutterschaft eng verbunden, war ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Gegenstand öffentlicher Debatten in verschiedenen diskursiven Foren bzw. Praktiken wie der Hebammen und Ärzte, Ratgeber- und Unterhaltungsliteratur, Briefwechsel, materieller Kultur oder auch bildender Kunst und Architektur.³ Die musikalischen Erschei-

-
- 1 D. h. der in der Editionsphilologie diskutierten Frage, ob ein Werk von einem bestimmten Komponisten stammt; dazu grundlegend Hanspeter BENNWITZ, u. a., Hg., *Opera Incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben*, Stuttgart 1991; ein neuerer Ansatz bei Reinmar EMANS, *Doppelzuschreibungen als Problem der Echtheitskritik*, in: Thomas Bein / Rüdiger Nutt-Kofoth / Bodo Plachta, Hg., *Autor – Autorisation – Authentizität* (= Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, Berlin–Boston 2012), 193–202, doi.org/10.1515/9783110932416.193.
 - 2 Carl Eduard FLIESS, *Ueber den modischen Misbrauch, den vornehme Mütter mit dem Selbststillen treiben*, in: *Journal des Luxus und der Moden* (Oktober 1800), 519–529.
 - 3 Grundlegend dazu Elisabeth BADINTER, *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute* (München⁵ 1992). Zu den spezifischen Ausformungen des Diskurses in Deutschland bis hin zum nationalsozialistischen Mutterbild vgl. Barbara VINKEN, *Die deutsche Mutter* (Frankfurt am Main² 2011). Vgl. außerdem Nancy SENIOR, *Aspects of Infant Feeding in Eighteenth-Century France*, in: *Eighteenth-Century Studies* 16/4 (1983), 367–388; Edward SHORTER, *Die Geburt der modernen Familie* (Reinbek bei Hamburg 1977); Sabine SEICHTER,

nungsformen vor allem im häuslichen Bereich sind in der Musikwissenschaft bisher kaum behandelt worden, obwohl das vermehrte Auftreten von komponierten oder niedergeschriebenen Liedern zum Einschlafen von Säuglingen Ende des 18. Jahrhunderts damit in Verbindung gebracht werden kann.⁴ Eines der bekanntesten Beispiele ist die 1798 erschienene Sammlung von zwanzig deutschen, schottischen und französischen „Wiegenliedern für gute deutsche Mütter“ von Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Ikonographisch verweist bereits die (spiegelverkehrt gedruckte) Titelvignette des Drucks auf die Beziehung von Stillen und Singen: Eine junge Frau in klassizistischem Gewand, die damit den Topos der Natürlichkeit aufruft⁵, sitzt im mondbeschiedenen Garten und bietet dem schlafenden Kind in ihren Armen die unbedeckte Brust an.

Auch Reichardts „Vorrede“ stellt den Zusammenhang zwischen Wiegenlied und Stillsituation deutlich her: „Gute deutsche Mütter stillen und pflegen ihre Kindlein selbst und singen sie wohl gerne selbst in den Schlaf.“⁶ Er postuliert hier die „zärtlichen und verständigen Mütter“⁷, während er den Ammen abwertend unterstellt mit „raschen rumpelnden Bewegungen und lauter, schreiender Stimme“⁸ die Kinder zum Schlaf zu zwingen. Neben dem Verhältnis von Amme und selbst stillender Mutter, das Reichardts Lieder damit auch in der Musikgeschichte moralisierend etablieren, ist es der in seinem Vorwort explizit geforderte volkstümliche Ton, der einen starken Rezeptionskontext der Schlaflieder seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bestimmt: Reichardt preist sie an als „leichte fassliche Lieder, deren Weisen dem Charakter und Bau der Verse ganz angemessen sind, und für sich eine gute Melodie mit reiner harmonischer Begleitung haben“.⁹

Erziehung an der Mutterbrust. Eine kritische Kulturgeschichte des Stillens (Weinheim–Basel 2020). Einige weitere interdisziplinäre Eckpunkte: vgl. zur Unterhaltungs- und Erbauungsliteratur Pia SCHMID, „O, wie süß lohnt das Muttergefühl!“. Die Bestimmung zur Mutter in Almanachen für das weibliche Publikum um 1800, in: Claudia Opitz, Hg., Tugend, Vernunft und Gefühl. Geschlechterdiskurse der Aufklärung und weibliche Lebenswelten (Münster u. a. 2000), 107–125; zur bildenden Kunst aus dem französischen Bereich beispielsweise das Kapitel „Amour, amitié, nature, tout s’y trouve“ in: Carole BLUMENFELD, Marguerite Gérard 1761–1837 (Montreuil 2019), 105–127; für den Bereich der Gelegenheitsarchitektur Meredith MARTIN, Dairy Queens. The Politics of Pastoral Architecture from Catherine de Medici to Marie-Antoinette (Cambridge, MA–London 2011).

- 4 Einen Überblick aus volkswissenschaftlicher Sicht zur Geschichte der Wiegenlieder gibt Günther NOLL, Anmerkungen zu aktuellen Fragen des Wiegenliedes, in: ad marginem. Mitteilungen des Instituts für europäische Musikethnologie der Universität zu Köln 84 (2012), 3–23, <https://www.hf.uni-koeln.de/data/musikeume/File/ad%20marginem/adm84.pdf> (letzter Zugriff: 27.02.2022). Zum Bereich der Oper vgl. Christoph HENZEL, „Puoì veder, se madre io sono, dall’acerbo mio dolor“. Mütterrollen in der friderizianischen Oper, in: Norbert Dubowy / Corinna Herr / Alina Zórawska-Witkowska, Hg., Italian Opera in Central Europe 1614–1780, Bd. 3: Opera Subjects and European Relationships (Berlin 2007), 59–72.
- 5 Vgl. VINKEN, Die deutsche Mutter, [133]: „Die Figur der idealen Mutter, die sich im achtzehnten Jahrhundert herausbildete, verpflanzte Rousseau in die antike Vergangenheit, in unberührte Berglandschaften oder zu den unverdorbenen Wilden und lud sie mit Pathos von Ursprünglichkeit, Vernünftigkeit und ewiger Natur auf.“ Zum Komplex der Natürlichkeit in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts vgl. Vera GRUND / Claire GENEWEIN / Hans Georg NICKLAUS, Hg., *Naturaleza Simplicité. Natürlichkeit im Musiktheater* (Bielefeld 2019).
- 6 Johann Friedrich REICHARDT, *Wiegenlieder für gute deutsche Mütter*, Leipzig: Gerhard Fleischer [1798], Exemplar München, Bayerische Staatsbibliothek Signatur Mus. pr. 9795, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11161944?page=,1> (letzter Zugriff: 28.02.2022), hier [I].
- 7 Ebd., II.
- 8 Ebd., III–IV.
- 9 Ebd., VI. Zu dem von Reichardt und seinem Freund Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800) in den deutschen Liedern beabsichtigten Volkston vgl. Walter SALMEN, Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit (Hildesheim u. a. 2002), 296–314, zu den Wiegenliedern insbesondere 301.



Abb. 1: Johann Friedrich REICHARDT, Wiegenlieder für gute deutsche Mütter, Leipzig: Fleischer 1798, Exemplar aus Privatbesitz

Etwas früher als Reichardts Wiegenlieder erschien in Berlin ein vergleichsweise schmuckloser Musikdruck, ein Doppelblatt für Singstimme mit Begleitung durch ein Tasteninstrument, das auf der Titelseite „Wiegenlied von Gotter in Musik gesetzt von Flies.“ ohne weitere Angaben zum Kontext oder Autor anführt, und vermutlich vor 1796 bei Georg Friedrich Starcke gedruckt wurde. Enthalten ist nur die Vertonung des Wiegenlied-Textes von Friedrich Wilhelm Gotter (1746–1797), das „Schlafe, mein Prinzchen“.¹⁰

Schon unter dem Aspekt der Materialität unterscheidet sich dieser Druck deutlich von Reichardts Wiegenliedersammlung, die im Gegensatz zum „Schlafe, mein Prinzchen“ ein handliches Oktavformat¹¹ hat, das offensichtlich für den direkten Gebrauch durch Mütter im erzieherischen Alltag gedacht war.

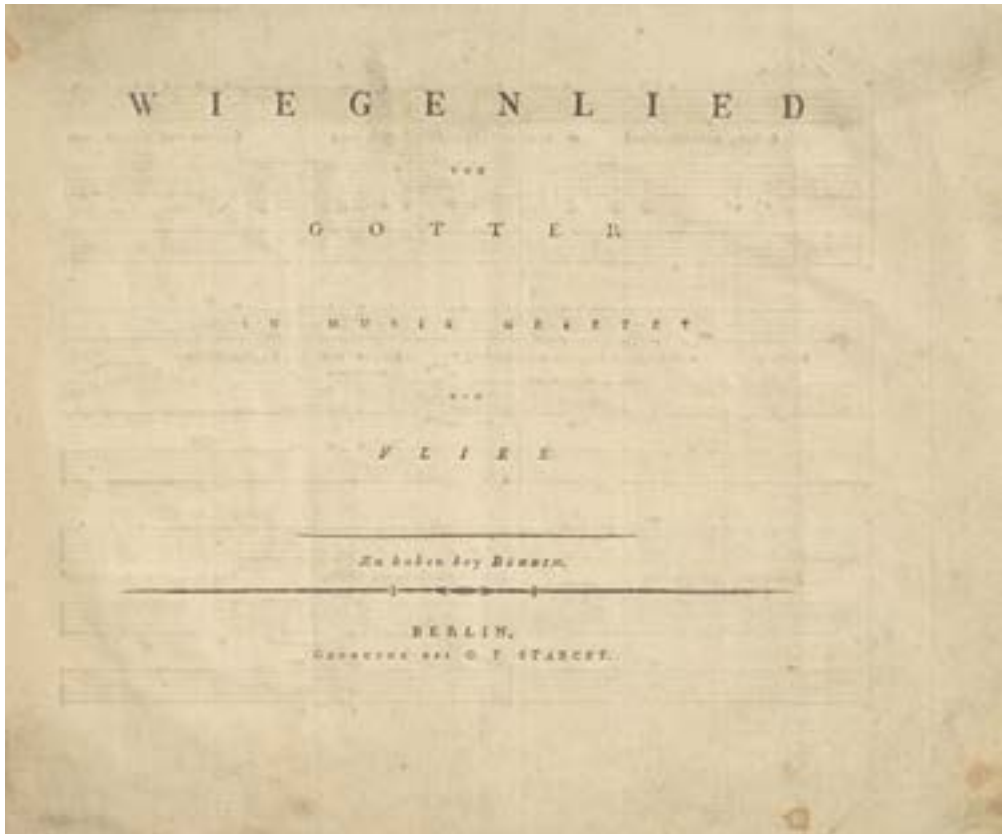


Abb. 2: FLIES, Wiegenlied von Gotter, Exemplar Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Signatur S. H. Flies 1.

10 Von diesem Druck sind nur zwei Exemplare erhalten: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Signatur S. H. Flies 1, und British Library London, Sammlung Hirsch.

11 18x11 cm, Exemplar aus Privatbesitz.

Die Echtheitsdebatte um das „Mozartsche Wiegenlied“

Dieses Lied „von Flies“ war um die Wende zum 19. Jahrhundert eher im Norddeutschen Raum bekannt, wurde in Hamburg neu mit einer etwas aufwändiger gestalteten Titelei gedruckt¹², bevor es in Salzburg erwähnt und 1828 in einer der ersten Mozart-Biographien als dessen Werk eingefügt wurde und damit in einen völlig anderen Tradierungskontext gelangte.¹³ Der Autor dieser Biographie, Georg Nikolaus Nissen, und seine Frau, Mozarts Witwe Constanze, galten als Garanten für die Zuschreibung an Mozart, obwohl das „Wiegenlied“ nur in einem Anhang aufgenommen wurde, der in seiner Entstehung problematisch ist und zum Teil erst nach Nissens Tod kompiliert wurde.¹⁴

Im Werkverzeichnis von Ludwig Ritter von Köchel erscheint es 1862 mit der Nummer 350 als Werk von Wolfgang Amadeus Mozart.¹⁵ Als Ende des 19. Jahrhunderts Max Friedlaender Vertonungen dieses Textes sowohl von Friedrich Fleischmann als auch die von Flies wieder auffand und damit die Zuschreibung an Mozart in Frage stellte,¹⁶ bestimmten die argumentativen Muster „Mutter“ und „Volklied“ die Seite der Mozart-Befürworter. Johann Evangelist Engl, der Salzburger Initiator und Hüter einer lokalen und heroisierenden Mozartverehrung zeichnet 1893 in seiner vehement polemisierenden Replik eine Familienidylle mit Constanze als Mutter: „Wie wäre es denn, wenn das ‚Wiegenlied‘ nun wirklich für das neugeborene Kind ‚Leopold‘ am 27. Oktober 1786 von Mozart komponiert worden wäre!?“¹⁷ Auch Ernst Lewicki spricht in seinem 1928 veröffentlichtem Beitrag über „[...] die allgemeine Beliebtheit und Volkstümlichkeit des Liedes“.¹⁸ Herbert Gerigk, der der SS angehörige Leiter der Hauptstelle Musik im Amt Rosenberg, interveniert 1944 massiv mit einer Vereinnahmung der Autorschaft für den als „deutsch“ heroisierten Mozart und diffamiert Flies als Fälscher. Argumentativ stützt er sich dabei auf das populistische Votum: „Da das Lied zu den populärsten Melodien unseres

-
- 12 Wiegenlied von Gotter in Musik gesezt [sic] von Flies, Johann August Böhme: Hamburg [nicht vor 1799], Exemplare British Library London, Signatur Hirsch IV. 232, und Státní oblastní archiv v Třeboni, pobočka Český Krumlov, Český Krumlov.
 - 13 Georg Nikolaus NISSEN, Biographie W. A. Mozart's (Leipzig 1828), im Anhang zu W. A. Mozarts Biographie, zwischen 20 und 21. Zu den musikalischen Quellen vgl. Ernst August BALLIN, Kritischer Bericht zu Neuen Mozart-Ausgabe III/8, Lieder, (Kassel u. a. 1964), 45–48 und Nachtrag, 185–188, http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=1 (letzter Zugriff: 28.02.2022).
 - 14 Vgl. Eric OFFENBACHER, Linkage to Mozart. The Life Story of Johann Heinrich Feuerstein. Part I, in: Mozart-Jahrbuch 1993 (Salzburg 1994), 1–40, und Part II, in: Mozart-Jahrbuch 1994 (Salzburg 1995), 1–64.
 - 15 <https://archive.org/details/chronologischth00kcgooog/page/n8/mode/1up> (letzter Zugriff: 28.02.2022), in den späteren Auflagen als KV³ Anh. 284^f; KV⁶ Anh. C 8.48.
 - 16 Max FRIEDLAENDER, Mozart's Wiegenlied, in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 8 (1892), 275–285; sowie DERS., Mozarts Wiegenlied, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (1896), 69–71, <https://archive.org/details/jahrbuchdermusi00petegooog/page/n78/mode/2up> (letzter Zugriff: 28.02.2022). Auf die Vertonungen des „Wiegenlied“-Textes durch Friedrich Fleischmann (1766–1798) und Friedrich Heinrich Himmel (1765–1814) kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden; dazu, zur musikphilologischen Bewertung der verschiedenen Quellen und zur Verbindung mit der Biographie von Nissen ist eine Publikation in Vorbereitung.
 - 17 Johann Evangelist ENGL, Über die Lieder W. A. Mozart's und die Echtheit des Wiegenliedes: Schlafe mein Prinzen, schlaf ein, in: Studien über W. A. Mozart, 1. Folge (Salzburg 1893), 11–17, hier 15.
 - 18 Ernst LEWICKI, Zur Frage des Mozartschen Wiegenliedes „Schlafe mein Prinzen“, in: Neue Zeitschrift für Musik 95/1 (1928), 13–14, hier 14.

Volkes gehört, hat das Volk sich längst für Mozart entschieden.“¹⁹ Die ungebrochene Popularität des Liedes in der Nachkriegszeit des 20. Jahrhunderts zeigt sich, und das ist bemerkenswert, in seiner Verwendung im Konzertleben und in Arrangements für Männerchöre. Im Vorwort zum dritten Band der Werke zweifelhafter Echtheit in der Neuen Mozart-Ausgabe wurde das Lied dann aus dem „Kreis der in diesem Band zu edierenden Incerta“ ausgeschlossen und von Dietrich Berke weitere Recherche über den tatsächlichen Autor angeregt: „[...] so daß die Identität des Herrn Flies (oder Fliess) nicht als restlos gesichert angesehen werden darf, doch ist das ein Problem der Flies- (oder Fliess-)Forschung, nicht der Mozart-Forschung.“²⁰

Bis heute wird das „Schlafe, mein Prinzchen“ in Liedersammlungen auf CDs, Spieluhren, oder Erziehungsratgebern als Kinderlied vermarktet, wenn auch das kommerziell weit vielversprechendere Etikett „Mozart“ nicht mehr greift.²¹ Dabei spiegelt sich die noch immer nicht abgeschlossene Autorschaftsdiskussion in wissenschaftlich bemühten Formulierungen wie „Melodie: lange W. A. Mozart (KV 350), dann Bernhard Flies zugeschrieben, nach neueren Forschungen von Friedrich Anton Fleischmann (1766–1798) Text: Friedrich Wilhelm Gotter (1746–1797), aus dem Schauspiel Esther 1796.“²²

Die Frage kann an dieser Stelle erneut und grundsätzlicher formuliert werden: Worin liegen eigentlich die Schwierigkeiten, Flies als Komponisten glaubhaft zu machen?

Isaac Beer, getauft Carl Eduard Flies: Biographie und Identität

Im Fall des „Wiegenlied“ treffen zwei Probleme der Forschungsgeschichte zusammen: Einerseits antisemitische Haltungen, die einem Teil der musikwissenschaftlichen Beiträge von Anfang an zugrunde bzw. bei Gerigk offen liegen. Andererseits, wenn auch damit zusammenhängend, die Frage nach der Selbstdefinition von Flies als ein zum Protestantismus konvertierter Jude im Zeitalter der Haskala, also der jüdischen Reformbewegung, und ihrer Transformation in die bürgerliche Gesellschaft.

Die Frage nach der identifizierbaren Person in der entstehenden modernen Gesellschaft steht in direktem Zusammenhang mit der Frage der jüdischen Namensgebung, wie sie von Barbara Hahn in Vorbereitung auf das groß angelegte Editionsprojekt der Rahel-Korrespondenzen grundlegend dargestellt wurde. Zur Debatte steht dabei auch, dass das klassische philologische Konzept von Autorschaft nach einem Autornamen verlangt. Vor allem im Kreis der Frauen der

19 Hans GERIGK, Mozarts Wiegenlied. Berichtigung einer jüdischen Fälschung, in: Musik im Kriege 2 (1944), 1–2.

20 Dietrich BERKE (Mitarbeit Martina HOCHREITER), Neue Mozart-Ausgabe X/29/3, (Kassel u. a. 2000), https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=1. Dem Andenken Dietrich Berkes (1938–2010), der in vielen Gesprächen bei der Vorbereitung des NMA-Bandes die hier vorgestellten Ergebnisse wegweisend förderte, ist dieser Beitrag gewidmet. Auch Anselm Gerhard gibt Carl Eduard Flies als Komponisten des „Wiegenlied“ an: Anselm GERHARD, Einleitung. Die Bedeutung der jüdischen Minderheit für die Musikkultur der Berliner Aufklärung, in: DERS., Hg., Musik und Ästhetik, 1–26, hier 12.

21 Vgl. Heinz RÖLLEKE, „Schlafe, mein Prinzchen“ und „Leise rieselt der Schnee“. Zwei populäre Lieder, ihre melodischen Wurzeln und Verbindungen, in: Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture, Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik 60/61 (2015/2016), 411–418, hier 411, Anmerkung 2, <https://www.jstor.org/stable/26538877> (letzter Zugriff: 28.02.2020). Die Angaben zu den Datierungen sind weitgehend unhaltbar.

22 https://www.liederprojekt.org/lied27802-Schlafe_mein_Prinzchen_schlaf_ein.html (letzter Zugriff: 28.02.2022). Ich danke Daniel Morat (Berlin), der darauf hinwies, dass das Lied hier vom Countertenor Andreas Scholl eingespielt wurde, was hinsichtlich der Geschlechterrollen weitere Perspektiven auf die singende Bezugsperson eröffnet.

jüdischen Familien, die größtenteils ihre Identitäten als Schreibende namentlich immer wieder neu und in anderen Bezügen definieren, stellt sie das unter den Titel „Von der schwierigen Autorschaft der Frauen“.²³ Doch auch die Namensformen der jüdischen Männer der Übergangszeit – das zeigt die Zuschreibungsgeschichte des „Wiegenlied“ – lassen das Autorschaftskonzept nicht auf traditionelle Art greifen.

Vereinfacht dargestellt besteht die jüdische Namensform Isaac (Itzig) Beer aus dem Vornamen und dem Vaternamen, wäre hier also Isaac Sohn von Beer, und ein spätestens seit 1812 in Preußen vorgeschriebener Familienname Flies wurde bereits von seinem Großvater, dem Bankier Moses Isaac (um 1707–1776) verwendet. Was den Umgang der Musikgeschichtsschreibung damit betrifft, geistert der germanisierende Vorname „Bernhard“ durch die Angaben. Vermutlich für „Beer“ eingesetzt, findet er sich erst relativ spät und ausschließlich bei Ernst Ludwig Gerber und bleibt somit unautorisiert:

„Fließ (Bernhard), unter dessen Namen seit ein Paar Jahren verschiedene artige Kleinigkeiten für das Klavier und den Gesang gestochen worden, ist wahrscheinlich der Doktor der Heilkunde, geb. zu Berlin von jüdischen Eltern um 1770, aber 1798 daselbst getauft [...]“.²⁴

Eine Einordnung von Flies' Position in den Veränderungsprozessen seiner Zeit bietet erstmals Eberhard Wolff, der in einer interdisziplinären Studie über Ärzte und Medizin den kulturellen Wandel durch die Haskala vor allem unter dem Aspekt der Konstitution einer jüdisch-modernen Identität untersucht und Flies eine eigene Fallstudie widmet. Von der Mehrheit der jüdischen Ärzte, die als „Gelehrte“ oder „Reformer“ subsumiert werden können, bleiben Flies und ein weiterer Kollege nach Wolff als „Konvertiten“ ausgeschlossen, da „kein weiteres Engagement in der Reform nachgewiesen werden kann“.²⁵ Die folgende Zusammenstellung der wichtigsten biographischen Daten von Flies, die die verstreuten und zum Teil unzutreffenden Angaben in der Literatur ergänzt, ermöglicht eine auch auf ihn als Musiker bezogene Bewertung seiner Selbstdarstellung innerhalb der jüdischen Rollenmodelle seiner Generation.²⁶

Flies wurde im September 1770 in Den Haag geboren, wo die Familie Boas seiner Mutter als Bankiers eine einflussreiche Rolle spielte.²⁷ Er erhielt dort eine klassische säkulare Gymna-

-
- 23 Barbara HAHN, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen* (Frankfurt am Main 1991).
- 24 Ernst Ludwig GERBER, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält*, Bd. 2 (Leipzig 1812), 147–148; <https://daten.digitalle-sammlungen.de/bsb00008092/images/index.html?id=00008092&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=8> (letzter Zugriff: 03.02.2022). In seinen eigenhändigen Briefen zeichnet Flies mit „Dr. Flies“, also seinem Titel als promovierter Mediziner.
- 25 Eberhard WOLFF, *Medizin und Ärzte im deutschen Judentum der Reformära. Die Architektur einer modernen jüdischen Identität (= Jüdische Religion, Geschichte und Kultur 15)*, Göttingen 2014.
- 26 Vgl. dazu Martina HOCHREITER, Art. Flies, Isaac, Beer in: *Musik in Geschichte und Gegenwart Online* (Kassel u. a. 2016), zuerst veröffentlicht 2008, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17359> (letzter Zugriff: 02.03.2022); WOLFF, *Medizin und Ärzte*, 88–89. Darüber hinausgehende Angaben werden im folgenden nachgewiesen.
- 27 Vgl. Stefan LITT, *Pinkassim as Sources for Studying European-Jewish Migration. The Cases of Middelburg and The Hague in the Eighteenth Century*, in: Yosef Kaplan, Hg., *The Dutch Intersection. The Jews and the Netherlands in Modern History* (Leiden–Boston 2008), 230–250.

sialbildung, feierte in jüdischer Tradition am 20. September 1783 seine Bar Mizwa.²⁸ 1788 zog die Familie nach Berlin in das Haus seines Großvaters Moses Isaac, ebenfalls ein bekannter Bankier des preußischen Hofes. Dort immatrikulierte sich Flies am 17. Dezember 1788 im Collegium medico-chirurgicum, um nach einem Aufenthalt in Begleitung von Lazarus Bendauid²⁹ in Göttingen als Hörer von Georg Christoph Lichtenberg³⁰ seine Studien mit einer medizinischen Dissertation 1791 an der Universität Halle abzuschließen.³¹ Er heiratet im selben Jahr, wie in den jüdischen Familien üblich im engen Verwandtenkreis, seine Cousine Hitzel, die Tochter des Berliner Seidenfabrikanten Moses Bernhard, dessen Teilhaber Moses Mendelssohn war.³² 1792 wurde im Haus Flies in der Spandauer Straße die „Gesellschaft der Freunde“ gegründet, der wichtigste Zusammenschluss der reformorientierten jungen Juden.³³ Bereits seit 1795 ist Isaac Flies als praktischer Arzt in Berlin approbiert.³⁴

Die musikalische Ausbildung von Flies ist nicht dokumentiert. Bekannt ist, dass im repräsentativen Haus der Familie Flies in der Spandauer Straße in Berlin ein öffentliches Konzert stattfand.³⁵ Sein Vater und sein Onkel Joseph spielten im Orchester, und auch Josephs Frau Hannah mit ihren in den letzten Jahren im Fokus der musikwissenschaftlichen Forschung stehenden Schwestern Sara Levy, Fanny Arnstein und Cäcilie Eskeles galten als hervorragende Musikerinnen und Gastgeberinnen in Berlin und Wien.³⁶ Rahel Levin, spätere Antonie Friede-

-
- 28 Diese wurde in einem kleinen Druck dokumentiert: Danclied welches von Isaac Beer Flies vor desselben gehaltenen Disputation in der jüdischen Synagoge im Haag, den 20sten September 1783, bey dem Antritte seines vierzehnten Jahres in hebraischer Sprache öffentlich ausgesprochen und in die Hochdeutsche und Französische Sprache übersetzt worden, Universitätsbibliothek Amsterdam, Signatur Br. Ros. f\ 0 K 12; https://books.google.at/books?id=9w9pAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff: 02.03.2022).
- 29 Lazarus BENDAUID, in: *Bildnisse jetztlebender Berliner Gelehrten mit ihren Selbstbiographien* (Berlin 1806), 55–56, <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN756272378?tify=%7B%22pages%22:%5B6%5D%7D> (letzter Zugriff: 02.03.2022).
- 30 Hans-Joachim HEERDE, *Das Publikum der Physik. Lichtenbergs Hörer* (= Lichtenberg-Studien 14, Göttingen 2006), 216.
- 31 Den eigenhändigen, auf Latein verfassten Lebenslauf unterschreibt er „Isaäcus Beer Flies“, Archiv der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Rep. 29 (Medizinische Fakultät), Nr. 26.
- 32 HAHN, *Unter falschem Namen*, 26; Barbara HAHN / Birgit BOSOLD / Friedrike WEIN, Hg., *Rahel Levin Varnhagen. Briefwechsel mit Jugendfreundinnen* (Göttingen 2021), 797–802. Für erste Auskünfte bezüglich der Identifizierung von Isaac Beer/Carl Eduard Flies durch den Briefwechsel von Hitzel Flies, die mir Barbara Hahn 1996 bereits gab, möchte ich an dieser Stelle herzlich danken.
- 33 Sebastian PANWITZ, *Die Gesellschaft der Freunde 1792–1935. Berliner Juden zwischen Aufklärung und Hochfinanz* (= Haskala. Wissenschaftliche Abhandlungen 34, Hildesheim u. a. 2007).
- 34 Unter den Medizinereiden 1782–1802 der Eintrag: „der Jude / Doctor/ Isaac Beer Fliess zu Berlin den 16t April 1795“, *Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 76 Kultusministerium VIII A Nr. 611, Fol. 453*.
- 35 Vgl. Matthias RÖDER, *Music, Politics, and the Public Sphere in Late Eighteenth-Century Berlin*, Dissertation (Harvard University, Cambridge, MA 2009).
- 36 Peter WOLLNY, „Sara Levy and the Making of Musical Taste in Berlin“, in: *Musical Quarterly* 4 (1993), 651–688; DERS., „Ein förmlicher Sebastian und Philipp Emanuel Bach-Kultus“. Sara Levy, geb. Itzig und ihr literarisch-musikalischer Salon“, in: Anselm Gerhard, Hg., *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns* (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 25, Tübingen 1999), 217–249; Cornelia BARTSCH, *Dialogizität versus Univer(s)alität? Musik bei Lea Mendelssohn*, in: Beatrix Borchard / Heidi Zimmermann, Hg., *Musikwelten, Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur* (= Jüdische Moderne 9, Köln u. a. 2009), 135–158; Peter WOLLNY, „Ein förmlicher Sebastian und Philipp Emanuel Bach-Kultus“. Sara Levy und ihr musikalisches Wirken (= Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption 2, Wiesbaden u. a. 2010); Martina BICK, *Musikerinnen der Familie Mendelssohn* (= Reihe Jüdische Miniaturen 202, Berlin 2017); Rebecca CYPRESS / Nancy SINKOFF, *Sara Levy's World. Gender, Judaism and the Bach Tradition in Enlightenment Berlin* (Rochester 2018). Zur Geschichte der

rike Varnhagen von Ense wohnte in den 1790er Jahren in Berlin gegenüber dem Flies'schen Haus und war eine enge Freundin von Hitzel Flies. In der Korrespondenz dieses Kreises wird er als hervorragender Klavierspieler erwähnt. Fradchen Liepmann schreibt etwa am 25. Juli 1795 an Rahel über ihn als Musiker, dass in Bad Freienwalde anwesenden Gäste „sein spiel und seine composition gans *delittieuse* fanden“³⁷. Die Familie war häufig Publikum im Berliner Nationaltheater, und für dieses schrieb Flies 1798 ein eng an die Mozartsche *Entführung aus dem Serail* angelehntes Singspiel *Die Regata zu Venedig*.³⁸

Es ist bisher nicht gelungen, Flies danach als Komponist, Musiker oder Hörer nachzuweisen. 1798 lässt er sich protestantisch in der Garnisonkirche, gleich in der Nähe des Hauses der Familie in Berlin taufen.³⁹ In diese Zeit fällt auch die Scheidung von seiner ersten Frau, die später Hedwig von Boye bzw. Wilhelmine von Sparre heißt und deren Lebenslauf durch das exemplarische Varnhagen-Briefeditionsprojekt dokumentiert ist. Wie sie heiratet Flies erneut und diesmal protestantisch, wiederum in der Garnisonkirche. Der Registereintrag dieser Ehe mit Charlotta Philippina Friederica Troschel vom 3. April 1798 nennt ihn schon bei seinem Taufnamen Carl Eduard.⁴⁰ Bereits am 2. November 1798 wird eine Tochter Emilie Sophie Charlotta geboren.⁴¹ Infolgedessen wird er aus der Erbfolge ausgeschlossen, die damit verbundenen über Jahrzehnte geführten Rechtsstreitigkeiten zum „Fließ'schen Fideikomiss“, der von seinem Großvater eingerichtet wurde und alle konvertierten Familienmitglieder betraf, sind ein Präzedenzfall aus der preußischen Rechtsgeschichte und als solcher umfassend in der Literatur dargestellt.⁴²

Diese für seine Generation bis dahin typische Sozialisation in den prominenten Familien der Haskala scheint die Voraussetzung und das Umfeld für sein musikalisches Wirken gewesen zu sein, aus dem sich Flies durch Taufe, Scheidung und Enterbung löst und danach eine Neudefinition, oder besser, eine ausschließliche Selbstdefinition durch seine ärztliche Tätigkeit im anhaltinischen und preußischen Raum versucht. Im zeitlichen Verlauf erscheint so seine Vita zwischen jüdischer Jugend, erster Ehe und protestantischer Neuorientierung auch als Bruch zwischen Musiker und Arzt.

Als Mediziner veröffentlicht er offenbar weniger als er plante, möglicherweise bedingt durch den häufigen Ortswechsel mit seiner neuen Familie während der Napoleonischen Kriege und eigene Krankheit.⁴³ Eine umfassende Zusammenstellung seiner medizinischen Publikati-

Familie Itzig mit Genealogien der verwandten Familien vgl. Thekla KEUCK, Hofjuden und Kulturbürger. Die Geschichte der Familie Itzig in Berlin (= Jüdische Religion, Geschichte und Kultur 12, Göttingen 2011).

37 HAHN, Rahel Levin Varnhagen. Briefwechsel mit Jugendfreundinnen, 204.

38 Vgl. Thomas BAUMAN, Northern German Opera in the Age of Goethe (Cambridge u. a. 1985), 278–280. Die Partiturbabschrift (Staatsbibliothek zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur *Mus. ms.* 6430) ist die einzige zeitgenössische Musikalie, die den jüdischen Namen angibt: die abgekürzten Initialen „D. J. B. Flies“ dürften mit „Doktor Isaac Beer Flies“ zu lesen sein. Das Libretto (Exemplar ebd., Signatur Tf 332) gibt „Komponirt vom Herrn Doktor Fließ“.

39 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Kirchenbücher der Garnisonkirche, VIII. HA, Militärkirchenbücher Nr. 336.

40 Ebd., Nr. 436.

41 Ebd., Nr. 336.

42 Zuletzt Marion SCHULTE, Über die bürgerlichen Verhältnisse der Juden in Preußen. Ziele und Motive der Reformzeit (1787–1812) (= Europäisch-jüdische Studien, Beiträge 11, Berlin–Boston 2014), 468–470.

43 1806 annonciert Charlotte Flies auch im Namen der Kinder aus Posen, dass ihr Mann zwar todkrank gewesen sei, jedoch anders lautender Meldung entgegen nicht gestorben, vgl. Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen (14. Juni 1806).

onen steht noch aus, aber aus einigen Hinweisen geht hervor, dass er sich in erster Linie als praktischer Hausarzt verstand.

Flies starb am 26. Januar 1829 in Berlin. Belegt ist dies durch einen verspäteten und kurzen Eintrag, der ihn auch hier als „Dr. der Medic.“ bezeichnet.⁴⁴

Der Journalbeitrag und die Stildebatte

Im Sommer 1800 erscheint im *Journal des Luxus und der Moden* der Aufsatz „Ueber den modischen Misbrauch, den vornehme Mütter mit dem Selbststillen treiben“, der mit „Carl Eduard Flies. Dr. der Medizin“ autorisiert ist.⁴⁵ Die Wogen in der offenbar heftig geführten Kontroverse versucht der Verleger des Journals, Friedrich Justin Bertuch (1777–1822), bereits in dieser Überschrift mit einer gedruckten Fußnote zu glätten, auch nahm er Einfluss auf deren umständliche Formulierung. In einem eigenhändig erhaltenen Brief vom 20. August 1800 aus Dessau schreibt Flies an Bertuch nach Weimar:

„Danke ich ergebenst für die Güte u Bereitwilligkeit, mit welcher Sie meinen Aufsatz aufzunehmen beliebt haben. Sollte er bey dem Empfang dieses Briefes noch nicht abgedruckt seyn, so wünschte ich ihm statt der Überschrift Ueber das Selbststillen diejenige geben zu können, welche Sie ihn in Ihrem Schreiben an mich gegeben haben; nemlich Über den modischen Mißbrauch, welchen vornehme Mütter mit dem Selbststillen treiben. Diese Ueberschrift macht daß der Aufsatz aus dem richtigen Gesichtspunkte betrachtet wird.“⁴⁶

Flies zeigt sich bemüht, eine insgesamt gemäßigte Position einzunehmen und sich im Netzwerk der Ärzte seiner Zeit hochrangig zu etablieren. Konkret beruft er sich aus dem umfangreichen zeitgenössischen Schrifttum zur Stildebatte auf zwei Kollegen, Christian August Struve (1767–1807) und Christoph Wilhelm Hufeland (1762–1836).

Flies zählt die Argumente für und gegen das Selbststillen auf, sein Hauptargument stützt sich allerdings auf die Zielgruppe der „vornehmen Mütter“, an die er sich in der Modezeitschrift wendet. Er legt dar, dass diese nicht willens oder nicht in der Lage sind, die Anforderungen an das Stillen hinsichtlich der Diätetik, Kleidung, sexueller Enthaltsamkeit oder Verzicht auf Öffentlichkeit zu erfüllen. Das Problem der Ernährung durch tierische Milch sieht er als nicht relevant an,⁴⁷ umso ausführlich geht er auf die Ernährung der Säuglinge durch eine Amme ein. Seinen eigenen Standpunkt gibt er als den eines erfahrenen praktischen Arztes klar zu erkennen:

„Um desto unpartheyischer zu erscheinen, will ich die Gründe, die man für das Selbststillen angiebt, anführen, und nach meine bescheidne Zweifel dagegen aufstellen. Vielleicht erreiche ich den Endzweck dadurch, daß junge Aerzte, welche die Verhältnisse der Welt noch nicht hinlänglich kennen, etwas behutsamer bey Anempfehlen des Selbststillens werden, und daß Mütter, welche

44 Vgl. Neuer Nekrolog der Deutschen, Siebenter Jahrgang, 1829. Zweiter Theil (Ilmenau 1831), 908, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10070856?page=452,453> (letzter Zugriff: 02.03.2020).

45 FLIES, Ueber den modischen Misbrauch, 529.

46 Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, GSA 6/504.

47 FLIES, Ueber den modischen Misbrauch, 521.

diese angenehme Naturpflicht entweder aus innigem wahrem Gefühl, oder (man verzeihe mir diesen Ausdruck) aus *Bon ton* gern erfüllen wollen, zuvor einen erfahrenen und rechtschaffenen Arzt um Rath fragen.“⁴⁸

In dem Begleitbrief zum Essay, datiert vom 2. Juli 1800, schreibt Flies unter der Bescheidenheitsgeste der Gelegenheitsarbeit an Friedrich Justin Bertuch, in Weimar:

„Den beygesandten Aufsatz über das Selbststillen habe ich in müssigen Stunden abgefaßt, in der Absicht, einen Gegenstand zur Sprache zu bringen, welcher bisher nur zu einseitig betrachtet worden ist.“⁴⁹

Insofern zählt dieser außerhalb der Fachwelt veröffentlichte Aufsatz nicht zu Flies' genuin medizinischen Publikationen, sondern lässt Rückschlüsse darauf zu, warum er sich ausgerechnet „in müssigen Stunden“ dem Stillen widmet. Davon war er wohl auch als Vater privat betroffen. Zu Grunde liegt jedoch eine Auseinandersetzung mit der Konstituierung der „natürlichen Mutter“ in enger Verknüpfung mit der „guten deutschen Mutter“ als Normativ, wie sie von Seiten pro Selbststillen postuliert wurde.⁵⁰ Um es mit Barbara Vinken zu formulieren: „Die Stärke, Gesundheit und moralische Integrität des Volkskörpers hing am Stillen.“⁵¹ Die stillende leibliche Mutter wird Garant in einer Familienordnung und damit zu einer sozialen Norm, der sich Flies im Übergang von seiner jüdischen Herkunft zur (deutschen) Verbürgerlichung stellt. Dennoch fügt er sich nicht unauffällig in die Gruppe der Still-Befürworter ein, sondern spricht sich deutlich gegen deren Natürlichkeitsargument aus:

„Ich wiederhole es noch einmal, wir leben nicht im Zustande der Natur, und wir müssen die Menschen zu denen wir reden, nach ihrer Constitution, nach ihren Sitten, nach ihrer Lebensart u. s. f. betrachten, und nur dann können wir nützen, wenn wir auf all diese Umstände Rücksicht nehmen.“⁵²

In seiner Stellungnahme scheint der kulturelle Wandlungsprozess für ihn bereits abgeschlossen, wenn er das Attribut „deutsch“ für seine Seite kommentarlos verwendet. Er zitiert in einer Aufstufung die Argumente der Befürworter des Selbststillens: „Fünftens. Haben unsre altdeutschen Vorfahren, die uns an Gesundheit und körperlichen Kräften weit überlegen waren, alle an der Mutter Brust getrunken.“⁵³ Dem entgegnet er in einem inklusiven „wir“, dass er zu gesunden Bauernmädchen als Ammen rät:

48 Ebd.

49 Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, GSA 6/504.

50 Vgl. auch Yvonne SCHÜTZE, Die gute Mutter. Zur Geschichte des normativen Musters „Mutterliebe“ (Bielefeld²1991).

51 Vgl. VINKEN, Die deutsche Mutter, 134.

52 FLIES, Ueber den modischen Misbrauch, 520.

53 Ebd., 522.

„Wo wir noch am meisten Aehnlichkeit mit den altdeutschen Sitten haben und der altdeutschen Gesundheit finden, das ist auf dem Lande, und wollen wir also gesunde Kinder erhalten, so müssen wir ihnen die Milch einer solchen gesunden Person geben.“⁵⁴

Die von der Gegenseite aufgestellte Dichotomie von guter Mutter und unmoralischer Amme umgeht diese Argumentation mit dem Verweis auf das vereinende ‚Altdeutsche‘. Damit entzieht sich Flies in diesem Aufsatz dem normativen Muster, dass eine gute Mutter ihr Kind selbst stillen müsse, indem er dies nur der empfiehlt, „die im vollen Sinne des Worts gesund, ohne Leidenschaften, und moralisch gut ist, die ganz nach den Gesetzen der Natur lebt“⁵⁵. Dies scheint ihm für die Mütter der Oberschicht unrealistisch, wofür er mit einer wiederholten Referenz an das Deutsche abschließend um Verständnis bittet: „Ich schließe den Aufsatz mit der Bitte an Teutschlands gute Mütter, daß sie meine Absicht nicht verkennen mögen.“⁵⁶

Die Textvorlage des Wiegenlieds „Schlafe, mein Prinzchen“: ein Missverständnis

Die Analyse des Textbeitrags von Flies zeigt deutlich, dass er sich der diskursiven Parameter „deutsch“, „gute Mutter“ und „Natürlichkeit“ bedient, sich zugleich aber – ohne seinen eigenen Anpassungsprozess zu thematisieren – anders als die Vertreter des deutschen Volks- und Wiegenlieds in der Frage der Mutterrolle positioniert. Die fast wortgleiche Adressierung an „Teutschlands gute Mütter“ bei Flies, wie in den anfangs als tertium comparationis herangezogenen Wiegenliedern „für gute deutsche Mütter“ von Reichardt, bezieht sich zweifellos auf die zeitgenössisch geführte Stilldebatte und ist eindeutig in der jeweiligen Parteinahme zu verstehen: Reichardt präsentiert sich als Vertreter des Selbststillens, das Flies in seiner ärztlichen Autorität als Modeerscheinung charakterisiert.

Im Falle des „Wiegenlied“ von Flies wurden eben diese Parameter, wie oben gezeigt, allerdings ausschließlich von Seiten der Rezeption zugemessen. Deswegen schlage ich hier einen genauen Blick auf die Textvorlage der Komposition vor, der längst in die Echtheitsdebatte eingebracht hätte werden müssen.

Die Liederinlage stammt aus dem Schauspiel *Esther* von Friedrich Wilhelm Gotter, das 1789 bereits am Weimarer Hof gelesen wurde und 1795 im Druck erschien.⁵⁷ Die Szene V/6, in der sich dieser Text des „Wiegenliedes“ findet, ist eine klare Parodie innerhalb einer Arzt-szene. Sie spielt im Schlafzimmer des Königs Ahasver, der nach einem üppigen Gelage nicht

54 Ebd., 528.

55 Ebd., 523.

56 Ebd., 529. Die Annotation des Digitalisats „Unter medizinischen Aspekten wird das Selbststillen gegenüber künstlicher Ernährung oder dem Stillen durch eine Amme nachdrücklich empfohlen.“ trifft nicht zu, https://zsl.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00088593 (letzter Zugriff: 02.03.2022).

57 Anhaltspunkt für das Entstehungsjahr des Schauspiels ist ein Brief von Caroline Böhmer (später Schlegel und Schelling) vom 24. Oktober 1789 an Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer. Dort schreibt sie: „G.[otter] hat eine stolze Vastha [recte Vasthi] und eine demüthige Esther gemacht, die er dort [in Weimar] vorlas“, vgl. Georg WAITZ, Caroline (Leipzig 1871), 54. Friedrich Wilhelm GOTTER, Schauspiele (Leipzig 1795), <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10109386?page=,1> (letzter Zugriff: 28.02.2020).

einschlafen kann und deswegen nach dem Leibarzt Hippocrates ruft. Dieser verschreibt zunächst ein Brechmittel, das Ahasver ablehnt, dann spielt der König mit der Frage nach den Fähigkeiten seines Arztes beim „Accouchieren“, also Entbinden, auf die Zeugung eines Königssohns an. Er befiehlt die Dienerin Fatme zur Musik, sie soll ihm ein „Wiegenlied“ singen, was sie zunächst verweigert, da sie keine Amme sei. Ahasver quittiert dies mit den Worten „Wie, Miss Bescheidenheit? Sie ziert sich? Zeus verdamme Den jungfräulichen Prunk! – Das Wiegenlied, das ich Esthern gab! – Du weisst! Besinne dich!“ Darauf folgt der mit „Ach“ und „Karesen“ deutlich sexuell konnotierte Text, den Fatme vorsingt:

„Fatme
Singt und spielt auf der Guitarre.

Schlafe, mein Prinzchen! Es ruhn
Schäfchen und Vögelchen nun;
Garten und Wiese verstummt;
Auch nicht ein Bienchen mehr summt;
Luna mit silbernem Schein
Gucket zum Fenster herein.
Schlafe beym silbernem Schein, Schlafe, mein Prinzchen, schlaf' ein!
Schlaf' ein! schlaf' ein!

Hippocrates schläft beym Anfange des Gesanges ein; Ahasver belustigt sich damit, ihn zu beobachten; zwischen den Strophen hört man jenen schnarchen, und diesen lachen.

Auch in dem Schlosse schon liegt
Alles in Schlummer gewiegt;
Reget kein Mäuschen sich mehr;
Keller und Küche sind leer.
Nur in der Zofe Gemach
Tönet ein schmelzendes Ach.
Was für ein Ach mag das seyn?
Schlafe, mein Prinzchen, schlaf' ein!
Schlaf' ein! schlaf ein!

Wer ist beglückter, als du?
Nichts als Vergnügen und Ruh!
Spielwerk und Zucker voll auf;
Und noch Karesen im Kauf!
Alles besorgt und bereit,
Dass nur mein Prinzchen nicht schreyt!
Was wird das künftig erst seyn?
Schlafe, mein Prinzchen, schlaf' ein!
Schlaf' ein! schlaf' ein!⁵⁸

58 Ebd., 154–156.

Der nicht jugendfrei gewiegte Prinz ist in diesem Fall also der erwachsene König, und das Lied keineswegs geeignet für die Stillsituation der „guten Mütter“. In seinem Vorwort erklärt Gotter die *Esther* als nicht für die Bühne bestimmt und verweist so eher auf den Bereich des (oft erotischen) Geheimtheaters, wenn er die „Verirrung des Witzes und der Laune“ entschuldigt, und über die in dem Band veröffentlichten Stücke sagt, dass „[...] deren Stoff mit der Art ihn einzukleiden in einem zu auffallenden Kontraste steht, als dass sie sich mit dem Zwecke einer öffentlichen Vorstellung vereinigen liessen.“⁵⁹

Es ist unwahrscheinlich, dass Flies sich dessen nicht bewusst war, als die Komposition des „Wiegenliedes von Gotter“ vor seiner Konversion in Berlin, in seinem unmittelbaren Umfeld, in Druck gegeben wurde. Das im Buch *Esther* behandelte Thema Befreiung der Juden aus der persischen Diaspora ist das Hauptmotiv am jüdischen Purim, das mit Possenspielen und Verkleidungen karnevalistisch gefeiert wird. Elisabeth Frenzel geht sogar so weit, die darauf Bezug nehmenden Dramen Gotters „Versuch einer Travestie“ zu nennen.⁶⁰ Vor diesem Hintergrund kann die Vertonung von Gotters Wiegenlied-Text als humorvoller Spaß für den privaten Bereich verstanden werden. Dass Flies darauf in seiner Berufsidentität als Arzt nicht zurückkommen will, würde die These des Bruchs in seiner life-story als Musiker und Arzt bestätigen. Die so verstandene zweifache Identität des Musikers „Isaac Beer“ und des Arztes „Carl Eduard“ lässt sich mit Eberhard Wolff lesen:

„Das in der vorliegenden Arbeit entwickelte Konzept der Segregation der Lebenswelten jüdischer Ärzte, die ihre Berufsidentität definitiv nicht mit ihrer jüdischen Identität verbinden wollten, geht in der Form der willentlichen Trennung noch einen Schritt weiter. Dass diese jüdischen Ärzte sich überproportional als ärztliche Standesvertreter inszenierten und diesen Habitus gleichzeitig so deutlich von ihrem Judesein abgrenzten, war – ex negativo – sogar Teil der jüdischen Identität ihrer Zeit.“⁶¹

Die Ironie, die die Wiegenliedeinlage in der Arztszene gerade im jüdischen Kontext des Purimsfestes als Tabubruch erträglich scheinen lässt, würde den Arztberuf als „Habitus“ von Flies, den er spätestens ab 1798, dem Zeitpunkt seiner Konversion und zweiten Ehe als bürgerliches Familien- und Standesleben pflegt, gänzlich ins lächerliche ziehen. Für die musikwissenschaftliche Suche nach einem Autor des „Wiegenlied“ bedeutet dies aber vor allem eine Desorientierung von Anfang an, die in der heroengeschichtlich geprägten Werkzuschreibung bisher nicht berücksichtigt wurde.

59 Ebd., [5–6], <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10109385?page=5> (letzter Zugriff: 28.02.2022).

60 Elisabeth FRENZEL, Artikel „Esther“, in: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (Stuttgart 81992), 204–206, hier 206.

61 WOLFF, *Medizin und Ärzte*, 252.

Fazit

Während Flies in der Stilldebatte seiner Zeit als Arzt öffentlich Stellung bezieht und sich explizit auf die diskursiven Argumente der guten, natürlichen Mutter und der moralischen Bewertung einlässt, gibt es keinen Hinweis darauf, dass er sich jemals einem breiteren Publikum als Komponist von „Schlafe, mein Prinzchen“ zu erkennen gab. Der vermutlich für einen „informierten“, nicht allzu großen Kreis der Gesellschaft der frühen 1790er Jahre gedachte Druck setzt bereits in der Formulierung des Titels voraus, dass die genannten Namen „Flies“ und „Götter“ bekannt sind. In gewisser Weise ist diese Nennung des Verfassers mit seinem Nachnamen vergleichbar mit der eines Titels „von Goethe“, wie sie Barbara Hahn als Autorisierung eines Werks beschreibt: „Die Konstitution des modernen Autors kulminiert in *einem* Namen [...]“.⁶² Für den Konvertiten Flies gilt dies jedoch nicht. Er vermeidet den öffentlichen Hinweis auf den gesellschaftlichen Kreis des Berliner Judentums seiner Jugend, und in seiner Identität als Arzt wird das „Wiegenlied“ nicht mehr zuordenbar. Damit eröffnet sich schon in nuce ein Deutungsraum für die Rezeptionsgeschichte von Flies’ „Wiegenlied“, der die Parodie der ursprünglichen Theaterszene und die Verortung im sozialen Umfeld ignoriert und unhinterfragt patriarchale Stereotypen der „guten deutschen Mutter“ repliziert, die insbesondere Reichardts Wiegenlieder unter dem Aspekt des simplen und naiven Volkstons in der Musikgeschichte festgeschrieben. Die damit einhergehende latente Ratlosigkeit in der Bewertung von „Schlafe, mein Prinzchen“, klingt, wortreich überspielt, bereits bei Mozarts Witwe Constanze Nissen in ihrem Brief an Anton André vom 28. Oktober 1825 an:

„In Abschrift. Ein Wiegenlied in 3 Strophen: Schlafe, mein Prinzchen, etc. Andante F Dur. Ganz allerlieb[st], mehrfach *kenntlich* Mozartisch, naiv, launig. Ich muß hinzusezen, daß die Schwester von dem Liede Nichts weiss. Aber hier passirt es *lange* Jahre für M.^S Arbeit, Jedermann sonst nimmt es dafür an, [...]“.⁶³

Diese Unsicherheit lässt sich nicht nur in der seit über hundert Jahren immer wieder aufflammenden „Echtheitsfrage“ diagnostizieren, sondern auch noch in 2010 gesendeten Aussagen über den Text des „Schlafe, mein Prinzchen“ als Schlaflied für Kinder. Nach ihrem Lieblingswiegenlied in der Radio-Sendung befragt, sagen ein Kind Sophie und seine Mutter bezeichnenderweise: „[Sophie:] Irgendwie versteht man das da nicht so gut, also ich versteh’s nicht. [Mutter:] Das ist schon sehr abgehoben, keine konkrete Geschichte, man muss zwischen den Zeilen lesen [...]“.⁶⁴ Es ist zu hoffen, dass der hier aufgearbeitete medizin- und musikgeschichtliche Kontext zu einem besseren Verständnis führt, auch wenn die Komposition dann in Kinderliedsammlungen vielleicht nicht mehr passend erscheint.

62 HAHN, Unter falschem Namen, 8. Obwohl damit eine Festschreibung des Familiennamens „Flies“ im Sinne der Verbürgerlichung stattfindet (vgl. dazu ebd., 22–23), erreicht sie nicht das Ziel einer gesicherten Werktradiierung.

63 Wilhelm A. BAUER / Otto Erich DEUTSCH, Hg., Mozart. Briefe und Aufzeichnungen IV, 1787–1857 (Kassel u. a. 1963), Nr. 1403, 471.

64 SWR2 Wiegenlieder, https://www.swr.de/swr2/musik-klassik/broadcastcontrib-swrf-30986~_detailPage-2_-flad-03553fb529fe17479d652df37069709a632a1.html (Minute 02:02-08, letzter Zugriff: 27.02.2022).

Informationen zur Autorin

Martina Hochreiter studierte Musikwissenschaft, Italienische und Spanische Philologie in München und Berlin. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin der Neuen Mozart-Ausgabe und 2007–2012 der Gluck-Gesamtausgabe Forschungsstelle Salzburg. Lehrtätigkeit an der UdK Berlin und der ABPU Linz. E-Mail: martina.hochreiter@liwest.at

Maria Heidegger

**„[...] auch richtete man mit passenden
Geigenvorstellungen etwas.“¹
Auf Spurensuche nach der Musikpraxis in der
frühen Anstaltspsychiatrie**

English Title

“[...] one also corrected something with suitable violin performances.” In search of traces of musical practices in early institutional psychiatry

Summary

This contribution explores musical practices in German-speaking asylums in the first half of the nineteenth century. Using the example of the provincial mental asylum in Hall in Tyrol, established in 1830, it sheds light on the presence of musical sound in ‘silent’ archival sources. Therefore, the article investigates the question of what we can actually learn about the fading sounds and musical experiences of psychiatric patients. Firstly, it focuses on the institution as a space for music performance; secondly, it discusses conceptual framings for music therapy in early psychiatry up to 1850. A third thread of discussion derives from a close reading of contemporary medical literature and concerns the ambivalent perceptions of the effects of music. While this approach focuses more on the perspectives of physicians, the fourth section of this paper takes a patient-oriented perspective. Using the example of Tyrol, it examines the traces of music in medical records. The article therefore emphasizes a desideratum of research, in which it draws attention to musical patients and their instruments.

Keywords

Early psychiatry, musical practice, sounds, therapeutic concepts, patient files, patient-oriented view, 19th century

1 Historisches Archiv, Landeskrankenhaus Hall in Tirol Psychiatrie (= HA LKH), Krankenakten (= KA) Männer 1835, Franz G. I/120; 376, Irrenprotokoll vom August 1834. Patient*innen werden, den Auflagen der Tiroler Landeskrankenanstalten entsprechend, anonymisiert.

Intro

Vorliegender Beitrag thematisiert die musikalische Praxis in Irrenanstalten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und unternimmt am Beispiel der 1830 errichteten kaiserlich königlichen Provinzial-Irrenanstalt Hall in Tirol eine Spurensuche nach musikalischen Klangpräsenzen im „stummen Archiv“ der Psychiatrie.² Untersucht wird insbesondere die Performanz des Musikalischen im Aufführungsraum der Anstalt und dabei stellt sich die Frage, was wir über verklungene Sounds und Musikerfahrungen von Patient*innen in Erfahrung bringen können.³ Die Ausführungen beruhen auf einem erweiterten Grundverständnis von Musik als gehörte oder auch imaginierte Klänge und schließen im Sinne eines patient*innenorientierten Zugriffs nicht nur mit ein, was ‚real‘ an das Ohr dringt, sondern auch das, was in Form auditiver Halluzinationen⁴ und in musikalischen Träumen ‚erklingt‘.⁵ Die Quellenlage für entsprechende Forschungsfragen stellt sich einerseits als reichhaltig, andererseits aber als disparat, lückenhaft und einseitig dar. Generell wird in den Quellen die Perspektive der Ärzte gegenüber jener der Patient*innen

-
- 2 Jan MISSFELDER, *Der Klang der Geschichte. Begriffe, Traditionen und Methoden der Sound history*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 66/11–12 (2015), 633–649, hier 647. Vgl. Maarten WALRAVEN, *History and its Acoustic Context. Silence, Resonance, Echo and Where to Find Them in the Archive*, in: *Journal of Sonic Studies* 4/1 (2013), <https://www.researchcatalogue.net/view/290291/290292> (letzter Zugriff: 8.3.2022). Zu Fragestellungen und epistemologischen Herausforderungen der Sound History vgl. außerdem Jan MISSFELDER, *Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), 21–47; Mark M. SMITH, Hg., *Hearing History. A Reader* (Athens, GA 2004); Daniel MORAT, *Zur Geschichte des Hörens. Ein Forschungsbericht*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 51 (2001), 695–716; Jürgen MÜLLER, „The Sound of Silence“. Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens, in: *Historische Zeitschrift* 292 (2011), 1–29; Sophia ROSENFELD, *On Being Heard. A Case for Paying Attention to the Historical Ear*, in: *American Historical Review* 116 (2011), 316–334; Netzwerk „Hör-Wissen im Wandel“, Hg., *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne* (Berlin–Boston 2017).
 - 3 Vgl. für einen Einblick in das Forschungsfeld der (historisch orientierten) Sound Studies u.a.: Anna LANGENBRUCH, Hg., *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Bielefeld 2018); Karin BIJSTERVELD, Hg., *Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage* (Bielefeld–Berlin 2013); Karin BIJSTERVELD / Trevor J. PINCH, Hg., *The Oxford Handbook of Sound Studies* (Oxford–New York 2012); Murray SCHAFER, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens* (Frankfurt am Main 1988); Daniel MORAT / Hansjakob ZIEMER, Hg., *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze* (Stuttgart 2018); Jan Friedrich MISSFELDER, *Klang*; Holger SCHULZE, Hg., *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung* (Bielefeld 2008); Andi SCHOON / Axel VOLMAR, Hg., *Das geschulte Ohr. Eine Kulturgeschichte der Sonifikation* (Bielefeld 2012); Gerhard PAUL / Ralph SCHOCK, Hg., *Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen – 1889 bis heute* (Göttingen 2014); Peter PAYER, *Der Klang der Großstadt. Eine Geschichte des Hörens. Wien 1850–1914* (Wien 2018).
 - 4 Zum Stimmenhören vgl. Leigh Eric SCHMIDT, *Hearing Things. Religion, Illusion and the American Enlightenment* (Cambridge, MA–London 2000); Simon MCCARTHY-JONES, *Hearing Voices. The Histories, Causes, and Meanings of Auditory Verbal Hallucinations* (Cambridge 2012); Oliver SACKS, *Drachen, Doppelgänger und Dämonen. Über Menschen mit Halluzinationen* (Reinbek bei Hamburg 2013); James KENNAWAY, „Those unheard are sweeter“. *Musical Hallucinations in Nineteenth-Century Medicine and Culture*, in: *Terrain. Anthropologie science humaines* 68 (2017), <https://doi.org/10.4000/terrain.16426> (letzter Zugriff: 10.6.2022).
 - 5 Über das rein Klangliche hinaus geht in seinen Essays der Musikwissenschaftler Christian KADEN, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann* (Kassel 2004). Müller und Osterhammel definieren Musik als „domestiziertes Geräusch“, als einen „Spezialfall innerhalb einer umfassenden Geschichte von Tönen, Krach und Klang, mithin von akustischer Sinnlichkeit.“ Sven Oliver MÜLLER / Jürgen OSTERHAMMEL, *Geschichtswissenschaft und Musik*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), 5–20, hier 19.

privilegiert. Überliefert sind zufällig erhalten gebliebene Musiknoten,⁶ sodann Hinweise auf Konzerte, Faschingsbälle und Tanzveranstaltungen in Jahresberichten und Zeitungsartikeln.⁷ Gelegentlich hinterließ die Musikpraxis in Psychiatrien auch im behördlichen Verwaltungsschriftgut Spuren, wo beispielsweise die Entlohnung des Organisten bei Gottesdiensten in der Anstaltskapelle verzeichnet wurde.⁸ Zahlreiche Bemerkungen über therapeutische ‚Anwendungen‘ von Musik lassen sich in publizierten Fallgeschichten und Anstaltsbeschreibungen des 19. Jahrhunderts finden. Wie in Großbritannien und Frankreich tauschten sich auch deutschsprachige Anstaltspsychiater über die Heilkraft der Musik aus. Sie rezipierten, was sie bei anderen Ärzten gelesen oder gehört hatten, nämlich dass Musik zur Erheiterung und Zerstreuung von geisteskranken Patient*innen eingesetzt werden könne, dass das disziplinierte Einüben von Musikstücken vernünftige Selbstkontrolle fördere und überhaupt den geistigen Genesungsprozess günstig beeinflusse.⁹ Gleichzeitig war in diesem Diskurs die Warnung präsent, dass Musik psychische Krankheitsausbrüche auch auslösen und individuell als quälend und als Lärm erlebt werden könne. Musik in der Irrenanstalt wurde ambivalent beurteilt. Für die einen galt sie als unzweckmäßiges, harmloses Therapeutikum, für die anderen aber, im Gegenteil, als so mächtig in ihrer Wirkung, dass sie, bei falscher Anwendung, verrückt mache. Das Unbehagen rührte auch daher, da sich musikalische Klänge im Anstaltsalltag der für die Heilung als notwendig erachteten ärztlichen Kontrolle entzogen.¹⁰

In der Forschungsliteratur wird zur Untersuchung solcher kulturell-historisch konstruierter Zusammenhänge vorwiegend auf anthropologisch-philosophische und musikästhetische Abhandlungen seit dem 18. Jahrhundert zur Wirkung von Musik auf Leib und Seele zurückgegriffen,¹¹ bzw. auf medizinisch-neurologische Schriften über die Stimulanz des Nervensystems und der Gemütsstimmungen, die um 1830 – dem Jahr der Tiroler Anstaltsgründung – unter dem

6 Vgl. zur historischen Anstaltsbibliothek in Hall, die etliche Musiknoten, vor allem für Klavier, enthält: Ursula SCHNEIDER / Annette STEINSIEK, „Die Lektüre der Pflinglinge“. Ein literaturwissenschaftlicher Blick auf die historische Bibliothek des Psychiatrischen Krankenhauses Hall, in: Elisabeth Dietrich-Daum u. a., Hg., *Psychiatrische Landschaften. Die Psychiatrie und ihre Patientinnen und Patienten im historischen Raum Tirol seit 1830* (Innsbruck 2011), 99–107.

7 Vgl. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, *Jahresberichte der Landesirrenanstalt in Hall, 1882–1937*.

8 Tiroler Landesarchiv (= TLA), *Landesausschussakten und Tiroler Landesregierung, Sonderfaszikel Nr. 12: Hall-Irrenanstalt – Landes Heil- und Pflegeanstalt 1897–1934, Voranschläge und Rechnungsabschlüsse, Karton 15, Voranschlag 1898, Erfordernis-Rubrik 2, Entgelt für Organistendienste für den Lehrer Alois Kerber*.

9 Vgl. Cheryce KRAMER, *Soul Music as Exemplified in Nineteenth Century German Psychiatry*, in: Penelope Gouk, Hg., *Musical Healing in Cultural Contexts* (Aldershot 2000), 137–148.

10 Vgl. die Überlegungen zu „Unlauten“ in der Klanggeschichte in: Sylvia MIESZKOWSKI / Sigrid NIEBERLE, „No purposes. Sounds.“ Periodische Klänge und nicht-periodische Geräusche aus kulturwissenschaftlicher Perspektive“, in: Sylvia Mieszkowski / Sigrid Nieberle, Hg., *Unlaute. Noise/Geräusch in Kultur, Medien und Wissenschaften seit 1900* (Bielefeld 2017), 11–36; sowie zum Lärm grundlegend: Steve GOODMAN, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (Cambridge, MA–London 2010). Speziell zu den pathologischen Sounds in der historischen Anstaltspsychiatrie vgl: Madeline Bourque KEARIN, „As syllable from sound“. *The Sonic Dimensions of Confinement at the State Hospital for the Insane at Worcester, Massachusetts*, in: *History of Psychiatry* 31/1 (2020), 67–82.

11 Vgl. exemplarisch Johann Adam HILLER, *Über die Musik und deren Wirkungen* (Leipzig 1781); Johann Joseph KAUSCH, *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und insbesondere der Musik auf die Seele; nebst einem Anhang über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste* (Breslau 1782); F. A. WEBER, *Von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper und ihrer medicinischen Anwendung*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* (26. Mai 1802), 561–569; (2. Juni 1802), 577–589; (9. Juni 1802), 609–617.

Einfluss von Naturphilosophie und Romantik kulminierten.¹² Hier knüpfen auch emotionshistorische Untersuchungen am Schnittpunkt zwischen Musik und Medizin an.¹³ Doch über den Alltag des Musikalischen in den Anstalten des 19. Jahrhunderts, über musikalische Aufführungspraktiken, milieutherapeutische Arrangements und über das ‚eigensinnige‘ Singen, Summen, Raunen, Brummen, Klopfen, Schreien oder Tanzen der Patient*innen wissen wir insgesamt noch wenig und noch weniger über die nur an das innere Ohr dringenden Töne, über musikalische Halluzinationen oder die von Psychiatrie-Patient*innen wahrgenommene Stille.¹⁴ Psychiatrische Krankenakten, die in großer Zahl in den historischen Archiven erhalten sind und deren Wert als kulturhistorische Quellen mittlerweile außer Diskussion steht, sind bislang noch nicht systematisch nach Spuren von musizierenden, singenden und Musik erlebenden Patient*innen untersucht worden. Hier setzt dieser Beitrag an. Er untersucht (1) die Anstalt als Aufführungsraum von Musik,¹⁵ nimmt (2) das musiktherapeutische Angebot in der frühen Anstaltspsychiatrie bis 1850 in den Blick,¹⁶ fokussiert hierbei (3) auf die ambivalenten Wahrnehmungen seitens der Ärzte in Bezug auf die Wirkungen von Musik, und untersucht (4) exemplarisch in patient*innenorientierter Perspektive die Spuren des Musikalischen in Krankenakten.

-
- 12 Vgl. James KENNAWAY, *Music and the Body in the History of Medicine*, in: Kim Youn / Sander L. Gilman, Hg., *The Oxford Handbook of Music and the Body* (New York 2019), 333–348, 338. Andrea KORENJAK, *The Use of Music for Gemüthskrankheit in Nineteenth-Century Viennese Psychiatry*, in: Penelope Gouk u. a., Hg., *The Routledge Companion to Music, Mind and Wellbeing* (London–New York 2019), 107–120; DIES., *Musik bei psychiatrischen und ‚psychosomatischen‘ Erkrankungen im Wiener Kontext des 19. Jahrhunderts*, in: Hans-Ulrich Schmidt / Thomas Stegemann / Carsten Spitzer, Hg., *Musiktherapie bei psychiatrischen und psychosomatischen Störungen* (München 2020), 17–21.
- 13 Vgl. Penelope GOUK, Hg., *Musical Healing in Cultural Contexts* (Aldershot 2000); DIES. / Helen HILLS, Hg., *Representing Emotions. New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine* (Aldershot 2005); DIES. u. a., Hg., *The Routledge Companion to Music, Mind and Wellbeing* (London–New York 2019). Zu Emotion und Musik siehe auch die Beiträge in: Patrik N. JUSLIN / Johan A. SLOBODA, Hg., *Music and Emotion. Theory and Research* (Oxford 2001). Zur wissenschaftlichen Kontextualisierung der in den Quellen geäußerten Vermutungen über die Zusammenhänge von Musik und Wahn vgl. die Forschungsarbeiten von James KENNAWAY, *Musical Hypnosis, Sound and Selfhood from Mesmer to Brainwashing*, in: *Social History of Medicine*, 25/2 (2011), 271–289; DERS., *From Sensibility to Pathology. The Origins of the Idea of Nervous Music around 1800*, in: *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 65/3 (2010), 396–426; DERS., *Bad Vibrations. The History of the Idea of Music as a Cause of Disease* (London–New York 2016); DERS., Hg., *Music and the Nerves, 1700–1900* (Basingstoke 2014); DERS., *Music*.
- 14 Vgl. zum Verhältnis von Musik und Stille: Federico CELESTINI, *Stille. Eine musikalische Spurensuche*, in: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Hg., *StereoTypen. Gegen eine musikalische Mono-Kultur* (Innsbruck 2018), 158–163.
- 15 Vgl. zu Musik und Raum Gisela NAUCK, *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 38, Stuttgart 1997); Nina NOESKE, *Musikwissenschaft*, in: Stephan Günzel, Hg., *Raumwissenschaften* (Frankfurt am Main 2009), 259–273.
- 16 Die wertvollen neueren Forschungsarbeiten von Rosemary Golding und Dolly MacKinnon zu englischen und australischen Irrenanstalten beziehen sich eher auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts: Vgl. Rosemary GOLDING, „*Appeasing the Unstrung Mental Faculties*“. *Listening to Music in Nineteenth-Century Lunatic Asylums*, in: *Nineteenth-Century Music Review* 17 (2020), 403–425; Rosemary GOLDING, *Music and Moral Management in the Nineteenth-Century English Lunatic Asylum* (Cahm 2021); Dolly MACKINNON, *Music, Madness and the Body. Symptom and Cure*, in: *History of Psychiatry* 17/1 (2006), 9–21.

Die Anstalt als Aufführungsraum von Musik

Im Jahr 1832 besuchte das Kaiserpaar von Österreich Franz I. und Karoline Auguste die noch junge Tiroler Irrenheilanstalt. Der Anlass bot eine willkommene Gelegenheit, den Humanitätsgedanken des Irrenreformprojekts mit einer Inszenierung patriotischer Gesinnung zu verknüpfen. Der *Bothe für Tirol und Vorarlberg* berichtete am 9. Juli 1832 ausführlich über die ein-einviertel Stunden dauernde Veranstaltung. Zunächst wurde der Kaiser vom Irrenhausdirektor Anton Pascoli (1788–1851) und den anderen Beamten am Tor empfangen, sodann „über den in einen Blumengarten umgeschaffenen Hofraum eingeführt“. Dort waren die männlichen Patienten versammelt, während die Patientinnen vom ersten Stock aus, wo sie reihenweise aufgestellt waren, auf das Geschehen im Hof herabsahen. Danach wurden alle in die Hauskapelle geführt, wo der Kaiser „mit dem Sängeriiede: ‚Kommet, lobet ohne Ende!‘“ empfangen wurde. Es folgten mehrere Reden, zwei männliche Patienten sprachen „im Namen ihrer Leidensgefährten Gefühle des Dankes in deutscher und italienischer Sprache“ und ein „von allen Irren gesungene[s] Volkslied bildete den Chor zu diesen Reden.“¹⁷ Die Anstalt versprach in beiden Landessprachen Heilung und diese Hoffnung wurde durch Blumen und Musik symbolisiert.

Derart programmatische Bilder sind in mehreren zeitgenössischen Anstaltsbeschreibungen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu finden. Oscar Mahir, beispielsweise, schrieb über die für Tirol vorbildliche Prager Irrenanstalt, diese würde sich durch Blütenduft, freundliches Aussehen und Musik auszeichnen und es herrsche dort „eine wahrhaft klösterliche Ruhe“.¹⁸ In Bezug auf die Performanz der Musik bzw. der Musik als Performanz¹⁹ wurde in Anstaltsbeschreibungen die dem gemeinsamen Singen und Musizieren zugesprochene sozialintegrative Kraft hervorgehoben. Christian Friedrich Wilhelm Roller (1802–1878) bemerkte in einem Artikel über den „Betrieb der Musik“ in der Irrenanstalt zu Heidelberg, dass dort seit vier Jahren Wärter und Patienten „in Blasinstrumenten: Trompete, Posaune, zwei Waldhörner, zwei Klarinetten und Flöte unterrichtet“ würden und sich bereits „eine ganz erträgliche Harmonie-Musik und mit ihr manche freundliche Unterbrechung“ erzielen ließe. Dadurch seien „aufgeregte“ Kranke ruhiger und „allzustille etwas lebendiger“ geworden.²⁰ Musik ertönte, so scheint es, oft und regelmäßig in der frühen Psychiatrie,²¹ in Heidelberg dreimal wöchentlich im Rahmen einer musikalischen Abendunterhaltung sowie an Sonn- und Festtagen in der Kapelle. Den als geheilt Entlassenen tönnten „Freudenklänge“ nach und zu besonderen Anlässen „übten Kranke und Wärter, besonders die weiblichen, [...] Gesänge ein, die dann jedesmal die Stimmung des Augenblicks erhöhten.“²² Während der Musikdarbietungen würde eine größere Ruhe herrschen, sodass störungsfrei der musikalischen Unterhaltung gelauscht und selbst die Aufmerksamkeit jener, die

17 *Bothe für Tirol und Vorarlberg* (9. Juli 1832), 217.

18 Oscar MAHIR, *Ueber Irren-Heilanstalten, Pflege und Behandlung der Geisteskranken* (Stuttgart-Tübingen 1846), 144–145.

19 Vgl. Nicholas COOK, *Between Process and Product. Music and/as Performance*, in: *Music Theory Online* 7/2 (2001), <https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> (letzter Zugriff: 10.6.2022) Nicholas COOK, *Beyond the Score. Music as Performance* (New York 2014).

20 Christian Friedrich Wilhelm ROLLER, *Ueber den Betrieb der Musik in der Irrenanstalt zu Heidelberg*, in: *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten* 2 (1842), 187–191, hier 188.

21 Vgl. als Pionierarbeit zur Musik in Hospitälern Christina VANJA, *Musik im Hospital*, in: Kornelia Grundmann / Irma Traut Sahmland, Hg., *Concertino. Ensemble aus Kultur- und Medizingeschichte. Festschrift für Gerhard Ammüller* (Marburg 2008), 244–268.

22 ROLLER, *Betrieb*, 189.

an „Täuschungen des Gehörs“ litten, auf die Musik gelenkt und diese Patient*innen von ihren „lästigen Plagegeistern verschont“ werden konnten.²³ Entsprechend wurde Musik therapeutisch etwa zur Eindämmung des den unruhigen Patient*innen der unteren sozialen Schichten zugeschriebenen ‚Lärms‘ eingesetzt²⁴ und zugleich zu Heilzwecken eine Art musikalische Salonkultur für die nach der ersten Klasse behandelten Patient*innen mit bildungsbürgerlichem Hintergrund imitiert. Albert Zeller (1804–1877), Leiter der schwäbischen Anstalt Winnenthal, berichtet über die musikalisch virtuoson Patientinnen, die von den männlichen poetischen Patienten bewundert und umschwärmt wurden:

„Die glänzendste Saison, die wir bis jetzt erlebten, war die im Sommer 1842, in welchem ein ganz ungewöhnlich grosser Zusammenfluss zahlreicher und kunstbegabter Männer und Frauen statt fand, so dass es oft schwer war, so vielfache geistige Regungen und Strebungen mit dem gemessenen Gange des Ganzen in den rechten Einklang zu bringen. Poesie, Malerei, Musik waren fast in überreichem Maasse gepflegt, besonders letztere mit wahrer Virtuosität und Kennerschaft von mehreren Frauen getrieben, so dass sie mit ihren Concerten die grösste Begeisterung unter den Männern erregten, die wiederum in Gedichten, Zeichnungen und Kränzen ihren Dank zu bezeugen suchten.“²⁵

Derart diente die in der Anstalt aufgeführte Musik der Konstruktion eines heiteren „gesellschaftlichen Lebens“ und der kultivierten Begegnung der Geschlechter – eine Inszenierung von Heilsamkeit und Gemeinschaftlichkeit, die auch über die Anstaltsmauern hinauswirken sollte.²⁶ Bei dieser Art von Musikpraxis handelte es sich nicht um ein spontanes Musizieren, sondern um eine von einem Musiklehrer einstudierte und institutionell eingebettete Praxis. Roller führte hierzu aus:

„Auch den Kranken der untern Stände werden, soweit es angeht, gesellschaftliche Freuden geboten und manche Veranlassungen zu gemeinschaftlichen Gesten benutzt, für welche unser grosser in der Mitte des Instituts gelegener Saal einen so trefflichen Raum bietet. In ungezwungener Freude vereinigen sich dort Männer und Frauen, höhere und untere Stände, Kranke und Gesunde. Mehr und mehr bilden sich unter der Leitung unsers eifrigen Musiklehrers die musikalischen Talente und Fertigkeiten

-
- 23 Ebd. Vgl. zu historischen Musikexperimenten mit dem Fokus auf Hörreaktionen von Patient*innen: Manuela SCHWARTZ, Konzerte für Kranke als medizinische Fallstudien. Hörlabore in rezeptiven Musikexperimenten des 19. Jahrhunderts, in: Monika Ankele / Céline Kaiser / Sophie Ledebur, Hg., Aufführen – Aufzeichnen – Anordnen. Wissenspraktiken in Psychiatrie und Psychotherapie (Wiesbaden 2019), 43–69; sowie zum therapeutischen Einsatz im Rahmen der moralischen Kur: Ute OSWALD, „Distraction from Hurtful Thoughts“. Recreational Activities as Agents of Healing in Nineteenth-Century British Asylums, in: *Medizinhistorisches Journal* 56/1–2 (2021), 30–57.
- 24 Vgl. zur Lärmbekämpfung mit Musik Johanna Kinkels Erzählung aus dem Tagebuch eines Komponisten (1849). Vgl. Sigrid NIEBERLE, Frauen Musik Literatur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 4, Herbolzheim 2002), 134–145.
- 25 Albert ZELLER, Bericht über die Wirksamkeit der Heilanstalt Winnenthal vom 1. März 1840 bis 28. Febr. 1843, in: *Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und gerichtliche Medicin* (= AZP) 1 (1844), 1–79, hier 11.
- 26 Vgl. zur Geschichte des Musikpublikums und für wichtige Literaturhinweise die Habilitationsschrift: Sven Oliver MÜLLER, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert* (Göttingen 2014); sowie DERS., Angleichung und Abgrenzung. Perspektiven des Musiklebens in Europa im 19. Jahrhundert, in: Themenportal Europäische Geschichte (2015), <https://www.europa.clío-online.de/essay/id/fdae-1655> (letzter Zugriff: 4.3.2022).

aus, wovon schon manches wohlgelungene Concert Zeugniß giebt. Alle hervorragende freundliche Ereignisse in Illenau's Geschichte werden mit einem Concerte gefeiert, und gewiss freuen sich die Leser dieser Zeitschrift, dass der Besuch zweier theurer Gäste, Jacobi und Zeller, welche im September vorigen Jahres drei Tage lang in Illenau verweilten, zu einem solchen die Veranlassung gab.“²⁷

Zur Sprache kommt in diesem Zitat nicht nur die unmittelbare Rezeption der Musik, sondern auch die Reaktion der in der Fachliteratur adressierten Repräsentanten der Anstaltspsychiatrie, die, so wurde hervorgehoben, von dankbaren Patient*innen mit einem Konzert erfreut wurden. Über eine gemeinsame Musikpraxis resümiert der Erlanger Psychiater und Anthropologe Johann Michael Leupoldt (1794–1874) im Rahmen seiner Überlegungen zur geeigneten Ausbildung junger Irrenärzte. Diese könnten „praktisch in die psychische Heilkunde [...] eingeweiht werden“, indem sie bei Lese- und Unterhaltungsversammlungen für Irre und bei der Aufführung „von kleinen Concerten durch die Irren selbst“ aktiv mitwirkten.²⁸

Musikaufführungen wurden jedoch nicht nur zu Unterhaltungszwecken von Patient*innen aktiv einstudiert. Sie verfolgten das therapeutische Ziel, das „alte Ich“ durch die Anregung individueller früherer Interessen zu stärken, wobei „mancher Musikfreund in den Tönen seines Instruments u. dgl. den ganzen Umfang und die ganze Einheit seiner alten Individualität wieder finden“ könne.²⁹ Dem einflussreichen französischen Irrenarzt Jean-Étienne Dominique Esquirol (1772–1840) zufolge sollte das Repertoire und die Instrumentenauswahl von Ärzten gezielt gesteuert und dabei die eigentliche Musikpraxis für die Patient*innen unsichtbar gemacht werden: „Will man von ihr [der Musik] auf Geistesranke einigen Erfolg haben, so muss man eine geringe Anzahl von Instrumenten aussuchen, die Musiker so stellen, dass der Kranke sie nicht sehen kann, ihm Stücke vorspielen lassen, die ihm seit seiner Kindheit bekannt, oder die ihm vor seiner Krankheit angenehm waren.“³⁰ Der badische Arzt, Musikwissenschaftler und Philosoph Peter Joseph Schneider (1791–1871) verfasste 1835 ein System einer medizinischen Musik in zwei Bänden,³¹ wies aber bereits 1824 in einer der ersten deutschsprachigen „Heilmittel-lehren“ gegen psychische Krankheiten der Musik eine spezifische Funktion und zeiträumliche Position in der Therapie zu:

„Vorzüglich nothwendig ist es zu Anfang der Kur, die Musik aus einer weiten Entfernung zu dem Kranken hinübertönen zu lassen, die dann ihm allmählig näher gebracht wird, dadurch wird seine Aufmerksamkeit aufgeregt und sein Gemüth mächtig ergriffen. Man beobachte nur genau, welche Art der Musik den Kranken vorzüglich ergreift, lasse sie alsdann zu verschiedenen Zeiten mit anderer Musik abwechselnd jedoch so wiederholen, dass der Kranke die eigentliche Bestimmung der Musik

27 Christian Friedrich Wilhelm ROLLER, Notizen aus Illenau im ersten Jahre seines Bestehens, in: AZP 1 (1844), 219–229, hier 223–224.

28 Johann Michael LEUPOLDT, Ueber Leben und Wirken und über psychiatrische Klinik in einer Irrenanstalt (Nürnberg 1825), 38–39.

29 Wilhelm GRIESINGER, Die Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten für Ärzte und Studirende (Stuttgart 1845), 367–368.

30 Jean-Étienne Dominique ESQUIROL, Die Geisteskrankheiten in Beziehung zur Medizin und Staatsarzneikunde vollständig dargestellt (Berlin 1838), 81. Vgl. zu Raumpraktiken in der Psychiatrie: Monika ANKELE, Sich auführen. Rauminterventionen und Wissenspraktiken in der Psychiatrie um 1900, in: Ankele / Kaiser / Ledebur, Hg., Auführen – Aufzeichnen – Anordnen, 71–89.

31 Peter Joseph SCHNEIDER, System einer medizinischen Musik, 2 Bde. (Bonn 1835).

nie ahnde. Hat sie nun den Kranken wirklich getroffen, so suche man bey dem nächsten Besuche das Gespräch darauf hinzuleiten, wo dann nicht selten der Kranke dem Heilarzte mit besonderer Wärme und Offenheit entgegen kömmt, welchen Umstand man benutzt, denselben bey Musik-Freunden auführt, und ihn auf diese Art heilsam zu zerstreuen sucht.³²

Für die Tiroler Irrenanstalt existieren keinerlei Hinweise, dass Musik derart instrumentalisiert oder dass überhaupt für die Patient*innen musiziert wurde. Auf den ‚richtigen‘ zeitlichen Einsatz von Musik als psychisches Mittel wurde jedoch sehr wohl geachtet. Musikpraktiken in der Anstalt dienten sowohl der Zerstreung des Geistes als auch der Kontrolle des Körpers. Insbesondere aber hatte Musik ihren festen Platz im Gottesdienst in der Anstaltskapelle, ein Ort, an dem man sich still sammeln sollte und an dem gemeinsam gesungen wurde. Gerade in dieser sakralen Umgebung konnte Gesang das Gemüth „[m]ächtiger und inniger als Instrumentalmusik“³³ ergreifen und sozialintegrativ wirken. Hierfür griff der Tiroler Anstaltsleiter auch gern auf allfällige gesangliche Fähigkeiten von Patienten zurück, die er als Vorsänger für die Gottesdienste rekrutierte, wie aus Einträgen in Krankenakten hervorgeht.

Ambivalente Klänge: Musik als mächtiges und gefährliches Therapeutikum

Die Anstalt des 19. Jahrhunderts wurde von Patient*innen, Ärzten, Pflegepersonal bzw. Wärter*innen und gelegentlichen Besucher*innen nicht nur als akustischer Sinnesraum erfahren,³⁴ sie stellte auch den resonanten Wissensraum für zeitgenössische medizinische Konzepte von Seelenstimmungen und der Verletzlichkeit der Seele dar.³⁵ In einem pathologischen Zusammenhang wurden im Tiroler Krankenaktenmaterial Musikinstrumente erwähnt, denen bestimmte Gefühlseigenschaften zugeschrieben wurden, außer der Gesangsstimme die Violine, das Pianoforte, die Zither, die Gitarre, die Oboe und die Klarinette. Hier spiegelt sich auch eine subjektive Geschichte des Hörens seitens der hörenden Ärzte wider. Schneider urteilte im ersten Band seines *Systems einer medizinischen Musik* etwa, dass die Klarinette „gewiß eins der allerschönsten Blasinstrumente“ sei, die es verdiene, „wo nicht den ersten, doch nach der

32 DERS., Entwurf zu einer Heilmittellehre gegen psychische Krankheiten, oder Heilmittel in Beziehung auf psychische Krankheitsformen (Tübingen 1824), 570–571.

33 SCHNEIDER, Entwurf, 570. Vgl. zur Wirkung des gemeinsamen Singens in der Psychiatrie: KEARIN, Syllable, 74.

34 Vgl. Maria HEIDEGGER, Der Teufel als Ohrwurm. Über das Hören und Spüren von Stimmen im Sinnesraum der Irrenanstalt, in: OeZG. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 33/1 (2022), 55–75.

35 Vgl. zu den Seelenstimmungen aus literaturwissenschaftlicher Sicht Carolyn WELSH, Die ‚Stimmung‘ im Spannungsfeld zwischen Natur- und Geisteswissenschaften. Ein Blick auf deren Trennungsgeschichte aus der Perspektive einer Denkfigur, in: NTM. Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin 17 (2009), 135–169; DIES., Resonanz – Mitleid – Stimmung: Grenzen und Transformationen des Resonanzmodells im 18. Jahrhundert, in: Karsten Lichau / Rebecca Wolf / Viktoria Tkaczyk, Hg., Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur (München 2009), 103–122; DIES., Nerven – Saiten – Stimmung. Zur Karriere einer Denkfigur zwischen Musik und Wissenschaft 1750–1850, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte. Organ der Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte 31/2 (2008), 113–129; DIES., „Töne sind Tasten höherer Saiten in uns“. Denkfiguren des Übergangs zwischen Körper und Seele, in: Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann, Hg., Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800 (Würzburg 2004), 73–89.

Oboe den ersten Rang in der Instrumental-Musik“ einzunehmen, denn: „Ihr Odem ist sanft, kraftvoll [...]. Sie ist ein in Liebe zerflossenes Gefühl, der Ton empfindsamer hinschmelzender Herzen.“³⁶ Zither und Gitarre wurden hingegen als ‚volkstümliche‘ Instrumente mit sexuellem Leichtsinn in gemischtgeschlechtlicher Geselligkeit in Verbindung gebracht.³⁷ Esquirol, dessen Einfluss auf die deutschsprachige Anstaltspsychiatrie nicht überschätzt werden kann, verknüpfte Musik geschlechtsspezifisch mit Zivilisationskritik: „Die schlechte Erziehung der jungen Mädchen, das Lesen der Romane, frühreife Wünsche, Phantasiegemälde, die sie nirgends finden, der Besuch der Schauspielhäuser, geselligen Zirkel, der Missbrauch der Musik [...], sind genügende Beweggründe, um die Geisteskrankheit bei unsern Frauen häufiger zu machen.“³⁸

Marie Louise Herzfeld-Schild beschreibt den Wissenstransfer zwischen Musikästhetik und Medizin, der sich im 18. Jahrhundert in anthropologischen Schriften der Halleschen Ärzte und Philosophen Johann Gottlob Krüger, Johann August Unzer und Ernst Anton Nicolai niederschlug.³⁹ James Kennaway hebt die lange Kontinuität der Auswirkungen neurologischen Denkens auf musikästhetische Vorstellungen hervor.⁴⁰ Die Idee, dass Musik als eine Art „Seelensprache“ auf Leib und Seele wirke, war auch Tiroler Anstaltspsychiatern nicht fremd. Christoph Wilhelm Hufelands (1762–1836) vielgelesener Diätetik konnten sie entnehmen, dass „unser ganzes Wesen“ beim Anhören von Musik gleichsam unwillkürlich „den Ton und Tact“ annehme, „den die Musik angiebt,“ in dem „der Puls [...] lebhafter oder ruhiger [werde], die Leidenschaft geweckt oder besänftigt, je nachdem es diese Seelensprache haben will“.⁴¹ Für Johann Christian Reil (1759–1813), dessen *Rhapsodien zur psychischen Kurmethode* den Beginn der deutschsprachigen Psychiatrie markieren, stellte das ‚Seelenorgan‘ bzw. das Gehirn einen „höchst componirt[en]“ und dynamischen Mechanismus dar, ein „zusammengesetztes Kunstwerk aus vielen tönenden Körpern“ und: „Wird einer derselben von außen, durch das Mittel der Sinne, angestoßen, so erregt sein Ton den Ton eines anderen, dieser wieder einen anderen; und so wandelt die ursprüngliche Erregung [...] durch die weiten Hallen dieses Tempels fort [...]“.⁴²

36 SCHNEIDER, System, Bd. I, 219.

37 Vgl. HEIDEGGER, Teufel.

38 ESQUIROL, Geisteskrankheiten, 21. Vgl. zu Geschlecht und musikerzieherischen Disziplinartechniken des 19. Jahrhunderts: Sven Oliver MÜLLER, Primadonnen und Prostituierte. Zur Disziplinierung emotional motivierter Geschlechterverhältnisse in Musiklehren des 19. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 15 (2012), 143–164; Michaela KRUCSAY, „Alleinherrscherin aller Tasten und Herzen“. Musikkulturelles Handeln von Frauen des langen 19. Jahrhunderts zwischen Rollenstereotyp und Rebellion, in: StereoTypen. Gegen eine musikalische Mono-Kultur. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 27.4.–28.10.2018 (Innsbruck 2018), 72–81.

39 Vgl. Marie Louise HERZFELD-SCHILD, „Stimmung des Nervengeistes“. Neurophysiologie und Musik im 18. Jahrhundert, in: Silvan Moosmüller / Boris Previsic / Laure Spaltenstein, Hg., Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung (Göttingen 2017), 121–141; Carsten ZELLE, Hg., „Vernünftige Ärzte“. Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung (Tübingen 2001).

40 Vgl. James KENNAWAY, Introduction. The Long History of Neurology and Music, in: Ders., Hg., Music and the Nerves, 1700–1900 (Basingstoke 2014), 1–14.

41 Christoph Wilhelm HUFELAND, Die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern, 2 Bde., (Jena 1798), hier Bd. 2, 351. Vgl. zu Musik und Puls: Werner KÜMMEL, Puls und Musik (16.–18. Jahrhundert), in: Medizinhistorisches Journal 3/4 (1968), 269–293.

42 Johann Christian REIL, Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Kurmethode auf Geisteszerrüttungen. Dem Herrn Prediger Wagnitz zugeeignet (Halle 1803), 46. Die Vorstellung, dass der menschliche Leib einem musikalischen Instrument ähnlich sei, findet sich bereits in Johann Gottlob Krügers Naturlehre von 1745, wobei Krüger von der Analogie der Nervenfasern mit den elastischen und gespannten Saiten der Violine schreibt: Vgl. HERZFELD-SCHILD, Stimmung, 123–125.

Ernst Freiherr von Feuchtersleben (1806–1849) benützte in seiner 1838 erschienenen, äußerst populären Schrift *Zur Diätetik der Seele* eine vergleichbare Analogie:

„Wie sich die Leidenschaften einander dämpfen, haben wir gesagt. Aber sie erregen sich auch wechselseitig; active die übrigen activen, passive die passiven. Man braucht also vorerst in einem bestimmten Individuum nur Eine, welche eben diesem Naturell in seiner jetzigen Stimmung am meisten zusagt, anzuklingen, so tönen nach und nach schon auch die Saiten der übrigen mit, bis das ganze Instrument in die Stimmung kommt, die ihm das rechte Lied seines Lebens abzuspielen gestattet. Denn nicht Schweigen, sondern Harmonie wird von ihm gefordert.“⁴³

Als Vorbild für Reil, Feuchtersleben oder auch für den italienischen Irrenarzt Vincenzo Chiarugi (1759–1820)⁴⁴ dienten die von dem irischen Arzt David Macbride (1726–1778) in einer 1772 auf Englisch und 1774 in das Lateinische übersetzten, und somit in der internationalen Gelehrtenwelt breit rezipierten Schrift *A Methodical Introduction to the Theory of Physic* ausformulierten anthropologischen Vorstellungen von der perfekten Harmonie zwischen Körper und Seele. Macbride verglich die Seele mit der Hand eines Musikers, der mit dem Instrument Körper spiele. Die Perfektion der musikalischen Melodie hänge dabei wesentlich vom Körper bzw. „the particular mechanism of the instrument and actual flate of the materials which compose it“ ab, und wenn das musikalische Instrument unfertig oder verletzt werde, „then the music will deviate from, or fall short of the pleasing effort, notwithstanding the musician be supposed to exert all his dexterity [...]“.⁴⁵ Die Analogie des Musikinstruments (insbesondere die angespannten Saiten der Violine) mit dem Nervensystem wurde vielfach zur Erklärung der mechanischen Wirkung von Leidenschaften genutzt.⁴⁶ Allerdings befassten sich Irrenärzte im therapeutischen Anstaltsalltag eher pragmatisch mit dem Nutzen der Musik in der moralischen oder psychischen Kur. Hierzu wollte Esquirol beobachtet haben, dass die Musik „Erschütterungen der Nerven“ hervorrufe, den Blutkreislauf beschleunige, und gleichzeitig auf den Geist wirke, „indem sie die Aufmerksamkeit durch angenehme Eindrücke, Rückerinnerungen fixirt, und indem sie die Einbildungskraft und selbst die Leidenschaften erregt.“⁴⁷ In seiner Heilmittellehre ging Schneider auf zahlreiche Fallberichte der bekanntesten englischen und französischen Irrenärzte ein, welche sich der Musik angeblich bei der Behandlung verschiedener „Nervenkrankheiten, besonders aber gegen Gemüthskrankheiten, Wahnsinn, Hysterie, Tarantelstich u.s.w. [...] mit dem erfreulichsten Erfolge bediente[n].“⁴⁸ Schneider bezog sich bei seinem Plädoyer für den therapeutischen Einsatz von Musik bei der Behandlung von Geisteskrankheiten insbesondere auf die *Practical Observations on Insanity* des englischen Arztes Joseph Mason Cox.⁴⁹ Dieser habe beobachtet, dass „viele Irre durch dieses grosse und herrliche Mittel“ geheilt wurden, und kein

43 Ernst von FEUCHTERSLEBEN, *Zur Diätetik der Seele* (Wien ⁴1838), 80.

44 Vincenzo CHIARUGI, *Abhandlung über den Wahnsinn überhaupt und insbesondere, nebst einer Centurie von Beobachtungen. Erster Theil: Ueber den Wahnsinn überhaupt. Eine freie und mit eigenen Anmerkungen versehene Uebersetzung aus dem Italienischen* (Leipzig 1795), 56.

45 David MACBRIDE, *A Methodical Introduction to the Theory and Practice of Physic* (London 1772), 19–20.

46 Vgl. Penelope GOUK, *Music and the Nervous System in Eighteenth-Century British Medical Thought*, in: James Kennaway, Hg., *Music and the Nerves, 1700–1900* (Basingstoke 2014), 44–71.

47 ESQUIROL, *Die Geisteskrankheiten*, Bd. 1, 81.

48 SCHNEIDER, *Entwurf*, 566.

49 Vgl. Joseph Mason COX, *Practical Observations on Insanity* (London ²1806).

anderes „psychisches Mittel in Seelenkrankheiten“ verspreche insbesondere bei dem „so schwer heilbaren religiösen Wahnsinne, so viele Hülfe [...] als die Musik.“ Dafür wurde als Begründung angeführt, dass Musik besser als jedes andere Heilmittel individuell an verschiedene Gemütsstimmungen „angepasst“ werden könne.⁵⁰ Ausgehend von der Wirkmacht der Harmonie erklärte Cox die therapeutische Wirkung der Musik durch die sympathetische Beziehung zwischen den Vorgängen im Geist und im Körper. „The concord of sweet sounds, however produced, may be often very usefully employed in the treatment of maniacs: it has hushed contending passions, allayed irritation, collected the wandering thoughts, and induced sleep.”⁵¹ Auch der seiner Zeit berühmte, mit dem Tiroler Protomedikus und Verfasser der Statuten der Irrenanstalt in Hall in Tirol, Johann Nepomuk Ehrhart (1779–1860) befreundete Phrenologe Johann Gaspar Spurzheim (1776–1832) berief sich in Bezug auf die körperliche Wirkung der Klänge auf Cox:

„Ich möchte den Musikfreund oder den wirklichen Tonkünstler fragen, ob sie nicht oft die ausgezeichnetste und unbeschreiblichste Empfindungen, nicht oft das unaussprechlichste Vergnügen ihr ganzes Wesen durchzittern gefühlt, wenn die volle Fluth der Harmonie in ihr Ohr floß, so wie sie das schrecklichste Gefühl eines allgemeinen Schauders und einer Gänsehaut durch das Gekrizel eines Misklanges empfanden?“⁵²

Missklänge verursachen also zumindest Gänsehaut am Körper, darüber hinaus könne Musik – wie jedes andere starke Therapeutikum – auch Schaden zufügen. Für Letzteres bemühte Schneider unter anderem den in der zeitgenössischen Psychiatrie verschiedentlich zitierten Fall eines heimwehkranken „Gaskoniers“, der den Urin nicht halten konnte, sobald er den Dudelsack spielen hörte.⁵³

Die Anstalt als Resonanzraum für ambivalente Wahrnehmungen von Musik

Die frühe Anstaltspsychiatrie bot solchen medizinisch-anthropologischen Vorstellungen über die Wirkung von Musik auf Körper und Geist einen geeigneten Resonanzraum, indem dort Musik und Sounds aufgeführt, praktiziert und therapeutisch eingesetzt wurden.⁵⁴ Dabei galt Musik nicht nur als ein mildes, beruhigendes Therapeutikum, sondern zählte durchaus zu den ‚heroischen‘, starken und allemal mit Vorsicht zu gebrauchenden Mitteln. Musik sei, indem sie

50 SCHNEIDER, Entwurf, 570.

51 COX, Observations, 78. Vgl. William SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, Akt V, Szene 1, 83–88: „The man that hath no music in himself, Nor is not moved with concord of sweet sounds, Is fit for treasons, stratagems, and spoils; The motions of his spirit are dull as night, And his affections dark as Erebus. Let no such man be trusted. Mark the music.“

52 Johann Gaspar SPURZHEIM, *Beobachtungen über den Wahnsinn und die damit verwandten Gemüthskrankheiten* (Hamburg 1818), 280.

53 SCHNEIDER, Entwurf, 269. Interessanterweise ist dieses Motiv ebenfalls zunächst [1596/98] in Shakespeares Kaufmann von Venedig zu finden: Shylock sagt über die Angst im Kampf: „And others, when the bag-pipe sings i' th' nose, cannot contain their urine“: SHAKESPEARE, *Merchant*, Akt IV, Szene 1, 49–50. Ich danke Milijana Pavlović für diesen Hinweis.

54 Vgl. zur Geschichte der Musiktherapie: Peregrine HORDEN, *Music as Medicine. The History of Music Therapy since Antiquity* (Aldershot 2000).

Emotionen und Erinnerungen evoziere, „a powerful means of cure“.⁵⁵ Zwar würde man gegenwärtig nicht mehr eine derart starke und unmittelbare bzw. eine „solche heroische Wirkung“ erzielen können, bedauerte Schneider, weil in der „neuen Musik, bey welcher die Instrumente die Hauptrolle spielen, [...] dem Gemüthe mehr Zeit zur Reflexion gegeben“ werde, dessen ungeachtet habe die in der Musik enthaltene Harmonie immer noch die Kraft, „die streitenden Leidenschaften“ zu besänftigen.⁵⁶

„Man machte sogar die Beobachtung, dass die abwechselnden Modulationen, die schmeichelnden, beruhigenden Töne einer Aeolsharfe streitende Leidenschaften zum Schweigen brachten, das Gefühl des Elends verminderten, und Frieden und Ruhe in die von wirklichem oder eingebildetem Weh gequälte Brust zurückführten; nicht weniger müssen schreiende Dissonanzen, widrige, rauhe und zerreißende Töne bey einem Subjekte mit musikalischem Gehöre eine überaus heftige Erschütterung hervorbringen. Dies sind Mittel, die Aufmerksamkeit des Kranken auf eine wirksame Weise zu fesseln, und Geist und Körper für Eindrücke fähig zu machen.“⁵⁷

„Gelegenheit zu Musik, Tanz und allerlei Spielen“ sollte demnach in allen zeitgemäßen psychiatrischen Heilanstalten vorhanden sein, wie es 1844 in einer Besprechung der dem englischen Parlament vorgelegten Vorschläge der *Metropolitan Commissioners in lunacy* bezüglich „Beschäftigung, Vergnügungen und Bewegung“ in der *Allgemeinen Zeitschrift für Psychiatrie* hieß.⁵⁸ Hierbei galt Musik als eines der vielseitigsten Therapeutika, indem sie entsprechend der verschiedenen Gemütsstimmungen dosiert angewendet werden konnte. In manchen sozial exklusiven Privat-Irrenanstalten wurden beispielsweise Singvögel zur Simulation der beruhigend wirkenden Natur eingesetzt.⁵⁹

Aber nicht alle Anstaltspsychiater teilten diese Begeisterung für die Musik oder die Auf- führung musikalischer Klänge innerhalb der von ihnen geleiteten Institutionen. Johann Gottfried Langermann (1768–1832) beispielsweise, der die Bayreuther Irrenanstalt bereits im Jahr 1805 zu einer ‚psychischen Heilanstalt‘ umgestaltet hatte, zeigte sich skeptisch. Er selbst habe bislang keine günstigen Erfahrungen in Bezug auf eine vorteilhafte Wirkung der Musik gemacht, vielmehr hätten „diejenigen Gemüthskranken, die ich sah und die vorher zum Theil sehr geübt in Violin- und Klavierspiel waren, gar keine Empfänglichkeit für Musik gezeigt, ja sogar haben sie ihre Instrumente zerbrochen und verdorben.“ Immerhin könne man seiner Ansicht nach risikolos die Experimente mit Musik in der Anstalt fortsetzen, da sie „ja ohnehin unschädlich“ sei und dabei „nichts gewagt“ werde.⁶⁰ Als bester Zeitpunkt für den Einsatz der Musik zur Begünstigung und Beschleunigung der „Entwicklung der moralischen Fähigkeiten“ galt allgemein

55 George Man BURROWS, *Commentaries on the Causes, Forms, Symptoms, and Treatment, Moral and Medical, of Insanity* (London 1826), 707–708. Vgl. OSWALD, *Distraction*, 37.

56 SCHNEIDER, *Entwurf*, 567–568.

57 Ebd., 569–570.

58 Bericht der Commissionäre der Hauptstadt über die Irrenangelegenheiten an den Lordkanzler. Beiden Häusern des Parlaments vorgelegt auf Befehl Ihrer Majestät, London 1844, in: *AZP* 2 (1845), 87–141, 116.

59 Vgl. KEARIN, *Syllable*, 74.

60 [Johann Gottfried LANGERMANN], Bericht des Medicinal-Raths Dr. Langermann, die Veränderungen in dem Bayreuther Irrenhaus betr., Bayreuth den 28. May 1804. Verfügung von v. Hardenberg an die Kammer zu Bayreuth, den Zustand des dortigen Irrenhauses zu St. Georgen betr., Berlin den 16. Februar 1805 (Aus den Ministerial-Akten), in: *AZP* 2/3 (1845), 569–600, hier 582.

der Beginn der Rekonvaleszenz, Schneider zufolge eine Phase, in welcher der „ehemalige Geschmack und die Liebe des Kranken für die schönen Künste und Wissenschaften“ wieder an die Oberfläche trat.⁶¹ Weil die Rekonvaleszenz als besonders vulnerable Phase galt, fehlten auch hierzu nicht die warnenden Stimmen. Schneider selbst verweist auf einen von Philippe Pinel (1745–1826) mitgeteilten Fall eines Musikers, der aufgrund der Ereignisse der französischen Revolution „völlig wahnsinnig“ geworden wäre und sich davon in der Irrenanstalt allmählich erholte, als

„eine dunkle Erinnerung in seiner geistigen Wiedergenesungsperiode sein Lieblings-Instrument, die Violine, ins Gedächtniss wieder zurückrief; er erhielt dieselbe, und schon in wenigen Tagen kehrte seine vorige Stärke darin zurück, und so fuhr er damit acht Monate mit der erfreulichsten Wirkung für seine Ruhe und für die Wiederherstellung seines Verstandes fort. Allein unglücklicherweise wurde zu derselben Zeit ein heftig Wüthender in die Anstalt gebracht. Der öftere Umgang mit diesem, den man ganz frey im Garten herumgehen liess, stürzte den Tonkünstler wieder in sein voriges Irrseyen zurück, er zerschlug seine Violine, verlor seine Lieblingsneigung und wurde nachher für völlig unheilbar erklärt.“⁶²

Maßgeblich für den therapeutischen Einsatz der Musik war die Vorstellung von einer bei verschiedenen Menschen und in verschiedenen ‚Nationen‘ unterschiedlich ausgeprägten musikalischen Empfindlich- und Empfänglichkeit. Schneider führt hierzu aus:

„Wir gebrauchen daher die Musik bey Kranken mit so vorherrschender leiser Empfindlichkeit, bey welchen die meisten übrigen physischen und psychischen Heilmittel gleichsam kontraindiziert sind, wo die Kranken gleichsam unwillkürlich auf einen Gegenstand hinstarren oder bey ihnen eine solche Ideenjagd Statt findet, dass sie keine festhalten können. Hier kann die Musik sie auf eine angenehme Weise beschäftigen, und sie aus diesem gefährlichen Spiele retten. [...] Indess vermag nicht jeder die ausgedehnte Kraft der Musik als äusseres Erregungsmittel zu schätzen, während erfahrene Tonkünstler sehr oft die Empfindungen von ausserordentlicher Tiefe und unbeschreiblicher Gewalt wahrnehmen, wobey ihr ganzes Wesen vor unaussprechlichem Entzücken bebt, wenn die Fluth angenehmer Harmonien zu ihnen hinüber strömte, oder sie im Gegentheile ein unausstehliches und schmerzhaftes Gefühl mit allgemeinem Schauer von dem widrigen Gekrächze disharmonischer Töne empfinden.“⁶³

Musik wirke also nicht bei allen Menschen gleich, sondern abhängig von individueller Sensibilität, Musikalität und Nationalität. Roller meinte, dass „Irrenhäuser in Ländern, deren Bewohner musikalisch sind, [...] in der Musik ein weit ergiebigeres Hülfsmittel finden, als französische, englische oder norddeutsche Irrenanstalten.“⁶⁴ Insbesondere sei in den Anstalten zu Prag und Hall in Tirol „der musikalische Sinn der Böhmen und Tyroler nicht zu verkennen.“⁶⁵

61 SCHNEIDER, Entwurf, 579.

62 Ebd., 579–580.

63 Ebd., 569–570.

64 ROLLER, Betrieb, 190.

65 Ebd.

Musizierende Patient*innen und ihre Instrumente

Im Anschluss an die Darstellung der diskursiven Wahrnehmungen von der ambivalenten therapeutischen Wirkmacht des Musikalischen wird im Folgenden den eher subtilen und flüchtigen Spuren von Musikpraxis im Quellenmaterial der historischen Tiroler Krankenakten nachgegangen und exemplarisch gezeigt, welche Informationen Irrenärzte über musizierende Patient*innen im ‚Aufschreibesystem‘⁶⁶ hinterließen. Im untersuchten Krankenaktenmaterial – ausgewertet wurden 240 Krankenakten aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im historischen Archiv des heutigen Landeskrankenhauses Hall in Tirol⁶⁷ – wird musikalische Praxis in unterschiedlichen Zusammenhängen, Formen und Intensitäten von ‚psychischen‘ Ärzten thematisiert. So finden sich Bemerkungen über die vorgebliche Wirkung der Musik auf weibliche und männliche Körper, zur symptomatisch ‚falschen‘ individuellen, geschlechts- und standesspezifischen Auswahl eines Musikinstruments oder Hinweise auf ein besonderes psychisches Erkrankungsrisiko für professionelle Musiker*innen. Angereichert und diskursiv eingebettet werden einschlägige Bemerkungen durch Beobachtetes oder Angelesenes über die wechselseitigen Auswirkungen der Musik auf das Gemüt und die Fantasie. Allgemein wird Musik oberflächlich und knapp als entweder heilend oder als verstörend kommentiert, nur in einem einzigen untersuchten Fall nimmt sie bei der Diagnosefindung einen zentralen Stellenwert als ‚fixe Idee‘ ein. Bei genauerer Lektüre finden sich im Aktenmaterial Hinweise auf die Verletzlichkeit und Empfänglichkeit der menschlichen Psyche durch all das, was außer Musik noch an das historische Ohr dringt. Dies verwundert angesichts der häufig als lärmend erfahrenen Umgebung nicht. Krankenakten enthalten dazu allerdings fast ausschließlich die dominanten Stimmen der Ärzte und deren gegenüber dem Lärm der Anstalt und den Musikerlebnissen der Patient*innen distanzierteren Ton.

Dabei wird in den aus Tiroler Krankenakten rekonstruierbaren Fällen die ambivalente Rolle der Musik und der Sounds in der Anamnese und Therapie jeweils unterschiedlich positioniert und akzentuiert. Eines der frühesten der untersuchten Fallbeispiele ereignete sich unter dem Direktorat des ersten Anstaltsleiters und Primararztes an der Tiroler Anstalt, Anton Pascoli, der, so wurde 50 Jahre nach der Anstaltsgründung behauptet, „der Sache“, nämlich der Leitung einer zeitgemäßen und zweckmäßigen Heilanstalt „noch nicht gewachsen“ gewesen sei.⁶⁸ So wurde einem 1834 durchgeführten obrigkeitlichen Untersuchungsbericht zufolge auch der am

66 Der medienwissenschaftliche Begriff Aufschreibesystem nach Friedrich Kittler meint ein Netzwerk aus Diskursen und Techniken zur Beschreibung eines medialen Bruchs um 1800 und 1900. In den historischen Kulturwissenschaften findet sich der Begriff in der Quellenkritik der (Kranken-)Akte verwendet, um die Gesamtheit der zur Aufzeichnung, Dokumentation von Beobachtungen etc. verwendeten Medien zu bezeichnen. Vgl. Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800/1900* (München 1985); Volker HESS, *Die Buchhaltung des Wahnsinns. Archiv und Aktenführung zwischen Justiz und Irrenreform*, in: Cornelius Borek / Armin Schäfer, Hg., *Das psychiatrische Aufschreibesystem* (Paderborn 2015), 55–76.

67 Das Habilitationsprojekt „Sorge/n um die Seele. Psychiatrie und Religion in Tirol, 1830–1850“ wird vorgestellt in: Maria HEIDEGGER, *Über das Verhältnis zwischen Psychiatrie und Religion, 1830–1850*, in: DGGN. Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für die Geschichte der Nervenheilkunde 23 (2017), 73–94.

68 *Neue Tiroler Stimmen* (3. September 1880), 1.

4. Juli 1834 in die Anstalt aufgenommene 25-jährige Geige spielende Konzeptpraktikant Franz S. unter seiner Leitung nachteilig behandelt.⁶⁹ Franz S. war vermögenslos und wurde trotz seines bildungsbürgerlichen Standes in der dritten Klasse bei schlechter und als Strafmaßnahme zusätzlich reduzierter Kost untergebracht. Aus Ärger darüber ruinierte der stets hungrige Franz S. seine Bettstatt, zerschlug ein Fenster und wurde in der Folge in ein vergittertes Zimmer eingesperrt.⁷⁰ Franz S. wurden weder kleine Spaziergänge im Hofraum oder in den Gängen erlaubt, noch durfte er an den Unterhaltungsveranstaltungen der ‚Honoratioren‘ in der Anstalt teilnehmen, die durch Musikbeiträge bereichert wurden. Dem solcherart deklassierten Franz S. wurde auch die Teilnahme an der sogenannten Singschule verweigert, was ihn – dem Bericht des gegen die Strafmaßnahmen des Anstaltsdirektors opponierenden Sekundararztes zufolge – besonders deprimiert haben soll.⁷¹ Der Sekundararzt charakterisierte Franz S. als einen feinfühligem „Musiker“, der vom Direktor und dessen Handlangern, den Wärtern, allzu hart und ungerecht behandelt, eingesperrt und von der Musik in der Anstalt ausgesperrt worden war. Die oberste Sanitätsbehörde schloss sich dieser Ansicht an und suspendierte den Direktor.⁷² Unter der Leitung seines Nachfolgers Johann Tschallener (1783–1855) besserten sich nun nicht nur die Verköstigung des Patienten Franz S. dem Alter, der Gewohnheit und dem Appetit entsprechend. Ab sofort fand Franz S. wieder Möglichkeiten vor, Musik in der Anstalt zu praktizieren und zu erfahren. Laut „Irrenprotokoll“ vom Januar 1835 brachte er seine Zeit „sehr angenehm“ mit Musik, Zeichnen, Briefe schreiben, Exkursionen mit dem Sekundararzt und mit Abendunterhaltungen im Haus des Gubernialrats und Direktors der Haller Saline, Josef Stadler (1780–1847) zu „wo er die Freude hatte, sich als Musicant auszeichnen zu können.“ Überdies verbrachte er, so wurde protokolliert, die „fröhlichsten Stunden“ im Salon des Herrn Direktors „liebenswürdiger Familie“, bis er als „geheilt“ entlassen werden konnte.⁷³ In diesem Narrativ der Heilung und Befreiung vom Wahnsinn erklingt Musik, sie symbolisiert die Neuorientierung der Anstalt als Heilanstalt und die Erlösung von einem überkommenen Zwangsregime.

Die über Johann A. verfasste „Krankheitsgeschichte“ endet hingegen nicht mit sozialer Re-Integration durch Musik, sondern mit Todesstille und einem Sektionsbefund, nachdem er am 5. November 1837 in der Anstalt nach langem Leiden an Tuberkulose verstorben war. Der Sohn eines Wirtes war erstmalig im Mai 1831 „wegen melancholischer Geistesstörung mit periodischer Tobsucht“ in die Anstalt aufgenommen worden. Als Ursachen wurden aufgezählt „eine ausgelassene Lebensführung, Ausschweifung in der Liebe, nächtliche Schwärmereien

69 TLA, Jüngerer Gubernium, Sanität 1834, Nr. 11/184, Bericht des Gubernialrats und Protomedikus Johann von Ehrhart an das k. k. Landespräsidium über die in der Irrenanstalt zu Hall vorgefundenen Gebrechen, Innsbruck am 20. November 1834.

70 HALKH, KA Männer 1835, Franz S. I/119, Irrengeschichte, verfasst von Sekundararzt Johann Georg Hechenberger und Wundarzt Joseph Lunzer.

71 Vgl. zum Stellenwert der Musik im Bildungsbürgertum: Carl DAHLHAUS, Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik, in: Reinhart Koselleck, Hg., Bildungsbürgertum im neunzehnten Jahrhundert, Bd. 2: Bildungsgüter und Bildungswissen (Stuttgart 1990), 220–236; William WEBER, Music and the Middle Class. Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna (London ²2004).

72 Vgl. Maria HEIDEGGER / Oliver SEIFERT, Ein soziales Drama im „Irrenhaus“: Hall im Jahre 1834, in: Carlos Watzka/ Marcel Chahrouh (Hg.), VorFreud. Zur Therapeutik der Seele vom 18. bis 20. Jahrhundert (Wien 2008), 65–87.

73 HALKH, KA Männer 1835, Franz S. I/119, Irrenprotokoll Januar 1835.

und Trinkgelage mit häufigem Übergenuß geistiger Getränke.“ In seinem 22. Lebensjahr erkrankte er an Syphilis und soll daraufhin tiefsinnig und schwermütig geworden sein. Beim Ausbruch seiner Geisteskrankheit, so wurde in der Anamnese berichtet, „beseitigte [er] sein Lieblingsinstrument, die Violine“.⁷⁴ Die im Anschluss an eine zweite Anstaltsaufnahme im Februar 1836 gestellte Prognose für den nunmehr an Tuberkulose erkrankten Patienten war düster. Therapeutisch wurde versucht, ihn mit Spaziergängen außerhalb der Anstalt und Billardspiel zu zerstreuen und zu erheitern. Außerdem spielte er die Violine, „die er sehr gut handzuhaben verstand u. mit welcher er so lange er nur konnte, jederzeit beym Gottes-Dienst u. den Singunterhaltungen erschien“.⁷⁵ Bei musikalisch-therapeutischen Veranstaltungen in der Anstalt war im selben Zeitraum auch der Patient Maximilian von M. anzutreffen, wenn er nicht gerade durch eine „beschränkende Methode“ therapiert wurde. Man hielt den nach der zweiten Verpflegungsklasse versorgten Juristen „ernstlich“ zur Einhaltung einer bestimmten Tagesordnung an, zu der tägliche Spaziergänge ebenso gehörten, wie der Besuch des Gottesdienstes und die „Theilnahme an der Singschule“, wo der Patient „das Piano mit einer Fertigkeit und gefühlvollem Vortrag“ spielte.⁷⁶

Der Priester Johann S. aus dem Kloster Neustift, der im Juni 1841 in die Anstalt aufgenommen wurde, fand in der Anstalt hingegen keine Möglichkeit mehr vor, sein Instrument zu spielen. In einer vor der Anstaltseinweisung vom Brixener Klosterarzt verfassten Krankengeschichte wurde die besondere Hingabe des Patienten an die Musik hervorgehoben. Hierzu finden sich folgende pathografische Erläuterungen:

„Ob er aus Zufall zu seinem Lieblings-Instrumente das Klarinett (dessen Ausdruck freudig und lärmend ist aber aller Armuth und Tiefe des Gemüthes entbehrt) gewählt habe, konnte ich nicht erheben, aber durch die Erfahrung erwiesen ist es, daß der Mensch durch Kunst sich das zu schaffen sucht, was ihm die Natur versagt, und demnach mag es in der Psyche des in Rede stehenden Patienten gegründet gewesen sein, dieses Instrument zu wählen ...; Weil ich von der Musik spreche, erinnere ich zugleich, daß es ihm, wie allen technischen Musikern ergangen sein mag, er mußte Nächte durchwachen, sich bei frohen Zirkeln und Gelagen einfinden, wo dem Bachus [sic] oft mehr als billig gehuldigt wird.“⁷⁷

Aus ärztlicher Sicht hatte Johann S. durch die Musik seine falsche Berufsentscheidung zum Priestertum gleichsam übertönt und außerdem kompensiert, dass es seinem Geist an Leichtigkeit und Frohsinn ermangle. Insbesondere habe er in der Ausübung der Musik jegliches gesunde Maß überschritten. Im Fall der 23-jährigen Anna S., einer an einem Zillertaler Bauernhof arbeitenden Dienstmagd, urteilten die Anstaltsärzte, dass ihr der Applaus auf ihre Gesangskünste den Kopf verwirrt habe.

„Man rühmte besonders ihren Fleiß u. ihre guten Fähigkeiten, auch war sie dem Gesange mit Liebe zugethan u. ragte in dieser Hinsicht weit vor ihren Gespielinnen hervor. Dieser letzte Umstand soll auch einen bedeutenden Einfluß auf ihre weibliche Eitelkeit geübt haben, denn sie hielt gar viel auf

74 HA LKH, KA Männer 1837, Johann A. I/173, Krankheitsgeschichte und Sektionsbefund.

75 Ebd.

76 HA LKH, KA Männer 1837, Maximilian von M. I/192, Irrengeschichte.

77 HA LKH, KA Männer 1842, Johann S. I/298, Krankengeschichte, Brixen am 19. Juni 1841.

ihren schönen Gesang. [...] Moralischer Seits war folgender Vorgang hinlängliche Anregung zur Geistesstörung, da unsere S. gerne solche Gesellschaften besuchte, wo man durch Gesang dem Leben eine schönere Seite abzugewinnen suchte, so geschah es, daß man ihrer Kunst nicht das sonstige Lob spendete u. einer anderen Sängerin den Vorzug einräumte. Diese vermeintlich ungerechte Zurücksetzung, der beleidigte Ehrgeiz, wirkte so tief auf ihr Gemüth ein, daß anhaltende Schwermuth die traurige Folge davon war.“⁷⁸

Eitelkeit, Neid, beleidigter Ehrgeiz, auch die als moralisch bedenklich bewertete Sehnsucht, sich mit vergnüglichem Zeitvertreib und Musik von einem harten Arbeitsalltag abzulenken, verursachten, nach irrenärztlicher Ansicht, eine melancholische Erkrankung. Im Fall des Müllers Michael S., der ebenfalls aus dem Zillertal stammte, und sich als Sänger und Zitherspieler hervorgetan hatte, wurden überspannte künstlerische Fantasie und Überanstrengung des Geistes beim Komponieren für ein Seelendrama verantwortlich gemacht, das ihn für ein ‚normales‘ bürgerliches Leben untauglich machte und in die Irrenanstalt führte. Im November 1847 wurde Michael S. wieder als geheilt entlassen. Laut einer vom Haller Sekundararzt Georg Schardinger verfassten Irrengeschichte wäre bereits der Vater des 33-jährigen Patienten, ebenfalls ein Müller und Musiker, ein Melancholiker gewesen. Der vielseitig talentierte Michael S. erhielt bereits in seiner Jugend Musikunterricht, erlernte aber auch geschickt verschiedene andere Handwerksberufe „und begleitete seinen Vater als Musiker auf die Tanz-Plätze“. Nach Ableistung des Militärdienstes trat er mit seinen drei Geschwistern als Sänger und Zither-Spieler mehrere Jahre lang in verschiedenen europäischen Ländern auf und genoss „überall seines offenen Benehmens wegen, sowie wegen seiner Kunstfertigkeit Achtung und Liebe“ und gewann „die ehrenvollsten Zeugnisse von Musikern und Herrschaften und nebenbei ein kleines Vermögen“. Sein Seelenleiden wäre kurz nach seiner Verheiratung ausgebrochen, nachdem er einen Kredit für den Ankauf einer Mühle in Innsbruck aufgenommen hatte und dorthin übersiedelt war. Zur gleichen Zeit übernahm er unglücklicherweise auch die künstlerische Leitung einer Musikkapelle:

„Und nun fand er keine Ruh und Rast mehr, ja selbst bei der Nacht keinen Schlaf. Er musizierte, und componierte in Einem fort; genoß wider alle Gewohnheit geistige Getränke, und war auf einmal – ein Mozart, ein Haidn etc. Rastlos rannte er herum, theils wohl noch in Geschäften, die ihm aber am wenigsten anlagen, theils ganz ohne Zweck, prahlte, verschwendete, disputierte, suchte zu bekehren, drohte, und zerstörte. Als man sich des so Veränderten bemächtigte, brach die Tobsucht aus, wobei er mit den Zähnen knirschte, den Körper herumwarf, keine Speise keinen Trank genoß, und unartikulierte Laute ausstieß. Dabei war er bald Lucifer, die Menschen zu peinigen, ein Prophet, ein Weltoberer, der Geist eines Compositeurs etc. [...] Seine Gedanken jagen durcheinander, aber vorzüglich sind sie auf Musik beschränkt, in welcher S. gegenwärtig um das 10 fache besser sich auskenne, spiele und Compositionen mache. Wenig liegt ihm seine neu angekaufte Mühle in Innsbruck, noch weniger sein schwangeres Weib im Sinn, von welcher letzterer er hie und da Obszönitäten erzählt.“⁷⁹

78 HA LKH, KA Frauen 1846, Anna S. I/229, Irrengeschichte.

79 HA LKH, KA Männer 1847, Michael S. I/455; 458, Irrengeschichte, verfasst von Sekundararzt Schardinger.

Outro

Musik wurde programmatisch in das Bild einer humanen Heilanstalt auf der Höhe ihrer Zeit gerückt. Auf welche Weise sich medizinisch-psychiatrische Vorstellungen darüber, wie Musik in diesem Kontext wirken sollte, im therapeutischen Alltag allerdings konkret ausgestaltete, bleibt ein Forschungsdesiderat. Dafür wäre auch aus emotions- und sinneshistorischer Perspektive noch detaillierter zu untersuchen, wie Musik von individuellen Patient*innen erfahren wurde, ob als ‚Gefühl‘, Schmerz, Trauer, als emotionale Verbundenheit mit bürgerlichen Kulturwerten oder mit den im Heimattal bekannten Liedern. Der vorliegende Beitrag zeigt hierzu auf, wie vielschichtig sich das Musikalische im Aktenbestand einer Anstalt widerspiegelt. Er weist auf den experimentellen und prekären Charakter des zeitgenössischen ‚musiktherapeutischen‘ Angebots hin und auf die unerlässliche Mitwirkung auch der Patient*innen als musikpraktizierende Akteur*innen zum Erhalt eines entsprechenden Angebots. In der Gesamtschau ist der in den Krankengeschichten vorherrschende Ton über die Wirksamkeit der Musik verhalten. In den untersuchten Fallbeispielen ließen sich die Tiroler Ärzte beim Verfassen von Krankengeschichten und Führen von Irrenprotokollen zu keinerlei romantischer Musikbegeisterung hinreißen. Viel eher schlossen sie sich der zurückhaltenden Ansicht Esquirols an, wonach die Musik selbst nicht eigentlich heile: „Ich sah Geisteskranke, die durch Musik wüthend wurden; der eine, weil ihm alle Töne falsch schienen, der andere, weil er es schrecklich fand, dass man sich bei einem Unglücklichen, wie er sei, amüsire.“⁸⁰ Und auch Griesingers Ansicht, dass die Wirkung der Musik bzw. die durch die Musik „erregten Stimmungen“ zu flüchtig seien, „um auf die Dauer der krankhaften Stimmung entgegenzutreten“, fand im Anstaltsalltag ein Echo. Positive Effekte erhoffte man sich lediglich bei Patient*innen mit einer entsprechenden Biografie bzw. musikalischen ‚Vorgeschichte‘. Bei diesen sollte die Musik allerdings „eine die sonstigen Zerstreuungsmittel übertreffende Wirkung“ erzielen.⁸¹

Der Artikel zielte auch auf eine Annäherung an Patient*innen als Akteur*innen in musikalischen Aufführungsräumen, die außerhalb eines elitären und engen ästhetischen Musikverständnisses, wie dieses zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Musikvereinen, Konservatorien und Konzertsälen etabliert wurde, verortet sind.⁸² Die in Krankenakten enthaltenen biografischen Informationen verweisen auf verschiedene Formen des Musizierens etwa in ländlich-dörflichen Gesellschaften und Tanzveranstaltungen. An den Schnittpunkten zwischen einer Kulturgeschichte der Musik⁸³ und kulturhistorisch orientierten Psychiatriegeschichte können eine Vielzahl von Räumen des Musikalischen sichtbar gemacht werden: Neben der Kapelle beispielsweise auch die Salonmusik in der Wohnung der Direktorenfamilie. Und nicht zuletzt erscheinen

80 ESQUIROL, *Geisteskrankheiten*, 81. Siehe auch ebd., 356: „Ich wende, da v. B. sehr die Musik liebte, dieselbe drei Tage an, und lasse ausgewählte Stücke vor seinem Zimmer spielen; aber der Kranke wurde hierdurch jedesmal wüthend, und gestand mir später, dass seine Wuth dadurch entstanden sei, weil er entsetzt war, dass man sich amüsiren wolle, während er in einer so schrecklichen Lage war.“

81 GRIESINGER, *Pathologie*, 370.

82 Vgl. für Tirol Maria HEIDEGGER / Marina HILBER / Gerhard SIEGL, *Der Innsbrucker Musikverein 1818–1918*, in: *Stadtarchiv Innsbruck, Hg., 200 Jahre Musikverein, Musikschule, Konservatorium in Innsbruck* (Innsbruck 2018), 28–167.

83 Vgl. Sven Oliver MÜLLER, *Analysing Musical Culture in Nineteenth-Century Europe. Towards a Musical Turn?*, in: *European Review of History* 17 (2010), 833–857.

aus einem musikhistorischen Blickwinkel die Anstaltsmauern als weniger aus- und eingrenzend, indem sich musikalische Darbietungen von Patient*innen auch an ein Publikum außerhalb der Anstalt richteten. Klänge drangen zudem durch Wände, Türen und Fenster, erreichten so stets auch nicht adressierte Zuhörer*innen und wirkten vielgestaltig auf deren Emotionen. Für ein besseres Verständnis von Erfahrungen innerhalb therapeutisch konstruierter Sinnesräume können sinnes- und emotionshistorische Zugänge in der Psychiatriegeschichte hilfreich sein.

Ein abschließendes Beispiel aus dem Anstaltsalltag: Der Haller Sekundararzt Georg Vorhauser brachte im Jahr 1842 mehrfach zu Protokoll, dass der mit der Diagnose „Albertheit“ seit August 1835 an der Irrenanstalt verpflegte Zirkusartist Georg K. endlich entlassen werden könnte. Dieser wurde als Vorsänger bei den Gottesdiensten in der Irrenhauskapelle und in der neu eingerichteten Singschule eingesetzt und hätte, so Vorhauser, „deshalb einen albernen Stolz“ entwickelt.⁸⁴

„[D]er geringe Nutzen, welchen K. in unserer Anstalt als Sänger, Schneider und Hausarbeiter leistet, ist in keinen Anschlag zu bringen gegen den Nachtheil, welcher dieser unheilbare Gefahrlose u. zur Abnähung geeignete bringt, wenn man berücksichtigt, daß er über sechs Jahre in demselben blödsinnig-wahnwitzigen Zustand verblieben ist u. auf Kosten anderer zur Aufnahme geeigneter hilfsbedürftiger Kranken hier verweilt.“⁸⁵

Seitens der Anstaltsdirektion wurde der „Nutzen“ des musikbegeisterten Patienten jedoch konträr beurteilt und dessen Entlassung daher über Monate hinausgezögert. Direktor Tschallener befürchtete nämlich, dass „die ganze unentbehrliche Singschule zu Grunde [gehe], wenn K. entlassen wird.“⁸⁶ Nachdem Georg K. am 22. März 1842 schließlich doch als „ungeheilt“ zur weiteren Versorgung an das Bürgerspital entlassen worden war, fügte er diesem Kommentar noch das Postskriptum hinzu: „Hat sich vollkommen bestätigt“.⁸⁷

Informationen zur Autorin

Mag. Dr. Maria Heidegger, Senior Scientist am Institut für Geschichtswissenschaften und Europäische Ethnologie der Universität Innsbruck, Innrain 52, 6020 Innsbruck,
E-Mail: maria.heidegger@uibk.ac.at

84 HA LKH, KA Männer 1842, Georg K. I/86, Irrenprotokoll August 1836.

85 HA LKH, KA Männer 1842, Georg K. I/86, Irrenprotokoll November 1841.

86 Ebd.

87 Ebd.

Till Stehr

Reappraising the Queer Falsetto. Magnus Hirschfeld, Sexology, and the Gendered Vocality of Gay “Men”, 1900–1914

Summary

Filling a gap in falsetto history, this article unearths several mentions of male high-voice singing in Berlin’s homosexual subculture before World War I. Using the theories of the physician and liberationist activist Magnus Hirschfeld, a contemporary medical explanation for this phenomenon is discussed, especially with regard to Hirschfeld’s attitudes towards the singers’ gendered and queered bodies. His medical approach, which reinforces the singers’ performative agencies, is brought into conversation with more (post-)modern ideas of queer theory and voice studies, the concepts of embodiment, medicine, and gender providing for interesting points of contact between the two.

Dieser Artikel beschäftigt sich mit einem Desiderat der Stimmgeschichte: Entgegen dem weitverbreiteten Narrativ eines „Erbfalls“ zwischen Kastraten und Countertenören mit einer Lücke zwischen ca. 1830 und 1940 werden mehrere Fälle von hohem Männergesang in der homosexuellen Subkultur Berlins vor dem Ersten Weltkrieg besprochen. Die Theorien des Sexualforschers und Aktivisten Magnus Hirschfeld dienen als zeitgenössische, medizinische Erklärung dieses subkulturellen Phänomens, besonders im engen Zusammenhang mit der sexuellen und Geschlechtsdevianz der Sänger*innen. Dieser medizinische Ansatz, der letztendlich jedoch die performative agency stärkt, wird in den Dialog mit (post-)modernen Ideen aus der *Queer Theory* und den *Voice Studies* gebracht, wobei die Begriffe Körperlichkeit, Medizin und Geschlecht interessante Kontaktstellen zwischen den beiden Herangehensweisen bilden.

Keywords

Magnus Hirschfeld, queer history, male high voice singing, voice studies, Berlin, Wilhelmine Era

Introduction

Christopher Isherwood's gay uncle Henry Isherwood, "using the slang expressions of his generation, [...] referred to himself as being 'musical' or 'so'."¹ The vernacular use of the word "musical" meaning "homosexual" in Britain around 1900 points to the frequently stated link between queerness and musicality, a field that opens routes of investigation towards specifically queer or queered musical practices.² An example of such queer musical practices with a varying degree of subculturality will be explored in the following article: male high-voice singing in Berlin around 1900.³ Despite a general gap left in the prevalent narrative of falsetto history around this time, many mentions of male 'uranians' (who would today be termed queer individuals assigned male at birth) singing in "alto" or "soprano" survive in the ethnographical writings of Magnus Hirschfeld (1868–1935), the German doctor, sexologist, and activist. Berlin was a hub of lesbian, gay, and trans* subculture even before the First World War, a fact documented by a wealth of narrative sources often overlooked by historians who tend to focus on the Roaring Twenties and Berlin's Weimar years.⁴

Hirschfeld, a pioneer in both sexological research and queer liberationism, often forms a point of reference for discursive histories of the period with his visionary medical writings.⁵ His theories are among the first to view gender and sexual deviance in a medical, yet self-affirming light, the inclusive term "uranian" comprising homosexuality, cross-dressing, and inter* and trans* identities.⁶ In order to convince the general public, some of his writings took on a

1 Christopher ISHERWOOD, *Christopher and his Kind, 1929–1939* (London 1977), 34.

2 Philip BRETT, *Musicality, Essentialism, and the Closet*, in: Philip Brett / Elizabeth Wood, eds., *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology* (New York–London 2006), 9–26, Philip BRETT, *Are You Musical? Is It Queer to Be Queer? Philip Brett Charts the Rise of Gay Musicology*, in: *The Musical Times* 135/1816 (1994), 370–376.

3 A "male voice", for the purposes of this article and only in order to be able to productively enter into a debate with early twentieth-century sources, will mean a voice produced by a body that has been assigned male at birth (pre-dating medical advancements in hormone replacement therapy and gender affirming surgery). In general, the words "male" and "female", problematic and contested as they may be in this context, will be used in a way that does not imply a sex determinism and refers more to the gender the individuals were assigned at birth. This again facilitates the cross-historical readings of early twentieth-century sources where this birth assignment was seen as the "fixed sex" of a person; however, it is the intention of this article to show that fixed binary categories of sex and/or gender begin to blur once confronted with Hirschfeld's theory of sexual intermediacy.

4 Notable exceptions being the seminal studies by James D. STEAKLEY, *The Homosexual Emancipation Movement in Germany* (Salem, New Hampshire 1975) and Robert BEACHY, *Gay Berlin. Birthplace of a Modern Identity* (New York 2015).

5 On his influential yet controversial legacy between unequivocally laudable queer icon and bourgeois, eugenicist "child of his time" through the lens of his biographies cf. Kirsten LENG, *Magnus Hirschfeld's Meanings. Analysing Biography and the Politics of Representation*, in: *German History* 35/1 (2017), 96–116, doi.org/10.1093/gerhis/ghw142. More generally also Florian G. MILDENBERGER, *Per scientiam ad iustitiam? Werk und Wirkung von Magnus Hirschfeld (1868–1935)*, in: *Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden* 28/1 (2018), 85–117.

6 The word "uranian" (*Urnig*) was first coined by the classicist, lawyer and gay rights activist Karl Heinrich Ulrichs (1825–1895) and probably the only purely self-affirmative term around the turn of the century. This article will aim to use historical terminology wherever possible: since, as the Foucauldian critique of the "gay individual" has prominently shown, the conception and identity of queer individuals is subject to discursive historical change and is influenced by the theories available at the time at least as much as by their "natural predisposition", it would be oversimplifying matters to exclusively describe historical experiences in today's terms. However, an inclusive concept of "queerness", comprising categories of sexuality, gender deviance, and intersex embodiment, will be employed as an analytical category to facilitate the conversation with today's queer theory.

more personal approach: as a practising physician, activist, and homosexual himself (although he never publicly came out as such), Hirschfeld was prominently involved with Berlin's uranian subculture.⁷ He portrayed the lives and gatherings he encountered in his popular book *Berlins Drittes Geschlecht* (Berlin's Third Sex, 1904), allowing the general public carefully crafted insights into this subcultural world.⁸ It is both here and in his more technically focused medical writings such as *Der urnische Mensch* (The Uranian Person, 1903), *Die Transvestiten* (The Transvestites, 1910), and the comprehensive textbook *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes* (The Homosexuality of Man and Woman, 1914) that Hirschfeld mentions several instances of singers performing music outside of their gendered range in both artistic and sub-cultural settings. This article will mainly focus on male high-voice singing, providing a complementary approach to Elizabeth Wood's classic article on "Sapponics" which treats female vocal desires and low voices in the late nineteenth century almost exhaustively.⁹

Beyond proving the existence of self-affirming falsetto singing between the 1840s and the 1940s,¹⁰ this article endeavours to connect these musical practices with Hirschfeld's activism and sexology. His theory of intermediacy (*Zwischenstufenlehre*), a radical model that posited all humans on a continuous sex spectrum between male and female, is of especial interest here: striving to explain deviance medico-biologically to resist the contemporarily prevalent religious and legal model of same-sex acts as a sinful choice, Hirschfeld focused on bodily characteristics of his research subjects, including their voices.¹¹ This notion of deviant voices in the light of the performers' sexual and gender deviance will be interrogated with the backdrop of the nineteenth-century voice theory and schools, which were in turn medically inspired. Finally, this reading is put into dialogue with today's ideas on queer and queered voices and bodies. While not necessarily *en vogue* in their supposed bio-determinism, Hirschfeld's notions can be put into dialogue with modern queer theory via the concept of embodiment: voice studies in particular are a field which relies on both the modern concept of cultural and discursive entrainment and the more tangible "material given". Ultimately, this paper asks how this historical

7 MILDENBERGER, *Scientiam*, 112.

8 Uranian "subculture" before the First World War is defined by more than merely being a subgroup of society with differing norms and values: as the forbidden nature of homosexual acts made it necessary for uranians to hide from prosecution, its invisibility and perceived deviance exceeds common denominations of cultural difference (although the police started tolerating "respectable" uranian venues from about 1890 onwards, cf. Jens DOBLER, *Zwischen Duldungspolitik und Verbrechensbekämpfung: Homosexuellenverfolgung durch die Berliner Polizei von 1848 bis 1933* (Frankfurt 2008)).

9 Elizabeth WOOD, *Sapponics*, in: Philip Brett / Elizabeth Wood, eds., *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology* (New York-London 2006), 27-66.

10 For the purposes of this article, vocal terms such as falsetto, high voice, head voice etc. are chosen in accordance with Robert Crowe's article on the use of the falsetto in the early nineteenth century in order to facilitate the connection between the two articles in their respective timeframes, the falsetto being "the upper register of a two-registered voice" of "the adult male". Robert CROWE, "He was unable to set aside the effeminate, and so was forgotten". *Masculinity, Its Fears, and the Uses of Falsetto in the Early Nineteenth Century*, in: *19th-Century Music* 43/1 (2019), 17-37, here 18.

11 The distinction between sex and gender does not exist in the German language; however, this fits the contemporary usage of the word since even the English-language distinction only emerged in the 1950s and can thus not be assumed to have been part of the theoretical tools of sexology around 1900. Considering both the biologicistic nature of Hirschfeld's theories and the historical word usage, *Geschlecht* will be translated as "sex" for the purposes of this article, as it would have been by contemporary translators before the first use of the English term "gender" in this context.

theory of queer high voices challenges our understanding of falsetto history, the history of medicine, and modern queer theory with its views on embodiment and the voice.

High Male Voices Between 1850 and 1940

The historiography of high male singing voices has long been focussed on two distinctive periods: the age of the castrati before 1800 and the birth of the modern countertenor in the 1940s. As the standard narrative goes, interest in castrato singing declined in the first half of the nineteenth century, until Michael Tippett “discovered” Alfred Deller and started the legacy of the modern countertenors as “heirs” of the castrati in the 1940s.¹² The main spaces for high (adult) male voices between these episodes were English (maybe also German-speaking) cathedral choirs, an environment dictated by tradition and with a certain antipathy towards female voices, and in parody and comedic female impersonation.¹³ While a gendered view of voices is a fixture of musical thinking since at least the Middle Ages,¹⁴ the codification and essentialisation of male/low vs. female/high voices was only fully established in the eighteenth and nineteenth centuries. Connected to discourses on nature and masculine “power” only achievable with the chest voice, criticism was directed against castrati and falsetto singers alike in the early nineteenth century, both using the more “fragile” head voice.¹⁵

Neither castrato nor falsetto, however, were explicitly associated with homosexuality or sodomy in the period of their “decline”.¹⁶ Rather, femininity discourses linked the falsetto to the effeminate homosexual later – it might, after all, not be a coincidence that the two earliest composers prominently writing for countertenors in the twentieth century, Michael Tippett and Benjamin Britten, were both bi- or homosexual.¹⁷ David G. Rugger proposes a compelling narrative for the decline of the male high voice which mirrors Foucault’s history of homosexuality: the voice, shifting “from activity to identity”, became subject to medical discourses with the advent of the laryngoscope and thus a disciplined part of identity.¹⁸ The laryngoscopic method

-
- 12 For this general overview cf. both the classic survey by Peter GILES, *The History and Technique of the Counter-Tenor. A Study of the Male High Voice Family* (Aldershot 1994); and the more revisionist approach by Simon RAVENS, *The Supernatural Voice. A History of High Male Singing* (Suffolk 2014). The wording of “heritage” is borrowed from Corinna HERR, *Gesang gegen die „Ordnung der Natur“? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte* (Kassel 2013), *passim*.
 - 13 On the history of the “comic falsetto” cf. Bradley K. FUGATE, *More Than Men in Drag. Gender, Sexuality, and the Falsettist in Musical Comedy of Western Civilization*, DMA Dissertation (University of North Carolina at Greensboro 2006).
 - 14 Elizabeth Eva LEACH, *Music and Masculinity in the Middle Ages*, in: Ian Biddle / Kirsten Gibso, eds., *Masculinity and Western Musical Practice* (Farnham 2009), 21–39, here 30–32.
 - 15 On the decline of self-affirming falsetto usage by castratos and non-castratos alike, including the gender and sexuality discourses at play in this process, cf. seminally CROWE, *Masculinity*, *passim*.
 - 16 If anything, castrati were observed to have a “very strong drive to coitus [*den allerstärksten Trieb zum Beyschlaf*]”, but expectedly framed as a normative sex drive towards women. HERR, *Gesang*, 374–375.
 - 17 Further on Tippett’s homosexuality, his sex/gender theories remarkably close to Hirschfeld’s, and the “discovery” of Alfred Deller cf. Iain STANNARD, *Hermaphroditism and the Masculine Body. Tippett’s Aesthetic Views in a Gendered Context*, in: Ian Biddle / Kirsten Gibso, eds., *Masculinity and Western Musical Practice* (Farnham 2009), 279–304.
 - 18 David RUGGER, *Seeing the Voice, Hearing the Body. Countertenors, Voice Type, and Identity*, Ph.D. Dissertation (Indiana University 2018), 8–9.

only served to further propel the image of the falsetto voice as a vocal flaw or dysphonic sound, mainly condemned using gendered ideas and images – the sound-producing mechanism resembled women’s throats in a way that was deemed an “imitation” and thus “artificial or ‘false’”.¹⁹

The hegemonic discourse of voice was tied to the usual political, class, colonial, and even racist contexts – in the United States, for example, falsetto was mainly mockingly used by minstrel performers in the nineteenth century.²⁰ Since a pronounced gender binary was seen as a sign of civilisation, falsetto as a transgression of gender norms became a marker for “otherness”, both in medical and colonial contexts.²¹ Hirschfeld’s own relationship to such colonial and racial essentialism is a complex one: inversely to his focus in innateness in the realm of sexuality, especially later in life he critiqued racial thinking with an anti-essentialist vocabulary, being among the first to use the term “racism”.²² Yet, some of his writings in which he uses ethnological knowledge to support his claim about the universality of homosexuality are undeniably shaped by colonial knowledge practices. These writings, however, work in a different direction than common colonial approaches in that they use non-Western lived experiences as unifying examples rather than racially dividing humanity, only ever mentioning cultural factors and never embodied characteristics such as the voice.²³ Using the voice as an example for such bodily difference was only possible in the discursive context of an essentialised and embodied reading of it as a “legible symptom of a fundamental state”, highlighting again the medicalisation and discursive control of the voice.²⁴

The discursive position of the high male voice around 1900 is undeniably problematic, but this does not necessarily equal its being out of use: in writings on queer subcultures, especially the ethnographical accounts of Magnus Hirschfeld and others on uranians in Berlin, there are many mentions of post-adolescent individuals assigned male at birth singing in high voices in varying contexts and settings.²⁵ First, there is a mention of a professional alto singer in the medical textbook “The Homosexuality of Man and Woman”:

“In the year 1911 a uranian [male] alto singer of Florentine descent, Leo d’Ageni passed away in the north of Berlin. Once a pupil of Liszt’s, it was the pride of his life to have participated in the premiere of *Parsifal* in Bayreuth as an alto. From then on, he lived in Germany and partially sub-

19 Morell MACKENZIE, *The Hygiene of the Vocal Organs. A Practical Handbook for Singers and Speakers* (London 1886), 55. A further example of this would be a diagram in Browne and Behnke’s voice school, grouping “men” against “women and children”: on the “men” column, there are no rectangles for the “upper thin” and “small” (i. e. head voice) registers as if men were unable to produce these registers and not just discursively prohibited from using them. LENNOX BROWNE / EMIL BEHNKE, *Voice, Song, and Speech. A Practical Guide for Singers and Speakers* (New York 1886), 171.

20 RAVENS, *Voice*, 191–192.

21 RUGGER, *Voice*, 80–83.

22 Heike BAUER, “Race”, Normativity and the History of Sexuality. Magnus Hirschfeld’s Racism and the Early-Twentieth-Century Sexology, in: *Psychology & Sexuality* 1/3 (2010), 239–249.

23 Cf. for example the second half of Magnus HIRSCHFELD, *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes* (Berlin 1920), concerning “homosexuality as sociological phenomenon”, or his *Die Weltreise eines Sexualforschers* (Brugg 1933).

24 RUGGER, *Voice*, 73.

25 This is corroborated by RAVENS, *Voice*, 195–200, who finds evidence for several “serious” or even “famous” counter-tenors in England “before the age of Deller”, often trained in or around cathedral choirs.

sisted on giving singing lessons. He was highly grotesque in appearance, everything about which was dyed and false, so one could not tell whether he was 40 or 70 years old; but apart from these weaknesses he was a man of honour through and through. In the meetings of the Scientific-Humanitarian Committee, he delighted the musical experts even more with the feminine grace of his performance than with his absolutely natural alto voice.”²⁶

While the way Hirschfeld employs the term “[male] alto singer” (*Altsänger*) implies that it was a term known enough to be used and understood by everyone (at least lacking a sensationalism salient in other contemporary sources), it is telling that even just the fact that he sings in an alto voice warrants his inclusion in the section on “voice and language” in a chapter on bodily diagnoses of homosexuality. While the medical nature of this categorisation will be addressed later, this named example of a professional male high-voice singer in the realm of serious art music already challenges the gap in historiography stated above.²⁷

Many other examples mentioned in Hirschfeld’s writings, however, take place in more subcultural settings.²⁸ In his publicly orientated and almost ethnographical book *Berlins Drittes Geschlecht*, Hirschfeld quotes from a newspaper article by a certain Rudolf Presber:²⁹

“The last stop on this interesting night out was a rather more elegant restaurant.³⁰ [...] Instead of the ghastly orchestrion, present in almost every other tavern, there is a respectable piano with a colossal stack of scores next to it. And playing it is a perfectly tolerable pianist and next to him a gaunt youth with the fuzz of incipient beard growth, with feminine gestures and a forced sweet smile, a broad-brimmed lady’s hat with a flowing veil on his pomaded head.³¹ The youth is singing

-
- 26 „Im Jahre 1911 starb im Norden Berlins ein urnischer Altsänger florentinischer Abkunft, Leo d’Agni. Einst Schüler Liszts war es der Stolz seines Lebens, bei der ersten Parsifal-Aufführung in Bayreuth als Altsänger mitgewirkt zu haben. Seitdem lebte er in Deutschland und ernährte sich teils durch Gesangsunterricht. Er war eine überaus groteske Erscheinung, an der alles gefärbt und unecht war, sodaß man nicht wußte, ob er 40 oder 70 Jahre zählte; von diesen Schwächen abgesehen ein Ehrenmann durch und durch. In den Versammlungen des Wissenschaftlich-Humanitären Komitees entzückte er die Musik-Sachverständigen mehr noch als durch seine vollkommen natürliche Altstimme durch die weibliche Anmut seines Vortrags.“ HIRSCHFELD, *Homosexualität*, 133, translations mine where not otherwise stated. The parenthetical comments [male] and [female] are used to indicate where the German noun is gendered male or female to clarify gendered references in the original texts.
- 27 I wholeheartedly thank Robert Crowe for sharing insights into his yet unpublished research on d’Agni’s life and voice and his support in the preparation of this article.
- 28 While these events are corroborated by other sources, the special status of Hirschfeld in the publicisation of Berlin’s queer culture means both that there are few sources completely independent from him and that his writings give the most comprehensive views of Berlin’s subculture in this time (a further mention of this subcultural high voice usage being Paul NÄCKE, *Ein Besuch bei den Homosexuellen in Berlin. Mit Bemerkungen über Homosexualität*, in: *Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalistik* 15/2 (1904), 244–263, here 247).
- 29 It seems that the original to this newspaper article is unlocatable now: Jens DOBLER, „Weltstadtypen“. Auf der Suche nach einem Quellentext, in: Florian G. Mildnerberger, ed., *Unter Männern. Freundschaftsgabe für Marita Keilson-Lauritz* (Hamburg 2018), 85–92.
- 30 This was probably the longest-lasting uranian venue, Hannemann on the Alexandrinenstraße, which had a special focus on respectability. Wolfgang THEIS / Andreas STERNWEILER, *Alltag im Kaiserreich und der Weimarer Republik*, in: Berlin Museum, ed., *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin, 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur* (Berlin 1984), 48–73, here 59.
- 31 James J. Conway, translator of *Berlins Drittes Geschlecht*, suggests (without further evidence) this was Otto Müller, singer and pianist (often in drag), who in 1906 opened his own tavern under the name *Die schöne Müllerin*, both feminising his name and referencing Schubert’s song cycle. Magnus HIRSCHFELD, *Berlins Drittes Geschlecht* (Berlin–Leipzig 1904), translation: Magnus HIRSCHFELD, *Berlin’s Third Sex*, transl. by James J. Conway (Berlin 2017), 9–99, here 95, note 40; BEACHY, Berlin, 59.

– soprano ... The two rooms are filled with guests. Not a bad clientele, it would seem. [...] The naïve might not notice anything awry at first. He might merely be taken aback that the second [male] singer is also singing – soprano.”³²

Presber, not as familiar with uranian settings as Hirschfeld, mostly expresses wonder or surprise at what would have been the perhaps then-unusual combination of the performer’s voice and perceived sex, for him the most conspicuous thing about his stay in this specific venue. The seriousness of artistic pursuit described here again contradicts the assumption that falsetto was only used mockingly before the mid-nineteenth century. Similarly self-affirming examples from Hirschfeld’s book include the following excerpt of the description of a uranian birthday party in a similar, if slightly lower-class venue:

“But the climax of the evening comes when the birthday child is graciously led to the grand piano to loud applause from all present and in a melodious alto sings his favourite song ‘Oh, If Only I Were a Thief’³³ with as much longing as improbability.”³⁴

The focus on the alto might seem less pronounced here, and it is striking that only at the beginning of the paragraph itself, Hirschfeld uses nouns that imply that everyone in this paragraph is indeed assigned male at birth (afterwards only referring to female nicknames and feminine clothing). Within *Berlins Drittes Geschlecht*, Hirschfeld also describes more “serious” artistic approaches in the upper class:

“Last winter the *jour fixe* of one uranian artist was especially popular. This highly hospitable host received his guests [...] in intermediary garb, a cross between a princess gown and a ceremonial robe. The musical presentations, especially the host’s baritone and alto and the Danish pianist, were of the highest artistic standard.”³⁵

-
- 32 „Die letzte Station dieser interessanten Nachtfahrt machten wir in einem feineren Restaurant. [...] Statt des gräßlichen Orchestrions, das kaum in einer der früher gesehenen Kneipen fehlte, neben riesigem Notenpack ein anständiges Klavier. Und davor ein ganz erträglicher Spieler und daneben ein hagerer Jüngling mit sprossendem Bart, mit weiblichen Bewegungen und einem gequält süßen Lächeln, einen breitrandigen Frauenhut mit wehendem Schleier auf dem pomadisierten Kopf. Der Jüngling singt – Sopran ... Die beiden Stuben mit Gästen gut gefüllt. Kein schlechtes Publikum, so scheint’s. [...] Dem Harmlosen mag hier zunächst wenig auffallen. Vielleicht nimmt’s ihn nur Wunder, daß auch der zweite Sänger – Sopran singt.“ HIRSCHFELD, Berlin, 50–51 in the translation (40 in the 1904 original). Here and in the following, Conway’s translation has been adapted ever so slightly where necessary.
- 33 “O, dass ich doch ein Räuber wäre” is an aria from Carl Millöcker’s operetta *Gasparone*, premiered 1884 in Vienna. On homosexual affinity towards operetta cf. Kevin CLARKE, Einleitung. Homosexualität und Operette? in: Kevin Clarke, ed., *Glitter and Be Gay. Die authentische Operette und ihre schwulen Verehrer* (Hamburg 2007), 7–22.
- 34 „Ihren Höhepunkt aber erreicht die Stimmung, wenn das Geburtstagskind unter lautem Beifall aller von einem der Gäste graziös zum Flügel geleitet wird und in wohl lautem Alt mit ebenso viel Sehnsucht, als Unwahrscheinlichkeit sein Lieblingslied: ‚Ach, wenn ich doch ein Räuber wär‘ zum Besten gibt.“ HIRSCHFELD, Berlin, 53–54 (43).
- 35 „Letzten Winter war es besonders der Jour fixe eines urnischen Künstlers, der sich großer Beliebtheit erfreute. Der überaus gastfreundliche Wirt empfing seine Gäste [...] in einer Art Zwischenstufengewand, einem Mittelding zwischen Prinzeßrobe und Amtsrobe. Die Musikvorträge, zumal die Gesänge des Hausherrn in Baryton und Alt und das Klavierspiel eines dänischen Pianisten standen künstlerisch auf der Höhe.“ HIRSCHFELD, Berlin, 45 (35). The “Danish pianist” has been identified as the (actually Norwegian) performer Justus Henry Lockwood by Raimund WOLFERT, Justus Lockwood – Auf den Spuren eines norwegischen “Urnings”, in: *Mitteilungen der Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft* 54 (2016), 33–42.

This “artist” can be identified as Baron Willibald von Sadler-Grün, a singer who sometimes performed under the stage name of Urany Verde, son of Wagnerian soprano Friederike von Sadler-Grün.³⁶ Sadler-Grün later gained fame as pianist, singer, and drag performer called “the baroness” in the uranian bar *Mikado*, which opened in 1907, and even went on tour through Germany, singing songs in female clothes and a high voice.³⁷ This array of evocations of high-voice singing in different contexts, whether private, subcultural, or public, in almost all social strata, might serve as illustration for this vocal practice, with all the performers mentioned here tied together by their uranian nature. One last remark in a pamphlet by Hirschfeld’s liberationist organisation, the Scientific-Humanitarian Committee (*Wissenschaftlich-Humanitäres Komitee*), will serve as a neat segue into asking how Hirschfeld explains and frames these performances: when addressing bodily characteristics of individuals in the “third sex” (a term including homosexuals and all other diversions from heteronormatively framed gender constructions), Hirschfeld mentions

“not infrequent deviations from the [*sc.* male or female] average, thus boys and men with female breasts (“gynecomastics”), womanly voices (“[male] sopranos”), womanly skin and hair qualities, (see the image of the *Sopransänger* W. W. [Fig. 1]) and vice versa – girls and women with masculine hair coverage (“bearded ladies”), masculine voices and masculine appearance (see the image of Rosa Bonheur [Fig. 2]).”³⁸

Befitting its publication context, this reference to a male soprano is less culturally orientated and more geared towards a medical argument: in one sentence with other entirely physical characteristics such as breasts and hair, the voice serves as part of Hirschfeld’s medical argument and reveals itself as part of his broader theories.

36 Bernd-Ulrich HERGEMÖLLER, Sadler-Grün, Willibald von, in: Bernd-Ulrich Hergemöller, ed., *Mann für Mann. Biographisches Lexikon zur Geschichte von Freundschaft und mann-männlicher Sexualität im deutschen Sprachraum* (Münster 2010), 602–603.

37 Emil SZITTYA, *Das Kuriositäten-Kabinett. Begegnungen mit Landstreichern, etc.* (Konstanz 1923), 60; Iwan BLOCH, *The Sexual Life of Our Time in its Relations to Modern Civilization* (London 1908), 500; THEIS / STERNWEILER, *Alltag*, 59; BEACHY, Berlin, 61.

38 „[...] nicht selten[e] Abweichungen vom Durchschnitt, also Jünglinge und Männer mit weiblichen Brüsten („Gynäkomasten“), weiblicher Stimme („Sopransänger“), weiblicher Haut- und Haarbeschaffenheit, (siehe das Bild des Sopransängers W. W. [Fig. 1]) und umgekehrt Mädchen und Frauen mit männlicher Behaarung (Bartdamen), männlicher Stimme und männlichem Aussehen (siehe das Bild der Rosa Bonheur [Fig. 2]).“ *Wissenschaftlich-Humanitäres Komitee, Was muss das Volk vom dritten Geschlecht wissen!* (Leipzig 1901), 5; translation in: Magnus HIRSCHFELD, *Berlin’s Third Sex*, transl. by James J. Conway (Berlin 2017), 101–126, here 105.



Fig. 1: “The [male] soprano W. W. in female clothing” (*Der Sopransänger W. W. in Frauenkleidern*), source: Wissenschaftlich-Humanitäres Komitee, *Was muss das Volk vom dritten Geschlecht wissen!* (Leipzig 1901), 6



Fig. 2: “The painter Rosa Bonheur in male clothing” (*Die Malerin Rosa Bonheur in Männerkleidern*), source: Wissenschaftlich-Humanitäres Komitee, *Was muss das Volk vom dritten Geschlecht wissen!* (Leipzig 1901), 7

Queerness, Corporeality, and Intermediacy of the Voice in the Theories of Magnus Hirschfeld

Hirschfeld’s sexological theories deserve a closer look before focusing back on his treatment of the voice. Reacting to widespread legal and religious discourses at the time, Hirschfeld’s focus as an activist and doctor was to prove that homosexuality was congenital and not chosen, which had “critical, forensic, and therapeutical” implications for Hirschfeld.³⁹ For this, he strived to find physical features in homosexual bodies that proved these theories through thorough personal examination and statistical surveys via questionnaires. Even more radical, however, were his views on the sex binary: expanding on Karl Heinrich Ulrichs’s concept of a Third Sex, Hirschfeld’s theory of sexual intermediacy (*Zwischenstufenlehre*) posited a spectrum between the male and female sex. All uranians were not at either end of the spectrum, since, for example, a sex drive towards women was classed as a “male sex drive” and thus a male feature in a woman desiring other women.⁴⁰ Bearing much closer resemblance to modern queer theory

³⁹ Magnus HIRSCHFELD, *Der urmische Mensch* (Leipzig [1903]), 10.

⁴⁰ For a nuanced reading of this tension between third-sex theory and the idea of a continuous spectrum including the historical implications of this radical approach cf. J. Edgar BAUER, *Der Tod Adams. Geschichtsphilosophische Thesen zur Sexualemanzipation im Werk Magnus Hirschfelds*, in: Manfred Herzer, ed., *100 Jahre Schwulenbewegung. Dokumentation einer Vortragsreihe in der Akademie der Künste* (Berlin 1998), 15–45.

than most medical explanations at the time, this approach allows for explanations of behavioural as well as bodily aspects of cross- or trans-gender identification which Hirschfeld pointed out in his writings (including aspects from bodily appearance and personality to handwriting).⁴¹

Many of the passages above, especially the last one, have already illustrated how Hirschfeld approaches the voice as a medical fact, both conforming to its position in the medical discourses on voice and making it usable for his theory of intermediacy. Hirschfeld's employment of male soprano singing in direct conjunction with "gynaecomastia" and hair and skin complexion is telling for his view of the voice as determined by birth sex just as much as secondary sex organs like the (female) breasts: not addressing any agency in vocal usage in this specific text, the voice seems like an unchangeable medical fact and thus a possible symptom of homosexuality and intermediacy.⁴²

In his medical writings, Hirschfeld offers a more detailed view on this vocal difference, most prominently in his medical textbook *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*. In the chapter on the diagnosis of homosexuality, "voice and language" are second on the list of "sexual incongruities" directly after the genitalia, explaining that the pitch of a voice "directly depends on the condition [*Beschaffenheit*] of the vocal cords".⁴³ Using numbers from his own statistical surveys, he then proceeds to explain that 16 % of his "male" uranian subjects speak and sing in *Fistelstimme* (head voice or falsetto) and, even more poignantly, points out a large number of larynx abnormalities, especially concerning the "male shape of the larynx" in homosexual women and a frequent lack of an Adam's apple in homosexual men. A similar, but slightly more nuanced approach to this very medically focused view, however, can be found in one of Hirschfeld's earlier writings, *Der urnische Mensch*. When describing irregularities in uranian puberties, his first example for these differences is the voice, especially the process of voice change:

"The voice change often never comes to pass, sometimes it extends for a long time, not infrequently it only becomes noticeable relatively late, at the age of 19 or 20 years; a great many have the inclination to sing with a soprano or falsetto voice even after mutation, others who have not mutated at all are able to extend their voice to a deeper range with methodical exercise. Thus reports W. v. S. [*i. e.* Willibald von Sadler-Grün], an excellent baritone (with tenor qualities) whose picture in male and female clothes we give here [as Fig. 3]: 'My voice has never gone through a

41 Considering Hirschfeld's treatment of, for example, gay men as "not completely male", using the binary terms "male" and "female" or "man" and "woman" to distinguish between individuals assigned male or female at birth seems problematic; Hirschfeld himself uses the word "male" in inverted commas for some uranian "men" (e. g. HIRSCHFELD, *Mensch*, 24). This classification was not unanimously accepted by homosexuals at the time, many of whom did not agree with Hirschfeld's definition of the uranian as "less of a man". Claudia BRUNS, „Ihr Männer, Seid Männer!“ – Maskulinistische Positionen in der deutschen Homosexuellenbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zwischen Revolution und Reaktion, in: Andreas Pretzel / Volker Weiss, eds., *Politiken in Bewegung. Die Emanzipation Homosexueller im 20. Jhd.* (Hamburg 2017), 27–64; Marita KEILSON-LAURITZ, Tanten, Kerle und Skandale. Flüggekämpfe der Emanzipation, in: *ibid.*, 65–77.

42 This includes both speaking and singing voice, as several examples in *Berlins Drittes Geschlecht* illustrate: HIRSCHFELD, *Berlin*, 19 (11); 32–33 (22). Only later in his life does Hirschfeld get in touch with endocrinology and hormone replacement experiments (including testicle transplants to "cure" homosexuality) which will challenge his ideas about innateness and genetic determinism. Manfred HERZER, *Magnus Hirschfeld und seine Zeit* (Oldenburg 2017), 244–251.

43 HIRSCHFELD, *Homosexualität*, 134.

noticeable mutation; at the age of 23 I could sing soprano, and I am still able to today (at 30), lower speaking and singing sounds I only reached through instruction and exercise.”⁴⁴



Fig. 3: “Willibald von Sadler-Grün in several garbs”, source: HIRSCHFELD, *Der urnische Mensch*, after p. 64

Thus, Hirschfeld poignantly explains all uranian male high-voice singing with a causal reference to the singers’ uranian “nature”, even in those whom he specifically mentions as having gone through voice change but still preferring to sing in falsetto. Still, it seems to require more of Hirschfeld’s argumentative finesse to explain the readily available observation that many (adult) homosexual males nonetheless speak and sing in lower voices.⁴⁵ His reference to “instruction and exercise” brings Hirschfeld into conversation with vocal theory and vocal practice at the time: as discussed above, the male falsetto register was not seen as part of the male range in late nineteenth-century voice pedagogy; singing in falsetto was not part of the singer’s

44 „Der Stimmwechsel tritt oft überhaupt nicht ein, manchmal erstreckt er sich über eine lange Zeit, nicht selten macht er sich verhältnismäßig spät mit 19 oder 20 Jahren bemerkbar; sehr viele haben nach der Mutation noch die Neigung, Sopran oder Fistelstimme zu singen, andere, die nicht mutiert haben, sind imstande, durch methodische Übungen ihr Organ wesentlich zu vertiefen. So berichtet W. v. S., ein ganz hervorragender Barytonsänger (mit Tenorqualitäten), dessen Bild in Herren- und Damentracht wir beifügen [Fig. 3]: „Meine Stimme hat nie einen merklichen Umschlag oder Übergang gehabt, mit 23 Jahren konnte ich Sopran singen, und kann es noch heute (30 J.), tiefere Sprech- und Singtöne habe ich erst durch Schule und Übung erlangt.“ HIRSCHFELD, *Mensch*, 64–65. This passage is reused completely unabridged in HIRSCHFELD, *Homosexualität*, 119–120, so it can be assumed that this remained Hirschfeld’s medical view for a longer time and was not deemed erroneous by himself shortly afterwards.

45 Later in *Der urnische Mensch*, Hirschfeld admits (with reference to uranian voices) that “in adult homosexuals, complete inversions of these sex characteristics are only rarely observable but rather more usually intermediate levels [*Mittelstufen*]”. HIRSCHFELD, *Mensch*, 84.

agency but had to be explained medically. This might explain Hirschfeld's seemingly "inverted" approach of starting the explanation with the higher voice as natural and the lower, more masculine voice as product of self-schooling and discipline. By framing the discussion in this direction, he gives greater agency to the singers in relating their higher registers to bodily intermediacy and not to a dysphonic "error". In explaining part of the vocal range as result of training, the singer's agency is valued over the biological constraints of their innate voice.

An interest in the binary interpretation of intermediacy is a focal point of Hirschfeld's work on intermediacy in general: several of his publications include pictures of uranians in both female and male clothes and in the nude as a sort of spectrum.⁴⁶ Willibald von Sadler-Grün is also depicted in this way (see Fig. 3, without the nude photograph because of the public status of nobility), which provides an intriguing parallelism with the way the singing is described in *Berlins Drittes Geschlecht* as "baritone and alto".⁴⁷ It is not, as singing technique demands, the range *from* baritone *to* alto or the superior masking of the voice break that is applauded, but rather it seems that baritone *and* alto are two separate categories, like separate garments to wear, probably employed in different songs.⁴⁸ The high voice combined with the "intermediate garb [*Zwischenstufengewand*]"⁴⁹ clearly marks Sadler-Grün as member of the "third sex" – if only because the constraints on the choice of singing register for non-uranian men seemingly do not apply. With Hirschfeld's medical explanation of this high voice singing, the singer's agency over the entire range from bass to falsetto is restored by recasting it as part of a "natural uranian range", not a phantasy outside of a hegemonically male range.

Another look at this pictorial technique, together with the split between "baritone and alto", might lead to a different reappraisal of Hirschfeld's theories – if, as RuPaul says, "we're all born naked and the rest is drag", then nothing illustrates this better than such a series of pictures with the same body in different gendered garments.⁵⁰ These images strongly imply that Hirschfeld was at least implicitly aware of a pre-Butler idea of performative gender as the way in which societally shaped characteristics are actively "put on" to the materially given body. The falsetto voice, too, used in context of cross-dressing or femme performances, is part of this interesting dichotomy – produced by a congenitally uranian body, a symptom of this intermediate stage, but also used in performatively gendered ways in the one or other direction.

The newfound agency concealed in Hirschfeld's only seemingly biologically determinative theory opens up several routes for exploration – and as so often in the history of (male) homosexuality, the two extremes are the closet on the one hand and the reclaiming of femininity on the other. Sadler-Grün's training for a lower voice in order to pass as more masculine reveals closet-like desires in itself – even more specifically, in *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*, Hirschfeld quotes a longer passage by Karl Heinrich Ulrichs in which he addresses

46 Further on this photographic technique and its implications for Wilhelmine sexology cf. David PRICKETT, *Body Crisis, Identity Crisis. Homosexuality and Aesthetics in Wilhelmine- and Weimar Germany*, Ph.D. Dissertation (University of Cincinnati 2003), 4–37.

47 HIRSCHFELD, Berlin, 45 (35).

48 The German original praises Sadler-Grün's "*Gesänge in Baryton und Alt*", translatable as "songs/chants in baritone and alto", making it sound like the registers were used for separate *Gesänge*. Ibid.

49 Ibid.

50 For an examination of this quotation and its meaning in relationship to drag, embodiment, and popular culture cf. Anna POLETTI / Julie RAK, "We're All Born Naked and the Rest Is" Mediation. Drag as Automediality, in: *M/C Journal* 21/2 (2018), doi.org/10.5204/mcj.1387.

his singing voice. Ulrichs stresses twice that his enjoyment of his own falsetto voice is dependent on his being alone (“*weiß ich mich allein*”); when in choir, he sings the more masculine bass part.⁵¹ This “vocal closet”, quite strikingly, relies on the use of all of Ulrichs’s registers in a conscious and societally shaped way.⁵²

When reclaiming femininity, however, the relationship to Hirschfeld’s descriptions of uranian subculture in general is clearer: explaining more effeminate traits in homosexuals is the main thrust of Hirschfeld’s argument, illustrated by his many invocations of events with female impersonators and falsetto singers. Significantly, the young soprano in Presber’s description is not only singing “femininely” but is also wearing a lady’s hat and a skirt-like apron, and Presber points out the “feminine gesture”.⁵³ These performances, so focal to Hirschfeld’s argument, but also so surprising in light of current views of uranian culture before the First World War, invite commentary both from a historiographical and from a queer theory point of view.

The Voice, Medicalisation, Embodiment, and Queer Theory

One main terminological question arises from these performances – avoiding the pitfalls of anachronism, can these performances still be called “drag”? The caution towards the distinction between identity-forming drag and the early twentieth-century, mainly misogynist “female impersonation” is salient in this context. Nevertheless, Hirschfeld also mentions falsetto performances in female impersonation settings, with the customary revelation of the “true” sex of the performer at the end, both by removing the wig and “reinforcing the masculinity of the female comic with a booming bass”.⁵⁴ While this speaks of a licence for more experimental gender play in performance contexts, as long as the performance stays performance, the individuals mentioned above do not seem to rely on this “reassuring reveal” at all.⁵⁵ If Hirschfeld’s theory of intermediacy is accepted, the early twentieth-century concept of drag or female impersonation quickly becomes obsolete with its then-inherent idea of the sex binary. If the uranians performing are not really “male” anyway, what does it mean to dress as the “opposite” sex? Crucially, neither Hirschfeld nor the performers themselves call what they are doing cross-dressing or impersonation; rather, the feminine elements of dress, voice, and embodied gesture are already parts of their identity anyway.⁵⁶ Contrary to the mockery of female impersonation,

51 HIRSCHFELD, *Homosexualität*, 132–133.

52 Conversely, in *Die Transvestiten*, Hirschfeld mentions individuals assigned male at birth training their *Fistelstimme* in order to pass as more feminine or a woman. There is, however, a taxonomical difference between “transvestites” and effeminate homosexuals in Hirschfeld’s worldview, emphasised by these opposing directions of “naturalness” and training. Magnus HIRSCHFELD, *Die Transvestiten. Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb* (Berlin 1910), 167.

53 HIRSCHFELD, Berlin, 50 (40).

54 HIRSCHFELD, *Transvestiten*, 454. The case discussed here even concerns a “double reveal” of a person assigned female at birth “pretending” to be a man in order to be a female impersonator.

55 Laurence Selenick frames this as “the necessary coda to the act”; “a reassurance that order had been restored”. Laurence SELENICK, *The Changing Room: Sex, Drag, and Theatre* (London–New York 2000), 282.

56 See for example the many mentions of uranians assigned male at birth performing in female roles in Hirschfeld’s *Berlins Drittes Geschlecht*, or the lengthy enumeration of cross-gender “nicknames”. HIRSCHFELD, Berlin, 54–58 (43–47).

both the vocal and sartorial cross-gender identification are treated with affirmative seriousness. In a self-description surviving in a concert critique by music critic Eugen Isolani, Willibald von Sadler-Grün describes an affinity to song and voice as follows:

“I step before your judgement in this garb and with my gifts, and I ask you to give me advice whether a creature like me, a special psychological phenomenon, studied by well-known psychiatrists such as Krafft-Ebbing, M. Hirschfeld, and others, is capable and qualified to become ‘the song’? Opera as well as oratorio are closed off to me by nature, hence I have pursued the *Lied* with all ardency. Or does my hermaphroditism irrevocably condemn me to the vaudeville? I would have humbly remained in seclusion if we had not lost our fortune and had I not now been forced to make money solely from my art. Until I was 23 years of age, I could only sing soprano, only then my mum and teacher Friederike Grün (Prussian Royal Court Opera and Saxon Coburg-Gotha Chamber Singer) (first Fricka in Bayreuth) succeeded after years of effort to elicit by and by more sonorous tones, until after six years this voice, which you may kindly evaluate now, was formed. My soul, my mind is entirely woman, naturally also my outlook [*Auffassung*], but in the eyes of the law I am to be a man. Yours respectfully, Urany Verde.”⁵⁷

While it would seem anachronistic to draw modern borders between trans* and gay identities opposed to the all-encompassing term “uranian”, the contradiction between Sadler-Grün’s testimonial of being “entirely woman” and Hirschfeld’s reading as a uranian on the male end of the spectrum is apparent. Despite Sadler-Grün’s focus on soul, mind, and *Auffassung* (counteracting Hirschfeld’s focus on the body), the high voice is reported to be natural and not part of female impersonation but of a certain “hermaphroditism”.

Contemporaries, however, did not necessarily follow Hirschfeld’s interpretations, as Isolani’s article itself shows: he reads Sadler-Grün as a circus trickster, doubting even the singer’s life story. Despite thinking of Urany Verde as a “man in women’s clothes”, Isolani only follows Sadler-Grün’s self-description as hermaphrodite far enough to pejoratively refer to the singer as “it”:

“The – actually very beautiful – voice has a quite male sound and is only spoiled by the over-frequent use of the head voice. If one wanted to look at the issue from a musical point of view, I think that Urany Verde could become a proficient singer quite easily, if it [*sic!*] were to decide to perform in male clothing and employ the male voice correctly. [...] Since I have not had the pleasure of

57 „Ich trete in diesem Gewande mit meinen Gaben vor Ihr Urteil und bitte Sie, mir den Rat zu erteilen, ob ein Wesen wie ich, eine psychologische (!) Sondererscheinung, mit der sich namhafte Psychiater wie Krafft-Ebing, M. Hirschfeld und Andere beschäftigt haben, befähigt und berufen wäre, „das Lied“ zu werden? Oper, sowie Oratorium sind mir naturgemäß verschlossen, darum wählte ich mit aller Innigkeit das Lied. Oder verurteilt mich meine Zwitterbildung unwiderruflich zum Variété? Ich wäre bescheiden in der Verborgenheit geblieben, wenn wir unser Vermögen nicht verloren hätten, und ich nun darauf allein angewiesen bin, mit meiner Kunst Geld zu verdienen. Bis 23 Jahren konnte ich nur Sopran singen, dann gelang es nach jahrelanger Mühe meiner Mama und Lehrerin Friederike Grün (preuß. Königl. Hofopern- und sächsische Coburg-Gothaische Kammersängerin) (erste Fricka in Bayreuth etc.) nach und nach sonore Töne zu gewinnen, bis nach sechs Jahren diese Stimme, die Sie nun gütigst beurteilen wollen, ausgebildet wurde. Meine Seele, mein Geist ist ganz Weib, naturgemäß auch meine Auffassung, vor dem Gesetz jedoch soll ich Mann sein. Hochachtungsvoll ergebenst Urany Verde.“ [Eugen] ISOLANI, Berliner Brief in der „Kleinen Presse“ vom 15. Okt. 05, in: Monatsbericht des Wissenschaftlich-humanitären Komitees 4/11 (1905), 11–12.

Urany Verde's acquaintance until recently, I am almost ready to doubt that this very powerful male voice was only the object of languishing until the twenty-third year of the individual's life, and the event seemed to me as if a sly male singer intended to exploit the currently very strong interest for perversities."⁵⁸

With this backdrop of contemporary opposition and disbelief, Hirschfeld's focus on the inateness of such practices gains a new character: his use of the scientific method of medicine both positivistically and positively reinforces minority identities rather than controlling them in a Foucauldian manner. The tension between performative gender and the materially "given" bodies remains fairly strong in the case studies presented above with many of the performers' self-identifications difficult to gauge from the extant source material.⁵⁹ While it would be relying on a bold assumption to disregard Hirschfeld's and Sadler-Grün's testimonials of naturalness and medical deviance, especially in Sadler-Grün's case, the claims of singing in both baritone and alto make it likely that there were singers with what today is seen as a "full" male range from bass to falsetto who made conscious decisions in their choice of register.

As such, the term "vocal drag" as coined by Elizabeth Wood therefore seems to be applicable here to a certain extent: singing outside the normative gendered range and assuming the range of another gender, doubling with the sartorial drag on stage and in other performance settings.⁶⁰ Wood's main thrust, however, the connection between gender-playing, specific voice practices, and same-sex desire could also productively be employed for the settings quoted above, if it were not for the lack of sources on these specific and subcultural situations. In the interpretation of Wood's article, a point that T. Carlis Roberts makes draws the attention to a fact thus far overlooked: in his view, Wood's subversive term "sapphonic" can only ever be applied to female voices. While it does not seem compelling for the early twentieth-century context outlined above that male voices cannot be deviant per se, Roberts's observation that "in Western classical music, singing both high and low are prized as feats for the male voice" points to interesting contradictions in this source material.⁶¹ It is specifically the use of the falsetto or head voice that is "outlawed" by vocal discourse, but neither Hirschfeld nor Sadler-Grün mention vocal registers, only the pitch of the performers' ambitus. However, allowing for bodily variance, the range is described as alto or even soprano, which seems difficult to reach

58 „Dabei hat die übrigens sehr schöne Stimme durchaus männlichen Klang und wird nur durch überhäufige Anwendung von Kopftönen augenscheinlich verdorben. Will man also die Sache vom musikalischen Standpunkt aus ansehen, so meine ich, daß Urany Verde ganz gut ein tüchtiger Sänger werden könnte, wenn es [sic!] sich entschließen wollte, in Männerkleidung aufzutreten und seine Männerstimme richtig anzuwenden. [...] Da ich Urany Verde bisher zu kennen nicht das Vergnügen hatte, möchte ich es beinahe bezweifeln, daß diese sehr kräftige Männerstimme bis zum dreiundzwanzigsten Lebensjahr des Individuums nur Sehnen war, und auf mich machte die Veranstaltung den Eindruck, als ob ein schlauer Sängersmann das augenblickliche, allgemein sehr starke Interesse für Perversitäten auszubeuten beabsichtige.“ Ibid.

59 The unsettling uncertainty that arises from the connection between voice registers and gendered categories mirrors the sentiment of Wayne KOESTENBAUM, *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire* (London 1994), 154–175.

60 Wood, of course, coins the term for lesbian women singing in low voices: WOOD, *Sapphonic*, 37 and 60–61. HIRSCHFELD, *Homosexuality*, 133–134, provides more examples of professional singers assigned female at birth using low voices that could further illustrate Wood's approach.

61 T. Carlis ROBERTS, *Voicing Masculinity*, in: E. Patrick Johnson / Ramón H. Rivera-Servera, eds., *Blacktino Queer Performance* (Durham, North Carolina 2016), 154–166, here 163–164.

without the use of the head voice (as also corroborated by Isolani's critique). Rather than just the general direction of high or low, there are limits to an "acceptable high pitch" which are broken by these queer performers, and hence, the sound thus produced is ostracised by contemporaries. In this sense, the (too) high male voice around 1900 is deviant and "flawed" in a sense that Freya Jarman-Ivens would describe as queer in itself: not just gendered and marked, but outlawed and "false".⁶² Using an approach informed by Judith Butler, Ulrich Linke also defines the queerness of male high voices depending on their discursive surroundings.⁶³ In his model and contrary to Roberts, Sadler-Grün's high voice would be classed as subversive and queer if only by virtue of the critique it receives from contemporaries and its position outside the normatively "correct" voice usage of the period.

A closer look at Hirschfeld's voice theory might lead to a reappraisal of his theories and legacy in general: often seen as almost bio-deterministic in its focus on innateness and accompanying bodily difference, his work seems strictly confined to its place in the early twentieth century.⁶⁴ On the other hand, many of his theories bear remarkably close resemblance to queer theories later in the twentieth century such as Judith Butler's, with both emphasising the nature of a spectrum, albeit on different levels. While Butler's spectrum plays on the level of gender and completely deconstructs the idea of biological sex, the sex/gender-distinction does not seem at first sight to have been part of Hirschfeld's epistemological toolbox. As the explorations of his vocal theory have shown, and despite the distinctive grounding in medical knowledge, in elements of this theory such as the affordance for vocal closets and the (medically gained) possibility for gender-bending performances, there is an element that is undeniably societal and thus brings the idea of "gender" back into his theories.⁶⁵ Furthermore, even in his early writings, there are elements where societal influence plays a role leading his medical approach to falter slightly. In *Der urnische Mensch*, for example, he describes the difficulty of discerning medical markers from habits and mental issues shaped by homophobia and closet experiences:

"This task [*sc.* to form an opinion about the uranian personality] is complicated by the fact that some things which would not originally be theirs become 'second nature' to them, in response to their situation and through self-discipline and custom."⁶⁶

The notoriously challenging thing that is the voice in particular almost seems to implode his biological determinism from within: as much as Hirschfeld would like to explain vocal differences medically and purely with differences in larynx growth, the lived experiences of singers

62 Freya JARMAN-IVENS, *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw* (New York 2011).

63 Ulrich LINKE, *Vokaler Gender Trouble. Wie Queer sind hohe Männerstimmen?* in: Corinna Herr / Arnold Jacobs-hagen / Kai Wessel, eds., *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart* (Mainz 2012), 215–250.

64 See for example April TRASK, *Remaking Men. Sexology, Homosexuality, and Social Reform in Germany, 1890–1933*, Ph.D. Dissertation (University of California, Irvine 2014), 106.

65 This is despite the fact that Hirschfeld, for example, utters discomfort or even disgust at the sight of bearded uranians in female clothing, perhaps because their gender-bending does not fit into his neat categories of intermediacy. HIRSCHFELD, Berlin, 66 (56).

66 "Diese Aufgabe wird dadurch erschwert, daß vielen Urningen nach Lage der Verhältnisse durch Selbsterziehung und Gewohnheit manches zur „zweiten Natur“ wird, was ihnen ursprünglich nicht zukommt." HIRSCHFELD, *Mensch*, 46.

consciously choosing their falsetto (such as Ulrichs) and training their voice according to societal expectations and personal ideas (such as Sadler-Grün and some case studies in *Die Transvestiten*) force him to acknowledge more discursive influences.

Summary

The voice, especially in liminal and extreme spaces and usages, proves once again to be full of contradictions and negotiations between ideal-typical poles of nature and culture, society and individual, and mind and body. The gendered nature of vocal pitch, as clear as the dichotomy of male/low and female/high might seem at first glance, proves to be more complicated in confrontation with the source material. Linear interpretations are complicated by, for example, the continuous spectrum of pitches in which male and female voice ranges overlap more than in, for example, gendered traditions of dress, and the abovementioned fact that while high tenor notes were praiseworthy, high falsetto notes were ostracised. This very rigid gendered idea is to a certain degree limited to the discourse before roughly 1920, as Roberts rightly points out how crooning and rock falsetto can be expressions of masculinity in a later context.⁶⁷

In Hirschfeld's time and theory, nevertheless, it is this gendered rigidity that forms the link between the voice, queerness, and, via the concept of embodiment, medicine. This embodied view of the voice might not be Sadler-Grün's, striving for artistic expression beyond physical restraints, but paves the way for Hirschfeld's interest and thus a discursively powerful intervention in the interpretation of queer "male" high voices. Hirschfeld's authority as an "independent" medical professional has long been recognised as an important part of his liberationist arguments and a reason for the then surprisingly positive reception of his radical writings in the public sphere. It is, however, not just with his title that Hirschfeld's medical training is of help to his cause: especially with regards to the falsetto voice it can be seen how his use of scientific thinking, or even just his focus on bodily innateness, carves out niches for identification, experimenting, agency, and performative gender-bending, none of which are seen as the traditional realm of medicine in this period or topic. Instead of restricting possibilities to a normatively sanctioned "correct" body, Hirschfeld's positivistic scientific approach opens spaces for agency and exploration by positively employing the label of queerness and renegotiating the idea of illness and the congenital. This focus on innateness is double-edged, as many contemporaries then just started referring to homosexuals as "innocently invalids" (*unschuldig Kranke*) – emphasising how innateness does not necessarily imply acceptance. In this specific context, however, a medical explanation for what otherwise would be considered an irregular voice usage opens new possibilities for exploration and agency, albeit only for a special group of people already in a medical subcategory. It remains significant, however, that when zooming in on cultural and performative experiences like music and liminal spaces between body and culture like the voice, Hirschfeld's seemingly bio-deterministic theory displays its openness and potential for resistance to medical restrictions coming from other areas.

67 ROBERTS, Masculinity, 163–164.

Information on the author

Till Stehr, MPhil Student in Musicology at the University of Oxford, 61 St Giles, Oxford OX1 3LZ, till.stehr@music.ox.ac.uk

Regina Thumser-Wöhs

„Musiker wirst Dein Leben kaner!“ – Stress, Druck, Lampenfieber und Neuro-Enhancement in der Musik

English Title

Living with Music: Stress, Music, Performance Anxiety, and Neuro-Enhancement in the 19th and 20th Centuries

Summary

In recent years the ‘classical music scene’ has come under increasing criticism regarding neuro-enhancement and the use of drugs, including Ritalin, beta blocker, caffeine, LSD in microdoses or alcohol. Pressure to perform, touring, stress and performance anxiety are part of musicians’ everyday lives. I assume that the phenomenon of overwork in the field of music is not new. Performance limits for professional musicians existed much earlier. The text is about music education, violence in education, child prodigies, and the dealing with fears of failure and stressful situations. The increased thematization of stage fright is due on the one hand to the emergence of large concert halls and the accompanying expansion of the audience, and on the other hand to the possibility of preserving and comparing voices and artistic interpretations of works on data carriers. Autobiographical texts as well as concert reviews and articles in historical-medical journals are used as sources.

Keywords

Music education, music performance anxiety, (psychological) violence, child prodigies, neuro-enhancement, 19th and 20th centuries

Einleitung

Gegen Ende der 2000er Jahre rückte das Thema Drogen und Alkohol im Bereich der ‚klassischen‘ Musikszene erstmals in den Fokus der Medienlandschaft.¹ Mittlerweile zählen Beiträge zum Konsum von Drogen unter Musiker*innen immer wieder zu ‚guten‘ Zeitungs-Aufmachern.² Während Pop-Musiker*innen diesbezüglich stärker im Rampenlicht stehen,³ behalten Musiker*innen ‚der Klassik‘ Probleme und Schwachstellen, verursacht durch Leistungsdruck und Konkurrenzkämpfe, meist für sich.⁴ In den letzten Jahren geriet jedoch auch ‚die Klassik‘ hinsichtlich Selbstoptimierung und Neuro-Enhancement aufgrund der Einnahme von Beta-Blockern, leistungssteigernden Mitteln, wie Ritalin, LSD in Mikrodosierung⁵ bis hin zu „Smart Drugs“ und Alkohol, zunehmend unter Beschuss.⁶ Eine Studie aus dem Jahr 2007, anlässlich der in den USA 2.000 Orchestermusiker*innen befragt worden waren, erhob, dass rund 27 Prozent von ihnen Betablocker konsumierten, davon 19 Prozent täglich.⁷ Claudia Spahn, Leiterin

-
- 1 Vgl. Thomas GRUBE (Reg.), Trip to Asia. Die Suche nach dem Einklang, D/E 2008; Franka NAGEL, Bier und Betablocker. Die Zuschauer genießen, die Musiker leiden unter Stress: Alkohol und Drogenmissbrauch in der Klassik, in: Berliner Zeitung (28. Mai 2008), <https://www.berliner-zeitung.de/die-zuschauer-genieessen-die-musiker-leiden-unter-stress-alkohol-und-drogenmissbrauch-in-der-klassik-bier-und-betablocker-li.75503?pid=true> (letzter Zugriff: 2.2.2022); Sucht-Potential. Doping für das Rampenlicht, ORF-Beitrag v. Barbara Pichler u. Susanna Schwarzer, Kulturmontag (ausgestrahlt am 23. März 2009); Georg MARKUS, Stars und Drogen, in: Kurier (18. Februar 2012), <https://kurier.at/stars/stars-und-drogen/768.503> (letzter Zugriff: 2.2.2022).
 - 2 Vgl. Alkohol in Kunst und Kultur. Zum Abschied noch einen Drink, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (31. Dezember 2020); Gregor DOLAK, Opernsänger Roland Wagenführer erhebt schwere Vorwürfe gegen seine Zunft. Höchstleistung bringe die Hochkultur nur mittels Doping (13.11.2013), https://www.focus.de/politik/deutschland/pils-und-pillen-fuers-hohe-c-drogen_id_2330271.html (letzter Zugriff: 3.2.2022).
 - 3 Musiker*innen aus der Rock- und Popszene gebrauch(t)en im Gegenzug unter anderem Kokain, um sich aufzuputschen, um eine Tournee durchstehen zu können und schließlich auch wieder Tranquilizer, um ruhig zu werden, um schlafen zu können. Vgl. Wolf-R. KEMPER, Kokain in der Musik. Bestandsaufnahme und Analyse aus kriminologischer Sicht (Münster 2001), 37–43; Frank SCHÄFER, Auf dem Trip (8. Juli 2008), in: ZEIT online, <https://www.zeit.de/online/2008/28/amendt-interview-eins/komplettansicht> (letzter Zugriff: 2.2.2022).
 - 4 Die Musiksoziologin Melanie Ptatscheck widmete im Dezember 2020 die Einheit einer Ringvorlesung dem Thema „I can(‘t) help myself!“ über Herausforderungen und Strategien von Musiker*innen im Umgang mit psychischen Belastungen, von Lady Gaga, Avicii oder Chris Cornell. Vgl. <https://www.hs-osnabrueck.de/veranstaltungen/2020/12/ifm-educating-artists-ringvorlesung-ws-20-21-1-2-1-1-3/> (letzter Zugriff: 26.1.2022).
 - 5 Vgl. u. a. Selina THALER, Selbstoptimierung. Ich, immer besser?, in: Der Standard (30. Dezember 2020), <https://www.derstandard.at/story/2000120849503/selbstoptimierung-ich-immer-besser> (letzter Zugriff: 26.1.2022). Franziska ANTONIEWICZ / Wanja WOLF, Neuroenhancement an Hochschulen – Doping für die Wissenschaft?, in: Arne Göring / Daniel Möllenbeck, Hg., Bewegungsorientierte Gesundheitsförderung an Hochschulen (Göttingen 2015), 65–76; Sophia GESING, Medikamente zur Selbstoptimierung. Neuro-Enhancement in der Arbeitswelt (Wiesbaden 2020), 12–13, 19–22.
 - 6 Vgl. Karin KRICHMAYR, Selbstoptimierung durch Hirndoping. Wenn Kaffee, Pillen oder Gras dem Gehirn auf die Sprünge helfen sollen, in: Der Standard (14. Februar 2022), <https://www.derstandard.at/story/2000133214815/wenn-kaffee-pillen-oder-gras-dem-gehirn-auf-die-spruenge?ref=artwh> (letzter Zugriff: 14.2.2022). Ich klammere in vorliegendem Beitrag ganz bewusst die pandemischen Jahre 2020 bis 2022 aus, auch weil die so spezifische Ausnahmesituation und die Folgen für ‚Kulturschaffende‘ noch nicht fassbar sind.
 - 7 Helmut Möller, der Leiter des Berliner Kurt-Singer-Instituts, nannte 2008 25 bis 30 Prozent von Musiker*innen, die – mit steigender Tendenz – regelmäßig Tabletten oder Alkohol gegen Auftrittsängste zu sich nahmen. Vgl. Thomas VITZTHUM, Jetzt hat auch die Klassik ein Drogenproblem (29. Mai 2008), <https://www.welt.de/kultur/article2045625/Jetzt-hat-auch-die-Klassik-ein-Drogenproblem.html> (letzter Zugriff: 2.2.2022).

des Freiburger Instituts für Musikermedizin, warnte „vor einer ausschließlich medikamentösen Therapie, z. B. mit Beta-Rezeptorenblockern oder Beruhigungsmitteln, da hierdurch das eigentliche Problem nur unzureichend behandelt und durch eine psychische oder körperliche Abhängigkeit ersetzt“ werde.⁸ Jede*r fünfte bekannte sich zu einem Alkoholproblem. Rund 500 Personen aus dem Sample litten unter Lampenfieber, 17 Prozent schätzten sich selbst als depressiv ein.⁹ Bei Sänger*innen gehören zudem Cortison und bei Sängern Steroide, die die Stimme verbessern sollen, „an einigen Bühnen zum Alltag“.¹⁰ Laut dem 2016 von Sally Anne Gross und George Musgrave an der University of Westminster verfassten *Help Musicians UK Report* litten 71,1 Prozent der 2.211 darin Befragten an Panikattacken oder Angstzuständen und fast 68,5 Prozent an Depressionen.¹¹

Die gegenwärtige, etwas ‚diffuse‘ Situation, in der die Selbstoptimierung von der Einnahme von Drogen aller Art, Biohacking bis zu den vielfältigen Formen des Neuro-Enhancements reicht, bildet die Klammer für meinen Beitrag, im Zentrum stehen allerdings die (berufliche) An- und Überforderung von Musiker*innen in der Geschichte. Ich gehe davon aus, dass dies kein neues Phänomen ist, sondern sich die Frage nach den Grenzen der Leistungsfähigkeit für Berufsmusiker*innen bereits viel früher stellte.¹² Im Folgenden werden vier Phasen steigender Anforderungen an Musiker*innen seit etwa dem Beginn des 19. Jahrhunderts beleuchtet und diese in den Kontext der jeweils zeitgenössischen ‚Optimierungsdiskurse‘ gestellt. Phase eins kennzeichnet die ‚Abwege‘ der (‚schwarzen‘) Musikpädagogik im 19. und frühen 20. Jahrhundert sowie die Vermarktung von Wunderkindern als ‚Schau- und Hörobjekte‘.¹³ Dies beinhaltet

-
- 8 Claudia SPAHN, *Auftritt und Lampenfieber – Kompetenzerwerb durch musikalische Bildung im Kindes- und Jugendalter*, in: Günther Bernatzky / Gunter Kreutz, Hg., *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung* (Wien 2015), 395–406, hier 404.
- 9 Vgl. Annette KUHN, *Doping im Orchestergraben*, in: *Welt* (31. Dezember 2007), https://www.welt.de/welt_print/article1505987/Doping-im-Orchestergraben.html (letzter Zugriff: 27.1.2022).
- 10 „Ich übe auch besoffen“. *Musiker unter Drogen*, <https://www.cicero.de/kultur/ich-uebe-auch-besoffen/49761> (letzter Zugriff: 26.1.2022). Ich verweise auf die kritische Auseinandersetzung von Melanie Unselde mit anekdotischen Erzählungen zu Musiker*innen und die Entwicklung stehender „biographischer Formeln“. Melanie UNSELDE, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Köln–Weimar–Wien 2014), 117–119, hier 118. Einen ausgezeichneten Überblick über die Behandlung von Sänger*innen bietet: Josef SCHLÖMICH-THIER / Matthias WEIKERT, *Der Stimm- und Opernarzt. Wegbegleiter der Künstler am Arbeitsplatz Bühne*, in: Günther Bernatzky / Gunter Kreutz, Hg., *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung* (Wien 2015), 125–136.
- 11 Sally Anne GROSS / George MUSGRAVE, *Can Music Make You Sick? Music and Depression. A Study into the Incidence of Musicians’ Mental Health, Part 1: Pilot Survey Report* (London 2016), 5. Unterstützung und Hilfe finden Musiker*innen beispielsweise bei *MusiCares*, <https://www.musicares.org/>, *Backline*, <https://backline.care/>, am *Berliner Centrum für Musikermedizin* der Charité, <https://musikermedizin.charite.de/> oder dem *Kurt-Singer-Institut für Musikergesundheit*, <https://www.udk-berlin.de/universitaet/fakultaet-musik/institute/kurt-singer-institut-fuer-musikergesundheit/>. In Österreich gibt es eine mehr oder weniger ‚lose‘ Interessensgemeinschaft, die *Österreichische Gesellschaft für Musik und Medizin*, <https://oegfmm.at/arbeitsgruppen/ag-musikermedizin> (letzter Zugriff: 2.2.2022).
- 12 Vgl. Theophil ANTONICEK, *Musik in Pädagogik und Unterricht des 18. Jahrhunderts*, in: Gunda Barth-Scalmani / Brigitte Mazohl-Wallnig / Ernst Wängermann, Hg., *Genie und Alltag. Bürgerliche Stadtkultur zur Mozartzeit* (Salzburg–Wien 1994), 295–315, hier 295–299.
- 13 Kais. Kön. priv. Prager Zeitung (4. Juli 1824), 3. Vgl. etwa Julia Barbara KÖHNE, Hg., *Exzellenz, Brillanz, Genie. Historie und Aktualität erfolgreicher Wissensfiguren* (Berlin 2020); DIES., *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen* (Wien 2014).

‚Psycho-Druck‘, (tätliche) Übergriffe im Musikunterricht sowie erste Anzeichen für Auftrittsängste, die als Ausdruck verschiedener Arten der Überforderung die gewünschte Leistung nicht oder nur bedingt abrufbar machen. Phase zwei benennt den Zeitraum ab etwa Mitte des 19. Jahrhunderts, der den Bau großer Konzertsäle und eine damit einhergehende Änderung des konzertanten Auftretens umfasst. Mit den ab den späten 1880er Jahren möglichen phonotechnischen Aufnahmeverfahren und der auf diese Weise hergestellten Gelegenheit zum Vergleich von Darbietungen steuerte die Musikwelt auf einen Höhepunkt der ‚Professionalisierung‘ des Berufsbilds ‚Musiker*in‘ zu. Beides verschärfte die Anforderungen und den psychischen Druck. Darüber hinaus wurden Musiker*innen und Musik zunehmend Teil einer ‚globalen Warenkette‘ und des Kunst- und Kulturtransfers.¹⁴ Dies erweiterte die Möglichkeiten für berufliche Karrieren enorm, erhöhte jedoch zudem den Stress ‚im Jet-Set der Engagements‘,¹⁵ etwa durch ein ‚Leben aus dem Koffer‘ mit all seinen Schattenseiten und Unwägbarkeiten. Diese Phase fällt zusammen mit der von Wolfgang Martynkewicz als ‚Zeitalter der Erschöpfung‘ bezeichneten Moderne sowie mit neuen Krankheitsbildern, etwa der viel beklagten Schlaflosigkeit und der Neurasthenie.¹⁶ Zeitabschnitt drei erfasst die psychischen und physischen Begleiterscheinungen und Traumata von Musiker*innen im Exil. Der letzte Abschnitt mündet in die rasanten und meines Erachtens kulturpolitisch und sozial bislang viel zu wenig diskutierten Innovationen und Interventionen der Gegenwart durch Drogen, Neuro-Enhancement und Biohacking, die vermutlich künftig auch ethische Grenzgänge in der Musik wagen werden.¹⁷ Als Quellen wurden autobiografische Texte,¹⁸ Oral History-Interviews aber auch ‚Fremdeinschätzungen‘ herangezogen, wie Konzertkritiken und Beiträge in historisch-medizinischen Fachzeitschriften.

14 Vgl. Annkatrin BABBE, Von der Straße in den Konzertsaal. Damenkapellen und Damenorchester im 19. Jahrhundert, in: Michael Ahlers / Martin Lücke / Matthias Rauch, Hg., Musik und Straße (Wiesbaden 2019), 127–146, hier 133–135.

15 SCHLÖMICH-THIER / WEIKERT, Der Stimm- und Opernarzt, 126.

16 Vgl. Wolfgang MARTYNEKOWICZ, Das Zeitalter der Erschöpfung. Die Überforderung des Menschen durch die Moderne (Berlin 2013); Sonja KINZLER, Das Joch des Schlafs. Der Schlafdiskurs im bürgerlichen Zeitalter (Köln–Weimar–Wien 2011); Hans-Georg HOFER, Nerven, Kultur und Geschlecht. Die Neurasthenie im Spannungsfeld von Medizin- und Körpergeschichte, in: Frank W. Stahnisch, Hg., Medizin, Geschichte und Geschlecht. Körperhistorische Rekonstruktionen von Identitäten und Differenzen (Wiesbaden u. a. 2005), 225–244; DERS., Nervenschwäche und Krieg. Modernitätskritik und Krisenbewältigung in der österreichischen Psychiatrie (1880–1920) (Wien 2004).

17 Vgl. Mirjam GREWE-SALFELD, Biohacking, Bodies and Do-It-Yourself. The Cultural Politics of Hacking Life Itself (Bielefeld 2021); Hanno CHARISIUS / Richard FRIEB / Sascha KARBERG, Biohacking. Gentechnik aus der Garage (München 2013).

18 Ralph Köhnen verweist darauf, dass in Tagebüchern „im Sinne der Optimierung [...] Maximen der Lebensführung erarbeitet, Profile gewonnen und die Ergebnisse dieser Selbstpoetik auch überwacht werden können“. Ralph KÖHNEN, Selbstoptimierung. Eine kritische Diskursgeschichte des Tagebuchs (Berlin 2018), 10.

„Psycho-Druck“ und (körperliche) Übergriffe im Musikunterricht

Aus dem Todesjahr Anton Bruckners (1824–1896) ist eine Anekdote überliefert,¹⁹ die, obgleich ihr Wahrheitsgehalt zu hinterfragen ist, in der Musikpädagogik bis heute ihre Gültigkeit hat, da sie die ‚psychische Brutalität‘ vieler Pädagog*innen im Gesangs- und Instrumentalunterricht widerspiegelt, im Umkehrschluss aber auch auf die ‚dicke Haut‘ verweist, die sich Schüler*innen zulegen mussten – und teilweise noch immer müssen.²⁰ Anton Bruckner soll zu einem seiner Schüler, der bereits als Komponist und Musiklehrer in Wien tätig war, in einer Orgelstunde gesagt haben: „Geh‘, i bitt‘ [di] [...], geh‘ runter von der Orgelbank und wir a Schuasta, Musiker wirst Dein Leben kaner“. Bruckner soll zwei Wochen später nicht schlecht gestaunt haben, als gerade dieser Schüler den „ersten Preis der Zusner’schen Liederconcurrrenz“ gewann.²¹ Die Anton Bruckner zugeschriebene Aussage findet sich nahezu wortident als Titel der Autobiografie des Pianisten Arthur Schnabel (1882–1951), basierend auf der mehrfach wiederholten Bekundung von Schnabels Klavierlehrer Theodor Leschetizky (1830–1915), Schnabel werde nie ein Pianist.²² Derartige Abwertungen waren – und sind noch heute – in der Musikpädagogik gängige Strategien, um Leistungsdruck aufzubauen.

Der Gedanke an (Selbst-)Optimierung lässt sich bereits in der Pädagogik des späten 18. Jahrhunderts finden. Ralph Köhnen etwa verweist auf Konzepte der Selbstentfaltung und dem Streben „nach allgemein-personaler und auch spezieller (Fach-)Bildung“. Schon das neuzeitliche Individuum konnte „an dieser Norm gemessen [...] damit ebenso diszipliniert und reguliert werden“.²³ ‚Musik zu lernen‘ war bis weit ins 19. Jahrhundert hinein Privatsache. ‚Bürgerliche‘ Eltern nahmen meist viel Geld in die Hand, um den Kindern neben anderen Fächern auch Unterricht in Musik erteilen zu lassen. Damit verbunden war die Frage, wie sich die Vorstellungen von kindgerechten Methoden, Inhalten und Umgangsweisen mit Musik im 18. und 19. Jahrhundert entwickelten. Einige der Auffassungen blieben – trotz der philanthropischen Pädagogik eines Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827) und Jean Jacques Rousseau’s (1712–1778) – bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, teilweise bis in die Gegenwart, erhalten.²⁴ In Österreich wurde das Fach ‚Singen‘ erst 1869 im Rahmen des Reichsvolksschulgesetzes in

19 Melanie Unselde betont, dass Musiker-Anekdoten für die Musikwissenschaft eher unangenehm seien. Sie konstruierten zwar „starke biographische Bilder“, seien jedoch kaum als „historische ‚Wahrheit‘ verbürgt“. UNSELDE, Biographie und Musikgeschichte, 117.

20 Vgl. ANTONICEK, Musik in Pädagogik, 298–299; Theophil ANTONICEK, Das Lehrer-Schüler-Verhältnis im 19. Jahrhundert, in: Anton Bruckner als Schüler und Lehrer (= Bericht Bruckner-Symposium 1988, Linz 1992), 59–64.

21 Anton Bruckner. Ernstes und Heiteres aus seinem Leben und Lehren, in: Wiener Montagspost (26. Oktober 1896), 2–3. Zur Zusner’schen Liederkonkurrenz vgl. Regina THUMSER-WÖHS, „... bis mir der Kopf fieberhaft glühte und die Adern an den Schläfen mir zu zerspringen drohten“. Zur Lehrer-Schüler-Interaktion im 19. Jahrhundert (erscheint 2022).

22 Leschetizky soll in Ergänzung zu Schnabel gemeint haben, er sei „ein Musiker“. ARTHUR SCHNABEL, Aus dir wird nie ein Pianist (Hofheim 1991), 23. Arthur Schnabel hatte auch persönlich Kontakt zu Anton Bruckner, der ihn in Musiktheorie unterrichten sollte, dies aber mit den Worten abgelehnt haben soll, er „unterrichte keine Kinder“. Ebd., 27. Während das englische Original der Autobiografie den Titel *My Life and Music* trägt, wurde für die deutsche Übersetzung, vermutlich vom Sohn Karl Ulrich Schnabel, das Zitat „Aus dir wird nie ein Pianist“ gewählt. Selbst Zeit seines Lebens im Schatten des Vaters stehend, muss Karl Ulrich Schnabel von dessen tiefgehender persönlicher Verletzung Kenntnis gehabt haben. Vgl. Interview Regina THUMSER (= RTW) mit Karl Ulrich SCHNABEL (New York, 9. Mai 1997).

23 KÖHNEN, Selbstoptimierung, 12.

24 Vgl. ANTONICEK, Lehrer-Schüler-Verhältnis, 59; Katharina SCHILLING-SANDVOSS, Kindgemäßer Musikunterricht in den musikpädagogischen Auffassungen des 18. und 19. Jahrhunderts (Frankfurt am Main u. a. 1997).

den Lehrplan der allgemeinen Schulen aufgenommen.²⁵ Nach 1883 stand schließlich die Kirchenmusik im Mittelpunkt der musikalischen Ausbildung von Lehrer*innen.²⁶ Auf dem Weg zur weiteren Professionalisierung der Ausbildung wurde ab Mitte des 19. Jahrhunderts eine ‚Qualitätssicherung‘ des Unterrichts gefordert; diese spitzte sich in der Frage nach einer etwaigen ‚Musiklehrerprüfung‘ zu.²⁷ Die besagte Prüfung sollte das instrumentale Können und die Kenntnisse von Musikpädagog*innen erheben. Prof. Flodoard Geyer (1811–1872), unter anderem Komponist und Musikjournalist, äußerte in der *Berliner Musikzeitung* von 1860 allerdings Bedenken, ob eine solche Prüfung ‚fair‘ verlaufen könne und fragte nach den Prämissen, die ein*e zu Prüfende*r erfüllen müsse. Ein ‚guter Lehrer‘, so Geyer, sei ohnehin ‚ein seltenes Glück‘.²⁸ Die Frage nach der Qualifizierung von Musikpädagog*innen war selbst Anfang des 20. Jahrhunderts noch nicht abgeschlossen. Ein Beitrag aus dem Jahr 1915 monierte, dass es in Zeiten ‚bitterer Not‘ nicht erlaubt sei, ‚sich durch Musikunterricht ein paar kümmerliche Pfennige zu erwerben, ohne dass man vorher eine peinliche staatliche Prüfung abgelegt‘ habe.²⁹ Ungeprüfte Privatlehrer*innen könnten ohnehin ‚unmöglich so viel Unheil anrichten, denn sie werden, wenn sie Stümper‘ seien, ‚eher als solche erkannt‘ – im Gegensatz zu jenen, die in ‚Konservatorien ihr Unwesen‘ trieben.³⁰ Eine mögliche Begründung für das Erkennen von guten oder schlechten Pädagog*innen findet sich bereits bei Geyer, der darauf hinwies, dass ein ‚Musiklehrer [...] in der Regel der Familie näher [stehe], als andere Lehrer‘.³¹

Der Geiger Yehudi Menuhin (1916–1999), selbst eines von ‚vielen‘ Wunderkindern, meinte, dass Instrumentalpädagog*innen weder arrogant noch stolz sein dürften. Eine ihrer Hauptaufgaben sei es, ‚zu verhindern, dass Schaden angerichtet wird, und ich möchte behaupten‘, so Menuhin weiter, ‚dass neun von zehn und wahrscheinlich neunundneunzig von hundert Lehrern Schaden anrichten‘.³² Dem Verhältnis zwischen Lehrer*innen und Schüler*innen und dessen Bedeutung für das Ge- oder Misslingen der Instrumentalausbildung wurde noch Ende der 1980/90er Jahre kaum Beachtung geschenkt.³³ Umso mehr stellt sich die Frage, wie sich der Umgang zwischen Lehrer*innen und Schüler*innen gestaltete und welche Formen der Interaktion es gab. Waren diese positiv oder negativ? Waren sie abwertend? – Schon Joseph Haydn

25 ANTONICEK, Musik in Pädagogik, 311; Renate SEEBAUER, Erneuerungsversuche der Musikerziehung der österreichischen Pflichtschule der Zehn- bis Vierzehnjährigen. Vom Reichsvolksschulgesetz bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung Wiens, in: Studien zur Musikwissenschaft 35 (1984), 183–284; https://www.museumnoe.at/de/das-museum/blog/Neues_Volksschulgesetz (letzter Zugriff: 26.1.2022). Vgl. auch: Reinhard KANNONIER, Lehrer sein in Oberösterreich zur Zeit Anton Bruckners – Versuch einer sozio-kulturellen Standortbestimmung, in: Anton Bruckner als Schüler und Lehrer, 15–25, hier 24.

26 Vgl. SEEBAUER, Erneuerungsversuche, 191–192.

27 Flod.[oard] GEYER, Musiklehrerprüfungen, in: *Berliner Musikzeitung* (4. April 1860), 109–110. Zu Geyer vgl. <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A008142.html#biographies> (letzter Zugriff: 14.2.2022).

28 GEYER, Musiklehrerprüfungen, 109.

29 Signale für die musikalische Welt (6. Oktober 1915), 535–536, hier 535.

30 Ebd., 536.

31 GEYER, Musiklehrerprüfungen, 109.

32 Yehudi MENUHIN / William PRIMROSE, Violine und Viola, 133. Zit. nach: Reiner FISCHER, Zum Verhältnis von Lehrer und Schüler im Instrumentalunterricht, 1989, https://www.musica-instrumentalis.de/musica/download/zum_verhaeltnis.pdf (letzter Zugriff: 18.2.2022). Vgl. auch: Vanessa BOSCH, Zum Umgang von Klavierlehrkräften mit Unterrichtsabbrüchen. Eine qualitative Studie, Dissertation (Kunstuniversität Graz 2016).

33 Vgl. FISCHER, Zum Verhältnis, 3. Der Gesangs- und Instrumentalmusikunterricht sollte auch heute laufend Evaluierungen unterzogen werden.

soll als Student mit Temperamentsausbrüchen seines cholерischen Lehrers Nicola Porpora konfrontiert gewesen sein.³⁴ – Gab es Übergriffe – Strafen, Schlagen auf die Finger? Derartige Erinnerungen wurden selten verschriftlicht, wurden aber – auf Nachfrage – manchmal in Oral History-Interviews erzählt.

Barbara Resch beschäftigte sich in ihrer Diplomarbeit mit „Autorität und Macht im Lehrer-Schüler-Verhältnis“ und zog ausgewählte Begriffe für die Umsetzung von Macht heran, die seit jeher auch auf Instrumentalschüler*innen angewandt werden. Sie unterschied zwischen dem Befehl („Du musst – mehr – üben!“), der Drohung („Wenn Du nicht übst, dann ...“), dem Lob, der Belohnung, dem Fragen und Wissen, dem Zurücklehnen,³⁵ dem Schweigen, gefolgt vom Urteil, dem Verzeihen, Ignorieren bis hin zum Einsatz von Gewalt.³⁶ Das „Auf-die-Finger-Schlagen“ war nicht nur im Klassenverband bis weit ins 20. Jahrhundert hinein üblich, sondern auch im Klavierunterricht eine gängige Bestrafung. Dazu kam das Zuschlagen von Klavierdeckeln auf die Hände von Kindern und Jugendlichen oder der Missbrauch des Geigenbogens für Übergriffe auf Schüler*innen.³⁷ Die Pianistin Erna Jonas (1906–1998) soll von ihrer Lehrerin in den Klavierstunden regelmäßig verprügelt worden sein,³⁸ und das Klavierduo Toni (1916–2007) und Rosi (1922–2012) Grünschlager berichtete in einem Interview von der 1877 in Minsk geborenen Pianistin Isabelle Vengerova (1877–1956), ebenfalls Schülerin des bereits genannten Theodor Leschetizky, von „psychischen“ Machtspielen.

„Sie war eine sehr gute Lehrerin, wenn man als ein Säugling zu ihr gekommen ist, um mit ihr die ‚Muttermilch‘ zu trinken. Isabelle Vengerova hatte viele Wunderkinder, aber sehr viele von ihren Schüler*innen sind auf der Couch eines Psychiaters gelandet. Wir waren daran nicht gewöhnt. Unsere Lehrer waren immer respektvoll und konstruktiv. Vengerova wollte, daß ich den Boden vor ihr küsse, bevor ich mit ihr spreche. Das haben wir nicht tun können.“³⁹

Für die Gegenwart verweise ich auf den erschütternden Abschlussbericht zu „Vorfälle[n] von Gewaltausübung an Schutzbefohlenen bei den Regensburger Domspatzen“.⁴⁰ Die körperlichen Wunden klangen/klingen meist ab, nicht aber die seelischen.

34 Vgl. ANTONICEK, Musik in Pädagogik, hier 298–299.

35 „Zwar kann er die eigenen Erwartungen den anderen nicht unmittelbar aufzwingen; gleichzeitig aber gibt er ihnen zu verstehen, daß er ihren Erwartungen gegenüber offenbar eher gleichgültig gegenübersteht. Er suggeriert, daß im Zweifelsfall er derjenige wäre, der die Beziehung definiert, und nicht umgekehrt“. Rainer PARIS, Stachel und Speer. Machtstudien (Frankfurt am Main 1998), 10–11.

36 Vgl. Barbara RESCH, Autorität und Macht im Lehrer-Schüler-Verhältnis, Diplomarbeit (Universität Wien 2009), 46–59; Elias CANETTI, Masse und Macht (Frankfurt am Main 2006). Zur Gewalt im Musikunterricht vgl. Ulrich WEBER / Johannes BAUMEISTER, Vorfälle von Gewaltausübung an Schutzbefohlenen bei den Regensburger Domspatzen. Untersuchungsbericht, 17.7.2017, https://www.uw-recht.org/images/Abschlussbericht_Domspatzen.pdf (letzter Zugriff: 14.2.2022).

37 Vgl. ebd., 60, 74, 104, 130, 243.

38 Vgl. Interview RTW mit Erna JONAS, Band 1 (New York, 22. April 1997); Elfi HARTENSTEIN, Heimat wider Willen. Emigranten in New York. Begegnungen (Berg am See 1991), 199; Erna Jonas: Professor – Through the Eyes of a six-year-old, in: The Leschetizky Association News Bulletin 53/62 (1995); <https://konzerthaus.at/konzert/eventid/7769> (letzter Zugriff: 27.1.2022).

39 Interview RTW mit Toni u. Rosi GRÜNSCHLAG, Band 5 (New York, 12. April 1997).

40 WEBER / BAUMEISTER, Vorfälle. Vgl. auch: Windsbacher Knabenchor. Schulleitung räumt Peitschenhiebe und Schläge ein, in: Der Spiegel (26. März 2010), <https://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/windsbacher-knabenchor-schulleitung-raeumt-peitschenhiebe-und-schlaege-ein-a-685865.html> (letzter Zugriff: 14.2.2022); BOSCH.

Als besondere Ausprägung des Drucks auf Kinder sei der Status ‚Wunderkind‘ erwähnt. Schon der Musikkritiker Eduard Hanslick (1825–1904) hielt fest, dass Wien an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ein „Stapelplatz von Wunderkindern“ gewesen sei.⁴¹ „Sie bewegten sich“, so Jonas Traudes, „im Spannungsfeld zwischen öffentlicher Adoration und Observation“.⁴² Obwohl wir aufgrund der zunehmenden Auto/biografik von diesen Wunderkindern des 19. und 20. Jahrhunderts ‚mehr wissen‘, gibt es kaum Forschungen dazu.⁴³ In Abgrenzung zum 18. Jahrhundert unterscheiden sie sich hinsichtlich der Parameter ‚Öffentlichkeit‘ und ‚Privatheit‘,⁴⁴ wie auch im sich wandelnden Mäzenatentum, vom Adel hin zum Bürgertum. Der Prozess der „Huldigung, Verklärung und Ideologisierung“ brach mitunter sehr abrupt ab.⁴⁵ Wunderkinder waren stets ‚Erhöhungen‘, wenn nicht gar ‚Überhöhungen‘ oder der Überschätzung ausgesetzt. So wurde die in Sibiu geborene Geigerin Erna Rubinstein (1903–1966) in einem Beitrag als das „bedeutendste[n] Wunderkind“ bezeichnet,⁴⁶ vier Jahre später war in einer Konzertkritik aus New York der ‚Verriss‘ eines ihrer Konzerte zu lesen, in dem der Kritiker das kleine Mädchen „der Selbstüberschätzung“ bezichtigte.⁴⁷ So hochumjubelt diese Kinder waren, so rasch und so tief konnten sie fallen. Zeitungsberichte zu Wunderkindern gingen stets einher mit der Bezeichnung ‚klein‘, ein Wort, das sie hervorheben sollte, sie per se aber eben auch klein machte und erniedrigte.⁴⁸ Der anonym bleibende Autor eines Beitrags zum Thema „Humanität und Wunderkinder“ schilderte Mitte des 19. Jahrhunderts nicht nur Siechtum, Irrenhaus und den frühen Tod von Wunderkindern; er selbst hätte in der Erziehung zum Wunderkind durch „Überreizung der Gehörorgane“ nicht nur temporär seinen Hörsinn, sondern für ein „dreiviertel Jahr lang“ auch seinen Sehsinn verloren. Aus seiner Sicht trat für diese Kinder erst Erleichterung ein, wenn sie zu ‚groß‘ für das ‚Wunder‘/das Wunderkind waren; zuvor gab es – selten genannte – Strafen, etwa das „Einsperren in enge, dunkle Behältnisse“, Schläge oder Hungern-Lassen.⁴⁹ Das sei im Falle des genannten Autors kein Thema gewesen, aber

„wenn andere Kinder im lichten Sonnenschein sich fröhlich und frei auf der Gasse herumtummelten, da musste ich zu Hause sitzen, die schwierigsten kontrapunktistischen Aufgaben ausarbeiten, bald auf dem Klaviere, bald auf der Violine, dann auf dem Waldhorn mich üben, die Skala singen, bis mir der Kopf fieberhaft glühte und die Adern an den Schläfen mir zu zerspringen drohten“.⁵⁰

41 Eduard HANSLICK, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 1 (Wien 1869), 224, zit. nach: Jonas TRAUDES, *Musizierende „Wunderkinder“*. Adoration und Observation in der Öffentlichkeit um 1800 (Köln 2018), 9.

42 Ebd.

43 Gerhard LANG, *Genies im Kinderzimmer*, in: *Neues Wiener Journal* (21. Mai 1936), 7. Vgl. auch: Andreas C. LEHMANN, *Musikalische Wunderkinder. Stand der Forschung zu einer seltenen Spezies*, in: *üben & musizieren* 2 (2013), 6–11.

44 Vgl. TRAUDES, *Wunderkinder*, 24.

45 Ebd., 9.

46 [Konzertkritik, in:] *Der neue Tag* (26. März 1919), 8.

47 Eine Warnung an Erna Rubinstein, in: *Neues Wiener Journal* (14. Februar 1923), 7.

48 Klavierabend Erna Jonas, in: *Fremden-Blatt* (3. Dezember 1917), 7; *Kunst und Theater. Musik*, in: *Wiener Zeitung* (27. Dezember 1919), 3; Carl KUNT, *Concert des kleinen Alfred Jaell*, in: *Wiener Zeitschrift* (14. Januar 1845), 40; *Eine zweite Pastrana*, in: *Vorarlberger Landes-Zeitung* (28. Oktober 1871), 1–2.

49 *Humanität und Wunderkinder. Die Gegenwart*, in: *Politisch-literarisches Tagblatt* (13. Februar 1847), 165–168, hier 168.

50 Ebd., 166.

Wunderkinder sollten im 19. Jahrhundert oftmals ihre Familien aus dem ‚Elend holen‘, ihnen ein besseres Leben ermöglichen. Ein Beispiel dafür war der Geiger Bronislaw Huberman (1882–1947). Der Vater war ‚Advokat‘ im polnischen Czeŝtchowa; ihm war eine eigene musikalische Karriere versagt geblieben, und er setzte alles daran, einem seiner drei Söhne eine musikalische Laufbahn zu ermöglichen. 1892 übersiedelte die Familie nach Berlin, wo Bronislaw Huberman Unterricht beim Geiger Joseph Joachim (1831–1907) erhielt.

„For one year they made in the household all possible savings, we lived on short commons, and then part of the furniture was sold I often feel the memory of those four hundred rubles on our poor table, if we stayed longer than a year from the homeland, my father would have lost his position as an advocate; and if I would not succeed, we all would be in the street. The future of the family depended upon my poor violin.“⁵¹

Der Zehnjährige übernahm, unterstützt von Förderern wie dem Grafen Jan Zamoyski, in Folge die Unterhaltsleistung für die Familie. Das unsichere Leben als Virtuose soll jedoch früh gesundheitliche Schäden und Depressionen hervorgerufen haben.⁵²

‚Wunderkind‘-Erzählungen kann man bis in die Gegenwart fortführen. So berichtete Michaela Krucsay auf der Tagung „Musik und Medizin“ von der Geigerin Hedi Gigler-Dongas (1923–2017), einem ehemaligen Wunderkind,⁵³ zuletzt machte Anfang des Jahres 2022 das 1925 geborene Wunderkind Ruth Slenczynska mit einer Plattenaufnahme im Alter von 97 Jahren von sich reden.⁵⁴ Heute firmieren Wunderkinder als ‚musikalisch Hochbegabte‘,⁵⁵ eingebettet in einem „übergreifenden und abstrakt verdichteten Sinne auf Ermöglichungsbedingungen im Generationenverhältnis“.⁵⁶ Auch wenn dieses im Rahmen des generativen Konzepts auf die großen Themen wie Fragen der „ökonomischen Produktivität, des Wohlstands, der relativen

51 Emondo DE AMICIS, [Bericht/Interview], in: *Illustrazione Italiana* (August 1904). Zit. nach: Ida IBBEKEN, Hg., *The Listener speaks. 55 Years of Letters from the Audience to Bronislaw Huberman* (Ramoth Hashawin 1961), V. Vgl. Piotr SZALSZA, *Bronislaw Huberman. Leben und Leidenschaften eines vergessenen Genies* (Wien 2020), 31.

52 Vgl. IBBEKEN, *The Listener speaks*, 2–4; SZALSZA, *Bronislaw Huberman*, 44–45.

53 Vgl. Michaela KRUCSAY, *Ein Hippokratischer Eid für die Musik. Beruf und Berufung in den Schriften der Violinistin Hedi Gigler-Dongas*, Vortrag auf der Tagung: *Musik und Medizin. Musikwissenschaftliche und medizinhistorische Zugänge. Jahrestagung 2021 des Vereins für Sozialgeschichte der Medizin – Geschichte(n) von Gesundheit und Krankheit*, online, (4. bis 6. November 2021), <https://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/aktuelles/events/2021/konferenz-musik-und-medizin/-conference--music-and-medicine-.html> (letzter Zugriff: 24.2.2022); siehe auch Krucsays Beitrag in diesem Band; Karl GRÜNBERG, *Nachruf auf Hedi Gigler-Dongas (Geb. 1923). „Nie wieder diese Geige“* (18.5.2017), <https://www.tagesspiegel.de/berlin/nachruf-auf-hedi-gigler-dongas-geb-1923-nie-wieder-diese-geige/19823432.html> (letzter Zugriff: 3.2.2022).

54 Vgl. *Neues Album von „Wunderkind“-Pianistin* (14. Jänner 2022), <https://orf.at/stories/3243624/> (letzter Zugriff: 1.2.2022); *A Five Year Old Prodigy* (1930), <https://www.youtube.com/watch?v=SPZiuPw-LLs> (letzter Zugriff: 16.2.2022).

55 Vgl. Reinhard KOPIEZ / Andreas C. LEHMANN, *Musicological Reports on Early 20th Century Musical Prodigies. The Beginnings of an Objective Assessment*, in: Gary E. McPherson, Hg., *Musical Prodigies. Interpretations from Psychology, Education, Musicology, and Ethnomusicology* (Oxford 2016), 168–184; Jessica GNAS / Daniel MÜLLENSIEFEN / Franzis PRECKEL, *Was denken Musikschullehrkräfte über musikalisch hochbegabte Schülerinnen und Schüler? Eine experimentelle Untersuchung*, in: *Beiträge empirischer Musikpädagogik* 11 (2020), 1–33.

56 Vera KING, *Zukunft der Nachkommen – gegenwärtige Krisen der Generativität*, in: *Psychologie & Gesellschaftskritik*, 39/2–3 (2015), 27–53, hier 29.

Friedlichkeit oder Gewaltförmigkeit, der Verteilungsgerechtigkeit hinsichtlich Einkommen, Bildung, Gesundheit“ abzielt,⁵⁷ so werden alle Hoffnungen, alle Anstrengungen auf das „Einzelwesen“, das Einzelkind, projiziert, das zum Hochbegabten wird.⁵⁸

Auftrittsängste als Folgen der Überlastung

Wolfgang Amadeus Mozart tat bereits einen Vorgriff auf einen ‚neuen Typus‘ des Musikers; von der ‚Überhöhung des Künstlers bzw. des Komponisten zum Heroen‘ profitieren sollten jedoch erst die nächsten Generationen.⁵⁹ Zugleich wurde der Instrumentalmusik- oder auch der Gesangsunterricht im 19. Jahrhundert zu ‚einer der wichtigsten Erwerbsquellen‘ für Musiker*innen und führte zur ‚Entwicklung eines unabhängigen Musikerstandes‘, gepaart mit einem neuen Selbstverständnis.⁶⁰ Schon zu Zeiten Mozarts hatte sich im Musikgeschäft ‚Leistungsdruck‘ abgezeichnet. Während Vater Leopold in Salzburg um seine Kreditwürdigkeit bangte und ‚Ehrverlust‘ fürchtete, zumal er 1777 aus dem Dienst am Salzburger Hof entlassen worden war, lebten Frau und Sohn in Paris 1778 seiner Meinung nach über die Verhältnisse.⁶¹ Anstellungen bei Hofe waren im 18. Jahrhundert an erweiterte Fähigkeiten geknüpft. So mussten etwa Trompeter und Paukisten im Orchester zumindest die zweite Violine oder Viola mit/spielen können. Mit der Belastung von Musiker*innen gewannen zunehmend ‚musikermedizinische Fragestellungen [...] an Bedeutung. Gesundheitliche Beschwerden bei Musiker*innen nahmen durch das aufkommende Virtuosenentum und die Intensivierung der Übezeiten‘ zu.⁶² Weiters riefen neuartige Auftrittssettings ein neues Phänomen, nämlich Auftrittsängste, hervor.⁶³ Die erste Erwähnung von Lampenfieber stammt aus der *Wiener allgemeinen Theaterzeitung* vom 7. August 1817. Das Lampenfieber wird darin als ‚gefährliche Krankheit‘ bezeichnet.⁶⁴ Lampenfieber floss in Folge rasch in die Bewertung des Könnens von Musiker*innen ein. Katharina Hlawa könne, so ein Beitrag aus dem Jahr 1833, ‚wenn sie einmal das Lampenfieber überwunden hat, eine recht brauchbare Sängerin werden‘.⁶⁵ Der Bariton Viktor Rokitansky (1836–1896), Bruder des Opernsängers Hans Rokitansky (1835–1909), musste seine Bühnen-

57 Ebd., 32–33.

58 Vgl. auch: Julia SCHREIBER, *Körperoptimierung. Selbstverbesserung zwischen Steigerungsdruck und Leibgebundenheit* (Wiesbaden 2021), doi.org/10.1007/978-3-658-36018-4.

59 Werner RAINER, *Zum Sozialstatus des Berufsmusikers im 18. Jahrhundert – am Beispiel der Salzburger Hofmusik*, in: Barth-Scalmani / Mazohl-Wallnig / Wangermann, Hg., *Genie und Alltag*, 243–258, hier 245. Vgl. auch: TRAUDES, *Wunderkinder*, 27–93.

60 ANTONICEK, *Lehrer-Schüler-Verhältnis*, 60. Vgl. auch: Georg SCHINKO, *Annäherungen an den Musikerberuf in Österreich (ca. 1900–1938)*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften (= OeZG) 24/1* (2013), 150–171.

61 Vgl. Gunda BARTH-SCALMANI, *Vater und Sohn Mozart und das (Salzburger) Bürgertum oder „Sobald ich den Credit verliere, ist auch meine Ehre hin“*, in: Barth-Scalmani / Mazohl-Wallnig / Wangermann, Hg., *Genie und Alltag*, 173–202.

62 Claudia SPAHN / Günther BERNATZKY / Gunter KREUTZ, *Musik und Medizin – ein Überblick*, in: Bernatzky / Kreutz, Hg., *Musik und Medizin*, 17–24, hier 21. Vgl. auch: BABBE, *Von der Straße in den Konzertsaal*, 138–139.

63 Kato HAVAS, *Lampenfieber. Ursachen und Überwindung unter besonderer Berücksichtigung des Violinspiels* (Köln–Wien–London 1989), 5.

64 *Neuigkeiten*, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung (Bäuerles Theaterzeitung)* (7. August 1817), 376.

65 *Allgemeine musikalische Zeitung* (15. Mai 1833), 333. Katharina Hlawa, verheiratete Mildner, war später als Gesangslehrerin tätig. Vgl. *Correspondenz*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (17. Juni 1864), 217.

laufbahn aufgrund von Lampenfieber aufgeben und arbeitete als Gesangslehrer.⁶⁶ Auch über Schülerinnen und Schüler konnte man aber durchaus ‚Ruhm‘ erwerben.⁶⁷ Ende der 1830er Jahre spiegelt sich in Tageszeitungen und Musikjournalen eine Zunahme der Erwähnung des Begriffs Lampenfieber vor allem im Zusammenhang mit Schauspieler*innen und Sänger*innen, meist aber mit Wohlwollen und Verständnis für die Aufregung von jungen Künstler*innen.⁶⁸ Lampenfieber zeige sich „vor oder nach dem Aufziehen des Vorhangs, seine Symptome sind Röthe und Blässe im Gesicht, Angstschweiß auf der Stirne, Zittern und Stocken der Rede, ängstliches Herumschweifen der Augen und auch zu Boden gesenkter Blick“. Nur die „Nachsicht des Publikums [sei] ein Linderungsmittel“. ⁶⁹ Ein ‚Musikkritiker‘ meinte 1837, er liebe es, „die verschiedenen Wirkungen des Lampenfiebers zu beobachten, von dem weder Homöo- noch Allopathen, noch alle Pathen der Welt erlösen“ könnten.⁷⁰ Zu einer stärkeren Auseinandersetzung mit Lampenfieber in den Medien kam es nachweislich gegen Ende des 19. Jahrhunderts, zieht man die Zeitungs- und Zeitschriftendatenbanken *ANNO* und *Digipress* heran.⁷¹

Die Zunahme von Auftrittsängsten und deren verstärkte Thematisierung in autobiografischen Texten von Musiker*innen waren zum einen, wie bereits erwähnt, dem Entstehen der großen Konzertsäle und der damit einhergehenden Erweiterung der Zuhörerschaft geschuldet. Musik wurde nicht mehr nur ‚nebenbei‘ wahrgenommen, das Publikum saß nun ruhig auf seinen Plätzen und hörte mehr oder weniger konzentriert zu.⁷² Zum anderen waren Auftrittsängste an die zunehmende Möglichkeit der Konservierung sowie Perfektionierung von Tonaufnahmen und der Vergleichbarkeit von Stimmen und künstlerischen Interpretationen auf Datenträgern wie Grammophon-, Schellack-, Langspielplatten bis hin zu CDs gekoppelt. Hinzu kam der Ende des 19. Jahrhunderts in Amerika und Europa geführte Diskurs um die ‚Konstitution der Nerven‘, gepaart mit einer weitreichenden Kritik an der Moderne.⁷³ Vor allem die Neurasthenie spielte als ‚moderne‘ Erkrankung im Zusammenhang mit einer allgemeinen Überforderung und Überlastung eine große Rolle. Die Historikerin Birgit Kirchmayr verweist hinsichtlich des Neurasthenie-Diskurses insbesondere auf bildende Künstler*innen und hebt vor allem den Grafiker Alfred Kubin als „Märtyrer der Nerven“ hervor.⁷⁴ Auch die Medizin setzte sich spätestens an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit Auftrittsängsten auseinander. In einem Bericht zu Lampenfieber aus dem Jahr 1925 sah der Schauspieler Wilhelm Lichtenberg (1892–1960) Auftrittsangst als ausschließlich positives Asset, als „Stimulans, eine künstliche Aufpeitschung der Nerven“. Am Theater bleibe „es leider nicht bei dieser einzigen,

66 Vgl. Leopold G. DITTEL, Das Lampenfieber, in: Die Bühne (26. Mai 1927), 9–11, hier 11.

67 Vgl. ANTONICEK, Lehrer-Schüler-Verhältnis, 59, 62–63.

68 Vgl. Ost und West. Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben (30. Juni 1841), 429.

69 Das Fieber, in: Der Ungar. Zeitschriftliches Organ für magyarische Interessen (29. Juli 1843), 771–772, hier 772.

70 Gustav Friedrich NORD (Red.), Auswärtige Correspondenz, in: Der Bazar für Kunst, Literatur, Theater und Geselligkeit, (25. April 1837), 260.

71 <https://anno.onb.ac.at/>; <https://digipress.digitale-sammlungen.de/> (letzter Zugriff: 24.2.2022).

72 Vgl. BABBE, Von der Straße in den Konzertsaal, 140–141.

73 Vgl. Carl E. SCHORSKE, Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle (München³1994), 199–200. Peter GAY, Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs (Frankfurt am Main 2008).

74 Birgit KIRCHMAYR, Zeitwesen. Autobiographik österreichischer Künstlerinnen und Künstler im Spannungsfeld von Politik und Gesellschaft 1900–1945. Eine Studie zu Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Aloys Wach, Erika Giovanna Klien und Margret Bilger (Wien–Köln–Weimar 2020), 235, 264–271, 310. Vgl. auch: Bettina GOCKEL, Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne (Berlin 2010).

der harmlosesten und ungefährlichsten. Derselbe Zustand wird, je nach Veranlagung, mit Alkohol erzeugt, mit erotischen Exzessen, und wir kennen sogar Fälle, in denen das zerstörende Morphium nicht gescheut wurde“.⁷⁵ Zwei Jahre später plädierte der Arzt Leopold G. Dittel für den Einsatz von Psychotherapie und Hypnose gegen Lampenfieber.⁷⁶ „Je nach Lage des Falles“, so ein weiterer Beitrag aus dem Jahr 1937, setzte sich der Autor für „Selbstbeherrschung, Training, Alkohol oder auch ein harmloses Medikament ein, dessen Wirkung allerdings mehr der eines Amuletts als der einer Arznei“ gleichkomme.⁷⁷ Weiters wurde ab den 1930er Jahren Sedobrol, ein Brompräparat, das zuvor bei Neurasthenie, Epilepsie (um 1912), Schlaflosigkeit und Hysterie eingesetzt worden war,⁷⁸ als Mittel gegen Lampenfieber beworben. Es sollte den Speichelfluss regulieren und beruhigen. Sedobrol setzte sich aus Bromnatrium, Kochsalz und „würtz. vegetab. Extraktivstoffen“ zusammen.⁷⁹ Theodor Meissl, gewesener Theaterarzt am Theater an der Wien,⁸⁰ meinte, dass es „eine bekannte Tatsache“ sei, „dass in einem Theaterbetriebe das darstellende Personal durch Anlage – diese wird als Talent bezeichnet – ferner durch die Eigentümlichkeiten des Berufes [...], leichter reizbar, nervös, neurasthenisch“ sei.⁸¹ Als dem Lampenfieber zugehörige Symptome bzw. „Erregungszustände“ nannte er Kopfschmerzen, Tachykardie, also Herzrasen, Brechreiz sowie Diarrhöen. Diese träten selbst bei „sogenannten Prominenten“, insbesondere bei Premieren, auf.⁸² Empfohlen wurde Sedobrol etwa eine Stunde vor dem Auftritt, sodass „während des Spieles Beruhigung und ein gewisse[n][s] Gefühl von Sicherheit“ eintreten konnte.⁸³

Lampenfieber oder Auftrittsängste, im Englischen meist als *music performance anxiety* bezeichnet,⁸⁴ sind stark verbunden mit Auftrittskompetenzen. Es ist zwischen rein physischen

-
- 75 Wilhelm LICHTENBERG, Lampenfieber, in: Neues Wiener Journal (16. März 1925), 7. Zum Konsum von Drogen unter Künstler*innen vgl. Regina THUMSER-WÖHS, „... zauberlacht Unlust in blaue Heiterkeit“. Sucht und Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert (Innsbruck–Wien–Bozen 2017); DIES., Genuss.süchtig. Stigmata des Asozialen: Frauen als Opfer einer frühen Drogensucht, in: Theresa Adamski u. a., Hg., Geschlechtergeschichten vom Genuss. Zum 60. Geburtstag von Gabriella Hauch (Wien–Berlin 2019), 169–180.
- 76 Leopold G. DITTEL, Das Lampenfieber, in: Die Bühne (26. Mai 1927), 9–11, hier 11. Vgl. Paul JOIRE, Handbuch des Hypnotismus. Seine Anwendung in Medizin, Erziehung und Psychologie (Berlin 1908).
- 77 Zweierlei Lampenfieber, in: Prager Tagblatt (25. Februar 1937), 14.
- 78 Sedobrol >Roche< ein neues diätisches Brompräparat, in: Pharmaceutische Praxis 10 (1913), 447–448.
- 79 Theodor MEISSL, Die Anwendung des Sedobrol in der Theaterpraxis, in: Wiener Medizinische Wochenschrift, 3 (1930), 115. Vgl. Jörg ULRICH, „Hier ruht einer, der nicht wusste, was Epilepsie ist“. Alfred Ulrich (1869–1944) und die Schweizerische Anstalt für Epileptische, in: Praxis 95 (2006), 389–393.
- 80 Vgl. Der „Concordia“-Ball, in: Neue Freie Presse (22. Februar 1911), 10–11, hier 11; Der Schriftstellerball. Die Präsenzliste, in: Reichspost (21. Jänner 1913), 8; Theodor MEISSL, Der erste Theaterarzt in Wien, in: Separatabdruck aus der Wiener Medizinischen Wochenschrift 21 (1935), 589.
- 81 MEISSL, Anwendung des Sedobrol.
- 82 Ebd.
- 83 Ebd. Auch all jene Menschen, die im Hintergrund mit den Bühnenkünstler*innen zusammenarbeiten, würden Sedobrol benötigen, beispielsweise das Hilfspersonal und selbst die Autor*innen.
- 84 SPAHN, Auftritt und Lampenfieber, 397. Vgl. auch: HAVAS, Lampenfieber; Irmtraud TARR KRÜGER, Lampenfieber. Ursachen, Wirkung, Therapie (Zürich 1993); Claudia SPAHN, Lampenfieber. Handbuch für den erfolgreichen Auftritt. Grundlagen, Analyse, Maßnahmen (Leipzig 2012); Gerhard MANTEL, Mut zum Lampenfieber. Mentale Strategien für Musiker zur Bewältigung von Auftritts- und Prüfungsangst (Mainz 2013); Adina MORNELL, Lampenfieber und Angst bei ausübenden Musikern. Kritische Übersicht über die Forschung (Frankfurt am Main–Bern–Wien 2016); Jennifer MUMM u. a., Auftrittsängste bei Musikerinnen und Musikern. Ein kognitiv-verhaltenstherapeutischer Handlungsleitfaden (Göttingen 2020); Judith ZIMMERMANN, Auftrittsangst und Auftrittserleben bei Musikstudierenden nichtkünstlerischer Studiengänge. Eine Mixed-Methods-Studie zu Verbeitung, Entwicklung und Präventionsmöglichkeiten im Rahmen des Studiums (Osnabrück 2020); Andreas HILLERT / Christina LEMNITZ / David MOLNÁR, Opernsänger. Überlebenstraining. Was Sänger nicht fragen, aber wissen sollten (Berlin 2016).

(biologischen), psychologischen und letztlich sozialen Aspekten zu unterscheiden – wobei die Essenz aller Ängste (un)bewusst jene ist, nicht gut genug zu spielen. Claudia Spahn schlägt eine Differenzierung zwischen „normalpsychologischen Phänomenen und psychopathologischen Symptomen“ des Lampenfiebers vor.⁸⁵ Sie definiert Lampenfieber als besonderen „psychophysischen Zustand, der grundsätzlich auftritt, wenn wir uns vor anderen Menschen exponieren“.⁸⁶ Positive Merkmale von Lampenfieber sind erhöhte Körperspannung, gesteigerte Konzentration und Aufmerksamkeit sowie intensiviertes Gefühlserleben. Spahn unterscheidet aber in einem weiteren Schritt zwischen „leistungssteigerndem“, „-beeinträchtigendem“ und „-verhinderndem“ Lampenfieber, gleichzusetzen mit dem Begriff der „Auftrittsangst“, die „pathologische Ausmaße an[nahme] und [...] dadurch gekennzeichnet [sei], dass die Leistung in der Auftrittssituation sehr stark behindert ist oder unmöglich gemacht wird“.⁸⁷ Auftrittsangst zählt im Weiteren „als psychische Störung zum Formenkreis der sozialen Phobien und ist als Diagnose in der *International Classification of Diseases* (WHO 2014) genannt.“⁸⁸ „Die frühere Angst vor existenzieller körperlicher Bedrohung“ sei, so Spahn weiter, „heute einer Angst vor sozialer Bloßstellung gewichen“. Sie unterscheidet überdies zwischen personen-, kontext- und aufgabenbezogenen Einflüssen auf das Lampenfieber.⁸⁹

Das Vertrauen von Musiker*innen in ihr Können und ihr Instrument kann – und ich komme damit zu Phase drei – auch durch ‚äußere‘, etwa politische Umstände verlustig gehen. Das ‚Sich-Verlassen-Können‘ war für viele Musiker*innen gerade nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten und der damit einhergehenden Verfolgung nicht mehr gegeben und äußerte sich häufig in einer psychomotorischen Störung. Die Bedrohung durch die nationalsozialistische Rassengesetzgebung, die Flucht und ihre Begleiterscheinungen, zudem klimatische Schwankungen (diese betrafen nicht nur den Menschen, sondern ebenso die Stimmung von Instrumenten), Sprach- und Identitätsverlust, die Ungewissheit vor dem neuen Leben und die Sorge um zurückgebliebene Familienmitglieder und Freunde wurden zu Faktoren, die sich in der Beziehung von Musiker*innen zum Instrument äußern mussten. Die Frage, ob sie auf dem Podium den eigenen Anforderungen und jenen des Publikums genugtun würden, wie sie im Aufnahme-land aufgenommen und akzeptiert würden,⁹⁰ rief besonders bei Solist*innen Auftrittsangste hervor.⁹¹ Bedrohlich waren zudem ungelöste Probleme und Zukunftsängste hinsichtlich der Fortsetzung der Karriere, das finanzielle Auskommen für den Unterhalt der Familie sowie die Notwendigkeit und Dringlichkeit, *Affidavits* für zurückgebliebene Familienmitglieder und Freund*innen zu organisieren bzw. ihnen Geld zukommen zu lassen. Verwiesen sei diesbezüglich unter anderem auf den bereits 1964 herausgegebenen Band „Psychiatrie der Verfolgten“.⁹²

85 SPAHN, Auftritt und Lampenfieber, 397.

86 Ebd.

87 Ebd.

88 Ebd.

89 Ebd., 398.

90 Vgl. TARR KRÜGER, Lampenfieber, 25, 37.

91 Vgl. Regina THUMSER, Vertriebene Musiker. Schicksale und Netzwerke im Exil 1933–1945, Dissertation (Universität Salzburg 1998).

92 Walter RITTER VON BAEYER / Heinz HÄFNER / Karl Peter KISKER, Psychiatrie der Verfolgten. Psychopathologische und gutachtliche Erfahrungen an Opfern der nationalsozialistischen Verfolgung und vergleichbarer Extrembelastungen (Berlin–Göttingen–Heidelberg 1964), 187–189. Vgl. auch: Gisela PERREN-KLINGLER, Ressourcenarbeit in der Flüchtlingshilfe bei Stress durch Migration und Flucht (Berlin 2020).

Heinz Freudenthal (1905–1999), der 1936 bis 1953 die Position des Chefdirigenten des Synchronie- und Rundfunkorchesters in Norrköping innehatte, meinte seine späte Karriere, nach 1953, betreffend:

„Für mich öffnete sich nun endlich die große internationale Musikwelt ... Leider kam diese Chance zu einer internationalen Karriere reichlich spät, vielleicht sogar zehn Jahre zu spät ... Niemals hatte ich damit gerechnet, so lange Zeit in Norrköping zu bleiben. Vielmehr wollte ich mir innerhalb einiger Jahre so viel Repertoire und Routine erarbeiten, um dann für größere Verhältnisse reif zu sein. Aber die Sorge für eine durch die Zeitumstände vergrößerte Familie und die Arbeit für die Flüchtlinge aus den von den Nazis vergewaltigten Ländern zwangen mich auszuharren, obwohl ich dieser Position in künstlerischer Beziehung längst entwachsen war.“⁹³

„Negative (Konzert)kritiken“ waren für Künstler*innen auf der Flucht viel „gefährlicher“ als vorher. Gerade der Zukunftsbezug, gepaart mit der Frage nach ihrer „Selbstbehauptung“ im Exil, war ein einflussnehmender Faktor auf die psychische Konstitution von Musiker*innen.

Beim Warten auf *Affidavits* und Einreise-Visa waren sie langen Reiserouten und oft wochenlangen Aufenthalten in Zwischenländern ausgesetzt. Das Unterrichten stellte in dieser Zeit häufig die einzige Möglichkeit zum Broterwerb dar, Überzeiten am Instrument mussten hintangestellt werden. Der Pianist Rudolf Serkin (1903–1991) schrieb im Juli 1935 an seine Schwiegereltern:

„Ich gebe ziemlich viele Stunden. Heute war die neue Schülerin da, sauber aber schwach, ihr Spiel natürlich ... Das Stundengeben macht reich aber sehr müde, viel mehr als das Üben. Diese zarten hinfalligen alten und jungen Mädchenseelen zum Fortspielen zu veranlassen erfordert starke Kräfte; aber dafür hat man etwas für die Ewigkeit getan.“⁹⁴

Als die Pianistin Heida Hermanns Holde (1906–1995), Ehefrau des Musikkritikers Arthur Holde (1885–1962), in den 1940er Jahren im Exil ständig krank war, konnte ihr Arzt keine physischen Ursachen feststellen und führte ihre Beschwerden auf die Tatsache zurück, dass sie gezwungen war, sieben Tage pro Woche zu unterrichten: „You are a performer and you must perform. You need time to practise and prepare yourself.“⁹⁵ Die fehlende Gelegenheit zu üben gepaart mit den schon genannten negativen Einflüssen verursachten gesteigerte Nervosität. Dazu reagierte der Körper auch äußerlich, etwa bei Rudolf Serkin, der eine Unzahl von Abszessen am ganzen Körper bekam – sie wurden von seiner Familie als psychische Reaktion auf die Entwurzelung gesehen. Zudem äußerte sich seine psychische Instabilität in Konzertkritiken der 1940er Jahre. Unter „Streiflichter“ berichtete die Exilzeitung *Der Aufbau* am 11. Dezember 1942:

93 Leo Baeck Institute (= LBI), Memoiren (ME) 151, 1975–78: Heinz FREUDENTHAL, Dichtung und Wahrung, mein Lauf durchs Leben, 181–182, 142.

94 Rudolf Serkin an Adolf u. Frieda Busch: Riechen, Ende Juli 1935, zit. nach: Irene SERKIN-BUSCH, Hg., Adolf Busch. Briefe. Bilder. Erinnerungen (Walpole–New Hampshire 1991), 332–333.

95 LBI, ME 300: Hermanns Holde, 78.

„Rudolf Serkin brauchte lange, bis er Herr seiner starken Nervosität wurde. Beschleunigte Tempi, ein üppiger Pedalgebrauch und dynamische Übersteigerungen trübten die Eindrücke besonders im ersten Teil des Programms. Aber selbst unter diesen, vielleicht durch eine Indisposition herbeigeführten Umständen wurde der Hörer keinen Augenblick an der großen Künstlerschaft Serkins irre.“⁹⁶

Lotte Bamberger (1904–2005), in Wien Bratschistin im *Weiß-Quartett*, war in ihrem Spiel im Exil ebenfalls von starkem Lampenfieber betroffen:

„Es war leider furchtbar, und es ist eigentlich schlimmer geworden. In Wien und auf den Quartett-Reisen hatte ich beinahe kein Lampenfieber. In Palästina habe ich auch noch keines gehabt. Da habe ich ja im Orchester gespielt und obwohl ich ab und zu ein Solo hatte, war ich nicht nervös. Hier [in den USA] ist es schlimmer geworden.“⁹⁷

Bamberger, die in ihrer zweijährigen Tätigkeit in dem von Bronislaw Huberman 1936 gegründeten *Palestine Orchestra* ein ‚normales‘ Engagement sah, nach dessen Erfüllung sie wieder nach Österreich zurückkehren wollte, war nach dem ‚Anschluss‘ sehr plötzlich mit der realen Bedrohung durch den Nationalsozialismus konfrontiert. Ihre Ängste setzten sich nach ihrer Weitermigration aus Palästina in die USA frei. In den USA boten sich Bamberger 1938 viele *Freelancer*-Tätigkeiten. Sie flüchtete sich in die Arbeit und nahm zahllose Jobs am klassischen wie am Unterhaltungssektor an, um sich einerseits nicht den Vorgängen in Europa stellen zu müssen, andererseits aus Angst, nicht genug zum täglichen Leben beisteuern zu können. In der Formation des Streichquartetts suchte sie eine Kompensation für den Verlust von Familienmitgliedern und eine Art ‚Heimatersatz‘. Lotte Bamberger spielte nach ihrer Ankunft in Amerika zunächst im *Galimir-Quartett*, später in einem Streichquartett mit Erica Morini. Dieser Ausgleich sollte sie nicht vor ihrem psychischen Zusammenbruch bewahren. Lotte Bamberger selbst vermied es, im Interview darüber zu sprechen. Er wurde von ihr nur angedeutet, allerdings wies ihr Kollege Felix Galimir explizit darauf hin.⁹⁸

Auch Musiker*innen, die im März 1938 im Ausland gewesen waren, traf der ‚Anschluss‘ Österreichs, darunter Pianist*innen, Sänger*innen, Komponisten und Dirigenten. Der Pianist Arthur Schnabel schrieb in seinen Erinnerungen:

„ich erfuhr, dass ich mein Vaterland verloren hatte ... An diesem Abend war ich nicht gerade in bester Stimmung, und ich weiß nicht, wie ich spielte, denn meine Gedanken waren ganz von diesem Ereignis gefangengenommen. Sobald ich nach New York zurückgekehrt war, begann ich meine und meiner Frau Einwanderung in die Staaten in die Wege zu leiten.“⁹⁹

96 Streiflichter, in: Aufbau (11. Dezember 1942), 12. Rudolf Serkins Unwohlsein während Auftritten und seine Nervosität hat sein Sohn Peter auch für die späteren Jahre bestätigt. Vgl. Interview RTW mit Peter SERKIN (New York, 14. Mai 1997).

97 Interview RTW mit Lotte BAMBERGER (New York, 13. März 1997).

98 Vgl. Interview RTW mit Felix GALIMIR (New York, 12. März 1997). LBI, AH-Coll., Interview Christian KLÖSCH mit Lotte BAMBERGER (New York, 26. Juni 1996).

99 SCHNABEL, Aus dir wird nie ein Pianist, 144.

Der Komponist Ernst Krenek hielt am ersten Februar 1940 fest:

„Besonders seit die Katastrophe in Wien eingetreten ist, habe ich eine besondere Technik der Verdrängung entwickelt, ... Ich ‚sehe ab‘, und konzentriere mich, auf was mir wichtig, und darum angenehm vorkommt. Wahrscheinlich ist mein Selbsterhaltungstrieb mein stärkster Motor. Ich habe zuviel Angst davor, wirklich Angst zu haben, darum unterdrücke ich alles, was diese Angst erzeugen oder fördern könnte. Wirkliche Angst habe ich vor dem Tod.“¹⁰⁰

Im Umkehrschluss ist die unbeantwortbare kontrafaktische Frage zu stellen, ob all diese zuletzt genannten Musiker*innen – ohne die NS-Zeit, den Holocaust – ihre Karriere unbeschadet von Ängsten, Lampenfieber und musikmedizinischen Erkrankungen durchlebt hätten.¹⁰¹

Conclusio

Das Phänomen der Überforderung im Bereich der Musik ist kein neues, sondern stellte sich mit der ‚Vermarktung‘ von Wunderkindern ab dem späten 18. Jahrhundert und insbesondere ab der Ausbildung des unabhängigen Berufsstandes Musiker*in im 19. Jahrhundert ein. Mit der Professionalisierung gingen nicht nur positive, sondern ebenso ‚negative‘ Faktoren einher, die im ‚schönen Schein der Kunst‘ eigentlich nichts verloren haben: (Selbst)ausbeutung, psychische und körperliche Gewalt bis hin zu Druck, Stress und Lampenfieber, die zudem oft Ursache für physische und psychische Erkrankungen waren und sind. Musiker*innen kamen und kommen damit an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit. Wie verlockend war da bereits etwa zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Griff zu Morphium und anderen Drogen, um den Belastungen auf der Bühne ‚Herr‘ zu werden. Und wie anders, wie ungleich leichter war/ist im 20./21. Jahrhundert der Griff zu medizinischen Produkten wie Betablockern oder Alkohol schon während des Musikstudiums. Im Vorfeld des *Calls* zur Tagung „Musik und Medizin“ erschien in der Tageszeitung *Der Standard* ein Beitrag zur „Selbstoptimierung“, der auf ein breites Leser*innen-Publikum abzielte.¹⁰² Nichtsdestotrotz lässt der Untertitel – und ich versuche damit eine Brücke zur Einleitung meines Beitrags zu schlagen – „Microdosing, digital Detox oder einfach mal richtig durchatmen“ aufhorchen. Es geht darum glücklich und entspannt zu sein, um „erfolgreicher, kreativer und leistungsfähiger“ zu performen – je „selbstoptimierter, desto besser“ zu sein. Die Autorin des Beitrags hinterfragte weiters, „wie viel Optimierung

100 Zit. nach: Claudia MAURER-ZENCK, Hg., Ernst Krenek. Die Amerikanischen Tagebücher 1937–42. Dokumente aus dem Exil (Wien–Köln–Weimar 1992), 132.

101 Eine weitere Dimension von Ängsten und Auftrittsängsten zeigte sich bei KZ-überlebenden Musiker*innen. Ich verweise diesbezüglich auf die jüngst erschienene Autobiografie von Maya Lasker-Wallfisch, Kind zweier KZ-überlebender Musiker, die selbst über viele Jahre drogenabhängig war, und auf die Autobiografie ihrer Mutter und langjährigen Zeitzeugin Anita Lasker-Wallfisch. Vgl. Maya LASKER-WALLFISCH, Briefe nach Breslau, Meine Geschichte über drei Generationen (Berlin 2020); Anita LASKER-WALLFISCH, Ihr sollt die Wahrheit erben. Die Cellistin von Auschwitz. Erinnerungen (Reinbek bei Hamburg 2000). Vgl. auch: RITTER VON BAEYER / HÄFNER / KISKER, Psychiatrie der Verfolgten, 69–95. Michaela RAGGAM-BLESCH / Monika SOMMER / Heidemarie UHL, Hg., Nur die Geigen sind geblieben. Only the Violins Remain. Alma & Arnold Rosé, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung (Wien 2019).

102 THALER, Selbstoptimierung.

[...] gut für das Selbst“ sei.¹⁰³ Es gibt keine aktuellen Zahlen zum Neuro-Enhancement unter Musiker*innen. Rund „zwei Prozent der teilnehmenden Menschen in Österreich gaben in der *Global Drug Survey* von 2019“ an, leistungssteigernde Substanzen konsumiert zu haben; wobei die Dunkelziffer groß sein dürfte.¹⁰⁴ Unter Drogen für die Selbstoptimierung fallen unter anderem die eingangs erwähnten Stoffe und Drogen wie Ritalin, Modafinil, ein Mittel gegen Narkolepsie, Koffeintabletten oder LSD, um produktiver, kreativer und wacher zu sein; viele Musiker*innen nehmen zudem regelmäßig Betablocker, Sänger*innen darüber hinaus Antibiotika und Cortison, „um sich zu spritzen“.¹⁰⁵ Manfred Gerspach schreibt in seinem Beitrag „Von der Behandlung einer ‚Krankheit‘ zum Hirndoping für alle“, dass viele

„Berufsmusiker [...] inzwischen vor öffentlichen Konzerten zu Betablockern [greifen], um der Publikumserwartung auf CD-Qualität des Gehörten gerecht zu werden. Sie spielen dadurch nicht besser, aber die Hand bleibt ruhig, so dass sie ihre Leistung voll und ganz abrufen können. Das setzt jene unter Druck, die sich dieser Praxis bisher versagt haben.“¹⁰⁶

Unter die Selbstoptimierung fallen auch sogenannte *Cyborgs*, also Entwicklungen der Bioelektronik, die uns Menschen *pimpen*, ‚aufmotzen‘ sollen. Die Palette reicht von Herzschrittmachern, künstlichen Gliedmaßen und komplexen Prothesen bis hin zu Implantaten in Auge und Ohr, wie Cochlea- und Retina-Implantate,¹⁰⁷ alles wunderbare Fortschritte der Medizin. Tesla-Chef Elon Musk allerdings entwickelt mit seiner Firma Neuralink Hirnimplantate. Die sogenannten *Brainhacker* sollen das Gehirn in Verbindung mit Computern verbessern. Eine andere Firma, das Start-up Humm, baut *Headsets*, die wie Stirnbänder aussehen und unsere „Gedächtnis- und Aufmerksamkeitsleistung verbessern“ sollen.¹⁰⁸ Aber lernt man damit beispielsweise (musikalische) ‚Texte‘ leichter, besser und nachhaltig auswendig? Letztlich bleibt die Frage für Musiker*innen – und für uns alle als Konsument*innen von Musik – bestehen, inwieweit Stress, Engagement-Druck, Tourneen und Auftrittsängste ein ‚gesundes‘ Leben verunmöglichen und wie weit jede*r einzelne geht, um systemimmanent zu ‚funktionieren‘.

103 Ebd.

104 Ebd. Vgl. auch: Jakob PALLINGER, „Smart Drugs“. Wie intelligent können sie uns machen?, in: Der Standard (27. Dezember 2020), <https://www.derstandard.at/story/2000122685458/smart-drugs-wie-intelligent-koennen-sie-uns-machen> (letzter Zugriff: 27.2.2022); Global Drug Survey 2021, https://www.globaldrugsurvey.com/wp-content/uploads/2021/12/Report2021_global.pdf (letzter Zugriff: 25.2.2022).

105 Markus THIEL, Doping in der Oper? Das Singen als größte Gefahr (7.5.2009), <https://www.merkur.de/kultur/mm-singen-groesste-gefahr-281534.html> (letzter Zugriff: 3.2.2022).

106 Manfred GERSPACH, Von der Behandlung einer „Krankheit“ zum Hirndoping für alle. ADHS als Grenzschiebung der Normalität, in: Nicola Erny / Matthias Herrgen / Jan C. Schmidt, Hg., Die Leistungssteigerung des menschlichen Gehirns. Neuro-Enhancement im interdisziplinären Diskurs (Wiesbaden 2018), 89–113, hier 107.

107 N. Katherine HAYLES, The Life Cycle of Cyborgs. Writing the Posthuman, in: Chris Hables Gray, Hg., The Cyborg Handbook (New York–London 1995), 321–335.

108 Vgl. auch: PALLINGER, Smart Drugs.

Informationen zur Autorin

Assoz. Univ.-Prof. Mag. Dr. Regina Thumser-Wöhs, assoziierte Professorin am Institut für Neuere Geschichte und Zeitgeschichte an der Universität Linz, Altenbergerstraße 69, 4040 Linz, E-Mail: regina.thumser-woehs@jku.at

Michaela Krucsay

Ein Hippokratischer Eid für die Musik. Beruf und Berufung in den Schriften der Violinistin Hedi Gigler-Dongas

English Title

A Hippocratic Oath for Music. Profession and Vocation in the Writings of Violinist Hedi Gigler-Dongas¹

Summary

Hedi Gigler-Dongas (1923–2017), daughter of the composer Grete von Zieritz and the writer Herbert Gigler, was already looking back on a successful career as a violin soloist when she – according to the ego documents she left behind – increasingly followed her actual vocation from around the 1970s. She found it in the therapeutic, didactic work with violinists who suffered from profession-specific physical complaints, whereby for Gigler-Dongas psychosomatic aspects functioned as superior to physiological ones. Symbolic research with sexual connotations also played a significant role in her analytical approach. Gigler-Dongas’ own painful experience of being an externally determined child prodigy served as a source of inspiration and motivation. Her distinct self-image as a highly qualified specialist both in her bread-and-butter profession as a violinist and for her vocation as a therapist for body and soul, as well as her efforts to actively influence her external perception as such, can be traced in numerous first-person documents, including above all autobiographical narratives, letters and diaries. These always reveal a close interweaving of the public “professional persona” with aspects of private life, even in later years, for instance, by implying medical competence via her role as a doctor’s wife.

1 Der vorliegende Beitrag beleuchtet einen vergleichsweise kleinen Teilaspekt des FWF-Projekts „The Musician’s Estate as Memory Storage. Remembrance, Functional Memory and the Construction of Female Professional Identity“ (P33110-G), das sich mit der Herausbildung, Etablierung sowie Kommunikation eines beruflichen Selbstverständnisses als professionelle Komponistin bzw. Musikerin beschäftigt. Hedi Gigler-Dongas (1923–2017) ist eine von sechs Musikerinnen, deren Nachlässe und auto/biographische Schriften gegenwärtig dafür ausgewertet werden.

Keywords

Berlin, Graz, 20th–21st centuries, violin methodology, professionalism, therapy, autobiography

Einleitung

„Sie sehen, es geht ohne Analyse bei mir nichts“², resümierte die Violinistin und Violinpädagogin Hedi Gigler-Dongas im Frühjahr 1993 für ihre Interviewpartnerin Maria Heiderscheidt und das Fernsehpublikum der Sendereihe „Frauen“ mit Blick auf die eigene Karriere. Was sie damit meinte, war jedoch keine werkanalytische Tätigkeit im Dienste der Interpretation, wie angesichts ihres Berufs zu vermuten gewesen wäre, sondern vielmehr die ihr eigene Praxis einer kritischen, psychologischen wie physiologischen Selbst- und Fremdbeobachtung, aus der sie das Material für ihre didaktische und therapeutische Arbeit bezog. Tatsächlich lässt dieser kurze Satz tief in den Kern des beruflichen Selbstverständnisses von Hedi Gigler-Dongas blicken, das sich, wie in der Folge zu zeigen sein wird, in seiner Konstruktion als von nahezu dialektischer Qualität erweist. Nachvollziehbar wird dies anhand eines ebenso reichhaltigen wie heterogenen Konvoluts an Quellen aus dem Nachlass der 2017 verstorbenen Musikerin.³ Insbesondere in der Engführung der dort befindlichen autobiographischen Texte zeigt sich, dass Hedi Gigler-Dongas retrospektiv ein Bild von sich selbst entwarf, das die Motive der Erkenntnis und des Heilens in den Fokus rückt. Das resultierende „Image“ richtet sich gleichermaßen nach innen wie nach außen, was eine Kontextualisierung des bereits genannten, rund 45-minütigen Fernsehinterviews für den rbb mit im engen zeitlichen Zusammenhang dazu verfasster Korrespondenz⁴ belegt, und zehrt unmittelbar von den Manifestationen der Berufungserfahrung auf der didaktisch-therapeutischen Praxisebene.⁵

Vor dem Hintergrund einer ausgeprägten autobiographischen Reflexionstätigkeit setzt Gigler-Dongas ihrer primären, nicht ohne Pragmatismus verfolgten Karriere als Geigerin ein dieses übergeordnetes Selbstbild entgegen: Das der wahrhaft Berufenen, die den Brotberuf transzendiert und zum Wohl ihrer Kolleg*innen hinter den Schleier verhängnisvoller Dogmen der Instrumentalpädagogik blickt.

2 Archiv des rbb, Berlin, FESAD-ID: 000220963, Sendereihe Frauen, Maria Heiderscheidt im Gespräch mit Hedi Gigler-Dongas, 3. April 1993, 00:19:59.

3 Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle Hedi Gigler-Dongas' Nachlassverwalter Ian Mengel, der es mir ermöglichte, den bislang noch an kein öffentliches Archiv übergebenen Bestand in Berlin einzusehen und wissenschaftlich auszuwerten. Weiters möchte ich dem Historiker und Archivar Falko Neiningen danken, einem Freund der Verstorbenen, der mir die Arbeit durch rasche Auskünfte und unkomplizierte Hilfestellungen zum Material gerade in Zeiten der Pandemie sehr erleichterte. Auch bei dem mit Hedi Gigler-Dongas ebenfalls befreundeten Tim Vogler (dem ersten Geiger des Vogler-Quartetts) sowie dem Manualtherapeuten Gerhard Garisch möchte ich mich herzlich für die Bereitschaft bedanken, ihre Erinnerungen an sie zu teilen.

4 Die von Hedi Gigler-Dongas maschinschriftlich verfassten Briefe, aus denen nachfolgend zitiert wird, finden sich in Gestalt von Durchschlägen, aber auch als Kopien im Nachlass. Nicht immer ist klar, ob sie in dieser Form auch tatsächlich abgeschickt wurden. Wo eine explizite Namensnennung inhaltlich nicht erforderlich war bzw. die Erlaubnis dazu nicht eingeholt werden konnte, bleiben die Empfänger im Sinne des Persönlichkeitsschutzes dabei anonym.

5 Die Begriffe Methodik, Therapie und Analyse beinhalten bei Hedi Gigler-Dongas auch stets eine didaktische Komponente und sind nicht immer klar voneinander abgrenzbar. Als typisch erweist sich ihr Ineinanderfließen mit je kontextbezogenen Schwerpunktsetzungen auf eine Dimension des „ganzheitlichen“ Gewebes, das sie konstituieren.

Motiv und Motivation: (Auto-)biographische Erfahrung als Berufungserlebnis

Geboren am 19. Februar 1923 in die kurzlebige, schon bald krisengebeutelte Ehe der Pianistin und Komponistin Grete von Zieritz (1899–2001) und des Publizisten Herbert Gigler (1895–1978) fiel bereits vor Hedi Gigers⁶ zweitem Geburtstag die Entscheidung, sie nach Graz ins Haus der wohlhabenden Eltern väterlicherseits in Pflege zu geben. Der prägende Faktor dieser frühen Jahre bestand in dem unbedingten Wunsch ihrer Großmutter Maria Gigler, sie zum Geigenwunderkind zu formen. Noch im Herbst 1927 setzte eine restriktive musikalische Ausbildung ein, die ein normales Sozialleben unmöglich machte; Hauslehrer ersetzten den schulischen Unterricht.⁷

An dieser Stelle nehmen viele der schriftlichen Reminiszenzen Hedi Gigler-Dongas' ihren Ausgangspunkt. Sie werden gespeist von den als bedrückend wahrgenommenen Kindheits-erinnerungen und der nachgerade apokalyptischen Zäsur, die ihnen im Jahr 1939 der Tod ebenjener Person setzte, die während dieser frühen Zeit schicksalsbestimmend für die Autorin gewirkt hatte: ihrer Großmutter Maria Gigler. So zeigen die darauf zurückzuführenden autobiographischen Aufzeichnungen in klassischer Weise den Charakter einer Bewältigungsstrategie durch Schreiben und beinhalten teils sehr private Szenen und Emotionen, die in oft erschütternder, regelrecht brutaler Weise geschildert werden. Diese Direktheit unter Verzicht auf Beschönigungen, sofern es eigene Reaktionen, Empfindungen und Handlungsweisen betrifft, rückt sie auch in die Nähe der Geständnisliteratur in der Tradition eines Augustinus oder Rousseau.⁸ Der Fokus auf das Private, Intime steht dabei nicht im Widerspruch mit einem durchaus an eine zukünftige Öffentlichkeit gerichteten, gleichzeitig literarisch-künstlerischen wie auch dokumentarischen Anliegen. Dies zeigt sich deutlich durch die wiederholt praktizierte „Beglaubigung“ durch Datierung und Unterschrift der Autorin jeweils am Textende: Eine Strategie, welche die Etablierung eines simplen „autobiographischen Pakts“ nach Philippe Lejeune, der zwischen Autor*in und Leserschaft geschlossen wird und die Interpretation eines autobiographischen Textes als authentisch vorgibt,⁹ sogar übersteigt und die Aufzeichnungen hier in die Nähe formeller Akten rückt. Es ist diese zwar nach innen reflektierende, aber doch klar nach außen gerichtete Form der Aufzeichnung, welche die Forschenden weitgehend der Frage enthebt, ob es in ethischer Hinsicht vertretbar ist, intime Gedanken einer erst in jüngster Vergangenheit verstorbenen Person an die Öffentlichkeit zu holen.

Drei solcher Erzählungen sind im vorliegenden Kontext von besonderer Relevanz: „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“, „Mozart und das Flugzeug“ und „Großmama's Wunder-

6 Hedi Gigler führte nach der Eheschließung mit dem Arzt Perikles Dongas im Jahr 1963 nach griechischem Recht einen Doppelnamen. Vgl. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Schreiben des Stadtoberinspektors von Köln betr. Namensführung, 7. Januar 1965. Wenn sie also in Folge an verschiedenen Stellen abwechselnd mit diesem bzw. nur mit ihrem Mädchennamen bezeichnet wird, so geschieht dies nicht willkürlich, sondern in Übereinstimmung mit ihren dort jeweils repräsentierten Lebensphasen. Diese Vorgehensweise ist gerade im vorliegenden Kontext unumgänglich, da der später adaptierte Name, verstanden als ein nach außen hin sichtbarer Teil der Identität eines Menschen, auch ein sich wandelndes Selbstbild zu signalisieren vermag.

7 Vgl. Michaela KRUCSAY, Nostalgie oder Entgrenzung? Graz als emotionales Bezugssystem bei Hedi Gigler-Dongas, in: Christa Brüstle, Hg., Musiker*innen und Musikleben in der Region – Identitäten, *tracer* und Ressourcen. Blickpunkte East Anglia, Kroatien, Österreich, Schweiz (Graz 2022, im Erscheinen).

8 Vgl. Martina WAGNER-EGELHAAF, *Autobiographie* (Stuttgart–Weimar 2005), 163–166.

9 Vgl. ebd., 68–72.

kind“.¹⁰ Entsprechend der chronologischen Abfolge des Berichteten stünde „Als ich Brahms’ Enkelschülerin wurde“ am Beginn; tatsächlich wurde allerdings gerade dieser Text als letzter innerhalb der Trilogie verfasst und blieb unvollendet.¹¹ Thematisch rückt er den ersten Besuch der etwa 13-jährigen Hedi Gigler bei der berühmten Violinistin Marie Soldat-Roeger (1863–1955) sowie das nachfolgende, von dieser angeleitete Studium des Violinkonzerts von Johannes Brahms op. 77 in den Mittelpunkt. Obwohl in seiner Gesamtheit essenziell für das künstlerische Selbstverständnis Hedi Gigler-Dongas’ als legitimiertem Teil einer musikalisch-genealogischen Abfolge und somit im Besitz der „Wahrheit“ über die einzige, als authentisch zu wertende Interpretation des besagten Werks, ist für die hier gegenständliche Fragestellung vor allem eine konkrete Stelle daraus von Belang. Darin kontrastiert Gigler-Dongas die geradezu athletisch anmutende Qualität des Bogenstrichs Marie Soldat-Roegers mit ihrer eigenen bisherigen Erziehung, die jede physische Ertüchtigung als potentielle Gefahr für die angestrebte Karriere als Virtuosin von vornherein ausschloss:

„Ich habe wahrhaftig mein ganzes späteres Leben lang bei keinem noch so prominenten Virtuosen ein derartiges Detaché erlebt – bei tiefstehendem Oberarm fegte der Unterarm den Bogen in einem Höllentempo über die Saiten. Die Intensität des Striches hatte einen Sog, der nicht die geringste Hauchigkeit erlaubte. Staunend stand ich, die ich meiner Geigenhände wegen nie Sport treiben durfte, und guckte mir das Getümmel dieses rechten Armes an, dieses Waffenganges, dessen Sportlichkeit etwas Hinreißendes hatte.“¹²

Die Szene dient – wie sich rasch zeigt – jedoch weniger der Überlieferung eines spezifischen Charakteristikums von Soldat-Roegers Spielweise denn als Überleitung zu einer Passage, die sich mit den didaktischen Vermittlungswegen der korrekten und damit effektiven Bogenführung befasst:

„„Mach den Ellbogen auf“, sagte sie, „ganz und gar auf, es geht nur so, weil der Strich bis zur Spitze gerade bleiben muß. Hast du in der Ellbeuge die geringste Hemmung, wird der Strich schief, kantet und ist unbrauchbar. Da hat Joachim darauf geachtet, kann ich dir sagen, Mitte – Spitze, Mitte – Spitze – immer wieder – ein schiefer Strich an der Spitze taugt nichts – wenn er kantet, hat er nicht alle Haare – wo das Gewicht dort ohnehin schon reduziert ist – umso mehr muß man dazugeben –“ sie sprang um mich herum und kontrollierte meinen rechten Arm – und ich säbelte – Einfacher wäre es gewesen, sie hätte mich darauf aufmerksam gemacht, daß der Oberarm beim Öffnen und Schließen der Ellbeuge nach vor- respektive wieder zurückzugehen hat, wenn der Strich in der Oberen [sic] Hälfte des Bogens gerade bleiben soll. Tut der Oberarm das nicht, wird der Strich zur Spitze hin trotzdem schief, weil die selbstständige Bewegung eines Gliedes aus dem stillstehenden Gelenk heraus immer die periphere Rundbahn eines Kreissektors bildet, mit dem Gelenk als Mittelpunkt und dem Glied als Radius. Aber von Bewegungen war in

10 Die drei unveröffentlicht gebliebenen Texte befinden sich im Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin). Alle daraus sowie aus den übrigen Quellen erfolgten Zitate entsprechen der originalen Schreibweise; von einer Übernahme der vereinzelt auch auftretenden Hervorhebungen wurde hier jedoch abgesehen.

11 Hedi Gigler-Dongas arbeitete noch kurz vor ihrem Tod daran. Vgl. KRUCSAY, Nostalgie (im Erscheinen).

12 Hedi GIGLER-DONGAS, Als ich Brahms’ Enkelschülerin wurde, autographierter Entwurf (unvollendet, 2017), 7.

der Joachim-Schule offensichtlich nie die Rede [...]. Bei der Wiener Schule, die ich ein Jahr genoß, bevor ich sie verließ, war es nicht anders. Die Musik ist ein böses Alibi für den kritischen Verstand, der sich zunächst mit der Erarbeitung körporgemäßer Bewegungen und ihrer Naturgesetze befassen sollte. Denn es ist die Konfrontation Körper – Instrument, die der Gegenüberstellung Geist – musikalisches Kunstwerk vorausgehen müßte. Von all dem aber ahnte ich damals noch nichts.“¹³

Auffallend ist der plötzlich hereinbrechende, an anatomischer und geometrischer Terminologie orientierte Unterschied in der Diktion der Autorin dort, wo sie den eigenen, später entwickelten didaktischen Ansatz dem mehr praxisorientierten ihrer Lehrerin gegenüberstellt. Die Tatsache, dass Gigler-Dongas ihre alternative Vermittlungsweise der erforderlichen Bewegungsabläufe gleichzeitig als die einfachere von beiden charakterisiert, entbehrt in Anbetracht des ihr inhärenten, vergleichsweise hohen Grades an theoretischer Überformung nicht einer gewissen Skurrilität. Der stilistische Bruch erfüllt jedoch seinen Zweck, indem er den Kontrast zwischen der „alten Schule“ und der „neuen“ von Hedi Gigler-Dongas nochmals betont. Gleichzeitig dient das von ihr genutzte Vokabular der „Hervorbringung der ‚authentischen‘ Autorstimme des Wissenschaftlers [...] über die Inszenierung als ‚Lehrer‘, ‚Forscher‘, ‚Gelehrter‘, ‚öffentliche Person‘ und ‚Kollege‘.“¹⁴ Diese Inszenierung erfolgt über etablierte Konventionen und funktioniert quasi genealogisch, wie die Germanistin Katharina Lammers bezüglich der Autobiographien von akademisch Lehrenden feststellt:

„Die autobiographische Stimme ist gemäß der eigenen Bildungsbiographie zunächst Schüler und dann selbst Lehrer. Diese Chronologie der Selbstdarstellungen aufgreifend lässt sich zeigen, dass die Wissenschaftler zum Teil ihre spätere Dozententätigkeit bereits während der narrativen Darlegung der Schul- oder Studienzeiten pointiert zum Ausdruck bringen.“¹⁵

Ein solcher Befund ist auf Hedi Gigler-Dongas' Schriften aufgrund der für sie typischen engen Verschränkung von (Violin-)Didaktik und interdisziplinär-wissenschaftlichem Anspruch beinahe nahtlos übertragbar. Die Tatsache, dass sie sich hinsichtlich des letzteren stets als Autodidaktin präsentierte, tut dem keinen Abbruch, sondern verleiht dieser Dimension ihrer beruflichen Identität sogar eine besondere Emphase. Dies gelingt durch das implizite Aufrufen eines spezifischen kulturellen Archivs, das sich aus Künstlerlegenden und dem Topos gewordenen Konzept des Originalgenies speist.¹⁶

13 Ebd., 7–8.

14 Katharina LAMMERS, *Lebenswerke. Zur Berufsautobiographie in der Gegenwart* (= Film – Medium – Diskurs 95, Würzburg 2019), 256.

15 Ebd., 256–257. Zur medialen Etablierung der wissenschaftlichen Persona in Memoiren und Werken der Fiktion sowie den damit einhergehenden sozialen Implikationen siehe auch Lorraine DASTON, *Die wissenschaftliche Persona. Arbeit und Berufung*, in: Theresa Wobbe, Hg., *Zwischen Vorderbühne und Hinterbühne. Beiträge zum Wandel der Geschlechterbeziehungen in der Wissenschaft vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Bielefeld 2003), 109–136.

16 Vgl. hierzu u. a. Lisbeth SUHRCKE, *Marie Lipsius alias La Mara (1837–1927). Biographisches Schreiben als Teil der Musikforschung und Musikvermittlung* (= Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 5, Wien–Köln–Weimar 2020), 170–171. Nicht ohne Koketterie wendet Gigler-Dongas ihren scheinbaren Mangel an formeller Bildung ins Positive, wie etwa in einem Brief an den Redakteur der Zeitschrift „Psychologie heute“: „Sie sind für mich ein Meister Ihres Faches, eine Koryphäe, und ich durfte niemals in die Schule gehen, meine beiden Privatlehrer (...)

Fühlte sich Hedi Gigler als Schülerin Soldat-Roegers zwar erstmals sowohl menschlich als auch musikalisch in ihrer Individualität anerkannt und ernstgenommen, so blieb ihren retrospektiv verfassten Texten zufolge doch der massive Druck durch die ehrgeizige Großmutter weiter bestehen. Bis hinein in einzelne Details finden sich die von Gigler-Dongas geschilderten Konstellationen in der Skizze „Mozart und das Flugzeug“¹⁷ wieder – mit leicht identifizierbaren Varianten der schon bekannten dramatis personae und in Form einer Spiegelung an der Achse Lehrer*in/Schüler*in. Die Begegnung mit einem männlichen „Wunderkind“ als Äquivalent Hedis im Anschluss an einen nicht näher definierten Konzertabend der Ich-Erzählerin bildet dafür den Ausgangspunkt. Sowohl die dominante Großmutter des zehnjährigen Knaben als auch sein latent demütig und unsicher wirkender Lehrer, ein Freund des Hauses wie Hedi Gigers erster Geigenlehrer Karl Krehahn¹⁸, fungieren unübersehbar als Doppelgänger jener Menschen, die in „Als ich Brahms’ Enkelschülerin wurde“ den Alltag der kindlichen Hedi bevölkerten. Nur auf das Insistieren der Großmutter hin lädt Hedi Gigler das schüchterne Kind, mit dem sie sofort Mitgefühl entwickelt, für den nächsten Tag zum Vorspielen in ihr Hotelzimmer ein. Durch ihre beschützende Haltung übernimmt sie selbst die Rolle ihrer früheren Lehrerin Marie Soldat-Roeger.

Die erkennbar hochgradige Stilisierung des Entwurfs entbindet ihn jeder Notwendigkeit, zum Gegenstand einer Grundsatzdiskussion über den „Wahrheitsgehalt“ autobiographischer Texte gemacht zu werden. Die Parallelen zur eigenen Kindheit der Autorin sind hier so offensichtlich, dass zumindest von einer starken, narrativ bewusst konzipierten Durchmischung von Fakt und Fiktion auszugehen ist – sofern überhaupt je eine dem hier Erzählten zugrunde liegende, reale Begegnung stattgefunden hat. Auf einer solchen Basis muss der Versuch einer Rekonstruktion von positivistisch verstandenen Fakten, von denen sich einige sehr rasch widerlegen lassen würden, zwangsläufig in die Irre führen. Die fragmentarisch gebliebene Erzählung offenbart jedoch gerade in der ihr eigenen Überformung und Konstruiertheit ein spezifisches Erkenntnispotential in Hinblick auf das Selbstbild ihrer Autorin als Schülerin und dann später als Lehrerin und scharfsichtige Analytikerin. Gigler-Dongas legt hier erneut eine auf ihre eigentliche Berufung und deren biographische Wurzeln verweisende Autorenmaske an. Sie zeigt sich in jener Sequenz, die das Vorspielen des jungen, unfreiwilligen Adepten des Virtuositums beschreibt:

wurden in meinem dreizehnten Jahr dankend entlassen [...] ein solches Leben kann schon ein Motor sein, anderen zumindest eine ähnliche Kindheit zu ersparen.“ Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief vom 27. April 1993.

- 17 Hedi Gigler-Dongas präsentiert die Eltern ihres kindlichen Protagonisten als geschieden: Der Vater lebt im Ausland (Herbert Gigler lebte und arbeitete während Hedis Kindheit in Berlin), die Mutter ist Pianistin und kümmert sich nach Aussage der Großmutter nicht um das gemeinsame Kind. Die schwierige Beziehung zu ihrer Mutter Grete von Zieritz, deren Aufs und Abs Hedi Gigler-Dongas zeitlebens beschäftigten, klingt hier an. Die maschinenschriftlich verfasste, mit handschriftlichen Korrekturen versehene Skizze ist, nach derzeitigem Kenntnisstand, nur unvollständig erhalten und trägt weder Datum noch Namenszug der Autorin.
- 18 Karl Krehahn (1869–1946) unterrichtete Hedi Gigler zu Hause, lehrte jedoch auch an der Musikschule des Steiermärkischen Musikvereins sowie u. a. ab dem Sommersemester 1942 an der Hochschule für Musikerziehung in Graz-Eggenberg. Vgl. Helmut BRENNER, *Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945* (Graz 1992), 193 sowie Alexander RAUSCH, Art. ‚Krehahn, Karl‘, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Krehahn_Karl.xml (Zugriff: 20. März 2020). Vgl. weiters KRUCSAY, *Nostalgie* (im Erscheinen).

„Der Kleine hat sein Instrument an den Spitzenkragen seines Samtanzuges gesetzt und beginnt zu spielen. Er spielt sauber, korrekt und behende wie ein gut geölter Apparat. Er verzieht keine Miene und hält die Augen gesenkt. So ist das also – denke ich – alle Kinder einer unerfüllten Ehe sollten Geiger werden – weil der Hausfreund auch Geiger war – aber es reichte nicht für eine große Karriere – bis das Kind kam – das Enkelkind, in dessen Begabung sich alle Wünsche der Leidenschaft und Eitelkeit zu erfüllen schienen – auch der Wunsch nach einer gemeinsamen geistigen Elternchaft –“¹⁹

Die durch die Zwangssituation schwer belastete Beziehung Hedi Gigers zu ihrer Großmutter endete dramatisch: Ausgerechnet am Tag, nachdem die gerade 15-Jährige erstmals gegen die Enge ihrer Erziehung zum Geigenwunder rebellierte und die Großmutter darauf mit schwarzer Pädagogik und emotionaler Erpressung bis hin zur Androhung des eigenen Todes reagierte, erlitt diese im Januar 1939 tatsächlich einen fatalen Schlaganfall. Hierauf rekurriert die autobiographische Erzählung „Großmamas Wunderkind“, die jene Schlüsselszene re-konstruiert, in der die als noch sehr kindlich charakterisierte Hedi bei der sterbenden Großmutter sitzt. In ihrer Wahrnehmung verschmilzt das Weibliche als archetypisches Symbol mit der Form des Geigenkorpus und der Gestalt der Großmutter zu einem teleologisch scheinbar zwingenden Gemenge:

„Ist das der Tod – stirbst du wirklich? Oder wirst du morgen nach dem Essen wieder auf dem Stuhl knien, den Oberkörper über den Tisch gelehnt, und Zeitung lesen? Und ich werde – wie damals – zufällig hinter dir bei der Tür hereinkommen und wie erstarrt stehenbleiben. Denn ich sehe in Augenhöhe: Deinen mächtigen Unterleib, dann weiter in gerader Linie deinen Oberkörper und – am kleinsten weil entferntesten – deinen Hinterkopf mit dem aufwärtsstehenden Haarknoten. Und ich sah – in Höhe meines Kinnes – vor mir eine ungeheure Geige. Ich konnte mich nicht rühren – überwältigt von der plötzlichen Einsicht in einen Zusammenhang, von einer blitzartigen Erkenntnis, die in mir dröhnte: ‚Merkst du endlich etwas? Hier wie dort – Weibform und Geigenform – geh hin und vergleiche!‘ Und der alte Haß flatterte mit Fledermausflügeln in mir hoch und raunte: ‚Ich bin derselbe hier wie dort – lausch in dich hinein – da wirst du mich finden – geh und vergleiche!‘ Ich eilte ins Musikzimmer, packte die Geige aus, setzte sie ans Kinn – und sah das gleiche wie zuvor. Unterleib, Zargen, Schulterpartie – und die Schnecke als Haarknoten. Und der Haß in mir zeigte mir ein und dieselbe Fratze. Da brach tiefe Traurigkeit über mich herein.“²⁰

19 Hedi GIGLER-DONGAS, Mozart und das Flugzeug (undatierter Entwurf), V–VI. Auch Hedi Gigers Vater sowie ihre Tante, Elfriede Gerolimich, hatten bereits Violinunterricht bei Karl Krehahn erhalten, ohne sich jedoch als besonders begabt zu erweisen. Vgl. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Selbstbiographie Herbert Gigler, Mir wards [sic] Ereignis Gelebtes und Erträumtes aus einem Menschenleben, masch., Wien 1945/46, 29–30 sowie Hedi GIGLER-DONGAS, Großmama's Wunderkind. Ein Bericht, Berlin, Dezember 2002, 2.

20 GIGLER-DONGAS, Wunderkind, 12–13. Das als traumatisierend erlebte Ereignis taucht auch an anderer Stelle wieder auf. Es liefert den Stoff der „Schwarzen Lieder“, einem 10-teiligen Gedichtzyklus, der auf den Januar 2000 datiert und explizit mit dem Zusatz „in memoriam 5. Januar 1939“ versehen ist. Auch diese Gedichte liegen nur handschriftlich vor, und auch sie etablieren durch das Autorinnenkürzel „HGD.“ einen autobiographischen Pakt. Vgl. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin).

In diese Kindheitsreminiszenz legte Hedi Gigler-Dongas den Keim für ihren gesamten beruflichen Werdegang mit all seinen Brüchen und Kontinuitäten bis zum Zeitpunkt der Niederschrift. Vor allem aber markiert die Szene narrativ auch den Beginn ihrer Beschäftigung mit Symbolforschung, die sie Jahrzehnte später, in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre unter anderem ans Deutsche Archäologische Institut in Athen führte, wo ihr Andreas Furtwängler – der Sohn des Dirigenten Wilhelm Furtwängler – für ihre Recherchen Zugang zur Bibliothek gewährte.²¹

Die Grundlagen: Symbol und Psychologie

Was Hedi Gigler-Dongas' spezielles Interesse geweckt hatte, waren die neolithischen bzw. frühbronzezeitlichen, mit der Muttergottheit assoziierten Kykladenidole, deren wissenschaftliche Erforschung zu jener Zeit gerade einen Höhepunkt erfuhr.²² Insbesondere, dass eine ihrer frühen Ausprägungen als „Violinentyp“ bezeichnet wird, erregte Hedi Gigler-Dongas' Aufmerksamkeit. Sie sah darin einen materiellen Beweis ihrer sich zunehmend konkretisierenden psychoanalytischen Theorien, die implizit starke, wenn auch eher oberflächliche Einflüsse Sigmund Freuds und Carl Gustav Jungs erkennen lassen.²³ Vor allem Jung dürfte für sie Pate gestanden haben, dessen ambivalenter Archetyp der Großen Mutter²⁴ offensichtlich gut zu Hedi Gigler-Dongas Herangehensweise passte. Weiters zeigte sich Jung skeptisch gegenüber einer Moderne, die er wie viele seiner Zeitgenossen (und insbesondere auch völkische Theoretiker) als spirituell entleert und wurzellos, somit aber als bedrohlich für die menschliche Psyche empfand.²⁵ Eine vergleichbare Bedrohung durch eine sich selbst entfremdete Gegenwart, in der die urchimlichen, jedoch immer noch allgegenwärtigen und anhaltend wirkmächtigen Symbole nicht mehr erkannt und richtig eingeschätzt werden könnten, vermeinte auch Hedi

-
- 21 Während Gigler-Dongas in ihren Briefen und selbst erstellten Lebensläufen die am Deutschen Archäologischen Institut (DAI) erfolgte Recherchetätigkeit sowie den Kontakt zu Andreas Furtwängler durchaus betont, ist ihre Darstellung jedoch wohl etwas relativierungsbedürftig. Furtwängler, damals Bibliotheksreferent am DAI, bestätigte allerdings grundsätzlich das Aufeinandertreffen. Vgl. u. a. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Steckbrief, undatiert; weiters E-Mail von Andreas Furtwängler an die Verfasserin, 4. Februar 2022.
- 22 Vgl. u. a. Jürgen THIMME, Die religiöse Bedeutung der Kykladenidole, in: *Antike Kunst* 8/2 (1965), 72–86, sowie DERS., Hg., *Kunst und Kultur der Kykladeninseln im 3. Jahrtausend v. Chr.* Ausstellung unter dem Patronat des International Council of Museums ICOM im Karlsruher Schloß vom 25. Juni – 10. Oktober 1976 (Karlsruhe 31976).
- 23 Explizite Referenzen auf die relevante Literatur konnten bislang nicht festgestellt werden. Hinsichtlich einer psychoanalytischen Tradition der Symboldeutung verweist Hedi Gigler-Dongas sehr allgemein auf Freud als deren Begründer. Sie rezipierte darüber hinaus auch nachweislich die Schriften Friedrich Weinrebs, der, wie wohl Gigler-Dongas selbst, Mitglied der Symbolon – Gesellschaft für wissenschaftliche Symbolforschung war. Vgl. HEDI GIGLER-DONGAS, *Symbolism of the Cosmic Triad in Bach's Chaconne*, in: Jon F. Eiche, Hg., *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views* (Bloomington 1985), 94–107, hier 94.
- 24 Vgl. Carl Gustav JUNG, Die psychologischen Aspekte des Mutter-Archetyps (1938), in: Lilly Jung-Merker / Elisabeth Rüb, Hg., C. G. Jung. Die Archetypen und das kollektive Unbewusste, *Gesammelte Werke*, Bd. 9 (Zürich 1954), 89–123.
- 25 Der Religionswissenschaftler Robert Ellwood fasst diesbezüglich zusammen: „Jung was concerned that modern men and women find ways back to the sources of other times and places where that what missing might be recovered.“ Robert ELLWOOD, *The Politics of Myth. A Study of C. G. Jung, Mircea Eliade, and Joseph Campbell* (New York 1999), 42.

Gigler-Dongas zu identifizieren.²⁶ Dementsprechend thematisiert sie in einem Brief vom 3. April 1993 die Kykladenidole hinsichtlich der sexuell-erotischen Symbolik der Violine:

„Das Symbol ‚Geige‘ kommt aus grauer Vorzeit, in der die Welt noch so spärlich besiedelt war, daß das Überleben der Art so wichtig wurde, so existentiell unerbittlich, daß alles zur Fortpflanzung Nötige, also das Sexuelle, auf natürlichste Art kultisch geheiligt war – Ich komme schon in die Nähe des ‚Tabu’s‘ [...]. Dennoch aber hört [der Mensch] nicht auf, auf das Symbol zu reagieren, weil in ihm noch Reste von Steinzeit erhalten sind.“²⁷

Für Hedi Gigler-Dongas ist dies eine Erkenntnis von weitreichender Bedeutung. Viele körperliche Beschwerden erwachsener Kolleg*innen erklärt sie nicht nur aus unnatürlichen, körperfremden Bewegungsabläufen, die von den sogenannten „Alten Schulen“ zum Dogma erhoben worden waren, sondern auch aus den psychosomatischen Folgen der außermusikalischen elterlichen Zwänge, die vielfach den Anlass für das Ergreifen des Berufs als Geiger*in bildeten und die sich mit der tabubelasteten Violine als dem „Opfer einer verschwommenen Verheiligung“²⁸ verbinden. So hegen nach Hedi Gigler-Dongas Väter meist dynastische Interessen, indem sie erwarten, dass ihr Kind, einer Familientradition folgend, die Geige ergreift. Die eigentlich treibenden Kräfte im Bestreben, Wunderkinder zu erschaffen, seien dagegen die Mütter, wobei die musikalische Virtuosität zum Substitut des sexuellen Aktes wird: „Die Mutter identifiziert sich mit der Geige und will gespielt werden.“²⁹ Das Inzesttabu werde dadurch aktiviert, körperliche Verkrampfungen als Abwehrhaltungen, besonders bei Männern, seien die Folge. Die analytischen Schlussfolgerungen am Individuum, basierend auf diesen Grundannahmen, lassen sich anhand einer Schüler*innenliste von Hedi Gigler-Dongas nachvollziehen, die Details zu den jeweiligen Eigenheiten, besonderen Bedürfnissen und auch zum familiären Umfeld ihrer Schützlinge enthält. In einem Fall heißt es beispielsweise: „Zu viel weibliche Einflüsse zuhause, daher innerer Protest. [...] Will in der Geige die häusliche Weiblichkeit beherrschen.“³⁰ Gigler-Dongas folgert, es sei hier dringend zu einem männlichen Lehrer zu raten. Noch konkreter wird sie an anderer Stelle: „Problemfall, der in die Tiefenpsychologie geht. Haßt die Geige, Mutter-Übertragung, fühlt sich von ihr bedrängt. Protest gegen Geige und daher auch Mutter – oder besser gesagt, umgekehrt“.³¹

26 Mit etwas anderem Impetus schrieb Jung: „Gelingt es uns aber, von wissenschaftlicher Erkenntnis Gefühlswertungen abzustreifen, so ist für uns jener Abgrund, der unsere Zeit von der Antike trennt, überbrückt und wir sehen mit Staunen, daß Ödipus für uns doch noch lebendig ist. Die Bedeutsamkeit eines solchen Eindruckes darf nicht unterschätzt werden: Diese Einsicht lehrt uns nämlich eine Identität menschlicher Elementarkonflikte, die jenseits steht von Zeit und Raum.“ Carl Gustav JUNG, *Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens* (Leipzig–Wien 21925), 5.

27 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief an einen Musikwissenschaftler, Berlin, 3. April 1993.

28 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief an den Musikphysiologen Christoph Wagner, Berlin, 27. März 1993.

29 Interview mit Maria Heiderscheidt, 00:11:05. Die Sendung, die sich insgesamt als äußerst ergiebige Quelle zu den didaktischen und therapeutischen Ansätzen Hedi Gigler-Dongas’ erweist, kann an dieser Stelle leider nicht erschöpfend behandelt werden. Verwiesen sei jedoch immerhin darauf, dass die Geigerin den Naturbeobachtungen ihrer Kindheit einen besonderen Stellenwert einräumt, die sie nach eigenem Bekunden hinsichtlich naturgemäßer Bewegungsabläufe sehr inspiriert hätten. Einen impliziten Rückgriff auf „geniale“ Vorgänger stellt darunter die seit da Vinci klassische Observation des Vogelflugs dar, die bei Gigler-Dongas auf menschliche Anatomie übertragen und mit dem veränderlichen Winkel des Bogenarmes assoziiert eine Resonanz findet. Auch hierin zeigt sich das Motiv der frühen, noch unbewussten Bestimmung zu einer quasi wissenschaftlichen Arbeitsweise und zum Heilen.

30 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Schüler*innenliste mit therapeutisch-didaktischen Notizen.

31 Ebd.

Von der im musikbezogenen Diskurs lange etablierten Assoziation der Violine mit dem weiblichen Körper leitet Hedi Gigler-Dongas auch eine dem sexuellen Akt entsprechende Symbolik der Konzertsituation ab,³² aus der heraus sie das Phänomen des Lampenfiebers – eine weitere Konstante unter ihren immer wieder artikulierten therapeutischen Interessen – psychoanalytisch deutet. So erläuterte sie in einem Brief aus dem Jahr 1993:

„Zu den hocherotischen Vorgängen im Konzertsaal gehört unter anderem, den Einzelnen auf dem Podium als Spender – also ein männliches und die unten versammelten Empfänger, das Publikum, als weibliches Symbol zu erkennen, ungeachtet der Geschlechtswirklichkeit der Beteiligten. D. h. eine Frau als Solistin ist symbolisch als Spender immer ein männliches, ein nur aus Herren bestehendes Publikum als Empfänger immer ein weibliches Symbol – ein tausendschöbige Weib, mit dem (sogar bezahlten) Anspruch auf Befriedigung durch den Spender.“³³

In fast wörtlicher Entsprechung legte Hedi Gigler-Dongas ihren Erklärungsansatz im Interview mit Maria Heiderscheidt dar, dessen Reichweite sie durch aktive Hinweise auf die Ausstrahlung innerhalb ihrer Korrespondenz zu erhöhen suchte. Es ist im Grunde ein Gemeinplatz, dass Lampenfieber für eine große Mehrheit der professionell tätigen Musiker*innen zumindest einmal im Leben ein Problem darstellt, das durchaus eine existenzbedrohende Qualität gewinnen kann. Hedi Gigler-Dongas bildete dahingehend keine Ausnahme. Um das Jahr 1941 durchlebte sie nach eigenen Angaben diesbezüglich eine massive Krise. Sogar zu üben war unmöglich, sobald sich auch nur jemand im Nebenraum befand.³⁴ In der Interpretation als späte Folge ihrer persönlichen Urkatastrophe, manifest geworden in der negativen, stark symbolhaften Überlagerung der Violine mit den Erfahrungen ihrer großmütterlich bestimmten Wunderkindheit, verleiht die neu aufgetretene Problematik Hedi Gigers Bestrebungen zur Selbsttherapie neuen Antrieb. In einem Steckbrief fasst sie schlagwortartig zusammen:

„Mit achtzehn Lampenfieber, dieses mittels einer selbst ausgeklügelten Therapie in zwei Jahren zuverlässig geheilt. Nach kurzem Zwischenspiel an der Wiener Akademie nach Potsdam zu Georg Kulenkampff, dem modernsten aller Lehrer. Totale Umschulung – zu bewegungsbewusstem Geigen. Diese Erkenntnisse in den nächsten Jahren ergänzt zu einer psychosomatisch orientierten Geigenmethode.“³⁵

Die teils sehr fortschrittlichen, vielleicht sogar richtungsweisenden Ansätze von Gigler-Dongas' Methodik enthalten allerdings in ihren analytischen Ausgangsthesen auch Variationen hochproblematischer ideologischer Versatzstücke, deren Diskussion an dieser Stelle unumgänglich ist. Ihre Wurzeln sind sicherlich maßgeblich im Einfluss der stark völkisch orientierten Musikpublizistik von Hedi Gigers Vater zu suchen, den sie sehr verehrte.³⁶ Gleichzeitig dürften sie

32 Vgl. hierzu u. a. das Standardwerk Freia HOFFMANN, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur* (Frankfurt am Main–Leipzig 1991), 187–195. Es war auch Teil der Bibliothek von Hedi Gigler-Dongas.

33 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief an einen Musikwissenschaftler, 3. April 1993.

34 Vgl. Interview mit Maria Heiderscheidt, 00:20:49–00:22:06.

35 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Steckbrief. Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Tim Vogler.

36 Unter anderem publizierte Herbert Gigler in unmittelbarer Anlehnung an Richard Wagners Aufsatz „Kunst und Klima“ (1850) unter dem Titel „Musik und Klima“ ein diffus anmutendes Gemenge von Vorstellungen und mit-

jedoch auf ihre Ausbildungszeit im nationalsozialistischen Berlin der Kriegsjahre zurückzuführen sein, die von mit einschlägigen Veröffentlichungen in Erscheinung tretenden Proponenten des Musiklebens dominiert war. So ist es durchaus wahrscheinlich, dass die junge Hedi Gigler nicht nur die einflussreichen pädagogischen Schriften des Pianisten Rudolf Maria Breithaupt (1873–1945) rezipierte, der rund zwanzig Jahre zuvor ihre Mutter Grete von Zieritz unterrichtet hatte,³⁷ sondern auch dessen Artikel „Spieltalent und Rasse“ aus dem Jahr 1922 kannte. Breithaupt schreibt hier:

„Eine außerordentliche Eignung und Anpassung an die Instrumentalkünste, insonderheit an die Klavier- und Geigenkunst, weisen zwei Rassen auf: die semitische und slawische, sowie deren Mischungen. [...] Auch die slawische Rasse hat noch einen ungebärdigen Triebwillen und einen ungebrochenen Instinkt.“³⁸

Den Fokus stets auf die künstlerisch reproduktive, nicht aber originär schöpferische Tätigkeit richtend, stellt Breithaupt den musikalischen Qualitäten der slawischen sowie der semitischen „Rasse“ die Charakteristika eines „nordischen“ Interpretentyps gegenüber. Mit Augenmerk auf diesen spricht er von „der persönlichen Unfreiheit und Befangenheit, dem meist dressierten Spielwillen und dem geringen Selbstvertrauen im persönlichen Auftreten“ unter zusätzlicher Betonung der Erziehung: „Haus und Schule verderben in Deutschland mehr als der liebe Gott verantworten kann.“³⁹ Somit sei, Breithaupt zufolge, die Konkurrenzfähigkeit der nördlicheren Typen am Instrument nur bedingt gegeben: „Die Projektion rhythmischer Impulse erscheint gehemmt, technische Leichtigkeit findet sich mangels angeborener Anmut nur vereinzelt. Die Virtuosität, wie sie bei den gestikulierenden, rhythmisch lebendigen Rassen in Blüte steht, wird fast zu einem sagenhaften Begriff.“⁴⁰

Obwohl sich Hedi Gigler-Dongas in mehreren ihrer Schriften klar von der menschenverachtenden Ideologie des Nationalsozialismus distanzierte und dessen Schrecken auch künstlerisch verarbeitete, blieb eine gewisse Prägung in weltanschaulich-ästhetischer Sicht mitunter erkenn-

einander verschwimmenden Begrifflichkeiten, in dem es beispielsweise heißt: „Wie aber das Klima auf die reproduktive musikalische Auswirkung von hohem Einfluß ist, so erstreckt sich dieser unstreitig auch auf die musikalische Produktion. [...] Am deutlichsten zeigt sich der Einfluß des Klimas aber bei Musikern orientalischer Rasse.“ Herbert Johannes GIGLER, Musik und Klima, in: Die Musik 15/2 (1923), 516–523, hier 517–518. Damit reiht er sich nahtlos in einen bestehenden, rassistisch-antisemitischen Diskurs ein; vgl. Brigitta SCHMID, Die Idee des Nationalstaates und die Instrumentalisierung der Musikwissenschaft vor 1933, in: Isolde v. Foerster / Christoph Hust / Christoph-Hellmut Mahling, Hg., Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000) (Mainz 2001), 47–64. Seit 1933 war Herbert Gigler Mitglied der NSDAP (Mitgliedsnummer 3472087), vgl. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Bescheid der Einspruchskommission für den 16. Bezirk, Wien 16. Juli 1948. Er wirkte u. a. als Hauptschriftleiter der Deutsch-österreichischen Monatshefte sowie als Schriftleiter des Verlags „Freude und Arbeit“ führend in propagandistischen Publikationen des Regimes mit. Vgl. auch Lebenslauf Herbert Gigers, 14. März 1952, Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin).

37 Grete von Zieritz selbst unterrichtete als Assistentin Breithaupts am Stern’schen Konservatorium nach dessen Methode. Auch privat standen sie sich nahe: Bei der Hochzeit mit Herbert Gigler fungierte er als Trauzeuge. Vgl. Anna-Christine RHODE-JÜCHTERN, Schreckers ungleiche Töchter. Grete von Zieritz und Charlotte Schlesinger in NS-Zeit und Exil (= Berliner Musik Studien 30, Sinzig 2009), 68–69.

38 Rudolf Maria BREITHAUPT, Spieltalent und Rasse, in: Die Musik 15/1 (1922), 37–44, hier: 37–38.

39 Ebd., 39.

40 Ebd., 40–41.

bar. So finden sich bei Gigler-Dongas deutliche Entsprechungen zu Breithaupts zeittypischen Ergüssen in der pauschal ästhetisierenden, rassistisch gefärbten Vorstellung von Menschentypen: Geteilt in die südlichen, gestischen als die „geborenen Geiger“, und die nordischen, vergeistigten, aber dafür tendenziell verklemmten. Eine solche Passage, anhand derer die Verwandtschaft in den Begriffen und Vorstellungen zwischen Gigler-Dongas und Rudolf Maria Breithaupt besonders klar zum Ausdruck kommt, liest sich wie folgt:

„Von der Typologie her gehört unser Freund zu denen, die ich ‚Spieltrieb-täter‘ nenne, jene Abkömmlinge aus gestisch dynamischen Völkern, aus denen ja auch die großen Geiger kommen. Wenn diese aber durch Intelligenz und Künstlertum große Interpreten geworden sind, bewirkt die angeborene Beweglichkeit bei Leuten schlichterer musikalischer Ausstattung eine besondere Freude an schnellem wenn auch tadellosem Fingergekrabbel, so daß man anstelle des Herzens eine Autobahn vermuten kann, die zum Rennen herausfordert. So einer ist wohl nie von Verkrampfungen heimgesucht, aber er ist auch nicht zu bremsen, imponiert mit seinem Spieltrieb-tätertum einfachen Gemütern, weiß das auch und ist damit äußerst zufrieden. Das sind nicht die Leute, die unsereinen brauchen. Wir müssen für die anderen auf die Barrikaden, für die gehemmten, vielleicht forcierten, bewegungsfremden, gefährdeten kleinen Musiker – mit einem unglücklichen Körper – aber zuweilen mit einer Seele voll Nachtigallen. [...] Ich möchte diese Leute eigentlich unter dem Begriff ‚Nordischer Mensch‘ zusammenfassen, der Mensch, der aus der Kälte kam ...“⁴¹

Breithaupts stereotyp als gestikulierend beschriebenen „Rassen“ entsprechen bei Gigler-Dongas die „gestisch dynamischen Völker“; aus dem „Triebwillen“ wird bei ihr gar das „Spieltrieb-tätertum“. Dieser von ihr gebildete, hoch problematische Neologismus, der tatsächlich finsterste Assoziationen wachruft, bedarf jedoch dringend einer Einordnung innerhalb der Vorstellungswelt seiner Schöpferin: In Anbetracht der stets um Erotik und den sexuellen Akt kreisenden psychoanalytischen Bewertungen des störungsanfälligen musikalischen Beziehungsdreiecks Violine – Violin-Spieler*in – Publikum ist er als unmittelbar in diesem verortet aufzufassen. Dies nimmt dem Begriff des „Spieltrieb-täters“ zwar keineswegs seine Brisanz mitsamt rassistischem Unterton; die erforderliche Kontextualisierung relativiert allerdings wenigstens partiell die gefährlichen ideologischen Implikationen, die in ihm anklingen.

Letztlich erwiesen sich aber zwei von Hedi Gigers unmittelbaren Lehrern als von deutlich größerem inhaltlichem Einfluss auf ihre spätere pädagogisch-didaktische Arbeit: Der Pianist Carl Adolf Martienssen (1881–1955), der sie ab 1939 an der Berliner Hochschule für Musik Klavier unterrichtete,⁴² und der Geiger Georg Kulenkampff (1898–1948), bei dem sie sich ab Juli 1942 weiterbildete. Vor allem zu ihm entwickelte sich auch eine freundschaftliche Beziehung.⁴³ Kulenkampff selbst, von dem Gigler-Dongas sagte, sie hätte außer bei ihm „bei nie-

41 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief an einen Musikwissenschaftler, Berlin, 3. April 1993.

42 Vgl. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), u. a. biographische Darstellungen zu Protokoll gegeben von ihrer Tante Elfriede Gerolimich und von Grete von Zieritz, undatiert, Kontext dzt. unklar.

43 „Hedi war bald mit Kulenkampffs so gut befreundet, daß sie im Hause wie ein eigenes Kind aus und einging. Kuli selbst, wie ihn seine junge dritte Frau nannte, fuhr mit Hedi auf dem Rad zum Baden, er sorgte dafür, daß sie auch etwas Körperkultur trieb. [...] Mit der Zeit bildete sich eine enge Zusammenarbeit Hedis mit Kulenkampff heraus. Sie begleitete ihn auf dem Klavier und studierte seine Konzertprogramme mit ihm ein.“ Herbert GIGLER, Selbstbiographie, 235.

mandem sonst eine sichere Diagnose über geigerische Fehlhaltungen erlebt“,⁴⁴ kritisierte jene violinpädagogische Vorgehensweise scharf, die Gigler-Dongas später pejorativ als „alte Schule“ bezeichnete:

„Bis vor garnicht [sic] so langer Zeit begnügte man sich in der Geigenpädagogik hinsichtlich der Bewegungsvorgänge des Geigens mit einer äußeren Beschreibung des ‚Wunschbildes‘. [...] Wie hätte auch eine Geigenpädagogik helfen können, die einen Ballast falscher Bewegungen gedankenlos von Generation zu Generation übernahm! Sehnenzerrungen, überspielte Gelenke und Nervenkatastrophen waren die Folge.“⁴⁵

Bei ihm finden sich einige Kernelemente der späteren Lehre von Hedi Gigler-Dongas: Die Forderung, „die Kunst des Geigenspiels auf die Grundlage einer organischen Bewegungskunst zu stellen“, die Etablierung einer „Ökonomie der Arbeitsleistung“ sowie die Beachtung der „Gesetze des Wechsels von Spannung und Entspannung“.⁴⁶

Unter Gigler-Dongas’ beiden pädagogischen Vorbildern war allerdings Carl Adolf Martienssen zweifellos der eifrigere Autor. Die von ihm konzipierte Klaviermethodik ist mit einigen Einschränkungen noch heute einflussreich, wenn auch keineswegs unumstritten.⁴⁷ Sein Ansatz wurde stark durch den Psychologen und Physiologen Wilhelm Wundt (1832–1920) geprägt, dessen Vorlesungen Martienssen in Leipzig besucht hatte. Er entwickelte daraufhin das Konzept des „Wunderkindkomplexes“ im Sinne eines positiv konnotierten Erklärungsansatzes für das Ineinandergreifen all jener Faktoren, die das optimale Erlernen eines Instruments ermöglichen.⁴⁸ Zwar näherte sich Hedi Gigler-Dongas insbesondere dem Thema Wunderkind unter völlig anderen Prämissen als Martienssen und verfolgte auch sonst andere Thesen. Seine grundsätzliche Perspektive, die Physiologisches und Psychologisches als in enger Synthese verbunden sah, dürfte sie dennoch in ihren eigenen Bestrebungen bestärkt haben. Eine Sammlung von Klavierübungen, die sich neben den Entwürfen ihrer Geigenschule im Nachlass findet, ist Martienssen gewidmet.⁴⁹

44 Hedi GIGLER-DONGAS, Der Ruf nach dem wahrhaft modernen Lehrer, in: *Das Orchester. Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-Chorwesen* 43/7–8 (1995), 27.

45 Georg KULENKAMPFF, *Geigerische Betrachtungen*. Nach hinterlassenen Aufzeichnungen bearbeitet und herausgegeben von Gerhard Meyer-Sichtung (Regensburg 1952), 17.

46 Ebd., 40. Zu vermerken ist allerdings, dass in der Zeit der Lehrtätigkeit Kulenkampffs die Idee einer Orientierung der Violinpädagogik bzw. -methodik an physiologischen Gesetzmäßigkeiten prinzipiell nicht mehr neu war. Entsprechende Abhandlungen und Lehrwerke datieren bereits auf die erste Dekade des 20. Jahrhunderts, darunter František ONDŘÍČEK / Siegfried MITTELMANN, *Neue Methode zur Erlangung der Meistertechnik des Violinspiels auf anatomisch-physiologischer Grundlage* (Wien 1909). Vgl. diesbezüglich auch Stefan KNAPIK, *Vitalistic Discourses of Violin Pedagogy in the Early Twentieth Century*, in: *19th-Century Music* 38/2 (2014), 169–190 sowie DERS., *The Modernism of the Mainstream. An Early Twentieth-Century Ideology of Violin Playing*, in: Björn Heile / Charles Wilson, Hg., *The Routledge Research Companion to Modernism in Music* (London–New York 2019), 475–496.

47 Vgl. hierzu Thomas MENRATH, *Das Unlehrbare als methodischer Gegenstand. Studien zu Grundbegriffen der Klaviermethodik von Carl Adolf Martienssen* (= *Forum Musikpädagogik* 57, Augsburg 2003), 14 sowie 33–34. Wie Gustav Havemann, bei dem Hedi Gigler an der Berliner Hochschule ab 1939 Violinunterricht erhielt, gehörte auch Martienssen dem dortigen Kreis überzeugter Nationalsozialisten an. Vgl. ebd., 32.

48 Vgl. ebd., 13; 45–70.

49 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Hedi GIGLER-DONGAS, ... Und bißchen Klavier ... In dankbarer Erinnerung und unwandelbarer Verehrung im Gedenken an Carl Adolf Martienssen, den großen Klavierpädagogen und Freund seiner Schüler, Berlin 1995.

Ein Hippokratischer Eid für die Musik?

Der psychologisch-analytische Ansatz stellt somit nur eine Seite von Hedi Gigler-Dongas' didaktischer bzw. therapeutischer Herangehensweise dar, zu der eine ebenso bedeutsame physiologische Seite komplementär ist. Im Bestreben, sich mit Gleichgesinnten zu vernetzen und ihre Arbeit bekannt zu machen, nahm Gigler-Dongas im November 1992 zu Christoph Wagner, einem Pionier der Musikphysiologie, Kontakt auf.⁵⁰ Erneut greifen Biographisches, Beruf und Berufung ineinander, wenn sie schreibt:

„Das Drama des geigenden Menschen – ich habe selbst als ‚Wunderkind‘ vegetieren müssen – hat mich in zunehmendem Maße interessiert, mehr als die Geige, mehr als meine solistischen Erfolge, so daß ich mich in vorgerückten Jahren noch ins Berliner Radio-Symphonie-Orchester (RSO) gesetzt habe, wo ich neun Jahre lang eine Blütenlese aller erdenklichen Bewegungsfehler und ihrer seelischen Ursachen resp. Wirkungen um mich herum beobachten und studieren konnte. Die ‚Lehrjahre‘ an dieser Art ‚Hochschule‘ und die daraus gewonnenen Erkenntnisse gaben mir den Mut, Ihnen zu schreiben. Das sind die Fälle, für die ich in diesen neun Jahren eine eigene ‚Körperschule‘ im Sinne des *Γνωθι σεαυτόν*, Erkenne dich selbst, d. h. Bewußtwerden des eigenen Körpers, seiner Möglichkeiten, Funktionen, Reaktionen, Fehlleistungen und so weiter, geschaffen habe, ohne deren Durchlaufen niemand bei mir die Geige in die Hand bekommt.“⁵¹

Der Titel der besagten Körperschule lautete „Orthokinetik“ und war von Hedi Gigers Mann, dem griechischen Arzt Perikles Dongas (1902–1979) inspiriert, den sie 1963 geheiratet hatte.⁵² Mehrfach lässt sich in den Schriften Gigler-Dongas' beobachten, wie die Musikerin ihre soziale Rolle als Arztgattin aktiv im Sinne einer Autorisierungsstrategie einsetzt, um ihre eigene medizinische Kompetenz glaubwürdig zu machen. Eben dies erfolgt nun dem ausgebildeten Mediziner Wagner gegenüber:

„Ich hingegen komme als Geigerin nicht von der Medizin – wenn auch Ehefrau (Witwe) eines in ganz Griechenland renommierten Athener Arztes, Dr. Perikles Dongas –, sondern aus dem Lager des praktischen Musikers und Pädagogen, dessen Erfahrungsschatz erwachsenen, auch schon jahrelang tätigen (Orchester-)Musikern mit sich steigernden manuellen Schäden zugute kommen soll.“⁵³

50 Zu Christoph Wagner vgl. Ulrike WOHLWENDER, Erinnerung an den Musikphysiologen Christoph Wagner (1931–2013). Lebensweg, Lebenswerk und Forschungskonzept, in: European Piano Teachers Association, Sektion der Bundesrepublik Deutschland, Hg., EPTA-Dokumentation 2013/14, *Aller Anfang ist ...* (Düsseldorf 2015), 7–20. Schon im Sommer 1972 hätte Hedi Gigler-Dongas die Gelegenheit gehabt, ihn im Rahmen der von Vera Schwarz organisierten Tagung „Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart“ in Graz kennenzulernen, zu der sie als Vortragende eingeladen worden war. Obwohl sie ihre Teilnahme bereits zugesagt hatte (wenn auch zunächst irrtümlich für das falsche Jahr), war sie letztlich doch nicht unter den Referent*innen. Vgl. Korrespondenz zwischen Hedi Gigler-Dongas und dem Institut für Alte Musik und Aufführungspraxis, Juni 1971, Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, UAKUG/HS/AUF Box 19 Heft 46. Für den Hinweis danke ich Ingeborg Harer.

51 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief an Christoph Wagner und sein Institut für Musikphysiologie an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Berlin, 22. November 1992. Hedi Gigler-Dongas' Seite der Korrespondenz ist bis zum 3. August 1993 erhalten; auf das rbb-Fernsehinterview wird darin mehrfach verwiesen.

52 Vgl. Interview mit Maria Heiderscheidt, 00:02:09.

53 Ebd.

Noch stärkere Emphase erhält die berufliche Bedeutungsdimension der Ehe in einem Brief an den Redakteur der Zeitschrift „Psychologie heute“, deren langjährige Abonnentin Gigler-Dongas war, am 27. April 1993: „Die Ehe mit dem landesweit renommierten griechischen Arzt Perikles Dongas in Athen erweiterte meine interdisziplinären Studien.“⁵⁴

Ein Tagebuch aus dem Jahr 1959 bietet einen Anhaltspunkt dafür, dass Hedi Gigers Idee, sich hinsichtlich ihrer eigenen Berufung auch über die Profession ihres Mannes zu definieren und entsprechend zu präsentieren, bis in die Anfänge ihrer Beziehung zurückreicht.⁵⁵ Es schildert eine Bahnfahrt nach Athen, wo sie Perikles Dongas wiedertreffen wollte, den sie einige Monate zuvor auf einer Konzertreise kennengelernt hatte. Unmittelbar vor Erreichen des Zielbahnhofs thematisiert Gigler die Lektüre eines Buches, das ihr erst am vergangenen Wochenende geschenkt worden war – für die Tagebuchautorin weniger Zufall als Fingerzeig des Schicksals. Es handelt sich um die „Fünf Auserlesenen Schriften des Hippokrates“.⁵⁶ Dies nimmt sie zum Anlass einer intensiven Auseinandersetzung mit dem wohl bekanntesten unter den Berufseiden, indem sie abwechselnd Passagen daraus zitiert und anschließend kommentiert: Aus ihrer eigenen Sicht als Musikerin und unter argumentativer Einbeziehung von autobiographischen Assoziationen ihrer Vergangenheit, Gegenwart und der imaginierten Zukunft mit „ihrem“ griechischen Arzt. Einleitend aber steht die grundsätzliche Überlegung: „Für Künstler müßte es ganz was Ähnliches geben. Warum hat keiner von unseren Meistern einen solchen [Eid] aufgestellt, als Gesetz und Richtlinie weithin sichtbar?“⁵⁷

Bemüht, den somit formulierten Anspruch mit praktischen Aktivitäten zu erfüllen und diese auch sichtbar zu machen, scheute sich Gigler-Dongas nicht, mit ihren Ideen an die Öffentlichkeit zu treten. Sie exponierte sich damit nicht nur im Gespräch mit Maria Heiderscheidt, sondern stellte immer wieder auch Teile daraus in Vorträgen und Workshops vor, wie etwa anlässlich des 6. Internationalen Kongresses für Musikerkrankheiten und Musikphysiologie in Berlin im Oktober 1998 unter dem Titel „Bewußte Haltung und Atemführung als Macht, Schutz und Trost“⁵⁸. Im Zentrum ihrer dortigen Ausführungen steht eine stabil verwurzelte Körperhaltung, die sich selbst als kraftvoll-elegantes, den Karyatiden verwandtes Bindeglied zwischen Erde und Himmel wahrnimmt. Sie ist als „Kreuz des Lebens“⁵⁹ skizziert, der Körperäquator mittig ausgewiesen. Auf dieser Grundlage führt Gigler-Dongas in einzelnen Schritten durch Teilübun-

54 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief vom 27. April 1993. Dies deckt sich mit seitens der Familie Dongas/Mengel überlieferten Aussagen von Perikles Dongas, dass er seine Gattin „stark in der Entwicklung ihrer Theorien zu den Musikerkrankheiten beeinflusst hat. Sie habe sich mit ihm oft über dieses Thema unterhalten und die wesentlichen anatomischen und orthopädischen Prinzipien von ihm vermittelt bekommen ...“ Vgl. Martin Mengel, E-Mail von Ian Mengel an die Verfasserin, 20. August 2022.

55 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Hedi GIGLER-DONGAS, Ungebildete Reise zu den Göttern. Reisetagebuch, Bd. 3, Eintrag vom 16. April 1959. Es handelt sich um den letzten Band einer dreiteiligen Reisebeschreibung nach Griechenland aus den Jahren 1958/59, deren Titel ein weiteres Mal auf den Nimbus des Autodidakten als Marker der Berufung zurückgreift.

56 Wahrscheinlich in der Ausgabe Wilhelm CAPPELLE, Hippokrates. Fünf auserlesene Schriften (Zürich 1955).

57 GIGLER-DONGAS, Ungebildete Reise, Bd. 3, Eintrag vom 16. April 1959.

58 Hedi GIGLER-DONGAS, Bewußte Haltung und Atemführung als Macht, Schutz und Trost. Workshop, gehalten anlässlich des 6. Internationalen Kongresses für Musikerkrankheiten und Musikphysiologie in Berlin, 16.–18. Oktober 1998. Das Manuskript, gewidmet Gerhard Garisch, der ihr bei der Erstellung in EDV-Fragen unterstützend zur Seite stand, befindet sich im Nachlass. Eine inhaltliche Zusammenarbeit Gigler-Dongas' mit Garisch gab es, seiner Auskunft in einem Telefongespräch am 8. Februar 2022 zufolge, jedoch nie.

59 Ebd., 7.

gen, die eine Art „Rundatmung“⁶⁰ ermöglichen sollen – nicht zu verwechseln mit der beim Spiel von Blasinstrumenten erforderlichen Zirkularatmung oder der Rundatmung im Yoga.

Obwohl bereits gesundheitlich angeschlagen, hielt Hedi Gigler-Dongas über ihr didaktisch-therapeutisches Lebenswerk, ausgehend von Wegen der Selbstdiagnose und -anamnese von Musikerkrankheiten bis hin zur praktischen Anwendung physiokinetischer Prinzipien beim Violinspiel, noch im April 2009 als Gastdozentin einen dreiteiligen Vortrag an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart.⁶¹

Resümee

Die Identifikation von Hedi Gigler-Dongas mit dem Hippokratischen Eid präsentiert sich als weitreichend. Sie übertrug ihn nicht nur in Gestalt eines ihm äquivalenten, musikalischen Berufseides auf den von Interpret*innen seit dem 19. Jahrhundert geforderten Dienst am Kunstwerk, was angesichts ihres Brotberufs als ausübende Musikerin naheliegend gewesen wäre, sondern erhob ihn auch in didaktischer und therapeutischer Hinsicht zu ihrer Maxime. Unter dem Vorbehalt, im gegebenen Rahmen natürlich bei weitem nicht alle Aspekte, Zusammenhänge und Implikationen des entsprechenden Themenfelds abdecken zu können, wie es sich in Hedi Gigler-Dongas' auto/biographischen Schriften und ihrer Berufs-Persona darstellt, lassen sich abschließend drei wesentliche Kernbereiche subsumieren:

1. Evident ist die ausgeprägte biographische Komponente als eigentliche Triebkraft im beruflichen Werdegang von Hedi Gigler-Dongas. Sie hebt diese in diversen Selbstzeugnissen immer wieder bewusst hervor, wodurch auch eine Brücke zwischen Selbstwahrnehmung und angestrebtem Fremdbild geschlagen wird.
2. Die ihre didaktisch-therapeutischen Methoden prägende Beschäftigung mit Symbolforschung kreist primär um das archetypisch Weibliche, damit aber auch um Vorstellungen von Erotik bzw. Sexualität, die auf traditionell binäre Geschlechterrollen des „Spendens“ und „Empfangens“ verweisen. Auch das Phänomen des Lampenfiebers leitet Gigler-Dongas letztlich von dieser Dynamik ab, die zu Versagensängsten und in der Folge zu künstlerischer Impotenz führen könne.
3. Der Aspekt des Didaktisch-Therapeutischen dominiert, in den erhaltenen Quellen ab den 1990ern gehäuft materiell nachweisbar, zunehmend die Berufs-Persona von Gigler-Dongas, sodass ihre hohe berufliche Kompetenz am Instrument und ihre Auftrittserfahrung nur noch als notwendiges Rüstzeug und Stufe zum Erreichen ihrer eigentlichen Berufung kommuniziert werden.

60 Vgl. ebd., 12–15.

61 Vgl. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Schreiben des Fakultätssekretariat II der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart an Hedi Gigler-Dongas, 28. Januar 2009. Nach Auskunft Tim Voglers, der Hedi Gigler-Dongas 2006 kennengelernt hatte, war sie für ihn eine wichtige Mentorin. Die Vorträge in Stuttgart kamen auf seine Vermittlung hin zustande, nachdem er dort eine Professur erhalten hatte. Vgl. Nachricht Tim Voglers an die Verfasserin, 25. Januar 2022.

Hedi Gigler-Dongas hatte im Jahr 1993 eine umfassende Publikation ihrer Methodik und Therapieansätze angekündigt:

„Die Tabu-Katze darf weder vorzeitig noch kleinweis aus dem Sack gelassen werden, sondern erst als Tiger im Flammenreif, dessen Funken nicht mehr mit den feuchten Lappen der Spießher erstickt werden können. Und das geht wohl nicht ohne das Buch, das ich schreiben muß...“⁶²

Dieses Buch, in dem Gigler-Dongas' Berufung manifest geworden wäre, wurde niemals vollendet. In ihrem Nachlass liegt jedoch ein undatiertes, mit Bleistift auf Konzeptpapier entworfenes Exposee auf, das wohl als inhaltliches Gerüst dafür gedacht war. Betitelt mit „Göttin Geige und Geschlecht“ versprach es ein ambitioniertes Projekt zu werden, wie bereits die Inhaltsangabe der Einführung zeigt: „Von spezifischen außermusikalischen Psycho-Pathologien [sic] bei Geigern, ihre Erkennung, Diagnose und Therapie durch archäo-ethno-psycho-logische [sic] Kenntnisse und Umdenken in außermusikalischen Bereichen“.⁶³ So aber findet sich im letzten Gedicht aus dem Zyklus der „Schwarzen Lieder“ mit dem Titel „An mein Kruzifix“ die vielleicht eindeutigste Referenz auf die Vorstellung einer schicksalhaften, ja sogar unmittelbar göttlichen Berufung zum Heilen anstatt zum Musizieren. Seine letzten drei Strophen schlugen nochmals die Verbindung zwischen dem anhaltende Schuldgefühle nach sich ziehenden Tod der Großmutter im Jahr 1939, Hedi Gigers Gegenwart des 1. Januars 2000 und den noch nicht erreichten Horizont einer von Sendungsbewusstsein geprägten Zukunft:

„Du wußtest, daß ich schuldig würd –
Du hingst im Nebenzimmer –
und sahst's mit an – und trugst die Bürd
mit mir getreu für immer.

Ich dank Dir für der Gaben Gut,
mit dem Du mich belehnt.
Ich tat, trotz Deiner milden Hut –
nicht das, was ich ersehnt.

So gib mir noch ein bißchen Zeit,
nimm sanft mich in die Lehre!
Laß mich noch wirken menschenweit –
Und Dir zur schmalen Ehre.“⁶⁴

62 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief an einen Musikwissenschaftler, 3. April 1993.

63 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Göttin Geige und Geschlecht, Exposee (undatiert).

64 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Hedi GIGLER-DONGAS, Die Schwarzen Lieder, Nr. 10, handschr., Januar 2000.

Informationen zur Autorin

Dr.ⁱⁿ Michaela Krucsay, Zentrum für Genderforschung und Diversität (ZfGD) der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Brandhofgasse 18, 8010 Graz,
E-Mail: michaela-stefanie.krucsay@kug.ac.at

Timur Sijaric

Resounding Eyes, Educating Minds. The Eye as a Musical Object in Wien-Film's 'Medical Features'¹

Summary

Against the background of the scientific and cultural-social interest in the *Third Reich* for the eyes and their characteristics, this paper conducts an audiovisual examination of *Augen* (D 1943), a *Kulturfilm* produced by the Wien-Film production conglomerate. This analysis is preceded by a review of two legacies principal to the paper's investigation of *Augen*: the *Kulturfilm* genre and its ideological instrumentalisation on the one hand and the infamous "research" conducted by Dr. Josef Mengele on the other. Although unlikely that these positions influenced each other at the time, the interpretation of the organ made the inspiration and ultimately the realization of the state-sponsored research and film production, exemplified by "Eye Studies" and selected films respectively, possible. The audiovisual motif of the eyes is therefore (re)presented in an educational context but shrouded in an ideologised means of mediation.

Vor dem Hintergrund des wissenschaftlichen und kultursozialen Interesses im Dritten Reich am Auge und dessen Eigenschaften führt dieser Beitrag eine audiovisuelle Untersuchung von *Augen* (D 1943), einem Kulturfilm des Filmproduktionskonglomerats Wien-Film, durch. Dieser Analyse geht ein Rückblick auf zwei für die Untersuchung von *Augen* wesentliche Vermächtnisse voraus: Einerseits die berüchtigten „Forschungsunternehmen“ von Dr. Josef Mengele und andererseits das Genre Kulturfilm und seine ideologische Instrumentalisierung. Die gegenseitige Beeinflussung bzw. Wechselwirkung dieser Elemente zu dieser Zeit erwies sich im Rahmen der Untersuchung als unwahrscheinlich. Jedoch ermöglichte die Interpretation des Sehorgans die Inspiration und letztlich die Realisierung der staatlich geförderten Forschung und Filmproduktion, exemplarisch dargestellt anhand der „Augenstudien“ bzw. ausgewählter Filme. Das audiovisuelle Motiv der Augen wird so in einem Bildungskontext (re-)präsentiert, verschleiert durch das Prisma der ideologisierten Vermittlung.

1 This paper is based on the research project *Wien im Kulturfilm: Aspekte der audiovisuellen Inszenierung der Stadt 1938–1958*, funded by the City of Vienna (MA 07) and conducted at the Austrian Academy of Sciences – Austrian Centre for Digital Humanities and Cultural Heritage (ACDH-CH) in cooperation with the Filmarchiv Austria. The text was drafted and submitted during the author's fellowship at the International Research Center for Cultural Studies in Vienna.

Keywords

Augen (Eyes), *Third Reich*, Wien-Film, audiovisuality, *Kulturfilm*, 1938–1945, Vienna

Introduction

Blond hair, blue eyes: a mental image that almost immediately materializes in one's perception. It is ostensibly *the* image representing the *Master race*,² postulated by the National-Socialist ideology, and continued over the decades after its defeat. Concentrating on the film medium, the representations of this "ideal" are identifiable in the (rare) colour motion pictures of the time produced under the aegis of the regime in the *Third Reich*.³ This depiction will continue to appear in numerous movies from the second half of the 20th century onwards. Most of these movies will be produced outside of the German-speaking regions, in which blue or lightly coloured eyes have been gazing at the spectator, perpetuating the "ideal image" of beauty.⁴ The exploration of this phenomenon – specifically the eyes – is further underlined in the collective memory of the *Third Reich* through the undertakings in the field of medicine and some of the most heinous chapters of its history. The "Eye Studies" mostly took place after the production of the motion pictures on the topic in question and it is unlikely that the two influenced each other. However, the general understanding at the time, laden with the pseudo-scientific interpretation, not only connect, but most likely fueled the inspiration and ultimately the realization of the state-sponsored research and (re)presentation of the eye. Going beyond the eye's medical history, the artistic, scholarly, and popular fascination with the organ and its transcendental significance, as well as mystical qualities that are attributed to the eyes are surpassed in their representation perhaps only by the heart. The question how the eyes were perceived and repre-

-
- 2 An English translation of the German terms *Herrenvolk* and *Herrenrasse*, the notion of *Master race* is often used within the concept of National-Socialist racial theories. The terms and concepts instrumentalized and utilized during this era appear in this paper in italics, translated in English (e.g. *Third Reich*), as well as in the original form in German (e.g. *Propagandaminister*). Highly controversial and relevant to the current discourse of propagating National-Socialism, these terms and concepts must be interpreted against the background of the ideological context. Lastly, italics are used to differentiate this terminology as quotes and terms distinguished in a distancing manner by the author.
 - 3 Naturally, the film itself was not the only medium in communicating this "ideal" to the cinema audiences, as numerous film posters, as well as set or publicity images in colour prove. Due to high production costs however, only around a dozen feature films, mostly 'prestige'-projects, were produced as colour motion pictures in the National-Socialist film industry. Here, protagonists of these colour movies – most of them female – carry the characteristics that would later be epitomized as those of an archetypical National-Socialist ideal of women, for instance Swedish-born Kristina Söderbaum (appearing in *Die goldene Stadt* [D 1942], *Immensee* [D 1943], *Opfergang* [D 1944] and *Kolberg* [D 1945]). For the instrumentation of this actress cf.: Jo FOX, *Filming Women in the Third Reich* (Oxford 2000), 162, and Cinzia ROMANI, *Tainted Goddesses: Female Film Stars of the Third Reich* (Boston, MA 1992), on (Ufa) colour motion pictures cf.: Friedemann BEYER / Gert KOSHOFFER / Michael KRÜGER, *UFA in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945* (Munich 2010).
 - 4 These are often depicted in context of a militarized character in a uniform, most often male and almost always as an antagonist: From Oliver Collignon's appearance (as an uncredited extra) in *Cabaret* (USA 1972), over Ralph Fiennes' role as Amon Goeth in *Schindler's List* (USA 1993) to Christoph Waltz's embodiment of the *SS-Standartenführer* Hans Landa in *Inglorious Basterds* (USA 2009). The latter two examples showcase the ambiguity of this "ideal", as the blueness of Ralph Fiennes' eyes is obscured due to the fact that *Schindler's List* is primarily shot in black and white and Christoph Waltz's eyes are in fact green, but often (mistakenly) credited as blue.

sented in one of the most effective means of ideological mediation in the *Third Reich*, namely film, and its music, remains mostly unanswered. This is precisely the main objective of this paper, which aims to investigate the sensory organ as an (audio)visual subject, as well as an object of film productions made by the Wien-Film. With a thorough analysis of the *Kulturfilm Augen*, directed by Bruno Wozak and with music by Karl Eisele on the one hand and with scene analyses of two further Wien-Film features on the other, this contribution aims to close the gap in the cultural and filmic perception of the eye in the *Third Reich*.

Two Legacies

In order to contextualize the anticipated audiovisual analysis, two aspects on the motif of the eye beyond the musicological investigation need to be taken into consideration: the modern reception of the studies on the eye conducted in the medical field in the *Third Reich* seen through the prism of Josef Mengele's career and the framework of the *Kulturfilm*, in which the scientific findings were presented to the broader cinema audiences. Whereas the former mirrors the highly controversial medicinal experiments on humans and offers the backdrop on what one might expect to experience from the temporal and contextual setting, the latter strives to illuminate the concept in which the knowledge – in this case on the eyes – was presented and disseminated through a mass medium.

Through embedding these two legacies, the paper aims to provide a better insight into the conception of the *Kulturfilm Augen* and its audiovisual aspects. Whether and to which extent these contributed to the (ideological) background and the production of the motion pictures in question remains ultimately the matter of their respective receptions. At the time of writing this paper, recent contributions by authors publishing both for scholarship and for a broader readership on arguably the most notorious medical individual in the *Third Reich*, Josef Mengele, and his involvement in the experiments on the eyes have been identified.⁵ The ongoing scientific and popular interest for this topic exists not only against the background of the heinousness of the “research” and experiments, which “represent one of the most horrific crimes among the many that Josef Mengele committed in the Auschwitz camp”,⁶ but also for the propagated (mis)conception that the experiments were conducted in order to help create a world in which “[National-Socialists] ... wanted to produce children with lustrous blond hair and blue eyes.”⁷ The quoted assumption of “Aryanization of the subjects”, although deeply troubling and ultimately false,⁸ strikes a nerve in the understanding of the strivings and endeavors by medical professionals and researchers in the *Third Reich*, which would – following the usual streams of dissemination – reach the wider audiences. One of Mengele's most notable collaborators in these “studies” was Karin Magnussen at Kaiser Wilhelm Institute for Anthropology in Berlin,

5 For the former cf. Bruno HALIOUA / Michael F. MARMOR, The Eyes of the Angel of Death. Ophthalmic Experiments of Josef Mengele, in: *Survey of Ophthalmology* 65/6 (2020), 744–748; Richard H. C. ZEGERS. The Eye Color Experiment. From Berlin to Auschwitz and Back, in: *The Israel Medical Association Journal (IMAJ)* 22/4 (2020), 219–223; for the latter David G. MARWELL, Mengele. Unmasking the “Angel of Death” (New York 2020).

6 HALIOUA / MARMOR, Eyes, 747.

7 Lucette LAGNADO / Sheila Cohn DEKEL, *Children of the Flames. Dr. Josef Mengele and the Untold Story of the Twins of Auschwitz* (New York 1991).

8 MARWELL, Unmasking, 181–182.

herself working under Otmar von Verschuer,⁹ the director of the same institute and one of the persons behind Mengele's employment as a camp physician in Auschwitz.¹⁰ Von Verschuer received orders to carry out ophthalmological research on eye colour from 1943,¹¹ and the trio – all members of the National-Socialist party – formed the core research team, with Mengele performing “field studies and supplying materials”,¹² Magnussen evaluating the specimens and von Verschuer as the project coordinator. After the war, Mengele infamously escaped justice and died in leisurely circumstances¹³, while Magnussen unsuccessfully tried to publish her findings from their collaboration,¹⁴ and von Verschuer denied playing a role in Mengele's experiments.¹⁵ This can be seen against the background of the initiation of this specific medicinal endeavour being – in addition to be morally wrong and inhumane – scientifically faulty from its outset, as most publications explicitly state: Marwell thus concludes his section on “Eye Studies” with a statement that Mengele's experiments on Magnussen's behalf “were not designed to change the race of a single individual, they had a ‘higher’ goal to [...] strengthen and defend the Aryan race”.¹⁶ Further authors underline the fact that Mengele's “experimentation had questionable scientific basis, such as the search for a ‘cure’ for heterochromia [...]”¹⁷ and that the perpetrators submitted “innocent and defenseless people to malicious and meaningless medical experimentation, eventually murdering them for the purpose of additional research”.¹⁸

The “Eye Studies” – or any other studies conducted by Mengele and his colleagues – do not seem to have influenced productions such as the motion pictures in question. As it was shown, what was described as “meaningless medical experimentation”¹⁹ was difficult to disseminate at the time and the interest for it only rose with the infamy of its perpetrators. Therefore, the same regime that supported and funded this kind of program found it difficult to utilize it for purposes beyond “questionable scientific basis”,²⁰ as quoted above. This frightening legacy should be perceived in the context of the interest for and fascination with the eyes in the *Third Reich* but also a twisted perception on the preferred appearance of the human eye, as both the creation of the *Kulturfilm* in question, as well as the directives on conducting the experiments either stem from or are regulated through the state-controlled organs of the National-Socialist

-
- 9 Wolter lists a total of seven projects headed by von Verschuer and delegated to Mengele, cf.: Markus WOLTER, *Der SS-Arzt Josef Mengele zwischen Freiburg und Auschwitz. Ein örtlicher Beitrag zum Banalen und Bösen*, in: „Schau-ins-Land“. Zeitschrift des Breisgau-Geschichtvereins 133 (2014), 149–189, here 167.
- 10 HALIOUA / MARMOR, *Eyes*, 745.
- 11 Hans HESSE, *Augen aus Auschwitz. Ein Lehrstück über nationalsozialistischen Rassenwahn und medizinische Forschung – der Fall Dr. Karin Magnussen (Essen 2001)*, quoted after ZEGERS, *Eye*, 219.
- 12 For instance, Mengele's special interest were members of the Roma Mechlau family with a high number of heterochromia cases within the clan, prompting him to extensively describe their physical attributes, as well as to produce a genogram for Magnussen, cf. MARWELL, *Unmasking*, 175. This chart, as well as other documents by Magnussen, is preserved at Ernst Klee's estate in Hadamar Memorial Museum and can be seen in ZEGERS, *Eye*, 221.
- 13 Alan LEVY, *Nazi Hunter. The Wiesenthal File* (London 2006), 294–295.
- 14 On the genesis and issues arising in this manuscript, cf. ZEGERS, *Eye*, 220–221.
- 15 HALIOUA / MARMOR, *Eyes*, 747. The authors claim Magnussen's research, presumably from the manuscript above, was initially refused by an unspecified journal and its editor Alfred Kühn, but was published elsewhere, cf. *Ibid.* However, no source was cited for this publication and no article by Magnussen with this content could be identified.
- 16 MARWELL, *Unmasking*, 182.
- 17 HALIOUA / MARMOR, *Eyes*, 746.
- 18 ZEGERS, *Eye*, 222.
- 19 *Ibid.*
- 20 HALIOUA / MARMOR, *Eyes*, 746.

regime. Hence, it will be of no surprise to recognize the *Kulturfilm*'s existence as an integral component of official and state propaganda. This subgenre is positioned in the German-speaking filmmaking of non-fiction and – more specifically – documentary films and its conception can be traced to educational and instructional films.²¹

With the establishment of a *Kulturfilm*-department at Ufa, only a year after the studio's own founding in 1917, the genre was launched into the forefront of non-fiction film.²² *Kulturfilm* would soon become an all-encompassing definition for documentary features in the German-speaking cinema and mirror the heterogeneity of its classification and utilization, although the term itself remained ambiguous at its best, highly confusing at its worst.²³ This genre however, as well as documentary film in general, has started to be the subject of comprehensive research only recently. The editors of one such publication – a three-volume anthology on documentary film in Germany – observe in the foreword to the first volume that the lack of incentive for such undertaking exists not only against the background of *Kulturfilm*'s instrumentalization in the context of the *Third Reich*, but also due to the lack of accessibility to the (film) material.²⁴ The peculiar development and positioning of the genre in the National-Socialist film industry has thus far garnered the most attention and will see its decline following the downfall of the regime.²⁵ This might have been preceded by a “lack of interest” – as Felix Moeller questions in the opening of the chapter on documentary film in the *Third Reich* from the point of view of *Propagandaminister* Goebbels – from the very apex of the cultural policy making in the *Third Reich*,²⁶ however the diversity and the quantity of the *Kulturfilme* produced during this era present a different picture.²⁷ One of the following ordinances would require that from September 1934 a cinema programme consists of 1. *Wochenschau*, 2. a recognized *Kulturbeifilm* and 3. up to 900 meters (approximately 33 minutes showtime) of supporting programme

-
- 21 For this ‘precursor’ in German-speaking cinema cf. Uli JUNG, Lehr- und Unterrichtsfilme für Schulen und Hochschulen, in: Uli Jung / Martin Loiperdinger, eds., *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 1: Kaiserreich (1895–1918) (Stuttgart 2005), 349–356. Furthermore, confusion on the terminology on and between *Lehrfilm* and *Kulturfilm* existed ever since the establishment of the department, cf. Ulrich DÖGE, *Kulturfilm als Aufgabe*. Hans Cürlis (1889–1982) (Berlin 2005), 13.
- 22 For the contextualization of this process cf. Uli JUNG / Wolfgang MÜHL-BENNINGHAUS, Die Kulturfilmdiskussion von 1914 bis 1920. Die politische und ideologische Dynamik der Ufa-Gründung, in: Uli Jung / Martin Loiperdinger, eds., *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 1: Kaiserreich (1895–1918) (Stuttgart 2005), 480–486.
- 23 Peter ZIMMERMANN / Kay HOFFMANN, Die Kulturfilm-Debatte zur Zeit des Nationalsozialismus und die Rechtfertigungsliteratur nach 1945, in: Peter Zimmermann / Kay Hoffmann, eds., *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3: “Drittes Reich” (1933–1945) (Stuttgart 2005), 26–32, here 26. According to the authors, it is evident already in the heterogeneity of the term “Kulturfilm” used in the 1920s, and, besides its instrumentalisation within the National-Socialist propaganda, one of the primary reasons why *Kulturfilm* as a term is used in italics throughout this paper. On “What is Kulturfilm”, cf. DÖGE, *Kulturfilm*, 13–15.
- 24 Cf. [Uli Jung / Martin Loiperdinger], Vorwort, in: Uli Jung / Martin Loiperdinger, eds., *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 1: Kaiserreich (1895–1918) (Stuttgart 2005), 11–15, here 12–13.
- 25 For instance, cf. anthology: Ramón REICHERT, ed., *Kulturfilm im „Dritten Reich“* (Vienna 2006).
- 26 Felix MOELLER, *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich* (Berlin 1998), 347–350.
- 27 This is also evident in the regulations regarding the genre, as per ordinance from *Reichsfilmkammer* a year after its founding as *vorläufige Filmkammer* in 1933, requiring the cinemas to project *Kulturfilme* with the minimum length of 250 meters (approximately nine minutes showtime) and labelled with one of the predicates (“*künstlerisch*“, “*kulturell*“, “*volksbildend*“ and/or “*staatspolitisch wertvoll*“), cf. Heinz TACKMANN (Reichsfilmkammer), ed., *Filmhandbuch* (Berlin 1938), Blatt VI D 2i. As with most Reichsfilmkammer ordinances, it was made known at the time in papers like *Film-Kurier*, cf. *Film-Kurier* (21 July 1934), 3.

before the main picture.²⁸ Goebbels, a self-proclaimed “expert” on documentary film,²⁹ sees the genre in general as a placative tool for propaganda, however, his writing mirrors the same issues of the time in distinguishing the *Kulturfilm* from other forms of non-fiction (mediation).³⁰ In line with the *Propagandaminister*’s line of thinking and following the amendments from the previous year, the Reich Ministry of Public Enlightenment and Propaganda would introduce measures in the spring of 1935 – among them a position within the Ministry – in order to “elevate the quality of the *Kulturfilm*”.³¹ As the duration of an average *Kulturfilm* was significantly shorter than that of a feature film, the genre enjoyed a certain production ‘privilege’ regarding the quality of the produced material, for instance as an experimental medium for the colour motion picture.³² A marvel (and a challenge) of the film production in the *Third Reich* at the time, 22 titles in colour produced in four years represent only a fraction of the total number of *Kulturfilme*.³³ However, they became an important technical testing ground and a political tool in the ideological mediation.³⁴ These kinds of “testing ground” against the production and ideological background mirror those undertaken by Mengele and his team in the field of medicine, as both would not be possible were it not for the keen interest by their respective organs of the National-Socialist state apparatus. These technical benefits, and arguably both the artistic and general quality of the *Kulturfilm* will face issues with the progress of the Second World War: Statements like “Although the genre serves as an instrumental tool of Public Enlightenment [...], it would be advisable to adapt the content to more contemporary topics due to the war”³⁵ complete the now absolute instrumentalization of the genre, and the ordinances regarding the *Kulturfilme* limit the latter to “propaganda and politically essential films”.³⁶ The decline – or, better yet, prolonged dying out – of *Kulturfilm*, did not occur as a part of Germany’s Zero Hour (*Stunde Null*), an inexistent ‘occurrence’ in the German post-war filmmaking, and the overwhelming majority of its filmmaking personnel continued working unaffectedly.³⁷ This mirrors much of the (Wien-Film) personnel – directors, authors and, naturally, film music composers – who would continue working for the genre independent of its internal or external classification.

28 Ibid., Blatt VI D 21.

29 “I explain to him [Hans Bertram] the basic concepts of the documentary film” („Ich erkläre ihm die Grundbegriffe des Dokumentarfilms“), Goebbels’ journal entry from 19 April 1940, quoted here after: MOELLER, Filmminister, 348.

30 Ibid., 349.

31 N.N., Hebung des Kulturfilms. Kostenlose Beratung durch die Reichsvereinigung, in: *Der Film* (2 March 1935), 9.

32 Kay HOFFMANN, Unbekannte Bilderwelten. Technische Innovation und ästhetische Gestaltung, in: Peter Zimmermann / Kay Hoffmann, eds., *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3: “Drittes Reich” (1933–1945) (Stuttgart 2005), 176–197, here 180. Furthermore, Hoffmann elaborates on other film techniques that were utilised in *Kulturfilm*, some of which are also evident in *Augen*.

33 Ralf FORSTER, *Farbenfrohe Welt in Agfacolor (1940–44). Erschloss die Farbe neue Kulturfilm-Möglichkeiten*, in: Ramón Reichert, ed., *Kulturfilm im „Dritten Reich“* (Vienna 2006), 67–84, here 72.

34 Ibid., 79.

35 Heinrich Roellenberg’s contribution at the Reichswoche für den Deutschen Kulturfilm 1943, quoted after Jean-paul GOERGEN, *Der giftige, giftige Apfel. Kulturfilm im Nationalsozialismus*, in: Ramón Reichert, ed., *Kulturfilm im „Dritten Reich“* (Vienna 2006), 29–46, here 40.

36 Wolfgang BECKER, *Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda* (Berlin 1973), 222–223.

37 Peter ZIMMERMANN, *Kontinuitäten und Wandlungen im Zeichen von „Entnazifizierung“ und „Reeducation“*, in: Peter Zimmermann / Kay Hoffmann, eds., *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3: „Drittes Reich“ (1933–1945) (Stuttgart 2005), 691–709, here 691.

Whereas some might perceive the genre as a transition from *Kulturfilm* into documentary film,³⁸ its legacy remains – at least in its most productive and closing chapters – tied to the *Third Reich*.

Two Omissions

Positioning *Augen* and its audiovisual aspects in the vast and manifold world of *Kulturfilm* exemplifies two desiderata in the existing research regarding the genre: the *Kulturfilm*-production at the Wien-Film studio under the aegis of the National-Socialist regime and – even more striking – the music and its agency in *Kulturfilm*. Closing these two gaps in scholarship requires a critical mass of both individual case studies as well as a comprehensive analysis of the genre as a whole, preferably in the aforementioned order. Following the *Anschluss* of Austria in 1938, the National-Socialist perception of the *Third Reich*'s now southernmost addition was ambivalent. This is mirrored in the creation and mission of the Wien-Film conglomerate,³⁹ which occurred through a forced unification of nearly all existing Austrian film production companies.⁴⁰ Even before the political annexation of Austria, the local film production companies – yielding only a fraction of their total earnings domestically⁴¹ – depended particularly on the audiences in other German-speaking countries, which eased their ‘amalgamation’ into the National-Socialist film and propaganda industry.⁴² Therefore, the films were predetermined and geared towards the topics applicable to the audiences in ‘Greater Germany’ and Wien-Film worked on both establishing itself as an individual brand (seen – for instance – in the rhomboid logo resembling Ufa but specifying music as a part of its literal trademark) and in creating filmic works in line with the contemporary tendencies in National-Socialist Germany. These tendencies are understandably reflected in the filmic projects prepared, approved, and ultimately produced by the studio in general and the *Kulturfilm*-department under the direction by Josef Lebzelter in particular:

“Utilising film [meant is *Kulturfilm*] to bring the domains returned to the Reich closer to the people of the Reich [...] however, this [*Ostmärkische* formation] has always been a German formation, German history”.⁴³

38 Cf. subchapter „Vom Kulturfilm zum Dokumentarfilm“ in: Thomas BRÄUTIGAM, *Klassiker des deutschsprachigen Dokumentarfilms* (Marburg 2019), 11–14.

39 Officially founded on 16 December 1938 (entry in the commercial register 27 December), cf. Wolfgang GUHA, *Die Geschichte eines österreichischen Filmunternehmens. Von der Sascha-Film-Fabrik in Pftaumberg in Böhmen zur Wien-Film* (Vienna 1976), 55.

40 The ‘exceptions’ were contractor-studios like Emo-Film, Forst-Film, Mondial-Film and Styria-Film, dependent on Wien-Film engagements, cf. Christoph BRECHT / Armin LOACKER / Ines STEINER, *Professionalist und Propagandist. Der Kameramann und Regisseur Gustav Ucicky* (Vienna 2014), 279. Even smaller *Kulturfilm*-specific production companies like those from directors Herbert Dreyer or Adi Mayer operated in a similar fashion, the latter’s responsible for the production of *Augen*.

41 Wolfgang BECKER, *Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda* (Berlin 1973), 166–167.

42 For a comprehensive study of this period leading up to Wien-Film, cf. Armin LOACKER, *Anschluss im 3/4-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930–1938* (=Filmgeschichte International 5, Trier 1999).

43 „Die zum Reich zurückgekehrten Gebiete durch den Film den Menschen des Reiches nahezubringen, [...] die

The previous quote stems from an introduction to the commented filmography of Wien-Film *Kulturfilme*, listing more than fifty productions contracted as supplementing programme for corresponding feature films produced by the studio. Most of the entries in this filmography feature certain individuals relevant to the films' production, as well as *Kulturfilm*'s predicate(s), and sometimes its corresponding feature film.⁴⁴ The professional background and career of the film music composer in *Augen*, Karl Eisele (1902–1967), is equally an exemplification of a mostly untold audiovisual history of *Kulturfilm* as well as a biographical quagmire of most film music composers writing for the genre. The most comprehensive publication on documentary film in Germany during the *Third Reich* contains one contribution dealing explicitly with music in *Kulturfilm*, albeit through case studies by some of the most prominent film music composers of the time – among them Herbert Windt and Wolfgang Zeller – known for their work on feature films.⁴⁵ Thus far, only one comprehensive study of this specific genre and its music moved its focus away from the 'big names' in the writing for the screen in the National-Socialist *Kulturfilm* and concentrated on Wien-Film productions, scrutinizing the compositional and contextual patterns against the background of the film music as the tool of state propaganda.⁴⁶ The work and art of a composer is unsurprisingly weighed against the background of their work in film productions and a person behind the music in *Kulturfilm* was hardly comparable in status and financial recompense to that of a feature film composer. Although investments in (Wien-Film) *Kulturfilm* were evident – with a minimal budget of 20,000 Reichsmark (RM) per *Kulturfilm*⁴⁷ – the fixed salary for a Wien-Film composer writing music for the genre usually varied between 400 and 800 Reichsmark per production.⁴⁸ However, a different kind of 'privilege' for the film composers writing for *Kulturfilm* was the relative freedom from direct state censorship: the mere amount of produced content was hardly possible to be scrutinized by Goebbels,⁴⁹ and did not require external specialists for a viewing session by *Reichsfilmkammer* censors.⁵⁰ Internal means of quality control, both in the film companies, as well as in their

aber immer eine deutsche Entwicklung war, deutsche Geschichte war bis heute, bis zur Einmündung ins Großdeutsche Reich“, quoted after Günter KRENN, *Die Kulturfilme der Wien-Film 1938–1945* (Vienna 1992), 4.

- 44 In case of *Augen*, those are Karl Leiter and Adi Mayer (producers), Bruno Wozak (director), Karl Eisele (music), Hans Gassl and Sepp Ziegler (cameramen) and Edith Matzalik (animator). The film was given one predicate – “*volksbildend*”, cf. KRENN, *Kulturfilme*, 14. This is corroborated by an overview of feature films and *Kulturfilme* produced by the Wien-Film in production years 1940/41 and 1941/42, cf. Filmarchiv Austria (=FAA), Wien-Film Estate (=WIFI), Übersicht Produktionsjahr 1940/41 und 1941/42, Einteilung von Kulturfilmen zu Spielfilmen (WIFI-DO-1-3714), 6.
- 45 Ulrich RÜGNER, *Nicht nur Symphonik und Chorgesang. Musik im Kulturfilm*, in: Peter Zimmermann / Kay Hoffmann, eds., *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3: “Drittes Reich” (1933–1945) (Stuttgart 2005), 198–210.
- 46 Gottfried KINSKY-WEINFURTER, *Filmmusik als Instrument staatlicher Propaganda. Der Kultur- und Industriefilm im Dritten Reich und nach 1945* (Munich 1993), 52–61. In this monograph – a true exception to the general trend in the scholarship described above –, the author concentrates on three (Wien-Film) composers: Viktor Hruby, Erich Markaritzter and Paul Kont.
- 47 KRENN, *Kulturfilme*, 3.
- 48 FAA, WIFI, *Verträge Stab Berufsgruppe Komponisten* (WIFI-DO-1-2970), 3–6.
- 49 MOELLER, *Filmminister*, 350.
- 50 “All movies without a plot, that is *Kulturfilme*, documentary or advertising films, will be reviewed by the *Kammer*-(chair)members without employing any [external] auditors.” („Alle Filme ohne Spielhandlung, also Kulturfilme, dokumentarische Filme und Werbefilme, werden von Kammervorsitzenden ohne Zuziehung irgendwelcher Beisitzer geprüft.“ Hans Reich SCHRADE, *Pressemeldung*, in: *Presse-Dienst der Reichsfilmkammer* (12 January 1937) quoted here after: Joseph WULF, *Theater und Film im Dritten Reich* (Frankfurt am Main–Berlin 1983), 303.

production units, did exist, yielding generally in line with the cultural policies in the *Third Reich*, however, with the film composers allowing themselves more artistic freedom. Interpreting Eisele's education and career prior to his engagements as a film composer – first as a *Wunderkind* on the organ, later as a world touring musician and subsequently as a performer in the Viennese Busch-Cinema in Prater and Apollo-Cinema⁵¹ – as well as his work exemplified in *Augen*, the composer clearly enjoyed the artistic freedom of a gig-based *Kulturfilm*-composer. However, from the estimated 150 works of music for the genre,⁵² only a fraction can be identified through the sheet music as the majority of music material by the composer was not preserved. Eisele is remembered primarily for his work as a composer of light music as well as Wienerlied and most of his published works stem from this aspect of his career.⁵³ However, only one Eisele – Karl's elder brother Paul, an NSDAP-member and also a musician – was noted in Prieberg as active during the *Third Reich*.⁵⁴ Going back at his work as a film composer during this time, some of Karl Eisele's contracts with Wien-Film (the contract for *Augen* was not preserved) as well as listings of his work corroborate his engagement by the studio.⁵⁵ From these contracts and the surviving music and film material it can be deduced that Karl Eisele wrote music in *Kulturfilme* with Austrian (at the time *ostmärkischen*) and Viennese flair.⁵⁶ This task was not unique to him, but a part of “[...] an intended creation of the Wien-Film *Kulturfilm*-department following the Anschluss of the Danube and Alpine districts to the Reich”.⁵⁷ In the same year *Augen* was produced, Eisele was elected to the position of bandmaster of *Reichssender Wien*'s orchestra, quite possible the ensemble that performed his music for this and other *Kulturfilme*.⁵⁸ One of the rare insights in a Wien-Film *Kulturfilm*-composer's array of work and responsibilities in a production, read in a column about Eisele's colleague Karl Pausperl [von Drachental],⁵⁹ can equally be applied to Eisele: “The background music in *Kulturfilme* is bestowed with a special role, perhaps more important than that [of music] in a

51 Emmerich ARLETH, *In einer blauen Mondnacht am Glacis* (Vienna 1967).

52 Ibid.

53 Cf. entries on the respective genres on Karl Eisele in: Siegfried LANG, *Almanach der Unterhaltungskomponisten des 20. Jahrhunderts* (Vienna 1974) and Hans HAUENSTEIN, *Chronik des Wienerliedes* (Klosterneuburg 1976), 249.

54 Fred K. PRIEBERG, *Handbuch deutsche Musiker 1933–1945* (Kiel 2004), 1386.

55 For some of the contracts, cf. FAA, WIFI, Vertrag Nr. 13 Frühlingsbräuche in der deutschen Ostmark Karl Eisele (WIFI-DO-1-2377); Vertrag Nr. 14 Kulturfilm Carnuntum Karl Eisele (WIFI-DO-1-2459); Vertrag Nr. 17 Kulturfilm Komm zu uns Karl Eisele (WIFI-DO-1-2602); Vertrag Nr. 25 Kulturfilm Der Landtierarzt Karl Eisele (WIFI-DO-1-2610); Vertrag Nr. 27 Ein Tag in Schönbrunn Karl Eisele (WIFI-DO-1-2392).

56 Cf. the listing of *Kulturfilme* in: FAA, WIFI, Namensverzeichnis Eisele (WIFI-DO-1-4183).

57 “Nach dem Anschluss der Donau- und Alpengaue an das Reich wurde unter der zielbewussten Initiative [...] auch eine eigenen Kulturfilmproduktion in die Wege geleitet.“ FAA, WIFI, *Die Arbeit der Kulturfilmproduktion und die Spielfilmproduktion* (WIFI-DO-1-3713), 1–2. This was most likely a Wien-Film internal copy of a press-release, the second page mentions Karl Eisele as one of the composers of the “personnel from most successful *Kulturfilme*”.

58 N. N., Kapellmeister Karl Eisele, in: Radio Wien (11 January 1941), 5. From this point on, the bandleader/composer and his orchestra will be often featured in the *Reichssender Wien* radio programme, see for instance entries in: Radio Wien (22 February 1941), 9; Radio Wien (10 May 1941), 10.

59 Although quite different in their compositional language and approach, one can identify several parallels between Eisele and Pausperl in their path to and engagements for the Wien-Film: Born a couple of years from each other, both composers followed the same course of education in Vienna, granting them “Prof.”-titles, as seen in the documents in Wien-Film estate. Furthermore, they focused primarily on *Kulturfilm*, establishing themselves as most prolific composers in this department (cf. the footnote above).

feature film.”⁶⁰ This statement applies especially well to *Augen*, as the entirety of the 14-minute *Kulturfilm* features music, from the Wien-Film fanfare music, composed by Willy Schmidt-Gentner for the studio, to the end titles. Indeed, and in line with the role and the intention of film music in *Kulturfilm*, the auditive layer in *Augen* presents an array of both unambiguous and ideologically supporting, but also diverging and perhaps even subversive sounds enclosed in an “educational” motion picture.

Hearing *Augen* – Eyes as an Audiovisual Subject

Due to its relatively small core team and the fact that the production of *Augen* was embedded in the prolific Wien-Film studio, it is challenging that more data on this *Kulturfilm* were not identifiable beyond the sources listed above. One essential piece of information would have been the premiere of the movie and its pairing with the feature film *Wien 1910* (D 1943).⁶¹ In a cinematic context, *Kulturfilme* were seldomly presented independently but were usually shown before a feature film and *Augen*, although produced in 1941, was first shown prior to E.W. Emo’s 1943 propagandistic biopic.⁶² Featuring Rudolf Forster in the main role as the controversial Viennese mayor and protagonist of the movie Karl Lueger, *Wien 1910* was one of the rare overtly propagandistic features produced by Wien-Film.⁶³ This film project experienced multiple production difficulties and its postponement might have influenced the premiere of *Augen* as well.⁶⁴ Against this background one can only speculate on the reasons for pairing *Augen* with *Wien 1910*. A timeline and contextual correlation to the movies influencing these two motion picture features is evident and serves as a connection between this and the following part. One worthy exception in a general source desideratum is a convolute with the script – referenced extensively in the following analysis – as well as descriptions on film stills and the film itself for media purposes, with the latter part of the convolute used as a supplement for film distribution.⁶⁵ The plot changes between a medical and natural scientific narrative intended for educational purposes and employs comparatist and technical terminology and explanations in order to converge the inner workings of the eye.⁶⁶ While the film was aimed at the cinema

60 „Der musikalischen Untermalung von Kulturfilmen fällt eine ganz besondere, ja, vielleicht noch wichtigere Aufgabe, als der des Spielfilms zu.“ FAA, WIFI, Vom Schaffen des Kulturfilmkomponisten (WIFI-DO-1-2821), 1. Similar to the archival record above, this also was most likely a Wien-Film internal copy of a press-release.

61 KRENN, *Kulturfilme*, 14.

62 Under a working title “Lueger”, the production of *Wien 1910* was announced already in 1940, cf. Boguslaw DREWNIAK, *Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick* (Düsseldorf 1987), 302.

63 For a comprehensive contextual and production history of the feature cf.: Gernot HEISS, „Wien 1910“ – Ein NS-Film zu Lueger und Schönerer, in: Heinrich Berger et al., eds., *Politische Gewalt und Machtausübung im 20. Jahrhundert. Zeitgeschichte, Zeitgeschehen und Kontroversen* (Vienna–Cologne–Weimar 2011), 153–166.

64 KRENN, *Kulturfilme*, 14. The author states 7 February 1943 as the performance date for *Augen* “as supporting program” to *Wien 1910*, however the latter premiered (in Berlin) on 26 August 1943. The Viennese premiere of the feature film has been subject to a debate and the date presented in this context (16 April 1943) has been contested, cf. HEISS, „Wien 1910“, 161.

65 FAA, WIFI, *Inhaltsangabe und Texte zum Kulturfilm Augen* (WIFI-DO-1-2885).

66 *Ibid.*, 1

audiences in an entertainment context of a leisurely night at the cinema, it can also be interpreted as having employed strategies in directing and film music that can be seen not just in an educational, but also a propagandistic manner. Lastly, even though this *Kulturfilm* states and clearly aims to present the topic in an educative, natural historical and even medical context, it nonetheless includes allegories and statements related to the – arguably fantastical – perceptions and comparisons of the eyes, such as those of animals and humans.⁶⁷

Following the credits, one can easily notice the intended thought-provoking, but also ideologically laden introduction of this *Kulturfilm*. With the frame mimicking the blurriness of human vision and the opening of an eye, the audience is given the point of view of a newborn gazing at their mother. To this inventive technical camerawork, the narration and the film music invoke the dreamy primordial senses and urges of human beings: “To sense the light in the darkness – that is the beginning of seeing. Our gaze into the world is answered with that of our mother.”⁶⁸ The dreaminess is underlined by a solo violin and arpeggios in harp and high woodwinds, captivating both the eye and the ear of the beholder and from the very beginning, *Augen* brings up both the themes as well as audiovisual-stylistic means in line with other Wien-Film productions, for instance Gustav Ucicky’s *Mutterliebe* (D 1939).⁶⁹

Image 1: *Augen* (D 1943), “Opening of the Eyes” from Cue I. Source: FAA, WIFI, transcribed from *Augen* source music material (WIFI-MM-1-0025), transcription by the author.

The investigative nature of the genre is underlined through various techniques experimented with in *Kulturfilm*, among them the utilization of animation being especially tantalizing both to the producers and the viewers alike.⁷⁰ *Augen* features two such sequences in order to depict the medical and technical attributes of the sensory organ. They were created by Bruno Wozak and Edith Matzalik, the latter working as a graphic designer and an architect before and after

67 Seen also in the literature, cf.: KINSKY-WEINFURTER, *Filmmusik*, 40–43. In this short (and purely visual) review of *Augen*, the author brings forth a comparison between the different species of animals and ‘contextually’ similar humans in their gaze, specifically “a soldier and a beast of prey” (43). However, between these two frames one can notice a caesura in music, as well as a mediation of both ‘serious’ and ‘light-hearted’ moods.

68 „In der Finsternis das Licht zu ahnen – das ist der Anfang des Sehens. Unserem Blick in die Welt antwortet der Blick der Mutter.“ FAA, WIFI, *Inhaltsangabe*, 2.

69 Exemplified in the scene “Restoring of Paul’s Eyesight”, cf. next part.

70 On this specific technique cf.: HOFFMANN, *Bilderwelten*, 190–194.

the Second World War.⁷¹ The music in this sequence is divided between a jovial staccato melody in a solo clarinet supported by other woodwinds and a contrasting, but similarly breezy countertheme in the strings. Both instrument groups acoustically mimic the depicted plot of the narrative, a common compositional strategy at the time.



Image 2: *Augen* (D 1943) “Animation I, Countertheme” from Cue I. Source: FAA, WIFI, transcribed from *Augen* source music material (WIFI-MM-1-0025), transcription by the author.

The correlations on the audiovisual level indeed become abundant, and the more technical and serious the conveyed message becomes, the more ‘relaxed’ and diverged is the music from the actual plot. As with the previous examples, the music is intertwined with the narrative, however in this sequence it depicts the inner workings of an eye comparing it to a camera, specifically to one used in photography. For this auditive illustration, a recurring waltz melody in strings is heard on several occasions, often being paired to the visual theme of a lens, presented by an enticing introduction in the narration: “Why do we see? Let us take for example the modest replica of the eye, the camera.”⁷² Later in the film, this relaxed approach can be interpreted as a tongue-in-cheek referencing and perhaps an attempt of irony, as the nocturnal animals, among them cats and owls, are accompanied by a foxtrot.



Image 3: *Augen* (D 1943) “Waltz-theme” from Cue II. Source: FAA, WIFI, transcribed from *Augen* source music material (WIFI-MM-1-0025), transcription by the author.

71 Although little information on her multifaceted careers exist, Matzalik was noted to have been working in the field already in the late 1920s, cf.: Markus KRAJEWSKI, Paper Parasite. F.M. Feldhaus and the Historiography of Technology, in: W. Boyd Rayward, ed., *European Modernism and the Information Society. Informing the Present, Understanding the Past* (London 2008), 295–306, here 301. Another of Matzalik’s contribution as an animator for the Wien-Film was noted in *Dein besseres Ich* (D 1942), a *Kulturfilm* also planned by Adi Mayer, however, its completion is contested, cf. KRENN, *Kulturfilme*, 24–25. Edith Matzalik’s record of activities for film exists in: Bundesarchiv Sammlung Berlin (=BArch) R 9361-V Sammlung Berlin Document Center (=BDC), Personenbezogene Unterlagen der Reichskulturkammer (R 9361 V), 111450.

72 „Wieso sehen wir? Nehmen wir einmal jene bescheidene Nachbildung des Auges, den Fotoapparat her!“ FAA, WIFI, Inhaltsangabe, 2.

Reflecting the directorial strategies, the film music in *Augen* attempts to reuse and combine some of the employed music elements introduced previously. In a sequence analysing the visual perception of a common fly, the audiovisuality is accompanied not only by a mini-plot – an attempted swatting of said fly, presented highly dramatically with the camera work – but also supplemented with a short-animated sequence of the fly’s vision. The inferiority of a human eye to that of an animal, even an insect is underlined: “The most perfect sensory organ, the human eye, is nonetheless imperfect; in some respects the animal eye is superior.”⁷³ Here, a chromatic movement that was already recognizable in the previous example (see Image 1), this time inverted, is added to the woodwinds for their respective solo-sections and accompanied by the now common tremolos in the strings.

The image shows a musical score for the 'The Fly Sequence' from Cue IV of the film *Augen* (D 1943). The score is in 3/4 time and marked 'Andante'. It features two staves: the top staff is for Oboe (Solo) and the bottom staff is for H. Strings. The Oboe part shows a chromatic line with a descending interval, while the strings play a tremolo accompaniment. The woodwinds enter in the third measure with a similar chromatic line.

Image 4: *Augen* (D 1943) “The Fly Sequence” from Cue IV. Source: FAA, WIFI, transcribed from *Augen* source music material (WIFI-MM-1-0025), transcription by the author.

From biological and technical explanations of the human eye, the narrative therefore segues into the animal world, exemplifying not just different species and their eyes, but also the manifold adaptations and significance of the sensory organ. For this part of the *Kulturfilm*, the film music is even more characteristically descriptive and uses primarily the auditive allusion as its medium of mediation, extending into the score’s instrumentalisation, for instance in the utilization of French horns for the depiction of a “free and brave” eagle’s gaze.⁷⁴ This alludes to the common audiovisual theme of a bird’s-eye-shot, one of the most common identifiers of the National-Socialist film production featured in a sequence prior to the description of an eagle and its gaze. Also, it introduces the emphasis of a veiled ideological narration of importance and the significance of said gaze.

73 „Das vollkommenste Sinnesorgan, das Menschaenge, ist eben auch noch unvollkommen; in mancher Hinsicht ist ihm das Tierauge ueberlegen.“ Ibid., 3.

74 „Frei und kuen ist der Blick des Adlers.“ Ibid.

Image 5: *Augen* (D 1943) “The Eagle Sequence” from Cue V. Source: FAA, WIFI, transcribed from *Augen* source music material (WIFI-MM-1-0025), transcription by the author.

This sequence in *Augen* and the subject matter of gaze significance might have been referencing to an earlier *Kulturfilm Augen und Augenausdruck der Tiere* (D 1933), however, due to inaccessibility of the filmic material, this parallel – and a general comparison of these motion pictures – remain subject of speculation.⁷⁵ Even when presented in a natural scientific framework, this kind of characterization is deemed problematic, however, when applied to humans – as the movie does in its closing sequence –, it opens an array of mediation in the historical and ideological context. On the audiovisual layer the music material is a recapitulation of the motifs and themes elaborated previously, leaving even more space for bringing the message across. The intended scientific and medical educational quality of *Augen* is therefore pushed into the background and the audiovisual narrative shifts away from the explanation of the perception to the perception of the perception. The *Kulturfilm* closes the sequence as well as the motion picture itself with perhaps the most melodramatic phrase in the movie: “All the wonders of the creation we see through our eye, itself the biggest marvel of the creation”.⁷⁶

With an educational, but not overtly demanding narration, innovative camerawork, animated sequences and even with mini-plots imbued into the narrative, *Augen* exemplifies a *Kulturfilm* that catches the figurative and the literal eye. This quality would not have been possible without its music, which in this case, true to the statement from a column about music in the genre,⁷⁷ serves its purpose exactly as intended. From a historical perspective however, the year in which *Augen* was featured saw a contextual and a production shift, as seen in motion pictures produced around the time the *Kulturfilm* saw its premiere. Wien-Film’s *Kulturfilme* with a medical undertone – *Kinderkrankheiten* (D 1944), *Ehrenbürger der Nation* (D 1944) and *Der Wille zum Leben* (D 1944) – remain educational on the surface but tend to depict the more ‘acute’ topics compared to a more general and veiled ideologization of the topic in the production of *Augen*. Reflecting the described general trend to instrumentalize the genre for an even

75 The person behind this *Kulturfilm*, German director and producer Lola Kreutzberg, is mentioned as someone who was fusing the subject matters featuring wildlife and expeditions in exotic regions in her work already in the 1920s, cf. Kerstin STUTTERHEIM, Natur- und Tierfilme, in: Peter Zimmermann / Kay Hoffmann, eds., *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3: “Drittes Reich” (1933–1945) (Stuttgart 2005), 152–165, here 155.

76 “Alle Wunder der Schöpfung sehen wir durch unser Auge, das selber das größte Wunderwerk der Schöpfung ist“, *Ibid.*, 4.

77 Cf. footnotes 54 and 56.

stronger propagandistic purpose,⁷⁸ these *Kulturfilme* are largely more explicit in their mediation: For instance, *Ehrenbürger der Nation* (D 1944) and *Der Wille zum Leben* (D 1944), deal with (war) invalids and their life, with a strong focus on their recovery. Against this background, *Augen* signifies perhaps the only Wien-Film *Kulturfilm* (maybe even the only motion picture, as it will be shown in the next part) with a medical background that remains somewhat neutral in its mediation. However, even here the ideological veiling is evident. The context of its creation during Wien-Film's arguably most prolific and successful period brings *Augen* closer to feature films not only with medical, but also with propagandistic undertones and overtones.

Motherly Love and the Thousand-Year-Reich – Eyes as a Melodramatic Vehicle

Although the visual motif of the eye is far from uncommon in National-Socialist cinema, or for that matter, cinema in general, a peculiar utilization of this object is evident from the very inception of the Wien-Film melodrama aesthetic. The latter genre is nearly synonymous to Gustav Ucicky and his filmmaking in this period, and the director's creative zenith coincides with the success of the studio.⁷⁹ Two out of four movies by the 'star-director' of Wien-Film in the years until 1941 feature the motif of the eyes. His first movie for Wien-Film, *Mutterliebe* (D 1939) employs elements of a medical melodrama, making the feature film a prototype of a niche subgenre in the German-speaking cinema. The fascination with the advancement of medicine, but also with the world of illnesses and addictions form the backdrop of a plot or the plot itself in these features. Movies like Ucicky's own Wien-Film motion picture *Der gebieterische Ruf* (D 1944) as well as in *Das letzte Rezept* (BRD 1951) and *Dr. Höll* (BRD 1951), melodramas directed by Rolf Hansen reflect this interest.⁸⁰ At the climax of *Mutterliebe*, one of the sons of the protagonist learns that his mother, played by Käthe Dorsch, has performed the ultimate sacrifice and has undergone a highly risky operation to give her son the cornea of her eye. Although the audiovisual production values of a prestige feature like *Mutterliebe* and a low-budget *Kulturfilm* are beyond comparison, it is obvious that the motifs of the eye and seeing are approached in a similar manner by the film music. Willy Schmidt-Gentner, the person behind the music in *Mutterliebe* and Ucicky's long-term collaborator, not only instrumentalizes and reinforces the already present visual representation of (heavenly) light in the hospital setting, but also utilizes the dramatic breaks in the music. As the character of Paul Pirlinger, played by Hans Holt, regains his vision, both the camera and the music shift to the point of view of the audiospectator in a manner similar to the blurriness depicted in *Augen* and its musical underpinning. Moreover, this is a moment in the score where Schmidt-Gentner introduces a choir in the sequence, reinforcing the ephemeral and transcendental nature of the scene. The allusion of a dream-like sequence and perceiving not only light, but a beloved mother in it, is underlined

78 Cf. footnote 30.

79 For a comprehensive analysis of his career in these years, cf.: BRECHT / LOACKER / STEINER, *Professionalist*, 281–385.

80 Further motion pictures with similar topics from the 1950s feature Wolfgang Glück's *Worüber man nicht spricht* (BRD 1958), Werner Klinger's *Arzt aus Leidenschaft* (BRD 1959), the latter a film adaptation of a homonymous book and thus a 'remake' of Hans H. Zerlett's motion picture (D 1936). Feature films like Konrad Wolf's *Genesung* (DDR 1956) and Frank Beyer's *Zwei Mütter* (DDR 1957) indicate the interest for the subject matter in East Germany as well.

with tremolos and arpeggios in the strings and complex intertwining of the brass winds and the choir. Ultimately, as the mother's and son's gazes meet, the main theme of the movie – the mother's musical motif – reemerges in the violins. The motif of vision, in this case, in a more figurative sense of seeing the unseen, will appear in another one of Ucicky's feature films, the infamous propaganda feature *Heimkehr* (D 1941). This feature film is an exception to all other motion pictures analyzed in this paper, as it does not contain any medical undertones but does employ the significant motif of the eye. The protagonist's blind father, the character of Dr. Thomas, lost his eyesight as a consequence of an attack by Polish youths, symbolizing one of many plights the German-speaking minority experienced in 1930s Poland.⁸¹ Following their "*Last Minute's rescue*"⁸² from near-certain death in the movie and the oppression in general through the invasion of Poland in 1939, the last two scenes are underlined through Dr. Thomas' narration of him 'seeing' the (enlarged) German Reich, their new and everlasting home. On the purely auditive plane, the scene resembles the previous example from *Mutterliebe* as the music accompanying Dr. Thomas' and Maria Thomas' narration swells to epic proportion and pauses only momentarily before the final scene of the movie, a triumphant homecoming.

Conclusion

Both feature films (the production years for *Mutterliebe* and *Heimkehr* are 1939 and 1941 respectively) predate *Augen* (1943) in their production.⁸³ Although a contextual correlation can be established from a historical point of view, neither Wien-Film's internal documents nor the production teams working in these projects establish a connection between the motion pictures. Whether Ucicky's utilization of the eye-motif as a plot device turned the sensory organ into a subject matter in *Kulturfilm* is almost impossible to be determined. The director's impact on Wien-Film and its filmic projects – exuded indirectly through the critical acclaim of the feature films analysed⁸⁴ – might have been another reason for pairing *Augen* with the "politically important" *Wien 1910*.⁸⁵ Given the colouring of a 'purely educational' feature such as *Augen* or 'realistic', but nonetheless melodramatic portrayals of emotions and trepidations in Ucicky's feature films, the motif of the eyes has to be observed as transfigured from a plot device into a component of ideological mediation. Due to their diverging timelines as well as study (the "Eye Studies") and production (the motion pictures) contexts, a research-based connection between these two instances is possible to be established against the background of their reception. Analogous to the production parallels between the motion pictures, it is equally impossible to

81 Gerald TRIMMEL, *Heimkehr. Strategien eines nationalsozialistischen Films* (Vienna 1998), 127. Trimmel describes this character as someone whose insights stem from „[...] rational considerations. But not even he is spared from moments of doubt and requires the ideological affirmation of his daughter [Maria].“

82 BRECHT / LOACKER / STEINER, *Professionalist*, 356. Italics stem from the authors.

83 Ulrich J. KLAUS, *Deutsche Tonfilme – Jahrgang 1939*, Bd. 10 (Berlin 1999), 137 for *Mutterliebe* and *Deutsche Tonfilme – Jahrgang 1940/41*, Bd. 11 (Berlin 2000), 203 for *Heimkehr*.

84 Ibid. Both *Mutterliebe* („staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“) and *Heimkehr* („staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“, „jugendwert“) and the highest recognition for a film in the Third Reich – „*Film der Nation*“) were awarded high predicates.

85 KLAUS, *Deutsche Tonfilme – Jahrgang 1940/11*, 240.

conclude whether the elusive government authority ordering the “Eye Studies” or their perpetrators were ever aware of these movies. Their interest in the “scientific advancement”, resulting in some of the most gruesome acts in modern history of medicine, is presented as the pursuit of a “higher goal” and an investigation of the eye and its characteristics, existing as a stereotype even in the modern age. However, every act – scientific, social, or artistic – performed as a part of political service to a totalitarian state represents a reflection of the ideologically steered society and its interest. A seemingly objective medical matter like that of the eyes should therefore be perceived through the lens of the ideological mediation and the afterlife of these productions and studies follow us to this day.

Information on the author

Timur Sijaric studied saxophone, composition and musicology in Vienna. Until 2021 he was a research associate in the project “Die Wien-Film” as well as principal investigator of “Wien im Kulturfilm” at the ACDH-CH of the Austrian Academy of Sciences. Since 2020 he is a research assistant at the Music and Arts Private University of Vienna (MUK) and since 2022 senior research associate at Lucerne School of Music of Lucerne University of Applied Sciences and Arts (HSLU – Musik). E-Mails: t.sijaric@muk.ac.at; timur.sijaric@hslu.ch.

**Projektberichte – Schwerpunkt:
Musik und Medizin**

Bernd Brabec

The Shaman's Drum: Eurocentric Interpretations of Non-European Sonic Worlds

Summary

In this contribution, I will focus on the history and meaning construction of the term “shamanism” and its implications for the music that is attached to this concept. “Shamanism” was brought to Europe from Russian Siberia in the 17th century and then, until the 20th century was re-interpreted as an epitome of the exotic and diabolic. During the last third of the 20th century, however, the term and concept were transformed and romanticised in alternative and New Age contexts of modern societies. The music associated with Indigenous ritual was likewise transformed and adapted so that anyone could play it, such as monotonous drumming for instance. Both processes, i. e. the historical construction of the exotic and contemporary appropriations of the romantic, are based on highly colonial prejudices against what was considered as “primitive” and are ignorant of the Indigenous historical and contemporary realities.

In diesem Beitrag werde ich mich auf die Geschichte und Bedeutungskonstruktion des Begriffs „Schamanismus“ und seine Auswirkungen auf die Musik, die mit diesem Konzept verbunden ist, konzentrieren. Der Begriff „Schamanismus“ wurde im 17. Jahrhundert aus Russisch-Sibirien nach Europa gebracht und bis ins 20. Jahrhundert als Inbegriff des Exotischen und Diabolischen umgedeutet. Im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts wurden Begriff und Konzept jedoch in alternativen und New-Age-Kontexten moderner Gesellschaften transformiert und romantisiert. Die mit indigenen Ritualen verbundene Musik wurde ebenfalls transformiert und angepasst, so dass jeder sie spielen konnte, wie z. B. monotones Trommeln. Beide Prozesse, die historische Konstruktion des Exotischen als auch die zeitgenössische Aneignung des Romantischen, beruhen auf stark kolonial geprägten Vorurteilen gegenüber dem „Primitiven“ und ignorieren die historischen und zeitgenössischen Realitäten der Indigenen.

Keywords

Shamanism, colonialism, ritual, health practices, ritual music, Indigenous music

Introduction

In this report I will focus on an aspect of my current research project in development called “Cosmologies of Musical Health Practices”, which in general aims to understand the use of sound and music in contemporary Central European health practices including music therapy as well as freelance sound healing. The aspect in focus here is concerned with the historical construction of musical health practices that were “discovered” among non-European societies during colonial times and that still form part of many discourses about music and health today. Although similar histories can be told about “possession trance” and its music in African, Afro-American, or South Asian traditions, or “meditation” including “meditative music”, the most compelling example is found within the term and concept of “shamanism”.

“Shamanism” today refers to any form of ritual that applies “altered states of consciousness” and references some Indigenous or traditional cultural heritage. More precisely, “shamanism” is derived from Indigenous techniques of divination, sorcery and healing among Eastern Siberian people. The term and concept became known in Europe during the 17th to 19th centuries and achieved vast popularity among Moderns¹ during last third of the 20th century. Today, both in certified music therapy and in freelance practice, “shamanism” is often referred to when using drumming or rattling, among other instruments in monotonous musical forms in order to induce “trance” states or enable patients to freely associate, or to “mentally travel” in thoughts and visualisations while listening to the music. “Shamanism” is therefore used to refer to “ancient”, and specifically “pre-modern” or “non-Western” sound techniques that should put the listener into direct contact with what is – more or less seriously – conceived as a parallel world, a spirit world, the realm of psychological archetypes, or similar. Especially in New Age spirituality, “shamanism” is one of the key concepts of getting in contact with the beings of “nature”. In scholarly terms, these latter concepts are often referred to as “neo-shamanism”, in contrast to vernacular Indigenous forms of “shamanism”.

Regardless of whether or not diagnostical accuracy and therapeutic efficacy of contemporary adaptations of (neo-)shamanism can be observed or confirmed, I will in the following show that most basic assumptions in neo-shamanism about the fundamentals of shamanism are the result of its own construction during colonial times and that Indigenous musical health techniques are based on very different ideas about the world, the human, and the sonic. Therefore, I argue, contemporary neo-shamanic techniques should be assessed for their efficacy and accuracy in practice and should be conceived as part of the modern world instead of exploiting Indigenous techniques that rely on entirely different ontological premises. By referring to “ancient”, “Indigenous”, or “natural” categories when talking about or applying neo-shamanic practice, we perpetuate a problematic colonial appropriation that should rather be questioned for its prejudices and discriminatory elements against Indigenous peoples.

1 I use the denomination “modern people” for those who adhere to a certain naturalist ontology and live in a mostly urban milieu rather than e. g. in “the West”. See Bruno LATOUR, *We Have Never Been Modern* (Cambridge 1993).

Shamanism and Colonialism

The term “shaman” probably stems from Evenk, a Tungus language of people who have been living in the Amur river region in today's Russian-Chinese border area. It is most probably derived from the proto-Tungus root “sā”, to know. The first mention of the term “shaman” dates from 1661 and is attributed to Avvakum Petrovich, a Russian Orthodox patriarch who was temporarily exiled to Siberia:

“[Fellow traveller] Paskov obliged a native to do the shaman, that is to say the diviner: will the expedition be successful, and will they [a war party against the Mongols] return victorious? That evening, this villain of a magician brought a living ram over near my hut and started to practice his magic on it: Having turned it over, he wrung its neck and cast off its head. Then he started to jump and dance and call the demons; finally, making piercing screams, he threw himself on the ground and foam came out of his mouth. The demons pressed him, and he asked them: ‘Will the expedition be successful?’ And the demons replied: ‘You will return with a great victory and great wealth’.”²

Avvakum then goes on to state that he was so repelled by this devilish rite that he prayed to his Christian God that He may destroy his own fellows' war party of ninety men just in order to prove the shaman wrong. This happened, and only two survivors returned. Avvakum was glad, as he could trust in his “true faith” to be stronger than the shaman's devil.

Although Avvakum, in this initial report, mentions “jump and dance”, “piercing screams” and a literal conversation with “the demons”, he does not mention the shaman's drum. The use of a drum and most often also singing or chanting in such cases of divination is, however, unanimously confirmed by later reports, and a drum is also to be seen in Nicolaes Witsen's first known European depiction of a shaman, which he defines as “a priest of the devil”.³ “Recognition of the drum's importance explains the vast numbers of drums that missionaries confiscated and often destroyed in all parts of the north including Alaska, Canada, and Siberia”.⁴

Subsequently, shamans are reported to Europe (including Moscow) as diabolical worshippers of false faiths, conjurers, and charlatans. Thomas Alberts writes that

“in 1786 Catherine II (‘The Great’; b.1729 d.1796) wrote a play *Komediia Shaman Sibirskoi* in which she portrayed the fictional shaman Amban-Lai as a greedy charlatan who uses trickery to deceive gullible audiences”.⁵

Marilyn Walker explains that although later reports became more detailed in description, their derogatory style did not wither, for example in Anatolii Kamenski's book on the Tlingit people he visited in 1895 to 1898. Kamenskii actively “attacked shamanism, belief in witchcraft, or

2 Avvakum PETROVICH as cit. in Jeremy Narby / Francis Huxley, eds., *Shamans through Time. 500 Years on the Path to Knowledge* (New York 2001), here 30.

3 https://en.wikipedia.org/wiki/Nicolaes_Witsen#/media/File:Witsen's_Shaman.JPG (last accessed: 30.06.2022).

4 Marilyn WALKER, *Music as Knowledge in Shamanism and Other Healing Traditions of Siberia*, in: *Arctic Anthropology* 40/2 (2006), 40–48, here 44.

5 Thomas Karl ALBERTS, *Shamanism. History, Discourse and Modernity*, PhD Thesis (SOAS, University of London 2013), here 31.

memorial feasts for the dead”.⁶ This even worsened in the Soviet Union, when Siberian people were subjected to violent assimilation, including a boarding-school system, marginalisation and genocide, and specifically shamans were persecuted during Stalin’s rule.

Although resistance and perseverance were a hidden part of said history, open revival of Siberian, Mongolian, and Northern Chinese shamanic practices could only surface from the 1990s onwards, and a historical continuity of Indigenous traditions from Avvakum to today is very unlikely. Remember his portrayal of an animal sacrifice and of theatrical performance. We have to be aware of many processes of re-interpretation and re-construction that Siberian Indigenous People themselves had to apply in order to be able to maintain or reinvent any tradition, shamanic included. Paradoxically, it is more likely that a historical continuity can be traced in the European, or modern perception, interpretation, and appropriation of shamanism: Avvakum’s report still stands in its description of what was later called “trance” (or “altered states of consciousness”), and also in his characterisation of the shaman as an antagonist of the conservative Orthodox Christianity.

In the European imagination, shamans became the epitome of the exotic, of magic, and charlatanism, and the term was often applied to any “savage” or “primitive” ritualist regardless of their providence. Just in 1950, Mircea Eliade’s highly influential and heavily criticised book introduced the idea that shamanism was a universal trait of human kind (in prehistory, history, and present).⁷ Roberte Hamayon notes that the historical reception of shamans passed from “devilisation”, to “medicalisation” (the shaman as a psychotic), to “idealisation”.⁸ The latter refers to the immense popularisation “shamanism” experienced since the 1960s in alternative and New Age circles as well as in anthropological research, ecological idealism, and among vast audiences in the general public. Here, the antagonist to conservative Christianity is still active, but now situated on the other side: the abovementioned movements tend to view conservative Christianity as something to be overcome – the enemy of my enemy is my friend.⁹

6 WALKER, Music 42.

7 Mircea ELIADE, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l’extase* (Paris 1950). Eliade’s politically right-wing “archaic” universalism, universalism was based even on some false interpretations. Cf. Andrei ZNAMENSKI, Mircea Eliade. Shamanism, Traditionalism and the Ideology of the Archaic, in: *Siberian Historical Research* 21/1 (2021), 13–39, doi.org/10.17223/2312461X/31/3. It has been perpetuated by many contemporary writers who rather seem to rely on idealistic premises like the universal importance of hallucinogenic drugs than on archaeological and anthropological scrutiny, as for example Michael J. WINKELMAN, A Cross-Cultural Study of the Elementary Forms of Religious Life. Shamanistic Healers, Priests, and Witches, in: *Religion, Brain & Behavior* 11/1 (2020), 27–45, doi.org/10.1080/2153599X.2020.1770845; Manvir SINGH, The Cultural Evolution of Shamanism, in: *Behavioral and Brain Sciences* 41 (2018), e66, doi.org/10.1017/S0140525X17001893.

8 Roberte HAMAYON, History of the Study of Shamanism, in: Mariko N. Walter / Eva J. N. Fridman, eds., *Shamanism. An Encyclopaedia of World Beliefs, Practices and Culture*, vol.1 (Santa Barbara–Denver–Oxford 2004), 142–147.

9 The revival and idealisation of shamanism constitute a complex and broad field I cannot treat exhaustively here, but cf. ALBERTS, *Shamanism*. Alberts bases his analysis on three main tropes: Indigenism – the exogenous idealisation of Indigenous People during the 20th Century; Environmentalism – the assumption that Indigenous people would in general live in harmony with nature; and Neoliberalism – the transition from the marginalised healer-sorcerer figure to a commercial entrepreneur and the commodification of tradition.

Altered States and the Sound of the Drum

Drumming, screaming, dancing and chanting are historically continuous elements in outsiders' reports about Siberian shamans.¹⁰ While former descriptions collectively disregard the whole performance as e. g. "rites of the devil", later analyses find the drumming and music specifically interesting in its relation to "trance". Michael Harner's work stands out here:¹¹ After conducting some hallucinogen-focused anthropological research, in 1979 he created the "Foundation for Shamanic Studies" for commercialising "core shamanism". He defined the drum-sound as a vehicle for shamanic journeys,¹² a vehicle that anyone could use. The idea of drumming being the main inductor of "trance" for shamans is older, but with Harner, it found its way into modern esoteric as well as therapeutic praxes.

Therefore, in contemporary moderns' (neo-)shamanism and adaptations, the be-all and end-all of its practice is the induction of these "altered states", preferably by listening to music or sounds, but with a significant particularity: the induction of trance states is not intended on the drummer/rattler/musician (the "shaman") but decidedly on the patient. In modernist ontology, the idea that a patient would be helped by witnessing a therapist entering trance is as weird as imagining a medical doctor relieving a patient's pain by swallowing an aspirin themselves. Thus, "shamanic ritual" had to silently be restructured as a ritual where not the therapist/guide but the client/patient would fall into trance.¹³ We witness the first full-blown contradiction between Indigenous shamanism or ritual healing and contemporary adaptations: Indigenous ritualists get in contact with non-human entities (with or without "trance" states) in order to make them effect healing (or doom) on the "sober" client –vs.– the "sober" ritualist/therapist tries to induce "trance" states in the client who should then experience catharsis.

And still, all contemporary definitions of both shamanism and neo-shamanism highlight the induction, application and primary importance of "trance", "ecstasy", or "altered states of consciousness"; or as Alberts writes, they "generally emphasise three elements: A shaman is someone who 1) enters a trace-state [sic] in which they 2) journey into a spirit world 3) on behalf of or in service to a community".¹⁴ This is interesting, as in my own experience with Indigenous ritual specialists, I found that the most esteemed specialists would interact with the spirits without entering altered states. Here's the next contradiction: most often, Indigenous ritualists do not even themselves go into "trance". Hamayon and Martínez¹⁵ go as far as to suggest to "erase" the notions of trance or altered states from the study of shamanism. Their

10 WALKER, *Music*, 44–48.

11 Michael HARNER, *The Way of the Shaman. A Guide to Power and Healing* (New York 1980).

12 HARNER, *Way*, 64–68.

13 I assume that this was caused by a confusion in what Hamayon calls "medicalisation": The idea that a shaman would be a psychotic or schizophrenic (being ill instead of the client!) is as old as the mid-eighteenth-century quote by Vasilii Zuev, "I would rather classify his [the shaman's] behaviour as a sort of illness" (Zuev in ALBERTS, *Shamanism*, 32) and became popular since the late 19th century. It is not yet resolved, see Richard NOLL, *Shamanism and Schizophrenia. A State-Specific Approach to the "Schizophrenia Metaphor" of Shamanic States*, in: *American Ethnologist* 10 (1983), 443–459, doi.org/10.1525/ae.1983.10.3.02a00030.

14 ALBERTS, *Shamanism*, 13.

15 See Roberte HAMAYON, "Ecstasy" or the West-Dreamt Siberian Shaman, in: Helmut Wautischer, ed., *Tribal Epistemologies. Essays in the Philosophy of Anthropology* (Aldershot 1998), 175–187; Roberto MARTÍNEZ GONZALEZ, *El chamanismo y la corporalización del chamán: argumentos para la deconstrucción de una falsa categoría antropológica*, in: *Cuicuilco* 16/46 (2009), 197–220.

initiative to change this definition, however, could not overcome the prolific and reproductive popular and scholarly writings on (neo-)shamanism, and thus had the effect of one drop of water on a hot stone. Shamanism and altered states still stand like a marriage made in heaven. A possible historical process underlying this second contradiction and conflation of concepts may be found in the psychedelic movement between ca. 1950 and 1975. Psychiatrists, psychologists, anthropologists, writers and their students experimented with mescaline, psilocybin, LSD, DMT, and other substances. At latest with Gordon Wasson's and Carlos Castaneda's "discoveries" of Indigenous drug use, the Western psychedelic projects by Stanislav Grof, Timothy Leary, Ralph Metzner, Aldous Huxley, William Burroughs, and many others, were revealed to be "related" to Indigenous traditions of psychoactive plant use. A generalised "shamanism" was instantly imposed on all Indigenous people who used plants, and those who used hallucinogens became the focus of research of a whole generation of anthropologists, as evidenced for example with the title of Harner's most influential edited volume *Hallucinogens and Shamanism*.¹⁶

Neo-Shamanic and Indigenous Sound Ontologies

Now let us turn to the function of the sonic, to sound ontology and sound efficacy. Three famous adaptations of "shamanism" will do for our purpose of juxtaposing them with Indigenous ontologies: along with Michael Harner's "core shamanism", I will briefly introduce Felicitas Goodman's "body posture trance", and Wolfgang Strobel's "sound-guided trance [klanggeleitete Trance]".¹⁷

Harner, as mentioned above, based his ideas on his experience with hallucinogens he had taken with Indigenous people in the Ecuadorian and Peruvian lowlands during and after his doctoral fieldwork as an anthropologist. Felicitas Goodman was a linguist who focused on glossolalia in Christian sects and congregations before developing her specific technique and founding the Cuyamungue Institute in 1977. Medical doctor Wolfgang Strobel, somewhat later in the mid-eighties combined Jungian depth psychology with what he calls "monochrome sounds" played by "archaic" instruments like the drum, rattle, didgeridoo, Tibetan bowls, or gongs, in order to initiate and interpret trance states.

It is never clearly stated why all of them (and the many streams of neo-shamanic trance techniques following them) explicitly make use of monotonous sounds. Here is the third contradiction with Indigenous techniques: Avvakum's shaman did not drum along for ages but leapt into agitated performance, and so do most Siberian shamans. There are, however, Indigenous methods of using sound in ritual that consist of repetitive structures with almost infinitesimal variation, but meaning is constituted exactly by shifts and transformations of sound

16 Michael HARNER, ed., *Hallucinogens and Shamanism* (Oxford 1973).

17 See HARNER, Way; as well as Felicitas GOODMAN, *Body Posture and Religious Altered States of Consciousness. An Experimental Investigation*, in: *Journal of Humanistic Psychology* 26 (1986), 81–118, doi.org/10.1177/0022167886263006; Wolfgang STROBEL, *Klang – Trance – Heilung. Die archetypische Welt der Klänge in der Psychotherapie*, in: *Musiktherapeutische Umschau* 9/2 (1988), 119–139.

qualities like microtonal rising or subtle motif variation¹⁸ and not by monotony, which is usually avoided everywhere.¹⁹

Needless to say, it is easy to state that something is “similar” or “the same” when generalising for modern adaptations. Harner literally said that

“In about 90% of the world, the altered states of consciousness used in shamanism are attained through consciousness-changing techniques involving a monotonous percussion sound, most typically done with a drum, but also with sticks, rattles, and other instruments. In perhaps 10% of the cultures, shamans use psychedelic drugs to change their state of consciousness.”²⁰

Goodman, in her concept of “ritual body postures”, repeatedly claims that only rhythmic stimulation is necessary for obtaining trance states, achieved by monotonous rattling: “for rhythmic stimulation, I chose a gourd rattle of the kind that I had seen during Indian dances in New Mexico”.²¹ While in Harner’s “core shamanism” subjects would lie down or silently sit while listening to monotonous drumming, in Goodman’s version, subjects would silently maintain a certain body posture intended to shape the in-trance experience while listening to rattling. Wolfgang Strobel likewise declares that his “klanggeleitete Trance” was based on shamanism²² and that shamanism was an archaic system of achieving trance through monotonous playing of “archaic [urtümliche]” instruments. Here, subjects would also lie down, obtain certain postures, or move while listening.

Especially Harner and Goodman refer to “auditory driving” as their main trance-inducing principle. This is a definitely non-shamanic term coined by Andrew Neher who claims that certain rhythmic stimulation of ca. 8 to 13 Hz (beats per second) would trigger certain brain wave patterns that would result in trance states.²³ This hypothesis, however, was soon refuted.²⁴ Remarkably, in all these adaptations of “shamanic” drumming or rattling (and in all others I know of), authors intend to explain the “shamanic” technique in scientific or other modern

18 For microtonal rising see Anthony SEEGER, *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People* (Cambridge 1987); for motif variation, e. g. Acácio Tadeu de Camargo PIEDADE, *Flutes, Songs and Dreams. Cycles of Creation and Musical Performance among the Wauja of the Upper Xingu (Brazil)*, in: *Ethnomusicology Forum* 22/3 (2013), 306–322, doi.org/10.1080/17411912.2013.844441.

19 I speculate that the source of this contradiction lies in the cultural ignorance of modern listeners to Indigenous sound. Various anthropologists told me that they would not try to analyse sound structures because they were not musicologists, or because they would not “hear well”. Therefore, to uneducated listeners, gong-playing in Balinese gamelan, valiha-zither patterns in Malagasy tromba, drumming in Tanzanian ngoma rituals, or flute playing in northwestern Amazonia, may sound “monotonous”, due to the Moderns’ incapability to perceive the detailed and complex structures, variations, and timbres played and considered significant by the Indigenous specialists.

20 Michael HARNER, *Shamanic Healing. We Are Not Alone*, <https://www.shamanism.org/articles/article01page3.html> (last accessed: 30.06.2022).

21 Felicitas GOODMAN, *Where the Spirits Ride the Wind. Trance Journeys and Other Ecstatic Experiences* (Bloomington 1990), 16.

22 See STROBEL, *Klang*, and his official personal website, Wolfgang STROBEL, *Grundgedanke*, <http://wolfgang-strobel.de/kurse-201617/grundgedanke/> (last accessed: 30.06.2022); Wolfgang STROBEL, *Inhaltliche Elemente*, <http://wolfgang-strobel.de/inhaltliche-elemente/> (last accessed: 30.06.2022).

23 Andrew NEHER, *A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums*, in: *Human Biology* 34/2 (1962), 151–160.

24 There are many studies that confirm brain waves responding to external auditory stimuli, but these are not related to so-called trance states, cf. e. g. Udo WILL / Eric BERG, *Brain wave synchronisation and entrainment to periodic acoustic stimuli*, in: *Neuroscience Letters* 424/1 (2007), 55–60.

terms.²⁵ The ontology of sound as conceived in Modern application thus indicates that sound consists of vibrations and pulsations that cause direct physical effects on the listening client. Here is the fourth contradiction: in Indigenous ritual, the effect of sound on human states is unimportant, because sonic utterance involving invocations, chanting, singing, shouting, sometimes combined with more or less repetitive instrument playing is not directed towards the human audience but towards the non-human, “spirit” audience.

I worked most intensely with Indigenous experts in the Western Amazon, where rhythmic rattling (with plant branches) or drumming is sometimes used, but conceptually marginal. The main interaction of the ritual specialist with non-human entities is achieved by singing elaborate lyrics, and sometimes by whistling or humming melodies.²⁶ Contemporary anthropological fieldwork in Central Asia and elsewhere confirms the complexity of such interactions,²⁷ and that these sounds are almost always directed towards the non-humans, while direct sonic or trance effects on the human specialist or audience are not considered central.

Therefore, most Indigenous ritual songs and sounds are directed towards a non-human audience. These non-human beings, though, are conceived as perceiving the world differently.²⁸ Many “spirits”, it is said, perceive sound as a form of matter, and singing styles define bodily shapes in their perception. That is, when a human ritual singer changes their way of performing, e. g. by altering their voice timbre, a non-human entity would perceive a bodily transformation of the singer – within the “spirit world”.²⁹ Lewy suggests that the magical act of manipulating the world is mainly aimed at altering the Other’s perception.³⁰ For example, a jaguar sees a human as prey. If the human utters the appropriate magical formula (*tarén*), the jaguar’s perception is betrayed and presents the human in the form of fire. As jaguars are afraid of fire, the animal will flee instead of attacking.

Shamanic music, or more precisely Indigenous ritual music, is therefore played for non-human animal, plant, river, mountain, or “spirit” beings. In their own perception of the world, these beings listen and adapt to the music’s changing qualities so that their behaviour turns beneficial as conceived by the ritualist. Sounds therefore exist between beings and worlds, and are perceived differently by human and non-human utterers and audiences. Sophisticated variations in sound utterance result in subtle manipulation of the non-human’s perceptions and in turn, their actions or reactions towards the humans.

25 Strobel explains it in terms of Jungian psychology. Harner, in addition, mentions operant conditioning: “The shaman generally restricts use of his drum and rattle to evoking and maintaining the SSC [shamanic state of consciousness], and thus his unconscious mind comes automatically to associate their use with serious shamanic work. [...] a signal to his brain to return to the SSC”, HARNER, Way, 64.

26 Bernd BRABEC DE MORI, “The Inka’s Song Emanates from my Tongue”. Learning and Performing Shipibo Curing Songs, in: Coriun Aharonián, ed., *La música y los pueblos indígenas* (Montevideo 2018), 73–107.

27 See Charles STÉPANOFF, *Dark Tent and Light Tent. Two Ways of Travelling in the Invisible*, in: *Inner Asia* 21 (2019), 199–215 for Central Asia and North America, or for examples from Indonesia, cf. Giorgio SCALICI, *Music and the Invisible World. Music as a Bridge Between Different Realms*, in: *Approaches. An Interdisciplinary Journal of Music Therapy* 11/1, <https://approaches.gr/scalici-a20191124/> (last accessed: 30.06.2022).

28 Matthias LEWY, *Different “seeing” – Similar “hearing”*. Ritual and Sound Among the Pemón (Gran Sabana/Venezuela), in: *Indiana* 29 (2012), 53–71.

29 Bernd BRABEC DE MORI, *Sonic Substances and Silent Sounds. An Auditory Anthropology of Ritual Songs*, in: *Tipiti* 13/2 (2015), 25–43.

30 Matthias LEWY, *About Indigenous Perspectivism, Indigenous Sonorism and the Audible Stance. Approach to a Symmetrical Auditory Anthropology*, in: *El oído pensante* 5/2 (2017), <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oído-pensante> (last accessed: 30.06.2022).

Recommendation: Abandon “Shamanism”

In conclusion, I recommend to generally look out for terms that more precisely describe whatever you want to say when you say “shamanism”. The construction of the term is historically and ethnographically problematic. All scholars with experience in the field tend to stress the particularities and differences of certain practices against the universalists who always again can only rely on Eliade’s initial claim, based on armchair anthropology, of a universal (and, by the way, generically “archaic”) shamanism. The idea of prehistoric, present, and globally distributed similar techniques of entering altered states of consciousness as a general trait of “shamanism” has been ethnographically falsified many times.³¹

1. If Indigenous ritual specialists work with trance, they go into trance by themselves, and only very rarely their clients.
2. Ritualists worldwide only to a very small extent really go into trance or use forms of “mental travelling”.
3. Alleged universal techniques of entering trance, especially by monotonous drumming or rattling were, and are, almost nowhere in use.³²
4. Indigenous ritualists are usually not concerned with playing sounds that affect themselves or their clients, but they direct songs and sounds to non-human beings.

Although I fear that the inflationary use of “shamanism” in scholarly as well as popular literature and media has grown far too strong, I suggest to abandon it, with the possible exception of certain Inner Asian traditions. The colonial legacy and powerful imposition of the term onto Indigenous specialists and traditions everywhere still stamps them as the exoticised Other, as the primitivist opposition to conservative Christianity as constructed by Avvakum Petrovich. By calling some Indigenous healer or knowledgeable person a “shaman”, we superimpose all these historically and ethnographically false assumptions. The use of “shamanism” repeatedly colonises the people and stigmatises their ritualists although they most often work very differently from the modern imagination of the shaman. I perceive this as an act of epistemic violence. “Shamanism” is an overtly colonial concept, and it serves as a good example on how, during European and modern history, achievements of Others, Non-moderns, were interpreted, generalised, exoticised and stamped into false categories.

As for modern applications of drumming, rattling, or other sonic forms for achieving well-being or personal growth, I suggest to relate these concepts and explanations to modern science or, if preferred, to modern mythology (like Neher’s auditory driving, or Goodman’s EEG studies) instead of exploiting the Indigenous with ever again referring to a romanticised Indigeneity. I see that many of these modern techniques are beneficial and have much potential to help ill people or to steer seekers towards a comprehensive cosmology. We should, however, keep in mind that when making all that “shamanic”, we perpetuate the colonial exploitation of the “primitive”.

31 Bruce GRANT, Slippage. *An Anthropology of Shamanism*, in: *Annual Review of Anthropology* 50 (2021), 9–22, doi.org/10.1146/annurev-anthro-101819-110350.

32 For debunking Neher’s auditory driving and universal music-induced trance, see the classic by Gilbert ROUGET, *Music and Trance. A Theory of the Relations Between Music and Possession* (Chicago 1985).

Information on the author

Bernd Brabec received his M.A. (Mag. phil., 2003) and Ph.D. (Dr. phil., 2012) in musicology from the University of Vienna. He has been working for five years in the field among Indigenous People in the Peruvian lowland rainforests. Currently he holds a tenure track position at the University of Innsbruck, Austria. He published a couple of books, among them *Die Lieder der Richtigen Menschen* [Songs of the Real People] (2015), *Sudamérica y sus mundos audibles* [South America and its auditory worlds] (2015), and *Auditive Wissenskulturen* [Auditory knowledge cultures] (2018), as well as research articles in the areas of Indigenous vocal music, medical ethnomusicology, sound perception, and auditory knowledge; ORCID: 0000-0002-2150-4924; E-Mail: bbdm@posteo.de

Martin Clauss / Gesine Mierke

Musik und Gewalt. Die akustische Dimension des Krieges in narrativen Texten des Mittelalters

English Title

Music and Violence. The Acoustic Dimension of War in Narrative Texts from the Middle Ages

Summary

Medieval war was full of sounds and several medieval authors refer to a variety of acoustic aspects of warfare. This paper examines some of these references that reflect on the use of music in warfare and on its representation in literary texts. The first part of the paper explores what historiographical sources can tell us about how and why music was used in medieval battle, focusing on the battle of Worringen (1288). This battle is the main topic of a historical poem written by Jan van Heelu that mentions a variety of signals and gives some indications on the psychological implications of music in warfare. The second part of the paper focuses on the effects of music on the body using literary texts as an example. The meaning and effect of voice is described on the basis of the late court novel “Daniel von dem blühenden Tal” written by Stricker in the 13th century. Finally, the correlation between music and combat is to be analysed on the example of the “Nibelungenlied”.

Keywords

Music, warfare, soundscape, belliphonie, medieval literature

Einleitung

Auf die affektive Wirkung von Musik in Schlachten hat bereits Isidor von Sevilla in seiner umfassenden Enzyklopädie im 7. Jahrhundert hingewiesen. Musik bewege und errege die Gemüter, denn je eindringlicher der Klang sei, desto mutiger werde das Herz im Kampf, so formu-

liert Isidor.¹ Entsprechend tauchen sowohl in der Literatur des Mittelalters als auch in historiographischen Quellen immer wieder Beschreibungen auf, in denen Musik und Kampf miteinander verbunden werden.² Musik ist ein wichtiger Bestandteil der mittelalterlichen Belligerophonie. Ihre Funktionen reichen von der militärischen Signalübermittlung über rituelle Rahmungen bis hin zur Motivation der eigenen und Einschüchterung der gegnerischen Truppen. Löst man den Musikbegriff von spezifischen Instrumenten und bezieht auch intentionale Klangerzeugung etwa mit Waffen ein, so erweitert sich das akustische Spektrum. Die Klänge der Waffen sind dann Teil eines sonischen Gewaltszenarios, das auch auf auralem Weg Einfluss auf den Gegner nehmen will und Musik als Waffe einsetzt.

In den vergangenen Jahren ist der Darstellung von Klängen in der Literatur und der Beschreibung von Lautsphären in den historischen Wissenschaften größere Aufmerksamkeit geschenkt worden.³ So wird zum Teil von einem „acoustic turn“ gesprochen, um die Relevanz des Auditiven neben dem Visuellen herauszustellen. Einer umfassenden Erforschung widmet sich das seit 2020 von der DFG geförderte interdisziplinäre Netzwerk „Lautsphären des Mittelalters“,⁴ in dem Fragen nach Zuschreibungen an und durch Laute fokussiert werden. Der titelgebende Begriff „Lautsphäre“ ist eine Übersetzung des englischen Ausdrucks „soundscape“, den Murray Schafer in den 1970er Jahren prägte.⁵ Wir knüpfen an den deutungsoffenen „Laut“ an, um möglichst viele akustische Phänomene in die Analyse einzuschließen. Auch mit dem zweiten Teil des Kompositums, „Sphäre“, zielen wir auf den fluiden Konstruktcharakter des Begriffes ab. Lautsphären sind folglich keine starren Entitäten, sondern werden im Sinne der sozialen Wirklichkeit stetig neu geschaffen. Historische Laute sind überdies nur in ihrer verschiedenartigen medialen Vermittlung (in Form von Texten, Bildern, Notationen, Artefakten) erschließbar und somit Resultat von Transformationsprozessen.

Der Krieg ist von zahlreichen Lauten geprägt: Die Geräusche der Waffen, die Klänge von Signalinstrumenten, die Rufe der Kämpfer oder die Schreie von verwundeten Menschen und Tieren machen den Krieg zu einer Ausnahmesituation, in welcher dem Ohr als nicht verschließbarem und in alle Richtungen empfindlichem Warnorgan eine besondere Bedeutung zukommt.

-
- 1 Isidor von SEVILLA, *Etymologiae* III, 17, 1–3: „Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus. In proeliis quoque tubae concentus pugnantibus accendit, et quanto vehementior fuerit clangor, tanto fit ad certamen animos fortior.“
 - 2 Zur Frühen Neuzeit vgl. Werner Friedrich KÜMMEL, *Das hertz ich weck der unsern und feind erschreck*. Zur psychologischen Funktion militärischer Musik in der Frühen Neuzeit, in: Jutta Nowosadtko / Matthias Rogg / Sascha Möbius, Hg., „Mars und die Musen“. *Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit* (= *Herrschaft und soziale Systeme in der frühen Neuzeit* 5, Berlin 2008), 303–321.
 - 3 Vgl. dazu Martin CLAUSS / Gesine MIERKE, Hg., *Akustische Dimensionen des Mittelalters* (= *Das Mittelalter* 27/1, Heidelberg 2022); Gesine MIERKE, *Den Herrscher hören*. Zu akustischen Phänomenen im „Reinfried von Braunschweig“, in: Martin Clauss / Gesine Mierke / Antonia Krüger, Hg., *Lautsphären des Mittelalters*. *Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille* (= *Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte* 89, Köln 2020), 177–197; Christoph SCHANZE, *Minneklänge*, in: Clauss / Mierke / Krüger, Hg., *Lautsphären*, 199–231; Ingrid BENNEWITZ / William LAYHER, Hg., *der äventiuren dôn*. *Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters* (= *Imagines medii aevi* 31, Wiesbaden 2013).
 - 4 Vgl. DFG-Netzwerk „Lautsphären des Mittelalters“, koordiniert von Martin Clauss und Gesine Mierke (TU Chemnitz), <https://www.tu-chemnitz.de/phil/iesg/professuren/gdma/dfg-netzwerk.php> (letzter Zugriff: 20.07.2022); vgl. Jürgen MÜLLER, „The Sound of Silence“. Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens, in: *Historische Zeitschrift* 292 (2011), 1–29, hier 8.
 - 5 Vgl. Raymond Murray SCHAFER, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester, Vermont 1994), 7.

Der Lärm des Kriegs ist dabei nicht ausschließlich an die Kampfhandlungen gebunden, sondern wirkt räumlich und zeitlich über das Schlachtfeld hinaus; oftmals sind Kriegswaffen die stärksten Schallquellen einer Gesellschaft, wodurch ihr Klang selbst als „sonic warfare“ zur Waffe werden kann.⁶ Auch in Kriegserzählungen spielt Akustik eine große Rolle: das Kampfgeschehen wird häufig als laut charakterisiert, Klänge dienen als Gliederungselemente, und Verweise auf Schreie und Lärm sollen die Kriegserfahrungen versinnbildlichen und greifbarer machen. Die Verbindung von Kampf und Akustik ist so eng, dass in französischen Chroniken des Spätmittelalters mitunter „criée“ als Bezeichnung für „Schlacht“ verwendet wird.⁷ Mit der Wortschöpfung „Belliphonie“ (aus bellum/Krieg und φωνή/Laut) wird die ganze Bandbreite von Lauten, Klängen, Geräuschen, Hörereindrücken und -assoziationen erfasst, die mit dem Krieg in Verbindung stehen.⁸

Die Belliphonie lässt sich als eine Lautsphäre fassen, die durch ein komplexes Zusammenspiel verschiedenartiger Laute (Klänge von Musikinstrumenten, Stimmen von Tieren und Menschen, Waffengeklirr etc.) gekennzeichnet ist. Aufgrund der narrativen Strukturen vieler kriegsrelevanter Texte und der gattungsübergreifenden Interdependenzen ist gerade im Bereich der Belliphonie eine Zusammenarbeit von mediävistischer Literatur- und Geschichtswissenschaft zentral. Der folgende interdisziplinäre Projektbericht widmet sich anhand ausgewählter narrativer Quellen dem Zusammenhang von Musik und Gewalt, Musik und Kampf und der Wirkung von Musik auf Körper.⁹

Musik und Kampf

Im Zentrum des Projekts stehen narrative Texte, also historiographische und literarische, da wir nur auf dieser Grundlage die Funktion und Semantik von Lauten im Krieg erschließen können. Jenseits dieser Texte finden sich nur wenige und mitunter auch nicht sehr detailreiche Hinweise – etwa in Rechnungen oder normativen Militärtraktaten. Notationen zur Militärmusik des Mittelalters liegen nicht vor, das Erklären-Lassen mittelalterlicher Instrumente ist methodisch nur sehr bedingt fruchtbar.¹⁰

6 Vgl. Steve GOODMAN, *Sonic warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (Technologies of lived abstraction) (Cambridge, Massachusetts 2010); vgl. Michael V. NAMORATO, *A Concise History of Acoustics in Warfare*, in: *Applied Acoustics* 59/2 (2000), 101–135.

7 Isabelle GUYOT-BACHY, *Cris et trompettes. Les échos de la guerre chez les historiens et les chroniqueurs*, in: Didier Lett / Nicolas Offenstadt, Hg., *Haro! Noël! Oyé! Pratiques du cri au Moyen Âge* (= Publications de la Sorbonne Histoire ancienne et médiévale 75, Paris 2003), 103–115.

8 Vgl. Martin DAUGHTRY, *Listening to War. Sound, Music, Trauma and Survival in Wartime* (Iraq–New York 2015) und Mark M. SMITH, *Krieg*, in: Daniel Morat / Hansjakob Ziemer, Hg., *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze* (Stuttgart 2018), 391–395.

9 Vgl. zum DFG Projekt „Der laute Krieg und die Laute des Krieges. Belliphonie im Mittelalter“ www.belliphonie.de (letzter Zugriff: 27.07.2022).

10 Zur mittelalterlichen Militärmusik vgl. etwa John BERGSAGEL, *War in Music in the Middle Ages*, in: Brian Patrick MacGuire, Hg., *War and Peace in the Middle Ages* (København 1987), 282–298; Bernhard HÖFELE, *Art. Militärmusik. Feldmusik im Mittelalter*, in: Laurenz Lütteken, Hg., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel–Stuttgart–New York 2016), online unter <https://www.mgg-online.com/> (letzter Zugriff: 28.07.2022); Alan V. MURRAY, *Musik und Krieg im Mittelalter*, in: Vera Minazzi, Hg., *Musica. Geistliche und weltliche Musik des Mittelalters* (Freiburg u. a. 2011), 174–177. Zu Bildquellen vgl. Edmund A. BOWLES, *Musikleben im 15. Jahrhundert* (= Musikgeschichte in Bildern III / Musik des Mittelalters und der Renaissance 8, Leipzig 1977).

Wenden wir uns also erzählenden Texten zu – und versuchen, Einblicke zum Einsatz von Musik im mittelalterlichen Krieg zu gewinnen. So schildert etwa Jan van Heelu in seiner Reimchronik die Schlacht von Worringen,¹¹ die 1288 zwischen dem Herzog von Brabant und dem Erzbischof von Köln stattfand und aus der der Herzog von Brabant siegreich hervorging.¹² Der historisch-politische Hintergrund ist für unsere Frage von eher geringer Bedeutung, wichtiger erscheint uns, dass es sich um eine „Ritterschlacht“ handelt, in der keine pulvergetriebenen Schusswaffen eingesetzt wurden und etliche schwer gepanzerte Reiterkrieger aufeinandertrafen. In der Chronik Jans kommt Musik hier in verschiedenen Kontexten und in verschiedenen Funktionen vor – zunächst als Signal und Mittel der Kommunikation:

„Es war sehr spät, ehe die Brabanter sich ausruhen konnten, die den ganzen Tag lang gefochten hatten ohne Speis und ohne Trank. Die meisten mit großen Schmerzen. Daher blies man die Fanfaren auf die Art und Weise, als das Essen bereitet war, dass sie essen kommen sollten.“¹³

Diese wenig spektakuläre Szene verdeutlicht – gerade in ihrer unaufgeregten Beiläufigkeit –, dass mit Hilfe unterschiedlicher akustischer Signale über das Schlachtfeld hinweg kommuniziert werden konnte.

„Der Herzog hatte seine Posaunen blasen lassen, auf die Art, wie man zum Angriff oder zum Turnier es tut, um seine Leute damit zu ermutigen.“¹⁴

Signallaute werden hier nach dem mit ihnen transportierten Inhalt unterschieden. Im hier erzählten Kontext wird dieses Signal aber nicht zur Übermittlung eines Befehls eingesetzt, sondern um den eigenen Kämpfern Mut zu machen, was sich gut zu der eingangs zitierten Annahme Isidors von Sevilla zur psychologischen Wirkung von Musik auf die Hörerschaft fügt.

Jan van Heelu erwähnt auch Spielleute und erzählt von einer musikalischen Begleitung der Schlacht:

„Als die Spielleute sahen, dass das Banner [des Herzogs von Brabant] unterging, ließen sie das Spielen und Blasen ihrer Posaunen, denn der Herzog und sein ganzes Heer schienen in solcher Not, dass ihnen keine Gegenwehr hülfe, sie würden doch nicht siegen; aus Furcht hörten sie auf zu spielen. [Das herzogliche Banner wird wieder aufgerichtet und die Schlacht wendet sich zu Gunsten der Brabanter.] Die Posaunen tönnten wieder, wie sie es vorher zu tun pflegten, als sie das Banner wieder aufgehen und wehen sahen.“¹⁵

11 Der Text wird hier nach folgender Übersetzung zitiert: Die Schlacht von Worringen von Jan van Heelu, übers. v. Frans Hellegers, in: Werner Schäfke, Hg., *Der Name der Freiheit 1288–1988. Aspekte Kölner Geschichte von Worringen bis heute* (Köln 1988), 105–153.

12 Vgl. Ulrich LEHNART, *Die Schlacht von Worringen 1288. Kriegführung im Mittelalter. Der Limburger Erbfolgekrieg unter besonderer Berücksichtigung der Schlacht von Worringen, 5.6.1288* (Dissertation Universität Trier 1989) Zugl. u.d.T.: Ulrich LEHNART, *Kriegführung im Mittelalter* (= AAS-Geschichtswissenschaften, Frankfurt am Main ²1994).

13 van HEELU, *Schlacht von Worringen*, 152.

14 Ebd., 138.

15 Ebd., 138–139.

Spielleute verfolgten den Schlachtverlauf und konnten das militärische Geschehen einordnen. Sie benutzen Businen, welche sich im Kontext einer lauten Schlacht eignen, um die musikalischen Klänge über den Schlachtenlärm hinweg zu kommunizieren. Die Spielleute lieferten neben konkreten Signalen offenbar auch eine Art musikalischer Begleitung der Kämpfe. Dies ist in der zitierten Stelle nur deswegen erzählenswert, weil sich so die Dramatik einer für die Brabantiner gefährlichen Situation inszenieren lässt. Die Spielleute sind von Furcht ergriffen und kommen daher ihrer Funktion nicht mehr nach: Eigentlich sollen sie ja mit ihrem Spiel die Kämpfer ermutigen.

Die Schlacht von Worringen – und Vergleichbares lässt sich auch für andere Kämpfe anführen – war also ein Raum, in dem es neben Kämpfern auch Spielleute und neben dem Klirren der Waffen auch Musik gab. Diese wurden zur Kommunikation (als Signale) eingesetzt, und diente auch der moralischen Unterstützung der eigenen Truppe.

Musik kam im mittelalterlichen Krieg auf verschiedenen Ebenen zum Einsatz – vor allem zur Signalübermittlung und zur psychologischen Unterstützung der eigenen Truppen. Kommandos werden akustisch übermittelt – mit Instrumenten, die auch über den Schlachtenlärm hinweg tragen –, und Spielleute spielen ihren Truppen Mut zu.

Wirkung auf den Körper

Im Mittelalter kamen Lautgeber zum Einsatz, die auch – aber nicht ausschließlich – den Gegner paralisieren sollten: Rufe, Trompeten, Geschosslärm etc. In dem späthöfischen Artusroman „Daniel von dem blühenden Tal“ aus dem 13. Jahrhundert etwa kämpft der Protagonist Daniel gegen einen Siechen, eine an einer Krankheit leidenden literarischen Figur, die ihre Gegner mit paralisierenden Klängen in Hypnose versetzt und sie auf diese Weise besiegt. Dabei wird „das Problem des ungebremsten auditiven Phantasmas dargestellt“.¹⁶ Der Sieche nämlich tötet seine Feinde durch seine Worte bzw. durch sein Sprechen:

„swer gehörte s̄niu wort, / der wart tumber denne ein huon, / und mohte im nieman dehein leit
getuon / mit werken noch mit r̄ate. / den er vil dr̄ate / in daz fiur hieze ḡan, / der möhte des niht
verl̄an. / swen er stille heizet st̄an, / der mac dannen niht geḡan. / will er in gar zersn̄den, / des
muoz er allesz l̄iden.“ (vv. 4428–44338)¹⁷

[Wer seine Rede hörte, der wurde dümmer als ein Huhn und konnte niemandem mehr Leides tun weder mit Taten noch mit Worten. Wen er in das Feuer schickte, konnte es nicht unterlassen. Wem er befahl, still zu stehen, der konnte nicht mehr laufen. Selbst wenn er ihn aufgeschlitzt hätte, er hätte es erduldet.]¹⁸

16 Hans Jürgen SCHEUER, Bildintensität. Eine imaginationstheoretische Lektüre des Strickerschen Artusromans „Daniel von dem blühenden Tal“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 124 (2005), 23–46.

17 Text zitiert nach der Ausgabe: Der Stricker: Daniel von dem blühenden Tal, hg. v. Michael Resler (Berlin–Boston 2015).

18 Übersetzung Gesine Mierke.

Der Sieche verfügt also mittels seiner Stimme und seinen Worten über ein akustisches Signal, mit dem er seine Gegner hypnotisieren kann und somit außer Gefecht setzt. Anschließend tötet er seine Gefangenen und badet, um seine Krankheit zu lindern, in ihrem Blut.

Im literarischen Vergleich werden hier transtextuelle Verbindungen zur Figur der Sirene aus der antiken Mythologie sichtbar. Wesentlich ist, dass man sich akustischer Reize kaum entziehen kann. Während man die Möglichkeit hat, die Augen zu schließen, um etwas nicht ansehen zu müssen, wirken Laute unmittelbar auf den Körper. So kann auch Daniel dem Widersacher nur beikommen, indem er ähnlich wie Odysseus, seine Ohren verstopft, um die Stimme seines Feindes nicht zu hören. Damit wird hier einerseits an den antiken Mythos angeknüpft und der Held stilisiert. Andererseits wird auch etwas über die Wirkung von bestimmten Klängen ausgesagt. So ist hier etwa auch an die biblische Erzählung um die Stadt Jericho, deren Stadtmauern durch den Einsatz von Schofarhörnern zerstört wurden, zu denken.¹⁹ Oder auch an das Horn Olifant in den Rolandserzählungen des Mittelalters, dessen Klänge ebenfalls paralysierend auf die Feinde wirkten.

In den benannten Beispielen werden Laute bewusst zur Überwindung von Gegnern, folglich in Auseinandersetzungen eingesetzt. Im „Daniel“ raubt der Klang der Stimme des Siechen den Hörern den Verstand. Man ist sich also der Wirkung von Klängen etwa von Stimmen oder Instrumenten auf Körper und auf die Seele bewusst und setzt diese entsprechend ein.

Auch das „Nibelungenlied“ (um 1200) liefert vor allem mit der Figur Volkers von Alzey ein eindrucksvolles Beispiel für die Verbindung von Musik und Kampf, Schwert und Fiedel.²⁰ Der Text gipfelt im großangelegten Untergang der Burgunden im Land der Hunnen. In Volkers Saitenspiel verbinden sich Musik und Kampf auf metaphorischer Ebene, sodass die Wirkung seiner Schläge wie Musik tief in die Körper der Feinde eindringt und damit eine besondere Wirkung entfaltet. Zunächst erfahren wir über Volker, dass er ein edler Herr („ein edel herre“²¹) aus Burgund sei. Dass er zugleich über beachtliche Bildung verfüge, wird uns durch den Umstand vermittelt, dass er es verstand, wortgewandt zu sprechen („der redete spæhelic“²²) und die Fiedel zu spielen. Im Text wird er mehrfach als Spielmann bezeichnet. Demnach ist er Ritter und Sänger,²³ zugleich Vertrauter des Königs und steht eng in dessen Diensten. Weiter heißt es, dass er seinen Freunden mit seiner Fiedel große Freude bereiten konnte und ein umfassendes Repertoire an musikalischen Stücken beherrschte. Mehrfach wird im Text betont, wie süß und lieblich („süezlich“²⁴) seine Töne etwa im Frauendienst oder zur Unterhaltung des Hofes erklingen. Auch vermag er es, mit seiner Musik beruhigend auf die Gemüter der Kämpfer einzuwirken. So heißt es etwa in einer Strophe:

19 Vgl. dazu Tina TERRAHE / Daniela WAGNER, Souveränes Schweigen, zorniger Schall. Zum klanglichen Potential der Rolandserzählung in Text und Bild, in: Martin Clauss / Gesine Mierke, Hg., Akustische Dimensionen des Mittelalters, in: *Das Mittelalter* 27/1 (2022), 12–50.

20 Text zitiert nach der Ausgabe: *Das Nibelungenlied. Mhd./Nhd. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übers. u. komm. v. Siegfried Grosse* (Stuttgart 2003).

21 *Nibelungenlied*, 1477,2.

22 *Ebd.*, 1584,3.

23 Vgl. zur Figur Volkers: Horst WENZEL, Schwert, Saitenspiel und Feder, in: Matthias Meyer / Hans-Jochen Schiewer, Hg., *Literarisches Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters*. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag (Tübingen 2002), 853–870, hier 854. Vgl. auch DERS., *Waffen, Saitenspiel und Schrift*, in: DERS., Hg., *Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter* (Darmstadt 2005), 205–220.

24 *Nibelungenlied*, 1834,3.

„Dô klungen sîne seiten,	daz al daz hûs erdôz.
sîn ellen zuo der fuoge	diu beidiu wâren grôz.
ie sûezer und senfter	videln er began:
do entswebte er an betten	vil manegen sorgenden man. ²⁵

Hier wird sein musikalisches Können vor allem mit seiner Körperkraft ins Verhältnis gesetzt. Seine Stärke jedoch stellt Volker nicht nur musikalisch, sondern auch im Kampf unter Beweis, und so können sich seine lieblichen Töne prompt in eine grausame Melodie verwandeln. Dies zeigt sich besonders an der Stelle, als die Burgunden im Land Etzels gegen die Hunnen kämpfen. Hier wird der Spielmann zu einem „wilden Eber“, wie es im Text heißt, der „übele“²⁶ (böse, schlechte) Lieder spielt und dessen Streiche blutrot sind. Hier wird der Bogen der Fiedel auf den Bogen des Kämpfers, auf das Schwert, übertragen. Volkers Töne bringen viele Helden zu Fall, stehen also für die tödlichen Streiche des Kriegers. Seine Musik wirkt tödlich. Im Ganzen wird hier auf einen Unterschied in der Tonqualität hingewiesen, deren Spannbreite von leisen, sanften Tönen, die therapeutische Wirkung haben, bis hin zu lauten Klängen, die tödlich sind, reicht.

Die Klänge von Instrument und Waffe wirken besonders intensiv auf die Zuhörer*innen. Schließlich wird auch die entscheidende Schlacht im Hunnenpalast als rauschende Klangkulisse beschrieben. Dabei wird das höfische Fest, wie Jan-Dirk Müller festhält, in eine „Klangorgie“²⁷ („Antibankett“²⁸) verwandelt. So verwandelt sich die Lautsphäre des höfischen Festes („hohgezite“²⁹) in einen tosenden Kampf. Dabei führen nun die Burgunden die musikalische Regie, allen voran Spielmann Volker, der seinen Bogen laut („lûte“³⁰) erklingen lässt. Der Festklang verwandelt sich in Missklänge, die den Kampf begleiten. Volker spielt böse Lieder.³¹ Der Festsaal wird von entsetzlichem Geschrei erfüllt: „von wuofe grœzlichen schal“.³² Waffen erklingen, Schwerter und Helme prasseln aneinander und bestimmen die Lautsphäre am Hunnenhof. Volker ist es, der nun mit seinem Schwert den Ton angibt.³³ Seine Lieder erklingen durch Helme und Schilde.³⁴

Mit Blick auf den gesamten Text vermag Volker es, auf verschiedene Weise zu musizieren und Musik entsprechend einzusetzen. Er musiziert in den Diensten von Frauen, zur Unterhaltung, im Dienste der Burgunden zur Therapie und Beruhigung, und vor allem „musiziert“ er auf seiner Waffe bzw. mit seinem Schwert. Dieses wird im Text mehr und mehr mit dem Fiedelbogen parallelisiert. Somit wird die metaphorische Verbindung zwischen Waffe und Instrument im Text entfaltet. Schließlich dringen seine Töne ebenso wie die Schwerthiebe tief in die

25 Ebd., 1835.

26 Ebd., 2002.

27 Jan-Dirk MÜLLER, Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes (Tübingen 1998), 429.

28 Ute SCHWAB, Tötende Töne. Zur Fiedelmetaphorik im „Nibelungenlied“, in: Carola L. Gottzmann / Herbert Kolb, Hg., Geist und Zeit. Wirkungen des Mittelalters in Literatur und Sprache. Festschrift für Roswitha Wisniewski zu ihrem 65. Geburtstag (Frankfurt am Main u. a. 1991), 77–122.

29 Nibelungenlied, 2001.

30 Ebd., 1966.

31 Vgl. Ebd., 2002.

32 Ebd., 1972, 4.

33 Vgl. Ebd., 1976.

34 Vgl. Ebd. 2007.

Körper der Feinde, und sie hinterlassen damit Spuren im Gedächtnis der Körper. Töne schreiben sich in die Körper ein und werden so auch haptisch erfahrbar und medial vermittelt.

Zusammenfassung

Musik fungierte im Krieg des Mittelalters, dies haben die Textbeispiele gezeigt, als Mittel der Kommunikation. Häufig werden hierüber Signale vermittelt, die die Kombattanten zu einer Handlung anleiten oder aber zum Kampf motivieren sollen.

Literarische Texte bedienen sich ihrer eigenen Verfahren, um Kämpfe darzustellen und Kriege abzubilden. Literatur selektiert, verdichtet und verschiebt in den Bereich des Metaphorischen und ist daher durch besonders bildliche Sprache gekennzeichnet. Die Beispiele sollten den Zusammenhang von Musik und Kampf aufzeigen und die Bedeutung akustischer Inszenierung sichtbar machen. Sowohl im „Daniel“ als auch im „Nibelungenlied“ stehen Musik und Waffen in einem engen Sinnzusammenhang, sodass es gar zu einer Überlagerung etwa von Fiedel und Schwert kommt. Oder es werden Klänge als akustische Waffe eingesetzt, die den Gegner außer Gefecht setzen. In der Literatur wird die ungeheure Wirkung, die die Lautsphäre Krieg entfaltet, nicht zuletzt deshalb in den Bereich des Metaphorischen verschoben, um die Effekte auf den Rezipienten zu verstärken. Bildliche Sprache intensiviert das Geschehene. Akustisches ist dabei häufig mit Haptischem verknüpft, um Klänge nicht nur hör- sondern auch fühlbar werden zu lassen.

Im Ganzen bleibt festzuhalten, dass die Belliphonie des mittelalterlichen Krieges ein vieltimmiges Ensemble ist, das in seinen Tiefendimensionen, in seiner Verbindung aus Lauten in Texten, Bildern und Artefakten noch zu erschließen ist.

Informationen zur Autorin und zum Autor

Martin Clauss ist Inhaber der Professur für Geschichte Europas im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit an der Technischen Universität Chemnitz.

Gesine Mierke ist Inhaberin der Professur für Germanistische Mittelalterforschung an der Universität Bamberg.

Heidrun Eberl

Schönheits-Chirurgie für Gesangsstimmen? Was die Medizingeschichte über die Konjunktur des Kastratengesangs im frühen 17. Jahrhundert verraten könnte

English Title

Cosmetic surgery for singing voices? – What medical history might reveal about the rise of castrato singing in the early 17th century

Summary

The early period of castrato singing, i. e. the late 16th and early 17th centuries, has received little scholarly attention. Therefore, the aim of my current doctoral dissertation project at the University of Music Weimar is to examine how the rise of castrato singing came about, looking at contemporary performance practice and drawing on sources from multiple other disciplines. Here, I present interim results from my research into medical history, starting with an outline of the state of the art of surgery and barber-surgeons, and of the important development of plastic surgery as an art that helps to (re)create natural beauty. The second part summarizes what (learned) physicians of the time considered to be consequences of castration. Castrati – or eunuchi – were e. g. described as cold and damp, lacking of vital heat and thus effeminate, with higher, tender voice and softer flesh; as for character traits, they were seen as phlegmatic and vicious. Third, referring to contemporary theories on affects and their transmission as well as treatises on singing technique, it is reflected that due to their bodily constitution the castrati could have been particularly suitable for the singing profession, especially for the embodiment of soloistic affect music.

Keywords

Castrato singers, surgery, humoral pathology, affects, Italian peninsula, late 16th and early 17th centuries

Einleitung

„Io la Musica son, ch’a i dolci accenti / so far tranquillo ogni turbato core, / ed or di nobil ira, ed or d’amore / posso infiammar le più gelate menti.“¹ So singt die Allegorie der Musik in der zweiten Strophe des Prologs von Claudio Monteverdis *L’Orfeo. Favola in Musica* (1607). Die therapeutische und regulierende, aber auch verstörende und aufwühlende Wirkung von Musik ist ein aus der Antike überlieferter Topos, der auch in der Zeit um 1600 große Bedeutung hatte. Gerade im Zusammenhang mit der neuen Gattung Oper und der Kultivierung rhetorisch-affektiver Solomusik ist das Anrühren des Publikums wohl das wichtigste Ziel musikalischer Praktiker*innen gewesen.² Auch Musiktheoretiker und Naturphilosophen beschäftigten sich mit Klangwirkungen, und begannen, sich den Klang und die von ihm transportierten Affekte als physiologisch erfahrbar und kompositorisch und performativ kalkulierbar vorzustellen.³

Was hat das mit Kastratensängern zu tun – also mit Berufssängern, deren hohe Stimmen durch die Zerstörung der Keimdrüsen in der Kindheit erhalten wurden, und die rund hundert Jahre später zu den wichtigsten Stars der italienischen Oper wurden? Der Prolog der *Musica in Orfeo* wurde von einem Kastraten gesungen. Aus der Korrespondenz der Gonzaga-Brüder über die Organisation der Uraufführung in Mantua 1607 geht sogar hervor, dass die Mitwirkung des jungen Kastraten Giovanni Gualberto Magli, der zu diesem Zweck von den Medici in Florenz ausgeliehen wurde, geradezu essentiell war.⁴ Dass die Gonzaga im Trend lagen und generell ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, dann besonders zu Beginn des 17. Jahrhunderts, die Nachfrage nach Kastratensängern rapide anstieg – das ist Thema meines aktuellen Dissertationsprojekts an der Hochschule für Musik (HfM) Franz Liszt Weimar.⁵ Zwar wurde die Präsenz von Kastratensängern in vereinzelt Pionierstudien bereits herausgestellt⁶ jedoch

-
- 1 Ottavio RINUCCINI / Claudio MONTEVERDI, *La favola d’Orfeo* (Partitur, Venedig 1609), Prolog, 2. Strophe: „Ich bin die Musik, die mit süßen accenti jedes aufgewühlte Herz zu beruhigen vermag, und mal zu edlem Zorn, mal zu Liebe die eisigsten Gemüter entflammt.“
 - 2 Vgl. hierzu die Texte der Praktiker der frühen Oper in Tim CARTER / Zygmunt SZWEJKOWSKI, Hg., *Composing Opera. From Dafne to Ulisse errante* (= *Practica musica* 2, Krakau 1994).
 - 3 Vgl. Vincenzo GALILEI, *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florenz 1581); Marin MERSENNE, *Harmonie universelle* (Paris 1636); René DESCARTES, *Compendium Musicae* (Paris 1650 [1618]); Athanasius KIRCHER, *Musurgia universalis* (Rom 1650).
 - 4 Zitiert nach Ian FENLON, *The Mantuan Orfeo*, in: John Whenham, Hg., *Claudio Monteverdi – Orfeo* (Cambridge 1986), 167–172.
 - 5 Die Forschungen wurden und werden gefördert von der Mariann Steegmann Foundation (fmg Hannover), der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, dem Deutschen Historischen Institut Rom und der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Begonnen Ende 2017 soll das Projekt im Laufe des Jahres 2022 zu Ende gebracht werden.
 - 6 So etwa bei Richard SHERR, *Guglielmo Gonzaga and the Castrati*, in: *Renaissance quarterly* 33/1 (1980), 33–56; Giuseppe GERBINO, *The Quest for the Soprano Voice. Castrati in Renaissance Italy*, in: *Studi musicali* 33/2 (2004) 303–357; John ROSSELLI, *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850*, in: *Acta musicologica* 60 (1988), 143–179, der die Anfangszeit aber nur streift; für prominente Kapellen wie die Cappella Sistina siehe die Bände 3 (2016, hg. v. Richard Sherr) und 4 (2011, hg. v. Claudio Annibaldi) des von Giancarlo Rostirolla herausgegebenen Großprojekts: *Storia della Cappella Musicale Pontificia* (Rom 1998) oder etwa, in kleinerem Umfang, am Beispiel der Bayerischen Hofkapelle, Corinna HERR, *Gesang gegen die „Ordnung der Natur“? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte* (Kassel 2013), 73–106. Kastraten sind auch vertreten in umfangreichen Archiv-Aufarbeitungen wie z. B. Warren KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici. With a Reconstruction of the Artistic Establishment* (Florenz 1993); Susan PARISI, *Musicians at the Court of Mantua during Monteverdi’s Time. Evidence from the Payrolls*, in: Richard Wistreich, Hg., *Monteverdi* (Farnham 2011), 413–438. Für weitere Fundstellen verweise ich auf Teil II meines Dissertationsprojekts.

wurde auch deren historiographisches Schattendasein und die schwere Zugänglichkeit des Phänomens für die Frühzeit der Oper hervorgehoben.⁷ Zudem ist die Frage, wie es tatsächlich zur Konjunktur des Kastratengesangs kam, nicht einfach zu beantworten. Die zunehmende Präsenz von Kastratensängern wurde zwar meist und vor allem populär mit einem Verbot von Frauen im Kirchengesang und auf den Bühnen des Kirchenstaates erklärt. Das ist aber weder ganz richtig, noch reicht es als Begründung aus. So hatten etwa in der sakralen Vokalpolyphonie eigentlich seit je Männer – in hoher Modalstimme oder im Falsettregister – oder Knaben den Sopran übernommen; während Frauengesang durchaus kultiviert wurde, und zwar ebenfalls in sämtlichen Stimmlagen, jedoch vor allem in der Abgeschiedenheit von Nonnenklöstern.⁸ In der weltlichen Kammermusik wirkten sogar im päpstlichen Rom höchst angesehene Sängerinnen und auch in den ersten Opern in Florenz waren Sängerinnen beteiligt.⁹ Es müssen also noch andere Faktoren für den Aufschwung des Kastratengesangs eine Rolle gespielt haben. Diese anhand von Quellen aus der musikalischen Aufführungs- und Besetzungspraxis, der Musiktheorie, aber auch aus Medizin-, Kirchen- und Rechtsgeschichte, frühneuzeitlicher Ethnographie, Historiographie und Literatur in den Blick zu nehmen und genauer zu analysieren, ist das Anliegen meiner Arbeit. Die Beschäftigung mit medizinhistorischen Hintergründen ist deshalb wichtig, weil am Beginn einer jeden Kastratenkarriere ein chirurgischer Eingriff stehen musste. Daneben ist es ein Forschungsziel, retrospektive Zuschreibungen und auch populäre zeitgenössische Ansichten mit dem tatsächlichen historischen medizinischen Wissen über Temperament und Geschlechtlichkeit der Kastraten abzugleichen. Hatte der gelehrte medizinische Blick einen Einfluss auf die Wahrnehmung der Sänger in der Öffentlichkeit? Hatten Kastraten aus medizinischer Sicht besondere Berufsvorteile für den in der Zeit sich formierenden Sängerberuf? Haben medizinhistorische Gegebenheiten den Prozess der Konjunktur des Kastratengesangs befördert?

Historische Voraussetzung: Kastrationspraxis und „ästhetische“ Chirurgie um 1600

Seit je her waren die Chirurgen die Handwerker in der Medizin gewesen; traditionell war ihre Schule im Unterschied zu den promovierten Ärzten das Schlachtfeld und nicht der Universitäts-hörsaal. Im Lauf der Renaissance vollzog sich aber eine Aufwertung ihrer Praxis-Disziplin im Zuge der Weiterentwicklung der Anatomie, sowie auch einer Öffnung von Seiten der gelehrten

7 Vgl. dazu GERBINO, *Quest*, 303–304, oder HERR, *Gesang*, 115–116.

8 Vgl. für den Männergesang Andrew PARROTT, *Falsetto Beliefs. The ‘Countertenor’ Cross-examined*, in: *Early Music* 43/1 (2015), 79–110; Lionel SAWKINS, *For and Against the Order of Nature. Who Sang the Soprano?* in: *Early Music* 15/3 (1987), 315–324. Für den Frauengesang, vgl. z. B. Susanne RODE-BREYMANN, *Musik in italienischen Frauenklöstern des 17. Jahrhunderts*, in: Dies., Hg., *Musikort Kloster. Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit (= Musik – Kultur – Gender. Studien zur europäischen Kultur* 6, Wien 2009), 117–138.

9 Vgl. für Ferrara: Anthony NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara 1579–1597* (Princeton 1980), für Florenz: Tim CARTER / Francesca FANTAPPIÉ, *Staging Euridice. Theatre, Sets, and Music in Late Renaissance Florence* (Cambridge 2021); für Rom: John Walter HILL, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto* (Oxford 1998); vgl. insgesamt, wenn auch etwas veraltet, Susan C. COOK / Thomasin K. LA MAY, *Virtuose in Italy. 1600–1640. A Reference Guide (= Garland Reference Library of the Humanities* 404, New York 1984).

Medizin. Gleichzeitig begannen Chirurgen, ihren Eigenwert herauszustellen und sich ihrerseits als ‚Kunsthandwerker des Körpers‘ von anderen Berufsgruppen abheben zu wollen.¹⁰ So betonte etwa der venezianische Chirurg Giovanni Andrea della Croce 1575 in seiner *Chirurgia universale*, dass die Kunst des Chirurgen sich sehr von jener des Anatomen unterscheidet, da sie sich mit dem lebendigen menschlichen Körper beschäftigt und mit dem Zusammenfügen getrennter Teile in diesem Körper, während die Anatomie sich lediglich mit dem Auseinanderschneiden toter Körper befasse.¹¹ Natürlich gehörte zur Arbeit des Chirurgen auch das Ab- oder Herausschneiden kranker Körperteile. Entsprechend listet della Croce in seinem Chirurgie-Manual unter verschiedensten Instrumenten auch den „castratore“ auf, eine Art Messer, die zum Kastrieren im Fall von zu groß gewordenen, unnatürlichen Hernien, die mit den Testikeln verwachsen waren, Verwendung fand.¹² Auch in anderen Traktaten und Kompendien der Zeit wurde die Kastration als Notwendigkeit oder Mittel zur Heilung angeführt, medizinische Gründe sind neben den Hernien Tumoren der Hoden oder eine lebensbedrohende Gefahr durch Entzündungen der Genitalien,¹³ seltener bestimmte Fälle von Wahnsinn, speziell die Satyriasis.¹⁴ Die meisten Indikationen dürften vorwiegend bei Erwachsenen aufgetreten sein.

Die Kastration von Kindern um der Musik willen hingegen wurde von den bekannten Chirurgen der Zeit nicht thematisiert. Jedoch war das Kastrieren von Kindern, um diese zu Eunuchen zu machen, durchaus bekannt; der weithin rezipierte Paulos von Aegina hatte es in seinen enzyklopädischen Schriften des 7. Jahrhunderts mit aufgeführt – betonend, dass diese Operation seinem Verständnis chirurgischer Praxis widerspreche, die darauf ziele, Kaputtes zu reparieren oder normale Funktionen wiederherzustellen.¹⁵ Lediglich auf Nachfrage mächtiger Männer müsse sie zuweilen dennoch ausgeführt werden. Er nennt in Folge zwei Möglichkeiten der Kindeskastration, nämlich entweder das Kind in eine Wanne mit heißem Wasser zu setzen und wenn die Körperteile aufgeweicht sind, die Testikel mit den Händen zu zerquetschen; oder sie mit einem Skalpell herauszuschneiden.¹⁶

-
- 10 Die Kenntnis della Croces und seiner Instrumente sowie die stringente argumentative Verbindung zu Paulos von Aegina, Garzoni und Tagliacozzi verdanke ich Bonnie Gordon, die im Vortrag „Voices Machines“ bei der internationalen Tagung „Castrato Singers in Opera“ (21.–24.10.2021, Lovenjo di Menaggio) einen dem meinen thematisch verwandten Teil ihres aktuellen Forschungsprojekts vorstellte (Publikation in Vorbereitung).
 - 11 Giovanni Andrea DELLA CROCE, *Chirurgia universale e perfetta di tutte le parti pertinenti all'ottimo chirurgo* (Venedig 1583 [zuerst latein. 1573]), Prefatione.
 - 12 Ebd., Libro settimo, 21v. Johannes Scultetus beschreibt auch eine Kastrations-OP am erwachsenen Mann in seinem posthum 1666 in Frankfurt am Main erschienenem Werk „Wund-artzneyisches Zeug-Hauß“ (Teil 1): Thomas SEEDORF, „Evirati“ und „Eunuchen“. Sängerkastraten an südwestdeutschen Hofkapellen des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Hg., *Vom Minnesang zur Popakademie. Musikkultur in Baden-Württemberg* (Leinfelden-Echterdingen 2010), 150–154, hier 152–153.
 - 13 Vgl. Ulisse ALDROVANDI, *Monstrorum historia* (hg. aus dem Nachlass v. Bartholomäus Ambrosinus, Bologna 1642), Abschnitt „Castratio“, 132–133.
 - 14 Vgl. Daniel SENNERT, *Operum Tomus Secundus quo continentur De Febribus, Libri IV nec non Practicae Liber I, II, & III* (Lyon 1650), 1140; Felix PLATTER d. Ä., *Praxeos medicae opus* (Basel 1656), 134, führt auch an, dass zuweilen bei Epilepsie und Wahnsinn („maniacis“) kastriert worden sei.
 - 15 Hier zitiert nach The Sydenham Society / Francis ADAMS, Hg., *The Seven Books of Paulus Aegineta. Translated from the Greek III* (London 1846), 379–380.
 - 16 Ebd. Paulos von Aegina war nicht der erste, der dies beschrieb, vgl. dazu John LASCARATOS / Athanasios KOSTAKOPOULOS, *Operations on Hermaphrodites and Castration in Byzantine Times (324–1453 AD)*, in: *Urologia Internationalis* 58/4 (1997), 232–235.

Ungeachtet solcher Vorbehalte in dem in Medizin- und Chirurgie vorherrschenden Diskurs gab es durchaus bereits im 16. Jahrhundert Spezialisten für Kastration, nicht nur in Form der historisch schwer greifbaren Praktiken fahrender Barbieri.¹⁷ Hinweise auf die darin höchst bewanderten Familien der „Nursini“ oder „Norcini“, die aus Norcia und dem benachbarten Preci in Umbrien stammten, finden sich in verschiedenen Quellen.¹⁸ Deren Traditions Handwerk waren Stein- und Starschneiderei, sowie die Metzgerei und Schweinezucht. Sie waren für ihr Können in ganz Europa angesehen, wurden Leibärzte von Päpsten und Adeligen und für Konsultationen in größere Krankenhäuser bestellt.¹⁹ Norcini wurden weithin auch mit Kastration um der Musik willen in Verbindung gebracht, aber einen „Beweis“ für diese Verbindung gibt es erst durch Gerichtsakten aus dem 18. Jahrhundert, in denen ein ausgewiesener Nursianer tatsächlich die Operation an einem späteren Opernsänger beschreibt.²⁰

Explizite medizinische Rechtfertigungen für eine solche Art von Eingriff sucht man vergeblich. Dennoch lässt sich eine Erweiterung chirurgischer Rechtfertigungsmuster in jener Zeit feststellen, nämlich in einem Nachbargesamt, der erblühenden plastischen Chirurgie.²¹ Auch hier wurden Eingriffe jenseits von lebensrettender Notwendigkeit vorgenommen. Ein Pionier der Nasen-, Ohren- und Lippenplastiken, die bei kriegs- oder duellbedingten Verstümmelungen oder syphilitischem Zerfall und natürlich vorwiegend beim Adel angewandt wurden, war Gaspare Tagliacozzi, Leibarzt des Vincenzo Gonzaga in Mantua. In einer Gonzaga gewidmeten Publikation argumentierte Tagliacozzi (1597), dass seine Nasen-Korrektur nicht etwa eine neue, künstliche Nase schaffen, sondern eine natürliche Nase noch perfekter machen solle.²² Kann man sich eine solche Argumentation auch für Kastraten vorstellen? Schließlich wurde deren Stimme, obwohl sie doch eigentlich mit ‚künstlichen Mitteln‘ erzeugt worden war, damals als „voce naturale“ bezeichnet und gegenüber der „voce finta“ der Falsettisten oft bevorzugt.²³ Kann die Kastration in diesem Sinne als ein Eingriff vorgestellt werden, der die Natur perfektionierte?

17 So führt etwa Tommaso Garzoni die „castradori“ sogar als Berufsgruppe an, in: Tommaso GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili* (Venedig 1586 [1585]), 855.

18 Vgl. ebd. und ALDROVANDI, *Monstorum historia*, 132: „Quod opus Orchitomi potissimum Nursini in Italia diligentissime exercent.“

19 Vgl. dazu umfassend Gian Franco CRUCIANI, *Cerusicis e fisici. Preciani e Nursini dal XIV al XVIII secolo* (= *Collana di studi e ricerche locali* 57, Arnone 1999). Interessant sind auch die populären Mythen über die Figur des „Norcino“ – es gab sogar eine *Commedia-dell’Arte*-Maske dieses Namens; vgl. Gian Franco CRUCIANI, *Il Norcino in scena. Da macellatore di suini a castratore di fanciulli, da cavadenti a chirurgo, da ciarlatano a maschera teatrale* (Perugia 1995).

20 Diesen Beweis erbrachte Helen Berry in ihren Recherchen zum Kastraten Giusto Ferdinando Tenducci („il Sene-sino“): Helen BERRY, *The Castrato and his Wife* (Oxford 2012).

21 Paolo SAVOIA, *Gaspare Tagliacozzi and Early Modern Surgery. Faces, Men, and Pain* (= *The Body in the City* 2, London 2019).

22 Valeria FINUCCI, *The Prince’s Body. Vincenzo Gonzaga and Renaissance Medicine* (= *I Tatti Studies in Italian Renaissance History*, Cambridge 2015), 70–71.

23 Die traditionelle Lesart „Kastrat“ – „Falsettist“ ist allerdings diskussionswürdig. Dies wird in meinem Projekt thematisiert.

Kastraten aus Sicht der Medizin: Zu nichts zu gebrauchen?

Über die Folgen der Kastration im Kindesalter erteilten gelehrte Mediziner vielfach Auskünfte. Die meisten beruhten auf der Rezeption antiker Autoren (Hippokrates, Aristoteles, Galen) und nahmen Bezug auf die traditionelle Temperamentenlehre und Humoralpathologie. Kastraten – oder Eunuchi – wurden gemeinhin als kalt und feucht beschrieben, also als effeminiert – denn Kälte und Feuchtigkeit waren die Grundkonditionen der Frauen –, mit hoher, zarter Stimme, Neigung zu Fettleibigkeit und weichem Fleisch und bart- sowie körperhaarlos; was ihre Charaktereigenschaften betrifft, galten sie als phlegmatisch, debil und lasterhaft, ja jämmerlich – die Stimme wurde auch in die Nähe der ebenfalls höheren Stimmen von Weinenden gebracht.²⁴ Der berühmte Arzt Juan Huarte de San Juan schrieb in seinem breit rezipierten *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) sogar, dass durch die Entfernung der Hoden der Mensch so ver dumme, dass wegen des Mangels an Lebenswärme keiner der „1000 Kapaune“ in Spanien in der Lage wäre, etwas in Wissenschaft oder Musik zu erreichen, was er als ihren eigentlichen Beruf ansah.²⁵ Huarte erweist sich auch deswegen als eine interessante Quelle, weil er vermuten lässt, dass im 16. Jahrhundert in Spanien schon mehr Kastraten musikalisch aktiv waren, als gemeinhin bekannt. Darauf deuten auch die lebhaft geführten theologisch-juristischen Diskussionen über die Ehefähigkeit von Kastraten hin, bzw. ein 1588 tatsächlich auf entsprechende Zwischenfälle hin päpstlich ausgeprochenes Eheverbot.²⁶ In diesem Zusammenhang wurden Kastraten auch zum Thema der Mediziner und Gerichtsmediziner. Deren Expertisen verweisen auf Kenntnisse über die Ejakulationsfähigkeit von Kastraten und die unterschiedliche Beschaffenheit von fruchtbarer und unfruchtbarer, wässriger Samenflüssigkeit.²⁷ Dass Männern, die zeugungsunfähig waren, das Heiraten versagt war, hatte aus Sicht einiger wiederum die Folge, dass diese von unausgelebter Geilheit aufgestachelt wurden, bzw. eine Gefahr als Verführer ehrbarer Frauen darstellten; die ‚komplette‘ Kastrationsweise der Türken wurde daher zuweilen als mögliche Variante vorgestellt, um dieses Problem zu beheben.²⁸ Auf

-
- 24 Siehe dazu u. a. Jean BODIN, *Universae Naturae Theatrum* (Frankfurt 1597), 383–397; Girolamo CARDANO, *Commentarii, in Hippocratis de aere [...]* (Basel 1570), 204–205; Baptista CODRONCHIUS, *De vitiis vocis* (Frankfurt 1597), 65; bes. zur Stimme etwa Giambattista DELLA PORTA, *Della fisonomia dell'huomo libri sei* (Padova 1627), 78–79; Pierre GASSENDI, *Opera omnia in sex tomos divisa*, Bd. II (Lyon 1658), 594–596; Nicolas DE NANCEL, *Analogia microcosmi ad macrocosmon* (Paris 1640 [1611]), 1108–1119; Ambroise PARÉ, *Les oeuvres* (Paris 1628), bes. 274, 311 (hier auch über die Grausamkeit und Gefahren schlecht gemachter Kastrationen, 521); Daniel SENNERT, *Opera*, Bd. 2 (Lyon 1650), im *Libri Tertii Pars IX. Sectio Secunda: „De symptomatibus, quae genitalibus & circa generationem in Viris accidunt“*, 1133–1055, hier im Kap. 1, bes. *Quaestio 2 „An Eunuchi generent?“*, 1136.
- 25 Zit. nach der englischen Ausgabe Juan HUARTE DE SAN JUAN, *A Triall of Whits* (London 1594) [zuerst als *Examen de ingenios para las ciencias* (Baeza 1575)], Kap. 15, 279–280.
- 26 Aidan McGRATH, *A Controversy Concerning Male Impotence* (= *Analecta Gregoriana* 247, Rom 1988), allerdings nicht bezogen auf Gesangskastraten. Die Probleme eines verheirateten Kastraten schildert rudimentär SHERR, Guglielmo Gonzaga, 55–56.
- 27 So Marcello FRANCOLINI, *De matrimonio spadonis utroque testiculo carentis disputatio* (Venedig 1605 [1586]); sehr bewandt in der Materie der Kastraten auch Paolo ZACCHIA, *Quaestiones medico-legales* (Amsterdam 31651), *Quaestio VII. „De Spadonibus, & Eunuchis“*, 100–104.
- 28 ALDROVANDI, *Monstrorum historia*, 132; SENNERT, *Opera*, Bd. 2, im *Libri Tertii Pars IX. Sectio Secunda: „De symptomatibus, quae genitalibus & circa generationem in Viris accidunt“*, Caput 3, „De Salacitate, satyriasi & priapismo“ – hier wird „castratio“ also ein mögliches, aber letztes Mittel der Heilung erlaubt, 1139–1140. Enzyklopädisch werden verschiedene Arten, Gründe und Urheber der Kastration aufgeführt bei Theodor ZWINGER, *Theatrum humanae vitae. Novem voluminibus locupletatum, interpolatum, renovatum [...]* septem libris compre-

die berühmte Komödie *Eunuchus* des Terenz Bezug nehmend, betonte manch ein gelehrter Mediziner: „Eunuchen sind große Liebhaber der Frauen, aber sonst zu nichts in der Lage.“²⁹

Trotz klarer Rollenzuteilung in Bezug auf den Geschlechtsverkehr, wurde das biologische Geschlecht der Kastraten in diesem Diskurs nicht eindeutig definiert. Einerseits wird deutlich, dass Kastraten als Männer angesehen wurden, die aber von ihrem Temperament her effeminiert sind, oder, wie Huarte schreibt, gar noch „schlimmer dran als Frauen“.³⁰ Ein anderer berühmter Arzt, Gabriele Falloppio, vertrat in seiner Interpretation der auf Galen zurückgehenden Theorie des *spiritus animales* aber auch die Meinung, dass durch eine frühe Kastration dünnes, helles, warmes, süßes Blut und damit die knabenhaften Lebensgeister bewahrt würden, so dass der erwachsene Mann eher verjüngendlicht als effeminiert wäre.³¹ Andere Galen-Interpreten waren hingegen der Meinung, dass Eunuchen weder Männer noch Frauen waren, sondern tatsächlich „etwas Drittes“. Was das soziale Geschlecht betrifft, so genossen Kastraten die Vorteile der Männerwelt, während ihr ‚Bühnen-Geschlecht‘ derart schillernd gewesen zu sein scheint, dass sie sowohl als Frauen als auch als Männer für glaubhaft gehalten wurden.³² Eine Zuschreibung wie „himmlische Hermaphroditen“ scheint dennoch vor dem zeitgenössischen Hintergrund nicht sinnvoll. Im medizinischen Schrifttum der damaligen Zeit stellten Hermaphroditen, auch Androgyne genannt, die körperliche Merkmale von Mann und Frau in sich vereinten, als menschliche ‚monstri‘ eine prominente Folie für medizinische naturphilosophische Erörterungen dar.³³

Beruf Sänger: Startvorteil durch Kastration?

Aus musikwissenschaftlicher Sicht könnte man eine Wahlverwandtschaft zwischen der Humorkondition der Kastraten und den Erfordernissen der zeitgenössisch neuen Musik vermuten. Wie erwähnt, stellte sowohl in säkularer als auch in geistlicher Musik das Darstellen und Erregen von Affekten ein wesentliches Ziel dar. Um dieses zu erreichen, musste die Komposition die in einem Text enthaltenen Regungen durch den richtigen Einsatz der Stilmittel zur Darstellung bringen und die Sänger*innen versuchten anhand ihres Textverständnisses die richtigen Ausdrucksmittel zu wählen. Allerdings wurde auch angenommen, dass in den Akteuren selbst liegende Eigenschaften die musikalische Darbietung beeinflussten. Athanasius Kircher unterscheidet einen in den Körper eingepprägten „stylus impressus“ von einem expliziten Musikstil

hendens (Basel ⁴1604 [1565]), Bd. 2, hier der Abschnitt „Eunuchi, Spadones, Castrati“, 354–356. Das Problem der ungestillten Geilheiten sehen auch viele Moraltheologen wie – hier exemplarisch – Théophile RAYNAUD in *Eunuchi nati, facti, mystici. Ex sacra et humana literatura illustrati* (Lyon 1655).

29 „Amatores mulierum sunt maxime, sed nihil possunt“, zitiert z. B. bei Pio DE ROSSI, *Convito morale per gli etici* (Venedig 1639), 110.

30 Huarte, *Triall*, 281; vgl. auch BARTHOLIN, *Anatomicae institutiones corporis humani utriusque sexus* (Wittenberg 1611), 129: „[castrati] qui quasi in foeminas mutantur habitu, temperamento, moribus, & c.“

31 Vgl. die Darstellung bei HERR, *Gesang*, 27–36.

32 Vgl. hierzu Michael KLAPER, „Schöner als das Frauenzimmer selbst“. Kastratensänger zwischen Mythos und Wirklichkeit, in: Helen Geyer / Maria Stolarzewicz, Hg., *Weibliche Mythen in Musik, Literatur und bildender Kunst* (Neumünster 2015), 191–219.

33 Vgl. dazu auch Maximilian SCHOCHOW, *Die Ordnung der Hermaphroditen-Geschlechter. Eine Genealogie des Geschlechtsbegriffs* (Berlin 2009).

„stylus expressus“.³⁴ Der erstere, „eingepörschte“ Stil enthalte die „Spuren, die Landschaft, Nation und menschliches Temperament unwillkürlich an Musik hinterlassen“.³⁵ Jene wirkten sich in seinem Sinn als implizite Voreinstellungen stets auf die musikalische Performance aus, auch unabhängig davon, welche expliziten Kompositions- oder Interpretationsentscheidungen getroffen wurden.

Die Übertragung der Affekte wurde als eine Wirkung der *spiritus animales*, der Lebensgeister, kleinster mit Luft gefüllter Teilchen, vorgestellt.³⁶ Kircher zufolge trifft die musikalische Schwingung auf das Trommelfell und wird auf die Lebensgeister übertragen, diese melden die Schwingung dem Gehirn und das Gehirn bestimmt dementsprechend die Erzeugung eines der Körpersäfte.³⁷ Der produzierte Saft löst sich in Dampf auf, vermischt sich mit den Lebensgeistern und erzeugt schließlich den Affekt. Eine Beschleunigung der Lebensgeister führt zu freudiger Empfindung, eine Verlangsamung zu Schmerz und Trauer. Die Seelenempfindung überträgt sich auf das Herz, das Zentrum der Lebensgeister. Vom Herz strömen die Lebensgeister in die Muskeln und provozieren Reaktionen bei den Zuhörenden, die sich nicht beherrschen lassen und in Geschrei, Klagen, Seufzer, Tränen, oder gar Bewegungen des Körpers ausbrechen.³⁸

Waren die Kastraten dank ihres ihnen zugeschriebenen phlegmatischen „stylus impressus“ zur Verlangsamung der Lebensgeister, also dem Erregen von Schmerz und Trauer, besonders in der Lage? Kircher jedenfalls vertritt diese Ansicht. Bei der Beschreibung der ‚metabolischen Kompositionstechnik‘, die mit ihrem Wechsel der modi und Tonarten besonders geeignet sei, „gleichzeitig die Affekte des Schmerzens und des Mitleids zu erregen“, nennt er als herausragendes Beispiel dafür das Lamento der Magdalena („La Madalena ricorre alle lagrime“)³⁹ von Domenico Mazzocchi: „Man beachte dabei den zu Herzen gehenden Ausdruck des Affekts der Weinenden [...]. Um dies auszudrücken, wünschte man sich die hervorragende Stimme eines Loreto Vittori, eines Bonaventura, eines Marcus Antonius oder ähnlicher ausgezeichneten Sängers.“⁴⁰ Womöglich waren nicht zufällig alle diese Sänger Kastraten.

34 KIRCHER, *Musurgia*, Buch 7, Kap. 5, 581.

35 Ebd., Übersetzung hier nach der von der HMT Leipzig in Kooperation mit dem Deutschen Historischen Institut Rom bestellten deutschen Onlineausgabe: Markus ENGELHARDT / Christoph HUST, Hg., Athanasius Kircher. *Musurgia universalis*, übers. von Günter SCHEIBEL, revid. von Jacob LANGELOH unter Mitarbeit von Frank BÖHLING, <https://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/musurgia-universalis/volltextseite> (letzter Zugriff: 06.11.2021).

36 Zu den Lebensgeistern bezogen auf die frühneuzeitliche Musikauffassung und Wahrnehmung von Stimmen vgl. HERR, *Gesang*, 27–37. Grundlegend für den Zeitraum vor René Descartes [Ders., *Les passions de l'âme* (Paris 1649)] ist Michaela BOENKE, *Körper, Spiritus, Geist. Psychologie vor Descartes* (= Humanistische Bibliothek 1/57, München 2005).

37 Kircher wird hier paraphrasiert nach Clemens RISI, *Erfahrung des Heiligen in der Oper? Zur religiösen Dimension der Affektdarstellung und -übertragung im Musiktheater des frühen 17. Jahrhunderts*, in: Ingrid Kasten / Erika Fischer-Lichte, Hg., *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel* (Berlin 2007), 249–263. Dazu auch grundlegend Werner BRAUN, Art. „Affekt“ in: Laurenz Lütteken, Hg., *MGG online* (Kassel–Stuttgart–New York 2016), <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/404768MGG> (letzter Zugriff: 18.07.2022), hier besonders der Abschnitt „II. Beziehungen zu Nachbardisziplinen, 3. Medizin“.

38 Vgl. RISI, *Erfahrung des Heiligen*, 252.

39 Nach der Dichtung eines Signore Cardinale Ubaldino, erschienen in Domenico MAZZOCCHI, *Dialoghi, et sonetti, posti in musica* (Rom 1638), 174–178.

40 KIRCHER, *Musurgia*, Buch 7, Kap. 9, 674.

Abgesehen von diesem speziellen und noch hypothetischen Beispiel, entsteht auch aufgrund meiner bisherigen Recherchen insgesamt der Eindruck, dass die Kastratensänger zu Beginn ihres Erscheinens besonders für ihre Affekt-Darstellung und Charakterdarstellung gelobt wurden; nicht etwa für ihre besondere Virtuosität, wie man vielleicht wegen des Bildes, das wir landläufig von den Starsängern der Barockoper haben, vermuten könnte.⁴¹

Kastraten punktetten zudem mit folgenden Vorzügen:

1. Mit ihren Stimmen entsprachen sie dem vorherrschenden Stimmklangideal der frühen Neuzeit: süß, klar, hoch und beweglich sollten Stimmen sein. Dieses Ideal war insbesondere vom Frauengesang geprägt worden, man denke nur an das Concerto delle Donne in Ferrara und viele Nachahmerensembles.⁴² Hiermit hatten Kastratensänger einen Startvorteil gegenüber tief singenden Männern.
2. Für Sänger*innen um 1600 war eine gute „disposizione della gorga“ erstrebenswert, die Einstellung der Kehle, welche grundlegend war für das Singen von jeder Art von Läufen und Verzierungen. Gesangslehrer der Zeit waren sich einig, dass diese zum einen von natürlicher Begabung, zum anderen, von jahrelangem Training abhing. Auch hier waren die Kastraten im Vorteil – zum einen gegenüber anderen Knaben/Männern, weil sie durch den ausbleibenden Stimmbruch nicht pausieren mussten, zum anderen gegenüber Mädchen/Frauen, denn jene hatten vergleichsweise begrenzte Möglichkeiten, eine gute musikalische Ausbildung zu erhalten.⁴³
3. Ein weiteres Desiderat war um 1600 die „egualità di tuba“, ein gleichbleibendes Timbre ohne Registerwechsel an den oberen oder unteren Enden des Gesamtambitus der Stimme, oder anders gesagt: das Vermeiden eines Übergangs in die Falsettstimme.⁴⁴ Damit waren die Kastraten, die diese „egualità“ gewährleisten konnten, gegenüber Falsettisten im Vorteil.

41 Auch die ältere und Kastratenforschung neigte gern zu pauschalen Rück- oder Breitenprojektionen von Erkenntnissen über „die Kastraten“ – ausgehend von der Erforschung der berühmtesten virtuoson Kastratenstars des Hochbarock, die sich in den Quellen am besten greifen lassen. Die Frühzeit wurde jedoch nicht systematisch oder im Hinblick auf die Gesangstechnik und -ästhetik untersucht. Dass in der Frühzeit die Virtuosität womöglich gar nicht das ausschlaggebende Merkmal war, liegt auch deswegen nahe, weil es Ende des 17. Jahrhunderts – kurz vor Farinelli, für die Diskussion danke ich Stefano Aresi – erst erhebliche Veränderungen in der Vokaltechnik gegeben hat. Vgl. zu diesen HERR, *Gesang*, Teil II „Heldengesang“, Kastratenrollen in der italienischen Oper ca. 1680 bis 1730“, 119–130.

42 Vgl. dazu Wolfgang FUHRMANN, *Stimmbruch. Zum Wandel der Stimmästhetik zwischen Mittelalter und früher Neuzeit*, in: *Musik & Ästhetik* 13 (2009), 107–116; Susan McCLARY, *Fetisch Stimme. Professionelle Sänger im Italien der frühen Neuzeit*, in: Friedrich Kittler / Thomas Macho / Sigrid Weigel, Hg., *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme* (Berlin 2008), 199–214; Saskia Maria WOYKE, *Stimme, Ästhetik und Geschlecht in Italien 1600–1750* (Würzburg 2017); Richard WISTREICH, „Il soprano è veramente l’ornamento di tutte l’altre parti“. Sopranos, Castratos, Falsettists and the Performance of Late Renaissance Italian Secular Music, in: Corinna Herr / Arnold Jacobshagen / Kai Wessel, Hg., *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart* (Mainz 2012), 65–77.

43 Zum *Gesang um 1600* vgl. Nigel ROGERS, *Voices*, in: Julie Anne Sadie, Hg., *Companion to Baroque music* (Oxford 1998); speziell zur *Geschichte von Musikerinnen* immer noch grundlegend Jane BOWERS, *The Emergence of Women Composers in Italy, 1566–1700*, in: Dies. / Judith Tick, Hg., *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150–1950* (Urbana–Chicago 1984), 116–167.

44 Dazu Edward E. LOWINSKY / Bonnie J. BLACKBURN, *Luigi Zenobi and his Letter on the Perfect Musician*, in: *Studi musicali* 22/1 (1993), 61–114; Thomas SEEDORF, *Vokalpraxis*, in: Andrea Lindmayr-Brandl, Hg., *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance* (= *Handbuch der Musik der Renaissance* 3, Laaber 2014), 329–355.

4. Dies betraf besonders den Kirchengesang, denn während in der Kammer der Gesang „a voce soave/più sommessà“ favorisiert wurde, dem die leisere, obertonärmere Falsetztimme entsprechen konnte, wurde für den Kirchengesang die „voce piena“, eine volle, laute Stimme gewünscht, sodass die Kastratenstimme zunehmend bevorzugt eingesetzt wurde.⁴⁵ Mit dieser Entwicklung wandelte sich auch das Stimmklangideal von der glatten Ebenmäßigkeit des franko-flämischen Renaissancegeschmacks zu einem offeneren, volleren und italienisch dominierten Stimmklangideal, das den großen Räumen, größeren Besetzungen und zunehmenden Instrumentalbegleitungen entsprach.⁴⁶
5. Für das Sänger-Casting der frühen Opern mag auch die Körperlichkeit der Kastraten eine Rolle gespielt haben, also ein vermutlich jugendliches Aussehen ohne Bart- und Körperhaarwuchs. Jugend und Schönheit blieben die ganze Barockzeit hindurch für die Auswahl der Sänger von Belang.⁴⁷ Auch könnten sie einem barocken Ideal des knabenhaften Liebhabers idealtypisch entsprochen haben.⁴⁸
6. Außerdem waren die Kastraten besetzungstechnisch flexibel und konnten offenbar glaubhaft sowohl weibliche als auch männliche sowie ‚ätherische‘ Rollen wie Allegorien oder Heilige verkörpern. Gerade der effeminierte Status könnte hier von Vorteil gewesen sein, denn es gab durchaus Gelegenheiten, bei denen Frauen nicht auftreten und Kastraten überzeugend die Frauen- und Mädchenrollen übernehmen konnten.⁴⁹ Dass Frauen auch Männerrollen spielten, war hingegen erst eine spätere Entwicklung.⁵⁰ Auch ‚andersherum‘ mag der effeminierte Status der Kastraten ihre Karriere begünstigt haben, wiesen doch kritische Stimmen immer wieder darauf hin, dass Musik an sich nichts für Männer sei, da sie an sich effeminiert sei oder den damit Befassten effeminiere.

Bis Kastraten männliche Hauptrollen singen konnten, vergingen noch mehrere Jahrzehnte in der Operngeschichte. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurden Tenöre noch für passendere Heldenarsteller gehalten. Auch bei der Uraufführung von Monteverdis Oper *L'Orfeo* in Mantua im Jahr 1607 wurde die Hauptrolle von einem angesehenen Tenor gesungen. Der Kastrat Magli hingegen sang mit der Rolle der Musica und wahrscheinlich der Proserpina vergleichsweise kleine Partien. Und obwohl die Organisatoren zunächst über dessen Schwierigkeiten, den Notentext auswendig zu lernen, klagten, lobten sie schließlich doch Maglis „anmutigen und effektvollen“ Vortrag.⁵¹

45 Hierzu ebd. und Thomas SEEDORF, Hg., Handbuch Aufführungspraxis Sologesang (Kassel 2019), 34–44.

46 Vgl. SEEDORF, Vokalpraxis, 336–339.

47 Für diesen Hinweis danke ich Kordula KNAUS, vgl. Kordula KNAUS, Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 69), Stuttgart 2011.

48 Das hat Roger Freitas eindrücklich erarbeitet, allerdings nicht speziell für die Frühzeit: Roger FREITAS, The Eroticism of Emasculation. Confronting the Baroque Body of the Castrato, in: *The Journal of Musicology* 20/2 (2003), 196–249.

49 Vgl. KLAPER, Frauenzimmer, 199.

50 Gemeinhin gilt die Titelrolle im *Il Sant' Alessio* (1631/32/34) von Giulio Rospigliosi und Stefano Landi als erste männliche Kastratenhauptrolle; dazu maßgebend: Margaret MURATA, Operas for the Papal Court 1631–1668 (Ann Arbor 1981). Es gibt aber Hinweise, dass in kleineren, weniger breit rezipierten Opern auch bereits zuvor Kastraten in männlichen Titelrollen aufgetreten sein könnten, so etwa bei der Turiner Produktion eines *Arione* (1628) mit Angelo Bontempi in der Hauptrolle.

51 „[...] con molto garbo, e con molto effetto“: FENLON, Orfeo, 170–171.

Zu dieser Zeit begannen Kastraten gerade erst, ihren Platz in der Musik- und Kulturgeschichte einzunehmen, die Konjunktur des Kastratengesangs nahm aber rasant an Fahrt auf. Dies bedeutete initial immer, dass Chirurgen oder Barbieri Operationen durchführten, für die sie bezahlt wurden und die sie offenbar vor sich selbst rechtfertigen konnten. Hierfür scheinen in erster Linie nicht immer kirchliche Belange ausschlaggebend gewesen sein, sondern durchaus auch der Wunsch nach affektiver musikalischer Schönheit. Die Figur des Kastraten ließe sich also auch als in seiner Natur künstlich perfektionierter Berufssänger interpretieren, gemacht um des musikalischen Ausdrucks willen. Die Bezeichnung mit dem Synonym „musico“ für die Kastraten einige Jahrzehnte später wäre dann als ein semantisches Spiegelbild ihrer professionellen Verkörperung musikalischer Desiderate zu verstehen – interessanter Weise nun aber doch in der männlichen Form. Inwieweit sich diese Auslegung mit Quellen belegen lässt, wird noch im Detail herauszuarbeiten sein. Jedenfalls zeigt sich gerade an diesem speziellen Thema wie lohnend Forschung an der Schnittfläche von Medizin- und Musikgeschichte sein kann.

Informationen zur Autorin

Heidrun Eberl M.A., Doktorandin am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, E-Mail: h.eberl@posteo.de

Karin Hallgren

Music at Sanatoriums in Sweden 1890–1960. A report from an ongoing project

Summary

This report is on a recently started research project on cultural activities in sanatoriums for the treatment of tuberculosis in Sweden 1890–1960. The project has a multidisciplinary focus, with participation from researchers within art studies, musicology, ethnology, and the history of medicine respectively. The main questions of the project are what music and other cultural activities meant to patients and staff at the sanatoriums and how it affected their well-being and quality of life. The chosen period is 1890–1960, starting when sanatoriums with a special focus on tuberculosis began to be established, and ending at a time when many sanatoriums were closed down, as the need for this type of healthcare institution no longer existed. Tuberculosis is a disease with a long history. It became widespread in Sweden as well as in many other European countries from the mid 19th century onward, partly due to the industrialization and its consequences such as cramped living conditions in overcrowded cities.¹ Gradually, many sanatoriums were established throughout the country, with a total of more than 100, in varying sizes, run by private companies as well as by the state.

Der Bericht befasst sich mit einem kürzlich begonnenen Forschungsprojekt über kulturelle Aktivitäten in Sanatorien zur Behandlung von Tuberkulose in Schweden von 1890 bis 1960. Das multidisziplinäre Projekt umfasst Forschungszugänge aus der Kunstwissenschaft, der Musikwissenschaft, Ethnologie und Medizingeschichte. Im Zentrum steht die Frage nach der Bedeutung von Musik und anderen kulturellen Aktivitäten für die Patient*innen und das Personal in Heilanstalten. Wie wirkten sie sich auf ihr Wohlbefinden und ihre Lebensqualität aus? Der Untersuchungszeitraum beginnt um 1890 zum Zeitpunkt, an dem Sanatorien mit dem Schwerpunkt Tuberkulose eingerichtet wurden, und reicht bis in die 1960er Jahre, viele dieser Sanatorien aufgrund des mangelnden Bedarfs geschlossen wurden. Die Tuberkulose war in Schweden wie auch in vielen anderen europäischen Ländern ab Mitte des 19. Jahrhunderts weit verbreitet, was zum Teil auf die Industrialisierung und ihre Folgen zurückzuführen war. Im ganzen Land wurden insgesamt mehr als 100 Sanatorien in unterschiedlicher Größe eingerichtet, die sowohl von privaten Unternehmen als auch vom Staat betrieben wurden.

1 Bi PURANEN, Tuberkulos. En sjukdoms förekomst och dess orsaker i Sverige 1750–1980 (Umeå 1984).
Article accepted for publication after internal review by the journal editors.

Keywords

Sanatoriums, public health, tuberculosis, music, quality of life, Sweden, 19th–20th century

Introduction

The project aims to contribute to the research area regarding the relation between culture and medicine in a social perspective. This is an expanding research field, both in national and international contexts.² Theories on well-being and the concept of “quality of life” are important perspectives in the project, inspired by the importance of these aspects in medical practice today. We also want to highlight the sanatoriums as arenas for cultural activities. In recent times the historical perspective has become more common within the field of music and health research.³ In research regarding Swedish conditions though, this is still an underutilized perspective. Therefore, for my part of the study it has been necessary to start with fundamental research and describe musical activities at three selected sanatoriums. Results from this preliminary investigation will be disclosed in this report. Musical events at three different sanatoriums in Sweden during the first half of the 20th century will be described and discussed relating to the overarching questions of the study. The sanatoriums are the ones of Ryd and Lugnet in the southern part of Sweden and the sanatorium of Österåsen in the northern part of the country.

These three sanatoriums are chosen to lend the study variety and thereby give as many approaches as possible for the continuing work of the project. The sanatoriums are of different sizes and scopes, founded at different times, run by different owners, and were aimed at slightly different groups of patients. The musical examples are from concerts and other live performances. From 1925 onward, the radio had an important role in creating music experiences, as well as the gramophone somewhat later on. However, these forms of distribution are not included in the project at the moment.

Ryd’s sanatorium, Tingsryd

The first example comes from Ryds sanatorium, a small village situated in southern Sweden. It was run by a private company and was active from 1892 to 1944. It was one of the first sanatoriums in Sweden and was located in the countryside, surrounded by large forests and lakes. At the time, forest air was thought to have important health benefits, however, seaside or mountain locations were later thought to be more beneficial for tuberculosis patients. The recently established railway in southern Sweden also played an important role in enabling a sanatorium to be located in Ryd. In 1874 a line between nearby towns had been established, and an additional line was opened in 1900.⁴

2 Daisy FANCOURT / Saoirse FINN, *What Is the Evidence on the Role of the Arts in Improving Health and Well-being? A Scoping Review* (Copenhagen 2019).

3 Penelope GOUK / Helen HILLS, eds., *Representing Emotions. New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine* (Aldershot 2005).

4 Leif KINDBLOM, *Ryds brunn – en barrskogsdoftande inlandskurort*, in: Motzi Eklöf, ed., *Naturen, kuren & samhället. Vård på sanatorier och kurorter ca 1870–2010* (Stockholm 2011), 82–109.

The sanatorium was only operating during the summer, from 1 June to 15 September. Before being established as a sanatorium in 1892, it had functioned as a “summer spa” for several years. Despite being turned into a sanatorium in 1892, it was still possible to visit as a guest, without being registered as a patient. The stay would then function more as a place for summer vacation. These summer guests mainly consisted of better-off people. In the following decades the number of summer guests decreased and regular patients became the norm. In the years around the beginning of the 20th century around 500 patients would visit Ryd each summer. The number of patients increased during the following years up to around 1,000 patients every summer. There were many different diagnoses, one of them being “chest-illness”.⁵ Gradually other spa towns would compete with Ryd’s sanatorium. The fact that Ryd could only be open in the summer limited its potential operations. Due to a combination of an economic recession and the ongoing World War II Ryd’s sanatorium was closed in 1944.⁶

The sanatorium at Ryd had a clear connection to the spa tradition. In Sweden this tradition goes back all the way to the 17th century. Music played an important role at these spas and many military musicians combined their work in the military with playing in different ensembles at spas around the country during the summer.⁷ Music functioned both as entertainment and as ceremonial music at different occasions. Like the music at the spa’s, the musical events at the sanatorium of Ryd functioned as entertainment. This is evidenced by advertisements giving information about musical events in the daily press during the early years of the sanatorium’s operations. The advertising for the first two seasons emphasizes the medical treatment, but the existence of a “new and good piano” in the sitting room is also highlighted in the advertisements.⁸ From this one can conclude that the management thought it was important for guests to have the opportunity to hear some music during their stay at Ryd. The Swedish tradition of celebrating Midsummer with dance and music was firmly established at Ryd’s sanatorium and patients, staff and locals all partook in these celebrations.⁹

There is also evidence of concerts being given at the assembly hall at Ryd. On one such occasion musicians and well known singers from the Royal Opera in Stockholm performed, according to an advertisement: “A concert will be given at Ryds Sanatorium by the concert-singer Miss Anny Ålenius, with assistance of the cellist Fredrik Trobäck and director Otto Trobäck Thursday 19 July at 8.30 p.m. Entré 1:50.”¹⁰ Unfortunately, no information is given on the repertoire performed. It is notable that these concerts were available not only for the sanatorium’s patients and staff, but also for the general public from the surrounding community. The assembly hall at the sanatorium seems to have been used as a public meeting room for many years. It seems that in this case the need for isolation was not as relevant for all patients as commonly believed. The close connection between the sanatorium and the surrounding society was an important aspect of the Sanatorium in Ryd.

5 Ibid., 92–93.

6 Ibid., 108.

7 For a thorough description of music at Swedish spas in a historic perspective see Ann-Marie NILSSON, *Musik till vatten och punsch. Kring svenska blåsoktetter vid brunnar, bad och beväringmöten* (Stockholm 2017).

8 *Smålandsposten* (12 April 1893).

9 *Smålandsposten* (30 June 1900).

10 *Smålandsposten* (18 July 1900). Swedish original: “Konsert gifves vid Ryds sanatorium af konsertsångerskan fröken Anny Ålenius med biträde af cellisten Fredrik Trobäck och direktör Otto Trobäck torsdagen d.19 juli kl. 8.30 e.m. Entré 1:50.”

Other recurring activities during the seasons were evening entertainments, jointly organized by staff and guests. Music numbers, songs and sketches were performed, and the purpose was often to raise money for what was called “poor sanatorium guests”, as this example shows:

“The bathing guests at Ryd’s sanatorium gave, as told to us, a soiré [sic] this Saturday at 5 p.m. in the assembly hall. The program was very rich and offered singing, music, recitation, national dances and a small-scale theater play. The performance seemed to be much appreciated by the audience, and a pleasant atmosphere prevailed in the salon. Later in the evening, an animated ball took place, which continued until around 11 p.m. The soirée, which was held for charity, brought around SEK 300.”¹¹

The sanatorium at Ryd is one of the earliest sanatoriums in Sweden, with a connection to the long spa tradition. One can assume, though, that this connection to the spa tradition soon disappeared. Tuberculosis is a serious illness, and the patients were often rather ill. In order to treat this illness, sanatoriums solely aimed at treating tuberculosis became necessary.

Lugnet’s sanatorium, Växjö

In the beginning of the 20th century Lugnet’s sanatorium was established in Växjö, a residential town in the southern part of Sweden with a cathedral and secondary school. The sanatorium was set up by the regional health service in 1914 and the idea was that the region’s tuberculosis patients would receive their health care there. Initially, about 180 patients were admitted, but this was not enough for the region’s needs. This is a sign of how widespread the disease was. The sanatorium was in operation until 1962. It was located on the outskirts of the town Växjö, and a small railway connected the sanatorium to the city. Preserved documents, as well as written memories from patients who stayed at the sanatorium, show that the patients’ days were strictly scheduled, with a number of events from morning to evening, possibly with fewer mandatory events on the weekends. But when a patient had slightly recovered, they would have a lot of free time which needed to be filled with various activities. The patient association therefore had an important task to fulfill. The association bought newspapers and books, gave movie performances and concerts and other musical events were arranged occasionally.¹²

Many local artists often visited Lugnet to perform. Usually this was combined with engagements in Växjö, since the journey to Växjö was short. The city could be reached by railway within 15 to 20 minutes and the cost for the journey was just half a crown, an affordable sum for most people. Even if the patients had to live in isolation at the sanatorium this indicates that

11 Smålandsposten (23 July 1902). Swedish original: “Badgästerna vid Ryds sanatorium gåfvo, skrifves till oss, soiré i lördags kl. 5 e.m. uti societetssalongen. Programmet var särdeles rikligt och bjöd på sång, musik, deklamation, nationaldanser samt en mindre teaterpjäs. Det framförda tycktes senteras lifligt af publiken, ty en angenäm stämning rådde hela tiden uti salongen. Senare på aftonen vidtog en animerad bal, som fortgick till inemot kl. 11. Soiréen, som gafs för välgörande ändamål, inbragte i rundt tal 300 kr.” All translation from Swedish made by the author.

12 Sture STAMMING, *Lungshotens historia – ett studieprojekt. I. Sanatorieminnen (Växjö 1985a)*; Sture STAMMING, *Lungshotens historia – ett studieprojekt. II. Kronobergs län (Växjö 1985b)*.

there was a lively connection between the city and the sanatorium. The importance of the railway is evident here as well as in the case of the sanatorium in Ryd. At the sanatorium, the artists usually performed indoors in the sitting room, the exception being the regiment's music corps, which lined up in the sanatorium park.¹³ The repertoire mainly consisted of popular music played on accordion and guitar, as well as songs and schlagers with guitar and piano accompaniment. Some artists, such as “the Björknert brothers”¹⁴, had a more local career, while others were well known nationally, such as Eberhardt Jularbo¹⁵ and the “Singing men from Småland”.¹⁶ According to written memories, these concerts functioned as music for entertainment, something that was highly appreciated by the patients.¹⁷ They were a break in the daily routines and a possibility to think of other matters than the disease.

Another special activity were the shows that were arranged regularly for a number of years.¹⁸ These shows were performances consisting of songs, music numbers and sketches. New lyrics were written to old, well-known melodies. The texts depicted life in the sanatorium and the writer would take the opportunity to make jokes and criticize various people, especially within the staff. The expression of such opinions can be seen as an interesting contrast to the structured way of living, with its clear hierarchy between doctors and patients, which was common in the daily life of the sanatorium. One can assume that the disciplining strategy, which was obvious in many respects, was challenged a bit in these songs. It seems likely that music could play a disciplinary role while simultaneously being an arena for critique and jokes.

The importance of the patient associations' activities is well demonstrated with the example of Lugnet's sanatorium. Since many patients stayed for a long time at the Sanatorium the social aspect was important. Many patients were young and there are many stories of lifelong friendships being formed at the sanatorium, for example through patient associations. In the same way, the staff became close to many patients. Over the decades, several hundred patients were treated at Lugnet's sanatorium, many of them returning multiple times. Most of the patients came from simple, poor conditions. Fundraisers were arranged annually, for example at Christmas, and the income from these events was used mainly to support the poor patients.

Österåsens sanatorium, Sollefteå

In 1897, a national rally was held to celebrate the 25th anniversary of King Oscar II's reign. It was decided that the funds raised should be used to set up sanatoriums for the treatment of tuberculosis, especially for the less wealthy population. In total, three such “jubilee sanatoriums” were established.¹⁹ They were to be located throughout the country, in order to make health care more equally accessible.²⁰ This was an ideological and political position, increasingly

13 Ibid.

14 www.digitaltmuseum.se/kulturparkensmåländ/bröderna_björknert (last accessed: 22.06.2020).

15 www.discogs.com/eberhardt_jularbo (last accessed: 22.06.2020).

16 www.digitaltmuseum.se/kulturparkensmåländ/de_sjungande_smålänningarna (last accessed: 22.06.2020).

17 STAMMING, Lungsotens, 1985b.

18 Ibid.

19 LARS ANDÉR / BI PURANEN, *Konung Oscar II:s jubileumsfond och tuberkuloskampen* (Stockholm 1994).

20 ANDERS ÅMAN, *Om den offentliga vården* (Stockholm 1976).

advocated at the turn of the 20th century, i. e. the possibility to live on equal terms in the whole country and the right for everyone to have access to healthcare, regardless of class. It is also a sign of how fast tuberculosis was spreading and how much it affected Swedish society as a whole. The need for healthcare for the working classes was of interest to the whole society. The sanatorium in the northern part of Sweden was located in a place outside the city of Sollefteå called Österåsen. It opened in 1901 and closed in 1960. As for the other two sanatoriums, the railway was also important in establishing Österåsen. A new line opened in 1902, and the following year another railway, heading up in the very north of the country opened and was inaugurated by the King. As part of the inauguration a stop was made at Österåsen railway station, including a performance by the military music corps. The King even paid a visit to the sanatorium, where patients and staff welcomed him in the courtyard.²¹

Österåsen is rather well-known to this day, not least because of the important role cultural activities played there.²² For many years the head of the sanatorium collected art, and encouraged patients to paint and write. There are several examples of patients, who became writers and artists during their stay at Österåsen. The sanatoriums are often mentioned as “the university for poor people”. Many people got a chance to study, a chance they would not have had outside the sanatoriums. More is yet to learn about the music in daily life at Österåsen. In this report a few examples will be given, focusing on concerts by travelling musicians and the importance of personal contacts for these musical events to take place.

An article in the press in 1903 reports that Österåsen had been visited by the famous Swedish singer Sven Scholander. He was part of the movement for performing music from older times on authentic instruments and was very famous at the beginning of the 20th century.²³ The report states:

“At Saturday’s dinner, Mr Scholander gave a concert for the patients and many strangers to a number of about 150 people. The concert was held in the assembly hall and was tastefully decorated with flowers and Swedish flags. This event, which was unexpectedly happy for the chest-sick people there, had its cause in that Mr. S. at this moment has his little 11-year-old daughter accommodated within the main physician’s family. Scholander’s little daughter sang several pieces, accompanied by her father.”²⁴

The programme included songs by several Swedish poets. According to the paper the programme was saluted with “storming applause and dacapo numbers.”

21 Varbergsposten (15 July 1902).

22 Yngve NÄSLUND, Österåsen. Sanatorium och konstmetropol (Härnösand 1995).

23 Madeleine MODIN, Museala och musikaliska föreställningar om historiska musikinstrument. En studie av Musikhistoriska museets verksamhet 1899–1918 (Stockholm 2018).

24 Aftonbladet (6 April 1903). Swedish original: “På lördagens middag gaf hr Scholander å Österåsens sanatorium i Västernorrlands län en konsert för patienterna och många främmande personer till ett antal af omkring 150 personer. Konserten hölls i samlingsalen och var denna smakfullt dekorerad med blommor och svenska flaggor. Denna för de bröstsjuka därstädes oväntadt glada tilldragelse hade sin orsak i, att hr S har sin lilla 11-åriga dotter inackorderad hos öfverläkaren på stället. Det tryckta programmet talade också om: ’den lilla vis-stunden som Eva bjöd Österås-vännerna på genom sin pappa lördagen den 4 april 1903.’ Hans lilla dotter sjöng flera små näpna bitar, ackompanjerad af sin far. Programmet upptog Sehlstedt, Jolin, Dahlgren, Fröding och Bellman. Stormande bifall och dacaponummer.”

Scholander belonged to the higher stratas of society and the personal relations between him and the head of the sanatorium obviously played an important role for this concert. It was probably more of a coincidence than anything else that the concert took place, since Scholander had personal reasons to visit Österåsen. His marriage to Lotten von Bahr also connected him to the important von Bahr family, including one of Lotten von Bahrs sisters, Julia von Bahr, who was a proponent of establishing a sanatorium in Romanäs in southern Sweden around 1900.²⁵ The personal contacts between individuals was probably of importance in the following example as well. The famous Swedish composer and pianist Wilhelm Stenhammar performed at Österåsen with a program in the 1910s. Wilhelm Stenhammar made extensive concert tours during these years and it is possible that the concert at Österåsen was part of such a tour. But there is also a personal connection, through Wilhelm Stenhammars brother Ernst Stenhammar. He was a successful architect at the time, specialising in planning buildings for hospitals and sanatoriums.²⁶ The brothers belonged to the same social groups and it is possible that this had an effect on Stenhammar's decision to include Österåsen on his tour.

Preliminary conclusions and continuing research

Practical reasons for the establishment of sanatoriums around the country must not be neglected. For most of the sanatoriums the expansion of the railway was necessary in order for them to be founded. The idea of isolation may therefore be problematized. Maybe it is more relevant to talk about isolation for separate groups of patients than for the sanatoriums as a whole. The possibility to get touring artists to the sanatoriums for concerts increased with the railway. This research area will be further studied in the project, and may contribute to the research on musical life in Sweden outside the big cities as well as to the knowledge on music at the sanatoriums. The importance of personal contacts in putting on concerts is a trail which will be investigated further as part of the project. In this context it is also necessary to mention the importance of military music for public concerts. This will probably be a separate study, but it is important to emphasize that the military music corps also played a major role in civil music society and was seen as an important factor when it came to spreading music throughout the country. In the source material used in the project some concerts given by military bands are mentioned and will be studied in more detail.

The concerts were appreciated by the people at the sanatoriums and the entertainment factor should not be underestimated. But music performed by the patients themselves was no less important and was beneficial for the patient's quality of life. These performances in particular highlight the research questions on how music "affected the well being and quality of life" for the patients. In the continuing research in the project this aspect will be of a central interest.

It is also possible that musical activities were connected to daily discipline, but the material treated in this report does not indicate this. The example with new texts being put to existing melodies, as the events at the sanatorium of Lugnet has shown, can be discussed as a kind of

25 Annie SVÄRD, *Romanäs sanatorium 1903–1940. En berättelse och en dokumentsamling* (Jönköping 2004).

26 Bo LUNDSTRÖM, article "Ernst W E Stenhammar", urn:sbl:20081, *Svenskt biografiskt lexikon* (last accessed: 28.06.2022).

“subversive disobedience”, a questioning of the current system of norms within limits acceptable to the administration of the sanatorium. The results so far show the importance of music as entertainment, with concerts of touring artists as well as musical events performed by the patients and staff themselves. To what extent music also occurred as treatment is still left for the project to investigate.

Information on the author

Karin Hallgren, Professor in musicology at the Department of Art and Music, Linnaeus University, Växjö, Sweden, E-Mail: karin.hallgren@lnu.se

Projektberichte – Allgemein

Patrick L. Zawadzki

Die Pharmakologie in Prag. Biographische Annäherungen an W. Wiechowski, E. Starkenstein und G. Kuschinsky

English Title

Pharmacology in Prague. Biographical Approaches to W. Wiechowski, E. Starkenstein and G. Kuschinsky

Summary

This dissertation explores three case studies of pharmacologists which had been the Chair of Pharmacology at the Charles University of Prague in the early to mid-20th century and thereafter. Due to their different personal background and research interests, both their academic research work and also their personal lives are investigated, with regards to their contribution to modern pharmacology and also in terms of political victimization or preferential treatment. The underlying methodological concept has to be seen in Heidegger's hermeneutic phenomenological philosophy, drawing from the understanding of the individual's experiences, adding an interpretative view to his teacher's perception of phenomenology, Edmund Husserl. Thematically seen, all three pharmacologists are being reviewed in terms of their academic biography, including professional influences or direct academic collaborations. To understand socio-political influences, also personal stances on philosophical issues as well as humanist interests have been considered, e. g. their ideas on public health or wider health policies, professional development of healthcare professions or their relations to the pharmaceutical industry itself. Based on a "thick description" (Geertz), the results of this research demonstrate implications of ideological interferences on academic careers, and also consider Ehrenreich's and Cole's "Perpetrator-Victim-Bystander-Model".

Keywords

Pharmacology, 20th century, Prague, phenomenology, case studies, victimisation

Das vorliegende Dissertationsprojekt hat sich zum Ziel gesetzt einen Beitrag zur geschichtswissenschaftlichen Forschung auf Mikroebene zu leisten, wobei sowohl die Forschungsleistungen für die moderne Pharmakologie als auch Prozesse von Viktimisierung im *Dritten Reich* bzw. die Favorisierung von Forscher*innen sowie deren Grad an Einbindung in politische Systeme untersucht werden sollen. Hierzu wurden drei konkrete Pharmakologen der Karls-Universität in Prag gewählt, welche allesamt sowohl in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts bis 1945 den Lehrstuhl für Pharmakologie innehatten.

Die damalige, im Jahr 1882 beschlossene binationale Teilung der im Hochmittelalter begründeten Karls-Universität, lässt sich auch anhand der graduellen Entwicklungen an der medizinischen Fakultät in deutsche und tschechische Teile beschreiben.¹ In der dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie folgenden etwa zwanzigjährigen Zwischenkriegszeit von 1918 bis 1939 fand eine weitere Spezialisierung medizinischer Disziplinen statt, z. B. innerhalb der Inneren Medizin in Nephrologie, Angiologie oder Endokrinologie, sowie weiterer chirurgischer Fächer; jedoch war die Zusammenarbeit zwischen beiden nun national getrennten Fakultäten limitiert und teilweise auch von nationalen Spannungen geprägt, so z. B. bezüglich der Ressourcenzuteilung.² Mit der Errichtung des „Protektorats Böhmen und Mährens“ und der damit verbundenen militärischen und auch politischen Vereinnahmung der Universität durch die Nationalsozialisten wurden, wie u. a. von Petr Svobodný und Ludmila Hlaváčková beschrieben die tschechischen und auch jüdischen Forscher*innen von der Universität teils in ihrer Forschung behindert oder ganz von ihren Lehrstühlen vertrieben.³

Somit spiegelt sich nicht nur die Entwicklung der Medizin als akademisches Fach und ihre Spezialisierung in weitere Fachgebiete, wie auch die Pharmakologie, an der Universität Prag wider, sondern zugleich auch die zunehmende Politisierung des Hochschulbetriebes im Sinne von deutsch-nationalen bis hin zu nationalsozialistischen Agenden, spätestens seit dem 17. November 1939.

Ziel dieser Arbeit ist es die konkreten Leistungen für die Entwicklung der modernen Pharmakologie. Diese wird ausgehend von den Originalpublikationen von drei Prager Pharmakologen als eine medizinische Evidenz generierende, methodisch und experimentell fundierte Naturwissenschaft verstanden. Im Blick stehen Wilhelm Wiechowski (1873–1928), Emil Starckenstein (1884–1942) und Gustav Kuschinsky (1904–1992).⁴ Zur gleichen Zeit werden auch politisch-soziologische Aspekte untersucht, um einerseits die Unterdrückung der Forschungsleistungen bzw. Verschlechterung oder auch Verbesserung der Forschungsbedingungen exemplarisch an diesen Biographien der genannten Naturwissenschaftler zu belegen, welche entweder von dem Regime der Nationalsozialisten verfolgt oder unterstützt worden sind.

Die zunehmende ideologische Ausrichtung medizinischer und naturwissenschaftlicher Forschung in Richtung Leistungssteigerung sowie Vererbungswissenschaften mit dem Hintergrund biopolitische und eugenische Ziele im Sinne einer normierten Gesellschaft zu verwirklichen, wurde u.a. von Wolfgang Uwe Eckert gezeigt.⁵ Es lässt sich eine seit 1940 deutlich

1 Vgl. Ludmila HLAVÁČKOVÁ / Petr SVOBODNÝ / Jan BRIZA, History of the General University Hospital in Prague (Prague 2014), 28–66.

2 Ebd.

3 Ebd.; Ludmila HLAVÁČKOVÁ / Petr SVOBODNÝ, Biographisches Lexikon der deutschen medizinischen Fakultät in Prag, 1883–1945 (Prag 1998).

4 HLAVÁČKOVÁ / SVOBODNÝ, Biographisches Lexikon, 227/204/124.

5 Wolfgang Uwe ECKERT, Medizin in der NS-Diktatur. Ideologie, Praxis, Folgen (Köln 2012), 20–120.

zunehmende Radikalisierung hinsichtlich der Forschungsmethodik feststellen, da v. a. auch unethische Humanversuche ohne jegliche Wahrung von Selbstbestimmungs- und Persönlichkeitsrechten der betroffenen Individuen vorgenommen wurden.⁶ Daher werden im Fall von Kuschinskys Forschung auch die thematische Fokussierung der Inhalte während den Kriegsjahren, d. h. nach der Vertreibung Starkensteins berücksichtigt und seine Verbindung zum NS-Regime kritisch untersucht. Das beinhaltet v. a. seinen pharmakologischen Forschungsschwerpunkt im Bereich von kardiovaskulär aktiven Substanzen als auch von hormonellen Wirkungen besonders in Hinblick auf deren möglichen Beitrag zu den biopolitischen Zielen des nationalsozialistischen Regimes, wie etwa Leistungssteigerung⁷ oder Reproduktion⁸, zuweilen auch mit Unterstützung der pharmazeutischen Industrie.

Der tschechisch-jüdische Pharmakologe Emil Starkenstein, welcher 1942 im Konzentrationslager Mauthausen von den Nationalsozialisten ermordet wurde, ist zunächst aufgrund rassistisch-ideologischer Gründe von seinem Lehrstuhl an der damaligen deutschen Karls-Universität vertrieben worden und musste auch langjährige bestehende Industriekooperationen mit der forschenden pharmazeutischen Industrie aufgeben, obwohl diese Zusammenarbeit inhaltlich und fachlich von enormer Produktivität und Innovation gekennzeichnet war. Ebenso wurden entsprechende Lehrbücher zur Pharmakologie und Pharmakotherapie während der Besatzung als auch nach dem Krieg nicht wieder veröffentlicht, was neben der offensichtlichen persönlichen Viktimisierung von Prof. Starkenstein und seiner Familie eine weitere, berufliche und geistig-wissenschaftliche Ebene miteinschließt.

Obwohl einige Übersichtsarbeiten u. a. von Jezdinsky⁹ and Senius¹⁰ zum Leben und Wirken Starkensteins veröffentlicht worden sind, fehlt bis dato eine holistische Betrachtung seines Lebensweges und -werkes vor allem unter detaillierter Berücksichtigung seiner akademischen Leistungen für die moderne klinische Pharmakologie. Ein Ziel von *victimization research* und *victimology*¹¹ stellt neben der theoretischen und geschichtswissenschaftlichen Forschung an sich auch der Versuch der Sichtbarmachung von unterdrückter Wissenschaft und Offenlegung von Strukturen und Umständen welche diese Verbrechen förderten und ermöglichten. Dazu soll auch diese Arbeit beitragen.

-
- 6 Volker ROELCKE, Nazi Medicine and Research on Human Beings, in: *Lancet* 364 (2004), Supplement 1, 6–7, doi: 10.1016/S0140-6736(04)17619-8; Paul WEINDLING / Anna von VILLIEZ, The Victims of Unethical Human Experiments and Coerced Research under National Socialism, in: *Endeavour* 40/1 (2016), 1–6, doi: 10.1016/j.endeavour.2015.10.005.
 - 7 Gustav KUSCHINSKY, Über die Wirkung von embryonalem Herzextrakt auf Herz und Nebennierenhypertrophie im Schwimmversuch, in: *Naunyn-Schmiedeberg's Archives of Pharmacology* 205 (1948), 468–469, <https://doi.org/10.1007/BF00246167>.
 - 8 Gustav KUSCHINSKY / TANG- SÜ, Über die Wirkung luteinisierender Substanz auf die Funktion der lipoidhaltigen Zellen des Ovariums, in *Naunyn-Schmiedeberg's Archives of Pharmacology* 179 (1935); 717–721; DIES., Über die Wirkung luteinisierender Substanz auf den Hoden, in: *Naunyn-Schmiedeberg's Archives of Pharmacology* 179 (1935), 722–725.
 - 9 Jaroslav JEZDINSKY, Emil Starkenstein – One of the Most Important Personalities of European Continental Pharmacology in the Period Between the Two World Wars, in: *Neuro Endocrinology Letters* 27/5 (2006), 557–561, PMID: 16892006.
 - 10 Karl SENIUS, Emil Starkenstein 1884–1942, in: *Naunyn-Schmiedeberg's Archives of Pharmacology* 328 (1984), 95–102, doi.org/10.1007/BF00512057.
 - 11 Ronel NATTI, Why Victimology Should Stay Positive. The Ongoing Need for Positive Victimology, in: *Temida* 18 (2015), 5–16, doi: 10.2298/TEM1504005R; Thomas GOERGEN, *Handbuch der Forensischen Psychiatrie. Kriminologie und Forensische Psychiatrie. Viktimologie* (Heidelberg 2009).

Das Dissertationsprojekt sucht in diesem Sinne auch eine Darstellung der jeweiligen „Lebenswelten“ und individuellen Entscheidungen innerhalb der Möglichkeiten der vorherrschenden politischen Systeme, welche sich im Falle Kuschinskys auch auf das Nachkriegsdeutschland bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts und im Falle Wiechowskis auch auf die Vorkriegsjahre beziehen. In diesem phänomenologischen Ansatz¹² in Anlehnung an Heidegger und Husserl wird versucht persönliche, politisch-soziologische Kontexte herauszuarbeiten, welche zu dem individuellen Lebensweg der drei Fallbeispiele geführt haben könnten. Als Antipode zu Prof. Starkenstein, wird Prof. Kuschinskys Biographie beleuchtet, welcher durch das nationalsozialistische Regime nach der politischen Vertreibung seines Vorgängers Starkenstein am Lehrstuhl für Pharmakologie und Pharmakognosie an der Universität Prag eingesetzt und in den nationalsozialistischen Forschungsapparat eingebunden wurde. Im Falle Kuschinsky werden somit nicht allein die sukzessive Partizipation in nationalsozialistischen Strukturen wie medizinischen Verbänden und Vereinen dargelegt, sondern auch sein Handeln als Leiter des Pharmakologischen Institutes in Prag kritisch im Sinne der Vereinnahmung durch die nationalsozialistischen Interessen untersucht.

Das von Ehrenreich und Cole¹³ entwickelte Modell zur Viktimisierung und Täterschaft wird zu Grunde gelegt v. a. dazu die anfänglichen Hypothesen der jeweiligen Wissenschaftler als Opfer¹⁴ oder mögliche Täter¹⁵ differenziert zu untersuchen. Da Wilhelm Wiechowski bereits im Jahr 1929 verstarb, dient er einerseits als nationalsozialistisch unbelastete Biographie und somit als Referenz eines akademischen Lebensweges der weder in NS-Politik eingebunden noch direkt von ihr terrorisiert worden ist. Trotz seines Wirkens vor der Besetzung der Karls-Universität durch die Nationalsozialisten, lassen sich auch bei ihm politische Aktivitäten – in diesem Fall emanzipatorisch und liberal geprägt feststellen, welche ebenfalls in die Analyse miteinfließen.

Die genutzten Quellen stammen einerseits aus dem Nachlass Starkensteins, welcher teils durch das Universitätsarchiv der Karls Universität in Prag zugänglich gemacht wurde. Andererseits wurden Quellenbestände im Universitätsarchiv Mainz, im Archiv der Humboldt Universität in Berlin und im Deutschen Bundesarchiv, im Fall Kuschinskys, gesichtet. Mehr als 250 naturwissenschaftliche Publikationen wurden auch durch historische Journale z. B. „Naunyn-Schmiedeberg’s Archives of Pharmacology“ mittels online Zugang erworben und ausgewertet. Die Originalarbeiten wurden nach dem Prinzip der thematischen Analyse in Hinblick auf Forschungsrichtung, Methodik, Forschungsgegenstand und -ergebnisse sowie relevanter akademischer und industrieller Kollaborationen verglichen und hinsichtlich der jeweiligen

-
- 12 Vgl. Martin HEIDEGGER, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*. Gesamtausgabe, II Abteilung: Vorlesungen 1923–1944 (Frankfurt am Main ²1975); DERS., *Sein und Zeit* (Tübingen ¹¹1967); Edmund HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (Freiburg 1913).
 - 13 Robert EHRENRICH / Tim COLE, *The Perpetrator-Bystander-Victim Constellation. Rethinking Genocidal Relationships*, in: *Human Organization* 64/3 (2005), 213–224.
 - 14 Konrad LÖFFELHOLZ, *The Persecution of Pharmacologists in Nazi Germany and Austria*, in: *Naunyn-Schmiedeberg’s Archives of Pharmacology* 383 (2011), 217–225, doi.org/10.1007/s00210-010-0560-3.
 - 15 Christina GRAF / Mathias SCHMIDT / Dominik GROSS, *The Relationship of Former Board Members of the German Society of Pathology to National Socialism. A Prosopographic Study*, in: *Pathology - Research and Practice* 216 (1) (2020); Francisco LÓPEZ-MUÑOZ u. a., *The Role of Psychopharmacology in the Medical Abuses of the Third Reich. From Euthanasia Programmes to Human Experimentation*, in: *Brain Res Bulletin* 77/6 (2008), 388–403, doi: 10.1016/j.brainresbull.2008.09.002.

Leistungen für ihr Fach eingeordnet. Um auch weiteren objektivierbaren Kriterien Genüge zu tun, wurden ebenfalls Aspekte der heutigen klinischen Studienphasen (I–IV) als Kriterium herangezogen, um somit Analogien zur aktuellen Pharmaforschung aufzuzeigen und insgesamt die Beiträge zur Entwicklung des Faches zu verdeutlichen. Die weiteren Quellen, die nötig sind, um diese drei Pharmakologen im Sinne einer „dichten Beschreibung“ nach Clifford Geertz¹⁶ ausreichend zu beschreiben, werden neben den erwähnten wissenschaftlichen Originalpublikationen auch durch den privaten, bisher unveröffentlichten Briefwechsel zwischen Starkenstein und Wiechowski aus Teilen des erhaltenen privaten Nachlasses Starkensteins¹⁷ ermöglicht. Ebenso dienen Personalakten aus den Staats- sowie Universitätsarchiven in Wien, Berlin und Mainz als Informationsquellen. Ein semi-strukturiertes qualitatives in-depth Interviews mit dem Enkel von Emil Starkenstein, Prof. Walter van Emde Boas, einem niederländischen Neurophysiologen, lieferte mithilfe eines vorher definierten *topic guides*, basierend auf der narrativen Literaturübersicht, wertvolle Einsichten. Dieses Interview komplettiert und ergänzt nicht nur wichtige Aspekte von Starkensteins Privatleben, seinen familiären und kulturellen Hintergrund, sondern ermöglicht auch ein tiefergehendes Verständnis seiner Weltanschauung. Dies erlaubt es abseits der überlieferten Schriften ein möglichst umfassendes Bild seiner Persönlichkeit aber auch des Privatmenschen zu zeichnen. Prof. Starkensteins Leistungen, abgesehen von seiner weitreichenden pharmakologischen Forschung, sind vor allem in den Bereichen der öffentlichen Gesundheit, Weiterentwicklung der pharmazeutischen Profession, Arzneimittelsicherheit aber auch jüdischen und medizinisch- pharmazeutischen Geschichtsforschung zu sehen. Ebenso belegen die zahlreichen vorliegenden Quellen seine breiten Interessen im Bereich der Literatur und weiterer Geisteswissenschaften sowie insgesamt sein humanistisches Bildungsideal.

Die Gegenüberstellung der drei Fallbeispiele, sowohl in den naturwissenschaftlichen als auch in den privaten sowie sozialen Domänen, eignen sich insgesamt dazu Rückschlüsse auf damalige Forschungsbedingungen und somit die politische Situation speziell im medizinischen Milieu zu ziehen. Gleichzeitig wird die Weiterentwicklung der Pharmakologie aus früheren wissenschaftlichen Zugängen wie der „Materia medica“ oder eher religiös-spirituell orientierten Zugängen der Arzneimittelforschung und -entwicklung anhand konkreter Leistungen im Werk der Forscher aufgezeigt. Wiechowski z. B. leistete durch seine methodisch-analytischen Forschungsarbeiten, wichtige Beiträge für neue Erkenntnisse v. a. in den Bereichen Biochemie und Physiologie, welche teils auch die Basis für nachfolgende pharmakologische Fragestellungen darstellten. Auch der gezielte Einsatz von Tier- und Humanversuchen, entweder an freiwilligen gesunden Probanden oder auch häufig im Selbstversuch, halfen Schlussfolgerungen für mögliche klinische Anwendungen von Pharmaka zu ziehen. Die Tatsache, dass sowohl Starkenstein als auch Wiechowski ihre Forschung auch auf pharmakognostische Fragestellungen bezogen und sich hierzu im Gegensatz zu Kuschinsky auch habilitierten, sind ein Beleg für die zunehmende Differenzierung des Faches an sich. Hinsichtlich der Fokussierung der pharmakologischen Forschung auf in Teilen kriegsrelevante Forschungsthemen, wie Leistungssteigerung etwa durch kardiale und hormonell wirksame Pharmaka im Fall Kuschinsky, zeigen auch, neben möglichen persönlichen Präferenzen, die zunehmende Einschränkung der Forschungsfreiheit im *Dritten Reich*.

16 Clifford GEERTZ, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays* (New York 1973).

17 Familienarchiv Starkenstein, im Besitz von Dr. Walter van Emde Boas, Niederlande.

Informationen zum Autor

Patrick L. Zawadzki ist PhD-Student an der Karls-Universität in Prag, Tschechische Republik.

Rezensionen

Leonie Braam, Tübingen (Rez.)

Monika ANKELE / Benoît MAJERUS, Hg.,
Material Cultures of Psychiatry
 (Bielefeld 2020: transcript), 416 S., EUR 39,99.
 ISBN 978-3-8376-4788-4

„A reduced world of things“ (S. 15) – die Erfahrungswelt psychiatrischer Einrichtungen scheint durch ihre Reduziertheit der Dinge bestimmt. Einzelne, symbolisch aufgeladene Gegenstände wie die Zwangsjacke oder der Fixiergurt werden synonym für eine Geschichte der Psychiatrie gelesen und formen so Vorstellungen psychiatrischer Behandlungen. Doch was eröffnet der Blick auf die Alltagsdinge, die Objekte in den psychiatrischen Einrichtungen, die die Lebenswelt der Patient*innen, des medizinischen Personals, der Angehörigen und Besucher*innen in den Einrichtungen bestimmt und begleitet haben? Dieser zentralen Frage geht der zu besprechende Band *Material Cultures of Psychiatry*, herausgegeben von Monika Ankele und Benoît Majerus, nach. Entstanden aus den Beiträgen zur interdisziplinären Tagung am Universitätsklinikum Hamburg-Eppendorf im Mai 2018 entfaltet der 2020 erschienene Sammelband einen multiperspektivischen Zugang zur materiellen Welt psychiatrischer Geschichte.

Die Erweiterung einer kritischen Psychiatriegeschichte durch die Beschäftigung mit Objekten, so formulieren die Herausgeber*innen ihre These zu Beginn des Buches, ermöglicht einen vielfältigen Blick auf die Machtstrukturen psychiatrischer Institutionen, die nicht allein durch das Handeln menschlicher Akteur*innen ausgeübt werden, sondern sich in den Objekten, den materiellen Umgebungswelten der Patient*innen und den Gebäudestrukturen einschreiben (S. 15). Dabei gehen die Autor*innen nicht allein von den symbolischen Objekten wie der Zwangsjacke aus, sondern befragen zahlreiche Objekte des Alltags in psychiatrischen Einrichtungen sowie die Handlungsweisen und Praktiken an und mit den Dingen. So werden auch jene Objekte und Praktiken in den Blick genommen, die über das Materielle hinaus ihre Bedeutungskontexte in eine kritische Psychiatriegeschichte einbringen: Die Wahrnehmung von Licht, Einflüsse von Gerüchen, Geräuschen und Farben in psychiatrischen Einrichtungen erweitern das Forschungsfeld materieller Kultur um immaterielle Welten.

Der *material turn* in den Geisteswissenschaften, insbesondere nun auch in den vergangenen Jahren vermehrt in der Medizin- und Psychiatriegeschichte, schärft dabei den Blick für die unterschiedlichen Bedeutungsebenen und Kontexte, in denen Objekte verortet sind. Denn die Dinge verbleiben nicht einer fest zugeschriebenen Bedeutung – sie berühren, sie wandeln und sie beenden. Sie überschreiten Grenzen ihrer Zuschreibungen – nicht allein passiv, sondern selbst als materielle Akteure. So fokussiert der vorliegende Band in den unterschiedlichen Beiträgen auch weniger die konkreten Geschichten der einzelnen Objekte, sondern vielmehr die Beziehungen und Praktiken mit den Dingen, wie diese eingebunden sind in ein Netzwerk machtvoller Strukturen und zugleich, wie der Umgang mit den Dingen in psychiatrischen Einrichtungen für die Patient*innen Räume und Möglichkeiten einer ambivalenten und subversiven Welt geöffnet haben könnte. Damit schafft der Band einen wichtigen Beitrag als kritisches

Gegengewicht zu einer dominanten Perspektive medizinischer Quellen in der Psychiatriegeschichte und macht Asymmetrien sichtbar. So ist der Titel *material cultures* im Plural eine deutliche Kennzeichnung der Polyvalenz und Ambivalenz dinglicher Welten.

Der vorliegende Band versucht eine vielfältige Zusammenstellung objektbasierter Zugänge zu einer kritischen Geschichte der Psychiatrie in der westlichen Welt im 19. und 20. Jahrhundert. Dabei ist ein solcher Ansatz nicht leicht; zahlreiche Fragen im Umgang mit historischen Objekten sind Teil dieses Vorhabens der Herausgeber*innen, eine materielle Welt der Psychiatrie als historische Quelle zu lesen: Wie geht man mit der Fluidität von Dingbedeutungen um? Wie begegnen die Autor*innen der Schwierigkeit fehlender Quellen und Dokumentation? Wie lässt sich Immaterielles in der Geschichte der Psychiatrie als Quelle bearbeiten? Wie werden Machtstrukturen sichtbar gemacht und wie sollen die in der Psychiatriegeschichte bislang oft kaum beachteten Erfahrungswelten von Patient*innen, Angehörigen, Besucher*innen und Mitarbeiter*innen der Einrichtungen in den Fokus gerückt werden?

Der Sammelband folgt dabei einer engen Verwebung künstlerischer Beiträge mit wissenschaftlichen Aufsätzen. Aufgeteilt sind die Arbeiten in vier thematische Bereiche: *Scenography and Space*, *Transforming Practices*, *Agents of Healing* und *Bodies, Senses, and the Self*. Abschließend werden zwei interdisziplinäre Lehrprojekte mit Studierenden vorgestellt.

Scenography and Space orientiert sich an der räumlichen und haptischen Wahrnehmung psychiatrischer Welten. Räumlich-materielle Beziehungen und szenografische Analysen stehen hierbei im Fokus der fünf Beiträge in diesem Abschnitt. Wie nehmen der Raum, das haptische Erleben von Licht und Dunkelheit oder das materielle Arrangement Einfluss auf die Erlebniswelt von Patient*innen, Angehörigen und medizinischem Personal? Während Kai Sammet in seinem Beitrag sinnliche Erfahrungswelten von Licht, Geräuschen, Stimmen und Blicken in einer Fülle von historischen Abbildungen und Grundrissen nachzeichnet und so insbesondere das Licht als Medium von Kommunikation und geformten Blicken im Umgang mit manischen Patient*innen im späten 19. Jahrhundert herausarbeitet, fokussiert Anatole Le-Bras seine Untersuchung auf den abgegrenzten Raum eines Schuppens als Objekt des Arrests und der Isolation in ländlichen Haushalten Frankreichs im 19. Jahrhundert. Eindrucksvoll beschreibt er die Isolierung psychisch erkrankter Familienangehöriger als räumliche Materialisierung von Macht – der Schuppen ist dabei selbst ein Objekt, das die Beziehungs- und Abhängigkeitsstrukturen der Familien und der Erkrankten formte (S. 81). Die szenografische Analyse der Isolation im Schuppen – meist in Nähe zum Haupthaus oder gar ein abgetrennter Raum im Haus – ermöglicht einen überaus detaillierten Blick auf den historischen Umgang mit psychischer Erkrankung in Familienbeziehungen im 19. Jahrhundert. Eine Verbindung historischer Quellenanalyse mit qualitativen Studien und Interviews in gegenwärtigen Institutionen schafft der Beitrag „Have a seat!“ von Lisa Landsteiner – der Stuhl ist Objekt räumlichen Erlebens und somit Gegenstand körperlicher Praktiken. Im Übergang zum zweiten Abschnitt des Buches erschafft der Stuhl als Objekt dann auch eine visuelle Verbindung.

Einleitend zum zweiten Abschnitt *Transforming Practices* zeigt Raja Goltz einen Stuhl, gewebt aus Bettlaken. Die Bedeutungsebenen der Laken, aber auch die des entstandenen Objekts – dem Stuhl – werden in diesem Beitrag transformiert. Und so schafft dieser nicht nur eine gelungene Überleitung aus dem vorherigen Aufsatz, sondern führt zugleich in das Thema der nachfolgenden Arbeiten ein. Katrin Luchsinger nimmt in ihrem Beitrag den Wandel der Bedeutungszuschreibungen an das im 20. Jahrhundert in psychiatrischen Einrichtungen ver-

wendete Material Seegras (*Zostera*) in den Blick. Dabei erläutert sie am Beispiel der Patientinengeschichte von Lisette H. (1857–1924) die Transformation der (materiellen) Bedeutung durch die Praktiken und Verwendung. Seegras wurde als Füllmaterial von Matratzen verwendet und musste zuvor – in Handarbeit, ausgeführt von den Patientinnen selbst – nach der Waschung entwirrt und aufgeschüttelt werden. Lisette H. – so zeigt Luchsinger in einer interessanten Auswertung einer individuellen Patientinengeschichte – hat das Seegras als Material der Herstellung eigener Objekte genutzt: So strickte sie beispielsweise Strümpfe, häkelte Hüte oder Handtaschen aus Seegras. Die detaillierte Fertigung der Objekte deutet auf die Fähigkeiten der Patientin hin und konterkariert somit die Zuschreibungen des Materials, die Luchsinger als „primitiv“ herausarbeitet (S. 166). Auch wenn an dieser Stelle in der Arbeit die Verbindung mit der Zuschreibung des Primitiven und der kolonialen Attribution des Materials nicht ganz in die Tiefe geht, ist die Transformation des Materials und seiner Bedeutungen in der Lebenswelt der Patientin Lisette H. überzeugend dargestellt.

Der Abschnitt *Agents of Healing* wird durch die spannende Gegenüberstellung erneut räumlicher und sinnlicher Wahrnehmung im Beitrag *Materiality* von Daniela Hoge eingeleitet: Im klinisch-kalten, gefliesten Raum fragt die Künstlerin, wie die warme, vertraute Bettdecke noch das Gefühl heilender Wärme und Wohlbefinden transformiert, wandelt und somit neu definiert. Das Bett – der Ort der Heilung und des „Wieder-Besser-Werdens“ – steht im Fokus der Frage, wie Objekte selbst eine heilende Wirkung auf die Patient*innen psychiatrischer Einrichtungen haben konnten. Novina Göhlsdorf untersucht in ihrem Beitrag *The Magical Device* die sogenannte Hug Machine von Temple Grandin als Protagonist der eigenen Selbstheilungsgeschichte von Grandin – außerhalb von geschlossenen Einrichtungen oder psychiatrischen Institutionen hatte Temple Grandin in ihrem Weg die Hug Machine als Objekt eigener Kontrolle und Heilung konstruiert. Insgesamt sind die Beiträge hier anders als in den vorherigen Teilabschnitten diverser und vielfältiger in der Ausrichtung und Themenfokussierung. Stefan Wulf erarbeitet in einer historischen, quellenbasierten Arbeit zur Bedeutung des Klaviers in der Psychiatrie für den Komponisten Robert Schumann die Möglichkeiten heraus, das Objekt als Kommunikationsmedium nutzbar zu machen. Als Synonym für die kreative Schaffensarbeit des Komponisten wurde für Schumann laut Wulf das Klavier zum Objekt der eigenen verkörperten Identität und zum Objekt der öffentlichen Wahrnehmung des Komponisten als Patient (S. 263). Auch in der Geschichte des von dem nationalsozialistischen Regime verfolgten Komponisten Paul Abraham spielte das Klavier als Objekt der Erkrankung und Heilung eine zentrale Rolle – Wulf erkennt, dass das Klavier in der Psychiatrie als Oberfläche zahlreicher individueller wie kollektiver Projektionen, Hoffnungen, Erwartungen und Überlegungen diente (S. 277).

Was bleibt von der individuellen Erfahrung, dem körperlichen Selbst in der Psychiatrie – und wie kann das verkörperte Erleben in den Dingen nachgespürt werden? Im vierten Abschnitt *Bodies, Senses, and the Self* fragen die Beiträge nach der körperlichen Dimension, die den Objekten – so eine These des Bandes – in der Beziehung zwischen Ding und Mensch eingeschrieben ist. So erhalten individuelle Objekte und Dinge von Patient*innen beispielsweise mit dem Eintreten, dem Eingewiesen werden in die Psychiatrie einen neuen Status: Sie werden zum Fragment, zum eingelagerten Überrest. Marianna Scarfone untersucht, welche Geschichten die Dinge, die in einem alten Lagerraum einer psychiatrischen Einrichtung im Raum Paris überdauert haben, preisgeben. Besitztümer, persönliche Gegenstände und Kleidung mussten

beim Übertritt in die psychiatrische Institution abgegeben und eingelagert werden. Scarfone sieht diese Dinge als Fragmente eines persönlichen Lebens an, die einen viel intimeren Blick in das persönliche Leben, in Vorlieben und Hobbys der Patient*innen ermöglichen, als es der Krankenbericht vermag (S. 302). Gleich einer Archäologin versucht sie, die einzelnen Zeitschichten des Lagerraums und der Objekte aufzudecken und so die Geschichte der früheren Besitzer*innen sichtbar zu machen.

Der Sammelband schließt mit zwei interdisziplinären Lehrprojekten – Céline Kaiser und Monika Ankele haben zusammen mit Studierenden der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg kulturhistorisch basierte Zugänge künstlerischer Begegnungen mit Objekten psychiatrischer Welten erarbeitet und transformiert. Die entstandenen Arbeiten sind als Teil des Sammelbandes in die engen Verbindungen künstlerischer und wissenschaftlicher Beiträge eingewebt. Anna Urbach berichtet in ihrem Beitrag über die Inszenierung eines dokumentarischen Theaterstücks auf der Grundlage medizinischer Berichte und verfolgt gemeinsam mit der Theaterpädagogin Kerstin Reichelt sowie Studierenden der Medizinischen Fakultät der Otto-von-Guericke Universität Magdeburg die Frage: „how much material does it take to represent material on stage?“ (S. 388).

Der vorliegende Sammelband schafft ein dicht gewobenes Netz vielfältiger Beiträge zur materiellen Kultur kritischer Psychatriegeschichte – mit einem Blick auf die alltäglichen, die immateriellen und die persönlichen Dinge erlaubt der Band ein differenziertes, multiperspektivisches und interdisziplinäres Bild psychiatrischer Institutionen zu zeichnen. In der Einleitung zum Sammelband haben die Herausgeber*innen ein anspruchsvolles Ziel formuliert, die Perspektiven einer kritischen Psychatriegeschichte durch den Fokus auf die materielle(n) Kultur(en) zu öffnen. Die Beiträge, die methodisch vielfältig und zugleich aufeinander bezogen sind, werden diesem Anspruch gerecht. Der hervorragend kuratierte Sammelband, der auch in der ästhetischen Gestaltung die enge Verbindung der einzelnen Aufsätze aufnimmt, leistet so einen wichtigen Beitrag zu einer multiperspektivischen und interdisziplinären Psychatriegeschichte. Denn wie dieser Sammelband zeigt, ist die Geschichte psychiatrischer Institutionen keineswegs eine der reduzierten Dingwelten – vielmehr entfaltet der vorliegende Band ein vielgestaltiges und differenziertes Bild einer dichten Welt voller Dinge.

Simon Götz, Konstanz (Rez.)

**Martin SCHEUTZ / Alfred Stefan WEISS,
Das Spital in der Frühen Neuzeit.**

Eine Spitallandschaft in Zentraleuropa

(= Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband 64, Wien–Köln–Weimar 2020: Böhlaus Verlag),

725 S., mit 36 Tabellen und 34 Grafiken, EUR 79,99.

ISBN 978-3-205-20945-4

Der Titel der hier besprochenen Monographie (wohlgermerkt zweier Autoren) verspricht den Themenkomplex „Spital“ in seiner alltags-, sozial- und medizinhistorischen Bandbreite zu untersuchen und einführend der Leserschaft zu vermitteln. Dies ist ein schwieriges Unterfangen, zumal die Autoren den wissenschaftlichen Anspruch erheben, nicht die historische Tiefenschärfe und Quellennähe zugunsten der Narration zurückzustellen. Summa summarum – so viel sei vorweggenommen – löst der Band dieses Versprechen zum Gutteil ein. Dies gelingt vor allem durch einen konkreten Themenzuschnitt: Im Gegensatz zu früheren Gesamtdarstellungen zum europäischen Spitalwesen beschränken die Autoren den Hauptuntersuchungsraum auf die „Spitallandschaft“ in Österreich, ohne dabei Vergleichspunkte in anderen Regionen (besonders Süddeutschland/Schweiz) außer Acht zu lassen. Die regionale Einschränkung ermöglicht eine konsequent quellennahe Untersuchung der Lebens- und Arbeitswelt Spital und den Versuch einer Typologisierung, ohne eklektisch unzusammenhängende Belege aus dem gesamteuropäischen Raum zugunsten einer idealisierten Darstellung anzuführen. Eine beachtliche Leistung, welche den Nutzen mikrohistorischer Arbeit für die Erforschung historisch-anthropologischer Komplexe unterstreicht. Dass die Autoren komparativ vorgehen können und zielsicher die gewonnenen Erkenntnisse zu deuten verstehen, basiert auf der jahrzehntelangen Vorarbeit beider Autoren, die bereits im Band „Spital als Lebensform“ (2015) kumulierte. Dieser Band enthält editorisch die hier nun zur Argumentation angeführten Spitalordnungen, Inventare usw.. Der zu besprechende Band bildet mit seinen insgesamt über siebenhundert Seiten nun eine grundlegende Einführung in die Geschichte des zentraleuropäischen Spitalwesens der Frühen Neuzeit und kann sich auf den vorherigen Quellen-Band argumentativ stützen.

Die Einleitung leistet vor allem durch den Forschungsüberblick, welcher Fallstudien ebenso wie architektur- und kunsthistorische Forschungen mit aufgreift, einen wichtigen Beitrag zum Charakter eines Einführungswerkes, den dieser Band trotz des mikrohistorischen Detailreichtums aufweist. Allenfalls die Thematisierung einiger, aufgrund des raumgeschichtlichen Zugangs (*spatial turn*) auf der Hand liegender Theoriekonzeptionen (z.B. jene von Michel Foucault oder Pierre Bourdieu), hätten – vor allem aufgrund der nachherigen Verwendung – bereits hier eine Erwähnung verdient. Die „kleine Quellenkunde“ bietet einen knappen Abriss über die zahlreich erhaltenen Quellen zur österreichischen Spitalgeschichte.

Das erste Großkapitel (S. 55–219) versucht sich an einer Typologisierung der Spitäler, wobei neben der Trägerschaft und den Zielgruppen auch nach architektonischen Gesichtspunkten unterschieden wird. Diese auf den ersten Blick wenig konsistente und im Zusammenhang kaum rasterhaft anwendbare Typologisierung (S. 218f.) leistet vor allem eines: Dieser Abschnitt dekonstruiert das Bild der älteren Forschung von klar abgrenzbaren Idealtypen des Komplexes „Spital“ und zeigt fließende Übergänge der Spitalformen ebenso wie institutionell bewusst vorgenommene Grenzziehungen zwischen Versorgungseinrichtungen des Typs „Spital“. Vor allem die Anwendung begriffsgeschichtlicher Methoden ermöglicht es, die fehlende Trennschärfe auch schon unter Zeitgenossen zu belegen. Besonders verdienstvoll an diesem „Versuch der Typologie“: Es gelingt den Autoren, Typen zu identifizieren und zu beschreiben, ohne dabei ein statisches Bild zu vermitteln. Die Ausdifferenzierung und der Wandel von Spitalformen werden plastisch (auch dank der reichen Bebilderung) sichtbar. Besondere Erwähnung verdient die Behandlung der Waisenhäuser, die sich zwischen merkantilistischer Arbeits- und christlicher Bildungsstätte immer wieder Kritik ausgesetzt sahen. „Protokliniken“ und Krankenhäuser finden – wie zu erwarten – Beachtung. Dass dieser Abschnitt auch über die (ohnehin konstruierten) Epochengrenzen vom Spätmittelalter bis in das 20. Jahrhundert ausgreift, um Prozesse, die unter dem Schlagwort „Medikalisierung“ subsumiert werden, zu beleuchten, macht die Kritik an Foucaults verengter Terminierung zur „Geburt der Klinik“ auf das 18. Jahrhundert zu einer wohlbegründeten.

In den folgenden Kapiteln stehen die Leitungsebene (S. 221–277), die Organisationsform und das Personal (S. 279–357) österreichischer Spitäler im Fokus. Diese Abschnitte eröffnen neben den institutionengeschichtlichen Dimensionen vor allem einen Einblick in die Wirtschaft und die Verwaltung frühneuzeitlicher Spitäler. Die Personal- und Tätigkeitsstruktur wird zunächst anhand der normativen Schriftquellen untersucht und bietet bereits einen ersten Einblick in die Alltagswelt des Mikrokosmos Spital. Dass auch hier zwischen Spitaltypen und -größen differenziert und die Normativität des Quellenmaterials betont wird, lässt beim Leser kaum Raum zur Imagination eines realitätsfernen Idealtyps Spital. Lebenswelten, Aufgabenbereiche und Herrschaftsbeziehungen verschmolzen häufig, wandelten sich oder kehrten sich unter bestimmten Bedingungen um. Eine klare Trennung von Personal und Insass*innen, so das Ergebnis, ist allzu oft nicht möglich. Damit werden Spitalgemeinschaften als heterogene, fluide Gemeinschaften greifbar, deren Beziehungen zur Außenwelt vielgestaltig waren. Die Konstitution als Tisch- und Stubengemeinschaft(en), die Beziehungen der Insass*innen untereinander und zur Spitalleitung stehen im Fokus der alltagshistorischen Kapitel zur Ordnung des alltäglichen Lebens (S. 359–401), zu Ernährung (S. 403–487), Konflikt und Sexualität (S. 489–526). Anhand dieser Komplexe werden Norm und Normabweichung, Beschwerde und Verstoß ebenso wie daraufhin angestoßene Reformen untersucht. Wenngleich diese Abschnitte auf einige wenige Ego-Dokumente wie Beschwerdeschreiben und die „gegen den Strich“ gelesenen Spitalordnungen zurückgreifen, so kann dennoch anhand der gut recherchierten Fallbeispiele eine Alltagsgeschichte geliefert werden, die den Blick weg vom normativen Schrifttum auf die Lebenswelt der Insass*innen und Bediensteten lenkt. An einigen Stellen – die sich durch den ganzen Band verteilen – fehlen zu angeblich vorherrschenden Zuständen in den Spitälern jedoch geeignete Belege.

Die mit fünf Beispielen vergleichend angelegte Untersuchung der Spitalwirtschaft (S. 527–586) fügt sich etwas schwerfällig in die Abfolge der Großkapitel ein, zumal dieses Kapitel vor allem auf die Darstellung der Organisations- und Personalstruktur aufbaut. Dafür liefert der Vergleich, ergänzt um graphische Auswertungen, einen wichtigen wirtschafts- sowie medizin-historischen Beitrag. Die gut nachvollziehbare Identifizierung von historischen Phasen der Spitalwirtschaft seit den spätmittelalterlichen Gründungen sei besonders erwähnt, ebenso der präzise Blick auf die Spitalrechnungen.

Dass der „Medizin in den Spitälern“ abschließend ein knappes Kapitel (S. 587–595) gewidmet ist, erscheint angesichts der Erwartungshaltung einer breiten Leserschaft nachvollziehbar, zumal ein Spital heute vom Laien vielfach vereinfacht als eine Art Vorläufer des Krankenhauses verstanden wird. Dass ein Spital eben nicht *der* Ort der Medizin, aber immerhin *ein* Ort der Medizin sein konnte, macht dieses Kapitel deutlich.

Beschlossen wird der Band durch ein Resümee (S. 597–606), das die gewonnenen Erkenntnisse als Destillat präsentiert, ohne weiter bestehende Forschungslücken zu verschweigen. Die Übersicht über die untersuchten Spitälern, die zugehörigen Quellenbestände sowie ein umfangreiches Quellen- und Literaturverzeichnis runden den Band ab, der darüber hinaus durch ein sehr hilfreiches Orts- und Personenregister erschlossen ist.

Den Lesefluss stören allenfalls regelmäßige Wiederholungen bei angeführten Fallbeispielen. Zugleich bieten Repetitionen einzelner Sachkomplexe aber die Möglichkeit, die einzelnen Kapitel auch als Einzeldarstellungen zu lesen und zu verstehen.

Lediglich ein allgemeines Epochenproblem überträgt sich auf das hier besprochene Projekt: Das Spätmittelalter wird immer wieder undifferenziert als die knapp erzählte Vorgeschichte eingeflochten, wengleich besonders das 15. Jahrhundert mit einer erhöhten Quellendichte eine umfassendere Behandlung verdient hätte. Vielleicht wäre eine Spitalgeschichte, die sich aus dem 13. Jahrhundert hinaus entwirft, als Differenzierungsgeschichte besser erzählbar. Dennoch bietet der Band von Martin Scheutz und Alfred Stefan Weiss, wie bereits einleitend deutlich gemacht, einen breitgefächerten, am österreichischen Beispiel detailliert belegten Überblick über das europäische Spitalwesen der Frühen Neuzeit.

Oliver Falk, Berlin (Rez.)

Boel BERNER,
Strange Blood. The Rise and Fall of Lamb Blood Transfusion
in 19th Century Medicine and Beyond
(Bielefeld 2020: transcript), 216 S., EUR 30,00.
ISBN: 978-3-8376-5163-8

Die Transfusionsmedizin stellt heutzutage einen essentiellen Bestandteil moderner Medizin dar. Ob in der Chirurgie, der Onkologie oder als hämatologisches Therapeutikum für seltene Blutkrankheiten – Blutpräparate, wie Plasma, Erythrozyten- oder Thrombozytenkonzentrate sind aus der modernen therapeutischen Versorgung nicht mehr wegzudenken. Dabei stellt die Transfusionsmedizin eine vergleichsweise junge medizinische Teildisziplin dar, deren Professionalisierungsgeschichte dabei in einem interessanten Kontrast zu den die Menschen seit jeher begleitenden Vorstellungen vom Blut als “besonderem Saft“, als bindendem Element zwischen Menschen, als Signum für soziale Zugehörigkeiten oder eben als potenzielles medizinisches Therapeutikum steht. Gerade diese (kulturellen und gesellschaftlichen) Zuschreibungen ließen die Übertragung von Blut, ob nun getrunken oder ab dem 17. Jahrhundert durch verschiedene Techniken transfundiert, immer auch zu einem prekären Akt werden – und zwar in mindestens zweifacher Hinsicht. Denn zum einen ist Blut seit jeher mit tiefgreifenden moralischen, religiösen und politischen Implikationen verbunden. Ob nun in humoralpathologisch geprägten Vorstellungen galenischer Provenienz oder in biomedizinischen Risikodiskursen des 20. Jahrhunderts bezüglich der potenziellen Übertragung von Krankheiten – stets lässt sich ein ideengeschichtlicher Kern freilegen, der die Güte des Blutes in einen engen Zusammenhang zu Verhalten, Lebensstil oder ethnischer Zugehörigkeit etc. setzt. Zum anderen ist nicht zuletzt deshalb als geeignet angesehenes Spenderblut bis heute eine kostbare medizinische Ressource, deren Gewinnung und Allokation zwar mittlerweile systematisiert, aber noch immer tief von gesellschaftlichen, moralischen und politischen Vorstellungen geprägt ist.

Dies im Sinn, mag es vielleicht nicht verwundern, dass in Zeiten, in denen die physiologischen Eigenschaften des Blutes noch weitestgehend unbekannt waren, auch Tiere und insbesondere Lämmer als mögliche Spender in den Fokus gerieten. Wobei dieses Phänomen der Tierbluttransfusionen von einer seltsamen Melange aus rudimentären Wissen über den Blutkreislauf des Menschen, überkommenden und eher mythisch geprägten Vorstellungen der Charakteristika von Tierblut, dem Mangel an therapeutischen Optionen sowie rein praktischen Erwägungen bezüglich der Verfügbarkeit und Anwendung getragen wurde, wie die schwedische Medizinhistorikerin *Boel Berner* in ihrer 2020 vorgelegten und im Transcript (als Open Access) erschienenen Studie „*Strange Blood. The Rise and Fall of Lamb Blood Transfusion in 19th Century Medicine and Beyond*“ verdeutlicht. Anders als der Titel suggeriert, erstreckt sich der eigentliche Untersuchungszeitraum allerdings vor allem über die 70er und frühen 80er Jahre des 19. Jahrhunderts. Denn dieser vergleichsweise kurze Zeitraum bildet grosso modo das Zeitfenster ab, in dem die deutschen Ärzten Oscar Haase, Franz Gesellius sowie der in Petersburg

tätige Genfer Mediziner Joseph-Antoine Roussel als „leidenschaftliche Verfechter der Tierbluttransfusion ‘eine neue [blutspendende] Aera in der Medizin inaugurieren“ wollten.¹ Eine Ära indes, die gerade einmal zehn Jahre andauerte, denn „*animal blood transfusion disappeared from the arsenal of therapy as abruptly as it had appeared a few years earlier*“ (S. 147). Aber wie konnte diese experimentelle und gefährliche Praxis trotz weitverbreiteter Skepsis und deutlicher Kritik europaweit und darüber hinaus eine solch beachtliche Verbreitung finden?

In vier Teilen, die insgesamt acht Kapitel umfassen, widmet sich Boel Berner quellenreich dieser kurzen aber facettenreichen Episode, wobei sie zunächst die allgemeinen (medizin-) historischen Kontexte ausleuchtet, in denen die Lammbloodtransfusion als eine im Grunde längst obsoletere Praxis eine erstaunliche Renaissance erfuhr. Zumindest insofern, als durch die praktischen Versuche der genannten Protagonisten und deren umtriebige publizistische Tätigkeit, mit der sie publikumswirksam die erstaunlichen Effekte der Behandlung herauszustellen beabsichtigten, Lammbloodtransfusion nun wieder als ernsthafte therapeutische Option diskutiert wurde.

In welchen spezifischen Kontexten insbesondere, ist Gegenstand des zweiten Teils der Untersuchung, in dem sich Berner Beispielen den konkreten Anwendungen von Lammbloodtransfusionen widmet. Wobei sie zunächst militärische Erwägungen diesbezüglich in den Blick nimmt. Das ist auch deshalb von Bedeutung, als diese zwar nicht in einer breiten und systematischen Praxis mündeten, aber neben einigen Skurrilitäten, wie etwa der Idee vorab präparierte Lämmer als Lebendblutspender huckepack mit aufs Schlachtfeld zu führen (vgl. S. 54f.), vor allem ganz grundsätzliche Fragen in Bezug zur Praktikabilität (Beschaffung, Vorbereitung, Übertragung von Lammblood), zumal im Zusammenhang mit dynamischen Situationen, wie eben auf dem Schlachtfelde, aufwarf. Für eine konkrete Praxis, so verdeutlicht Berner, war das Militär nicht die entscheidende Instanz, eher schon dahingehend, dass dessen Interesse der Lammbloodtransfusion als therapeutische Option eine gewisse Legitimität verlieh. Dies vor allen in Situationen, die aus damaliger medizinischer Sicht therapeutisch eher aussichtslos erschienen respektive in denen es an adäquaten therapeutischen Optionen mangelte, wie die Autorin am Beispiel von Lungenkrankheiten, insbesondere der Tuberkulose (*consumption*), aufzeigt und damit zugleich verdeutlicht, warum Lammbloodtransfusionen so schlagartig ihre Verbreitung fanden. „*They [gemeint sind praktizierende Ärzte – Anm. OF] had an agonising lack of effective remedies; the situation was often without hope. No wonder that they seized upon news [...] that lamb blood transfusion was a possible cure for consumption. [...] In a surprisingly short time, doctors across Europe would try out the remedy.*“ (S. 63) Und das, obwohl viele Versuche nicht nur an der praktischen Durchführung scheiterten, sondern auch die häufig berichteten Nebenwirkungen bei den Patient*innen beachtlich waren. So wurde vielfach von „*extreme agitation, dyspnoea bordering on asphyxia, heighthened face and skin colour, bloodshot conjunctiva, cold sweat, strong cyanosis*“ berichtet, während Patient*innen über Erstickungsgefühle, Schmerzen und Panikattacken klagten. (S. 73) Zugleich gab es aber immer wieder auch Berichte über bemerkenswerte Erfolge, die durch Lammbloodtransfusionen erreicht worden seien, auch wenn diese zumeist nur kurzfristiger Natur waren. Dennoch wurden dadurch vor allem eher skeptisch eingestellte Ärzte unter Zugzwang gesetzt, diese beobachteten und von

1 P. RYSER, Blut und Bluttransfusion. Medizingeschichtliche Randnotizen, in: Schweizerische Ärztezeitung 51/52 (2000), 2928–2932, hier 2931.

Patient*innen subjektiv beschriebene Verbesserung ihres Gesundheitszustandes in Folge von Transfusionen zu erklären. Diese vermuteten dahinter eine durch die reine Performanz und Neuartigkeit der Therapie hervorgerufene Suggestion seitens der Patient*innen. „*The very experience of a tranfusion*“, so vermutete beispielsweise der junge Arzt Hermann Alexander Stern 1874, „*will make such a tremendously imposing impression on the patient that the subjectively felt improvement [...] may be a real conviction on the patient's part but it is, I believe, above all created by an unconscious self-delusion.*“ (S. 76f)

An diesen Stellen entfaltet Berners Studie ihre Stärken, verdichtet sie hier aufschlussreich die Zusammenhänge zwischen klassischer „*bedside medicine*“, experimenteller Therapieoptionen, Erwartungshorizonten im Kontext von Arzt-Patient*innen-Beziehungen und der Performativität heroischer Therapien und den daraus resultierenden Effekten. Inwieweit sich Lammbluttransfusionen dabei als Ausdruck der Opposition zum „therapeutischen Nihilismus“ jener Zeit fassen lassen, wird von Berner allerdings nicht weiter erörtert. Dadurch bleibt die Autorin bedauerlicherweise hinter den analytischen Möglichkeiten, die das Thema bietet, zurück. Dabei wäre gerade das hier deutlich zu Tage tretende Spannungsverhältnis zwischen wissenschaftlicher Medizin, sowohl klinischen als auch laborphysiologischen Zuschnitts und einer medizinischen Praxis außerhalb institutionalisierter Settings, das sie im dritten Teil unter dem Schlagwort „*Controversy*“ in den Blick nimmt, in besonderer Weise dazu geeignet gewesen. Denn dass Bluttransfusionen seinerzeit nicht zu einem Standard klinischer Interventionen wurden, hatte nicht nur etwas damit zu tun, dass diese als „*useless, cumbersome and, often, dangerous*“ (S. 151) angesehen wurden, sondern dürfte zugleich Ausdruck jener Medikalisierungstendenzen gewesen sein, in deren Rahmen sich nicht nur medizinische Versorgungsstrukturen in Richtung moderner Krankenhausmedizin, sondern zugleich Deutungshoheiten und Professionsverständnis verschoben. Diese Verschiebungen deutet Berner bestenfalls an. Den dafür ins Feld geführten medizinhistorischen Schlagworten (*bedside medicine, hospital medicine, laboratory medicine*) folgen aber kaum tiefergehende Analysen, sondern werden lediglich in sattsam bekannten Standardnarrativen spiegelstrichartig abgehandelt. Zwar stellt Berner eingangs des Kapitels die spannende Frage, inwieweit diese unterschiedlichen Orte und Modi von Wissensproduktion das Verständnis von Lamm- bzw. Bluttransfusionen allgemein formten. Diese wird dann aber gar nicht oder nur unzureichend beantwortet. Hier offenbart sich meines Erachtens das methodische Grunddilemma dieser sehr deskriptiv angelegten Studie. Zwar bietet die häufig anekdotengeladene Erzählweise eine durchaus unterhaltsame Lektüre, die aber in methodischer und auch struktureller Hinsicht letztlich seltsam erratisch anmutet. So wird beispielsweise nicht ganz klar, welchen Schwerpunkt, welche Perspektive Berner eigentlich ansetzen möchten: eine sozialhistorische, eine kulturhistorische oder doch eher eine wissenschaftshistorische? Am Ende ist es von allen ein bisschen, jedoch ohne diese im Einzelnen ausreichend auszuleuchten.

Auch der letzte und eher kurze Teilabschnitt des Buches („*The Fall*“), in dem Berner den abrupten Niedergang der Lammbluttransfusion beschreibt und sich an einem Ausblick der weiteren Entwicklung von Hämatologie und Transfusionsmedizin versucht, bleibt vor allem in Bezug zur Frage, inwieweit die Praxis der Lammbluttransfusion nun eigentlich wissenschaftlich und therapeutisch – und sei es ex negativo – zur Transfusionsmedizin im Gesamten beigetragen hat, eher im Vagen. Exemplarisch dafür der kurze und die Studie beschließende Verweis, dass nach dem ersten Weltkrieg, Bluttransfusionen, nun in Flaschen aufbereitet, zu einer stabilen therapeutischen Option wurden (S. 158). Auf welchen fachlichen Diskursen und Er-

kenntnissen diese aufbaute und inwieweit Erfahrungen mit Tier- und Lammbloodtransfusionen dabei möglicherweise eine Rolle spielten, erfährt man leider nichts. Das ist auch insofern schade, als die ansonsten durchaus lesenswerte Studie auch hier wieder einiges analytisches Potenzial verschenkt.

Diese kritischen Anmerkungen sollen aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich durchaus lohnt Berners Buch in die Hand zu nehmen. Denn insgesamt hat die schwedische Medizinhistorikerin eine interessante und lesenswerte Studie vorgelegt, die zwar etwas hinter den eigenen Ansprüchen zurückbleibt, der aber andererseits das Verdienst gebührt, ein ansonsten nur randständig wahrgenommenes Thema quellen- und facettenreich auszuleuchten.

Daniel Schäfer, Köln (Rez.)

**Annett BÜTTNER / Pierre PFÜTSCH, Hg.,
Geschichte chirurgischer Assistenzberufe von der
Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart
(Frankfurt am Main 2020: Mabuse-Verlag),
284 S., zahlr. Abb., EUR 39,95.
ISBN 978-3-8632-1527-9.**

Der Sammelband umfasst neben einer kurzen Einleitung sieben chronologisch angeordnete Fachbeiträge (insgesamt 165 Seiten mit etlichen Abbildungen und Tabellen) sowie elf Quellen (insgesamt 100 Seiten). Er bietet erstmalig einen Überblick zur sehr heterogenen und disruptiven (Professions-)Geschichte der chirurgischen Assistenzberufe im deutschen Sprachraum, die neben der breit erforschten Geschichte der Ärzteschaft und der seit einiger Zeit blühenden Pflegegeschichte bislang kaum Beachtung gefunden hat. Daher sind die Initiierung und Zusammenstellung der Texte im Sinne eines Einstiegs in dieses neue Feld der Geschichte der Gesundheitsberufe sehr zu begrüßen – auch wenn zwei der Beiträge nicht original sind.¹ Die Herausgeber*innen aus dem Archiv der Fliedner-Kulturstiftung Kaiserswerth und dem Stuttgarter Institut für Geschichte der Medizin der Robert-Bosch-Stiftung sind aus der Geschichte der Pflege und der Gesundheitsberufe einschlägig bekannt.

Den bei weitem umfangreichsten Text liefert der Leipziger Historiker Marcel Korge über Assistent*innen der frühneuzeitlichen Handwerkschirurgen, indem er nach einer allgemeinen Einführung zu den verschiedenen Gruppen (Bader, Barbieri, Wundärzte u.a.) und deren lokal unterschiedlichen Aufgaben anhand der Quellen unterschiedliche Hilfskräfte mit klarer hierarchischer Abgrenzung und Aufgabenteilung beschreibt: Lehrjungen, Gesellen, Bademägde, aber auch die Ehefrauen bzw. Witwen der Meister. Mit Niedergang dieses typischen Handwerksberufs und wachsender Kontrolle durch die studierten Ärzte (und später auch Chirurgen) verschwanden auch die zugehörigen Assistent*innen.

Der sehr knappe Beitrag von Jutta und Horst-Peter Wolff (†) bietet einen hilfreichen Einblick in die Zwischenzeit (ca. 1780 bis 1870), als in verschiedenen Städten der k.u.k. Monarchie medizinisch-chirurgische Fachabteilungen an Lyzeen für die Ausbildung von Pflegepersonal und Wundärzten betrieben wurden. Nach dem Vorbild des Collegium medico-chirurgicum an der Berliner Charité gab es auch in deutschen Städten der Habsburgermonarchie solche Kollegien, die die Autor*innen mit dem anachronistischen Begriff „Fachschnule“ umschreiben und an denen gegenüber der früheren Handwerksausbildung ein breiteres theoretisches Wissen mit

1 Horst-Peter WOLFF und Jutta WOLFF, *Krankenpflege: Einführung in das Studium ihrer Geschichte* (Frankfurt/M. 2008). (Kap. „Die Bereinigung des ‚Arztstandes‘“, S. 107–112); Karen NOLTE, *The debate on ‘nurse anaesthetists’ in West Germany during the 1950s and 1960s*, in: Pierre PFÜTSCH, Hg., *Marketplace, power, prestige. The healthcare professions’ struggle for recognition (19th–20th century)* (Stuttgart 2019), S. 21–35.

amtsärztlicher Abschlussprüfung vermittelt wurde. Mitte des 19. Jahrhunderts fielen zumindest in Preußen diese Ausbildungsstätten der Akademisierung des Chirurgenberufs zum Opfer; die weiterhin benötigten chirurgisch-ärztlichen „Heilgehülfen“ (ehemals Wundärzte 2. Klasse) mussten sich mit Hilfe eines Lehrbuchs von Friedrich Wilhelm Ravoth (1861) auf die Prüfung vorbereiten.

In einem eigenen Beitrag skizzieren die Herausgeber*innen Büttner und Pfütsch eine andere Quelle der chirurgischen Assistenz, nämlich die klassischen Pflegeberufe, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts, als durch Narkose und Anti-/Asepsis die operative Praxis rasch zunahm, sich im Bereich chirurgische Assistenz vorwiegend durch praktische Anleitung fortbildeten. Während die bekannten Lehrbücher der Pflege und Krankenhausordnungen bis ins frühe 20. Jahrhundert diese Entwicklung kaum spiegelten und stets die ärztliche Alleinherrschaft bei Operationen herausstellten, zeigen andere Quellen, dass Schwestern je nach Initiative der externen Ärzte die Sterilisierung der Instrumente, die OP-Vor- und Nachbereitung, das Instrumentieren sowie zunehmend auch Äther- und Chloroform-Narkosen übernahmen.

Die letztgenannte Tätigkeit steht im Zentrum des Beitrags von Karen Nolte (Heidelberg), der verdeutlicht, dass in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Schwestern regelmäßig Narkosen durchführten, aber nach 1950 insbesondere durch die Professionalisierung der ärztlichen Anästhesie, aber auch durch Personalmangel in der Pflege aus dem OP-Bereich sukzessive verschwanden.

Dies galt jedoch nicht für die Operationsschwestern insgesamt, deren Tätigkeitsfelder sich im Laufe des 20. Jahrhunderts immer weiter spezialisierten, was auch entsprechende Lehrbücher und Ausbildungsgänge dokumentieren. Dabei ist von besonderem Interesse, dass Lehrbücher auch von Operationsschwestern selbst verfasst wurden (Berthold 1921; Kaboth 1937) – leider wird im sehr lesenswerten Beitrag von Bettina Schmitz (Kaiserswerth) nicht erörtert, inwieweit sich diese Texte von den ärztlich verfassten unterschieden.

Die beiden letzten Buchbeiträge von Natalie Wulf (Osnabrück) und Johanna Türk (Viersen) widmen sich den neuesten Entwicklungen im Bereich der Assistenzberufe, nämlich den Operationstechnischen Assistent*innen (OTA ohne Pflegeausbildung; in Abgrenzung zu den klassischen OP-Fachpfleger*innen) in den 1990ern und dem Physician Assistant seit den 2010er Jahren. Letztere/r zeichnet sich derzeit bis auf wenige Ausnahmen (z.B. berufsbegleitende Qualifizierung zur chirurgisch-technische Assistenz in Kaiserswerth) durch eine Akademisierung aus, was allerdings bislang aber nicht zu einer Verbesserung des Ansehens dieses neuen Berufs und zu einer klaren, insbesondere rechtssicheren Aufgabenzuweisung geführt hat.

Zumindest die Texte zu den früheren Epochen bieten eine gelungene Einbettung des historiographischen Spezialwissens zu den Assistenzberufen in allgemeinmedizinische Entwicklungen. Die z.T. umfangreichen, oft nur in Auszügen wiedergegebenen Quellen vom frühen 17. (Leipziger Zunftordnung der Barbier) bis zum späten 20. Jahrhundert (Empfehlung der Deutschen Krankenhausgesellschaft zur Ausbildung und Prüfung von OTAs) werden sämtlich in den Fachbeiträgen angesprochen (leider fehlen dort direkte Verweise auf diesen Anhang) und bilden insofern eine hervorragende Ergänzung für ein vertieftes Studium.

Susanne Ude-Koeller, Erlangen (Rez.)

Stefan WÜNSCH,
Das erkrankte Geschlecht.
Medizin und Prostitution im Berlin des
19. und frühen 20. Jahrhunderts
 (Würzburg 2020: Verlag Königshausen & Neumann),
 330 S., EUR 38,00.
 ISBN: 978-3-8260-6973-4

Seit dem 19. Jahrhundert wurden Konzepte sexueller Gesundheit wesentlich von Medizinern bestimmt. Zum Kanon der Negativfacetten von Sexualität gehörten insbesondere die Geschlechtskrankheiten und damit diskursiv eng verknüpft das Konzept einer permanenten medizinischen Überwachung der Prostitution, respektive der Prostituierten.¹ Diese galt es behördlich zu erfassen, ärztlich zu kontrollieren und ggf. zu segregieren. Räume, Strukturen, Akteure und Netzwerke dieses umfassenden Reglements des Umgangs mit dem „erkrankten Geschlecht“ stehen im Zentrum der Untersuchung des Historikers und Genderforschers Stefan Wunsch, die im Wintersemester 2017/2018 von der Philosophischen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin als Dissertation angenommen wurde.

Das am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung angesiedelte Dissertationsvorhaben war Teilprojekt im DFG-geförderten Forschungsverbund „Kulturen des Wahnsinns. Schwellenphänomene der urbanen Moderne (1870–1930)“. Bereits in der Frühphase seiner Dissertation ging es dem Autor dabei auch um die Suche nach geeigneten Formen der „Verbreitungs- und Zirkulationsmomente“ eines zu historisierenden Wissens. Welche Darstellungsweise, so seine nicht nur für Vertreter*innen der Neueren und Neuesten Geschichte, Medizingeschichte, Sozialwissenschaften und Genderstudies spannende Frage, ist möglicherweise geeignet, „aus der Gebundenheit der eigenen Disziplin herauszutreten“, „Formen disziplinärer Wahrheitsansprüche abzubauen“ und „zum Weiterdenken aber vor allem zum Weiterschreiben“ einzuladen?²

In der überarbeiteten Druckfassung diskutiert der Autor zunächst verschiedene methodische Ansätze zur Sichtbarmachung der ineinandergreifenden Regulierungs- und Kontrollmechanismen der Prostitution durch Medizin, Wissenschaft und Behörden. Mit Blick auf die vorgestellten Arbeiten der jüngeren Prostitutionsforschung, die von einer dezentralen, in sich geschlossenen Gesamtkonstruktion, „in der jedes Teil durch ein anderes legitimiert und gleichzeitig reproduziert werden kann“, ausgehen (S. 24) und „den Körper der Prostituierten als das Produkt einer historisch spezifischen Konstellation“ verstehen (S. 25), will der Autor die Genese der spezifischen Figur der Prostituierten aufzeigen. Selbst infiziert und zugleich infizierend

1 Vgl. Christina VANJA, Sexualität als Thema einer Sozialgeschichte der Medizin – Kommentare zur Jahrestagung 2018 „Konzepte sexueller Gesundheit vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert“, in: *Virus. Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin*, Band 18. Schwerpunkt: Konzepte sexueller Gesundheit vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert. Leipzig 2019, online unter https://www.austriaca.at/VIRUS_collection?frames=yes.

2 <https://www.zfl-berlin.org/projekt/kulturen-des-wahnsinns.html>.

verstieß die Prostituierte nicht länger nur gegen die guten Sitten, sondern wurde zum Gefahrenkörper, zum „erkrankten Geschlecht“, das sanitätspolizeilich überwacht werden musste. Mit Verweis auf Foucaults Konzept der Bio-Macht der Medizin betont der Autor die Deutungshoheit der Ärzte bei der Festschreibung von Prostitution: „Die Identität des erkrankten Geschlechts ist letztlich der Kern eines durch die Medizin im 19. Jahrhundert geschaffenen und bis in die Gegenwart wirkendes Verständnis von Prostitution“ (S. 30). Für das Untersuchungsvorhaben sei die von Michel Foucault beschriebene genealogische Methode besonders geeignet, da die damit einhergehende Perspektivierung des Forschungsfeldes jenseits ahistorischer Zugänge das Neuartige der Verwissenschaftlichung der Prostitution im 19. Jahrhundert deutlich mache (S. 29).

Als nicht lineare Erzähl- und Darstellungsform wählt Wünsch die auf den französischen Philosophen Gilles Deleuze und den Psychoanalytiker Félix Guattari zurückgehende nomadische Forschungsperspektive (S. 31). Die erste Begegnung mit Räumen und Akteuren des urbanen Kontrollsystems stellt für die Leser*innen dann auch der Bericht des amerikanischen Pädagogen und Forschungsreisenden Henry Berkowitz dar. Um das unbekannte Terrain der staatlichen Prostitutionsbekämpfung in Europa zu erkunden, hatte Berkowitz, Mitglied im städtischen Sittlichkeitsausschuss von Philadelphia, im Sommer 1912 europäische Großstädte, darunter auch Berlin, bereist und darüber ausführlich berichtet.

Im Mittelpunkt des ersten Kapitels stehen die 1769 veröffentlichten Reformvorschläge des französischen Schriftstellers Nicol Edmonde Rétif de la Bretonne. In seiner Schrift „Le Pornographe ou la Prostitution Réformée“, im 19. Jahrhundert u.a. von Iwan Bloch rezipiert, schlug der Verfasser von Sozialutopien vor, die Prostituierten in einem von ihm als „Parthenion“ bezeichneten, entlegenen und bewachten Gebäudekomplex einzuschließen. Die regelmäßigen sanitären Kontrollen hatten sich auch auf die Kunden zu erstrecken, denen erst nach attestierter Gesundheit Eintritt gewährt wurde. Obgleich von der historischen Prostitutionsforschung nicht ausreichend beachtet, zeige der historische Diskurs, so Wünsch, die Permanenz des Separierungsgedankens, der auch noch die Debatten der Jahrhundertwende um staatlich überwachte Bordelle prägte. Allerdings verloren diese Orte zunehmend an Bedeutung, zum einen aufgrund der von Autoritäten unterstellten „Allgegenwärtigkeit der Geschlechtskrankheiten“, zum anderen aufgrund ihres u.a. von der Frauenrechtlerin Anna Pappritz zunehmend beklagten Repressionscharakters (S. 56).

In den ersten drei der insgesamt neun Kapitel, alle durch zahlreiche Rückbezüge und Querweise miteinander lesefreundlich verknüpft, zeichnet der Autor dann die komplexe Berliner „Architektur des Überwachens“ nach: Die bereits vom Reisenden Berkowitz besuchten Knotenpunkte der Überwachung, die Verwahrsospitäler, Krankenbaracken und Sittenpolizeistationen, verdichtet Wünsch zu einer urbanen Topographie der Kontrolle; Zuschreibungen wie „Straßendirnen“ und die kartographische Erfassung der „Winkelprostitution“ verwiesen auf die von Kontrollinstanzen unterstellte Dynamisierung der Prostitution im städtischen Raum (Kap. 2.). Umzäunte Orte der Zwangshospitalisierung wie die Baracken des Städtischen Krankenhauses Rixdorf sollten nicht nur das „Entweichen“ der infizierten Frauen verhindern, sondern auch den Zutritt von Männern verhindern. Beides gelang, wie die vom Autor zahlreich herangezogenen Quellen anschaulich belegen, nur unvollständig (Kap. 3).

Die folgenden vier Kapitel widmen sich den vielfältigen Interaktionen zwischen den Kontrollierenden und Kontrollierten. Diese wurden zunehmend auch durch den Gebrauch von me-

dizinischen Objekten mitbestimmt, deren Erkenntnispotential für technik- und geschlechterhistorische sowie medizinhistorische Fragestellungen noch ungenügend genutzt wird.³ So erfolgte die medizinische Dauerüberwachung durch angestellte Ärzte der Sittenpolizei nach einem zeitlich und räumlich eng getakteten Regelwerk, das sich zunehmend auch des technischen Innovationspotentials bediente. Welche weitreichenden Auswirkungen dies haben konnte, zeigt der Autor am Beispiel des Mikroskops auf, setzte dies doch weitreichende Veränderungen auch im Akteurssetting in Gang: „Wärterinnen“ und Präparatorinnen, jetzt zuständig für die Fixierung und Untersuchung der Sekrete, stellten die bis dato herrschende Dichotomie zwischen kontrollierender Männlichkeit (Ärzte) und zu kontrollierender Weiblichkeit (Prostituierte) in Frage (Kap. 4). Der technisch-apparative Fortschritt war es auch, der dem idealtypischen Untersuchungssetting wie es u.a. von Heinrich Dreuw, Arzt bei der Berliner Sittenpolizei von 1910 bis 1914, konzeptionell gefasst wird, zu Grunde lag. Dreuw, in der Forschung als Gegner des Salvarsans thematisiert, wird von Wünsch in seiner bislang wenig beachteten Funktion als technischer Reformator vorgestellt, der im infizierten, weiblichen Körper vorrangig eine gefährliche Infektionsquelle sah, der die Medizin nur mithilfe der „Moderne[n] Prostituiertenuntersuchungsmethode“, so der Titel seiner 1914 erschienenen Schrift, wirksam entgegen treten könne. Als „Mustereinrichtung des polizeiärztlichen Untersuchungsziimmers“ war das Setting auf der Internationalen Hygieneausstellung in Dresden 1911 zum viel beachteten Vorzeigeobjekt avanciert (Kap. 5). Schutz vor dem direkten Kontakt mit dem potenziell infizierten weiblichen Körper versprach auch der (Gummi-)Handschuh. Schon im ausgehenden 19. Jahrhundert hatten Ärzte die Gefahr einer Infektion mit Syphilis durch kleinste Hautläsionen erkannt. Bei intakter Haut hielten sie allerdings eine gründliche Reinigung für ausreichend, anders die Chirurgen des beginnenden 20. Jahrhunderts, die nach dem (Gummi-) Handschuh griffen. Der vom Autor gezogene Vergleich der Situation des Arztes mit der des Ritters Delorges in Schillers Ballade *Der Handschuh* – dieser bedroht von gefährlichen Raubtieren, jener von mikroskopisch kleinen Tierchen – überzeugt in ihrer Zuspitzung („Und wie bei Schiller war es die Frau, die die Polizeiärzte dazu brachte, sich Bedrohung und Gefahr auszusetzen“) jedoch nicht (S. 143). Wie der Handschuh sollte auch das Kondom als zweite künstliche Haut die Infektionsgefahren für die damaligen Ärzte der Sittenpolizei verringern, aber auch die Frauen und ihre Freier schützen. Mit Fritz Lesser und Felix Pinkus werden den Leser*innen Akteure vorgestellt, die auch den Selbstschutz der Frauen in den Blick nahmen. Mit dem Versuch, die Prostitution auf diese Weise in ein prophylaktisches System einzubetten, ging laut Wünsch ein Perspektivwechsel einher: Die Prostituierte schien jetzt auch gesundheitspädagogischen Ansätzen zugänglich; „Wir haben dann eine Puella, die ihre Harnröhre selbst ausspült [...] (das lernen fast alle)“ (S. 171). Zudem sollte sie den Kunden auf verdächtige Symptome untersuchen und ihn zur Anwendung von Desinfektionsmitteln anhalten. Die sich aufdrängende Frage nach Lernfähigkeit und „Herrenmoral“ des „konsumierenden Publikums“⁴ scheinen sich allerdings weder Lesser noch Pinkus selbst gestellt zu haben. Andere Ärzte empfahlen das Tragen von mechanischen Barrieren wie die sog. Pustschen Collumkapseln, die – auf den Muttermund aufgesetzt – den Uterus vor aufsteigenden Infektionen schützen sollten. Wie an vielen anderen Stellen werden

3 Vgl. Virus. Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin, Band 19. Schwerpunkt: Objekte als Quellen der Medizingeschichte Leipzig 2020, online unter https://www.austriaca.at/VIRUS_collection?frames=yes.

4 Anna PAPPRIITZ, Herrenmoral (Leipzig ca. 1903), 10, online unter <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/meta-objekt/herrenmoral--seite-1-0141/37705addf>.

die zeitgenössischen Debatten auch hier präzise und quellenbasiert nachgezeichnet. Vom Autor der zeitgenössischen Fachliteratur entlehnte Formulierungen wie „um Herr über diese dunklen Tiefen zu werden, schlug Pust eine ‚mechanische Trennung‘ von Vagina und Uterus vor“ (S. 172) lassen die nötige Quellendistanz an dieser Stelle jedoch vermissen. Überzogen scheint auch die in der von Wünsch herangezogenen Forschungsliteratur diskutierte Vergleichbarkeit von Kontrolle des städtischen Kanalisationssystems durch Technikneuerungen („Zementrohr der Zukunft“) und Kontrolle der Prostitution durch sanitätspolizeiliche Überwachung, beides interpretiert als Abwehrmechanismen des Bürgertums gegen den Schmutz der Stadt.

Für die Geschichte des Tierversuchs von besonderem Interesse ist das anschließende Kapitel „Vom Nachteil ein Kaninchen zu sein“, das noch einmal die diskursive Verschränkung der Kontrollorte Labor und Sittenpolizei in den Blick nimmt. Nach einem kurzen Überblick über die tierexperimentelle Syphilisforschung richtet der Autor sein Augenmerk auf den Wechsel des Forschungsobjektes. Nachdem Menschenaffen Mangelware blieben, stieg das Kaninchen am Kaiserlichen Gesundheitsamt in Berlin zum favorisierten Tiermodell auf. Das von Patient*innen der Charité stammende „syphilitische Material“ wurde zumeist in die Hoden der Tiere eingespritzt. Mit dieser Fokussierung auf die generativen Organe blieb die experimentelle Forschung, so der Autor, zumindest teilweise dem vorbakteriologischen Erklärungsmuster verhaftet, wonach der Ursprungsort der Syphilis im Körper selbst läge (Kap. 8).

Im neunten und letzten Kapitel thematisiert der Autor die Arbeit der 1921 eingerichteten Frauenhilfsstelle. Das Professionsverständnis der Polizeifürsorgerinnen führte zu Abgrenzungsbemühungen gegenüber den ungeschulten Vertreterinnen konfessionell-philanthropischer Hilfsvereine, aber auch gegenüber den kontrollfixierten Polizeibeamten. Am Ende des psychiatriehistorisch ausgerichteten Kapitels beleuchtet der Autor schließlich die Schnittstellen von Sittenpolizei, Fürsorge und ihnen zur Seite gestellten Psychiatern. Letztere gaben an, zwischen „schamhaften“ und „verdorbenen“ Frauen klar unterscheiden und die praktische Arbeit der Fürsorgerinnen damit unterstützen zu können. Die Vorstellung psychopathischer, Devianz begünstigender Wesenszüge der Prostituierten löste darüber hinaus ein intensives Forschungsinteresse aus, in dessen Folge ihre Persönlichkeiten klassifiziert und pathologisiert wurden. Die Lebensläufe von Käthe P. und Marie W., beide von den Instanzen des Berliner Kontrollsystems als „auffällig“ registriert und in die Herzberger Anstalten eingewiesen, belegen die enge Verknüpfung von Fürsorge und Psychiatrie zu einem „die Prostitution überwachende[n] architektonische[n] Netz“ (S. 222).

In seinen Schlussbetrachtungen wirft der Autor einen kursorischen Blick auf aktuelle politische Debatten zur geplanten gesetzlichen Neuregelung der Prostitution. Diese zeigten die anhaltende Wirkmächtigkeit des um 1900 vorherrschenden Ansteckungsgedankens. Trotz medizinischen Fortschritts in der Behandlung von sexuell übertragbaren Krankheiten sei „das altbekannte Bild von der zersetzenden Gefahr [...] höchst präsent“ (S. 233).

Fazit: Dem Buch ist zu wünschen, dass viele Leser*innen den „verwickelten Pfade[n] der medizinischen Auseinandersetzung mit der Prostitution“ in Berlin folgen (S. 226). Wünsch gelingt es, disparate Räume, namhafte Akteure und Instanzen der Kontrolle zu einer „Gesamtkonstruktion“ zu verbinden. Positiv hervorzuheben sind des Weiteren der Anhang mit Textauszügen aus einschlägigen normativen Quellen u.a. juristischer und ministerieller Provenienz (S. 237–260), der Methoden- und Theoriedebatten abbildende, interdisziplinär verfasste Anmerkungsapparat sowie ein umfassendes Quellen- und Literaturverzeichnis (S. 267–328). Die

Lebenswelten der Berliner Prostituierten, Anna Pappritz schätzte die Zahl auf ca. 20.000,⁵ bleiben allerdings außen vor. Die ständig gemusterten Frauen ins Zentrum der Untersuchung zu stellen, hätte bedeutet, so der Autor, den äußerst fragmentarischen, zumeist entkleidenden und sezierenden Blick der (männlichen) Akteure zu perpetuieren statt ihn zu problematisieren (S. 230). Dessen ungeachtet hätte die Rezensentin gerne mehr über die Prostituierten erfahren.

5 Vgl. Anm. 3

Florian Schwanninger, Schloss Hartheim (Rez.)

Lars POLTEN,
Zwangssterilisation und „Euthanasie“ im
Erinnern und Erzählen.
Biografische Interviews mit Betroffenen und Angehörigen
 (= Studien zur Volkskunde in Thüringen 19;
 Münster–New York 2020: Waxmann),
 379 S., EUR 39,90.
 ISBN 978-3-8309-4277-1

Eine Kooperation zwischen dem Lebensgeschichtlichen Archiv am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. in Dresden und dem Bund der „Euthanasie“-Geschädigten und Zwangssterilisierten e.V. in Detmold bildete die Ausgangsbasis für die Entstehung der vorliegenden Studie, die 2019 als Dissertation von der Friedrich-Schiller-Universität Jena angenommen wurde. Zwischen 2008 und 2012 wurden zwölf Personen ausführlich zu ihrem Leben interviewt. Es handelte sich dabei um Menschen, die entweder selbst im Rahmen der rassenhygienischen NS-Erbgesundheitspolitik gegen ihren Willen sterilisiert worden waren oder deren Elternteile oder Geschwister von diesen Eingriffen betroffen bzw. den Morden der NS-Euthanasie zum Opfer gefallen waren.

Der Autor bekennt sich zu einer möglichst ausführlichen Wiedergabe von Interviewpassagen. Die abgedruckten Aussagen der befragten Personen sollten seiner Absicht nach nicht zu thematisch passend zusammengestellten „Ausschnittsammlungen“ geraten. Dies ist Stärke und Schwäche der Publikation zugleich. Zum einen ist diese Herangehensweise sicher sinnvoll, denn gerade in den langen Interviewpassagen ergeben sich viele Zwischentöne, neue Fragestellungen, Querverweise und Ambivalenzen in den Darstellungen der verschiedenen Personen, zum anderen wird dadurch die Lektüre – in Kombination mit dem teilweise sehr umfangreichen Anmerkungsapparat – erschwert und gerät stellenweise mühsam. Vielleicht wäre hier auch eine stärkere Fokussierung auf bestimmte Themengebiete und Fragestellungen zum Leben der Betroffenen dienlich gewesen, die den Umfang des Materials insgesamt eingeschränkt hätte. Polten macht seine Herangehensweise jedoch schon zu Beginn des Bandes transparent und geht davon aus, dass es viele „als ungewöhnlich [empfinden würden], in eine Ausarbeitung ausführlich das Erzählte aufzunehmen, das sich nicht um das Thema Sterilisation oder Krankenmord dreht“ (S. 18). Dass auf eine eigene Darstellung des Zustandekommens und des Ablaufs der NS-Zwangssterilisation und der NS-Euthanasieaktionen verzichtet wurde, kann sicherlich als gute Entscheidung des Autors bewertet werden. Die einschlägige Literatur ist leicht zugänglich und die ohnehin 379 Seiten umfassende Publikation erfuhr nicht unnötige Ausdehnung. Zu einigen Bereichen, die mit der Lebenswelt seiner Interviewpartner*innen zentral in Verbindung stehen, flicht Polten ausführlichere historische Darstellungen ein, so beispielsweise zum langen Kampf der Opfer um Entschädigungen und dem gesellschaftlichen

Umgang mit diesen Verbrechen in BRD und DDR. Da das „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“ nicht als typisches NS-Unrecht aufgefasst wurde, erhielten die betroffenen Menschen lange Zeit keine Möglichkeit einer Entschädigung. Erst sehr spät kam es zu einer juristischen Auseinandersetzung mit dem Gesetz, das nach 1945 auch nicht in allen Teilen Deutschlands aufgehoben worden war, sowie zu – relativ geringen – finanziellen Kompensationen der Betroffenen.

Dem Autor ist bewusst, dass seine Auswahl an interviewten Personen nicht repräsentativ ist (S. 303). Dass er dies anführt, spricht für seinen reflektierten Zugang, denn die Frage einer etwaigen repräsentativen Auswahl taucht immer wieder in der Auseinandersetzung mit Biografien von Opfern der NS-Euthanasie auf. Die Darstellung einer Auswahl von Personen, die im Rahmen der NS-Euthanasie ermordet wurden, kann jedoch letzten Endes niemals „repräsentativ“ sein. Wie würde „das“ repräsentative Opfer aussehen? Welches Geschlecht hätte es, welche Diagnose in der Krankenakte, welches Alter etc.? Wie unterschiedlich die Wege der einzelnen Menschen in die Maschinerie der Zwangssterilisation und NS-Euthanasie waren, zeigt Polten anhand des umfangreichen Materials, das er im vorliegenden Band versammelte.

Wir erfahren viel über die Lebenswelten der interviewten Personen und ihrer Familien. Mit der nötigen Sensibilität bereitet Polten auch „heikle“ Themen wie Sexualität/Missbrauch/Abtreibung auf, die vor allem im Leben der zwangssterilisierten Menschen eine entscheidende Rolle auf dem Weg zu gesellschaftlicher Ausgrenzung und Stigmatisierung sowie letztendlich zur staatlich angeordneten Unfruchtbarmachung führten. Die auch nach 1945 fortwirkende Stigmatisierung kommt dabei immer wieder zur Sprache, ebenso werden Traumatisierungen herausgearbeitet. Diese erscheinen immer wieder durch ähnliche Muster in den Gesprächen. Oftmals stecken sie, wie der Autor betont, „hinter kurzen und einfachen Äußerungen“ (S. 303), die auf den ersten Blick nicht besonders bedeutsam erscheinen.

Der Materialreichtum der Studie erweist sich – trotz der oben formulierten Einwände – in vielen Aspekten als Gewinn und bietet weitere Anknüpfungspunkte. So werden anhand der konkreten Schilderungen der Interviewten die Mechanismen sozialer Ausgrenzungen von Menschen mit Behinderungen, psychischen Erkrankungen oder auch devianten Verhaltensweisen anschaulich. Auch erhält man beispielsweise interessante Informationen über das Leben von gehörlosen Menschen nach 1945. Eine besonders beeindruckende Schilderung des Schicksals einer Frau mit psychischer Erkrankung ergibt sich in jenem Abschnitt, in dem sich Polten der Darstellung von drei ausgewählten Personen widmet. Diese Frau, zu der umfangreiches Material erhalten ist, wurde vom NS-Staat zwangsweise sterilisiert, überlebte jedoch die Zeit in der Psychiatrie, ohne in die NS-Euthanasie einbezogen zu werden. Zusammen mit den Erzählungen ihrer Tochter ergibt sich aufgrund zahlreicher Dokumente ein facettenreiches Bild, auch was die Lebenssituation der betroffenen Person und ihrer Familie nach 1945 bis zu ihrem Tod in den 1970er Jahren betrifft.

Hier kommt auch die allgemeine Stärke der Studie besonders zum Vorschein. Der Autor geht mit großer Empathie an die Biografien heran, gibt vielen Zwischentönen ihren Raum und versucht auch nicht, Leerstellen oder Widersprüche in den Darstellungen zu füllen bzw. eigenmächtig zu glätten. Polten bringt dabei immer wieder Anmerkungen und Reflexionen zur Situation der Betroffenen, aber auch zur eigenen Rolle, zu eigenen Gefühlen. Es spricht für den Zugang des Autors, dass er unter anderem auch die eigene „Hilflosigkeit und Ohnmacht, oder Trauer“ (S. 359) zum Ausdruck bringt. Alle, die sich intensiver mit den Schicksalen der wäh-

rend der NS-Euthanasie ermordeten Menschen und ihrer Angehörigen auseinandersetzen, kennen die emotionalen Herausforderungen. Zumeist bleiben sie jedoch aufgrund der Befürchtung, taktlos zu wirken oder die eigenen Befindlichkeiten in den Vordergrund zu rücken, unausgesprochen.

Durch die vorliegende Studie konnte nicht zuletzt eine wichtige Forschungslücke geschlossen und – was eigentlich noch bedeutsamer ist – den von Zwangssterilisation oder dem Tod ihrer Angehörigen betroffenen Menschen eine Stimme gegeben werden.

Urs Germann, Bern (Rez.)

Sylvia WAGNER,
Arzneimittelversuche an Heimkindern
zwischen 1949 und 1975
(Frankfurt/M. 2020: Mabuse-Verlag),
243 S., Euro 34,95.
ISBN 978-3-86321-532-3

Bereits 2016 stießen die Untersuchungen von Sylvia Wagner zu Arzneimittelversuchen an Heimkindern in der Bundesrepublik auf eine mediale Resonanz, die für eine pharmaziehistorische Forschungsarbeit eher unüblich ist. Wagner zeigte auf, dass in Heimen deutlich mehr Fürsorgezöglinge und Kinder mit Beeinträchtigungen von klinischen Versuchen mit nicht zugelassenen Impfstoffen und Psychopharmaka betroffen waren, als bislang angenommen worden war.¹ Noch 2010 hatte der «Runde Tisch Heimerziehung», der sich im Auftrag der Bundesregierung mit Misshandlungen und Missbrauch in Kinderheimen in der Nachkriegszeit beschäftigte, einen Hinweis auf solche Versuche als Ausnahme taxiert.² Wagners Befunde fügten der Geschichte von Ausgrenzung, Vernachlässigung und Erniedrigung durch eine stark normalisierende Jugendfürsorge das Kapitel einer medizinisch legitimierten und instrumentalisierten Gewaltausübung hinzu, die brisante Fragen nach den Kontinuitäten zu den NS-Medizinverbrechen aufwarf. Inzwischen liegt Wagners Düsseldorfer Dissertation in Buchform vor.

Wagner legt in ihrer Dissertation den Fokus auf klinische Versuche mit Psychopharmaka. Sie fragt nach den Bedingungen, unter denen Arzneimittelprüfungen in Heimen durchgeführt wurden, nach deren ethisch-rechtlichen Rahmenbedingungen sowie nach den Motivationen und Rollen der beteiligten Heimträger, Ärztinnen und Ärzten, Pharmaunternehmen und staatlichen Stellen. Übergeordnet stellt sie die Frage nach dem Zusammenhang der Arzneimittelprüfungen mit dem deutschen Heimsystem, das die Autorin als «totale Institution» im Sinn Erving Goffmans versteht (S. 49). Grundlage der Untersuchung bilden zum einen elf «Neuroleptika-Versuche» in Erziehungsheimen der BRD zwischen 1949 und 1975, die die Autorin aufgrund einer systematischen Durchsicht zeitgenössischer Fachzeitschriften (sieben Versuche), Recherchen in den Archiven der Unternehmen Bayer und Merck (drei Versuche) sowie aufgrund des Hinweises einer ehemaligen Heimbewohnerin (ein Versuch) eruiert hat (S. 57f.). Rund zwei Drittel dieser Präparate waren bereits zugelassen oder standen kurz vor der Markteinführung, als sie unter experimentellen Bedingungen an Kinder und Jugendliche verabreicht wurden. Zum anderen stützt sich die Untersuchung auf eine Recherche in den überlieferten Bewohner-

1 Sylvia WAGNER, Ein unterdrücktes und verdrängtes Kapitel der Heimgeschichte. Arzneimittelstudien an Heimkindern, in: Sozial.Geschichte Online, 19, 2016, 61–113, <http://sozialgeschichteonline.wordpress.com> (letzter Zugriff 30. Juli 2021).

2 Runder Tisch Heimerziehung in den 50er und 60er Jahren. Abschlussbericht, Berlin 2010, S. 20, mit Verweis auf: Uwe KAMINSKY, Die Verbreiterung der «pädagogischen Angriffsfläche», in: Landesverband Rheinland, Hg., Verspätete Modernisierung. Öffentliche Erziehung im Rheinland – Geschichte der Heimerziehung in Verantwortung des Landesjugendamtes (1945–1972), (Essen 2011), 485–494.

akten der Rotenburger Anstalten der Inneren Mission. Obwohl das Sample nicht den Anspruch einer repräsentativen Auswahl erhebt, erlaubt der Beizug von Fallakten, den Ablauf einzelner Prüfungen vor Ort detailliert nachzuzeichnen. Umfangmässig liegt dabei der Schwerpunkt auf der Verschreibung des Anti-Androgens Cyproteronacetat (Markennamen Androcur) an drei männliche Jugendliche zu Beginn der 1970er Jahre.

Nach einem Überblick über den Stand der Forschung und die Entwicklung der rechtlichen Rahmenbedingungen geht Wagner ausführlich auf den Begriff der Arzneimittelprüfung ein, der im Untersuchungszeitraum weder medizinisch noch juristisch eindeutig definiert war. Anhand einer Reihe von Kriterien, wie das Vorhandensein eines Studiendesigns, der Medikationszeitpunkt oder die Bezeichnung eines Präparats mit einer Buchstaben-Ziffern-Kombination, zeigt die Autorin, was kontextbezogen unter einer Arzneimittelprüfung verstanden werden kann. Richtigerweise vermeidet sie dabei eine voreilige Fixierung der fluiden Begrifflichkeiten; sie verdeutlicht damit zugleich, dass die Unschärfe der Kategorien selbst Teil der historischen Problematik ist. Den anschließenden Hauptteil des Buches umfasst die quellennahe Präsentation der eruierten Versuche. In zwei Abschnitten werden die Befunde abschließend unter rechtlich-ethischen Gesichtspunkten diskutiert und in den Kontext der Heimerziehung der Nachkriegszeit eingeordnet.

Überblickt man die Ergebnisse fällt auf, dass, auch aufgrund der Quellenlage, die ethisch-rechtliche Beurteilung sichtlich leichter fällt als die historische Einordnung. In keinem der untersuchten Fallbeispiele hat die Autorin Hinweise auf ein informiertes Einverständnis der betroffenen Minderjährigen und deren Erziehungsberechtigten oder eine vor Versuchsbeginn durchgeführte Nutzen-Risiko-Abwägung gefunden. Vielmehr verabreichten die verantwortlichen Ärztinnen und Ärzte nachweislich sehr hohe Dosen und nahmen auch gravierende Neben- und Langzeitwirkungen in Kauf (S. 189, 196). Angesichts der Tatsache, dass erst das Arzneimittelgesetz von 1976 Bestimmungen zum Schutz des Menschen bei klinischen Prüfungen vorsah, lässt es die Autorin offen, inwieweit die klinischen Prüfungen gegen das positive Recht verstießen (und z. B. den Strafbestand der vorsätzlichen Körperverletzung erfüllten). Gleichzeitig macht sie klar, dass bei den Versuchen anerkannte ethische und rechtliche Grundsätze, wie sie in den Richtlinien des Reichsministeriums des Innern (1931), im Nürnberger Kodex (1946), im Grundgesetz (1949) und in der Deklaration von Helsinki (1964) festgehalten waren, missachtet wurden (S. 170).

Ein wichtiger Befund der Untersuchung ist, dass die Neuroleptika weniger zur Behandlung spezifischer Krankheiten als im Umgang mit störenden Verhaltensweisen und Leistungsschwächen der betroffenen Kinder und Jugendlichen eingesetzt wurden. Bezeichnend dafür ist, dass in den untersuchten Veröffentlichungen Angaben zu den exakten Diagnosen der Probanden fehlen. Die ausgewerteten Unterlagen machen deutlich, dass die sedierende Komponente und die Entlastung des Heimbetriebes von Störungen meist im Vordergrund standen. Zeitgenössische Ärztinnen und Ärzte rechtfertigten die Verschreibungen denn auch damit, dass die Medikamente die Erziehungsarbeit erleichtern oder, wie sich der Kinderpsychiater Hermann Stutte ausdrückte, die «pädagogische Angriffsfläche» verbeitern würden (S. 112). In Übereinstimmung mit verschiedenen anderen Fallstudien spricht Wagner mit Blick auf das «System Heimerziehung» von einer «sozialen Medikation», die auf eine medizinisch nicht indizierte Ruhigstellung von Kindern und Jugendlichen hinauslief und zur Aufrechterhaltung repressiver, wenig förderorientierten und dafür umso kostengünstigeren Betreuungsstrukturen beitrug (S. 204, 211).

Problematisch ist allerdings, dass die Autorin von einem allzu rationalistischen und letztlich ahistorischen Indikationsverständnis ausgeht, das den Nutzen eines Medikaments allein in Bezug auf eine anerkannte Krankheitsentität definiert. Eine derart verengte Perspektive, die über die vielfach belegte Polyvalenz von Psychopharmaka und die breite Problematisierung von klinisch eher diffusen «Unruhezuständen» und «Verhaltensauffälligkeiten» in der damaligen Kinderpsychiatrie (zumal im institutionellen Kontext) hinwegsieht, ist nur bedingt geeignet, die Handlungsrationalitäten der beteiligten Heimärztinnen und -ärzte adäquat zu erfassen.³ Zu differenzieren wäre auch die Türöffner-These der Autorin, wonach die Publikationsergebnisse von Arzneimittelprüfungen zu einem umfangreichen Einsatz von Psychopharmaka in den Einrichtungen führten (S. 101, 199f.). Dies mag in der Frühphase der Psychopharmakologie durchaus der Fall gewesen sein. In Einrichtungen wie den Rotenburger Anstalten, die bereits 1958 pro Quartal 30.000 Tabletten Megaphen (Chlorpromazin) verbrauchten, dürften die Türen für neue Präparate aus anderen Gründen – etwa in der Erwartung von verbesserten Wirkungen oder Kosteneinsparungen – dagegen bereits weit offen gestanden haben. Die im Detail rekonstruierten Cyproteronacetat-Prüfungen zeigen zudem, dass klinische Versuche auch den Charakter eines zielgerichteten Ausprobierens haben konnten, das ebenso von institutioneller Hilfslosigkeit wie von therapeutischem Interventionismus geprägt war.

Sylvia Wagner legt eine konzise, gut recherchierte Untersuchung über Arzneimittelversuche in deutschen Kinderheimen der Nachkriegszeit vor. Sie zeigt überzeugend, dass die Prüfung und Verabreichung von Psychopharmaka dazu dienten, ein von struktureller Gewalt durchzogenes und wenig förderorientiertes System der Heimerziehung zum Nachteil der betreuten Kinder und Jugendlichen aufrechtzuerhalten. Zugleich verdeutlicht die Untersuchung die Notwendigkeit, den Gebrauch – und nicht nur die klinische Prüfung – von Psychopharmaka in unterschiedlichen institutionellen Settings künftig noch genauer zu untersuchen.

30 Vgl. hierzu: Ursina KLAUSER, *Depressive Kinder? Deuten und Behandeln in einem psychiatrischen Ambulatorium um 1960*, in: *Virus. Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin* 17 (2018), 285–293.

Verein für Sozialgeschichte der Medizin – Basisinformationen

Vereinsadresse

Verein für Sozialgeschichte der Medizin
Georgistraße 37
1210 Wien
Österreich
ZVR-Nr.: 745805986
Homepage: www.sozialgeschichte-medizin.org
E-Mail: verein@sozialgeschichte-medizin.org

Vereinskonto

Verein für Sozialgeschichte der Medizin
IBAN: AT05 6000 0005 1008 9693
BIC: BAWAATWW

Vorstand

Präsidentin: Ass.-Prof.ⁱⁿ Mag.^a Dr.ⁱⁿ Marina Hilber (Innsbruck)
Stv. Präsidentin: MMMag.^a Dr.ⁱⁿ Elisabeth Lobenwein (Klagenfurt)
Stv. Präsident: Assoz. Prof. Dr. Dr. Carlos Watzka (Linz)
Stv. Präsidentin: Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Elisabeth Dietrich-Daum (Innsbruck)
Sekretärin: Mag.^a Dr.ⁱⁿ Maria Heidegger (Innsbruck)
Stv. Sekretärin: Mag.^a Dr.ⁱⁿ Gabriele Dorffner (Wien)
Finanzreferent: Mag. Dr. Andreas Golob (Graz)
Stv. Finanzreferent: Mag. Dr. Alois Unterkircher (Ingolstadt)

Wissenschaftlicher Beirat

Assoz. Prof.ⁱⁿ PD DDr.ⁱⁿ Sonia Horn, Ehrenpräsidentin (Wien)
Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Gunda Barth-Scalmani (Innsbruck)
Prof. Dr. Fritz Dross (Erlangen)
PD Dr.ⁱⁿ Elke Hammer-Luza, MAS (Graz)
Prof. Dr. Robert Jütte (Stuttgart)
Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Christine Marosi (Wien)
Prof. DDr. Werner Mohl (Wien)
Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Irmtraut Sahmland (Marburg)
Prof. Dr. Martin Scheutz, MAS (Wien)
Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Christina Vanja (Kassel)
Dr.ⁱⁿ Sabine Veits-Falk (Salzburg)
Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Claudia Wiesemann (Göttingen)

Vereinsziele

Förderung der Forschung und Vermittlung von Wissen auf dem Gebiet der Sozial- und Kulturgeschichte der Medizin, der Geschichte von Gesundheit und Krankheit und angrenzenden Thematiken, insbesondere durch:

- Veranstaltung von Tagungen, Ausstellungen, Seminaren und Vorträgen
- Herausgabe von wissenschaftlichen Veröffentlichungen und Unterstützung von Publikationsprojekten
- Durchführung von sowie Förderung und Beratung bei einschlägigen Forschungsprojekten
- Zusammenarbeit mit Einrichtungen mit ähnlichen Zielen im In- und Ausland
- Etablierung intensiver und produktiver Kooperationen medizinhistorisch Forschender
- Unterstützung von jungen, einschlägig tätigen Wissenschaftler*innen
- Mediale Vermittlung von Informationen zur Sozial- und Kulturgeschichte der Medizin

Mitgliedschaft

Wer sind die Mitglieder des Vereins?

Zu den Mitgliedern des Vereins zählen nicht nur Historiker*innen und Mediziner*innen sondern ein breites Spektrum aller an der Sozialgeschichte der Medizin interessierter Menschen sowie Institutionen.

Wer kann Vereinsmitglied werden?

Vereinsmitglied kann jeder werden, der sich mit den Zielen des Vereines identifiziert und den jährlichen Mitgliedsbeitrag entrichtet.

Wie hoch ist der Mitgliedsbeitrag?

Die Mitgliedschaft kostet 30 € pro Jahr. Studierende und alle Personen mit einem monatlichen Nettoeinkommen von unter 1.000 € können um einen reduzierten Mitgliedsbeitrag (20 €) ansuchen.

Welche Vorteile hat eine Mitgliedschaft?

- Gratisbezug der jährlich erscheinenden Fachzeitschrift „Virus. Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin“
- Ermäßigter Bezug von Publikationen des Vereins
- Regelmäßige Information über Publikationen, Veranstaltungen und Aktivitäten des Vereins via Newsletter
- Möglichkeit der aktiven Mitgestaltung der Aktivitäten des Vereins

Haben Sie Interesse, Mitglied des Vereins zu werden?

Kontaktieren Sie uns einfach per E-Mail: verein@sozialgeschichte-medizin.org

