

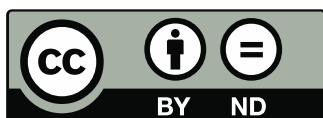
Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“  
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

## **Das Wissen der Arbeit und das Wissen der Künste**

Herausgeberinnen: Marina Gerber, Daniela Fugellie

Paderborn: Wilhelm Fink, 2017

Gestaltung: Jenny Baese



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

# INHALT

BARBARA GRONAU/KATHRIN PETERS	
Vorwort zur Schriftenreihe .....	7
MARINA GERBER	
Einleitung .....	9
TATJANA BERGIUS	
Tatort Tagung: Zeichnungen von der Tagung „... macht aber viel Arbeit. Kunst – Wissen – Arbeit“ .....	17
EPISTEMOLOGIE UND <i>GENERAL INTELLECT</i> DER KÜNSTE	
STEWART MARTIN	
Sohn-Rethel's Critique of Epistemology and Art .....	29
JENS SCHRÖTER	
Die Kunst und der Konflikt zwischen Wissen und Arbeit .....	49
HANS-GEORG BAUER	
Handwerk Maschinenwerk .....	63
ARBEIT UND KÜNSTLERISCHES WISSEN	
MARINA GERBER	
Kunst nach der Arbeit: Die Kollektiven Aktionen und die ‚leere Handlung‘ .....	77
SERGEY LETOV	
Scientific Work and Free Jazz in the Late Soviet Era: An Auto-Biographical Reflection .....	97
VADIM ZAKHAROV	
Book Designer, Publisher, Archivist, Collector: The Formation of My Artistic Practice .....	111

TATJANA BERGIUS / JENS MEINRENKEN / NINA WIEDEMEYER		
Tatort Tagung: Ein Gespräch über Tatortvermessung, Phantombilder, Kunst und die Dokumentation der Tagung „... macht aber viel Arbeit. Kunst – Wissen – Arbeit“ .....	123	
MUSIK ALS BERUF		
SARAH ZALFEN		
Prekär, professionell, pluralistisch. Ein Blick auf den musikalischen Arbeitsmarkt .....	137	
MATTHIAS PASDZIERNY		
Der Techno-Club als spirituelles Zentrum der <i>creative class</i> : Das Berliner Holzmarkt-Projekt .....	149	
DANIELA FUGELLIE		
„Musik als Beruf“ bei einem Konzert am 30. Oktober 1944 in Buenos Aires und am 10. Oktober 2014 in Berlin .....	161	
WIEDERAUFFÜHRUNG DES PROGRAMMS NR. 42 DER NUEVA MÚSICA VOM 30. OKTOBER 1944 IN BUENOS AIRES MIT DEM ENSEMBLE IBEROAMERICANO .....		171
AUTORINNENVERZEICHNIS .....	179	

# MUSIK ALS BERUF

DANIELA FUGELLIE

„MUSIK ALS BERUF“ BEI EINEM KONZERT  
AM 30. OKTOBER 1944 IN BUENOS AIRES UND  
AM 10. OKTOBER 2014 IN BERLIN

In seinem Vortrag „Wissenschaft als Beruf“ thematisierte Max Weber 1917 verschiedene materielle und geistige Bedingungen des Gelehrtenberufs, die 100 Jahre später ihre Aktualität nicht verloren haben.<sup>1</sup> Wie er damals bemerkte, ist der Beruf des Wissenschaftlers mit bestimmten gesellschaftlich etablierten Erwartungen verbunden. Jenseits seines/ihrer Fachwissens wird etwa angenommen, dass ein/e AkademikerIn ein fortschrittlich orientiertes Denken, eine attraktive Persönlichkeit und ein reiches Erlebnisvermögen besitzt. Darüber hinaus gilt der ‚Ruf‘ zur Wissenschaft als eine ideelle Beschäftigung, auch wenn diese oft keine materielle Sicherheit bieten kann. Diese Beobachtungen können auf den Musikerberuf im Bereich der Kunstmusik übertragen werden. Das Bild des Musikers oder der Musikerin in der Gesellschaft wird ebenfalls mit bestimmten Eigenschaften in Verbindung gebracht, zumal man auf der Bühne Gabe, Leidenschaft, Inspiration, Perfektion und interessante Persönlichkeiten erleben möchte. In einer öffentlichen Konzertsituation zu stehen und den Eindruck vermitteln zu können, dass man alle diese Eigenschaften besitzt, ist jedoch erst nach einer jahrelangen, mühsamen Arbeit möglich. Nur durch einen intensiven Lernprozess erlangt ein/e MusikerIn das handwerkliche Können und das künstlerische Wissen, die zum Erlangen eines gewissen Musikerbilds nötig sind.<sup>2</sup>

In diesem Zusammenhang kann man sagen, dass das Musizieren eine spezifische Arbeitsform bildet, die künstlerisch und handwerklich zugleich ist. Die materielle Vergütung des Musizierens steht aber nicht immer in einem proportionalen Verhältnis zu ihrer künstlerischen und handwerklichen Bedeutung. Vielmehr können diese Faktoren je nach Kontext unterschiedlich gedeutet und aufgewertet werden. Beispielsweise kann ein kammermusikalisches Konzert in einer Kirche als ‚künstlerischer‘ angesehen werden als die Hintergrundmusik bei einem

---

1 Weber, Max: „Wissenschaft als Beruf“, in: ders., *Schriften. 1894–1922*, hg. von Dirk Kaesler, Stuttgart 2002, S. 474–511.

2 Für einen Überblick über unterschiedliche Arbeits- und Themenfelder in Bezug auf Berufsmusikerinnen vgl. Mackensen, Karsten u.a.: „Musik als Beruf“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hg. von Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 373–386. Sarah Zalfens Beitrag im vorliegenden Tagungsband beschäftigt sich mit aktuellen Debatten und Entwicklungen. Vgl. auch: Gensch, Gerhard / Stöckler, Eva Maria / Tschmuck, Peter (Hg.): *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*, Wiesbaden 2008.

70

KONZERT DES ENSEMBLE IBEROAMERICANO

DECIMO TERCERO CICLO DE CULTURA MUSICAL

**3**

**LUNES 30  
DE OCTUBRE  
a las 18.30**

*Agrupación*

**NUEVA MUSICA**  
(Antología de las tendencias actuales)  
AUDICION XLII

Intérpretes: Dora Berdichevsky, canto — Simón Zlotnik,  
viola — Juan José Colom, contrabajo — Esteban Eitler, flauta  
— Eielberto Tavella, oboe — Ismael Luis Paz y Mariano Fro-  
gioni, clarinetes — Juan E. Mayer y Félix Uceli, fagotes y  
Sam Liberman, saxofón.

1944

**TEATRO DEL PUEBLO**  
en el sótano de la  
**DIAGONAL NORTE 943**  
BUENOS AIRES • República Argentina

\* AM 10. OKTOBER 2014 UM 19.00 UHK  
UDK BERLIN, MEDIENHAUS, GRUNEWALDSTR. 2-5, AULA

31 OCT 1944

LOS RECORTES  
Buenos Aires  
Cangallo 940 U. T. 35-2784

**EL PUEBLO**  
BUENOS AIRES

Konzert Neuer Musik  
Teatro del Pueblo

Zum ersten Male im Teatro del Pueblo

ULRIKA STRÖMSTEDT  
GESANG

ELIZAVETA BIRJKOVA  
FLÖTE

DIEGO VILLELA  
OBOE

LUISA KATHARINA LOHMANN  
KLARINETTE

JOCHEN SCHNEIDER  
FAGOTT

LOUISE DENIS  
VIOLA

STEFAN DIETZE  
KONTRABASS

.....

DANIELA FUGELLIE  
MODERATION

LOS RECORTES  
Buenos Aires  
Cangallo 940 U. T. 35-2784

**LA NACION**

**LA PRENSA**  
BUENOS AIRES, MARTES 31 DE OCTUBRE DE 1944

Abb. 1: Programmheft des Konzerts am 10. Oktober 2014 mit der Vorlage von Nueva Música, Teatro del Pueblo, Buenos Aires, 30.10.1944.  
Quelle: Privatbesitz Familie Eitler, São Paulo.

Hochzeitsfest, auch wenn in beiden Veranstaltungen dieselben erlernten handwerklichen Fähigkeiten zum Einsatz kommen. Da die materiellen Aspekte manchmal im umgekehrten Verhältnis stehen, kann der ‚Hochzeitsgig‘ einen höheren monetären Wert als der Auftritt gegen Spenden in einer Kirche erbringen.

Die historische Verankerung und gesellschaftliche Verwandlung des Musikerbilds mit seinen künstlerisch-ästhetischen und kulturpolitischen Implikationen bildet einen Themenbereich, der im Rahmen dieses Beitrags nicht ausführlich diskutiert werden kann. Vielmehr werden hier unterschiedliche Perspektiven von ‚Musik als Beruf‘ anhand eines konkreten Beispiels untersucht, bei dem künstlerische Praxis und Musikforschung gezielt kombiniert wurden. Im Rahmen der Tagung „... macht aber viel Arbeit. Kunst – Wissen – Arbeit“ wurde am 10. Oktober 2014 ein Konzert mit dem Ensemble Iberoamericano aus Weimar veranstaltet. Im Programm stand die Reinszenierung eines Konzerts der argentinischen avantgardistischen Gruppe Nueva Música aus dem Jahr 1944, die auf der Grundlage von unterschiedlichen archivarisches Quellen – wie dem überlieferten Programmheft, Rezensionen, gedruckten und handschriftlichen Partituren – durchgeführt wurde (Abb. 1).<sup>3</sup> Ein Konzertschnitt ist diesem Band als klangliche Dokumentation beigelegt. Diese künstlerische Veranstaltung, die MusikerInnen beim Musizieren bzw. ‚bei der Arbeit‘ zeigte und nur durch das Vorhandensein eines bestimmten Wissens über eine konkrete Konzertsituation aus dem Jahr 1944 in Argentinien neuinszeniert werden konnte, gibt Anlass, über verschiedene Aspekte des Musizierens als Beruf zu reflektieren.

### Eine alternative Arbeitsstelle

Die Gruppe Nueva Música wurde 1937 vom argentinischen Komponisten Juan Carlos Paz (1897–1972) gegründet und etablierte sich schnell als ein Gravitationspunkt musikalischer Avantgarde in Buenos Aires. Jährlich wurden durchschnittlich fünf Konzerte veranstaltet, bei denen argentinische und aus Europa emigrierte MusikerInnen zusammenarbeiteten. Da im damaligen argentinischen Musikleben vordergründig KomponistInnen national orientierter Musik gefördert wurden, bekam diese international profilierte Reihe keine Unterstützung seitens offizieller Institutionen. Dementsprechend fanden die Konzerte nicht in den etablierten Konzertsälen von Buenos Aires statt, sondern in alternativen Orten, wie etwa Buchhandlungen und Kulturvereinigungen.<sup>4</sup> Das Teatro

3 Die Konzeption der Konzertveranstaltung basierte auf Forschungsergebnissen aus der Dissertation der Autorin, die im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“ unter der Betreuung von Prof. Dr. Dörte Schmidt realisiert wurde. Vgl. Fugellie, Daniela: *„Musiker unserer Zeit“. Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*, München 2017 (im Druck).

4 Die Autorin hat sich in ihrer Dissertation mit der Entstehung von Nueva Música und ihre Entwicklung bis 1950 beschäftigt. Vgl. dazu ebenfalls Corrado, Omar: *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz. Buenos Aires (1897–1972)*, Havanna 2010.

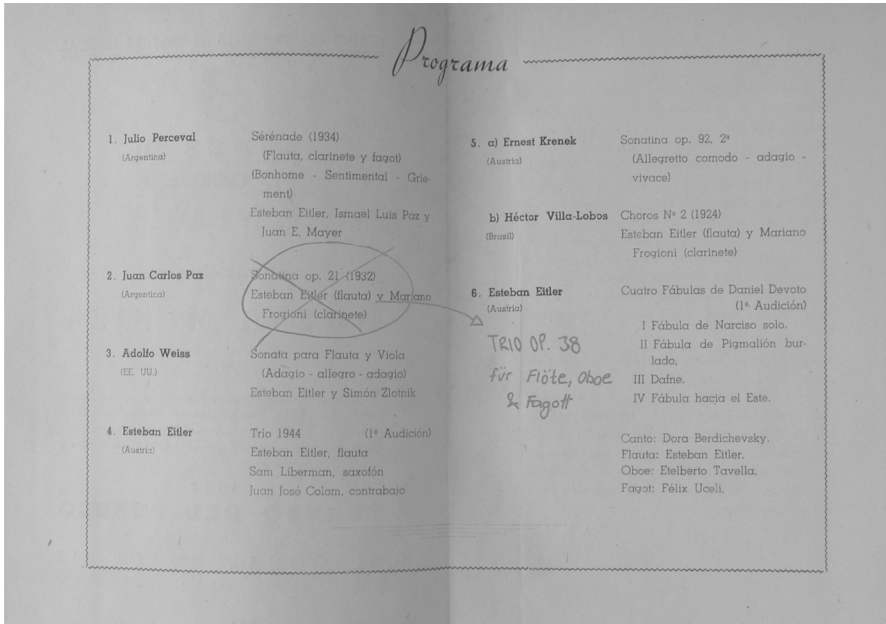


Abb. 2: Programm des Konzerts von Nueva Música, 30. Oktober 1944.  
Quelle: Privatbesitz Familie Eitler, São Paulo. Die handschriftliche Eintragung bezieht sich auf das Konzert am 10. Oktober 2014.

del Pueblo, in dem das hier dargestellte Konzert aufgeführt wurde, war eine beliebte Spielstätte der Gruppe, denn es war das erste unabhängige Theater Argentiniens und vermittelte nicht-kommerzielle Theaterproduktionen unter Einfluss aktueller europäischer und nordamerikanischer Tendenzen. Dort trafen sich Intellektuelle und KünstlerInnen linkspolitischer Orientierung, darunter auch deutschsprachige ExilantInnen.<sup>5</sup>

Die Konzerte von Nueva Música hatten kein festes Budget. Obwohl die MusikerInnen manchmal Einnahmen aus Eintrittsgeldern hatten, waren diese sehr gering. Die Mitwirkung von KomponistInnen und InterpretInnen bei Nueva Música erklärt sich daher in erster Linie aus einem genuinen Interesse an einem zeitgenössischen internationalen Repertoire. In den Konzerten waren nicht nur deutschsprachige MusikerInnen – wie etwa die damalige Partnerin des Komponisten Juan Carlos Paz, die Wiener Pianistin Sofia Knoll (1908–1970) – involviert, sondern es wurden ebenfalls Werke von aus dem deutschsprachigen Raum vertriebenen Komponisten wie Arnold Schönberg (1874–1951), Paul Hindemith (1895–1963) und Ernst Křenek (1900–1991) gespielt. Insofern lässt sich davon ausgehen, dass die Mitwirkung bei Nueva Música nicht nur ästhetisch begrün-

5 Vgl. zu dieser Institution: Pellettieri, Osvaldo (Hg.): *Teatro del Pueblo: Una Utopía Concretada*, Buenos Aires 2006.



det war, sondern ebenfalls von einer Haltung gegen die nationalsozialistische Diktatur zeugte. Ihrer Erwerbsarbeit gingen die InterpretInnen von Nueva Música im Orchester des renommierten Teatro Colón oder in den zahlreichen Rundfunk- und Tanzorchestern der argentinischen Hauptstadt nach. Gewöhnlich arbeiteten die MusikerInnen parallel in verschiedenen Ensembles von Kunst- und Unterhaltungsmusik sowie als LehrerInnen, da im argentinischen Musikleben jener Zeit eine Spezialisierung in einem dieser Bereiche nicht üblich war.<sup>6</sup>

### Wege des Wissens

Die Internationalität des hier dargestellten Programms (Abb. 2), bei dem atonale und insbesondere zwölftönige Kammermusik erklang, ist besonders auffällig. So stehen neben Juan Carlos Paz und dem Brasilianer Heitor Villa-Lobos (1887–1959) die Namen des nach Argentinien übergesiedelten belgischen Komponisten Julio Perceval (1903–1963), des österreichischen Flötisten und Komponisten Esteban Eitler (1913–1960), des in die USA emigrierten Komponisten Křenek und des US-amerikanischen Schönberg-Schülers Adolph Weiss (1891–1971). Man kann sich schwer vorstellen, wie es der argentinische Komponist Paz mitten im Zweiten Weltkrieg schaffen konnte, stets Zugang zu neu komponierten Werken aus Europa, Lateinamerika und den USA zu erhalten. Als Sekretär der argentinischen Nationalsektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik hatte er bereits während der 1930er-Jahre ein internationales Netzwerk aufgebaut und stand mit KomponistInnen und avantgardistischen Gruppen aus verschiedenen Ländern in Kontakt. Seine Werke wurden ebenfalls in Europa, den USA und Brasilien gespielt.<sup>7</sup> Paz, der erste Komponist von Zwölftonmusik in Südamerika, positionierte sich mit der Pflege dieses Repertoires innerhalb der internationalen Avantgarde. Die im Konzertprogramm von 1944 versammelten Positionen können als Erbe der zweiten Wiener Schule verstanden werden. An ihnen lässt sich exemplarisch zeigen, dass und wie sich diese Musik durch die Wege des Exils und der Rezeption internationalisiert hatte.

Dass das Konzertprogramm vom 30. Oktober 1944 im Jahr 2014 nunmehr in Berlin erklingen konnte, ist mit weiteren Wegen des Wissens verknüpft. Die Zusammenstellung der dafür benötigten Partituren wurde erst durch Forschungsaufenthalte in öffentlichen und privaten Archiven in Wien, São Paulo und Buenos Aires möglich,<sup>8</sup> was mit der gegenwärtigen Verteilung dieses Materials in

6 Zum beruflichen Werdegang von jüdischen EmigrantInnen aus dem Musikbereich in Buenos Aires vgl. Glocer, Silvia: *Músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933–1945). Estudio sobre su inserción profesional y el impacto de su presencia en la cultura nacional*, Diss. Universidad de Buenos Aires 2012.

7 Vgl. Corrado 2010 (wie Anm. 4) und Scarabino, Guillermo: *El Grupo Renovación (1929–1944) y la „nueva música“ en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires 2000.

8 Die Stücke sind in folgender Form überliefert: Esteban Eitler: *Trio 1944* (1944), Nr. 28, Ediciones Musicales Poltonía 1947; ders.: *Cuatro Fábulas de Daniel Devoto*, Nr. 26, Ediciones

der Welt zusammenhängt. Diesem Umstand liegt nicht nur die internationale Rezeption der daran beteiligten Komponisten zugrunde, sondern auch die Mobilität einiger MusikerInnen in der Nachkriegszeit: So emigrierte Esteban Eitler 1952 nach Santiago de Chile und daraufhin 1957 nach São Paulo. Obwohl sein persönlicher Nachlass bei seinen Kindern in Brasilien aufbewahrt wird, haben sich seine in Europa lebenden Geschwister ebenfalls für die Sammlung seiner Partituren engagiert, was Aufführungen einiger seiner Werke in Deutschland und Österreich angeregt hat.<sup>9</sup>

### Leistung und die Inszenierung der Leichtigkeit

Die Neuinszenierung des Konzerts aus dem Jahr 1944 gibt aber nicht nur Anlass, über die internationale Zirkulation eines gewissen Repertoires nachzudenken. Darüber hinaus trägt die konkrete Konzertsituation zur Sichtbarmachung von bestimmten pragmatischen Umständen und Rahmenbedingungen bei, die im Kontext einer werkzentrierten musikwissenschaftlichen Perspektive oftmals vernachlässigt werden. Als Erstes ist die Rolle der Flöte als Hauptinstrument des Konzerts mit der entsprechenden Herausforderung für den beteiligten Interpreten bzw. die beteiligte Interpretin zu betonen. Dieser Aspekt wurde beim Konzert am 30. Oktober 1944 in einer Rezension des deutschen Regisseurs Paul Walter Jacob kommentiert:

Das erste Konzert, das gestern im Teatro del Pueblo stattfand, erhielt sein Gepräge vor allem durch die aufopfernde Arbeit des aus Österreich stammenden jungen modernen Musikers Esteban Eitler, der sich nicht nur mit dem ‚Trio 1944‘ für die merkwürdige, aber klanglich ansprechende Instrumentenzusammenstellung von Flöte (und Bassflöte), Saxophon und Kontrabass und der Vertonung der ‚4 Fabeln‘ von Daniel Devoto als höchstpersönlicher und eigenwilliger Neutöner vorstellte, sondern auch als Flötist sozusagen der ‚Konzertmeister‘ bei allen Interpretationen des Programms war.<sup>10</sup>

---

Musicales Politoría 1946; Ernst Křenek: *Sonatina* op. 92, Nr. 2b, BA 3334, Bärenreiter 1960; Juan Carlos Paz: *Tercera composición en trío* op. 38 (1940), Ms., Archiv Juan Carlos Paz, Biblioteca Nacional Argentina, Buenos Aires; Julio Perceval: *Serenata Trio*, ECIC 61, Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores 1947; Heitor Villa-Lobos: *Chôros* Nr. 2, ME 2006, Max Eschig 1927; Adolph Weiss: *Sonate for Flute and Viola*, New Music 1930. Ich bedanke mich herzlich bei Zdravko Blažeković für die Zusendung der Partitur von Weiss aus New York. Die anderen Partituren wurden im Ibero-Amerikanischen Institut Berlin, in den Privatarchive von Alexander Wagendristel in Wien und von der Familie Eitler in São Paulo gesichtet.

9 Neben dem Berliner Konzert im Jahr 2014 vgl. etwa das Konzert „Estéban Eitler – 50 Jahre nach seinem Tod“, Musiksalon am 02.12.2010, Palais Mollard, Wien, veranstaltet durch das Institut für Österreichische Musikedokumentation, Österreichische Bibliothek.

10 Jacob, Paul Walter: „Konzert Neuer Musik. Teatro del Pueblo“, in: *Argentinisches Tageblatt*, 31.10.1944, Privatbesitz Familie Eitler, São Paulo.

Neben zwei Uraufführungen seiner eigenen Kompositionen spielte Eitler bei jedem Stück des Konzerts mit und organisierte die Proben mit anderen InterpretInnen. Eitler wurde am 10. Oktober 2014 von der russischen Flötistin Elizaveta Birjukova ‚vertreten‘, die ebenfalls das gesamte Programm spielen und mit den anderen MusikerInnen proben musste. Die Stücke des Konzerts gehören nicht zum Standardrepertoire eines/r FlötistIn und sind sowohl spieltechnisch als auch musikalisch sehr anspruchsvoll. Für Birjukova kam die Tatsache hinzu, dass sie im Gegensatz zu Eitler diese Stücke nicht selbst komponiert und darüber hinaus auch nicht selbst auswählt hatte. Während Eitler möglicherweise ein Konzept erarbeitete, mit dem er sich als Interpret wohl fühlte, musste sich Birjukova dieses erst aneignen. Insofern bildet die Darbietung dieses Programms einen wahren ‚Flötenmarathon‘, der zahlreiche Stunden des Übens und Probens, der Konzentration, Resistenz, technischen Fertigkeit und Musikalität fordert. Auf der Bühne wird jedoch erwartet, dass ein/e InterpretIn den Eindruck vermittelt, das Spielen geschehe ohne Anstrengung. Man erwartet, eine/n MusikerIn zu sehen, der/die Freude am Musizieren hat und sich nicht abmüht, wenn er/sie ein kompliziertes Programm spielt. Man könnte somit sagen, dass es zur Konvention des Musizierens gehört, die intensive Arbeit hinter der Leichtigkeit der Aufführung zu verbergen.<sup>11</sup>

Eine weitere Konvention liegt darin, die pragmatischen Umstände einer musikalischen Veranstaltung zu ‚verschweigen‘. Auf der Bühne herrscht in der Regel die Illusion, dass alles reibungslos läuft und dass hinter den Kulissen nichts Außermusikalisches passiert. Die Konzeption und Durchführung einer Musikveranstaltung ist jedoch von außermusikalischen Aspekten untrennbar. Im Fall des Konzerts von Nueva Música im Jahr 1944 spielten historische Entwicklungen sogar eine formgebende Rolle. Nach dem Militärputsch in Argentinien 1943 verlor das Teatro del Pueblo die Unterstützung der Regierung und musste seine Spielstätte, ein großes Gebäude im Zentrum von Buenos Aires, verlassen. 1944 gelang es seinem Leiter Leonidas Barletta, einen neuen Theatersaal im Keller eines Hauses in der Straße Diagonal Norte 943 zu mieten. Die neuen Räumlichkeiten lagen im Herzen von Buenos Aires, nur wenige Meter vom als Symbol für Modernität geltenden Obelisk auf dem Platz der Republik entfernt. Der Umzug hatte aber Konsequenzen für die kammermusikalische Reihe von Paz, da dieser Saal keinen Flügel oder Klavier hatte; gerade das Klavier war bisher das Hauptinstrument der Konzerte gewesen. Daher mussten die MusikerInnen der Konzertreihe sich bemühen, Programme für neue Besetzungen zu gestalten. Dass Eitler und Paz nach 1943 verstärkt Stücke für Blasinstrumente oder Gesang schrieben, war deshalb keine rein ästhetische Entscheidung, sondern auch Konsequenz dieser konkreten Rahmenbedingungen.

---

11 Zu diesem Thema im Musikbereich vgl. etwa Grotjahn, Rebecca / Schmidt, Dörte / Seedorf, Thomas (Hg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Schliengen 2011.

Interessanterweise war die Wiederaufführung des Konzertprogramms im Jahr 2014 von ähnlichen pragmatischen Umständen geprägt. Aus den 70 zwischen 1937 und 1950 von Nueva Música aufgeführten Programmen wurde gerade ein Programm der ‚klavierlosen‘ Zeit von Nueva Música gewählt, da im Tagungssaal der Universität der Künste Berlin an der Grunewaldstraße kein Flügel zur Verfügung stand, wodurch auch Miete, Transport und das Stimmen eines Instruments entfielen. Darüber hinaus ist die im Originalprogramm enthaltene *Sonatina* op. 21 von Paz verschollen. Stattdessen wurde seine *Tercera composición en trío* op. 38 gewählt, ein Stück, das auch bei Nueva Música im Jahr 1944 erklang und aus der Zwölftonphase von Paz stammt. Die Auswahl hat den Schwerpunkt auf Zwölftonmusik im Konzert verstärkt. Diese pragmatischen Entscheidungen wurden dem Publikum des Konzerts jedoch nicht vermittelt. Ebenfalls wäre es unangebracht zu erzählen, wie oft für das Konzert geprobt wurde und ob die MusikerInnen des Ensemble Iberoamericano die Stücke, die sie temperamentvoll spielten, tatsächlich mögen. Denn mit Überzeugung zu spielen, ist Bestandteil einer professionellen musikalischen Darbietung. Zu dem ‚Verschwiegenen‘ gehört außerdem die Finanzierung des Konzerts und die Höhe der Gage der MusikerInnen und TontechnikerInnen.

In diesem Zusammenhang könnte man schließlich fragen, warum die außermusikalischen Aspekte einer musikalischen Inszenierung oft verschwiegen werden. Mitten im Zweiten Weltkrieg und in einer von deutschsprachigen EmigrantInnen geprägten Gesellschaft war es sicherlich wichtig für die beteiligten MusikerInnen, die Musik als einen idealen und konfliktlosen Ort der menschlichen Begegnung zu deuten.<sup>12</sup> Auch im aktuellen Umgang mit den pragmatischen und logistischen Umständen einer musikalischen Veranstaltung zeigt sich die Sehnsucht nach Musik als einem Ort universaler Werte.

---

12 Vgl. Schmidt, Dörte: „Kulturelle Räume und ästhetische Universalität oder: Warum Musik für die aktuelle Debatte über das Exil wichtig ist“, in: Krohn, Claus-Dieter u.a. (Hg.): *Kulturelle Räume und ästhetische Universalität. Musik und Musiker im Exil. Jahrbuch Exilforschung*, München 2008, S. 1–7.