

Der Wagner-Sänger Joseph Aloys Tichatschek – Vom Nachlass zum Netzwerk

STEFAN ALSCHNER, WEIMAR

Der Tenor Joseph Tichatschek gilt als eine der bedeutendsten Sängerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts. Vor allem mit Richard Wagner ist der Name des Sängers bis heute eng verbunden, sang er doch in den Uraufführungen des *Rienzi*, *der letzte der Tribunen* und *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* jeweils die Hauptrollen. Wagner gab später selbst unumwunden zu, die Partie des Lohengrin ganz auf Tichatschek hin konzipiert zu haben.¹ Von 1838 bis 1870 Mitglied des Dresdner Hoftheaters prägte und begleitete der Tenor dessen Geschehnisse über 30 Jahre lang und war auch an anderen Theatern in Deutschland und Europa ein gefeierter Sängerstar. 1865 war er entscheidend an der Stockholmer Erstaufführung von Wagners *Rienzi* beteiligt, welche erst die zweite Aufführung eines Werkes Wagners in Übersetzung sowie die erste Aufführung *Rienzis* im Ausland darstellte.²

Der im Rahmen der wissenschaftlichen Teilauswertung der Quellenbestände der Richard Wagner-Sammlung des Reuter-Wagner-Museums in Eisenach wiederentdeckte Nachlass des Sängers Joseph Tichatschek und seiner Tochter Josephine Rudolph-Tichatschek ermöglicht vertiefte Einblicke in das Repertoire und die Netzwerke des Sängers.³ Tichatschek, der in der Forschung gern als das „Urbild“ des Helden- und Wagnertenors herangezogen wird,⁴ stand zuletzt wieder verstärkt im Blick der Forschung, wobei der Schwerpunkt hierbei vor allem auf seinen Beziehungen zum Werk Wagners oder gesangsästhetischen Aspekten lag.⁵ Wenig untersucht sind dagegen bisher die umfangreichen Netzwerke von Sängerpersönlichkeiten wie Tichatschek.⁶ Die Auswertung des Nachlasses sowie der Eisenacher Wagner-Sammlung, die

1 Brief Richard Wagners an Ludwig II. König von Bayern, 25. Juni 1867, in: *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*, Bd. 19, hrsg. von Margret Jestremski u. a., Wiesbaden 2011, S. 168–173, hier: S. 170; vgl. auch Thomas Seedorf und Carolin Bahr, „Wagners Konzeption des *Lohengrin* und das Dresdner Sängerensemble“, in: *wagnerspectrum* 10, H. 1 (2014), S. 145–161.

2 Owe Ander, „Die Rezeption des *Rienzi* in Stockholm 1844-1905“, in: *wagnerspectrum* 11, H. 2 (2015), S. 85–114, hier S. 85.

3 Die Auswertung und Erschließung ausgewählter Teilbestände der Wagner-Sammlung Eisenach geschieht im Rahmen des von der VolkswagenStiftung geförderten Projektes „Wissenschaftlich kommentierte Quellenanalyse und Diskussion ausgewählter Aspekte der Richard-Wagner-Sammlung Nikolaus J. Oesterleins in Eisenach“.

4 Einhard Luther, *So singe, Held! Biographie eines Stimmfaches (Teil 1). Wagnertenöre der Wagnerzeit (1842–1883)*, Trossingen 1998, S. 21.

5 Vgl. u. a. Thomas Seedorf, „Vom Tenorhelden zum Heldentenor – Wagners Ideal eines neuen Sängertypus“, in: *Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 16. bis 21. September 2004 am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena*, Bd. 1, hrsg. von Detlef Altenburg et al., Kassel etc. 2012, S. 463–472.

6 Stefan Alschner, „Das Weimarer Hoftheater und seine Wagner-Sänger“, in: *Wagner-Weimar-Eisenach. Richard*

mit ihren über 25.000 Objekte umfassenden Bestand neben Bayreuth als zweitgrößte Wagner-Sammlung der Welt gilt, ermöglicht einen Einblick in die weitreichenden Netzwerke des Sängers Joseph Tichatschek und zeigt, wie der Tenor diese geschickt zu nutzen wusste.⁷

Joseph Aloys Tichatschek

Joseph Aloys Tichatschek begann seine Bühnenkarriere 1830 am k. k. Theater am Kärntner-
tor in Wien.⁸ Seine stimmliche Ausbildung erhielt er bei Giuseppe Ciccimara, der von 1816 bis
1826 in Neapel tätig war und dort vor allem für seine Rollen in Werken Rossinis gefeiert wurde.
Tichatscheks Kontrakt erlaubte es ihm, mehrere Jahre am Theater in Graz zu verbringen, wo er
schließlich zum gefeierten Star heranreifte. Statt für eine Rückkehr nach Wien entschied sich
Tichatschek jedoch 1837 für ein Engagement am Dresdner Hoftheater, welches er ein Jahr
darauf auch antrat. Von 1838 bis 1870 sollte Tichatschek nun dem Dresdner Hoftheater fest
verbunden bleiben. Mehrere Gastspielreisen in den Jahren 1839 und 1840, welche Tichatschek
u. a. an die Theater in Hamburg, Berlin, Leipzig, Bremen und Lübeck brachten, halfen den
Status des Tenors als Ausnahmesänger früh zu festigen. 1841 folgte eine Reise nach England
mit Konzerten in London, Manchester und Liverpool, womit der Name Tichatschek auch außer-
halb des deutschen Sprachraums zum Begriff wurde. Am 20. Oktober 1842 feierte schließlich
Richard Wagner mit der Uraufführung seines *Rienzi* seinen ersten großen Erfolg, an welchem
Tichatschek als Sänger der Hauptrolle entscheidend mit beteiligt war.

Belege für den Status, den Joseph Tichatschek in den Jahren in Dresden bereits erlangt hat,
finden sich beispielsweise in der 1842 erschienenen Ausgabe des Theater-Lexikons herausge-
geben von Robert Blum:

„T. gehört zu den besten jetzt lebenden deutschen Tenoristen, ja er dürfte kaum ei-
nen ebenbürtigen Rivalen unter denselben finden; seine Stimme ist umfangreich,
vollkräftig, angenehm und schmelzend; in der höchsten Kraftentwicklung und in der
zartesten Weichheit ist sie von gleich hinreißender Wirkung; dabei ist sein Vortrag edel, see-
lenvoll und durchaus kunstgerecht; er beherrscht seine schönen Mittel vollkommen und
offenbart in jeder Nüance seines Gesanges eine gründliche und vollendete Bildung. Das
ganze Opernrepertoire der Gegenwart ist ihm gänzlich eigen, da er die höchsten und tiefsten
Tenorparthien desselben mit gleicher Fertigkeit, Gewandtheit und Gediegenheit ausführt.“⁹

Wagner im Spannungsfeld von Kultur und Politik, hrsg. von Helen Geyer et al., Bielefeld 2020, S. 85–101.

7 Der Nachlass des Sängers Joseph Tichatschek und seiner Tochter Josephine Rudolph-Tichatschek ist aktuell Gegenstand einer größeren Forschungsarbeit des Autors, welche sich mit der Sängerpersönlichkeit Joseph Tichatschek auseinandersetzt. Darüber hinaus werden die Dokumente des Nachlasses auch kommentiert ediert.

8 Die folgenden biographischen Angaben zu Tichatschek stützen sich vor allem auf Moritz Fürstenau, *Joseph Tichatschek. Eine biographische Skizze nach handschriftlichen und gedruckten Quellen*, Leipzig 1868.

9 Anonym, Art. „Tichatschek (Joseph Aloys)“, in: *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde: unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller*

Noch 1861 verwendet das Universallexikon der Tonkunst Schlagworte wie „Kolossalität der Mittel“, „Genialität der Auffassung“ und spricht von einer „phänomenalen Stimme“.¹⁰

Drei Jahre nach dem *Rienzi* sang Tichatschek auch in der Uraufführung des *Tannhäuser* die Hauptrolle sowie 1849 bei der Erstaufführung in Weimar. Der Kontakt zu Wagner riss auch während dessen Exilzeit nicht ab und obwohl das Verhältnis nicht immer frei von Miss-tönen war,¹¹ bleiben sie doch beide bis zu ihrem Tod freundschaftlich eng verbunden. In den Jahren bis zu seiner Pensionierung 1870 war Tichatschek in Dresden und Europa in zahlreiche Erstaufführungen von Werken Wagners in Deutschland und Europa involviert. Er brachte aber auch weiterhin sein ungemein breites Repertoire zu Gehör und partizipierte in verschiedenen Erst- und Uraufführungen von Werken anderer Komponisten. Ab 1870 verfolgte er dann das Theater- und Musikleben nur noch als aufmerksamer Beobachter. 1882 lähmte ihn ein Schlag-anfall teilweise, weshalb er die letzten Jahre bis zu seinem Tod 1886 in seiner Wohnung in Dresden mehr oder minder an das Bett gefesselt verbrachte.¹²

Die Wagner-Sammlung in Eisenach

Der Nachlass des Sängers und seiner Tochter Josephine Rudolph-Tichatschek bildet heute einen Teilbestand der sogenannten Richard-Wagner-Sammlung des Reuter-Wagner-Museums in Eisenach. Die Sammlung geht zurück auf den Wiener Sammler und Wagnerianer Nikolaus Oesterlein, welcher diese ab 1876 anzulegen begann und bis 1895 in vier Katalogbänden dokumentierte.¹³ Sehr schnell wuchs die Sammlung jedoch über eine reine Bibliothek hinaus, weshalb Oesterlein sich veranlasst sah, 1885 in Wien das erste Richard Wagner-Museum überhaupt zu eröffnen und seine Sammlung für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen.¹⁴

Als die anwachsende Sammlung Oesterleins räumliche und finanzielle Kapazitäten zu sprengen drohte, begann er nach einer geeigneten Stadt bzw. einer geeigneten Institution

Deutschlands, Bd. 7, hrsg. von Robert Blum et al., Altenburg etc. 1842, S. 88.

10 Anonym, Art. „Tichatschek“, in: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst: für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten*, Bd. 3, hrsg. von Eduard Bernsdorf, Offenbach 1861, S. 731.

11 Im Zentrum des angeblichen zeitweiligen Zerwürfnisses zwischen Wagner und Tichatschek steht, Wagners Kritik an dessen Leistungen in der Uraufführung des *Tannhäuser* in seiner Schrift „Über die Aufführung des ‚Tannhäuser‘“, in: Ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 5, Leipzig o. J. [1911], S. 123–159, hier S. 133f.

12 Vgl. hierzu die Briefe Joseph Tichatscheks an seine Tochter Josephine Rudolph-Tichatschek in der Richard Wagner-Sammlung des Reuter-Wagner-Museums Eisenach, insb.: Thüringer Museum/Fritz Reuter- und Richard Wagner-Museum Eisenach (RWM), Inv. Nr. 292/83 bis 305/83; siehe auch Kurt Mey, „Joseph Tichatschek: Ein Gedenkblatt zum hundertsten Geburtstage“, in: *Bühne und Welt* 9, H. 2 (Juli 1906), S. 329–335.

13 Nikolaus Oesterlein, *Beschreibendes Verzeichniß des Richard Wagner-Museums. Ein bibliographisches Gesamtbild der kulturgeschichtlichen Erscheinung Richard Wagner's von den Anfängen seines Wirkens bis zu seinem Todestage den 13. Februar 1883*, 4 Bände, Leipzig 1882ff.

14 Zur Geschichte der Sammlung siehe: Helen Geyer, „Joseph Kürschners kulturpolitische Bemühungen um den Ankauf der Wagner-Sammlung Nikolaus Oesterleins“, in: *Wagner-Weimar-Eisenach. Richard Wagner im Spannungsfeld von Kultur und Politik*, hrsg. von Helen Geyer et al., Bielefeld 2020, S. 155–172; sowie Kiril Georgiev, „Die Richard Wagner-Sammlung in der Reuter-Villa zu Eisenach“, in: *wagnerspectrum* 14, H. 1 (2020), S. 203–224.

zu suchen, welche seine Sammlung übernehmen und zugleich weiterführen sollte.¹⁵ Bayreuth betrachtete er explizit als nicht geeignet.¹⁶ Nach zahlreichen erfolglosen Versuchen, die Sammlung an Städte wie Dresden, Leipzig oder München abzugeben, wurde sie schließlich – u. a. dank des Engagements des Verlegers Joseph Kürschner – 1895 durch die Stadt Eisenach für 90.000 Mark erworben und in der Villa des bereits 1864 verstorbenen Literaten Fritz Reuter untergebracht.¹⁷ 1897 eröffnete dann an selber Stelle mit dem Reuter-Wagner-Museum ein Kuriosum in der deutschen Museumslandschaft: Zwei bedeutende Künstler des 19. Jahrhunderts, die sich persönlich nie getroffen haben, waren unter einem Dach vereint. Bis heute ist das Museum, welches zugleich das älteste der Stadt ist, in der Reuter-Villa in Eisenach zu besichtigen.

Der Nachlass Rudolph-Tichatschek in der Wagner-Sammlung Eisenach

Der Nachlass Rudolph-Tichatschek wurde dem Reuter-Wagner-Museum in Eisenach 1913 von der in Brüssel verstorbenen Tochter des Sängers, Josephine Rudolph-Tichatschek, vermacht.¹⁸ Der Nachlass umfasst nach dem aktuellen Stand der Erschließung 402 Quellen. Die Quellen des Nachlasses sind in der handschriftlichen Liste „Schriftlicher Nachlaß des Sängers Tichatschek und seiner Tochter, Frau Rudolphi-Tichatschek“ überliefert.¹⁹ Sie umspannen einen Zeitraum von 1843 (das älteste Dokument stammt vom 12.03.1843) bis 1897 (jüngstes Dokument: 18.06.1897). Nachträglich hinzugefügten Anmerkungen zufolge gingen bedeutende Teile des Nachlasses 1945 gegen Ende des 2. Weltkrieges verloren.²⁰

Der Nachlass mit seinen zahlreichen handschriftlichen Dokumenten und graphischen Objekten bietet verschiedene Möglichkeiten sich mit dem Phänomen des Künstlers bzw. Sängers im 19. Jahrhundert auseinanderzusetzen. Eine sind die zahlreichen Netzwerke die Sängerpersönlichkeiten wie Tichatschek innerhalb Deutschlands und Europas knüpften, um nicht nur die eigene Karriere zu befördern, sondern ebenso für befreundete Künstler und Komponisten zu werben.

Der Sänger und die deutschen Fürstenhöfe

Als königlich sächsischer Kammersänger und erster Tenor eines großen deutschen Hoftheaters hatte Tichatschek eine Mittlerposition zwischen seinen aristokratischen ‚Arbeitgebern‘,

15 Nikolaus Oesterlein, *Entwurf zu einem Richard Wagner-Museum. Mit 4 Bildern in Lichtdruck*, Wien 1884, S. 11–14.

16 Ders., *Das Richard Wagner-Museum und sein Bestimmungsort*, Wien 1884, S. 9.

17 Vgl. Geyer, „Joseph Kürschners kulturpolitische Bemühungen“, S. 161ff.

18 Vgl. „Copie du testament de Madame Veuve Rudolph“, in: Stadtarchiv Eisenach, Einrichtung u. Verwaltung d. Reuter & Wagner-Museums, 11-352-4/Bd. VII, Fol. 4–8.

19 Schriftlicher Nachlaß des Sängers Tichatschek und seiner Tochter, Frau Rudolphi-Tichatschek, in: RWM, Inv. Nr. 4866.

20 Ebd.

den Komponisten der Werke, in denen er auftrat, und dem Publikum inne. Die verschiedenen Dokumente bezüglich Ordensverleihungen an Tichatschek aber auch seine Berichte von Gastspielreisen zeugen von intensiven Kontakten zu den deutschen Fürstenhäusern.²¹ Ein Brief des Erbprinzen und späteren Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach an Tichatschek legt dabei die Vermutung nahe, dass Tichatschek diese Kontakte durchaus auch nutzte, um im Interesse befreundeter Künstler – in diesem Fall Richard Wagner – für deren Werke zu werben. Carl Alexander schreibt an Tichatschek:

„Mein lieber Herr Tichatschek! Empfangen Sie meinen besten Dank für Ihren Brief wie für die Übersendungen des Textbuches: ‚Lohengrin‘ und der Broschüre. Letztere habe ich noch nicht gelesen, weshalb ich sie noch eine Zeit lang behalten möchte; die Arbeit Wagners aber erhalten Sie beifolgend zurück und zwar mit dem Ausdruck meiner vollsten Anerkennung. Das Werk ist voll Phantasie, voll Poesie, voll Kenntniß der Bühne und wird seinen Effekt gewiss nicht verfehlen, wenn es durch eine solch herrliche Musik belebt wird, wie die, welche ich im Tannhäuser bewundere. Dieser aber bleibt eine der großartigsten Schöpfungen der Kunst unserer Zeit und stellt den Namen Wagners sehr hoch. [...] Daß ich mich freuen werde Sie wieder zu sehen und wieder zu hören, werden Sie mir ohne Versicherung glauben, denn Sie wissen welchen Genuß ich Ihnen verdanke. In der Hoffnung dieses recht bald hier mündlich Ihnen wiederholen zu können verbleibe ich Ihr ergebener Carl Alexander“²²

Der Brief, der nur wenige Wochen vor den für Wagner so folgenschweren Maiaufständen in Dresden entstand, belegt, dass Tichatschek Carl Alexander das Textbuch zu *Lohengrin* und eine weitere nicht näher beschriebene Broschüre zukommen ließ. Nur wenige Wochen zuvor – am 16. und 18. Februar 1849 – war Tichatschek in der Weimarer Erstaufführung des *Tannhäuser* in der Hauptrolle aufgetreten. Es ist nicht auszuschließen, dass Tichatschek hier – sicherlich mit Kenntnis Wagners – den Kontakt zum Weimarer Fürstenhaus suchte, um eine Uraufführung des *Lohengrin*, welche in Dresden nach Wagners stärker werdendem revolutionärem Engagement nahezu unmöglich geworden war, in Weimar anzuregen, sicherlich mit dem Hintergedanken, hierbei selbst die Hauptrolle singen zu können. Zwar war ihm dies später nachweislich nicht möglich, jedoch kann der Brief als Hinweis dafür gelten, wie Tichatschek seine fürstlichen Netzwerke für sich und ihm nahestehende Komponisten einzusetzen wusste.

Der Sänger und die Presse

Das 19. Jahrhundert stand ganz im Zeichen des expandierenden neuen Massenmediums der Tages- und Wochenzeitschriften. Die von Robert Schumann initiierte *Neue Zeitschrift für Musik*

21 Siehe bspw. den Brief Joseph Tichatscheks an Pauline Tichatschek, 8 März 1870, in: RWM, Inv. Nr. 4347. Hier schreibt Tichatschek „Abends ins Theater wo der Herzog [Ernst II. von Sachsen—Corburg—Gotha] mich sofort sprechen wollte. Um 9 Uhr kam er ins Conversations Zimmer, war äußerst liebenswürdig, wir sprachen viel von höchst Interessantem aus früherer Zeit. Sagte auch, daß er vergessen hätte zu befehlen, daß ich im Schlosse wohnen sollte aber ich sollte alle Mittage sein Gast sein. Zu heute hatte ich abgelehnt, weil Probe zu Tannhäuser von 12 bis 13 Uhr war.“

22 Brief von Carl Alexander Erbgroßherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach an Joseph Tichatschek vom 4. April 1849 aus Weimar, in: RWM, alte Inv.-Nr. 695.

ist hierbei nur ein Beispiel dafür, wie insbesondere die Künste und Künstler in dieser Entwicklung partizipierten.

Nicholas Vazsonyi hat in seiner Arbeit über die „Marke Wagner“ gezeigt wie Wagner es virtuos verstand, die neuen Medien seiner Zeit einzusetzen, um Aufmerksamkeit für sich und seine Ideen zu wecken.²³ Die Briefe aus dem Tichatschek-Rudolph-Nachlass belegen, dass auch Joseph Tichatschek als Sänger Kontakte in die Dresdner Lokalpresse besaß und diese ebenfalls für seine Zwecke einsetzte. So finden sich in einigen Briefen von seinen Gastspielreisen durch Deutschland und Europa Hinweise darauf, dass der Tenor örtliche Rezensionen und Besprechungen seiner Auftritte mit der Bitte nach Dresden schickte, seine Frau möge diese an die Redakteure der Zeitungen *Dresdner Nachrichten*, *Dresdner Journal* und die *Constitutionelle Zeitung* zur Veröffentlichung weiterleiten.²⁴

Tatsächlich finden sich in zeitlicher Nähe zu diesen Briefen Meldungen in den erwähnten Zeitschriften über die Gastspielauftritte Tichatscheks.²⁵ Die Konzentration auf die Dresdner Presse erscheint dabei auf den ersten Blick etwas provinziell und beschränkt. Bedenkt man jedoch, dass die Hinweise in den Briefen des Nachlasses aus den 1860er Jahren stammen, lassen sich hierfür durchaus Gründe finden. Mit dem Engagement Ludwig Schnorr von Carolsfelds am Dresdner Hoftheater besaß dieses einen jungen aufstrebenden Tenor, der dazu noch Aufsehen als Wagner-Sänger erweckte und Tichatschek damit durchaus seine Stellung als Ausnahme- und Startenor des Dresdner Operntheaters streitig machen konnte. Durch gezielt lancierte Pressemeldungen konnte sich Tichatschek so versucht gesehen haben, auch während seiner Abwesenheit beim Dresdner Publikum präsent zu bleiben und somit seine herausgehobene Stellung als erster Tenor des Theaters zu bewahren.

Der Sänger und andere Künstler

Die Vernetzungen Joseph Tichatscheks im künstlerischen Bereich stellen sich als äußerst vielfältig dar. Mögliche Konstellationen sind dabei die des Interpreten bzw. ausübenden Künstlers in Beziehung zu Komponisten und Kapellmeistern sowie die des Kollegen, Konkurrenten und Vorbilds im Hinblick auf andere Sängerinnen und Sänger.

Für die heutige Rezeption des Sängers Tichatschek nimmt seine Verbindung mit Richard Wagner als Interpret der Hauptrollen in den Uraufführungen von *Rienzi* und *Tannhäuser* eine – wenn nicht die – zentrale Rolle ein. Doch Abschriften im Nachlass des Sängers zeigen,

23 Nicholas Vazsonyi, *Richard Wagner. Die Entstehung einer Marke*, Würzburg 2012.

24 Vgl. zum Beispiel Brief Joseph Tichatschek an Pauline Tichatschek, 3. Mai 1866, in: RWM, Inv. Nr. 4353. Hier heißt es „2 Referate lege ich bei übersetzt, welche du an Hr Niese mit der Bitte übergeben mögest, den Aufsatz über Prophet in die Constiutionelle Zeitung aufzunehmen. Den Artikel über Wagners ‚Rienzi‘ gib Hr Drobisch er möge so freundlich sein, denselben ganz in die [Dresdner] Nachrichten aufzunehmen.“

25 Vgl. zum Beispiel die wenige Wochen nach dem oben genannten Brief vom 3. Mai 1866 in den *Dresdner Nachrichten* erschienene Meldung: „Über Tichatscheks Gastspiel in Stockholm [...]“, in: *Dresdner Nachrichten. Tageblatt für Unterhaltung und Geschäftsverkehr* 11, Nr. 143 (Mittwoch 23. Mai 1866), S. 2.

dass Tichatschek zu Lebzeiten ebenso als Interpret in den Opern Giacomo Meyerbeers geschätzt wurde und auch der Komponist selbst dem Tenor seine Bewunderung zum Ausdruck brachte, als er nicht nur für die Dresdner Premiere seiner Oper *Nordstern* zwei Einlagearien für Tichatschek schrieb, sondern den Sänger in einem Brief auch als zweiten Vater des Werkes pries.²⁶

Im Bereich der Sängerinnen und Sänger dokumentieren die Briefe des Nachlasses den Respekt, welchen Tichatschek bei seinen Zeitgenossen genoss. Mit Albert Niemann unternahm Tichatschek sogar gemeinsame Reisen und der Tenor Gustav Walter zollte dem Sänger noch acht Jahre nach dem Ende von dessen aktiver Karriere seine Anerkennung, indem er ihn in einer Widmung als „Meister der Tenöre“ und „König Tichatschek“ bezeichnete.²⁷ Unter den Dresdner Gesangspersonal ist zudem Therese Malten – selbst große Wagner-Sopranistin – zu nennen, welche den Tenor noch im hohen Alter in seiner Wohnung besuchte.

Josephine Rudolph-Tichatschek und ihre Netzwerke

Zuletzt ist noch der Fokus auf Joseph Tichatscheks Tochter Josephine Rudolph-Tichatschek zu lenken, welche die Rolle der Netzwerkerin für ihren Vater übernahm, als dieser nach dem Ende seiner aktiven Karriere seine Dresdner Heimat nur noch selten verließ. Nach dem Tod ihres Ehemannes – des Dresdner Tenors Eduard Rudolph – verlegte Josephine Rudolph-Tichatschek ihren Lebensmittelpunkt nach Wien, wo sie zumindest eine Zeit lang als Gast bei der Familie des Wiener Theaterdirektors Franz Jauner und seiner Frau Emilie Jauner-Krall wohnte. Enge Beziehungen unterhielt sie jedoch nicht nur mit Jauner – der sich für die erste komplette Aufführung des Rings außerhalb von Bayreuth verantwortlich zeigte –, sondern auch mit großen Wagner-Interpreten und -Interpretinnen wie Amalie Friedrich Materna und mit dem Wagner-Sammler Nikolaus Oesterlein.²⁸ Ihre Beobachtungen und Erlebnisse schilderte sie in ihren Briefen an den Vater, von denen leider nur einige wenige erhalten sind.²⁹ Was wir über die Netzwerke von Joseph Tichatscheks Tochter wissen, muss derzeit aus den Briefantworten des Vaters rekonstruiert werden, jedoch lässt sich bereits hieraus schließen, dass es sich bei Josephine Rudolph-Tichatschek um eine nicht nur in der ‚Wagner-Szene‘ ihrer Zeit hervorragend vernetzte und kulturell engagierte Frau gehandelt haben muss.³⁰

Den Abschluss soll ein Ausblick auf ein Netzwerk der ganz anderen Art geben, nämlich die Möglichkeiten der digitalen Vernetzung. Aktuell laufen die Vorbereitungen, um die Wagner-

26 Brief Giacomo Meyerbeers an Joseph Tichatschek, 17. März 1855 (Abschrift), in: RWM, Inv. Nr. 4716.

27 Fotografie von Gustav Walter mit handschriftlicher Widmung an Joseph Tichatschek, in: RWM, Inv. Nr. 984.

28 Vgl. hierzu u. a. die Briefe Joseph Tichatscheks an seine Tochter Josephine Rudolph-Tichatschek ab 1875, insbesondere: Thüringer Museum Eisenach, RWM, Inv. Nr. 253/83 (Brief vom 22. Januar 1875), Inv. Nr. 255/83 (Brief vom 23. August 1875) und Inv. Nr. 290/83 (24. August 1881).

29 Siehe bspw. Brief Josephine Rudolph-Tichatscheks an Joseph Tichatschek, 28. Juli 1882, in: RWM, Inv. Nr. 4708. Hier schildert die Tochter des Tenors ihre Eindrücke vom Besuch des *Parsifals* bei den Bayreuther Festspielen.

30 Josephine Rudolph-Tichatschek beteiligte sich u. a. mit zahlreichen Ausstellungsstücken an der Internationalen

Sammlung Eisenach, welche auch den Nachlass Rudolph-Tichatschek als Teilbestand umfasst, ausführlich zu erschließen und zu digitalisieren. Damit wird in naher Zukunft auch der Nachlass Joseph Tichatscheks und seiner Tochter Josephine frei zugänglich sein, wodurch sich, vielleicht in Kombination mit anderen Quellen anderer Institutionen und Sammlungen, ein neuer Blick auf die persönlichen Netzwerke des Sängerstars und seiner Tochter ergeben werden.

Zitation: Stefan Alschner, „Der Wagner-Sänger Joseph Aloys Tichatschek – Vom Nachlass zum Netzwerk“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 14–22, DOI: 10.25366/2020.46.

Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892. Siehe auch: Guido Adler: *Fach-Katalog der Musik-historischen Abtheilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn nebst Anhang: Musikvereine, Concertwesen und Unterricht*, Wien 1892, S. 311ff.

Abstract

The Richard Wagner collection in Eisenach contains the estates of several important 19th century Wagner performers. The inheritance of the Heldentenor Joseph Tichatschek provides insight into the life and influence of the tenor. Tichatschek is considered as one of the greatest German speaking tenors of his generation and performed the leading roles in the world premieres of Richard Wagner's *Rienzi* und *Tannhäuser*. The paper provides an introduction into the extensive networks Tichatschek apparently used to promote his own career as well as the works of composers close to him, like Richard Wagner. The study focusses on Tichatschek's connections to the German courts, newspaper editors, and artists. The daughter of the singer, Josephine Rudolph-Tichatschek – wife to the German tenor Eduard Rudolph –, appears as a so far completely unknown figure with likewise extensive networks which helped to preserve the inheritance of her father after his death.

Kurzvita

Stefan Alschner studierte Musikwissenschaft und Skandinavistik an der Universität Tübingen. Im Anschluss daran nahm er ein internationales Masterfernstudium an der Universität Borås (Schweden) im Fach Informations- und Bibliothekswissenschaften mit dem Schwerpunkt auf digitale Bibliotheken und Informationsdiensten auf. Seit 2016 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar im Projekt „Wissenschaftlich kommentierte Quellenanalyse und Diskussion ausgewählter Aspekte der Richard-Wagner-Sammlung Nikolaus J. Oesterleins in Eisenach“ gefördert durch die VolkswagenStiftung.

**Freie Beiträge
zur Jahrestagung
der Gesellschaft für
Musikforschung
2019**

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

**Musikwissenschaft:
Aktuelle Perspektiven 1**

musiconn
für vernetzte Musikwissenschaft

Freie Beiträge

Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven

Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Band 1

Freie Beiträge

zur Jahrestagung der Gesellschaft
für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

Detmold: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für
Musik Detmold 2020

DOI: 10.25366/2020.42

Online-Version verfügbar unter der Lizenz: Urheberrecht 1.0,
<<https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=de>>

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.

Impressum

Redaktion: Nina Jaeschke, Rebecca Grotjahn und Jonas Spieker

Satz: Nina Jaeschke

© Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold 2020

INHALT

Vorwort	IX
Komponieren für das Radio: Akteure, Diskurse, Praktiken	1
Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik: Ein Generationenaustausch	6
Stefan Alschner Der Wagner-Sänger Joseph Aloys Tichatschek – Vom Nachlass zum Netzwerk	14
Alenka Barber-Kersovan Songs for the Goddess. Das popmusikalische Neo-Matriarchat zwischen Ethno-Beat, erfundenen Traditionen und kommerzieller Vermarktung	23
Elias Berner, Julia Jaklin, Peter Provaznik, Matej Santi, Cornelia Szabó-Knotik Musikgeschichte anders erzählen? Das Beispiel der 1970er in Österreich. Musikhistoriographie in der Zeit der Digitalisierung	34
Mauro Fosco Bertola „Ein Laut so klagevoll“. <i>Lohengrin</i> zwischen Richard Wagner und Salvatore Sciarrino	45
Matthieu Cailliez Europäische Rezeption der Berliner Hofoper und Hofkapelle von 1842 bis 1849	55
Iacopo Cividini Zwischen klassischer Musikphilologie und angewandter Informatik: Die <i>Digitale Mozart-Edition (DME)</i> der Stiftung Mozarteum Salzburg	65
Marko Deisinger Fortschrittliche Technologie im Dienste eines Antimodernisten. Heinrich Schenker und der österreichische Rundfunk	84
Norbert Dubowy Vom Kritischen Bericht zur Kritischen Dokumentation am Beispiel der <i>Digital-interaktiven Mozart-Edition</i>	94
Markus Engelhardt Musik zwischen Nation Building und Internationalität. Italien um 1900	109
Maryam Haiawi Das Oratorium im Spannungsfeld der Konfessionen: Zum interkonfessionellen Austausch von Oratorien im 18. Jahrhundert	115

Judith I. Haug	
„Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten“ – Rekonstruktionen osmanischer Musikgeschichte in Gesangstextsammlungen	130
Renate Koch	
Marcel Prawy und das erste Broadway-Musical im Österreich der Nachkriegszeit	142
Susanne Kogler, Julia Mair, Juliane Oberegger, Johanna Trummer	
Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten	150
Marie-Anne Kohl	
Die weinende Jury. „Geschlechtslose“ Tränen bei globalen Musik-Castingshows?	158
Fabian Kolb	
Tanztheater und filmische Ästhetik. Cineastische Einflüsse und Gestaltungsweisen in den Kompositionen für die Ballets Suédois 1920–1925	168
Christian Lehmann	
Tempobezeichnungen von Julius Stockhausen für <i>Die schöne Müllerin</i> : Ein Quellenfund	191
Martin Link	
<i>Signum et gens</i> – Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus <i>Liebesfrühling</i>	201
Livio Marcaletti	
„Strafspiel“ und satirische Stilmittel in musikdramatischen Gattungen des frühen 18. Jahrhunderts	211
Tobias Marx, Martin Lissner	
Thüringer Musikszene – Jugendmusikredaktionen als außerschulische musikbezogene Bildungskontexte	224
Maho Naito	
Die Parallelität der Entstehungsprozesse der ersten beiden Symphonien Gustav Mahlers: Instrumentation, Revision und Dirigierpraxis	235
Elisa Novara	
Eine Schumann-Werkstatt? Zur Übertragbarkeit der Methoden vom Projekt „BeethovensWerkstatt“ auf andere Komponisten	244

Theodora Oancea, Joachim Pollmann, Jonas Spieker Kollaborateure – Involvierte – Profiteure. Erarbeitung eines Online-Lexikons zur Musik in der NS-Zeit	260
Kiron Patka „Ich wollte eigentlich Sängerin werden.“ Berufsselbstbilder von Tontechniker*innen im Radio	268
Siegwart Reichwald Die Leiden der jungen Clara: Das Klaviertrio Opus 17 als Ausdruck einer Neu-Romantikerin	277
Elisa Ringendahl Lied versus Oper – Pole musikalischer Gattungen bei Oscar Bie	292
Benedikt Schubert Struktur und Exegese. Über Eigentümlichkeiten in der Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4)	300
Uwe Seifert, Sebastian Klaßmann, Timo Varelmann, Nils Dahmen Computational Thinking in der Musikwissenschaft: Jupyter Notebook als Umgebung für Lehre und Forschung	309
Yusuke Takamatsu Synthese als Modus der Prozessualität bei Schubert: Sein spezifisches Wiederholungsprinzip im langsamen Satz	320
Daniel Tiemeyer Johann Nepomuk Hummels Sonate in fis-Moll Op. 81 – Studien zu Entstehungshintergrund, Rezeption und formaler Struktur	326
Andrea van der Smissen Musikalische Innovation im Umfeld der Moderne und historischen Avantgarde in Ungarn	335
Tim Ziemer, Holger Schultheis Psychoakustische Sonifikation zur Navigation in bildgeführter Chirurgie	347
Magdalena Zorn Musik mit dem Radio hören: Über den Begriff der musikalischen Aufführung	359

Gabriele Buschmeier in memoriam

Vorwort

Die vorliegenden Bände dokumentieren die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019. In den dreieinhalb Tagen vom 23. bis zum 26. September 2019 wurden in Paderborn und Detmold nicht weniger als 185 Beiträge präsentiert, verteilt auf diverse Symposien, Round tables, Freie Sektionen und Postersessions. Sie alle auf einen Nenner bringen zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit – und das ist gut so, ist es doch Ziel der Jahrestagungen, die große Vielfalt der Themen und Methoden des Faches Musikwissenschaft abzubilden. Um die thematische Vielfalt der freien Referate angemessen abbilden zu können und gleichzeitig den inhaltlichen Schwerpunkten der beiden hier publizierten Hauptsymposien ausreichend Raum bieten zu können, erscheinen diese in drei Bänden.

„Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven“: Der Titel der kleinen Reihe ist keine Verlegenheitslösung. Musikwissenschaft im Kontext der Digital Humanities; Musikwissenschaft und Feminismus; Musik und Medien; Musikalische Interpretation – schon die Felder, die von den vier Hauptsymposien bespielt wurden, wären noch vor wenigen Jahrzehnten allenfalls an der Peripherie des Faches zu finden gewesen. Sie entsprechen Arbeitsschwerpunkten der Lehrenden am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, das die Tagung ausrichtete. Zugleich nehmen sie Bezug auf aktuelle Ereignisse und Entwicklungen. So erwuchs das von Andreas Münzmay und Joachim Veit organisierte Symposium „Brückenschläge – Informatik und Musikwissenschaft im Dialog“ unmittelbar aus den Erfahrungen im Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE) und im fakultäten- und hochschulübergreifenden Zentrum Musik–Edition–Medien (ZenMEM). Der 200. Geburtstag von Clara Wieck/Schumann war der Anlass für das von Rebecca Grotjahn geleitete Symposium „Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation“, das in enger Kooperation mit der Hochschule für Musik Detmold durchgeführt wurde. Das Hauptsymposium „Brückenschläge“ wird in einem separaten Band publiziert (Bd. 3 der vorliegenden Reihe). Im Rahmen dieses Symposiums führte die von Stefanie Acquavella-Rauch geleitete Fachgruppe Digitale Musikwissenschaft eine Posterpräsentation durch, die von den Beiträger*innen erfreulicherweise zu kürzeren Texten umgearbeitet wurden, sodass sie hier ebenfalls, zusammen mit den Postern, publiziert werden können. Hinzu kommen einige Beiträge, die bereits bei der Jahrestagung 2018 in Osnabrück präsentiert wurden. Auch das Hauptsymposium „Die Begleiterin“ wird in einem eigenen Band (Bd. 2) publiziert. Die Beiträge zu den beiden anderen Hauptsymposien hingegen werden an anderen Orten veröffentlicht; in Band 1 („Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019“) der vorliegenden Publikation finden sich jedoch Einführungen und Abstracts. Das Symposium „Komponieren für das Radio“ unter Leitung von Antje Tumat und Camilla Bork (Katholieke Universiteit Leuven) behandelte Einflüsse des Mediums auf Kompositionsprozesse sowie durch radiophone Kompositionen bzw. radiophonen Klang ausgelöste Diskurse. Sarah Schauburger und Cornelia Bartsch (Universität Oldenburg) nahmen das 25-jährige Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien zum Anlass für einen Generationenaustausch zum Thema „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik“: Was wa-

ren vor einem Vierteljahrhundert Inhalte und Aufgaben einer feministischen Musikwissenschaft und wie kann sich diese heute positionieren?

Bewusst haben wir im Tagungsbericht auf inhaltliche Eingriffe in die Beiträge verzichtet.¹ Das gilt besonders für die Freien Referate: Es galt, den Charakter der Jahrestagung als Forum für ‚freie‘, d. h. innovative und auch experimentelle Gedanken zu wahren. Einige Kolleg*innen, die die Tagung mit Vorträgen und Posterpräsentationen bereichert hatten, haben sich gegen eine Publikation im vorliegenden Band entschieden – sei es, weil sie eine Möglichkeit fanden, ihre Beiträge in einem inhaltlich passenderen Rahmen zu veröffentlichen, sei es, weil ihre Überlegungen in ihre entstehenden Qualifikationsschriften fließen sollen, oder sei es, weil sie von den Autor*innen in der vorgetragenen Form zunächst verworfen wurden. Auch damit erfüllt eine Freie-Referate-Sektion ihren Zweck: Die Diskussionen mit der versammelten Fach-Öffentlichkeit sollen dabei helfen, Gedanken weiterzuentwickeln und zu verändern. In diesem Sinne sei allen Beteiligten – den Autor*innen, den nichtpublizierenden Referent*innen und den Mit-Diskutant*innen – ganz herzlich gedankt für ihr Mitwirken bei der Tagung.

Unser herzlicher Dank gilt einer Reihe weiterer Personen, die zum Gelingen dieser drei Bände beigetragen haben. Hier ist besonders Jonas Spieker zu nennen, der uns tatkräftig bei der Redaktion geholfen hat. Andrea Hammes (SLUB Dresden) sei herzlich für die Aufnahme unseres Bandes auf *musiconn.publish* gedankt – wir freuen uns, damit unsererseits zur Etablierung dieser innovativen Publikationsplattform beizutragen.

Erneut möchten wir an dieser Stelle allen Menschen danken, die uns bei der Organisation, Ausrichtung und Finanzierung der Tagung selbst unterstützt haben: der Präsidentin der Universität Paderborn, Prof. Dr. Birgitt Riegraf, dem Rektor der Hochschule für Musik Detmold, Prof. Dr. Thomas Grosse, den Kolleginnen und Kollegen der beiden beteiligten Hochschulen, dem Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung, der Universitätsgesellschaft Paderborn und allen Sponsoren. Besonders dankbar sind wir den Mitarbeiter*innen und den studentischen bzw. wissenschaftlichen Hilfskräften des Musikwissenschaftlichen Seminars, die bei der Vorbereitung und Ausrichtung der Tagung immensen Einsatz zeigten – stellvertretend sei an dieser Stelle Johanna Imm erwähnt, die zusammen mit Nina Jaeschke das Herz des Organisations-teams bildete.

Wir widmen diese Reihe Dr. Gabriele Buschmeier, dem langjährigen Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, die kurz vor der Publikation dieses Bandes unerwartet verstarb.

Detmold, im September 2020

Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Zitation: Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, „Vorwort“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. IX–X, DOI: 10.25366/2020.43.

1 Freigestellt war den Autor*innen auch, ob sie sich für eine gendersensible Sprache entscheiden bzw. welche Form des Genderns sie bevorzugen.