

Die weinende Jury.

„Geschlechtslose“ Tränen bei globalen Musik-Castingshows?¹

MARIE-ANNE KOHL, UNIVERSITÄT BAYREUTH

Tränen fließen. Ob Yvonne Catterfeld, Smudo, Dieter Bohlen, Kazim as-Sahir, Sherine, Unati Msengana, Shado Twala, Bobby van Jaarsveld, Liu Huan, Simon Cowell, Amanda Holden, Jessie J, Will.I.Am, Tina Karol, Lira oder Danny Jones – sie alle sitzen auf der Jurybank von globalen Musikcastingshow-Formaten wie *The Voice*, *Idol* oder *Got Talent* und zeigen vor laufender Kamera scheinbar beschämt und doch ganz ungehemmt ihre Tränen. Es sind Männer und Frauen, deren Tränen wir Zuschauer*innen beobachten dürfen, und sie weinen bei *The Voice of Germany*, *The Voice of China* und *The Voice South Africa* genauso wie bei der arabischen Version *The Voice Ahla Sawt*.

Wie lässt sich die beobachtete Geschlechterparität des Tränenvergießens deuten, gerade auch hinsichtlich ihrer offensichtlich trans-lokalen Reproduktion? In welcher Relation stehen diese Tränen zu der dargebotenen Musik, die ihnen vorausgeht? Welche Funktionen erfüllen Tränen und Musik für die Dramaturgie der Castingshows, und für deren Glokalisierung²?

Ich sehe mindestens drei unterschiedliche Arten, wie auf die musikalischen Performances von Kandidat*innen mit ästhetischen oder emotionalen³ Tränen aus der Jury reagiert wird:

1. Jurymitglieder weinen als Reaktion auf den schönen, gefühlvollen Gesang, d. h. der musikalische Vortrag selbst rührt zu Tränen. Beispielsweise weint Unathi Msengana bei *Idols South Africa* nach einer Audition des jungen Sängers Ofentse Motale, die sie spirituell berührt habe.⁴ Die Juror*innen Nancy Ajram und Hassan Elshafei von *Arab Idol* weinen bei dem Vortrag der Kandidatin Sherin Abdulwahab, die das Lied „Ana Kteer“ singt, wegen der „Schmetterlinge an Gefühlen“.⁵ Die tränenreiche Reaktion der Jury auf die musikalische

1 Dieses Paper basiert auf einem Vortrag, den die Autorin 2019 auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung an der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold hielt.

2 Der Neologismus Glokalisierung wurde vor allem von Roland Robertson geprägt, um zu verdeutlichen, dass Phänomene von Globalisierung und Lokalität sich keineswegs gegenseitig ausschließen, sondern vielmehr einander bedingen. (Siehe u. a. Roland Robertson, „Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit“, in: *Perspektiven der Weltgesellschaft*, hrsg. von Ulrich Beck, Frankfurt a.M. 1998, S. 192–220.)

3 Für die Betrachtung von Tränen, die im Kontext musikalischer Performances bei TV Castingshows fließen, interessieren mich ausschließlich so genannte emotionale und ästhetische oder auch Kunst-Tränen, die in klarer Abgrenzung zu rein körperfunktionalen Tränen zu verstehen sind. Siehe zur Unterscheidung u. a. Elisabeth Messmer, „Emotionale Tränen“, in: *Der Ophthalmologe* 106, H. 7 (2009), S. 593–602, oder Geraldine Spiekermann, „Die Tränen aus kunsthistorischer Sicht“, in: *Der Ophthalmologe* 106, H. 7 (2009), S. 603–608.

4 Siehe *IdolsSA*, „Idols Season 13 – Ep 2 Highlight: A spiritual experience!“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=nzQmcQZLKRA (01.09.2019).

5 Siehe die Audition auf „Arab Idol 2017“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=0fOZKNGxyZQ (10.07.2019).

Aufführung basiert hier auf dem ästhetischen Erlebnis. Diese Tränen sind am ehesten als ästhetische Tränen zu verstehen. Dieser Fall tritt eher selten ein.

2. Die vorgetragene Musik dient als Mittel oder Referenz, etwa als eine Art Katharsis, als Heilmittel oder auch Erinnerungsauslöser im Kontext einer außermusikalischen, meist tragischen Erzählung. Nach ihrem ersten Auftritt bei The Voice UK erzählt die Sängerin Toni, die ohne Haare auftritt, von ihrer Krankheit und dem damit verbundenen schweren Leben, und verweist dann auf Musik als ihre große Passion und das, was ihr aus ihrer eigenen Tragödie heraushelfe. Mit ihrer Erzählung bringt sie Jessy J den Tränen nahe.⁶ Die Kandidatin Jin Haixing singt bei The Voice of China für ihren kürzlich verstorbenen Vater, einem Musik-Professor, für den Juror Liu Huan, den der Vater verehrt hatte, und rührt ihn damit zu Tränen.⁷ Dieter Bohlen weint bei Deutschland sucht den Superstar, der deutschen Version von Idol, als eine Kandidatin einen alten Marianne Rosenberg-Titel interpretiert und ihn das an seine Jugend erinnert.⁸ Im Zusammenspiel von musikalischer Performance und Tränenfluss spielt Musik hier nach wie vor als Musik eine Rolle, sie dient als direkte Referenz, erfüllt allerdings bereits eine klare außermusikalische Funktion.
3. Der Musiktitel greift inhaltlich das Thema der tragischen Geschichte der Kandidat*innen auf – so geht es zum Beispiel um den Verlust eines geliebten Menschen, wenn Will.I.Am bei The Voice UK oder Simon Cowell und Cheryl Cole bei X Factor Britain weinend auf entsprechende Lieder reagieren,⁹ oder um die geteilte Erfahrung, vom Vater verlassen worden zu sein, wenn Ricky Wilson bei The Voice UK bei der Performance des Kandidaten Thomas mit einem Lob-Lied an seine Mutter in Tränen ausbricht. Nach seiner Performance bei X Factor Arabia erzählt der syrische Kandidat Majdi Sharif, dass er sein Land verlassen musste und seit vier Jahren seine Eltern und Familie nicht mehr gesehen und viele Menschen verloren habe. Sein trauriges Lied über die verlorenen geliebten Menschen rührt Jurorin Elissar Zakaria Khoury a. k. a. Elissa zu Tränen.¹⁰ Die Auswirkungen von Kriegsgräueln bilden die narrative Matrix wenn Emmanuel Kelly den Lennon-Song „Imagine“ bei X Factor Australia singt und zwei Juror*innen zum Weinen bringt.¹¹ Bei diesen Beispielen scheint der vorge-

6 Die Audition kann hier eingesehen werden: „Toni Warne FULL Blind Audition- Leave Right Now“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=YLibAF1IsZM (20.08.2020).

7 Siehe dazu Yuanchen Zhang, „How Culture Influences Emotion Display in Transnational Television Formats: The Case of The Voice of China“, in: *MaC* 6, H. 3 (2018), S. 40–47, hier S. 44.

8 Siehe „DSDS 2018, Mandy Mettbach mit ‚Liebe kann so weh tun‘ von Marianne Rosenberg“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=G81nOaXMiD0 (20.08.2020).

9 Die entsprechenden Auditions sind hier einsehbar: „Liz Oki – The Voice UK – Full Version Edit“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=JJZycGUPCSo (20.8.2020) bzw. hier „Josh Daniel sings Labrinth’s Jealous | Auditions Week 1 | The X Factor UK 2015 The X Factor UK 2015“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=Ra_iiSln4OI (20.8.2020) einzusehen.

10 Die Audition kann hier eingesehen werden „Racer X Factor Majdi Sharif affects everyone crying“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=JfnxplocTcE (20.8.2020).

11 Die Audition kann hier eingesehen werden „Emmanuel Kelly – XFactor Australia“, auf: *Youtube*, www.youtube.com/watch?v=K816Q9zYQF0 (20.8.2020).

tragene Musiktitel gänzlich in der Funktion aufzugehen, eine zu Tränen rührende Geschichte in ihrer Wirkung zu verstärken. Doch auch hier spielt die Aufführung an sich eine Rolle, denn je ‚glaubwürdiger‘ der/die Kandidat*in den an ein Narrativ gebundenen Titel vorträgt, desto ‚authentischer‘ wirkt das ganze Narrativ.

Die beschriebenen drei Arten der Verbindung von musikalischer Aufführung und Tränenfluss scheinen sich in den unterschiedlichsten Formaten weltweit wiederfinden zu lassen – die arbiträre Liste zu Beginn dieses Papers legt nahe, dass Jurymitglieder regelmäßig mit Tränen auf die musikalischen Darbietungen der Kandidat*innen reagieren, und zwar global. Auffällig ist dabei, dass diese Tränen ‚geschlechtslos‘ zu sein scheinen und männliche wie weibliche Jurymitglieder ähnlich häufig vor der Kamera weinen – ein Aspekt, den es sich genauer anzuschauen lohnt.

Musik in einer Musikcastingshow – das macht Sinn. Aber was haben Tränen hier verloren?

Die Kulturwissenschaftlerin Sigrid Weigel identifiziert die Träne im Gesicht als eine „zentrale anthropologische Pathosformel“¹². Allerdings ist diese Interpretation nicht als ahistorisch zu verstehen. Möglichkeiten, Auslöser und die Art und Weise, Tränen zu zeigen und wie diese rezipiert und bewertet werden, unterliegen historischem und gesellschaftlichem Wandel, so auch deren Interpretation, je nach Perspektive, als „Indikator psychischer Vorgänge“, „Metapher der Menschlichkeit“, „Bildzeichen affektiver Zustände“ oder „indexikalisches Zeichen [...] am Leib, im Bild oder im Text“¹³. Auch eine „geschlechtsspezifische Zuschreibung des Tränenvergießens“, so die Theater- und Filmwissenschaftlerin Renate Möhrmann, setzt erst mit der frühen Neuzeit ein, auch wenn sie die Kulturgeschichte quasi bis heute durchzieht.¹⁴ Gesellschaftliche Entwicklungen zu einer bürgerlichen Kultur der Intimität ließen die Tränen zum „Authentizitätsgaranten von Empathie“¹⁵ werden.

Vieles lässt sich aus den Darstellungen von Tränen in den Künsten ablesen, in der Malerei, im Theater, im Kino. In ihrer kunsthistorischen Untersuchung zur Darstellung von Tränen in der Malerei skizziert Weigel bspw. das Aufkommen der „Träne im Gesicht als zunehmend individualisierte Ausdrucksgebärde von Trauer und Mitgefühl“¹⁶, die Entwicklung einer „Ikonographie

12 Sigrid Weigel, „Tränen im Gesicht. Zur Ikonologie der Tränen in einer vergleichenden Kulturgeschichte von Trauergebärden“, in: *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, hrsg. von Sigrid Weigel unter Mitarbeit von Tine Kutschbach, München/Paderborn 2013, S. 103–126, hier S. 107, auch S. 113f.

13 Ebd., S. 103.

14 Renate Möhrmann, „Einleitung“, in: *So muß ich weinen bitterlich. Zur Kulturgeschichte der Tränen*, hrsg. von Renate Möhrmann, Stuttgart 2015, S. IX–XXV, hier S. XXII f.

15 Ebd., S. XII.

16 Weigel, „Tränen im Gesicht“, S. 113. Doch nicht nur den oder die Weinende weist die Träne im Gesicht als empathisch aus, auch von den Beobachter*innen wird erwartet, dass das Betrachten von Tränen bei ihnen Empathie auslöst. Geraldine Spiekermann versteht den Zusammenhang zwischen der bildlichen Darstellung von Tränen und dem Mitgefühl der Betrachtenden als absolut: „Die Bilder Weinender berühren, da die mitempfindende Einfühlung und das Sinnesorgan des Auges direkt und unmittelbar aufeinander bezogen sind.“ (Geraldine Spiekermann, „Die Tränen aus kunsthistorischer Sicht“, in: *Der Ophthalmologe* 106, H. 7 (2009), S. 603–608, hier S. 603.)

der Träne im Gesicht als Pathosformel¹⁷ oder die Einführung von Bildmotiven, in denen Tränen entweder als zusätzliches Bildargument narrativer Szenen mit dramatischer Handlung dienen oder als Mittel zur Charakterisierung einer Figur.¹⁸ Bildmotive, wie sie uns auch bei Casting-shows begegnen.

Das Theater als emotionaler Raum ‚affektiver Exzesse‘, als ‚Freiraum für Tränen‘, unterliegt ebenfalls, so Möhrmann, historischen Entwicklungen, so etwa der Wandel vom höfischen Pomp zur häuslichen Träne im Zuge einer Hinwendung zum Allgemeinmenschlichen im Theater zur Mitte des 18. Jahrhunderts und veränderte „Motive des Weinens“ der Helden*innen. Das zugängliche Gefühl des Mitleids als neue Wirkungsmaxime verringert den sozialen Abstand zwischen Held (sic) und Parkett.¹⁹ Es generiert gewissermaßen eine Art der Intimität. Die Träne soll eine Nähe zum Publikum herstellen. Eine Nähe, die im Kino und Fernsehen durch neue ästhetische Mittel verstärkt wird. Das Hineinzoomen in das weinende Gesicht bewirkt eine Intensivierung²⁰ – der Pathosformel, auch der Nähe zur Schauspielerin, auch zum Schauspieler, denn

„[a]uffällig ist, dass sich besonders im filmischen Medium die Umkodierung sozialer Gender-Muster beobachten lässt. Schließlich haben noch die jüngsten Emotionsforschungen ergeben, dass fast die Hälfte aller Männer niemals in Tränen ausbricht, während dies nur für 6 Prozent der Frauen gilt, und dass das Männlichkeitsdispositiv weiterhin die Zähmung von Affekten verlangt. Anders im Film. Schon im ausgehenden 20. Jahrhundert bevölkern positiv semantisierte weinende Männer die Leinwand.“²¹

Weinende Männer bei Castingshows lassen sich also vor allem in diesem Medien-Dispositiv deuten, welches potentiell ebenfalls auf einen Wandel in Männlichkeits-Rollenbildern hinweist.²²

Tränen in Theater, Kino und Fernsehen stellen uns jedoch vor eine andere Schwierigkeit hinsichtlich ihrer Deutung als „Authentizitätsgaranten von Empathie“ – sind die geweinten Tränen auf der Bühne und vor der Kamera denn überhaupt ‚echt‘? Die Frage, ob „die Tränen der Schauspieler [sic] Kunsttränen oder aus dem Innersten ihrer Seele geweint“ sind oder überhaupt sein sollen bildet die Grundlage eines alten Streits in Theatertheorie, -praxis und Schauspieltechnik.²³ Es geht hier nicht darum, diesen Streit zu lösen, vielmehr sei an dieser Stelle kurz festgehalten, dass für Theater und Film Kunsttränen eine Rolle spielen können. Im Kontext von

17 Weigel, „Tränen im Gesicht“, S. 114.

18 Vgl. ebd., S. 115.

19 Vgl. Möhrmann, „Einleitung“, S. XIX.

20 Zur Wirkung des Close-Up zur Herstellung angeblicher Nähe und Intimität vgl. u. a. Maria Angel, Anna Gibbs, „Media, Affect and the Face. Biomediation and the Political Scene“, in: *Southern Review* 38, H. 2 (2006), S. 24–39, hier S. 29.

21 Möhrmann, „Einleitung“, S. XXIII.

22 Zum Stichwort „gefühlvolle Männlichkeiten“ siehe z. B. Ute Frevert, „Gefühlvolle Männlichkeiten. Eine historische Skizze“, in: *Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne*, hrsg. von Manuel Borutta und Nina Verheyen, Bielefeld 2010, S. 305–330.

23 Möhrmann, „Einleitung.“

Castingshows ist die Frage der Kunstträne anderweitig interessant, denn hier haben wir es nicht primär mit Schauspieler*innen zu tun, die die Emotionen, das Weinen einer Figur darstellen, sondern mit Personen, die ihre eigenen Emotionen und Tränen zeigen. Sie treten dabei als sie selbst in Erscheinung und stellen niemand anderen dar. Sehr wohl aber stellen sie sich selbst dar.²⁴ Es sind also – anders als im konventionellen Theater oder im Film – die eigenen Tränen, die bei Castingshows fließen: Die Frage danach, ob diese aus dem „Innersten der Seele“ oder künstlich, regelrecht manipulativ geweint sind, ist damit freilich nicht geklärt. Vielmehr weist dieser Zwiespalt über den Theater- und Fernsehkontext hinaus auf ein allgemeineres gesellschaftliches Paradox in der

„Deutungsgeschichte von Tränen [...], denn werden sie doch einerseits als authentischer Ausdruck von Gemütsbewegungen interpretiert, während sie andererseits immer wieder dem Verdacht gespielter bzw. gestellter Emotionen, sogenannter falscher Tränen, unterliegen.“²⁵

Ob nun als ‚echter‘ oder ‚falscher‘ Ausdruck, Tränen verweisen auf Emotionen und Affekte und haben einen „hohen Emotionswert“²⁶.

Diese kurz angerissenen Findungen zum historischen Wandel der Darstellung und Interpretation von Tränen sind in eine spezifische Richtung verzerrt: Sie beziehen sich durchweg auf die europäische Kulturgeschichte. Der Umgang mit Tränen ist allerdings nicht nur historisch wandelbar, sondern wird auch durch Kultur reguliert.²⁷ Für die Lokalisierung von Castingshows, deren Formate an vielen unterschiedlichen Orten weltweit realisiert werden, spielt das eine Rolle. Sind für Castingshows lediglich emotionale (und, als Sonderform der emotionalen, auch ästhetische) Tränen relevant, so unterliegt deren Zurschaustellung bestimmten ‚emotionalen Regeln‘, die Laura Sūna zufolge kulturell, kontextuell und historisch spezifisch sind. Menschen haben ein Wissen über spezifische Ausdrucks- und Verhaltensformen, die als Orientierung dafür dienen, welche Emotionen in welcher Situation angebracht sind. Hierfür verwendet Sūna den Begriff des emotionalen Repertoires.²⁸ Zu typischen lokalen kulturellen Elementen zählt sie hier u. a. die Körpersprache und das Zeigen von Emotionen („emotional display“).²⁹ Yuanchen Zhang stellt dar, dass die kulturelle Ausdifferenzierung von Emotionen anhand folgender Kategorien festgemacht werden könne:

24 Diese Selbstdarstellung ist durchaus im Sinne Erving Goffmans zu verstehen (siehe Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 1996), oder auch im Sinne Philip Auslanders „unmatrixed representation“ (Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, 2. Ausg., London 2008, S. 32f.) Ebenso wissen die Akteur*innen vor den Kameras, dass sie ‚Performer vor den Augen Fremder‘ sind. (Vgl. Andy Lavender, „Pleasure, performance and the Big Brother experience“, in: *Contemporary Theatre Review* 13, H. 2 (2003), S.15–23, hier S. 22).

25 Weigel, „Tränen im Gesicht“, S. 104.

26 Möhrmann, „Einleitung“, S. IX.

27 Vgl. Weigel, „Tränen im Gesicht“, S. 106. Vgl. hierzu auch Messmer, „Emotionale Tränen“, S. 600. Weigel spricht beispielsweise von einem internalisierten „Habitus, der kulturellen Deutungsmustern von [...] Tränen folgt“ (ebd., S. 104).

28 Vgl. Laura Sūna, „Negotiating Belonging as Cultural Proximity in the Process of Adapting Global Reality TV Formats“, in: *MaC* 6, H. 3 (2018), S. 30–39, hier S. 31.

29 Vgl. ebd., S. 32.

„a) elicitor of emotion – events, expectations, memories, etc., which may vary across cultures, b) display rules – culturally varied norms and values to control (intensify, de-intensify, neutralize, or mask) the facial appearance according a given social situation, and c) consequences of emotional arousal, such as facial behavior, action patterns of face and/or body, verbal behavior, physiological change, etc.“³⁰

Kulturelle Differenzen zeigten sich demzufolge bezüglich der Auslöser von Tränen, ihrer Regulierung und der zu erwartenden Reaktionen auf die weinende Person. Demnach wäre davon auszugehen, dass bei unterschiedlichen Adaptionen von Castingshows unterschiedliche Lieder und Geschichten als Auslöser dienen müssten. Es würde auch heißen, dass das Zeigen von Tränen nur in manchen kulturellen Kontexten möglich wäre und dass die Reaktionen auf offenes Weinen, insbesondere das Weinen von Männern, keineswegs stets positiv ausfallen würde, letztlich also, dass die Darstellung von Tränen recht unterschiedlich sein müsste.

Die Findung von global wiederkehrenden ähnlichen Bildmotiven vom Weinen und von Tränen bei Castingshows, wie durch die einleitende Listung angedeutet, legt hingegen die Überlegung nahe, dass derart naheliegende Unterschiede im Zuge der Lokalisierung irgendwie nivelliert werden. Da es sich bei Musik-Castingshows um ein inszeniertes und nachbearbeitetes Fernseh-Phänomen handelt, ist davon auszugehen, dass es sich bei dieser Nivellierung nicht um einen Zufall handelt und dass diese Tränen nicht nur willentlich in Kauf genommen, sondern absichtlich platziert, womöglich gar forciert werden. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass die angesprochenen Castingshow-Formate durchweg im Westen konzipiert wurden und in alle Welt verkauft und ihre Realisierung und Anpassung von so genannten ‚Flying Producers‘ überwacht werden. So liegt hier die sich immer wieder aufdrängende Frage nahe nach einer im Zuge der Glokalisierung der Formate potentiell stattfindenden Wertevermittlung: Inwiefern werden hier, mit oder ohne Vorsatz, spezifische Werte etwa von sich wandelnden Geschlechter-Rollenbildern weitergegeben? Wird die Akzeptanz bestimmter emotionaler Darstellungsformen implizit eingefordert und die Darstellbarkeit nicht nur von weinenden Frauen, sondern auch von weinenden Männern als neues Dispositiv direkt global verhandelt? Denn, so Möhrmann, in der ‚gesellschaftsfähig gewordenen männlichen Träne‘ oder auch „neue[n] Affektformel im männlichen Gesicht“ lässt sich ein sich wandelndes Männlichkeitsdispositiv ablesen, das die ‚Attraktivität des weinenden Mannes‘ erneut auf die Bildfläche bringt,³¹ diesmal offensichtlich global.

Es zeichnet sich somit ab, dass die Tränen der Jury von den Produzent*innen der Shows absichtlich inszeniert werden und dabei bestimmte kulturelle, geschlechtsspezifische Zusammenhänge zumindest teilweise von ihnen vernachlässigt werden. Denn, wie bereits angedeutet, ist zu beobachten, ‚dass‘ Tränen bei Männern und Frauen der Juries in den unterschiedlichsten

30 Yuanchen Zhang, „How Culture Influences Emotion Display in Transnational Television Formats: The Case of The Voice of China“, in: *MaC* 6, H. 3 (2018), S. 40–47, hier S. 41.

31 Vgl. Möhrmann, „Einleitung“, S. XXIV.

Formatadaptionen dargestellt werden und auch, dass sich die Darstellung, die Bildmotive dieses Weinens, ähneln, also das ‚Wie‘. Unterschiede hingegen könnten in den Narrativen bestehen, die diese Tränen rahmen. So liegt es nahe, dass die dargestellten Tränen und damit angesprochenen Emotionen lokal unterschiedlich kontextualisiert werden müssen. Denn die Lokalität von Emotionen und somit die Herstellung kultureller Nähe („cultural proximity“) ist für die Produzent*innen von Castingshows durchaus von Relevanz, zielen sie doch ab auf die Akzeptanz lokaler Adaptionen durch ein lokales Publikum.³² Hier ist allerdings zweierlei zu bedenken: Zum einen sind es nicht nur lokale kulturelle Faktoren, die die Darstellung von Emotionen bestimmen, sondern auch Faktoren wie soziale Unterschiede, Status, Geschlecht oder Generationszugehörigkeit spielen eine Rolle.³³ Es ist also besonders interessant, dass bei der Darstellung von weinenden Jurymitgliedern Geschlecht keinen Unterschied zu machen scheint. Zum anderen betont Sūna, dass lokale Kultur nicht mit nationaler Kultur verwechselt werden dürfe, vielmehr bezögen sich Zuschauer*innen im Kontext von Globalisierung und Hybridisierung von Kultur auf eine Vielfalt kultureller Kontexte, zu denen sie Zugang hätten. Kulturelle Nähe ist also vielfältig. Kulturelle Nähe zu Medieninhalten könne darüber hinaus auch unabhängig von lokalen kulturellen Referenzen auf trans-lokaler Ebene entstehen, als „genre proximity, as value proximity and thematic proximity“³⁴. Die Vertrautheit mit narrativen Stilen und Darstellungstechniken von TV-Genres wie Reality TV ist in unterschiedlichsten kulturellen Kontexten präsent.³⁵ Dank globaler „cultural flows“³⁶ im Sinne Arjun Appadurais verbreiten sich Bilder, Erzählungen, Konzepte, oder, so lässt sich ergänzen, auch Musikstile und -titel weltweit und formen global Vorstellungen und Lebensentwürfe mit. Die Vertrautheit mit diesen Elementen ermöglicht eine trans-lokale kulturelle Nähe zu einem TV-Produkt wie den Musik-Castingshows.³⁷

So stellt beispielsweise die Soziologin Eva Illouz anhand der trans-lokalen Bekanntheit der Oprah Winfrey Show als einer der ersten Reality TV-Formate, das weltweite Verbreitung fand, dar, wie ein Medienprodukt in globalem Ausmaß persönliche Erfahrung neu ordnet, sie dekontextualisiert und homogenisiert: „Oprah Winfrey offers a cultural matrix that reorders experience through the dynamic of distance and intimacy.“³⁸ Anknüpfend an Bilder des Leidens, die längst Teil eines globalen Bewusstseins waren, und an ein weltweit verbreitetes (psycho-)therapeutisches Wissen gelang der Sendung das Paradox einer Standardisierung autobiographischer Erzählungen. Sie wandelt die konkrete, singuläre Erzählung einer Person in

32 Vgl. Sūna, „Negotiating Belonging“.

33 Vgl. Zhang, „How Culture Influences Emotion Display in Transnational Television Formats“, S. 41. Vgl. hierzu auch Andrea Esser, „European Television Programming“, in: *European Glocalization in Global Context. Europe in a Global Context*, hrsg. von Roland Robertson, London 2014, S. 82–102, hier S. 89f.

34 Sūna, „Negotiating Belonging“, S. 32.

35 Vgl. ebd., S. 32.

36 Siehe z. B. Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, Minn. 1996.

37 Siehe Sūna, „Negotiating Belonging“, S. 32.

38 Eva Illouz, *Oprah Winfrey and the glamour of misery. An essay on popular culture*, New York 2003, S. 172.

ein dekontextualisiertes Narrativ des Leidens, äquivalent zu (und damit austauschbar mit) jeder anderen singulären Leidensgeschichte.³⁹ Die inhärenten Emotionen werden auf diese Weise kommodifiziert. Dies sind Prinzipien, die für Reality TV-Formate elementar sind, so auch für Musik-Castingshows.

Die emotionale Bindung des Publikums an das Format ist Kernanliegen der Produzent*innen der Sendung. Aus Sicht der Produzent*innen machen unterschiedliche emotionale Erfahrungen das Format ansprechend, sie versuchen, emotionale Geschichten zu erzählen, sie wollen den Zuschauer*innen eine möglichst intensive emotionale Erfahrung ermöglichen. Die von Sūna interviewten Produzent*innen berichten, dass starke Emotionen, vorgeführt durch die Protagonist*innen, normalerweise zu einer starken emotionalen Bindung des Publikums führten, daher versuchten sie immer, Zuschauer*innen zu Hause auf einer emotionalen Ebene einzubinden.⁴⁰ Die erwartete emotionale Erfahrung sehen sie garantiert durch eingebaute Meta-Narrative wie z. B. den „live-changing moment“: „The producers connect this particular meta-narrative to the arousal of a feeling of involvement, empathy, compassion and voyeurism on the side of the audience.“⁴¹ Die Möglichkeit für das Publikum, den (mehr oder weniger) Prominenten einer Jury in einem scheinbar so intimen Moment wie dem Weinen nahe zu sein, bietet gute Aussichten für das Gelingen derartiger emotionaler Bindung. Diese Nähe wird in dem Moment vor allem durch die Nahaufnahme suggeriert. Diese ‚Verstärkung‘ eines Gesichts im Close-Up, gekoppelt mit der schieren Allgegenwärtigkeit dieses Gesichts in den Medien, wie sie für die Gesichter der (b-)prominenten Jurymitglieder angenommen werden kann, generiert die Illusion von Vertrautheit, von Nähe.⁴²

Um bei lokalen Adaptionen emotionale Bindung des Publikums herzustellen, bewegen sich die Produzent*innen in einem heiklen Spannungsfeld zwischen der Generalisierung scheinbar universaler Emotionen und der ‚Reproduktion kulturalistischer Konzepte‘. So gehen sie häufig von klischeehaften emotionalen Repertoires aus, die sie ihren Lokalisierungen zugrunde legen. „Here, the performative production of (national and cultural) feeling rules in and by reality TV becomes visible.“⁴³ Zudem basieren die Kontexte, die von den Produzent*innen als kulturelle Lokalität wahrgenommen werden und an denen sie sich orientieren um das Format zu lokalisieren, auf einem durch westliche Popkultur geformten Alltag.⁴⁴

So sind es die Setzungen der Produzent*innen in ihren Lokalisierungs-Entscheidungen, die letztlich eine Lösung für die Frage danach anbieten, welche Rolle Tränen für die Glokalisierung

39 Vgl. ebd., S. 170ff.

40 Siehe Sūna, „Negotiating Belonging“, S. 33f.

41 Ebd., S. 35.

42 „We mistake familiarity for intimacy[.]“ Angel/Gibbs, „Media, Affect and the Face“, S. 29. Ähnlich ließe sich mit Sara Ahmed argumentieren, dass es allein die Zirkulation von Emotionen – z. B. durch die Medien – ist, die diese überhaupt erst generiert. (Vgl. Sara Ahmed, „Affective Economies“, in: *Social Text* 79, H. 22 (2004), S. 117–139.)

43 Sūna, „Negotiating Belonging“, S. 37.

44 Vgl. ebd.

der Formate spielen. Sie werden weltweit gleichermaßen eingesetzt als Garant für eine intensive emotionale Erfahrung des Publikums, kaum berücksichtigend, ob das Weinen für Männer und für Frauen, das Weinen in der Öffentlichkeit lokal üblich ist. Sie stellen durch die emotionale Performance der lokalen Protagonist*innen und deren Geschichten kulturelle Nähe für das Publikum her. Lokalisierung geschieht also primär durch die Emotions-Arbeiter*innen, ihre (austauschbaren) emotionsgeladenen Geschichten und Darstellungen, die durch die Musik-Performances der Kandidat*innen getragen werden. Die ‚berechenbare Ware‘,⁴⁵ ihre tränenreichen und zu Tränen rührenden Emotionen, bleibt global die gleiche.

Eingangs schrieb ich von drei unterschiedlichen Formen des Zusammenhangs zwischen den musikalischen Performances von Kandidat*innen und den Tränen aus der Jury. Da gibt es erstens das ästhetische Erlebnis, zweitens den Fall, dass Musik als Katalysator für persönliche Leidensgeschichten dient, und drittens ist der vorgetragene Musiktitel selbst inhaltlicher Teil eines tragischen Narrativs. Alle drei Arten (und nicht nur die dritte) haben, so möchte ich behaupten, eine übergeordnete Funktion in der Gestaltung der TV-Sendung. Die konkreten musikalischen Aufführungen der einzelnen Kandidat*innen spielen dabei eine zentrale Rolle. Diesen Zusammenhängen wird an anderer Stelle anhand einzelner Fallanalysen im Rahmen meines Forschungsprojekts zum Thema ‚Castingshows als glokales Musiktheater‘ nachgegangen, dessen Teil die hier vorgetragenen Überlegungen und Darstellungen sind.

Zitation: Marie-Anne Kohl, „Die weinende Jury. ‚Geschlechtslose‘ Tränen bei globalen Musik-Castingshows?“, 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. 158–167, DOI: 10.25366/2020.59.

45 Ebd., S. 38.

Abstract

Tears are flowing. Whether Yvonne Catterfeld, Kazim as-Sahir, Unati Msenga-na, Liu Huan, Simon Cowell or Lira – they are all part of a jury of global music casting show formats such as The Voice, Idol or Got Talent and show their tears in front of the camera, seemingly ashamed and yet completely uninhibited. Their tears flow in reaction to ‘particularly soulful’ music titles or to the candidates’ tragic personal stories, paired with the ‘right’ song selection. The display of great emotions is an essential element of reality TV formats. With Sara Ahmed, they can be understood in the sense of an ‘affective economy’ as an effect of their circulation, their staging as a specific ‘emotional style’ of dealing with emotions (Eva Illouz). The circulation of affects in casting shows is a global one, since the formats, developed in Europe, have produced local versions in over 60 countries worldwide. Emotions play an important role in the successful localization of the formats and define a complex area of conflict between a sensitization to socio-cultural characteristics and the ‘reproduction of culturalistic concepts’ (Laura Sūna) or clichés. In European cultural history, tears have developed a special significance as guarantors of the authenticity of empathy (Sigrid Weigel), and are generally associated with femininity, however at the same time have been film-historically recoded as ‘gender-neutral’ (Renate Möhrmann). Keeping in mind that all these casting show formats have been exported from Europe, these observations are of special interest, especially since one can see men and women crying equally in the Arabic, German or South African versions of e. g. The Voice. This article questions the concurrence of musical performance, display of tears, gender performance and the trans-local dramaturgy of music casting shows.

Kurzvita

Marie-Anne Kohl absolvierte ein Magisterstudium der Musikwissenschaft und Gender Studies. Sie promovierte an der Hochschule für Musik und Tanz Köln mit einer Monografie über Meredith Monk, Downtown New York und Vokale Performance als feministische Praxis. Seit 2015 ist sie Geschäftsführerin und akademische Rätin a. Z. am Forschungsinstitut für Musiktheater an der Universität Bayreuth. Zuvor war sie Co-Leiterin des Berliner Kunstraums alpha nova & galerie futura. Ihre (musik-)wissenschaftlichen Arbeitsschwerpunkte sind die Gender Studies, Kulturwissenschaften, Dekolonialisierung, Stimme/Vokalmusik, Performance Popkultur und Medien, angeleitet von einem grundlegenden Interesse für die Schnittstellen von Kunst, Wissenschaft und politischer Praxis.

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.