

VIRUS

Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin

21

Schwerpunkt: Musik und Medizin

Herausgegeben von Maria Heidegger, Marina Hilber,
Milijana Pavlović



Leipziger Universitätsverlag 2022

Regina Thumser-Wöhs

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

English Title

Living with Music: Stress, Music, Performance Anxiety, and Neuro-Enhancement in the 19th and 20th Centuries

Summary

In recent years the ‘classical music scene’ has come under increasing criticism regarding neuro-enhancement and the use of drugs, including Ritalin, beta blocker, caffeine, LSD in microdoses or alcohol. Pressure to perform, touring, stress and performance anxiety are part of musicians’ everyday lives. I assume that the phenomenon of overwork in the field of music is not new. Performance limits for professional musicians existed much earlier. The text is about music education, violence in education, child prodigies, and the dealing with fears of failure and stressful situations. The increased thematization of stage fright is due on the one hand to the emergence of large concert halls and the accompanying expansion of the audience, and on the other hand to the possibility of preserving and comparing voices and artistic interpretations of works on data carriers. Autobiographical texts as well as concert reviews and articles in historical-medical journals are used as sources.

Keywords

Music education, music performance anxiety, (psychological) violence, child prodigies, neuro-enhancement, 19th and 20th centuries

Einleitung

Gegen Ende der 2000er Jahre rückte das Thema Drogen und Alkohol im Bereich der ‚klassischen‘ Musikszene erstmals in den Fokus der Medienlandschaft.¹ Mittlerweile zählen Beiträge zum Konsum von Drogen unter Musiker*innen immer wieder zu ‚guten‘ Zeitungs-Aufmachern.² Während Pop-Musiker*innen diesbezüglich stärker im Rampenlicht stehen,³ behalten Musiker*innen ‚der Klassik‘ Probleme und Schwachstellen, verursacht durch Leistungsdruck und Konkurrenzkämpfe, meist für sich.⁴ In den letzten Jahren geriet jedoch auch ‚die Klassik‘ hinsichtlich Selbstoptimierung und Neuro-Enhancement aufgrund der Einnahme von Beta-Blockern, leistungssteigernden Mitteln, wie Ritalin, LSD in Mikrodosierung⁵ bis hin zu „Smart Drugs“ und Alkohol, zunehmend unter Beschuss.⁶ Eine Studie aus dem Jahr 2007, anlässlich der in den USA 2.000 Orchestermusiker*innen befragt worden waren, erhob, dass rund 27 Prozent von ihnen Betablocker konsumierten, davon 19 Prozent täglich.⁷ Claudia Spahn, Leiterin

-
- 1 Vgl. Thomas GRUBE (Reg.), Trip to Asia. Die Suche nach dem Einklang, D/E 2008; Franka NAGEL, Bier und Betablocker. Die Zuschauer genießen, die Musiker leiden unter Stress: Alkohol und Drogenmissbrauch in der Klassik, in: Berliner Zeitung (28. Mai 2008), <https://www.berliner-zeitung.de/die-zuschauer-genieessen-die-musiker-leiden-unter-stress-alkohol-und-drogenmissbrauch-in-der-klassik-bier-und-betablocker-li.75503?pid=true> (letzter Zugriff: 2.2.2022); Sucht-Potential. Doping für das Rampenlicht, ORF-Beitrag v. Barbara Pichler u. Susanna Schwarzer, Kulturmontag (ausgestrahlt am 23. März 2009); Georg MARKUS, Stars und Drogen, in: Kurier (18. Februar 2012), <https://kurier.at/stars/stars-und-drogen/768.503> (letzter Zugriff: 2.2.2022).
 - 2 Vgl. Alkohol in Kunst und Kultur. Zum Abschied noch einen Drink, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (31. Dezember 2020); Gregor DOLAK, Opernsänger Roland Wagenführer erhebt schwere Vorwürfe gegen seine Zunft. Höchstleistung bringe die Hochkultur nur mittels Doping (13.11.2013), https://www.focus.de/politik/deutschland/pils-und-pillen-fuers-hohe-c-drogen_id_2330271.html (letzter Zugriff: 3.2.2022).
 - 3 Musiker*innen aus der Rock- und Popszene gebrauch(t)en im Gegenzug unter anderem Kokain, um sich aufzuputschen, um eine Tournee durchstehen zu können und schließlich auch wieder Tranquilizer, um ruhig zu werden, um schlafen zu können. Vgl. Wolf-R. KEMPER, Kokain in der Musik. Bestandsaufnahme und Analyse aus kriminologischer Sicht (Münster 2001), 37–43; Frank SCHÄFER, Auf dem Trip (8. Juli 2008), in: ZEIT online, <https://www.zeit.de/online/2008/28/amendt-interview-eins/komplettansicht> (letzter Zugriff: 2.2.2022).
 - 4 Die Musiksoziologin Melanie Ptatscheck widmete im Dezember 2020 die Einheit einer Ringvorlesung dem Thema „I can(‘t) help myself!“ über Herausforderungen und Strategien von Musiker*innen im Umgang mit psychischen Belastungen, von Lady Gaga, Avicii oder Chris Cornell. Vgl. <https://www.hs-osnabrueck.de/veranstaltungen/2020/12/ifm-educating-artists-ringvorlesung-ws-20-21-1-2-1-1-3/> (letzter Zugriff: 26.1.2022).
 - 5 Vgl. u. a. Selina THALER, Selbstoptimierung. Ich, immer besser?, in: Der Standard (30. Dezember 2020), <https://www.derstandard.at/story/2000120849503/selbstoptimierung-ich-immer-besser> (letzter Zugriff: 26.1.2022). Franziska ANTONIEWICZ / Wanja WOLF, Neuroenhancement an Hochschulen – Doping für die Wissenschaft?, in: Arne Göring / Daniel Möllenbeck, Hg., Bewegungsorientierte Gesundheitsförderung an Hochschulen (Göttingen 2015), 65–76; Sophia GESING, Medikamente zur Selbstoptimierung. Neuro-Enhancement in der Arbeitswelt (Wiesbaden 2020), 12–13, 19–22.
 - 6 Vgl. Karin KRICHMAYR, Selbstoptimierung durch Hirndoping. Wenn Kaffee, Pillen oder Gras dem Gehirn auf die Sprünge helfen sollen, in: Der Standard (14. Februar 2022), <https://www.derstandard.at/story/2000133214815/wenn-kaffee-pillen-oder-gras-dem-gehirn-auf-die-spruenge?ref=artwh> (letzter Zugriff: 14.2.2022). Ich klammere in vorliegendem Beitrag ganz bewusst die pandemischen Jahre 2020 bis 2022 aus, auch weil die so spezifische Ausnahmesituation und die Folgen für ‚Kulturschaffende‘ noch nicht fassbar sind.
 - 7 Helmut Möller, der Leiter des Berliner Kurt-Singer-Instituts, nannte 2008 25 bis 30 Prozent von Musiker*innen, die – mit steigender Tendenz – regelmäßig Tabletten oder Alkohol gegen Auftrittsängste zu sich nahmen. Vgl. Thomas VITZTHUM, Jetzt hat auch die Klassik ein Drogenproblem (29. Mai 2008), <https://www.welt.de/kultur/article2045625/Jetzt-hat-auch-die-Klassik-ein-Drogenproblem.html> (letzter Zugriff: 2.2.2022).

des Freiburger Instituts für Musikermedizin, warnte „vor einer ausschließlich medikamentösen Therapie, z. B. mit Beta-Rezeptorenblockern oder Beruhigungsmitteln, da hierdurch das eigentliche Problem nur unzureichend behandelt und durch eine psychische oder körperliche Abhängigkeit ersetzt“ werde.⁸ Jede*r fünfte bekannte sich zu einem Alkoholproblem. Rund 500 Personen aus dem Sample litten unter Lampenfieber, 17 Prozent schätzten sich selbst als depressiv ein.⁹ Bei Sänger*innen gehören zudem Cortison und bei Sängern Steroide, die die Stimme verbessern sollen, „an einigen Bühnen zum Alltag“.¹⁰ Laut dem 2016 von Sally Anne Gross und George Musgrave an der University of Westminster verfassten *Help Musicians UK Report* litten 71,1 Prozent der 2.211 darin Befragten an Panikattacken oder Angstzuständen und fast 68,5 Prozent an Depressionen.¹¹

Die gegenwärtige, etwas ‚diffuse‘ Situation, in der die Selbstoptimierung von der Einnahme von Drogen aller Art, Biohacking bis zu den vielfältigen Formen des Neuro-Enhancements reicht, bildet die Klammer für meinen Beitrag, im Zentrum stehen allerdings die (berufliche) An- und Überforderung von Musiker*innen in der Geschichte. Ich gehe davon aus, dass dies kein neues Phänomen ist, sondern sich die Frage nach den Grenzen der Leistungsfähigkeit für Berufsmusiker*innen bereits viel früher stellte.¹² Im Folgenden werden vier Phasen steigender Anforderungen an Musiker*innen seit etwa dem Beginn des 19. Jahrhunderts beleuchtet und diese in den Kontext der jeweils zeitgenössischen ‚Optimierungsdiskurse‘ gestellt. Phase eins kennzeichnet die ‚Abwege‘ der (‚schwarzen‘) Musikpädagogik im 19. und frühen 20. Jahrhundert sowie die Vermarktung von Wunderkindern als ‚Schau- und Hörobjekte‘.¹³ Dies beinhaltet

-
- 8 Claudia SPAHN, *Auftritt und Lampenfieber – Kompetenzerwerb durch musikalische Bildung im Kindes- und Jugendalter*, in: Günther Bernatzky / Gunter Kreutz, Hg., *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung* (Wien 2015), 395–406, hier 404.
- 9 Vgl. Annette KUHN, *Doping im Orchestergraben*, in: *Welt* (31. Dezember 2007), https://www.welt.de/welt_print/article1505987/Doping-im-Orchestergraben.html (letzter Zugriff: 27.1.2022).
- 10 „Ich übe auch besoffen“. *Musiker unter Drogen*, <https://www.cicero.de/kultur/ich-uebe-auch-besoffen/49761> (letzter Zugriff: 26.1.2022). Ich verweise auf die kritische Auseinandersetzung von Melanie Unselde mit anekdotischen Erzählungen zu Musiker*innen und die Entwicklung stehender „biographischer Formeln“. Melanie UNSELDE, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Köln–Weimar–Wien 2014), 117–119, hier 118. Einen ausgezeichneten Überblick über die Behandlung von Sänger*innen bietet: Josef SCHLÖMICH-THIER / Matthias WEIKERT, *Der Stimm- und Opernarzt. Wegbegleiter der Künstler am Arbeitsplatz Bühne*, in: Günther Bernatzky / Gunter Kreutz, Hg., *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung* (Wien 2015), 125–136.
- 11 Sally Anne GROSS / George MUSGRAVE, *Can Music Make You Sick? Music and Depression. A Study into the Incidence of Musicians’ Mental Health, Part 1: Pilot Survey Report* (London 2016), 5. Unterstützung und Hilfe finden Musiker*innen beispielsweise bei *MusiCares*, <https://www.musicares.org/>, *Backline*, <https://backline.care/>, am *Berliner Centrum für Musikermedizin* der Charité, <https://musikermedizin.charite.de/> oder dem *Kurt-Singer-Institut für Musikergesundheit*, <https://www.udk-berlin.de/universitaet/fakultaet-musik/institute/kurt-singer-institut-fuer-musikergesundheit/>. In Österreich gibt es eine mehr oder weniger ‚lose‘ Interessensgemeinschaft, die *Österreichische Gesellschaft für Musik und Medizin*, <https://oegfmm.at/arbeitsgruppen/ag-musikermedizin> (letzter Zugriff: 2.2.2022).
- 12 Vgl. Theophil ANTONICEK, *Musik in Pädagogik und Unterricht des 18. Jahrhunderts*, in: Gunda Barth-Scalmani / Brigitte Mazohl-Wallnig / Ernst Wängermann, Hg., *Genie und Alltag. Bürgerliche Stadtkultur zur Mozartzeit* (Salzburg–Wien 1994), 295–315, hier 295–299.
- 13 Kais. Kön. priv. Prager Zeitung (4. Juli 1824), 3. Vgl. etwa Julia Barbara KÖHNE, Hg., *Exzellenz, Brillanz, Genie. Historie und Aktualität erfolgreicher Wissensfiguren* (Berlin 2020); DIES., *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen* (Wien 2014).

‚Psycho-Druck‘, (tätliche) Übergriffe im Musikunterricht sowie erste Anzeichen für Auftrittsängste, die als Ausdruck verschiedener Arten der Überforderung die gewünschte Leistung nicht oder nur bedingt abrufbar machen. Phase zwei benennt den Zeitraum ab etwa Mitte des 19. Jahrhunderts, der den Bau großer Konzertsäle und eine damit einhergehende Änderung des konzertanten Auftretens umfasst. Mit den ab den späten 1880er Jahren möglichen phonotechnischen Aufnahmeverfahren und der auf diese Weise hergestellten Gelegenheit zum Vergleich von Darbietungen steuerte die Musikwelt auf einen Höhepunkt der ‚Professionalisierung‘ des Berufsbilds ‚Musiker*in‘ zu. Beides verschärfte die Anforderungen und den psychischen Druck. Darüber hinaus wurden Musiker*innen und Musik zunehmend Teil einer ‚globalen Warenkette‘ und des Kunst- und Kulturtransfers.¹⁴ Dies erweiterte die Möglichkeiten für berufliche Karrieren enorm, erhöhte jedoch zudem den Stress ‚im Jet-Set der Engagements‘,¹⁵ etwa durch ein ‚Leben aus dem Koffer‘ mit all seinen Schattenseiten und Unwägbarkeiten. Diese Phase fällt zusammen mit der von Wolfgang Martynkewicz als ‚Zeitalter der Erschöpfung‘ bezeichneten Moderne sowie mit neuen Krankheitsbildern, etwa der viel beklagten Schlaflosigkeit und der Neurasthenie.¹⁶ Zeitabschnitt drei erfasst die psychischen und physischen Begleiterscheinungen und Traumata von Musiker*innen im Exil. Der letzte Abschnitt mündet in die rasanten und meines Erachtens kulturpolitisch und sozial bislang viel zu wenig diskutierten Innovationen und Interventionen der Gegenwart durch Drogen, Neuro-Enhancement und Biohacking, die vermutlich künftig auch ethische Grenzgänge in der Musik wagen werden.¹⁷ Als Quellen wurden autobiografische Texte,¹⁸ Oral History-Interviews aber auch ‚Fremdeinschätzungen‘ herangezogen, wie Konzertkritiken und Beiträge in historisch-medizinischen Fachzeitschriften.

14 Vgl. Annkatrin BABBE, Von der Straße in den Konzertsaal. Damenkapellen und Damenorchester im 19. Jahrhundert, in: Michael Ahlers / Martin Lücke / Matthias Rauch, Hg., Musik und Straße (Wiesbaden 2019), 127–146, hier 133–135.

15 SCHLÖMICH-THIER / WEIKERT, Der Stimm- und Opernarzt, 126.

16 Vgl. Wolfgang MARTYNEKOWICZ, Das Zeitalter der Erschöpfung. Die Überforderung des Menschen durch die Moderne (Berlin 2013); Sonja KINZLER, Das Joch des Schlafs. Der Schlafdiskurs im bürgerlichen Zeitalter (Köln–Weimar–Wien 2011); Hans-Georg HOFER, Nerven, Kultur und Geschlecht. Die Neurasthenie im Spannungsfeld von Medizin- und Körpergeschichte, in: Frank W. Stahnisch, Hg., Medizin, Geschichte und Geschlecht. Körperhistorische Rekonstruktionen von Identitäten und Differenzen (Wiesbaden u. a. 2005), 225–244; DERS., Nerven-schwäche und Krieg. Modernitätskritik und Krisenbewältigung in der österreichischen Psychiatrie (1880–1920) (Wien 2004).

17 Vgl. Mirjam GREWE-SALFELD, Biohacking, Bodies and Do-It-Yourself. The Cultural Politics of Hacking Life Itself (Bielefeld 2021); Hanno CHARISIUS / Richard FRIEB / Sascha KARBERG, Biohacking. Gentechnik aus der Garage (München 2013).

18 Ralph Köhnen verweist darauf, dass in Tagebüchern „im Sinne der Optimierung [...] Maximen der Lebensführung erarbeitet, Profile gewonnen und die Ergebnisse dieser Selbstpoetik auch überwacht werden können“. Ralph KÖHNEN, Selbstoptimierung. Eine kritische Diskursgeschichte des Tagebuchs (Berlin 2018), 10.

„Psycho-Druck“ und (körperliche) Übergriffe im Musikunterricht

Aus dem Todesjahr Anton Bruckners (1824–1896) ist eine Anekdote überliefert,¹⁹ die, obgleich ihr Wahrheitsgehalt zu hinterfragen ist, in der Musikpädagogik bis heute ihre Gültigkeit hat, da sie die ‚psychische Brutalität‘ vieler Pädagog*innen im Gesangs- und Instrumentalunterricht widerspiegelt, im Umkehrschluss aber auch auf die ‚dicke Haut‘ verweist, die sich Schüler*innen zulegen mussten – und teilweise noch immer müssen.²⁰ Anton Bruckner soll zu einem seiner Schüler, der bereits als Komponist und Musiklehrer in Wien tätig war, in einer Orgelstunde gesagt haben: „Geh‘, i bitt‘ [di] [...], geh‘ runter von der Orgelbank und wir a Schuasta, Musiker wirst Dein Leben kaner“. Bruckner soll zwei Wochen später nicht schlecht gestaunt haben, als gerade dieser Schüler den „ersten Preis der Zusner’schen Liederconcurrrenz“ gewann.²¹ Die Anton Bruckner zugeschriebene Aussage findet sich nahezu wortident als Titel der Autobiografie des Pianisten Arthur Schnabel (1882–1951), basierend auf der mehrfach wiederholten Bekundung von Schnabels Klavierlehrer Theodor Leschetizky (1830–1915), Schnabel werde nie ein Pianist.²² Derartige Abwertungen waren – und sind noch heute – in der Musikpädagogik gängige Strategien, um Leistungsdruck aufzubauen.

Der Gedanke an (Selbst-)Optimierung lässt sich bereits in der Pädagogik des späten 18. Jahrhunderts finden. Ralph Köhnen etwa verweist auf Konzepte der Selbstentfaltung und dem Streben „nach allgemein-personaler und auch spezieller (Fach-)Bildung“. Schon das neuzeitliche Individuum konnte „an dieser Norm gemessen [...] damit ebenso diszipliniert und reguliert werden“.²³ ‚Musik zu lernen‘ war bis weit ins 19. Jahrhundert hinein Privatsache. ‚Bürgerliche‘ Eltern nahmen meist viel Geld in die Hand, um den Kindern neben anderen Fächern auch Unterricht in Musik erteilen zu lassen. Damit verbunden war die Frage, wie sich die Vorstellungen von kindgerechten Methoden, Inhalten und Umgangsweisen mit Musik im 18. und 19. Jahrhundert entwickelten. Einige der Auffassungen blieben – trotz der philanthropischen Pädagogik eines Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827) und Jean Jacques Rousseau’s (1712–1778) – bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, teilweise bis in die Gegenwart, erhalten.²⁴ In Österreich wurde das Fach ‚Singen‘ erst 1869 im Rahmen des Reichsvolksschulgesetzes in

19 Melanie Unselde betont, dass Musiker-Anekdoten für die Musikwissenschaft eher unangenehm seien. Sie konstruierten zwar „starke biographische Bilder“, seien jedoch kaum als „historische ‚Wahrheit‘ verbürgt“. UNSELDE, Biographie und Musikgeschichte, 117.

20 Vgl. ANTONICEK, Musik in Pädagogik, 298–299; Theophil ANTONICEK, Das Lehrer-Schüler-Verhältnis im 19. Jahrhundert, in: Anton Bruckner als Schüler und Lehrer (= Bericht Bruckner-Symposium 1988, Linz 1992), 59–64.

21 Anton Bruckner. Ernstes und Heiteres aus seinem Leben und Lehren, in: Wiener Montagspost (26. Oktober 1896), 2–3. Zur Zusner’schen Liederkonkurrenz vgl. Regina THUMSER-WÖHS, „... bis mir der Kopf fieberhaft glühte und die Adern an den Schläfen mir zu zerspringen drohten“. Zur Lehrer-Schüler-Interaktion im 19. Jahrhundert (erscheint 2022).

22 Leschetizky soll in Ergänzung zu Schnabel gemeint haben, er sei „ein Musiker“. ARTHUR SCHNABEL, Aus dir wird nie ein Pianist (Hofheim 1991), 23. Arthur Schnabel hatte auch persönlich Kontakt zu Anton Bruckner, der ihn in Musiktheorie unterrichten sollte, dies aber mit den Worten abgelehnt haben soll, er „unterrichte keine Kinder“. Ebd., 27. Während das englische Original der Autobiografie den Titel *My Life and Music* trägt, wurde für die deutsche Übersetzung, vermutlich vom Sohn Karl Ulrich Schnabel, das Zitat „Aus dir wird nie ein Pianist“ gewählt. Selbst Zeit seines Lebens im Schatten des Vaters stehend, muss Karl Ulrich Schnabel von dessen tiefgehender persönlicher Verletzung Kenntnis gehabt haben. Vgl. Interview Regina THUMSER (= RTW) mit Karl Ulrich SCHNABEL (New York, 9. Mai 1997).

23 KÖHNEN, Selbstoptimierung, 12.

24 Vgl. ANTONICEK, Lehrer-Schüler-Verhältnis, 59; Katharina SCHILLING-SANDVOSS, Kindgemäßer Musikunterricht in den musikpädagogischen Auffassungen des 18. und 19. Jahrhunderts (Frankfurt am Main u. a. 1997).

den Lehrplan der allgemeinen Schulen aufgenommen.²⁵ Nach 1883 stand schließlich die Kirchenmusik im Mittelpunkt der musikalischen Ausbildung von Lehrer*innen.²⁶ Auf dem Weg zur weiteren Professionalisierung der Ausbildung wurde ab Mitte des 19. Jahrhunderts eine ‚Qualitätssicherung‘ des Unterrichts gefordert; diese spitzte sich in der Frage nach einer etwaigen ‚Musiklehrerprüfung‘ zu.²⁷ Die besagte Prüfung sollte das instrumentale Können und die Kenntnisse von Musikpädagog*innen erheben. Prof. Flodoard Geyer (1811–1872), unter anderem Komponist und Musikjournalist, äußerte in der *Berliner Musikzeitung* von 1860 allerdings Bedenken, ob eine solche Prüfung ‚fair‘ verlaufen könne und fragte nach den Prämissen, die ein*e zu Prüfende*r erfüllen müsse. Ein ‚guter Lehrer‘, so Geyer, sei ohnehin ‚ein seltenes Glück‘.²⁸ Die Frage nach der Qualifizierung von Musikpädagog*innen war selbst Anfang des 20. Jahrhunderts noch nicht abgeschlossen. Ein Beitrag aus dem Jahr 1915 monierte, dass es in Zeiten ‚bitterer Not‘ nicht erlaubt sei, ‚sich durch Musikunterricht ein paar kümmerliche Pfennige zu erwerben, ohne dass man vorher eine peinliche staatliche Prüfung abgelegt‘ habe.²⁹ Ungeprüfte Privatlehrer*innen könnten ohnehin ‚unmöglich so viel Unheil anrichten, denn sie werden, wenn sie Stümper‘ seien, ‚eher als solche erkannt‘ – im Gegensatz zu jenen, die in ‚Konservatorien ihr Unwesen‘ trieben.³⁰ Eine mögliche Begründung für das Erkennen von guten oder schlechten Pädagog*innen findet sich bereits bei Geyer, der darauf hinwies, dass ein ‚Musiklehrer [...] in der Regel der Familie näher [stehe], als andere Lehrer‘.³¹

Der Geiger Yehudi Menuhin (1916–1999), selbst eines von ‚vielen‘ Wunderkindern, meinte, dass Instrumentalpädagog*innen weder arrogant noch stolz sein dürften. Eine ihrer Hauptaufgaben sei es, ‚zu verhindern, dass Schaden angerichtet wird, und ich möchte behaupten‘, so Menuhin weiter, ‚dass neun von zehn und wahrscheinlich neunundneunzig von hundert Lehrern Schaden anrichten‘.³² Dem Verhältnis zwischen Lehrer*innen und Schüler*innen und dessen Bedeutung für das Ge- oder Misslingen der Instrumentalausbildung wurde noch Ende der 1980/90er Jahre kaum Beachtung geschenkt.³³ Umso mehr stellt sich die Frage, wie sich der Umgang zwischen Lehrer*innen und Schüler*innen gestaltete und welche Formen der Interaktion es gab. Waren diese positiv oder negativ? Waren sie abwertend? – Schon Joseph Haydn

25 ANTONICEK, Musik in Pädagogik, 311; Renate SEEBAUER, Erneuerungsversuche der Musikerziehung der österreichischen Pflichtschule der Zehn- bis Vierzehnjährigen. Vom Reichsvolksschulgesetz bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung Wiens, in: Studien zur Musikwissenschaft 35 (1984), 183–284; https://www.museumnoe.at/de/das-museum/blog/Neues_Volksschulgesetz (letzter Zugriff: 26.1.2022). Vgl. auch: Reinhard KANNONIER, Lehrer sein in Oberösterreich zur Zeit Anton Bruckners – Versuch einer sozio-kulturellen Standortbestimmung, in: Anton Bruckner als Schüler und Lehrer, 15–25, hier 24.

26 Vgl. SEEBAUER, Erneuerungsversuche, 191–192.

27 Flod.[oard] GEYER, Musiklehrerprüfungen, in: *Berliner Musikzeitung* (4. April 1860), 109–110. Zu Geyer vgl. <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A008142.html#biographies> (letzter Zugriff: 14.2.2022).

28 GEYER, Musiklehrerprüfungen, 109.

29 Signale für die musikalische Welt (6. Oktober 1915), 535–536, hier 535.

30 Ebd., 536.

31 GEYER, Musiklehrerprüfungen, 109.

32 Yehudi MENUHIN / William PRIMROSE, Violine und Viola, 133. Zit. nach: Reiner FISCHER, Zum Verhältnis von Lehrer und Schüler im Instrumentalunterricht, 1989, https://www.musica-instrumentalis.de/musica/download/zum_verhaeltnis.pdf (letzter Zugriff: 18.2.2022). Vgl. auch: Vanessa BOSCH, Zum Umgang von Klavierlehrkräften mit Unterrichtsabbrüchen. Eine qualitative Studie, Dissertation (Kunstuniversität Graz 2016).

33 Vgl. FISCHER, Zum Verhältnis, 3. Der Gesangs- und Instrumentalmusikunterricht sollte auch heute laufend Evaluierungen unterzogen werden.

soll als Student mit Temperamentsausbrüchen seines cholерischen Lehrers Nicola Porpora konfrontiert gewesen sein.³⁴ – Gab es Übergriffe – Strafen, Schlagen auf die Finger? Derartige Erinnerungen wurden selten verschriftlicht, wurden aber – auf Nachfrage – manchmal in Oral History-Interviews erzählt.

Barbara Resch beschäftigte sich in ihrer Diplomarbeit mit „Autorität und Macht im Lehrer-Schüler-Verhältnis“ und zog ausgewählte Begriffe für die Umsetzung von Macht heran, die seit jeher auch auf Instrumentalschüler*innen angewandt werden. Sie unterschied zwischen dem Befehl („Du musst – mehr – üben!“), der Drohung („Wenn Du nicht übst, dann ...“), dem Lob, der Belohnung, dem Fragen und Wissen, dem Zurücklehnen,³⁵ dem Schweigen, gefolgt vom Urteil, dem Verzeihen, Ignorieren bis hin zum Einsatz von Gewalt.³⁶ Das „Auf-die-Finger-Schlagen“ war nicht nur im Klassenverband bis weit ins 20. Jahrhundert hinein üblich, sondern auch im Klavierunterricht eine gängige Bestrafung. Dazu kam das Zuschlagen von Klavierdeckeln auf die Hände von Kindern und Jugendlichen oder der Missbrauch des Geigenbogens für Übergriffe auf Schüler*innen.³⁷ Die Pianistin Erna Jonas (1906–1998) soll von ihrer Lehrerin in den Klavierstunden regelmäßig verprügelt worden sein,³⁸ und das Klavierduo Toni (1916–2007) und Rosi (1922–2012) Grünschlager berichtete in einem Interview von der 1877 in Minsk geborenen Pianistin Isabelle Vengerova (1877–1956), ebenfalls Schülerin des bereits genannten Theodor Leschetizky, von „psychischen“ Machtspielen.

„Sie war eine sehr gute Lehrerin, wenn man als ein Säugling zu ihr gekommen ist, um mit ihr die ‚Muttermilch‘ zu trinken. Isabelle Vengerova hatte viele Wunderkinder, aber sehr viele von ihren Schüler*innen sind auf der Couch eines Psychiaters gelandet. Wir waren daran nicht gewöhnt. Unsere Lehrer waren immer respektvoll und konstruktiv. Vengerova wollte, daß ich den Boden vor ihr küsse, bevor ich mit ihr spreche. Das haben wir nicht tun können.“³⁹

Für die Gegenwart verweise ich auf den erschütternden Abschlussbericht zu „Vorfälle[n] von Gewaltausübung an Schutzbefohlenen bei den Regensburger Domspatzen“.⁴⁰ Die körperlichen Wunden klangen/klingen meist ab, nicht aber die seelischen.

34 Vgl. ANTONICEK, Musik in Pädagogik, hier 298–299.

35 „Zwar kann er die eigenen Erwartungen den anderen nicht unmittelbar aufzwingen; gleichzeitig aber gibt er ihnen zu verstehen, daß er ihren Erwartungen gegenüber offenbar eher gleichgültig gegenübersteht. Er suggeriert, daß im Zweifelsfall er derjenige wäre, der die Beziehung definiert, und nicht umgekehrt“. Rainer PARIS, Stachel und Speer. Machtstudien (Frankfurt am Main 1998), 10–11.

36 Vgl. Barbara RESCH, Autorität und Macht im Lehrer-Schüler-Verhältnis, Diplomarbeit (Universität Wien 2009), 46–59; Elias CANETTI, Masse und Macht (Frankfurt am Main 2006). Zur Gewalt im Musikunterricht vgl. Ulrich WEBER / Johannes BAUMEISTER, Vorfälle von Gewaltausübung an Schutzbefohlenen bei den Regensburger Domspatzen. Untersuchungsbericht, 17.7.2017, https://www.uw-recht.org/images/Abschlussbericht_Domspatzen.pdf (letzter Zugriff: 14.2.2022).

37 Vgl. ebd., 60, 74, 104, 130, 243.

38 Vgl. Interview RTW mit Erna JONAS, Band 1 (New York, 22. April 1997); Elfi HARTENSTEIN, Heimat wider Willen. Emigranten in New York. Begegnungen (Berg am See 1991), 199; Erna Jonas: Professor – Through the Eyes of a six-year-old, in: The Leschetizky Association News Bulletin 53/62 (1995); <https://konzerthaus.at/konzert/eventid/1132>; <https://konzerthaus.at/konzert/eventid/7769> (letzter Zugriff: 27.1.2022).

39 Interview RTW mit Toni u. Rosi GRÜNSCHLAG, Band 5 (New York, 12. April 1997).

40 WEBER / BAUMEISTER, Vorfälle. Vgl. auch: Windsbacher Knabenchor. Schulleitung räumt Peitschenhiebe und Schläge ein, in: Der Spiegel (26. März 2010), <https://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/windsbacher-knabenchor-schulleitung-raeumt-peitschenhiebe-und-schlaege-ein-a-685865.html> (letzter Zugriff: 14.2.2022); BOSCH.

Als besondere Ausprägung des Drucks auf Kinder sei der Status ‚Wunderkind‘ erwähnt. Schon der Musikkritiker Eduard Hanslick (1825–1904) hielt fest, dass Wien an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ein „Stapelplatz von Wunderkindern“ gewesen sei.⁴¹ „Sie bewegten sich“, so Jonas Traudes, „im Spannungsfeld zwischen öffentlicher Adoration und Observation“.⁴² Obwohl wir aufgrund der zunehmenden Auto/biografik von diesen Wunderkindern des 19. und 20. Jahrhunderts ‚mehr wissen‘, gibt es kaum Forschungen dazu.⁴³ In Abgrenzung zum 18. Jahrhundert unterscheiden sie sich hinsichtlich der Parameter ‚Öffentlichkeit‘ und ‚Privatheit‘,⁴⁴ wie auch im sich wandelnden Mäzenatentum, vom Adel hin zum Bürgertum. Der Prozess der „Huldigung, Verklärung und Ideologisierung“ brach mitunter sehr abrupt ab.⁴⁵ Wunderkinder waren stets ‚Erhöhungen‘, wenn nicht gar ‚Überhöhungen‘ oder der Überschätzung ausgesetzt. So wurde die in Sibiu geborene Geigerin Erna Rubinstein (1903–1966) in einem Beitrag als das „bedeutendste[n] Wunderkind“ bezeichnet,⁴⁶ vier Jahre später war in einer Konzertkritik aus New York der ‚Verriss‘ eines ihrer Konzerte zu lesen, in dem der Kritiker das kleine Mädchen „der Selbstüberschätzung“ bezichtigte.⁴⁷ So hochumjubelt diese Kinder waren, so rasch und so tief konnten sie fallen. Zeitungsberichte zu Wunderkindern gingen stets einher mit der Bezeichnung ‚klein‘, ein Wort, das sie hervorheben sollte, sie per se aber eben auch klein machte und erniedrigte.⁴⁸ Der anonym bleibende Autor eines Beitrags zum Thema „Humanität und Wunderkinder“ schilderte Mitte des 19. Jahrhunderts nicht nur Siechtum, Irrenhaus und den frühen Tod von Wunderkindern; er selbst hätte in der Erziehung zum Wunderkind durch „Überreizung der Gehörorgane“ nicht nur temporär seinen Hörsinn, sondern für ein „dreiviertel Jahr lang“ auch seinen Sehsinn verloren. Aus seiner Sicht trat für diese Kinder erst Erleichterung ein, wenn sie zu ‚groß‘ für das ‚Wunder‘/das Wunderkind waren; zuvor gab es – selten genannte – Strafen, etwa das „Einsperren in enge, dunkle Behältnisse“, Schläge oder Hungern-Lassen.⁴⁹ Das sei im Falle des genannten Autors kein Thema gewesen, aber

„wenn andere Kinder im lichten Sonnenschein sich fröhlich und frei auf der Gasse herumtummelten, da musste ich zu Hause sitzen, die schwierigsten kontrapunktistischen Aufgaben ausarbeiten, bald auf dem Klaviere, bald auf der Violine, dann auf dem Waldhorn mich üben, die Skala singen, bis mir der Kopf fieberhaft glühte und die Adern an den Schläfen mir zu zerspringen drohten“.⁵⁰

41 Eduard HANSLICK, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 1 (Wien 1869), 224, zit. nach: Jonas TRAUDES, *Musizierende „Wunderkinder“*. Adoration und Observation in der Öffentlichkeit um 1800 (Köln 2018), 9.

42 Ebd.

43 Gerhard LANG, *Genies im Kinderzimmer*, in: *Neues Wiener Journal* (21. Mai 1936), 7. Vgl. auch: Andreas C. LEHMANN, *Musikalische Wunderkinder*. Stand der Forschung zu einer seltenen Spezies, in: *üben & musizieren* 2 (2013), 6–11.

44 Vgl. TRAUDES, *Wunderkinder*, 24.

45 Ebd., 9.

46 [Konzertkritik, in:] *Der neue Tag* (26. März 1919), 8.

47 Eine Warnung an Erna Rubinstein, in: *Neues Wiener Journal* (14. Februar 1923), 7.

48 Klavierabend Erna Jonas, in: *Fremden-Blatt* (3. Dezember 1917), 7; *Kunst und Theater*. Musik, in: *Wiener Zeitung* (27. Dezember 1919), 3; Carl KUNT, *Concert des kleinen Alfred Jaell*, in: *Wiener Zeitschrift* (14. Januar 1845), 40; *Eine zweite Pastrana*, in: *Vorarlberger Landes-Zeitung* (28. Oktober 1871), 1–2.

49 *Humanität und Wunderkinder*. Die Gegenwart, in: *Politisch-literarisches Tagblatt* (13. Februar 1847), 165–168, hier 168.

50 Ebd., 166.

Wunderkinder sollten im 19. Jahrhundert oftmals ihre Familien aus dem ‚Elend holen‘, ihnen ein besseres Leben ermöglichen. Ein Beispiel dafür war der Geiger Bronislaw Huberman (1882–1947). Der Vater war ‚Advokat‘ im polnischen Czeŝtchowa; ihm war eine eigene musikalische Karriere versagt geblieben, und er setzte alles daran, einem seiner drei Söhne eine musikalische Laufbahn zu ermöglichen. 1892 übersiedelte die Familie nach Berlin, wo Bronislaw Huberman Unterricht beim Geiger Joseph Joachim (1831–1907) erhielt.

„For one year they made in the household all possible savings, we lived on short commons, and then part of the furniture was sold I often feel the memory of those four hundred rubles on our poor table, if we stayed longer than a year from the homeland, my father would have lost his position as an advocate; and if I would not succeed, we all would be in the street. The future of the family depended upon my poor violin.“⁵¹

Der Zehnjährige übernahm, unterstützt von Förderern wie dem Grafen Jan Zamoyski, in Folge die Unterhaltsleistung für die Familie. Das unsichere Leben als Virtuose soll jedoch früh gesundheitliche Schäden und Depressionen hervorgerufen haben.⁵²

‚Wunderkind‘-Erzählungen kann man bis in die Gegenwart fortführen. So berichtete Michaela Krucsay auf der Tagung „Musik und Medizin“ von der Geigerin Hedi Gigler-Dongas (1923–2017), einem ehemaligen Wunderkind,⁵³ zuletzt machte Anfang des Jahres 2022 das 1925 geborene Wunderkind Ruth Slenczynska mit einer Plattenaufnahme im Alter von 97 Jahren von sich reden.⁵⁴ Heute firmieren Wunderkinder als ‚musikalisch Hochbegabte‘,⁵⁵ eingebettet in einem „übergreifenden und abstrakt verdichteten Sinne auf Ermöglichungsbedingungen im Generationenverhältnis“.⁵⁶ Auch wenn dieses im Rahmen des generativen Konzepts auf die großen Themen wie Fragen der „ökonomischen Produktivität, des Wohlstands, der relativen

51 Emondo DE AMICIS, [Bericht/Interview], in: *Illustrazione Italiana* (August 1904). Zit. nach: Ida IBBEKEN, Hg., *The Listener speaks. 55 Years of Letters from the Audience to Bronislaw Huberman* (Ramoth Hashawin 1961), V. Vgl. Piotr SZALSZA, *Bronislaw Huberman. Leben und Leidenschaften eines vergessenen Genies* (Wien 2020), 31.

52 Vgl. IBBEKEN, *The Listener speaks*, 2–4; SZALSZA, *Bronislaw Huberman*, 44–45.

53 Vgl. Michaela KRUCSAY, *Ein Hippokratischer Eid für die Musik. Beruf und Berufung in den Schriften der Violinistin Hedi Gigler-Dongas*, Vortrag auf der Tagung: *Musik und Medizin. Musikwissenschaftliche und medizinhistorische Zugänge. Jahrestagung 2021 des Vereins für Sozialgeschichte der Medizin – Geschichte(n) von Gesundheit und Krankheit*, online, (4. bis 6. November 2021), <https://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/aktuelles/events/2021/konferenz-musik-und-medizin/-conference--music-and-medicine-.html> (letzter Zugriff: 24.2.2022); siehe auch Krucsays Beitrag in diesem Band; Karl GRÜNBERG, *Nachruf auf Hedi Gigler-Dongas (Geb. 1923). „Nie wieder diese Geige“* (18.5.2017), <https://www.tagesspiegel.de/berlin/nachruf-auf-hedi-gigler-dongas-geb-1923-nie-wieder-diese-geige/19823432.html> (letzter Zugriff: 3.2.2022).

54 Vgl. *Neues Album von „Wunderkind“-Pianistin* (14. Jänner 2022), <https://orf.at/stories/3243624/> (letzter Zugriff: 1.2.2022); *A Five Year Old Prodigy* (1930), <https://www.youtube.com/watch?v=SPZiuPw-LLs> (letzter Zugriff: 16.2.2022).

55 Vgl. Reinhard KOPIEZ / Andreas C. LEHMANN, *Musicological Reports on Early 20th Century Musical Prodigies. The Beginnings of an Objective Assessment*, in: Gary E. McPherson, Hg., *Musical Prodigies. Interpretations from Psychology, Education, Musicology, and Ethnomusicology* (Oxford 2016), 168–184; Jessica GNAS / Daniel MÜLLENSIEFEN / Franzis PRECKEL, *Was denken Musikschullehrkräfte über musikalisch hochbegabte Schülerinnen und Schüler? Eine experimentelle Untersuchung*, in: *Beiträge empirischer Musikpädagogik* 11 (2020), 1–33.

56 Vera KING, *Zukunft der Nachkommen – gegenwärtige Krisen der Generativität*, in: *Psychologie & Gesellschaftskritik*, 39/2–3 (2015), 27–53, hier 29.

Friedlichkeit oder Gewaltförmigkeit, der Verteilungsgerechtigkeit hinsichtlich Einkommen, Bildung, Gesundheit“ abzielt,⁵⁷ so werden alle Hoffnungen, alle Anstrengungen auf das „Einzelwesen“, das Einzelkind, projiziert, das zum Hochbegabten wird.⁵⁸

Auftrittsängste als Folgen der Überlastung

Wolfgang Amadeus Mozart tat bereits einen Vorgriff auf einen ‚neuen Typus‘ des Musikers; von der ‚Überhöhung des Künstlers bzw. des Komponisten zum Heroen‘ profitieren sollten jedoch erst die nächsten Generationen.⁵⁹ Zugleich wurde der Instrumentalmusik- oder auch der Gesangsunterricht im 19. Jahrhundert zu ‚einer der wichtigsten Erwerbsquellen‘ für Musiker*innen und führte zur ‚Entwicklung eines unabhängigen Musikerstandes‘, gepaart mit einem neuen Selbstverständnis.⁶⁰ Schon zu Zeiten Mozarts hatte sich im Musikgeschäft ‚Leistungsdruck‘ abgezeichnet. Während Vater Leopold in Salzburg um seine Kreditwürdigkeit bangte und ‚Ehrverlust‘ fürchtete, zumal er 1777 aus dem Dienst am Salzburger Hof entlassen worden war, lebten Frau und Sohn in Paris 1778 seiner Meinung nach über die Verhältnisse.⁶¹ Anstellungen bei Hofe waren im 18. Jahrhundert an erweiterte Fähigkeiten geknüpft. So mussten etwa Trompeter und Paukisten im Orchester zumindest die zweite Violine oder Viola mit/spielen können. Mit der Belastung von Musiker*innen gewannen zunehmend ‚musikermedizinische Fragestellungen [...] an Bedeutung. Gesundheitliche Beschwerden bei Musiker*innen nahmen durch das aufkommende Virtuosenentum und die Intensivierung der Übezeiten‘ zu.⁶² Weiters riefen neuartige Auftrittssettings ein neues Phänomen, nämlich Auftrittsängste, hervor.⁶³ Die erste Erwähnung von Lampenfieber stammt aus der *Wiener allgemeinen Theaterzeitung* vom 7. August 1817. Das Lampenfieber wird darin als ‚gefährliche Krankheit‘ bezeichnet.⁶⁴ Lampenfieber floss in Folge rasch in die Bewertung des Könnens von Musiker*innen ein. Katharina Hlawa könne, so ein Beitrag aus dem Jahr 1833, ‚wenn sie einmal das Lampenfieber überwunden hat, eine recht brauchbare Sängerin werden‘.⁶⁵ Der Bariton Viktor Rokitansky (1836–1896), Bruder des Opernsängers Hans Rokitansky (1835–1909), musste seine Bühnen-

57 Ebd., 32–33.

58 Vgl. auch: Julia SCHREIBER, *Körperoptimierung. Selbstverbesserung zwischen Steigerungsdruck und Leibgebundenheit* (Wiesbaden 2021), doi.org/10.1007/978-3-658-36018-4.

59 Werner RAINER, *Zum Sozialstatus des Berufsmusikers im 18. Jahrhundert – am Beispiel der Salzburger Hofmusik*, in: Barth-Scalmani / Mazohl-Wallnig / Wangermann, Hg., *Genie und Alltag*, 243–258, hier 245. Vgl. auch: TRAUDES, *Wunderkinder*, 27–93.

60 ANTONICEK, *Lehrer-Schüler-Verhältnis*, 60. Vgl. auch: Georg SCHINKO, *Annäherungen an den Musikerberuf in Österreich (ca. 1900–1938)*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften (= OeZG) 24/1* (2013), 150–171.

61 Vgl. Gunda BARTH-SCALMANI, *Vater und Sohn Mozart und das (Salzburger) Bürgertum oder „Sobald ich den Credit verliere, ist auch meine Ehre hin“*, in: Barth-Scalmani / Mazohl-Wallnig / Wangermann, Hg., *Genie und Alltag*, 173–202.

62 Claudia SPAHN / Günther BERNATZKY / Gunter KREUTZ, *Musik und Medizin – ein Überblick*, in: Bernatzky / Kreutz, Hg., *Musik und Medizin*, 17–24, hier 21. Vgl. auch: BABBE, *Von der Straße in den Konzertsaal*, 138–139.

63 Kato HAVAS, *Lampenfieber. Ursachen und Überwindung unter besonderer Berücksichtigung des Violinspiels* (Köln–Wien–London 1989), 5.

64 *Neuigkeiten*, in: *Wiener allgemeine Theaterzeitung (Bauerles Theaterzeitung)* (7. August 1817), 376.

65 *Allgemeine musikalische Zeitung* (15. Mai 1833), 333. Katharina Hlawa, verheiratete Mildner, war später als Gesangslehrerin tätig. Vgl. *Correspondenz*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (17. Juni 1864), 217.

laufbahn aufgrund von Lampenfieber aufgeben und arbeitete als Gesangslehrer.⁶⁶ Auch über Schülerinnen und Schüler konnte man aber durchaus ‚Ruhm‘ erwerben.⁶⁷ Ende der 1830er Jahre spiegelt sich in Tageszeitungen und Musikjournalen eine Zunahme der Erwähnung des Begriffs Lampenfieber vor allem im Zusammenhang mit Schauspieler*innen und Sänger*innen, meist aber mit Wohlwollen und Verständnis für die Aufregung von jungen Künstler*innen.⁶⁸ Lampenfieber zeige sich „vor oder nach dem Aufziehen des Vorhangs, seine Symptome sind Röthe und Blässe im Gesicht, Angstschweiß auf der Stirne, Zittern und Stocken der Rede, ängstliches Herumschweifen der Augen und auch zu Boden gesenkter Blick“. Nur die „Nachsicht des Publikums [sei] ein Linderungsmittel“. ⁶⁹ Ein ‚Musikkritiker‘ meinte 1837, er liebe es, „die verschiedenen Wirkungen des Lampenfiebers zu beobachten, von dem weder Homöo- noch Allopathen, noch alle Pathen der Welt erlösen“ könnten.⁷⁰ Zu einer stärkeren Auseinandersetzung mit Lampenfieber in den Medien kam es nachweislich gegen Ende des 19. Jahrhunderts, zieht man die Zeitungs- und Zeitschriftendatenbanken *ANNO* und *Digipress* heran.⁷¹

Die Zunahme von Auftrittsängsten und deren verstärkte Thematisierung in autobiografischen Texten von Musiker*innen waren zum einen, wie bereits erwähnt, dem Entstehen der großen Konzertsäle und der damit einhergehenden Erweiterung der Zuhörerschaft geschuldet. Musik wurde nicht mehr nur ‚nebenbei‘ wahrgenommen, das Publikum saß nun ruhig auf seinen Plätzen und hörte mehr oder weniger konzentriert zu.⁷² Zum anderen waren Auftrittsängste an die zunehmende Möglichkeit der Konservierung sowie Perfektionierung von Tonaufnahmen und der Vergleichbarkeit von Stimmen und künstlerischen Interpretationen auf Datenträgern wie Grammophon-, Schellack-, Langspielplatten bis hin zu CDs gekoppelt. Hinzu kam der Ende des 19. Jahrhunderts in Amerika und Europa geführte Diskurs um die ‚Konstitution der Nerven‘, gepaart mit einer weitreichenden Kritik an der Moderne.⁷³ Vor allem die Neurasthenie spielte als ‚moderne‘ Erkrankung im Zusammenhang mit einer allgemeinen Überforderung und Überlastung eine große Rolle. Die Historikerin Birgit Kirchmayr verweist hinsichtlich des Neurasthenie-Diskurses insbesondere auf bildende Künstler*innen und hebt vor allem den Grafiker Alfred Kubin als „Märtyrer der Nerven“ hervor.⁷⁴ Auch die Medizin setzte sich spätestens an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit Auftrittsängsten auseinander. In einem Bericht zu Lampenfieber aus dem Jahr 1925 sah der Schauspieler Wilhelm Lichtenberg (1892–1960) Auftrittsangst als ausschließlich positives Asset, als „Stimulans, eine künstliche Aufpeitschung der Nerven“. Am Theater bleibe „es leider nicht bei dieser einzigen,

66 Vgl. Leopold G. DITTEL, Das Lampenfieber, in: Die Bühne (26. Mai 1927), 9–11, hier 11.

67 Vgl. ANTONICEK, Lehrer-Schüler-Verhältnis, 59, 62–63.

68 Vgl. Ost und West. Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben (30. Juni 1841), 429.

69 Das Fieber, in: Der Ungar. Zeitschriftliches Organ für magyarische Interessen (29. Juli 1843), 771–772, hier 772.

70 Gustav Friedrich NORD (Red.), Auswärtige Correspondenz, in: Der Bazar für Kunst, Literatur, Theater und Geselligkeit, (25. April 1837), 260.

71 <https://anno.onb.ac.at/>; <https://digipress.digitale-sammlungen.de/> (letzter Zugriff: 24.2.2022).

72 Vgl. BABBE, Von der Straße in den Konzertsaal, 140–141.

73 Vgl. Carl E. SCHORSKE, Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle (München³1994), 199–200. Peter GAY, Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs (Frankfurt am Main 2008).

74 Birgit KIRCHMAYR, Zeitwesen. Autobiographik österreichischer Künstlerinnen und Künstler im Spannungsfeld von Politik und Gesellschaft 1900–1945. Eine Studie zu Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Aloys Wach, Erika Giovanna Klien und Margret Bilger (Wien–Köln–Weimar 2020), 235, 264–271, 310. Vgl. auch: Bettina GOCKEL, Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne (Berlin 2010).

der harmlosesten und ungefährlichsten. Derselbe Zustand wird, je nach Veranlagung, mit Alkohol erzeugt, mit erotischen Exzessen, und wir kennen sogar Fälle, in denen das zerstörende Morphium nicht gescheut wurde“.⁷⁵ Zwei Jahre später plädierte der Arzt Leopold G. Dittel für den Einsatz von Psychotherapie und Hypnose gegen Lampenfieber.⁷⁶ „Je nach Lage des Falles“, so ein weiterer Beitrag aus dem Jahr 1937, setzte sich der Autor für „Selbstbeherrschung, Training, Alkohol oder auch ein harmloses Medikament ein, dessen Wirkung allerdings mehr der eines Amuletts als der einer Arznei“ gleichkomme.⁷⁷ Weiters wurde ab den 1930er Jahren Sedobrol, ein Brompräparat, das zuvor bei Neurasthenie, Epilepsie (um 1912), Schlaflosigkeit und Hysterie eingesetzt worden war,⁷⁸ als Mittel gegen Lampenfieber beworben. Es sollte den Speichelfluss regulieren und beruhigen. Sedobrol setzte sich aus Bromnatrium, Kochsalz und „würtz. vegetab. Extraktivstoffen“ zusammen.⁷⁹ Theodor Meissl, gewesener Theaterarzt am Theater an der Wien,⁸⁰ meinte, dass es „eine bekannte Tatsache“ sei, „dass in einem Theaterbetriebe das darstellende Personal durch Anlage – diese wird als Talent bezeichnet – ferner durch die Eigentümlichkeiten des Berufes [...], leichter reizbar, nervös, neurasthenisch“ sei.⁸¹ Als dem Lampenfieber zugehörige Symptome bzw. „Erregungszustände“ nannte er Kopfschmerzen, Tachykardie, also Herzrasen, Brechreiz sowie Diarrhöen. Diese träten selbst bei „sogenannten Prominenten“, insbesondere bei Premieren, auf.⁸² Empfohlen wurde Sedobrol etwa eine Stunde vor dem Auftritt, sodass „während des Spieles Beruhigung und ein gewisse[n][s] Gefühl von Sicherheit“ eintreten konnte.⁸³

Lampenfieber oder Auftrittsängste, im Englischen meist als *music performance anxiety* bezeichnet,⁸⁴ sind stark verbunden mit Auftrittskompetenzen. Es ist zwischen rein physischen

-
- 75 Wilhelm LICHTENBERG, Lampenfieber, in: Neues Wiener Journal (16. März 1925), 7. Zum Konsum von Drogen unter Künstler*innen vgl. Regina THUMSER-WÖHS, „... zauberlacht Unlust in blaue Heiterkeit“. Sucht und Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert (Innsbruck–Wien–Bozen 2017); DIES., Genuss.süchtig. Stigmata des Asozialen: Frauen als Opfer einer frühen Drogensucht, in: Theresa Adamski u. a., Hg., Geschlechtergeschichten vom Genuss. Zum 60. Geburtstag von Gabriella Hauch (Wien–Berlin 2019), 169–180.
- 76 Leopold G. DITTEL, Das Lampenfieber, in: Die Bühne (26. Mai 1927), 9–11, hier 11. Vgl. Paul JOIRE, Handbuch des Hypnotismus. Seine Anwendung in Medizin, Erziehung und Psychologie (Berlin 1908).
- 77 Zweierlei Lampenfieber, in: Prager Tagblatt (25. Februar 1937), 14.
- 78 Sedobrol >Roche< ein neues diätisches Brompräparat, in: Pharmaceutische Praxis 10 (1913), 447–448.
- 79 Theodor MEISSL, Die Anwendung des Sedobrol in der Theaterpraxis, in: Wiener Medizinische Wochenschrift, 3 (1930), 115. Vgl. Jörg ULRICH, „Hier ruht einer, der nicht wusste, was Epilepsie ist“. Alfred Ulrich (1869–1944) und die Schweizerische Anstalt für Epileptische, in: Praxis 95 (2006), 389–393.
- 80 Vgl. Der „Concordia“-Ball, in: Neue Freie Presse (22. Februar 1911), 10–11, hier 11; Der Schriftstellerball. Die Präsenzliste, in: Reichspost (21. Jänner 1913), 8; Theodor MEISSL, Der erste Theaterarzt in Wien, in: Separatabdruck aus der Wiener Medizinischen Wochenschrift 21 (1935), 589.
- 81 MEISSL, Anwendung des Sedobrol.
- 82 Ebd.
- 83 Ebd. Auch all jene Menschen, die im Hintergrund mit den Bühnenkünstler*innen zusammenarbeiten, würden Sedobrol benötigen, beispielsweise das Hilfspersonal und selbst die Autor*innen.
- 84 SPAHN, Auftritt und Lampenfieber, 397. Vgl. auch: HAVAS, Lampenfieber; Irmtraud TARR KRÜGER, Lampenfieber. Ursachen, Wirkung, Therapie (Zürich 1993); Claudia SPAHN, Lampenfieber. Handbuch für den erfolgreichen Auftritt. Grundlagen, Analyse, Maßnahmen (Leipzig 2012); Gerhard MANTEL, Mut zum Lampenfieber. Mentale Strategien für Musiker zur Bewältigung von Auftritts- und Prüfungsangst (Mainz 2013); Adina MORNELL, Lampenfieber und Angst bei ausübenden Musikern. Kritische Übersicht über die Forschung (Frankfurt am Main–Bern–Wien 2016); Jennifer MUMM u. a., Auftrittsängste bei Musikerinnen und Musikern. Ein kognitiv-verhaltenstherapeutischer Handlungsleitfaden (Göttingen 2020); Judith ZIMMERMANN, Auftrittsangst und Auftrittserleben bei Musikstudierenden nichtkünstlerischer Studiengänge. Eine Mixed-Methods-Studie zu Verbeitung, Entwicklung und Präventionsmöglichkeiten im Rahmen des Studiums (Osnabrück 2020); Andreas HILLERT / Christina LEMNITZ / David MOLNÁR, Opernsänger. Überlebenstraining. Was Sänger nicht fragen, aber wissen sollten (Berlin 2016).

(biologischen), psychologischen und letztlich sozialen Aspekten zu unterscheiden – wobei die Essenz aller Ängste (un)bewusst jene ist, nicht gut genug zu spielen. Claudia Spahn schlägt eine Differenzierung zwischen „normalpsychologischen Phänomenen und psychopathologischen Symptomen“ des Lampenfiebers vor.⁸⁵ Sie definiert Lampenfieber als besonderen „psychophysischen Zustand, der grundsätzlich auftritt, wenn wir uns vor anderen Menschen exponieren“.⁸⁶ Positive Merkmale von Lampenfieber sind erhöhte Körperspannung, gesteigerte Konzentration und Aufmerksamkeit sowie intensiviertes Gefühlserleben. Spahn unterscheidet aber in einem weiteren Schritt zwischen „leistungssteigerndem“, „-beeinträchtigendem“ und „-verhinderndem“ Lampenfieber, gleichzusetzen mit dem Begriff der „Auftrittsangst“, die „pathologische Ausmaße an[nahme] und [...] dadurch gekennzeichnet [sei], dass die Leistung in der Auftrittssituation sehr stark behindert ist oder unmöglich gemacht wird“.⁸⁷ Auftrittsangst zählt im Weiteren „als psychische Störung zum Formenkreis der sozialen Phobien und ist als Diagnose in der *International Classification of Diseases* (WHO 2014) genannt.“⁸⁸ „Die frühere Angst vor existenzieller körperlicher Bedrohung“ sei, so Spahn weiter, „heute einer Angst vor sozialer Bloßstellung gewichen“. Sie unterscheidet überdies zwischen personen-, kontext- und aufgabenbezogenen Einflüssen auf das Lampenfieber.⁸⁹

Das Vertrauen von Musiker*innen in ihr Können und ihr Instrument kann – und ich komme damit zu Phase drei – auch durch ‚äußere‘, etwa politische Umstände verlustig gehen. Das ‚Sich-Verlassen-Können‘ war für viele Musiker*innen gerade nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten und der damit einhergehenden Verfolgung nicht mehr gegeben und äußerte sich häufig in einer psychomotorischen Störung. Die Bedrohung durch die nationalsozialistische Rassengesetzgebung, die Flucht und ihre Begleiterscheinungen, zudem klimatische Schwankungen (diese betrafen nicht nur den Menschen, sondern ebenso die Stimmung von Instrumenten), Sprach- und Identitätsverlust, die Ungewissheit vor dem neuen Leben und die Sorge um zurückgebliebene Familienmitglieder und Freunde wurden zu Faktoren, die sich in der Beziehung von Musiker*innen zum Instrument äußern mussten. Die Frage, ob sie auf dem Podium den eigenen Anforderungen und jenen des Publikums genugtun würden, wie sie im Aufnahme-land aufgenommen und akzeptiert würden,⁹⁰ rief besonders bei Solist*innen Auftrittsängste hervor.⁹¹ Bedrohlich waren zudem ungelöste Probleme und Zukunftsängste hinsichtlich der Fortsetzung der Karriere, das finanzielle Auskommen für den Unterhalt der Familie sowie die Notwendigkeit und Dringlichkeit, *Affidavits* für zurückgebliebene Familienmitglieder und Freund*innen zu organisieren bzw. ihnen Geld zukommen zu lassen. Verwiesen sei diesbezüglich unter anderem auf den bereits 1964 herausgegebenen Band „Psychiatrie der Verfolgten“.⁹²

85 SPAHN, Auftritt und Lampenfieber, 397.

86 Ebd.

87 Ebd.

88 Ebd.

89 Ebd., 398.

90 Vgl. TARR KRÜGER, Lampenfieber, 25, 37.

91 Vgl. Regina THUMSER, Vertriebene Musiker. Schicksale und Netzwerke im Exil 1933–1945, Dissertation (Universität Salzburg 1998).

92 Walter RITTER VON BAEYER / Heinz HÄFNER / Karl Peter KISKER, Psychiatrie der Verfolgten. Psychopathologische und gutachtliche Erfahrungen an Opfern der nationalsozialistischen Verfolgung und vergleichbarer Extrembelastungen (Berlin–Göttingen–Heidelberg 1964), 187–189. Vgl. auch: Gisela PERREN-KLINGLER, Ressourcenarbeit in der Flüchtlingshilfe bei Stress durch Migration und Flucht (Berlin 2020).

Heinz Freudenthal (1905–1999), der 1936 bis 1953 die Position des Chefdirigenten des Synchronie- und Rundfunkorchesters in Norrköping innehatte, meinte seine späte Karriere, nach 1953, betreffend:

„Für mich öffnete sich nun endlich die große internationale Musikwelt ... Leider kam diese Chance zu einer internationalen Karriere reichlich spät, vielleicht sogar zehn Jahre zu spät ... Niemals hatte ich damit gerechnet, so lange Zeit in Norrköping zu bleiben. Vielmehr wollte ich mir innerhalb einiger Jahre so viel Repertoire und Routine erarbeiten, um dann für größere Verhältnisse reif zu sein. Aber die Sorge für eine durch die Zeitumstände vergrößerte Familie und die Arbeit für die Flüchtlinge aus den von den Nazis vergewaltigten Ländern zwangen mich auszuharren, obwohl ich dieser Position in künstlerischer Beziehung längst entwachsen war.“⁹³

„Negative (Konzert)kritiken“ waren für Künstler*innen auf der Flucht viel „gefährlicher“ als vorher. Gerade der Zukunftsbezug, gepaart mit der Frage nach ihrer „Selbstbehauptung“ im Exil-land, war ein einflussnehmender Faktor auf die psychische Konstitution von Musiker*innen.

Beim Warten auf *Affidavits* und Einreise-Visa waren sie langen Reiserouten und oft wochenlangen Aufhalten in Zwischenländern ausgesetzt. Das Unterrichten stellte in dieser Zeit häufig die einzige Möglichkeit zum Broterwerb dar, Überzeiten am Instrument mussten hintangestellt werden. Der Pianist Rudolf Serkin (1903–1991) schrieb im Juli 1935 an seine Schwiegereltern:

„Ich gebe ziemlich viele Stunden. Heute war die neue Schülerin da, sauber aber schwach, ihr Spiel natürlich ... Das Stundengeben macht reich aber sehr müde, viel mehr als das Üben. Diese zarten hinfalligen alten und jungen Mädchenseelen zum Fortspielen zu veranlassen erfordert starke Kräfte; aber dafür hat man etwas für die Ewigkeit getan.“⁹⁴

Als die Pianistin Heida Hermanns Holde (1906–1995), Ehefrau des Musikkritikers Arthur Holde (1885–1962), in den 1940er Jahren im Exil ständig krank war, konnte ihr Arzt keine physischen Ursachen feststellen und führte ihre Beschwerden auf die Tatsache zurück, dass sie gezwungen war, sieben Tage pro Woche zu unterrichten: „You are a performer and you must perform. You need time to practise and prepare yourself.“⁹⁵ Die fehlende Gelegenheit zu üben gepaart mit den schon genannten negativen Einflüssen verursachten gesteigerte Nervosität. Dazu reagierte der Körper auch äußerlich, etwa bei Rudolf Serkin, der eine Unzahl von Abszessen am ganzen Körper bekam – sie wurden von seiner Familie als psychische Reaktion auf die Entwurzelung gesehen. Zudem äußerte sich seine psychische Instabilität in Konzertkritiken der 1940er Jahre. Unter „Streiflichter“ berichtete die Exilzeitung *Der Aufbau* am 11. Dezember 1942:

93 Leo Baeck Institute (= LBI), Memoiren (ME) 151, 1975–78: Heinz FREUDENTHAL, Dichtung und Wahrung, mein Lauf durchs Leben, 181–182, 142.

94 Rudolf Serkin an Adolf u. Frieda Busch: Riechen, Ende Juli 1935, zit. nach: Irene SERKIN-BUSCH, Hg., Adolf Busch. Briefe. Bilder. Erinnerungen (Walpole–New Hampshire 1991), 332–333.

95 LBI, ME 300: Hermanns Holde, 78.

„Rudolf Serkin brauchte lange, bis er Herr seiner starken Nervosität wurde. Beschleunigte Tempi, ein üppiger Pedalgebrauch und dynamische Übersteigerungen trübten die Eindrücke besonders im ersten Teil des Programms. Aber selbst unter diesen, vielleicht durch eine Indisposition herbeigeführten Umständen wurde der Hörer keinen Augenblick an der großen Künstlerschaft Serkins irre.“⁹⁶

Lotte Bamberger (1904–2005), in Wien Bratschistin im *Weiß-Quartett*, war in ihrem Spiel im Exil ebenfalls von starkem Lampenfieber betroffen:

„Es war leider furchtbar, und es ist eigentlich schlimmer geworden. In Wien und auf den Quartett-Reisen hatte ich beinahe kein Lampenfieber. In Palästina habe ich auch noch keines gehabt. Da habe ich ja im Orchester gespielt und obwohl ich ab und zu ein Solo hatte, war ich nicht nervös. Hier [in den USA] ist es schlimmer geworden.“⁹⁷

Bamberger, die in ihrer zweijährigen Tätigkeit in dem von Bronislaw Huberman 1936 gegründeten *Palestine Orchestra* ein ‚normales‘ Engagement sah, nach dessen Erfüllung sie wieder nach Österreich zurückkehren wollte, war nach dem ‚Anschluss‘ sehr plötzlich mit der realen Bedrohung durch den Nationalsozialismus konfrontiert. Ihre Ängste setzten sich nach ihrer Weitermigration aus Palästina in die USA frei. In den USA boten sich Bamberger 1938 viele *Freelancer*-Tätigkeiten. Sie flüchtete sich in die Arbeit und nahm zahllose Jobs am klassischen wie am Unterhaltungssektor an, um sich einerseits nicht den Vorgängen in Europa stellen zu müssen, andererseits aus Angst, nicht genug zum täglichen Leben beisteuern zu können. In der Formation des Streichquartetts suchte sie eine Kompensation für den Verlust von Familienmitgliedern und eine Art ‚Heimatersatz‘. Lotte Bamberger spielte nach ihrer Ankunft in Amerika zunächst im *Galimir-Quartett*, später in einem Streichquartett mit Erica Morini. Dieser Ausgleich sollte sie nicht vor ihrem psychischen Zusammenbruch bewahren. Lotte Bamberger selbst vermied es, im Interview darüber zu sprechen. Er wurde von ihr nur angedeutet, allerdings wies ihr Kollege Felix Galimir explizit darauf hin.⁹⁸

Auch Musiker*innen, die im März 1938 im Ausland gewesen waren, traf der ‚Anschluss‘ Österreichs, darunter Pianist*innen, Sänger*innen, Komponisten und Dirigenten. Der Pianist Arthur Schnabel schrieb in seinen Erinnerungen:

„ich erfuhr, dass ich mein Vaterland verloren hatte ... An diesem Abend war ich nicht gerade in bester Stimmung, und ich weiß nicht, wie ich spielte, denn meine Gedanken waren ganz von diesem Ereignis gefangengenommen. Sobald ich nach New York zurückgekehrt war, begann ich meine und meiner Frau Einwanderung in die Staaten in die Wege zu leiten.“⁹⁹

96 Streiflichter, in: Aufbau (11. Dezember 1942), 12. Rudolf Serkins Unwohlsein während Auftritten und seine Nervosität hat sein Sohn Peter auch für die späteren Jahre bestätigt. Vgl. Interview RTW mit Peter SERKIN (New York, 14. Mai 1997).

97 Interview RTW mit Lotte BAMBERGER (New York, 13. März 1997).

98 Vgl. Interview RTW mit Felix GALIMIR (New York, 12. März 1997). LBI, AH-Coll., Interview Christian KLÖSCH mit Lotte BAMBERGER (New York, 26. Juni 1996).

99 SCHNABEL, Aus dir wird nie ein Pianist, 144.

Der Komponist Ernst Krenek hielt am ersten Februar 1940 fest:

„Besonders seit die Katastrophe in Wien eingetreten ist, habe ich eine besondere Technik der Verdrängung entwickelt, ... Ich ‚sehe ab‘, und konzentriere mich, auf was mir wichtig, und darum angenehm vorkommt. Wahrscheinlich ist mein Selbsterhaltungstrieb mein stärkster Motor. Ich habe zuviel Angst davor, wirklich Angst zu haben, darum unterdrücke ich alles, was diese Angst erzeugen oder fördern könnte. Wirkliche Angst habe ich vor dem Tod.“¹⁰⁰

Im Umkehrschluss ist die unbeantwortbare kontrafaktische Frage zu stellen, ob all diese zuletzt genannten Musiker*innen – ohne die NS-Zeit, den Holocaust – ihre Karriere unbeschadet von Ängsten, Lampenfieber und musikmedizinischen Erkrankungen durchlebt hätten.¹⁰¹

Conclusio

Das Phänomen der Überforderung im Bereich der Musik ist kein neues, sondern stellte sich mit der ‚Vermarktung‘ von Wunderkindern ab dem späten 18. Jahrhundert und insbesondere ab der Ausbildung des unabhängigen Berufsstandes Musiker*in im 19. Jahrhundert ein. Mit der Professionalisierung gingen nicht nur positive, sondern ebenso ‚negative‘ Faktoren einher, die im ‚schönen Schein der Kunst‘ eigentlich nichts verloren haben: (Selbst)ausbeutung, psychische und körperliche Gewalt bis hin zu Druck, Stress und Lampenfieber, die zudem oft Ursache für physische und psychische Erkrankungen waren und sind. Musiker*innen kamen und kommen damit an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit. Wie verlockend war da bereits etwa zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Griff zu Morphium und anderen Drogen, um den Belastungen auf der Bühne ‚Herr‘ zu werden. Und wie anders, wie ungleich leichter war/ist im 20./21. Jahrhundert der Griff zu medizinischen Produkten wie Betablockern oder Alkohol schon während des Musikstudiums. Im Vorfeld des *Calls* zur Tagung „Musik und Medizin“ erschien in der Tageszeitung *Der Standard* ein Beitrag zur „Selbstoptimierung“, der auf ein breites Leser*innen-Publikum abzielte.¹⁰² Nichtsdestotrotz lässt der Untertitel – und ich versuche damit eine Brücke zur Einleitung meines Beitrags zu schlagen – „Microdosing, digital Detox oder einfach mal richtig durchatmen“ aufhorchen. Es geht darum glücklich und entspannt zu sein, um „erfolgreicher, kreativer und leistungsfähiger“ zu performen – je „selbstoptimierter, desto besser“ zu sein. Die Autorin des Beitrags hinterfragte weiters, „wie viel Optimierung

100 Zit. nach: Claudia MAURER-ZENCK, Hg., Ernst Krenek. Die Amerikanischen Tagebücher 1937–42. Dokumente aus dem Exil (Wien–Köln–Weimar 1992), 132.

101 Eine weitere Dimension von Ängsten und Auftrittsängsten zeigte sich bei KZ-überlebenden Musiker*innen. Ich verweise diesbezüglich auf die jüngst erschienene Autobiografie von Maya Lasker-Wallfisch, Kind zweier KZ-überlebender Musiker, die selbst über viele Jahre drogenabhängig war, und auf die Autobiografie ihrer Mutter und langjährigen Zeitzeugin Anita Lasker-Wallfisch. Vgl. Maya LASKER-WALLFISCH, Briefe nach Breslau, Meine Geschichte über drei Generationen (Berlin 2020); Anita LASKER-WALLFISCH, Ihr sollt die Wahrheit erben. Die Cellistin von Auschwitz. Erinnerungen (Reinbek bei Hamburg 2000). Vgl. auch: RITTER VON BAEYER / HÄFNER / KISKER, Psychiatrie der Verfolgten, 69–95. Michaela RAGGAM-BLESCH / Monika SOMMER / Heidemarie UHL, Hg., Nur die Geigen sind geblieben. Only the Violins Remain. Alma & Arnold Rosé, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung (Wien 2019).

102 THALER, Selbstoptimierung.

[...] gut für das Selbst“ sei.¹⁰³ Es gibt keine aktuellen Zahlen zum Neuro-Enhancement unter Musiker*innen. Rund „zwei Prozent der teilnehmenden Menschen in Österreich gaben in der *Global Drug Survey* von 2019“ an, leistungssteigernde Substanzen konsumiert zu haben; wobei die Dunkelziffer groß sein dürfte.¹⁰⁴ Unter Drogen für die Selbstoptimierung fallen unter anderem die eingangs erwähnten Stoffe und Drogen wie Ritalin, Modafinil, ein Mittel gegen Narkolepsie, Koffeintabletten oder LSD, um produktiver, kreativer und wacher zu sein; viele Musiker*innen nehmen zudem regelmäßig Betablocker, Sänger*innen darüber hinaus Antibiotika und Cortison, „um sich zu spritzen“.¹⁰⁵ Manfred Gerspach schreibt in seinem Beitrag „Von der Behandlung einer ‚Krankheit‘ zum Hirndoping für alle“, dass viele

„Berufsmusiker [...] inzwischen vor öffentlichen Konzerten zu Betablockern [greifen], um der Publikumserwartung auf CD-Qualität des Gehörten gerecht zu werden. Sie spielen dadurch nicht besser, aber die Hand bleibt ruhig, so dass sie ihre Leistung voll und ganz abrufen können. Das setzt jene unter Druck, die sich dieser Praxis bisher versagt haben.“¹⁰⁶

Unter die Selbstoptimierung fallen auch sogenannte *Cyborgs*, also Entwicklungen der Bioelektronik, die uns Menschen *pimpen*, ‚aufmotzen‘ sollen. Die Palette reicht von Herzschrittmachern, künstlichen Gliedmaßen und komplexen Prothesen bis hin zu Implantaten in Auge und Ohr, wie Cochlea- und Retina-Implantate,¹⁰⁷ alles wunderbare Fortschritte der Medizin. Tesla-Chef Elon Musk allerdings entwickelt mit seiner Firma Neuralink Hirnimplantate. Die sogenannten *Brainhacker* sollen das Gehirn in Verbindung mit Computern verbessern. Eine andere Firma, das Start-up Humm, baut *Headsets*, die wie Stirnbänder aussehen und unsere „Gedächtnis- und Aufmerksamkeitsleistung verbessern“ sollen.¹⁰⁸ Aber lernt man damit beispielsweise (musikalische) ‚Texte‘ leichter, besser und nachhaltig auswendig? Letztlich bleibt die Frage für Musiker*innen – und für uns alle als Konsument*innen von Musik – bestehen, inwieweit Stress, Engagement-Druck, Tourneen und Auftrittsängste ein ‚gesundes‘ Leben vernünftigen und wie weit jede*r einzelne geht, um systemimmanent zu ‚funktionieren‘.

103 Ebd.

104 Ebd. Vgl. auch: Jakob PALLINGER, „Smart Drugs“. Wie intelligent können sie uns machen?, in: Der Standard (27. Dezember 2020), <https://www.derstandard.at/story/2000122685458/smart-drugs-wie-intelligent-koennen-sie-uns-machen> (letzter Zugriff: 27.2.2022); Global Drug Survey 2021, https://www.globaldrugsurvey.com/wp-content/uploads/2021/12/Report2021_global.pdf (letzter Zugriff: 25.2.2022).

105 Markus THIEL, Doping in der Oper? Das Singen als größte Gefahr (7.5.2009), <https://www.merkur.de/kultur/mm-singen-groesste-gefahr-281534.html> (letzter Zugriff: 3.2.2022).

106 Manfred GERSPACH, Von der Behandlung einer „Krankheit“ zum Hirndoping für alle. ADHS als Grenzschiebung der Normalität, in: Nicola Erny / Matthias Herrgen / Jan C. Schmidt, Hg., Die Leistungssteigerung des menschlichen Gehirns. Neuro-Enhancement im interdisziplinären Diskurs (Wiesbaden 2018), 89–113, hier 107.

107 N. Katherine HAYLES, The Life Cycle of Cyborgs. Writing the Posthuman, in: Chris Hables Gray, Hg., The Cyborg Handbook (New York–London 1995), 321–335.

108 Vgl. auch: PALLINGER, Smart Drugs.

Informationen zur Autorin

Assoz. Univ.-Prof. Mag. Dr. Regina Thumser-Wöhs, assoziierte Professorin am Institut für Neuere Geschichte und Zeitgeschichte an der Universität Linz, Altenbergerstraße 69, 4040 Linz, E-Mail: regina.thumser-woehs@jku.at