

Fränkische Identitäten in Würzburgs musikalischen Alltagskulturen: Wider das Schubladendenken regionaler Musikforschung

von

Guido Fackler

Musik in Würzburg

Kommt die Rede auf Würzburg und Musik, zeigt sich schnell, daß die öffentliche Wahrnehmung wesentlich von wenigen herausragenden, hier geborenen oder wirkenden Musikerpersönlichkeiten und von Institutionen, die als Inbegriff musikalischer ‚Hochkultur‘ gelten, bestimmt ist: von Walther von der Vogelweide (um 1170 – um 1230) über Giovanni Benedetto Platti (vermutl. 1697–1763), Richard Wagner (1813–1883), Hermann Zilcher (1881–1948) bis zu Bertold Hummel (1925–2002); von der auf das 1804 gegründete „Akademische Musikinstitut“ zurückgehenden Musikhochschule, dem über 200jährigen Theater samt Orchester bis zum 1922 begründeten Mozart-Fest. Sie alle machen Würzburgs Ruf als Musikstadt aus. Als identitätsstiftende „Besonderheiten“ der Stadt haben sie sich gewissermaßen „in einer charakteristischen [hochkulturellen] Geschmackslandschaft verdichtete[t].“¹⁾ Im Sinne einer ‚longue durée‘ brannten sie sich ins kollektive Musikgedächtnis der Domstadt ein und fungieren heute als werbewirksames Distinktionsmittel für verfeinerte Lebensart, Bildung und Kultur, die Würzburgs längst vergangene Größe und Kunstsinnigkeit wieder aufscheinen lassen.

Doch repräsentieren die musikalische Landschaft Würzburgs ebenso andere Musikerpersönlichkeiten, etwa der Volksliedforscher Stephan Ankenbrand (1884–1954), der Stadtkammerer, Chorgründer und Komponist des „Frankenlieds“ Valentin Eduard Becker (1814–1890), die Gründerin vieler heute noch bestehender Einrichtungen der Musikausbildung und Musikpflege, Lotte Kliebert (1887–1991), oder der Tournée-Manager der legen-

dären Hardrock-Formation „Uriah Heep“, Peter Weber (geb. 1964). Zu denken ist ferner an weitere Musikfeste, vom 1. Allgemeinen Deutschen Sängerfest 1845 bis zum europaweit führenden Afrika-Festival. Von Bedeutung sind aber auch die Musikkulturen von Migranten und alternativen Szenen, das Musizieren im öffentlichen Raum, zu Tanz und Unterhaltung, in Vereinen, Chören, Orchestern, Bands und sonstigen Formationen. Selbst auf dem Weg durch die Stadt ist Musik indirekt stets präsent: vor allem im Stadtteil Frauenland sind Straßen nach bekannten Komponisten klassischer Musik oder sog. Regionalgrößen benannt. Daneben erinnern Gedenktafeln und Denkmäler an bedeutende Musiker. Hinzu kommen das Theater, Konzertsäle, Musikkneipen, Tanzdielen und Discos sowie diverse Veranstaltungsorte, von denen sich alteingessene meist im Stadtzentrum befinden, während neuere oftmals in Gewerbegebieten errichtet wurden. Doch auch Niederlassungen des musikalischen Gewerbes, Stätten der Musikausbildung oder die unterschiedlichen Medien tragen heute wie früher ihren Teil zum Musizieren bei.

Diese enorme Vielfalt musikalischer Aktivitäten in Würzburg erstmals überblicksmäßig zu dokumentieren war Ziel der Ausstellung „Soundscapes. Würzburger Klangräume“.²⁾ Sie wurde im Wintersemester 2003/04 an der Universität Würzburg von 43 Studierenden der Fächer Europäische Ethnologie/Volkskunde und Musikwissenschaft unter Leitung von Dr. Hansjörg Ewert und Dr. Guido Fackler erarbeitet und wird im folgenden ausschnittsweise auf dem damaligen Stand referiert. Inhaltlich reichte das Spek-

trum der 40 Schautafeln von den repräsentativen Musikkulturen der Kirchen, der Residenz und des „Mainfranken Theaters“ über die öffentliche und private Musikausbildung, die unterschiedlichen Formen traditionellen und häuslichen Musizierens bis zu alternativen Jugendszenen, zur Musik auf Straßen und Plätzen, zur medialen Vermittlung von Musik und zu kommerziellen Musikhandelsstrukturen. Methodisch vielseitig kamen dabei empirische Erhebungen vor Ort ebenso zum Einsatz wie Literaturstudien und archivalische Recherchen; auch neuere Ansätze geräusch- bzw. klangökologischer Stadtplanung (World Soundscapes Project) wurden versuchsweise auf Würzburg angewandt.

Eine zur Ausstellungseröffnung präsentierte Bild-Ton-Schau visualisierte die Mannigfaltigkeit des Musizierens in Würzburg anhand von Abbildungen, Photographien und Dokumenten, während die unterlegte Musikkollage einen Höreindruck gab: Den Anfang machten die Glocken des Kiliansdoms, gefolgt vom „Frankenwein-Rap“ aus der „Heimat“ betitelten CD der Bayerischen Musikakademie Hammelburg und des Bezirks Unterfranken sowie einem Ausschnitt aus dem „Quintett op. 33“ des Hofmusikers Joseph Küffner, „Gaudeamus igitur“ stand für die Universalität, während Klaus Ospalds „Tschappia-Variationen“ die zeitgenössische Musik vertraten und der von der Forschungsstelle für fränkische Volksmusik in Uffenheim neu aufgelegte „Heroldsberger Galopp“ der Fränkischen Bauernkapelle Dorn von 1922 mit sog. ‚Volksmusik‘ den Abschluß bildete.³⁾

Regionale Musikforschung ohne Scheuklappen

Schon diese kursorische Einführung verdeutlicht, daß sich Musik in Würzburg auf allen Ebenen als wesentlich dynamischer, komplexer und vielgestaltiger erweist, als es Aushängeschilder wie Wagner, Mozartfest etc. vermuten lassen. Würzburgs historisches wie gegenwärtiges Musikleben setzt sich vielmehr aus unterschiedlichsten musikalischen Alltagskulturen zusammen, die selbst bei einer Stadt dieser Größenordnung kaum überschaubar sind und die eingangs erwähn-

ten „prägnante[n] Reduktion[en]“⁴⁾ selbstverständlich miteinschließen. Freilich prägen letztere als ‚Spitze des Eisbergs‘ viel nachhaltiger Würzburgs Image als Musikstadt. Wenngleich sie zum Teil längst Geschichte sind, bleiben sie als wirkungsmächtige atmosphärische Klischees weiter präsent. Sie haben sich also nicht nur real in die Musikgeschichte Würzburgs eingeschrieben, sondern verweisen mentalideel als hochkulturell-musikalische Leitmotive auf lokale Spezifika. Aber auch die weniger spektakulären musikalischen Ereignisse, Aufführungen und Verhaltensmuster sind nach ihren konkreten politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Entstehungsbedingungen wie nach kulturellen Repräsentationsmustern und symbolischen Bedeutungsfeldern zu hinterfragen.

Betreibt man regionale Musikforschung unter solchen Erkenntniszielen, ist im Sinne einer „Anthropologie der Stadt“ das Musikleben der Mainmetropole als „Ganzes“⁵⁾ in den Blick zu nehmen: Das Interesse gilt dem Musizieren in seiner Gesamtheit und nicht der isolierten Analyse einzelner Phänomene. Voraussetzung hierfür ist ein erweiterter Musikbegriff, der nicht in konventionelle Kategorien wie ‚U‘ und ‚E‘, ‚Volks-‘ und ‚Kunstmusik‘, ‚Gebrauchs-‘ und ‚Darbietungsmusik‘ o.ä. unterteilt. Zudem ist für den Alltagskulturforscher die Akteursperspektive wichtiger als musikästhetische Wertungen, so daß der Umgang mit Musik im Vordergrund steht, sei er künstlerischer, liturgischer, unterhaltender oder symbolisch-repräsentativer Natur. Die Bedeutung professioneller, amateurhafter oder auch kommerzieller Musikaktivitäten im alltäglichen Lebensvollzug machen die Forschungsperspektive aus, nicht der musikalische ‚Wert‘ der Musik.

Öffnet man sich einer solchen alltagskulturellen Sicht auf musikalische Praxen in Geschichte und Gegenwart, geraten konventionelle musikologische Ordnungskriterien zwangsläufig ins Wanken. Dann erscheinen vertraute Begriffe wie ‚Volkslied‘, ‚Volksmusik‘ oder ‚Klassik‘ längst nicht mehr so homogen und eindeutig abgrenzbar, wie dies viele Publikationen und dahinter stehende Denkmodelle vorgeben, welche z.B. eine regionale Musikgeschichtsschreibung nach dem

Vorbild großer Meister (z.B. Wagner in Würzburg) oder kleiner Lokalmatadoren (etwa Platti) modellieren. Damit möchte ich für eine multiperspektivische Herangehensweise ohne Scheuklappen und Schubladendenken plädieren, die den Blick für die komplizierte Realität regionaler Musikkulturen öffnet.⁶⁾

Exemplarisch hierfür werden im folgenden vier wesentliche Prägefaktoren für Würzburgs Musikgeschichte überblicksmäßig herausgegriffen: die katholische Kirche, die Residenz, die Universität und das städtische Bürgertum. Diese vier Funktionskreise sind freilich nicht auf die gängigen Etiketten geistliche, höfische oder städtische Musik zu reduzieren. Vielmehr tragen sie auf ganz unterschiedlichen Feldern zu Würzburgs musikalischem Alltag bei und formen nachhaltig die musikalischen Identitäten der Stadt, die z.T. zu Bestandteilen einer übergeordneten fränkischen Identität avancierten. Zugleich finden sich in der Mainmetropole selbst Belege für sog. ‚Volksmusik‘ und ‚Volkslieder‘. Ihre ‚Entdeckung‘ und Klassifikation als vermeintlich typisch ländliche Musizierformen erweist sich bei genauerem Hinsehen als Reflex bürgerlich-städtischer Musikkulturen und macht die Unterscheidung von ‚Gebrauchs-‘ und ‚Darbietungsmusik‘ fragwürdig. Hiervon ausgehend werden abschließend einige prinzipielle Überlegungen formuliert.

I. Geistliche Musik

Wenngleich die früheste Funktion von Musik kultisch war, macht man sich heute kaum mehr bewußt, daß gerade die Kirchen der unterschiedlichen Religionsgemeinschaften immer noch bedeutsame Stätten aktiver Musikpflege sind. Vor allem in den monotheistischen Religionen musiziert man nicht zum Selbstzweck, sondern zum Lobpreis Gottes. Gleichzeitig bestärkt geistliche Musik die Gläubigen in ihrer Andacht und koordiniert rituelle Handlungen. Bei Prozessionen, Wallfahrten, Beerdigungen und ähnlichen Anlässen erklingt sie im Freien. Nicht selten werden Gotteshäuser zudem für außergottesdienstliche Musikaufführungen genutzt.

Trotzdem ist der Ort liturgischer Musik primär der Kirchenraum, wobei jede Religion

ihre eigenen Formen geistlicher Musik entwickelt hat. Sie umfassen in Würzburg das Musikleben von nahezu 30 katholischen Pfarrgemeinden, 20 Klöstern und anderen Einrichtungen, zehn evangelischen Kirchen mit weiteren Häusern sowie 16 anderen Kirchen und religiösen Gemeinschaften, darunter die jüdische und russisch-orthodoxe Gemeinde, das Islamische Kulturzentrum, die Moschee, die griechisch-orthodoxe, die rumänisch-orthodoxe sowie zahlreiche freikirchliche Gemeinden. Anhand der katholischen Kirche soll stellvertretend die historische wie jetzige Bedeutung geistlicher Musik für Würzburgs Gemeinwesen aufgezeigt werden. Wenngleich sie durch die Säkularisation in ihrer „*Wirkung stark beengt*“ worden war, so blieb Würzburg weiterhin „*kirchlich bestimmt*“, wie der Landeshistoriker Werner Blessing herausstellte; hierbei sind das „*katholische Milieu*“, der „*reiche Kirchenkult*“ sowie „*volksfromme Bräuche*“ nach wie vor in Würzburgs Musikleben von Bedeutung.⁷⁾

Katholische Kirchenmusik

Von der Frühzeit bis ins 16. Jahrhundert war der Choralgesang wohl der einzige musikalische Bestandteil der Liturgie am Würzburger Dom; eine Orgel ist dort seit 1572 bezeugt. Erst im Zuge der Gegenreformation förderte Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn (1545–1617) neben der Herausgabe neuer liturgischer (Gesang-)Bücher – z.B. das 1583 in seinem Auftrag herausgegebene „Graduale Herbipolense“ oder das „Catholische Gesangsbüchlein“ – die mehrstimmige instrumentale Kirchenmusik. Unter Fürstbischof Johann Philipp von Schönborn (1605–1673), zugleich Erzbischof von Mainz, wurde 1671 der Mainzer Choral für die Diözese Würzburg offiziell als gültig anerkannt. Regierungswechsel und Säkularisation brachten zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen tiefgreifenden Wandel der kirchlichen Musikkultur mit sich: Die Aufhebung der Klöster bedeutete oftmals den Verfall des Choral.

Eine geregelte Kirchenmusikpflege gab es erst wieder ab 1821. Mitglieder der seit 1814 nicht mehr an der Residenz tätigen Hofkapelle musizierten sonntags in der Hofkirche,

und Franz Joseph Fröhlich (1780–1862) begann mit dem (Wieder-)Aufbau des Domchors. Im Zuge der cäcilianischen Reform von 1880 änderte sich das Repertoire der Kirchenmusik: Orchesterbegleitete Messen mußten dem gregorianischen Choral sowie Messen und Motetten aus Renaissance und Neo-Renaissance weichen. Nach dem Zweiten Weltkrieg waren Würzburgs Kirchen und ihr Inventar weitgehend zerstört. Am Neumünster, das an Stelle des Doms zunächst die Funktion der Kathedrale erfüllte, lebte die Chortradition der Dommusik wieder auf. Im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts wurden im Bischöflichen Ordinariat eine Abteilung für Kirchenmusik eingerichtet und 24 hauptamtliche Kirchenmusikerstellen geschaffen.

Für die gegenwärtige Musikpflege am Dom ist die Würzburger Dommusik zuständig. Ihr Schwerpunkt liegt neben der Orgel- auf der Vokalmusik, die seit 1821 in mittlerweile vier Chören unter Leitung eines Domkapellmeisters gepflegt wird. Seit der Erneuerung der Liturgie durch das Zweite Vatikanische Konzil haben die Domchöre an Bedeutung gewonnen. Domchor, Mädchenkantorei, Dom-singknaben und seit 2003 der Kammerchor gestalten regelmäßig die Liturgie und treten in Konzerten mit Kirchenmusik aus verschiedenen Epochen an die Öffentlichkeit. So werden an Hochfesten meist große klassische oder romantische Messen für Chor und Orchester aufgeführt. Im Rahmen der Kooperation mit anderen Bistümern konzertieren die Chöre zudem im In- und Ausland. Eigene CD-Produktionen sowie Auftritte in Funk und Fernsehen runden ihre Aktivitäten ab. Der sängerische Nachwuchs für die Domchöre wird an der Domsingschule in der Musikalischen Früherziehung ausgebildet und gefördert.

Der hl. Kilian in der Musik

Einen inhaltlich besonderen Stellenwert in Würzburgs katholischer Kirchenmusik nimmt der hl. Kilian ein, der mit seinen Gefährten im 7. Jahrhundert als Missionar nach Würzburg gekommen war. Der Legende nach wurden sie von Frankenherzog Gosbert aufgenommen, der seine Schwägerin Gailana ge-

heiratet hatte. Da das als Blutschande galt, verlangte Kilian die Aufhebung der Ehe. Daraufhin ließ Gailana die drei Männer ermorden und ihre Leichen an der Stelle des heutigen Neumünsters vergraben. Nur der Tod der Missionare um 689 ist historisch belegt. Mit der Bergung der Gebeine 742 durch Bischof Burkhard begann die Verehrung Kilians als Heiliger. Der Festtag am 8. Juli wird u.a. mit einer Prozession mit Station im Neumünster begangen. Gleichzeitig finden ein Volksfest auf der Talavera und ein Markt statt.

Für das unmittelbare musikalische Gedenken an den Heiligen stehen Kilianslieder und -gedichte, die seit dem Mittelalter nachweisbar sind. Am weitesten verbreitet ist das Lied „Wir rufen an den teuren Mann“ auf die Melodie des St. Michaelsliedes. Das älteste Kiliansoffizium stammt aus dem 9. Jahrhundert und enthält zwei Meßformulare. Aus der Mitte des 12. Jahrhunderts ist eine Kilianssequenz überliefert. Eine deutsche Festmesse nach den Erfordernissen der Liturgiereform mit Beteiligung der Gemeinde wurde einige Jahre in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gesungen. Für die Kilianswallfahrt existieren weitere Lieder und Gebete. Ihre Texte sind den verschiedenen Stationen der Wallfahrt – Beginn, Ziel, Heimkehr – zugeordnet und orientieren sich inhaltlich am Glaubensweg der Frankenapostel. Das Kilians-Oratorium „Der Schrein der Märtyrer“ für Chor und Orchester des Komponisten Bertold Hummel ist am 14. Juli 1989 im hiesigen St. Kiliansdom uraufgeführt worden.

II. Höfisches Musikleben

Das zweite musikalisch-kulturelle Kraftzentrum Würzburgs bildet die Residenz. Mit Musik tafelte man und zelebrierte festliche Gottesdienste, prächtige Paraden und Aufzüge wurden abgehalten. Anlässlich des Kaiserbesuchs 1789 begleiteten beispielsweise zwei Trommler in grüner Livree und fünf rotgekleidete Bläser die Parade auf dem Residenzplatz. Ein zeitweilig eingebautes Theater im Nordflügel fungierte genauso als Podium für Musik wie die Hofkirche, der Ehrenhof und die Altanen, von denen sonntags Trompeten erklangen. Hofbeamte wurden nicht zu-

letzt aufgrund geselliger und eben auch musikalischer Qualitäten eingestellt. Zudem hielt man am Hof Diener, die ebenso zu musikalischen Zwecken einzusetzen waren. Kammerakten verzeichnen die Kapellmeister der fürstbischöflichen Hof- und Dommusik zwischen 1593 und 1679: Gallus Fleißberger, Johann Heinrich Pfendner, Christoph Neumann, Philipp Friedrich Buchner, Tobias Richter, Zacharias Bauer, Johann Steger und Melchior Caesar. Im 18. Jahrhundert verfügte Würzburg sogar über eine leistungsfähige Hofkapelle und demonstrierte damit seine überregionale Bedeutung.

Der höfischen Gesellschaft diente Musik ferner zur Zerstreuung und Geselligkeit. Instrumentalspiel, Gesang und Tanz gehörten selbstverständlich zur Ausbildung eines Adligen. So komponierte der prominenteste Würzburger Hofmusiker, Giovanni Benedetto Platti, Solokonzerte und Kammermusik für den in Wiesentheid residierenden Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677–1754), der ein beachtlicher Violoncello-Spieler gewesen sein muß. Der Auftraggeber von Giovanni Battista Tiepolos Deckenfresko im Treppenhaus der Residenz, Karl Friedrich von Greiffenclau zu Vollraths (1690–1754), ließ sich dort sogar eine repräsentative Musiziersituation darstellen. Noch heute zeugt die Schönbornsche Musikaliensammlung in Wiesentheid von der Bedeutung der Musik für die fürstbischöfliche Familie.

Außerdem wird die Residenz bis heute zur Repräsentation mittels Musik genutzt, sei es als Bühne für Staatsempfänge oder als Schauplatz exklusiver Konzertveranstaltungen. Dies zeigt sich beim Mozartfest, das festliche Musikaufführungen mit gesellschaftlicher Repräsentation verbindet, im Kartenpreis und in der Aufforderung, Abendgarderobe zu tragen. Dabei ist die Benennung dieses Musikfestivals nach dem weltberühmten Komponisten historisch willkürlich, da keine persönlichen Aufenthalte Mozarts in Würzburg belegt sind, außer einer Pause bei der Durchreise zu den Krönungsfeierlichkeiten von Kaiser Leopold II. in Frankfurt im Jahr 1790. Des weiteren dient der Residenzplatz seit wenigen Jahren als Kulisse für große Popmusik-Events.

III. Musik in der Universität

Neben der katholischen Kirche und der Residenz zählt die im 19. Jahrhundert für „*Professoren und Studenten aus dem protestantischen Deutschland*“⁽⁸⁾ geöffnete Universität zu den musikalisch einflußreichen Institutionen Würzburgs. Dort wird Musik sowohl praktisch ausgeübt als auch theoretisch und historisch erforscht. Beides kann sich auf Franz Joseph Fröhlich, den Begründer der akademischen Musikpflege in Würzburg, beziehen. Auch die praktische Musiklehrausbildung an der Musikhochschule sieht in Fröhlich ihren frühesten Vorläufer.

Bereits 1801 hatte dieser das universitäre „Collegium Musicum Wirceburgense“ von einer „*türkischen Musik*“ zu einem funktionsfähigen Orchester ausgebaut. Heute existiert noch das vor rund 30 Jahren gegründete und aus etwa 60 Studenten aller Fakultäten bestehende „Akademische Orchester“, das einmal im Semester mit einem großen Sinfoniekonzert an die Öffentlichkeit tritt. Demgegenüber hat sich der 1982 ins Leben gerufene Uni-Chor „Collegium Musicum Vocale“ vor wenigen Jahren aus seiner universitären Einbindung gelöst. Weitere Ensembles sind etwa in der Musikpädagogik installiert, u.a. ein Chor, ein Kammerorchester und eine Big Band. Hinzu kommt die bekannte Schuke-Konzertorgel in der Neubaukirche, die 2005 noch ein Carillon mit 57 Glocken erhielt. Auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit Musik geht auf Fröhlich zurück, der 1804 das „Akademische Musikinstitut“ gründete. Nachdem im Sommersemester 1922 erstmals musikhistorische Lehrveranstaltungen angekündigt worden waren, kam es 1939 zur Gründung eines musikwissenschaftlichen Instituts. Musik wird allerdings auch von anderen Fächern wie Europäische Ethnologie/Volkskunde, Germanistik oder Theologie thematisiert.

Nicht vergessen werden darf, daß Musik im universitären Alltag über Jahrhunderte in Form des studentischen Singens präsent war. Dafür entstanden im 19. Jahrhundert eigene Lied-Sammlungen, z.B. das „Lahrer Kommersbuch“ (auch „Allgemeines Deutsches Kommersbuch“ [ADK] oder „Großes Kommersbuch“), das noch heute in der über 160.

Aufl. in Gebrauch ist. Darüber hinaus geben bis heute viele studentische Korporationsverbände eigene Kommersbücher heraus. Aus den regellosen studentischen Trinkgelagen mit Wechselgesängen waren inzwischen Kommerse geworden, die sich nach einem genauen „*Comment*“ zu richten hatten und wo bis heute gemeinsam zur „*Bierorgel*“ (Klavier) aus der „*Bierbibel*“ (Gesangbuch) „*der cantus steigt*“. Akademische Gesangsvereine schufen neue Lieder und sind bis dato im universitären Raum mit großen Chören und konzertanten Aufführungen hörbar. Allerdings ziehen singende Burschenschaften bei festlichen Umzügen der Universität oder bei Begräbnissen kaum mehr öffentlich durch die Stadt, wie Professoren von Studenten heute nicht mehr durch „*Vivat*“- oder „*Pereat*“-Gesänge („*Er lebe hoch!*“ bzw. „*Nieder mit ihm!*“) geehrt oder verspottet werden. Nicht zuletzt lassen sich über Personen und Liedgut Verbindungslinien z.B. studentischer Ulk-Lieder zu den Anfängen des Kabarets um die Wende zum 20. Jahrhundert ziehen. Mit den Protestsongs der 1960er Jahre verließ das studentische Singen dann den Universitäts-Campus, um in anderer Form als „MTV Campus Invasion“ am 3. Juli 2004 als Open Air-Veranstaltung mit rund 20.000 Zuhörern ans Hubland zurückzukehren. Zu nennen ist aber auch die 1872 gegründete, seit der Wiedergründung nach dem Zweiten Weltkrieg nicht-schlagende „Akademisch-Musikalische Verbindung“ (AMV) Würzburg, die sich der Verschönerung des Studentenlebens durch die „*Pflege von Gesang, Instrumentalmusik, Theater, Geselligkeit und Freundschaft*“ verschrieben hat und mehrere Ensembles unterhält.

IV. Bürgerlich-städtische Musikkulturen

Nachdem das Würzburger Musikleben jahrhundertlang von Kirche und Hof dominiert worden war, entstand hier – wie in anderen Residenzstädten – um 1800 eine spezifisch bürgerlich-städtische Musikkultur, gespeist aus „*liberal-nationalem Bürgergeist und säkularer Staatsräson*“.⁹⁾ 1804 wurden das „Akademische Musikinstitut“ und die

„Churfürstlich privilegierte fränkische Nationalbühne“, das spätere städtische Theater, gegründet; 1812 verwandelte sich die zehn Jahre zuvor in der Hofstraße 3 eingerichtete Lesegesellschaft „Museum“ in die Vereinigung „Harmonie“, die nun auch Musikaufführungen und Bälle im eigenen Tanzsaal veranstaltete. Für die Belebung der schönen Künste durch „*Bürgerkreise seit Mitte des [19.] Jahrhunderts*“¹⁰⁾ an der auch die Universität ihren Anteil hatte, stehen zudem Ensemblegründungen, Chöre und Vereine, das Laienmusizieren oder Konzertabonnements, die zugleich das Repräsentationsbedürfnis befriedigten. Dabei verlief der Übergang vom höfischen zum bürgerlichen Musikleben relativ kontinuierlich. Beispielsweise wurden Mitglieder der Hofkapelle bei Liebhaber-Konzerten und Opernaufführungen am Theater eingebunden.

Militär

Typisch für diesen Übergangsprozeß sind Leben und Werk des Würzburger Komponisten Joseph Küffner (1776–1856): Nachdem er als Hofmusiker nahezu funktionslos geworden war, leitete er die Militärmusik beim 12. Infanterie-Regiment und wurde damit zum „*Vater der bayerischen Militärmusik*“. Außerdem betätigte er sich als Theatermusiker und komponierte für städtische Repräsentationszwecke, für Konzerte in der „Harmonie“ und für den Hausmusikgebrauch. Oft handelte es sich hierbei um Bearbeitungen, Potpourris oder Variationen des populären Opernrepertoires, das er nach Bedarf für die Militärmusik oder unterschiedliche Hausmusikensembles einrichtete. Damit wurde Küffner zum international renommierten Modekomponisten, dessen Werke bei namhaften Verlegern wie Schott in Mainz erschienen.

Überhaupt prägte das ‚bunte Tuch‘ im bürgerlichen 19. Jahrhundert weite Bereiche des gesellschaftlichen Lebens: Das Militär war überall präsent, sei es in Form uniformierter Tanzpartner bei Bällen im Theater-Kasino oder als Interpreten der Bühnenmusik im Theater. Die Gegenwart der Militärmusik gipfelte in der mittäglichen Wachablösung auf dem Markt, wo gewöhnlich eine „*wohlbesetzte*

Musikbände“ mit angenehmen Stücken die anwesenden Zuhörer ergötzte. Besonders stark identifizierten sich die Würzburger mit ‚ihrem‘ 9. Infanterie-Regiment Wrede, das 1903 mit großem Aufwand und unter reger Anteilnahme der Bevölkerung sein 100jähriges Bestehen feierte. Unter Obermusikmeister Hans Sauter (1880–1932) gestaltete es die sonntägliche „Parade“ – ein Platzkonzert im Hofgarten – und nachmittägliche Familienkonzerte im „Huttenschen“ und „Platzschen Garten“.

In dieser Tradition tritt das heute im benachbarten Veitshöchheim stationierte 12. Heeresmusikkorps nicht nur bei militärischen Zeremonien auf. Es hat sich vielmehr zum Ziel gesetzt, die Bundeswehr in der Öffentlichkeit zu repräsentieren und die Integration des Bürgers in Uniform in die Gesellschaft mit Hilfe der Musik zu fördern. Das Repertoire reicht folglich von traditionellen Militärmärschen über Originalkompositionen für sinfonisches Blasorchester bis zu Big Band-Musik. Mehrfach wirkte das Musikkorps in Fernsehsendungen wie „Lustige Musikanten“ oder „Kein schöner Land“ mit.

Liebhauerkonzerte und Hausmusik

Während die musikalischen Abendgesellschaften in der „Harmonie“ im 19. Jahrhundert noch unter reger Beteiligung sog. musikalischer Dilettanten stattfanden, bieten heute die Konzerte der „Musikalischen Akademie“ in der Musikhochschule und im Congress Centrum Würzburg meistens die üblichen Tournee-Programme renommierter Klassik-Stars. Demgegenüber widmete sich das bis 1995 bestehende Kammerorchester Würzburger Musikfreunde unter der Leitung von Heiner Nickles (1901–1990) vor allem der Pflege der Werke vergessener regionaler Komponisten. Es wurde nach dem Zweiten Weltkrieg aus Liebhabern gebildet und gestaltete maßgeblich den musikalischen Wiederaufbau Würzburgs mit.

Trotzdem ist dieses Kammerorchester ebenso wie der große Bereich bürgerlicher Hausmusik kaum erforscht, was in letzterem Fall auf deren weitgehend privaten Charakter zurückzuführen ist. Wie hat es geklungen, wenn die ‚höheren‘ Töchter im Salon ans Klavier

gebeten wurden? Welchen Stellenwert beanspruchte die Kammermusik für inzwischen längst aus der Mode gekommene Besetzungen? Nur anhand erhaltener Kompositionen solcher Tonsetzer wie Küffner können wir uns annäherungsweise ein Bild vom spezifischen Ton der Hausmusik und den Fähigkeiten der damaligen Musikliebhaber verschaffen. Den besonderen Habitus der Hausmusik vermitteln uns wiederum Bilddokumente, auf denen man sich mit Instrumenten in Pose setzt. Speziell wenn sich die Honoratioren-Kapelle der Ammerländer – die heute noch donnerstags unter diesem Namen musiziert – in ihrem Übungslokal im Nebenzimmer der Gaststätte „Eckertsgarten“ traf, stand augenscheinlich der gesellige Aspekt der Blasmusik im Vordergrund.

Theater und Philharmonisches Orchester

Im Mittelpunkt der Belebung der ‚schönen Künste‘ durch das Bürgertum, das damit die Nachfolge von Adel und Hof antrat, stand freilich das Würzburger Theater. Seit seiner Gründung im Jahr 1804 wurde es euphorisch als entscheidender Schritt in Richtung Urbanität gefeiert. Die Bürgerschaft funktionalisierte ihr Theater deshalb gerne zur Selbstrepräsentation. Der anfänglich angestrebte Bildungszweck trat allerdings bald hinter das Unterhaltungsbedürfnis zurück: Dies zeigt sich besonders an den häufigen Aufführungen bürgerlicher Rührstücke und Komödien in Singspielform. Die populärsten Tänze und Lieder daraus wurden zu Gassenhauern bzw. Schlagern und gelangten so direkt von der Bühne in die Wohnzimmer. Neben aus Theatermetropolen wie Berlin und Wien übernommenen Erfolgsstücken kamen manchmal auch spezifisch Würzburger Sujets wie die Kiliansvita auf die Bühne. Mit der deutschen Erstaufführung der Oper „Tilman Riemenschneider“ von Casimir von Pászthory (1886–1966) in der Spielzeit 2003/04 brachte das heute „Mainfranken Theater“ genannte Haus deutlich das bürgerliche Selbstverständnis einer städtischen Bühne zum Ausdruck: In diesem Werk identifiziert sich die Würzburger Bevölkerung mit ihrem Bürgermeister, dem Künstler Riemenschneider, gegen die Macht der Kirche. Das allerdings taugt heute

nicht einmal mehr zum Skandal, wie der Kritiker der FAZ titelte.

Heute leidet das Theater eher unter den gegenwärtigen Sparzwängen. Seine Bühnen – Großes Haus und Kammerspiele – präsentieren Werke aus allen Bereichen künstlerischer Darstellung, um ein vielfältiges Publikum anzusprechen: Neben ernster und komischer Oper, Operette und Musical machen Ballett und Schauspiel das „Mainfranken Theater“ Würzburg zum „3-Sparten-Haus“. Schließlich ist dort das Philharmonische Orchester Würzburg beheimatet. Sein Vorläufer ist die Hofkapelle, die bereits im 17. Jahrhundert zum höfischen Theater auf der Festung Marienberg zählte. Mit der Entwicklung des bürgerlichen Konzertwesens seit Ende des 18. Jahrhunderts wird das Orchester allmählich fester Bestandteil des städtischen Musiklebens. Neben der Begleitung im Musiktheater tritt es heute in einer eigenen Konzertreihe mit namhaften Solisten in Erscheinung. Besonderes Highlight ist die alljährliche Teilnahme am Mozartfest, vor allem die Gestaltung einer Nachtmusik im Hofgarten.

„Volksmusik“ und „Volkslied“

Theater und Philharmonisches Orchester stehen als Ikonen musikalischer „Hochkultur“ in unmittelbarem Bezug zum städtischen Bürgertum. Mittelbar gilt dies allerdings ebenso für die sog. „Volksmusik“ und für „Volkslieder“, die an zwei Würzburger Fallbeispielen behandelt werden, heutzutage aber auch in Form musealisiert-erstarrter Traditionspflege, ironisierten Varianten bis zur regional getönten Weltmusik anzutreffen sind. Da Städte als Reaktion auf eine anti-modernistische Großstadtkritik jedoch lange als „*Negativfolie*“ des Lebens auf dem Lande galten, sind idealisierende Vorstellungen von „Volksmusik“ und „Volkslied“ in der Öffentlichkeit bis heute wirkungsmächtig, obwohl sich das Fach Volkskunde längst der Stadt als „*kulturräumliche[m] Gebilde*“ zugewandt hat, in dem sich eine „*Vielzahl ‚kultureller Strömungen‘ gegenseitig dynamisieren*“ und „*stets neue (auch widersprüchliche) kulturelle Formen und Bedeutungen*“ hervorgebracht werden.¹¹⁾ Versteht man wie der Hamburger Musikwis-

senschaftler Helmut Rösing die „*Stadt als Verdichtung einer Region*“, dann sind dort die „*volkstümlich-regionalen Musikstile in neuen Zirkulationsformen und entsprechenden Veränderungen ebenso von Bedeutung [...] wie das Aufkommen neuer, stadtspezifischer musikalischer Gattungen und Stile.*“¹²⁾

Mit alternativen, jugend- und popkulturellen Musikszenen sei auf typische urbane Musikkulturen verwiesen, die in der Ausstellung am Beispiel der Würzburger Gothic- und Rockabilly-Szene thematisiert wurden. Weiterführender im Zusammenhang des „Fränkischen Seminars“ 2008 sind freilich die von Rösing avisierten „*neuen Zirkulationsformen*“ „*volkstümlich-regionaler Musikstile*“. So läßt sich am Beispiel der von 1950 bis 1975 bestehenden „Fränkischen Bauernkapelle“ aus dem nahegelegenen Veitshöchheim zeigen, daß deren ursprüngliches Ziel, nämlich „*schöne alte fränkische Tänze und Weisen zu pflegen*“, bald dem Publikumsgeschmack preisgegeben wurde. Denn bei Dorffesten, Geburtstagsständchen, Unterhaltungsabenden und Konzerten in Veitshöchheim und Umgebung, in Würzburg und selbst im Radio, erklangen nun auch norddeutsche Schlager und konzertante Blasmusik. Analog hierzu hat Armin Griebel anhand der Schellacksammlung der Forschungsstelle für fränkische Volksmusik nachweisen können, daß viele bayerische „*Oberlandlerkapellen*“ tatsächlich aus Nürnberg stammten und als Bestandteil „*großstädtischer Unterhaltungsmusik*“ einen „*Reflex auf das Bayern- und Bauerklischee*“ darstellen.¹³⁾ Dies bedeutet, daß professionelle bzw. semiprofessionelle Musiker aus der Stadt für ein ebenfalls städtisches Publikum vermeintliche „Volksmusik“ vom Lande darboten.¹⁴⁾

In ähnlicher Weise erinnern viele Würzburger Heimatlieder vordergründig an „Volkslieder“. Sie bedienen die Klischees von Wein, Weib und Gesang, besingen liebliche Landschaften, Weinberge, die Kirchtürme und ihre Glocken, die Festung Marienberg, das Käppele und die damit verbundene Marienfrömmigkeit, die Frankenwarte oder den Hofgarten. 15 solcher Würzburg-Lieder finden sich im Stadtarchiv Würzburg, darunter Robert

Maurmeiers (1862–?) „Mein Würzburg“. Der überwiegende Teil von ihnen ist volksliedhaft gehalten und dem Genre der Trink- und Heimatlieder zuzurechnen; thematisch rekurren sie auf gängige ‚Volkslied‘-Stereotype. Allerdings wurden sie ins städtische Milieu transformiert, als Heimat fungiert hier nicht mehr die dörfliche Welt, sondern ein wiederum verklärtes städtisches Idyll. Hinzu kommt, daß sie bis auf das Lied „Die Würzburger Glöckli“ kaum bekannt sind und Individualdichtungen darstellen: von Einheimischen oder ehemaligen Würzburgern in Verbundenheit zu ihrem Geburtsort verfaßt, von zufriedenen Besuchern dem Bürgermeister zugeschickt. Der Wiener Musikdirektor Ignaz Herbst (1877–?) widmete jenem 1939 eine „Würzburger-Rhapsodie“, und der Würzburger Musikstudent Karl Kroiß (1888–1964) komponierte 1924 für seinen Lehrer Hermann Zilcher einen Liederzyklus mit dem Titel „Würzburg, deinem Lächeln auf der Spur“.

Wenn also von ‚Volkslied‘ und ‚Volksmusik‘ die Rede ist, wird häufig übersehen, daß sich hier idealisierende Vorstellungen des 19. Jahrhunderts vom Musizieren des ‚einfachen Volks auf dem Lande‘ widerspiegeln. Vorstellungen, die in bürgerlich-städtisch-elitären Kreisen geboren wurden und einer nostalgischen Sehnsucht nach der ‚guten, heilen Welt‘ angesichts des Einbruchs der Moderne geschuldet sind. In gewisser Weise hat man dabei das für die sog. ‚klassische Musik‘ grundlegende Konzept des autonomen Kunstwerks, das aus sich selbst heraus, aufgrund hoher Ästhetik wie Kunstfertigkeit, verständlich ist und dadurch seine Daseinsberechtigung erlangt, auf die ‚Volksmusik‘ übertragen. Angesichts der durch die Industrialisierung ausgelösten enormen Veränderungen stehen dann lokale Prägung, Verortung und Zuschreibung von ‚Volksmusik‘ für eine vormoderne Welt mit vermeintlich unverfälschten und ‚natürlichen‘ Lebensweisen: „Deutsch mußte es sein, aus dem Volk und vor allem: unbefleckt von jeglicher notierter, gemachter Kunstmusik. Die ‚Natur‘ wurde gegen die Kunst gestellt und [...] auf den Denkmalssockel erhoben.“¹⁵⁾

Dieses hier zutage tretende, romantisch verklärte Bild vom Landleben repräsentierte selbst im 19. Jahrhundert längst nicht mehr die Lebensverhältnisse für die Mehrheit der Deutschen. Als das ‚Volk‘ bildeten sie zudem keine homogene Masse. Vielmehr bestand die Bevölkerung Deutschlands tatsächlich aus unterschiedlichen Schichten und Gruppierungen mit divergierenden musikalischen Interessen. Denn Musikgeschmack und -repertoire sind damals wie heute variabel, machen selten an regionalen oder städtischen Grenzen halt und sind meist in irgendeiner Weise von aktuellen Musikmoden beeinflusst. Traditionelle Musikkulturen sind also weder unveränderlich noch müssen sie ‚uralte‘ sein und finden sich – wie gezeigt – nicht nur auf dem Land, sondern waren im Gegenteil besonders beim städtischen Publikum beliebt.

Fazit

Mit katholischer Kirche, Residenz, Universität und städtischem Bürgertum sind die entscheidenden „kulturprägenden“ Faktoren der musikalischen Landschaft Würzburgs skizziert.¹⁶⁾ Als ein „Phänomen der *longue durée*“ prägen sie bis heute Würzburgs musikalische Identität und künstlerische Atmosphäre, indem sie konkrete musikalische Praxen, institutionelle und personelle Strukturen, aber auch „Geschmacksorientierungen, ästhetische[n] Präferenzen und stilistische[n] Konventionen“ von Musikern und Zuhörern präformieren.¹⁷⁾ Auf diese Weise ist der ehemalige Status Würzburgs als „Zentrum katholischer Barockkultur“¹⁸⁾ und Sitz des Fürstbischofs zugleich, als Universitäts- und als prosperierende Bürgerstadt bis heute musikalisch wirkungsmächtig geblieben ist, haben sich diese Prägefaktoren als lokalspezifische Charakteristika nachhaltig in Würzburgs Musikleben und Musikgeschichte eingeschrieben. Mit der Auflösung der jeweiligen „weltanschaulichen Lager“ wurden die Konturen ihrer musikalisch-kulturellen „Deutungs-, Ästhetik- und Unterhaltungsmuster“ jedoch zunehmend unscharf.¹⁹⁾ Andererseits stieg das Africa Festival in wenigen Jahren zu einem neuen Prägeelement von Würzburgs musikalischer „Geschmackslandschaft“ (Rolf Lindner) auf. Es steht jedoch stärker für Inter-

nationalität, Eventisierung und Popkultur und scheint eher zufällig in der Domstadt verortet.

Damit einher geht seit dem letzten Jahrhundert ein enormer Bedeutungszuwachs elektronischer Massenmedien, die einen weiteren, für die jüngste Geschichte einen entscheidenden, freilich kaum mehr lokaltypischen Einflußfaktor bilden. Inzwischen ist Musik ganz wesentlich zur Sache von Rundfunk, Fernsehen, Internet und verschiedensten Abspielapparaten geworden. Noch im Jahr 1957 hatten mehr als 20 Prozent der Würzburger Haushalte kein Rundfunkgerät, heute türmen sich in den Wohnungen Radios, Fernsehgeräte, CD- und DVD-Player. Obendrein: Während Musik in Würzburg in technischer Hinsicht immer mehr Facetten gewinnt, nimmt die Anzahl der Musikalienhändler drastisch ab. So ist Musik vor allem durch die elektronischen Massenmedien inzwischen allgegenwärtig und beliebig verfügbar geworden, dadurch weniger stark lokal verortet und an das Selbst-Machen gebunden. Damit einhergehend wird Musik heute nicht nur aktiv rezipiert, sondern in Kaufhäusern, Supermärkten und Kneipen unterbewußt aufgenommen. Konnten sich früher nur Adelige Musikgenuß leisten, sind heute fast alle Menschen finanziell in der Lage, ihren Musikvorlieben in irgendeiner Weise zu frönen. Musik wurde damit einerseits demokratisiert, andererseits ist Musik heute ein Phänomen, dem man, ob man es mag oder nicht, kaum mehr ausweichen kann. Alles in allem läßt sich feststellen, daß Musik aufgrund der zunehmenden Modernisierung, Individualisierung, Säkularisierung und Globalisierung wie der gesteigerten Mobilität und Technisierung seit dem 20. Jahrhundert eine sich immer mehr beschleunigende und überregional bestimmte Entwicklungsdynamik aufweist.

Welche Konsequenzen ergeben sich daraus? Es zeigt sich, daß die Trennlinie zwischen sog. ‚Gebrauchs-‘ bzw. ‚Umgangsmusik‘ und ‚Darbietungs-‘ bzw. ‚Konzertmusik‘ (Heinrich Bessler) selten eindeutig ist, daß institutionelle, personelle und stilistische Querverbindungen und Übergänge fast für jeden Bereich auszumachen sind, freilich heute mehr als früher. Deshalb sind Klassifikatio-

nen wie ‚U-‘ und ‚E-‘, ‚Volks-‘ und ‚Kunstmusik‘ etc. kaum geeignet die komplexe musikalische Realität einer Region – sei es eine Stadt, Landschaft oder bestimmte Gegend – als Ganzes zu fassen. Dies umso mehr als sich die Grenzen zwischen Stadt und Land, die gerne als Grenze zwischen ‚Kunst-‘ und ‚Volksmusik‘ sowie zwischen professionellem und Laienmusizieren aufgefaßt werden, weniger als Beschreibung musikalischer Realitäten denn als ideologische Konstrukte erweisen, die es zu hinterfragen und zu decodieren gilt.

Daraus folgt, daß regionale Musikforschung, wie sie im Rahmen des „Fränkischen Seminars“ 2008 thematisiert wurde, anstatt nach *Fränkischer Musik* besser nach *Fränkischem in musikalischen Phänomenen* fragen sollte, also wie die für eine bestimmte Untersuchungsregion ‚typischen‘ Merkmale ‚gemacht‘ sowie in Stadt und Land musikalisch repräsentiert werden. Es geht nicht darum, vermeintlich fränkischen Musikstilen, Genres oder Formationen hinterher zu jagen. Erfolgversprechender erscheint mir die Arbeitshypothese, daß sich regionale und lokale Spezifika in bestimmten Musikkulturen einschreiben. Solche Spezifika können rein musikalische Charakteristika (z.B. traditionelle Rhythmen, Formationen, Instrumentierungen), inhaltlich-textliche Bezüge (wie z.B. bei den Würzburg-Liedern oder dem „Frankenwein-Rap“), außermusikalisch-kontextuelle Besonderheiten (z.B. im Zusammenhang mit der Kiliansverehrung als Traditionslinie), Symbolisierungen bzw. kulturelle Repräsentationen (z.B. die historisch willkürliche Verbindung von Mozarts Musik mit der festlichen Atmosphäre der Residenz beim Mozartfest) oder auch Kombinationen daraus betreffen. Anhand der Kulturanalyse des jeweiligen Phänomens, seiner Entstehung, Entwicklung und Bedeutungszuschreibung lassen sich Prägungs- und Aneignungsprozesse im Sinne der Ausbildung einer musikbezogenen regionalen bzw. lokalen Identität²⁰⁾ präziser rekonstruieren. Hierbei ist – trotz aller Fixierung auf einen bestimmten regionalen oder lokalen Raum – der Aspekt der musikalischen Migration nicht auszublenden. Eher im Gegenteil: Durch die Jahrhunderte hin-

durch inspirierten immer wieder Musiker, Komponisten und Interpreten nicht-deutscher Kultur Würzburg musikalisch. Waren italienische Musiker wie der Komponist Platti im 18. Jahrhundert schwer in Mode, profitiert die Domstadt heute von den musikalischen Vorlieben eingewanderter Iren, Amerikaner, Spanier und Russen.

Zugleich führt die differenzierte Analyse von musikgeschichtlichen Gegebenheiten, Wirkungs-, Bedeutungs- und Wahrnehmungszusammenhängen weg davon, eine vermeintlich fränkische Identität als musikalische Heimat quasi naturgesetzlich in entsprechender ‚Volksmusik‘ bzw. einschlägigen ‚Volksliedern‘ zu verorten. Vielmehr ist musikalische Identität als Ergebnis gesellschaftspolitischer Entwicklungen und historischer Traditionslinien sowie zeit- und gruppenabhängiger Konstruktions- und Symbolisierungsprozesse zu begreifen und sichtbar zu machen. Dabei können die musikalischen Dimensionen fränkischer Identitäten ganz unterschiedliche Facetten betreffen: die Kilianslieder ebenso wie die Würzburg-Lieder, aber auch Persönlichkeiten, Örtlichkeiten, Institutionen und Formationen, welche Würzburgs musikalische Realitäten und Imaginationen präg(t)en.

Anmerkungen:

- ¹⁾ Lindner, Rolf/Moser, Johannes: Dresden: Ethnographische Erkundungen (in) einer Residenzstadt, in: dies. (Hg.): Dresden. Ethnographische Erkundungen einer Residenzstadt (= Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde, Bd. 16). Leipzig 2006, S. 11–34, Zitat S. 21.
- ²⁾ Die Ausstellung wurde in der Sparkasse Mainfranken, Würzburg (28. September bis 13. Oktober 2004), in der Bücherei im Bahnhof, Veitshöchheim (4. bis 29. April 2005), in der Neuen Universität am Sanderring, Würzburg (2. Mai bis 17. Juni 2005) sowie bei der Universitätsmesse Jumax, Würzburg (22. bis 23. Juni 2005) gezeigt. Hierzu erschien ein 80seitiges Begleitheft, dem mehrere Textpassagen zu Würzburgs Musikleben entnommen sind und in dem sich ausführliche Literaturhinweise finden: Ewert, Hans-Jörg/Fackler, Guido: Musik in Würzburg. Begleitband zur Ausstellung „Soundscapes – Würzburger Klangräume“. Er-

arbeitet von einer studentischen Projektgruppe unter Leitung von Hansjörg Ewert und Guido Fackler. Würzburg 2005 (auch abgedruckt unter dem Titel „Soundscapes – Würzburger Klangräume“, in: Bayerische Blätter für Volkskunde. Neue Folge 6 (2004), Heft 1–2, S. 3–82). Hans-Jörg Ewert danke ich für Anregungen und die kritische Durchsicht des vorliegenden Beitrags.

- ³⁾ Die Aufnahmen entstammten folgenden Tonträgern: Die Glocken des Würzburger Kilians-Domes. Ein Meisterwerk des Glockengießers F. W. Schilling. Bearbeitet von Hubert Foersch und Siegfried Issig. Musikbeiträge von Paul Damjakob, Gabriele Firsching und Bernd Kremliß. Benefiz-CD zu Gunsten der Sanierung der Marienkapelle. 2001 (CD); Projekt Heimat. Ein Projekt des Bezirks Unterfranken in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Musikakademie Hammelburg. Projektleitung: Peter Näder. 2004 (CD, LC 03120, Aufnahmen regionaler Bands); Küffner, Joseph: Hofmusik in Würzburg. Kammermusik mit Klarinette. Bietigheim o.J. (2 CDs, Bayer-Records BR 100 330/31); Komponisten in Würzburg. Hg. vom Tonkünstlerverband e.V. im DTKV in Zusammenarbeit mit dem Projektbüro Stadtjubiläum 2004 der Stadt Würzburg. 2004 (CD, CM 110, Werke bzw. Werkausschnitte von zehn Komponisten, die allesamt einen besonderen Bezug zu Würzburg haben bzw. hatten: Zsolt Gárdonyi, Hermann Zilcher, Klaus Hinrich Stahmer, Siegfried Fink, András Hamary, Peter Fulda, Klaus Ospald, Christoph Wünsch, Jürgen Schmitt und Bertold Hummel); „Dou komer tanz n, sakradi“. Frühe Tondokumente fränkischer Bauernkapellen. Musikauswahl und Texte: Armin Griebel, Heidi Schierer. Hg. von der Forschungsstelle für fränkische Volksmusik der Bezirke Mittel-, Ober- und Unterfranken. Walkershofen 1997 (CD, FFV 52a, Schellackaufnahmen von 1908 bis 1928).
- ⁴⁾ Lindner/Moser: Dresden (wie Anm. 1), S. 14.
- ⁵⁾ Lindner, Rolf/Moser, Johannes: Vorwort, in: Lindner/Moser: Dresden (wie Anm. 1), S. 7–10, Zitat S. 7.
- ⁶⁾ Zur praktischen Umsetzung in der regionalen Musikförderung siehe z.B. Reder, Klaus: Heimatpflege im Bezirk Unterfranken. Aus der Arbeit des Bezirksheimatpflegers, in: Schöner Heimat 2000, Heft 2, S. 67–73; Speckle, Birgit: Blasmusik und E-Gitarre. Die Musikförderung des Bezirks Unterfranken, in: Bayerische Blätter für Volkskunde. Neue Folge 6 (2004), Heft 1–2, S. 83–91.

- 7) Blessing, Werner K.: Vielfältige Stadtkultur, in: 200 Jahre Franken in Bayern. 1806 bis 2006. Aufsätze zur Landesausstellung 2006 im Museum Industriekultur, 4. April bis 12. November 2006. Hg. von Werner K. Blessing, Christoph Daxelmüller, Josef Kirmeier und Evamaria Brockhoff (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 52/2006). Augsburg 2006, S. 125–132, Zitate S. 130.
- 8) Ebd., S. 131.
- 9) Ebd.
- 10) Ebd.
- 11) Thomas Hengartner (TH) und Gisela Welz (GW) zitiert nach Hengartner, Thomas: Die Stadt im Kopf. Wahrnehmung und Aneignung der städtischen Umwelt, in: Hengartner, Thomas/Kokot, Waltraud/Wildner, Kathrin (Hg.): Kulturwissenschaftliche Stadtforschung. Eine Bestandsaufnahme (= Kulturanalysen, Bd. 3). Berlin 2000, S. 89–105, Zitate S. 88 (TH), 91 (TH), 100 (GW), 91 (TH).
- 12) Rösing, Helmut: Soundscape. Urbanität und Musik, in: Petersen, Peter/Rösing, Helmut (Hg.): 50 Jahre Musikwissenschaftliches Institut in Hamburg. Bestandsaufnahme – aktuelle Forschung – Ausblick (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 16). Frankfurt a.M. u.a. 1999, S. 113–125, Zitat S. 114.
- 13) Christ, Heidi/Griebel, Armin: Fränkische Volksmusik – eine Dokumentation, in: Christ, Heidi/Griebel, Armin (Hg.): Fränkische Volksmusik. Eine Dokumentation anlässlich der Landesausstellung 2006 „200 Jahre Franken in Bayern“. Forschungsstelle für fränkische Volksmusik der Bezirke Mittel-, Ober- und Unterfranken. Kirchheim 2006, Booklet S. 1–5, Zitate S. 2 (CD, FFV 61). Vgl. Griebel, Armin: Die Anfänge institutionalisierter Volksmusikforschung und -pflege in Franken, in: Bayerische Blätter für Volkskunde. Neue Folge 5 (2003), Heft 2, S. 194–203.
- 14) Josef Focht wies für München nach, wie der Typus der „Dachauer Bauernkapelle“ als „Phänomen städtischer Unterhaltungsmusik“ entstand und als Muster die spätere Volksmusikpflege in Oberbayern prägte. Vgl. Focht, Josef: „Original Dachauer Bauernkapellen“ – Optische Requisite oder akustisches Charakteristikum einer Region?, in: Bayerische Blätter für Volkskunde. Neue Folge 6 (2004), Heft 1–2, S. 92–103, Zitat S. 103.
- 15) Helms, Dietrich/Phleps, Thomas: Editorial, in: Helms, Dietrich/Phleps, Thomas (Hg.): No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik (= Beiträge zur Populärmusikforschung, Bd. 36). Bielefeld 2008, S. 7–10, Zitat S. 8.
- 16) Blessing (wie Anm. 7), S. 130.
- 17) Vgl. Lindner/Moser: Dresden (wie Anm. 1), S. 13, 21.
- 18) Blessing (wie Anm. 7), S. 130.
- 19) Vgl. Blessing (wie Anm. 7), S. 131.
- 20) Diesbezüglich nach wie vor immer noch leistungswert: Bausinger, Hermann: Zur kulturellen Dimension von Identität, in: Zeitschrift für Volkskunde 73 (1977), S. 210–215.

Francia nostra Der fränkische "Erzhumanist" Conrad Celtis Protucius (1459-1508) Zum 500. Todestag

von

Jörg Robert

1.

Daß „unser Franken“ – „*Francia nostra*“ – das Zentrum Deutschlands, ja Europas darstellt, war für den fränkischen Humanisten Konrad Celtis Protucius, den man den „*deutschen Erzhumanisten*“, aber auch den „*Erz-*

schelm“ genannt hat, eine ausgemachte Sache. In seinem poetischen Hauptwerk, den „*Amorum libri quattuor*“ (1502) („vier Bücher Liebeslegen“), stellt er sich seinem Publikum so vor: