

Musikalische Preisausschreiben 1820-1870: Ein historischer Grundriss

Carola Bebermeier, Clemens Kreutzfeldt und Jonas Traudes

Vorbemerkung

Der nachfolgende Text entstand als Teil eines DFG-Forschungsprojekts mit dem Titel „Musikalische Preisausschreiben 1820-1870. Grundriss, Datenbank und Bibliografie auf Grundlage von Musikperiodika“, das von Frank Hentschel zusammen mit Andreas Domann in der Zeit von Januar 2017 bis Dezember 2019 geleitet wurde.

Die Forschungsergebnisse / -daten sowie der hier als frei verfügbare PDF-Version vorliegende Text sind online publiziert und abrufbar unter <https://doi.org/10.18716/MUS.PREIS.1820-70>.

Zitiervorschlag: Carola Bebermeier, Clemens Kreutzfeldt und Jonas Traudes: „Musikalische Preisausschreiben 1820-1870 Ein historischer Grundriss“, in: Hentschel, Frank / Domann, Andreas / Bebermeier, Carola / Kreutzfeldt, Clemens / Marčić, Aleksander / Traudes, Jonas: „[Musikalische Preisausschreiben 1820-1870. Grundriss, Datenbank und Bibliografie auf Grundlage von Musikperiodika](https://doi.org/10.18716/MUS.PREIS.1820-70)“, University of Cologne 2020, <<https://doi.org/10.18716/MUS.PREIS.1820-70>>.

Die Seitenzahlen der PDF-Version stimmen mit der Zählung auf der Website überein.

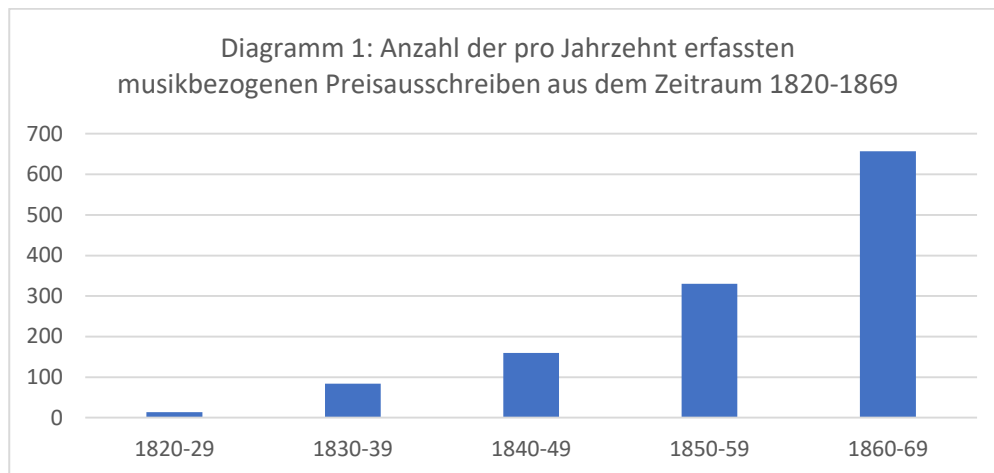
Inhalt

1. Einleitung.....	1
2. Formen musikbezogener Preisausschreiben	5
2.1. Musikpreise zwischen nationaler Musikpflege und dem Vorbild der Gelehrtenrepublik	6
2.2. Gemeinschaftliche Musizierwettbewerbe in Volksbildung und Vereinswesen	12
2.3. Der Instrumentalwettstreit im Rahmen erfundener Traditionen.....	15
3. Akteur*innen musikbezogener Preisausschreiben	18
3.1. Die französische Orphéon-Bewegung und Ambroise Thomas.....	22
3.2. Die Deutsche Tonhalle Mannheim und Vinzenz Lachner.....	30
3.3. Abramo Basevi und die Società del quartetto di Firenze.....	34
3.4. Die Maatschappij tot bevordering der toonkunst	36
4. Beurteilungsverfahren bei musikbezogenen Preisausschreiben	38
4.1. Ideale von Transparenz und Fairness	40
4.2. Zusammensetzung und Praktiken der Jury.....	45
5. Ausblick	58
Verzeichnis der zitierten Forschungsliteratur	59

1. Einleitung

Musikbezogene Preisausschreiben waren ein fester Bestandteil der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts und mit übergreifenden sozialhistorischen Entwicklungen untrennbar verbunden. Sei es das wachsende Vereinswesen, die Herausbildung einer medialen Öffentlichkeit, die Kommerzialisierung des alltäglichen Lebens, der erstarkende Nationalismus, die Ausweitung staatlicher Initiativen im Kultursektor oder seien es andere Faktoren – die Zusammenhänge mit dem Phänomen Wettbewerb im Bereich der Musik sind so eng geflochten wie vielfältig. Solche Kontexte können in diesem Grundriss nur gestreift

werden und sind für die meisten der zahlreichen Einzelfälle von der nachfolgenden Forschung noch im Detail aufzuarbeiten. Auf welchen fruchtbaren Boden die Idee des regelhaften öffentlichen Wettbewerbs mit zuvor festgelegten Preisen und Auszeichnungen in der Zeit fiel, lässt sich nicht zuletzt an dem signifikanten quantitativen Anstieg von Preisausschreiben ablesen, der zumindest für die Musikkultur Europas und der USA mit den Daten des Projekts *Musikalische Preisausschreiben, 1820-1870* nachzuvollziehen ist.



Im ersten Abschnitt soll zunächst eine Übersicht über grundsätzliche Erscheinungsformen musikbezogener Preisausschreiben im 19. Jahrhundert im historischen Kontext gewonnen werden, bevor der Blick in den darauffolgenden Abschnitten auf typische Akteur*innen des Wettbewerbswesens sowie verschiedene Beurteilungsverfahren gelenkt wird. Dabei sind die jeweils herangezogenen Beispiele, neben der Datenlage des Projekts [*Musikalische Preisausschreiben: Grundriss und Datenbank \(1820-1870\)*](#), auch den Schwerpunkten der bisherigen Forschungsliteratur geschuldet, die bei weitem noch nicht alle Aspekte des Themas in den Blick genommen hat.

Die Projektdaten suggerieren, dass musikbezogene Preisausschreiben im 19. Jahrhundert primär eine Erscheinung europäischer Regionen, namentlich – nach den heutigen Staaten benannt – Frankreichs, des Vereinigten Königreichs, Deutschlands, Belgiens, Italiens und der Niederlande und dort wiederum der größeren Metropolen gewesen sind.

Diagramm 2: Anzahl der erfassten Preisausschreiben nach dem Ort ihrer Austragung
(die 20 Städte mit den meisten Einträgen)

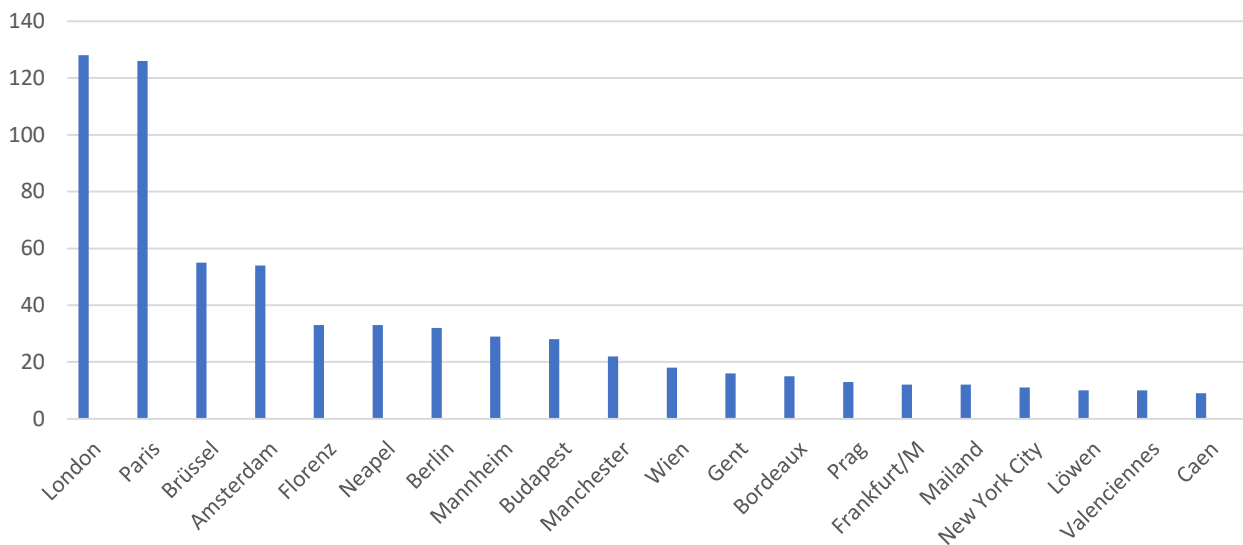


Diagramm 3: Anzahl der erfassten musikbezogenen Preisausschreiben nach geographischer Verteilung entsprechend den heutigen Staatsgrenzen

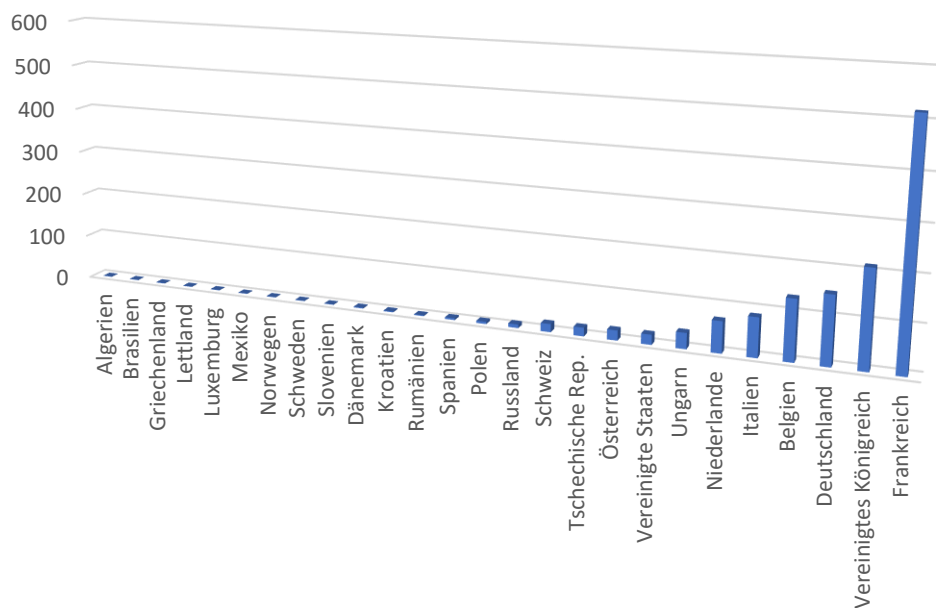
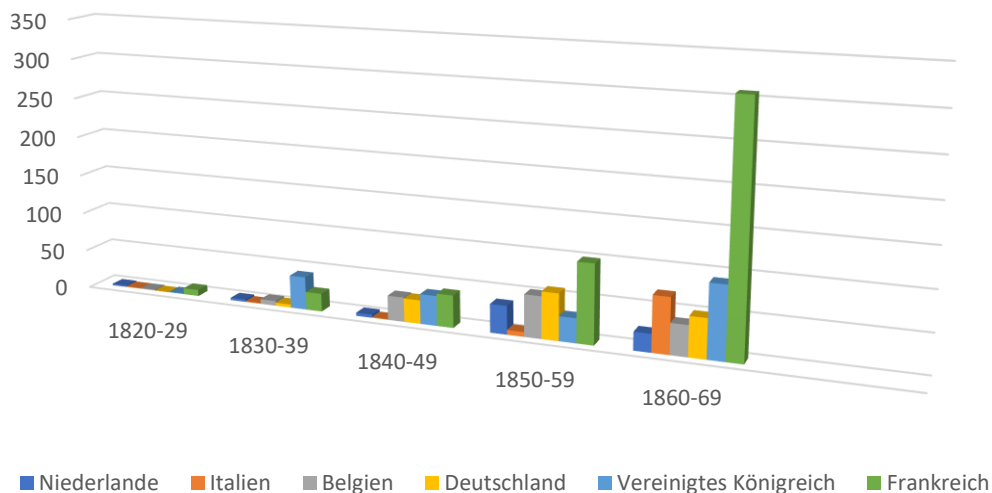


Diagramm 4: Anzahl der erfassten musikbezogenen Preisausschreiben pro Jahrzehnt und nach geographischer Verteilung entsprechend den heutigen Staatsgrenzen (beschränkt auf die Regionen mit den meisten Preisausschreiben)

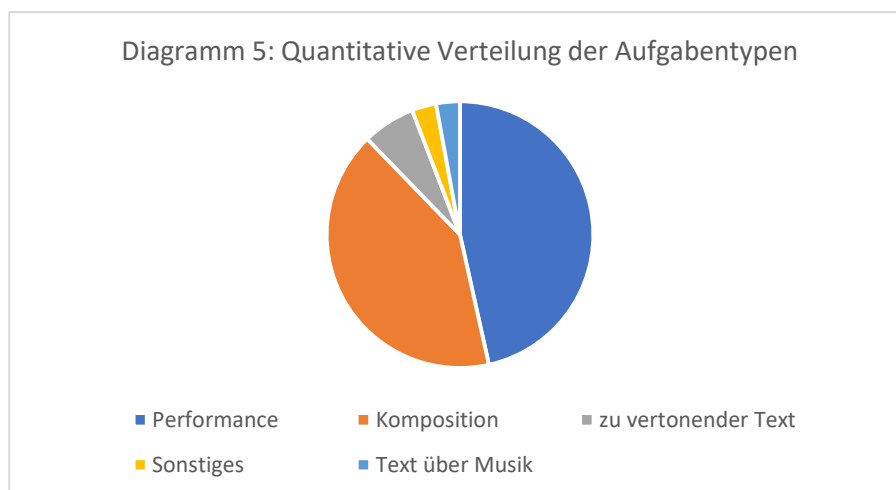


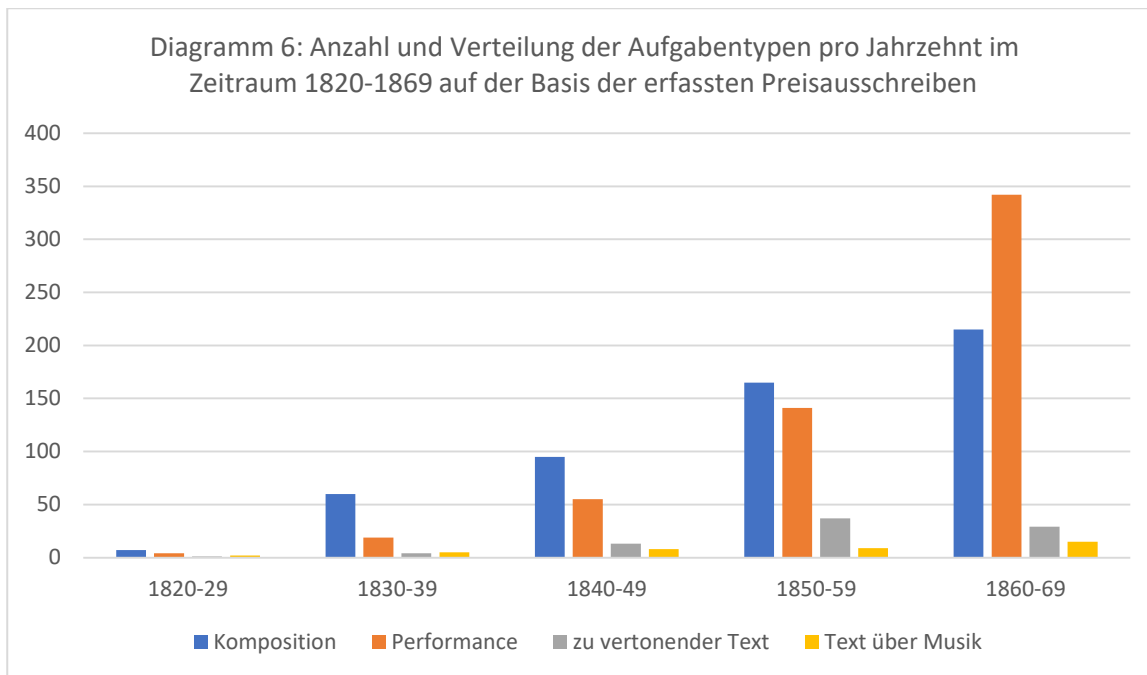
Dass sich in urbanen Zentren auch in diesem Bereich des Musiklebens eine verdichtete Aktivität feststellen lässt, ist zwar nicht überraschend. Allerdings ist an dieser Stelle auch die Beschaffenheit des [Untersuchungskorpus](#), auf das sich der vorliegende Grundriss stützt, genau zu betrachten: Das Verlags- und Druckwesen war, sowohl im globalen als auch im innereuropäischen Vergleich betrachtet, unterschiedlich weit entwickelt. Musikzeitschriften, insbesondere beständigere Organe, erschienen im 19. Jahrhundert erst nach und nach und nicht überall zur selben Zeit. Die Erscheinungsorte der im Rahmen des Projekts ausgewerteten Zeitschriften konzentrieren sich daher auf einige wenige Orte in Europa und Nordamerika. Die Periodika wurden in größeren Städten herausgegeben, und die Reichweite ihrer Berichterstattung war, unter der Maßgabe der Beschränkungen des Nachrichtenverkehrs und Korrespondenzwesens, aber auch schlichtweg aufgrund inhaltlicher Zielsetzungen der Herausgeber, geographisch wie thematisch begrenzt. Diese Begrenzung hat zur Folge, dass Preisausschreiben von lokaler oder regionaler Ausstrahlung in der Datenbank vergleichsweise unzuverlässig und solche an den Rändern Europas oder des außereuropäischen Raums höchstens sporadisch erfasst werden konnten. Es muss daher davon ausgegangen werden, dass zahlreiche weitere regionale Wettbewerbe stattfanden, die nicht im Fokus der überregionaler orientierten Musikpresse standen. Sie müssen mit spezielleren Fallstudien und auf der Grundlage anderer Quellenarten ausgeleuchtet werden.

2. Formen musikbezogener Preisausschreiben

Formal lassen sich die musikbezogenen Preisausschreiben des 19. Jahrhunderts in zwei Kategorien einteilen: Auf der einen Seite gab es Preise, um die sich Konkurrent*innen bewarben, indem sie ein entsprechend einer spezifischen Aufgabenstellung verfertigtes Produkt einreichten. Solche Produkte konnten kompositorische Werke, Dichtungen als Vorlage zur späteren Vertonung oder musikwissenschaftliche Aufsätze sein, seltener auch Instrumente. Die formalen Regeln sahen einen bestimmten Einsendeschluss vor und forderten meist zu einer Einreichung auf, bei der statt des Namens ein Motto verwendet wurde, um die Identität der Teilnehmer*innen bis zur Urteilsfällung geheim zu halten.

In Ablauf und Organisation völlig anders strukturiert waren auf der anderen Seite Wettbewerbe im Instrumentalspiel oder Gesang, bei denen die Teilnehmer*innen an einem Ort und zu einer bestimmten Zeit mit ihren vorbereiteten Beiträgen aufeinandertrafen. Der Großteil der Preisausschreiben dieser Kategorie richtete sich im 19. Jahrhundert an Gruppen (männlicher) Amateurmusiker, genauer gesagt an Chöre und Blaskapellen. Wettbewerbe im solistischen Instrumentalspiel oder Gesang jenseits der Prüfungsmodalitäten musikalischer Ausbildungsstätten waren noch erheblich seltener als etwa im 20. und 21. Jahrhundert. Wo sie dennoch ins Leben gerufen wurden, standen sie häufig in Zusammenhang mit Initiativen (nationaler oder regionaler) Traditionsbesinnung.





2.1. Musikpreise zwischen nationaler Musikipflege und dem Vorbild der Gelehrtenrepublik

Preisausschreiben, die einen zu einem bestimmten Stichtag eingereichten Beitrag verlangten, lassen sich nicht nur formal von Wettbewerben unterscheiden, die vor Ort ausgetragen wurden, sondern sie lassen sich auch hinsichtlich ihrer historischen Entstehung unterschiedlich einordnen (auch wenn die Unterscheidung nicht immer klar zu ziehen ist – etwa wenn Glee oder Märsche aufgrund von Aufführungen beurteilt wurden). Die erste Kategorie kann unmittelbar mit dem Ideal einer Gelehrtenrepublik und den Praktiken der Aufklärung verknüpft werden, wie sie im Umkreis von Akademien und Wissenschaftsgesellschaften seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert entstanden. Von Jeremy L. Caradonna wurden in seinem Buch *The Enlightenment in Practice. Academic Prize Contests and Intellectual Culture in France, 1670–1794* allein für Frankreich über 2.000 solcher akademischen Preisausschreiben nachgewiesen, die damals entweder auf literarische Dichtungen oder wissenschaftliche Abhandlungen abzielten. Zwischen der Einführung solcher Wettbewerbe durch die *Académie française* und der Auflösung der französischen Akademien durch den Nationalkonvent nahmen laut Caradonna geschätzte 15.000 Personen an ihnen teil, weshalb er sie berechtigterweise als „the most extensive

intellectual practice of the French Enlightenment“¹ bezeichnet. Dabei war die Praxis keineswegs auf Frankreich beschränkt und endete auch nicht endgültig mit der Revolution, wie sich nicht zuletzt an einigen Beispielen von Preisen für musikbezogenes Schrifttum im 19. Jahrhundert belegen lässt, die gleichermaßen von Gelehrtenvereinigungen ausgeschrieben wurden. Zu den direkten Nachfolgern zählen etwa die diversen musikhistorischen und -theoretischen Preisfragen der Brüsseler Académie Royale oder des Königlich-Niederländischen Instituts für Wissenschaften und Schöne Künste. Andere Beispiele sind die Ausschreibungen für eine stimmphysiologische Abhandlung durch die französischen Académie des Sciences 1838 beziehungsweise 1842 oder die für ein musikpädagogisches Lehrwerk durch die *Società Pedagogica Italiana* im Jahr 1867 (→). Zugleich wurden Preisaufgaben dieser Art seit der Aufklärung zunehmend auf andere Bereiche, wie auch den der musikalischen Komposition, ausgeweitet. Die Ausschreibungen hatten zum Großteil bestimmte Merkmale gemeinsam, die noch immer das Vorbild der Gelehrtenrepublik durchscheinen lassen und welche Begünstigungen, Parteilichkeit und Vorteilsnahmen ausschließen sollten. Dazu zählten eine über Pressemedien verbreitete öffentliche Ausschreibung, eine möglichst unabhängige Expertenjury sowie die Pflicht der anonymen Einreichung (siehe dazu den Abschnitt *Ideale von Transparenz und Fairness*). Die Forschung zu musikbezogenen Preisen solcher Art in der Zeit vor dem 19. Jahrhundert ist nur lückenhaft und lässt lediglich vorsichtige Rückschlüsse über die Entwicklung und Verbreitung des Phänomens zu. Dabei sind durchaus schon in der Frühen Neuzeit vereinzelt etwa kompositorische Preisausschreiben zu finden. In England schrieb im Jahr 1700 eine Gruppe Adliger hohe Geldsummen für die Vertonung eines Librettos von William Congreve aus, der Masque *The Judgment of Paris*. Die Entscheidung überließen sie allerdings – abweichend vom beschriebenen akademischen Modell – keiner Jury im engeren Sinne, sondern dem Publikum der vier im Londoner *Dorset Garden Theatre* aufgeführten Wettbewerbsbeiträge.² Regelmäßige Kompositionspreise etablierten sich auf der britischen Insel dann im Umfeld aristokratisch-elitärer Männerclubs. So verlieh der zwei Jahre zuvor gegründete Londoner *Noblemen and Gentlemen's Catch Club* 1763 zum ersten Mal seine jährlichen Preise für mehrstimmige vokale Catches, Gleees und Kanons. Der Wettbewerb erforderte nicht nur die anonyme Einreichung, sondern war zudem international

¹ Jeremy L. Caradonna, *The Enlightenment in Practice. Academic Prize Contests and Intellectual Culture in France, 1670–1794*, Ithaca/London 2012, S. 2.

² An jüngerer Forschung über den Preis ist zu nennen: Amanda E. Winkler, „O ravishing delight!: the politics of pleasure in ‚The Judgment of Paris‘“, in: *Cambridge Opera Journal* 15/1 (2003), S. 15-31 sowie diverse Aufsätze in Kathryn Lowerre (Hrsg.), *The Lively Arts of the London Stage, 1675-1725*, Farnham 2014 (Performance in the Long Eighteenth Century: Studies in Theatre, Music, Dance).

ausgerichtet. Er wurde in der Presse auch auf dem europäischen Kontinent annonciert und ließ dementsprechend Stücke mit vertonten Texten in diversen Sprachen zu.³ Hinsichtlich der Preise des *Catch Club* lässt sich die Kontinuität bis ins 19. Jahrhundert klar erkennen: Nicht nur dahingehend, dass jene Serie, nachdem sie 1794 vorerst eingestellt worden war, 1811 wieder eingesetzt wurde, sondern auch, dass sie nun von einer ganzen Reihe ähnlicher Wettbewerbe anderer englischer Chorvereine ergänzt wurde.⁴ Im Umfeld des französischen Hofes wiederum fand zum Beispiel bereits circa 1766 ein Kompositionswettbewerb für einen Marsch der Schweizergarde statt, wie einer biographischen Quelle über den Sieger Jean-Paul-Égide Martini zu entnehmen ist.⁵ Die Nähe zum akademischen Umfeld zeigt sich jedoch besonders deutlich an einem weiteren Beispiel: 1784 begründete Ludwig XVI. mit einem Erlass ein jährlich stattfindendes Preisausschreiben für französische Opernlibretti und setzte dafür sieben Mitglieder der *Académie française* als Juroren ein.⁶ Das Preisausschreiben wurde (verständlicherweise) mit der französischen Revolution eingestellt. Doch auch Napoleon griff auf dasselbe Mittel zurück, als er 1797 einen Trauermarsch für den verstorbenen General Hoche zum Wettbewerb ausschrieb.⁷ Zudem existierte in Frankreich eine der Aufklärung vorausgehende Tradition musikalischer Preisausschreiben. So führte die 1570 in Évreux gegründete *Confraternité de Sainte-Cécile*, die sich der Ausrichtung von Festen zum jährlichen Cäcilientag verschrieb, fünf Jahre später einen sogenannten „Puy de Musique“ ein, der einige Zeit existieren sollte. Der Wettbewerb bestand aus diversen Preisen für geistliche und weltliche Vokalmusik (Motetten, Chansons, Lieder, Sonette), für die mit gedruckten Einladungen geworben wurde, welche, an ausgewählte Musiker international verschickt, möglicherweise ebenfalls als Anschlagzettel verwendet wurden.⁸ Ähnliche Kompositionswettbewerbe für mehrstimmige Vokalmusik zu Ehren der heiligen Cäcilia fanden im 17. Jahrhundert auch in anderen französischen Gemeinden statt, darunter Mans,

³ Siehe zu dem Preis ausführlich Brian Robins, *Catch and Glee Culture in Eighteenth-Century England*, Woodbridge 2006, S. 39-55.

⁴ Siehe Michael Hurd, „Glees, Madrigals, and Partsongs“, in: *Music in Britain. The Romantic Age, 1800-1914*, hrsg. von Nicholas Temperley, London 1981 (The Athlone History of Music in Britain 5), S. 242-265, hier S. 249, 253.

⁵ Siehe etwa Ludwig Finscher, „Martini, Johann Paul Aegidius“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46271> (letzter Zugriff 30.10.2019).

⁶ Siehe Mary Elizabeth Caroline Bartlet, *Étienne-Nicolas Méhul and Opera: Source and Archival Studies of Lyric Theatre during the French Revolution, Consulate, and Empire*, Bd. 1, Heilbronn 1999 (Études sur l'opéra français du XIXème siècle 4), S. 178.

⁷ Siehe Michèle S. Doria, „Lo spettacolo della morte: I funerali per il generale Hoche con musiche di Cherubini, Gossec, Paisiello“, in: *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*, hrsg. von Francesco P. Russo, Lucca 2007 (Strumenti della ricerca musicale 10), S. 143-150.

⁸ Siehe Elizabeth C. Teviotdale, „The Invitation to the Puy d'Évreux“, in: *Current Musicology* 52 (1993), S. 7-26.

Rouen und Caen.⁹ An dem Beispiel zeigt sich auch, dass die Möglichkeit medialer Verbreitung eine wichtige Voraussetzung für diese Art von Preisausschreiben war. Diese Aufgabe erfüllte später das zunehmend expandierende Pressewesen.

Nach dem Muster der akademischen Preisausschreiben wurden auch im 19. Jahrhundert Wettbewerbe für Komposition beziehungsweise Libretti- und Lieddichtung gestaltet. Dabei verfolgten private Mäzene sowie zivile, staatliche, militärische oder kirchliche Institutionen verschiedene Ziele: So konnte und sollte mit solchen Initiativen häufig gezielt auf ein bestimmtes musikalisches Repertoire Einfluss genommen werden. Nicht nur die bereits erwähnten Glee Clubs, sondern auch Männerchorvereine und -verbände in anderen Ländern befriedigten mit Preisausschreiben ihren Eigenbedarf an neuer Gesangsliteratur, so zum Beispiel 1862 der in Berlin ansässige *Märkische Sängerbund* (→), 1869 der *National Zangersverband* in Amsterdam (→) oder 1870 der *Slavische Gesangsverein* in Wien (→). Ab 1864 schrieb die Stadt Paris mit der Präfektur des Départements Seine quasi stellvertretend für die diversen Gesangsvereinigungen und -klassen der Orphéon-Bewegung regelmäßig Preise für angemessene Texte und deren Vertonung aus (→). Aber auch zahlreiche der im 19. Jahrhundert gegründeten Musikgesellschaften mit Fokus auf ‚gehobener‘ Kunstmusik riefen Kompositionspreise ins Leben und verfolgten damit ihre jeweils eigene Agenda, sei es hinsichtlich von Gattungen der Oper, der Kirchenmusik, der Sinfonik oder der Kammermusik.¹⁰ Einige dieser Musikgesellschaften erklärten Preisausschreiben sogar zu ihrer *raison d'être* (siehe hierzu die Beispiele in Abschnitt *Akteur*innen musikbezogener Preisausschreiben*). Dabei konnte die öffentliche Wirkung einer Preiskomposition zugleich auch für außermusikalische Reklame-, Huldigungs- oder Propagandazwecke zunutze gemacht werden. Auffällig häufig ging es etwa um patriotische beziehungsweise nationalistische Motive, die in einigen Fällen explizit an Aufgabenstellung oder Anlass des Preisausschreibens zu erkennen sind (das konnte für 52 von 608 der Preisausschreiben dieser Kategorie festgestellt werden, das entspricht 8,55 %). Dazu gehören etwa Initiativen wie die jener Mäzene, die sich 1861 – kurz nach Ausbruch des Bürgerkriegs – in New York zum *National Hymn Committee* zusammenschlossen und einen entsprechenden Preis auslobten (→), oder auch die Komposition für Männerchor und Harmonieinstrumente mit „vaterländischem“ Inhalt, die das *Zentralcomité des*

⁹ Siehe Denise Launay, „Les motets a double chœur en France dans la première moitié du XVIIe siècle“, in: *Revue de Musicologie* 40 (1957), S. 173-195, hier S. 178.

¹⁰ Vgl. Ulrich Konrad, „Der Wiener Kompositionswettbewerb 1835 und Franz Lachners Sinfonia passionata: Ein Beitrag zur Geschichte der Sinfonie nach Beethoven“, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3 (1986), S. 209-239; Frank Hentschel, „Institutionalisierung des ästhetischen Werturteils: Musikalische Preisausschreiben im 19. Jahrhundert“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), S. 110-121.

eidgenössischen Sängervereins anlässlich des nationalen Schweizer Sängerfests 1864 in Chur belohnen wollte (→). Republikanische Nationalgesänge wurden im Frühjahr 1848 vom französischen Bildungsministerium mit Auszeichnungen bedacht (→), während im Übrigen eine ähnliche Ausschreibung der *Gazette musicale* im Jahre 1838 noch betonte, dass man sich auf keinen Fall eine neue „Marseillaise“ wünsche (→). Prominent waren auch diverse Versuche, mit Preisausschreiben ein Initialwerk für die Begründung einer Nationaloper zu generieren und damit einen ‚eigenen‘ Beitrag zu der prestigeträchtigen Gattung beizusteuern: 1852 erließ etwa die spanische Königin Isabella II. einen Erlass, der jährliche Preise für spanische Opern vorsah (→). Graf Gedeon Ráday als Intendant der ungarischen Theaterverwaltung versprach 1856 eine hohe Geldsumme für ein auf ungarischer Kultur oder Geschichte Bezug nehmendes Opernlibretto (→). An anderer Stelle entstanden Preisausschreiben im Zusammenhang mit Wirtschaftsinteressen: Im Arrondissement Valenciennes, einem traditionellen Bergbaugebiet, vergab 1856 die *Société d'agriculture, sciences et arts* mehrere Preise für die Vertonung der Dichtung *Anzin* von Alexandre Deplanck, einer Chorkantate auf den Berufsstand der Bergarbeiter (→). Dem Wein beziehungsweise der Winzerei wurde ebenfalls mit Preisausschreiben gehuldigt, und zwar mehrfach: 1845 wurde bei einem Fest der Koblenzer Liedertafel ein Lied auf den Moselwein gekürt (→), ein weiteres 1847 durch Bürgerverein und Kasinogesellschaft in Trarbach (→). Die beste Chorkantate auf die Winzer der französischen Dordogne zeichnete 1859 die lokale Versicherungsgesellschaft der Flussschiffer aus (→). 1867 sollte wiederum die Pariser Welt- und Industrieausstellung mit einer Kantate geehrt werden und das Veranstaltungskomitee versprach dafür den hochdotierten Preis einer Goldmedaille im Wert von 1.000 Francs (→). Musikverlage beziehungsweise deren hauseigene Zeitschriften entschlossen sich teilweise zu Preisausschreiben, um das eigene Verlagsprogramm zu bereichern, wobei es dabei in der Regel um einfach zu spielende Salon- und Hausmusik ging. Ein Beispiel dafür findet sich beim Verlag *Clausetti*, der ähnlich wie andere Musikverlage in Neapel in den 1860er-Jahren eine Preisserie für Klaviermusik und Lieder ins Leben rief (→). Die Leipziger Zeitschrift *Musikalische Gartenlaube* stellte 1870 den Gewinner*innen neben einem Preisgeld ebenso in Aussicht, dass ihre Einreichungen abgedruckt würden (→). Auch Theater erweiterten ihre Spielpläne mithilfe musikalischer Preisausschreiben. Das *Teatro della Pergola* etwa erhielt auf diesem Wege ab Mitte der 1860er-Jahre jährlich neue Opern (→). 1865 rief das Münchener *Aktien-Volkstheater* einen Wettbewerb für die Komposition von Singspielen, Vaudevilles, Possen und ähnlichen musiktheatralischen Unterhaltungsstücken aus (→). Und 1867 rief der französische

Kunstminister gemeinsam mit der staatlichen Theaterverwaltung in einem groß angelegten Preisausschreiben Librettisten und Komponisten zu neuen Werken für die kaiserlichen Opernhäuser auf (→). Aber auch private Musikliebhaber mit entsprechendem Vermögen konnten über Preisausschreiben ihren persönlichen Geschmack bedienen, wie etwa Nikolaj Petrovič Makarov, der 1856 in Brüssel Preise für Gitarrenmusik sowie den Bau einer zehnsaitigen Gitarre ausschrieb (→).

Bei anderen Preisausschreiben ging es wiederum weniger um die Formung oder Erweiterung eines musikalischen Repertoires, als vielmehr um Nachwuchsförderung, was an der entsprechenden Altersbeschränkung in der Ausschreibung erkennbar ist, die zudem nicht selten mit der Begrenzung auf Teilnehmer*innen bestimmter nationaler Herkunft kombiniert war. Solche Preisausschreiben waren dann meist nicht mit einem unmittelbaren Sach- oder Geldpreis verbunden, sondern mit einer Art Stipendium für Studienzwecke. In diese Kategorie fällt auch der französische *Rompreis* (*Prix de Rome*), der zu den beständigsten Musikwettbewerben des Jahrhunderts zählte und ab 1841 in Belgien (→) und mit den Mitteln der Nachlässe Giacomo Meyerbeers bzw. Michael Beers später auch in Berlin (→) mehr oder weniger direkte Nachahmer fand. Allerdings muss erwähnt werden, dass der *Rompreis* im Hinblick des herkömmlichen Modells akademischer Preisausschreiben einen Sonderfall darstellte. Er wurde 1803 vom *Institut de France* (später von der Unterabteilung der *Académie des Beaux-Arts*) als Erweiterung der bereits existierenden staatlichen Nachwuchspreise der bildenden Künste eingerichtet, die mit der Aufwandsentschädigung für eine Bildungsreise nach Italien verbunden waren.¹¹ Obwohl die Teilnahme offiziell allen jungen französischen Komponisten mit entsprechender Empfehlung offen stand, nahmen faktisch nahezu ausschließlich Schüler der Kompositionsklassen des Pariser Konservatoriums teil.¹² Die Teilnehmer reichten ihre Wettbewerbsbeiträge nicht anonym ein, sondern verfertigten sie in beaufsichtigter Klausur im Palais des Instituts. Die Jury, die aus den Mitgliedern der *Académie des Beaux-Arts* bestand und in Teilen zugleich zum Lehrkörper des Konservatoriums gehörte, konnte kaum als unbefangen gelten. Nicht zuletzt aus diesem Grund kam es 1864 zu einer Umstrukturierung des Wettbewerbs (siehe Abschnitt *Zusammensetzung und Praktiken der Jury*). Mit Ausschreibungen von Stipendien für deutsche Nachwuchskomponisten engagierte sich ab 1841 zudem die Frankfurter *Mozart-Stiftung* (→).

¹¹ Die Forschungsliteratur zum *Rompreis* ist zu umfangreich, um hier vollständig wiedergegeben zu werden. Als aktuelleres und umfassendes Werk ist zu nennen: Julia Lu und Alexandre Dratwicki (Hrsg.), *Le concours du prix de Rome de musique (1803-1968)*, Lyon 2011.

¹² Siehe Julia Lu, „Les origines du prix de Rome de musique: genèse et fonctionnement sous l'Empire“, in: *Le concours du prix de Rome de musique (1803-1968)*, Lyon 2011, S. 45-57, hier S. 55.

2.2. Gemeinschaftliche Musizierwettbewerbe in Volksbildung und Vereinswesen

Während sich Vorbilder der Preisausschreiben für eingereichte Musikwerke und Schriften kontinuierlich über mindestens ein Jahrhundert zurückverfolgen lassen, sind von Laien ausgetragene Musizierwettbewerbe viel eher ein Novum des 19. Jahrhunderts. Zwar sind verschiedene Musikerwettstreite auch aus der Antike, dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit bekannt, jedoch handelte es sich dabei stets um Veranstaltungen, die sich an die Mitglieder bestimmter musischer Kasten oder Berufsgruppen richteten, für die Gesang oder Instrumentalspiel etwas anderes darstellte als eine gesellige Freizeitbeschäftigung.¹³ Erst durch jüngere historische Bedingungen, wie die um sich greifende Idee musikalischer Volksbildung, die Beförderung des Vereinswesens oder die Transformation des Verkehrswesens durch das Eisenbahnnetz (für größeren Ensembles wäre das Reisen vorher wesentlich beschwerlicher gewesen), wurde der musikalische Gruppenwettbewerb in dieser Form überhaupt ermöglicht. Ein starker Zuwachs solcher Preisausschreiben fand dabei insbesondere ab der Mitte des 19. Jahrhunderts statt, nachdem das Format in bürgerlichen und proletarischen Musizierbewegungen verschiedener europäischer Länder eingeführt wurde.¹⁴ Dieser Faktor ist zu einem wesentlichen Teil verantwortlich für den statistischen Anstieg musikbezogener Preisausschreiben in eben dieser Zeit (siehe Diagramme 1, 4 und 6 oben). Solche Wettbewerbe waren dabei sehr häufig Bestandteil größerer Festveranstaltungen oder wurden anlässlich von Festtagen wie Kirchmessen oder Gemeindefeiern veranstaltet (für 193 der 662 Preisausschreiben, in denen Gruppen performativ gegeneinander antraten, wurde ein festlicher Kontext erwähnt, das entspricht 29,15 %).

Belgien scheint, was Wettbewerbe im Männerchorwesen betraf, eine gewisse Pionierfunktion übernommen zu haben. Nicht nur, dass in Brüssel womöglich bereits 1833 ein erster Gesangswettbewerb stattfand (→),¹⁵ sondern von Flandern aus verbreiteten sich festliche Preissingen in Gestalt überregionaler Treffen von Gesangsvereinen mit formalisierten Regeln und Preisen schließlich auch bis in den deutschsprachigen Raum. Ein Ereignis mit besonders großer Ausstrahlung war der 1841 in Brüssel von der *Société Grétry*

¹³ Siehe zu den einschlägigen Beispielen etwa Eckart Rohlf, „Wettbewerbe und Preise“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11820> (letzter Zugriff 30.10.2019).

¹⁴ In Bezug auf das Sängerverwesen wird dem transnationalen Aspekt des in der Regel geographisch zu beschränkt betrachteten Phänomens der folgende Band gerecht: Krisztina Lajosi und Andreas Stynen (Hrsg.), *Choral Societies and Nationalism in Europe*, Leiden 2015 (National Cultivation of Culture 9).

¹⁵ Die für die Datenbank hierfür herangezogene Quelle: [Anon.], „Des Concours“, in: *La France musicale* 15/19 (11. Mai 1851), S. 147-149 berichtete aus der Retrospektive.

veranstaltete Chorwettbewerb anlässlich der Gedenkfeiern zur belgischen Revolution (→). Zwei teilnehmende Vereine aus Aachen, *Concordia* und *Liedertafel*, konnten das Format dort kennenlernen und ins Rheinland beziehungsweise nach Westfalen importieren.¹⁶ Dabei blieb die Anstiftung zur Konkurrenz der Vereine und ihrer Mitglieder untereinander in Deutschland im 19. Jahrhundert stets umstritten und Wettbewerbe konnten sich nicht flächendeckend ausbreiten. Der seit 1862 bestehende *Deutsche Sängerbund* etwa distanzierte sich ausdrücklich von der Idee und ließ seine Sängerfeste stets ohne Wettstreit ablaufen. Das Image der Wettbewerbe änderte sich aber erheblich zum Positiven, als Kaiser Wilhelm II. 1895 mit einem Erlass das angesehene „Kaiserpreis-Singen“ initiierte.¹⁷ Womöglich durch deutsche Emigrant*innen wurde das Wettbewerbsformat auch in den USA eingeführt und spätestens ab den 1850er-Jahren von Verbänden wie dem *North-American Saengerbund* (→) gepflegt. Die Musikpresse gab 1863 aber auch einen Hinweis auf einen Chorwettstreit deutscher Siedler im brasilianischen São Leopoldo (→).

Ähnlich wie die deutschsprachigen Liedertafeln, Singakademien und Sängervereine kannte auch die französische Laienchorbewegung zunächst keine Preisausschreiben, nachdem sie 1833 von Guillaume Louis Bocquillon, genannt Wilhem, mit der Eröffnung eines ersten und für die ganze Bewegung namensgebenden Chores („Orphéon“) angestoßen wurde. Erst ab Ende der 1840er-Jahre, als bereits zahlreiche weitere Gesangsgesellschaften für junge Männer nach Wilhems Vorbild einer Volksbildung durch gemeinschaftliches Musizieren gegründet worden waren, wurden Festivals und Wettbewerbe organisiert (siehe zur sozialen Zusammensetzung und zu einzelnen Akteuren*innen der Orphéon-Bewegung den Abschnitt *Die französische Orphéon-Bewegung und Ambroise Thomas*).¹⁸ Die Durchführung eines internationalen Chorwettbewerbs in Lille anlässlich der Einweihung der ersten Eisenbahnstrecke der *Compagnie des chemins de fer du Nord* im Jahre 1846 (→) wurde zumindest als Gerücht gestreut.¹⁹ Nachdem in Belgien, einigen deutschen Staaten sowie der Schweiz Sängerpriesterei schon etablierter waren, zog Frankreich spätestens ab 1851 mit den festlichen Wettbewerben in Troyes (→) und Melun (→) nach. Wesentlich verantwortlich dafür war der Einsatz von Eugène Delaporte, der mit der Unterstützung der

¹⁶ Vgl. Jan Dewilde, „The Choir Scene in Flemish Belgium in the First Half of the Nineteenth-Century. The ‚Vlaemsch-Duitsch zangverbond‘“, in: Lajosi und Andrea Stynen 2015 (s. o.), S. 130-151, hier S. 133-134; Annegret Heemann, *Männergesangvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur städtischen Musikgeschichte Münsters*, Diss. Universität Münster, Frankfurt am Main u. a. 1992 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft 74), S. 98-99.

¹⁷ Siehe Heemann 1992, S. 99-101. Eine Dissertation zu Preissingen in Deutschland zwischen 1841 und 1914 bereitet derzeit Christoph Müller-Oberhäuser an der Universität zu Köln bei Frank Hentschel vor.

¹⁸ Zu den philanthropischen Motiven siehe insbesondere Alan R. H. Baker, *Amateur Musical Societies and Sports Clubs in Provincial France, 1848-1914. Harmony and Hostility*, Basingstoke 2017, S. 48-50.

¹⁹ So die einzige Quelle [Anon.], „Nouvelles diverses“, in: *Le Ménestrel* 13/27 (7. Juni 1846), o. S.

von Baron Taylor geleiteten *Association des Artistes Musiciens* die Verbreitung der Orphéon-Idee in den französischen Départements vorantrieb.²⁰ Dabei wurden von Beginn an auch gemeinsame Wettbewerbe mit Blasmusikensembles veranstaltet bzw. mischte sich diese zweite Gruppe überhaupt in die Orphéon-Bewegung. Manche der Kapellen, etwa solche der Armee, Nationalgarde oder Feuerwehr, existierten schon seit Beginn des 19. Jahrhunderts oder länger und haben zuvor auch schon Wettbewerbe untereinander ausgetragen wie etwa Militärkorps in der Gemeinde La Villette schon seit 1827 (→); solche Ensembles wurden nach und nach allerdings beträchtlich erweitert durch zahlreiche Neugründungen nach dem philanthropischen Modell der Orphéon-Chöre.²¹ Die Bewegung schien auch in französische Kolonien hineinzuwirken, wie ein entsprechender Wettbewerb unter Kommunal Schulen in Algier 1853 belegt (→).

Eine mit den Orphéon-Gesellschaften vergleichbare gesellschaftliche Rolle spielten in England diverse Blechblaskapellen, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in großer Zahl vor allem in Industrieregionen entstanden. Die insbesondere zu Anfang vor allem auf Initiativen aus Adel und Großbürgertum zurückzuführende Bewegung war ebenfalls beflügelt von der Überzeugung, auf den männlichen Teil der Arbeiterschichten durch die Heranführung an Kunstmusik und das gemeinsame Musizieren moralisierend einwirken zu können.²² Obwohl es vereinzelt Kapellen gab, die kein Interesse daran zeigten, sich mit anderen zu messen, kann der Wettbewerb in dieser Zeit als „principal forum for brass bands“²³ gelten, wie Trevor Herbert in einem einschlägigen, überblicksartigen Aufsatz zu dem Thema betont. Etabliert hat das Wettbewerbsformat in England um 1850 Enderby Jackson als kommerzielle Fest- und Unterhaltungsveranstaltung mit Tausenden von Zuschauer*innen.²⁴ Zu den besonders beständigen Wettbewerbsserien gehörte etwa der „*Annual Brass Band Contest*“ in Manchester (→). Die Bewegung verband sich bald untrennbar mit den sogenannten *volunteer corps*, einer freiwilligen Bereitschaftsarmee zur Heimatverteidigung, die 1859 entstand und der vielerorts ebenfalls Blaskapellen angegliedert waren. Ein großer Teil der bereits zuvor existierenden zivilen Vereinigungen traten in diese Bürgerwehr ein, nicht zuletzt auch, um von der staatlichen Subventionierung

²⁰ Siehe ebd., S. 52-53; Philippe Gumpłowicz, *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France. Harmonies – Chorales – Fanfares*, Paris 1987 (Collection historique), S. 53-60. Vgl. zu den Wettbewerben in der französischen Orphéon-Bewegung zudem Donna M. Di Grazia, *Concert Societies in Paris and their Choral Repertoires c. 1828-1880*, Bd. 1, Diss. PhD Washington University 1993, Ann Arbor 1993, S. 134-145.

²¹ Siehe Gumpłowicz 1987, S. 67-71. Vgl. zudem Baker 2017, S. 28-29, 33.

²² Siehe insbesondere Trevor Herbert, „Nineteenth-Century Bands: Making a Movement“, in: *The British Brass Band. A Musical and Social History*, hrsg. von Trevor Herbert, Oxford/New York 2000, S. 10-67, hier S. 32-33.

²³ Siehe ebd., S. 65.

²⁴ Siehe ebd., S. 49-53.

profitieren zu können.²⁵ Das wettbewerbsmäßige Singen in Laienchören scheint in Großbritannien vergleichsweise wenig bzw. erst später Verbreitung gefunden zu haben. Einen öffentlichen Wettstreit organisierte 1860 erstmals John Curwen im Crystal Palace mit dem Ziel, die von ihm entwickelte gesangspädagogische Methode des sogenannten *Tonic sol-fa* zu bewerben.²⁶ Allerdings wurde etwa in Oxfordshire bereits in den 1770er-Jahren vereinzelt über Gesangswettbewerbe mit Catches und Glees berichtet, die in Inns der Region ausgetragen wurden.²⁷ Daneben finden sich in Großbritannien noch weitere Beispiele anscheinend vereinsmäßiger Ensembles, die in Wettstreiten gegeneinander antraten, wie Handglockenchöre 1853 in Prestwick (→) oder 1868 in Manchester (→) sowie Flötenchöre 1869 in Glasgow (→) und Klarinettenchöre 1854 (→) und 1855 (→) in Manchester.

2.3. Der Instrumentalwettstreit im Rahmen erfundener Traditionen

Öffentliche Musizierwettbewerbe für Solist*innen fanden im 19. Jahrhundert außerhalb von Musikkonservatorien verglichen mit den Preisausschreiben für Chöre und Blaskapellen nur selten statt. Einige davon gehörten ebenso dem Laienmusizierwesen an und waren zum Teil größeren Wettstreiten der Ensembles angegliedert, wie die gängigen Teilwettbewerbe der Solo-Kornettisten englischer Brass Bands. Die gelegentlich in Löwen ausgerufenen Preise für Gesangssolist*innen richteten sich womöglich ebenfalls in erster Linie an Amateur*innen, da etwa in der Ausschreibung zum Wettbewerb von 1856 explizit darauf hingewiesen wurde, dass zumindest Personal von Theatern und Musikhochschulen von der Teilnahme ausgeschlossen war (→). Dass Preise im Spiel moderner Orchesterinstrumente auf offensichtlich professionellem Niveau ausgeschrieben wurden, wie es Mitte der 1860er-Jahre die Gemeinde Neapel tat (→), erscheint als Ausnahme.

Auffällig ist, dass sich eine ganze Reihe an Wettbewerben des 19. Jahrhunderts, die sich an Musiker*innen richteten, den Anschein einer nationalen bzw. regionalen Tradition erwecken. Dabei ist die Einführung des Wettbewerbsformats in solchen Fällen historisch relativ genau zu datieren und auf adlige oder bürgerliche Initiativen jüngerer Zeit zurückzuführen, die das Ziel verfolgten, vermeintlich aussterbenden Musikkulturen auf diesem Wege neues Leben zu verleihen. Instrumente und Repertoire besaßen dabei in der Regel auch einen symbolischen Wert mit großem Potential zur nationalen Identifikation.

²⁵ Siehe ebd., S. 36-43.

²⁶ Siehe Hurd 1981, S. 259.

²⁷ Siehe Robins 2006, S. 89.

Damit geben solche Wettbewerbe gute Beispiele für erfundene Traditionen im Sinne von Eric Hobsbawm und Terence Ranger ab, die als Herausgeber des Sammelbandes *The Invention of Tradition* (1983) diesen Begriff maßgeblich geprägt haben. Erfundene Traditionen („invented traditions“) werden von ihnen als rituelle oder symbolische Praktiken verstanden, mit denen explizit ein (in der Regel emphatischer) Bezug zur Vergangenheit hergestellt wird und die insbesondere gemeinschaftsstiftende Funktion besitzen. Als Reaktion auf die fundamentalen gesellschaftlichen Veränderungen nach der industriellen Revolution und im Kontext des Nationalismus und der Nationenbildung erlangten erfundene Traditionen gerade im 19. Jahrhundert besondere Bedeutung.²⁸

Gleich mehrere Beispiele dieser Art finden sich auf den britischen Inseln. John G. Gibson argumentiert in seiner Studie zum *Traditional Gaelic Bagpiping, 1745-1945* überzeugend dafür, dass der Wettbewerb im Dudelsackspiel keinerlei Verbindung zur (vormodernen) gälischen Hochländerkultur aufwies, deren Sozialstruktur eine solch unmittelbare Konkurrenzaustragung unter den Pfeifern als Stellvertreter ihrer Clans mit den damit entstehenden Ehrverletzungen niemals schadenfrei verkraftet hätte.²⁹ Stattdessen können für die Einführung schottische Adlige im Umfeld des englischen Hofes verantwortlich gemacht werden, die sich im späten 18. Jahrhundert zur *Highland Society of London* zusammenschlossen und die unter anderem das Ziel vor Augen hatten, eine ihrer Ansicht nach bereits geschwächte Tradition, den klassischen Hochstil des schottischen Dudelsackspiels (*ceòl mór*), mithilfe von Wettbewerben wiederzubeleben.³⁰ Diese Wettbewerbe fanden zunächst in den schottischen Lowlands statt, 1781 und 1782 in Falkirk, ab 1783 in Edinburgh, und gingen im 19. Jahrhundert schließlich mehr und mehr in den zahlreichen sogenannten Highland Games auf, die vielfältige sportliche und musische Disziplinen beinhalteten und sich mit schottischen Emigranten sogar bis nach Nordamerika ausbreiteten.³¹ Die allgemeine Musikpresse nahm aber offenbar nur gelegentlich Notiz von Dudelsack-Wettbewerben, berichtete jedoch zumindest von den Wettbewerben 1842 in Inverness (→) und 1855 in Glasgow (→). Ein der Erfindung des schottischen Dudelsack-Wettbewerbs ähnlicher Fall liegt bei dem sogenannten *Harpers Meeting* vor, das 1792 in

²⁸ Siehe einführend, insbesondere zum Begriffsverständnis: Eric Hobsbawm, „Introduction: Inventing Traditions“, in: *The Invention of Tradition*, hrsg. von Eric Hobsbawm und Terence Ranger, 12. Aufl., Cambridge 2012 (Canto Classics), S. 1-14.

²⁹ Siehe John G. Gibson, *Traditional Gaelic Bagpiping, 1745-1945*, Montreal u. a. 2000, S. 224. Zu demselben Schluss kommt auch William Donaldson, *The Highland Pipe and Scottish Society 1750-1950. Transmission, Change and the Concept of Tradition*, East Linton 2000, S. 80.

³⁰ Siehe eingehender ebd., S. 125-132. Mit den wirtschaftspolitischen Zielen und der kapitalistischen Ausrichtung der Gesellschaft bringt die Wettbewerbe in Verbindung: Donaldson 2000, S. 63-67.

³¹ Siehe Gibson 2000, S. 133-136, 176-183, 223-238; Donaldson 2000, S. 67-98.

Belfast von einer Gruppe des städtischen Bürgertums organisiert wurde, um dem angeblichen Aussterben der traditionellen Gesangs- und Harfenkunst der ehemaligen altirischen Adelshöfe entgegenzuwirken.³² Als Vorgängerin der Veranstaltung kann zwar immerhin eine Serie kleiner Harfenwettbewerbe gelten, die zwischen 1781 und 1783 von dem Industriellen James Dungan in Granard County Longford ausgerichtet wurden, Hinweise auf frühere Beispiele solcher Preisausschreiben finden sich in Irland allerdings nicht.³³

Eine längerfristige historische Kontinuität lässt sich auch beim walisischen *Eisteddfod* nicht finden, da dieser mittelalterliche Bardenwettstreit nach dem Zusammenbruch der ehemals höfisch protegierten Gilde im 16. Jahrhundert endgültig beendet wurde. Erst im 18. Jahrhundert hat man versucht, erneute *Eisteddfodau* zu etablieren, die aber nur zusammen mit den jährlichen Spektakeln der Londoner *Gwyneddigion Society* ab 1789 größere öffentliche Resonanz erzeugten. Weiter verbreitet haben sich die walisischen Wettbewerbe, die üblicherweise Dichtung, Sologesang und Harfenspiel umfassten, nach den napoleonischen Kriegen, wurden nun durch Teilwettbewerbe für Chor erweitert und zunehmend mit jenen angeblich druidischen Ritualen (*Gorsedd*) vermischt, die der Altertumsforscher Iolo Morganwg (eigentlich Edward Williams) um 1800 entdeckt zu haben glaubte (→). Mit der Gründung der *National Eisteddfod Association* im Jahr 1880 war ein letzter wichtiger Schritt der Institutionalisierung vollzogen.³⁴

Solche Versuche, mit Preisausschreiben eine vermeintlich alte, regionale Musiziertradition zu reaktivieren, sind prinzipiell auch auf dem europäischen Kontinent zu finden. Das Simultanspiel auf Einhandflöte und Trommel (*galoubet-tambourin*), das in der provenzalischen Festkultur des 18. Jahrhunderts verankert war, liefert dahingehend ein gutes Beispiel. Beeinflusst von der 1854 gegründeten separatistischen Bewegung der *Félibrige*, die neben staatlicher Autonomie der Provence eine Wiederbelebung ihrer regionalen Kultur anstrebte, wurde auf Betreiben des Schriftstellers François Vidal hin 1864 die *Acadèmi dóu Tambourin* in Aix-en-Provence zur Ausrichtung von

32 Siehe Roy Johnston und Declan Plummer, *The Musical Life of Nineteenth-Century Belfast*, Farnham (Surrey)/Burlington 2015 (Music in Nineteenth-Century Britain), S. 46-52. Das Ereignis ist nachhaltig in Erinnerung geblieben, weil Edward Bunting vor Ort die Melodien transkribierte, bearbeitete und später für den breiten Markt publizierte.

33 Siehe ebd., S. 47.

34 Zur Geschichte des Eisteddfod siehe etwa die übersichtliche Darstellung: James Porter, „Eisteddfod“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48731> (letzter Zugriff 30.10.2019).

Als erfundene Traditionen behandelt die Eisteddfodau ausdrücklich: Prys Morgan, „From a Death to a View: The Hunt for the Welsh Past“, in: *The Invention of Tradition*, (s. o.) Cambridge 122012, S. 43-100, hier S. 56-62, 91-92.

Wettbewerben (→) in der Region gegründet.³⁵ In der Steiermark wiederum rief 1840 Erzherzog Johann von Österreich, der sich engagiert für die „Aufrechterhaltung des als ‚gesund‘, ‚unschuldig‘ und ‚unverdorben‘ apostrophierten steirischen Brauchtums“³⁶ einsetzte, einen Wettbewerb im Spiel diverser volkstümlicher Instrumente aus und beförderte damit auch regionalpatriotische Einstellungen (→). Ähnlich wie das moderne *Eisteddfod* in Wales nahmen auch die in Athen 1859 von Amalie von Oldenburg, Königin von Griechenland, erstmals ausgerufenen Olympien (→) Bezug auf eine antike Wettbewerbsform, lehnten sich aber – obwohl sie auch Preise für musische und athletische Disziplinen beinhalteten – vor allem an die im 19. Jahrhundert verbreiteten Industrie- und Landwirtschaftsausstellungen an. Die Initiative ging ursprünglich auf den Dichter Panagiotis Soutsos zurück, der schon in den 1830er-Jahren ein Wiederaufleben der Olympischen Spiele zum Zweck der kulturellen Identifikation des jungen Staates mit der griechischen Antike gefordert hatte.³⁷

3. Akteur*innen musikbezogener Preisausschreiben

Im Folgenden wird der Fokus auf die Personen und Institutionen gelenkt, die in der Datenbank erfasst wurden. Im Anschluss an einige statistische Auswertungen wird auf diejenigen Personen / Institutionen eingegangen, die entweder besonders häufig in der Datenbank auftauchen oder zentrale Akteure für das Phänomen der Preisausschreiben waren.

Werfen wir zu Beginn einen Blick auf die Geschlechterverteilung.³⁸ Von den 3.078 Personen, die die Datenbank enthält,³⁹ sind 2.875 männlichen und 203 weiblichen Geschlechts, was 93,4% bzw. 6,6% entspricht.⁴⁰ Hier ist zu anmerken, dass die Herkunft der Akteur*innen keinesfalls gleichmäßig über Europa verteilt lag: Mit insgesamt 110 weiblichen Beteiligten stammen über die Hälfte der Frauen aus dem anglo-amerikanischen Raum, gefolgt von

³⁵ Siehe Maurice Guis, Thierry Lefrançois und Rémi Venture, *Le galoubet-tambourin. Instrument traditionnel de Provence*, Aix-en-Provence 1993, S. 148-159.

³⁶ Christian H. Stifter, „Der Aufklärer in der Lederhose: Erzherzog Johann und die Volksbildung des 19. Jahrhunderts“, in: *Erzherzog Johann – Visionär der Habsburger*, hrsg. von Karheinz Wirnzberger, Stainz 2009, S.128-145, hier S. 135.

³⁷ Zu den Olympien von 1859 und ihrer Vorgeschichte siehe David C. Young, *A Brief History of the Olympic Games*, Malden u.a. 2004 (Brief Histories of the Ancient World), S. 140-146.

³⁸ Nach der Auswertung dieser Daten sind noch wenige weitere Preisausschreiben hinzugefügt worden, die bei für die Statistik nicht mehr berücksichtigt werden konnten.

³⁹ Nach dem Abschluss des Textes wurden noch wenige Preisausschreiben hinzugefügt, sodass die Zahlen hier und da von den aktuellen abweichen können.

⁴⁰ Allerdings muss hier berücksichtigt werden, dass die Datenbank Personen, deren Geschlecht nicht eindeutig zu klären war, als männlich einstuft; auch Frauen, die männliche Pseudonyme gewählt haben könnten, werden von der Statistik nicht erfasst.

Frankreich mit 66 und Belgien mit 21. In Italien waren drei weibliche Personen an Wettbewerben beteiligt und in Spanien, Griechenland und Deutschland jeweils nur eine. Zu den letztgenannten drei Ländern ist zu ergänzen, dass die Häufigkeit ihres Vorkommens in der Datenbank stark divergiert. Während in Spanien vier Wettbewerbe und in Griechenland nur ein Wettbewerb in den Quellen zu finden waren, waren im Gebiet des Deutschen Bundes Hinweise auf 179 Preisausschreiben aus dem Zeitraum von 1820 bis 1870 anzutreffen.⁴¹

Region	Anzahl
England/USA	110
Frankreich	66
Belgien	21
Italien	3
Spanien	1
Griechenland	1
Deutscher Bund	1

Tabelle 1: Weibliche Beteiligte an Preisausschreiben 1820-1870 in regionalem Vergleich

Die einzige weibliche Beteiligte aus Deutschland – Clara Schumann – kommt insgesamt zweimal in der Datenbank vor, einmal bei einem Wettbewerb im Deutschen Bund und einmal in England. Die Art ihrer Tätigkeit und damit ihre Gestaltungsmöglichkeit und ihre Verantwortung innerhalb des Wettbewerbsgeschehens unterscheiden sich jedoch bei den beiden Beispielen paradigmatisch: Während Schumann den Männergesangswettbewerb 1850 in Düsseldorf gemeinsam mit ihrem Mann vermutlich lediglich nominell unterstützte (→), war sie beim Klavierwettbewerb 1865 in London ein Mitglied der Jury (→).

In England war die Partizipation von Frauen am Wettbewerbsgeschehen nicht nur besonders hoch, ihnen wurde zudem der Zugang zur Beteiligung am wenigsten eingeschränkt und die meiste Verantwortung übertragen. Denn auch wenn es in Frankreich immerhin 67 weibliche Beteiligte bei Wettbewerben gab, handelt es sich hierbei mit 83,64%

⁴¹ Unsere Daten erfassen bei Wettbewerben, in denen Gruppen (d.h. Chöre oder Blaskapellen) gegeneinander antraten, kein Geschlecht der EinzelteilnehmerInnen. Soweit erforscht, waren diese Vereine und Gesellschaften zumindest bis ins spätere 19. Jahrhundert hinein fast ausschließlich männlich besetzt. Im Hintergrund spielten häufig nationalistische und militaristische Ideale eine gewisse Rolle bzw. damit korrelierende Männlichkeitsvorstellungen; neben Gemeinschaftsgefühlen sollte etwa (mit Wettbewerben) auch ein gewisser Kampfgeist bei den Mitgliedern geweckt werden. Siehe hierzu am Beispiel des europäischen Laienchorwesens Krisztina Lajosi und Andreas Stynen, „Introduction“, in: Lajosi und Stynen 2015, S. 1-13, hier S. 6-8.

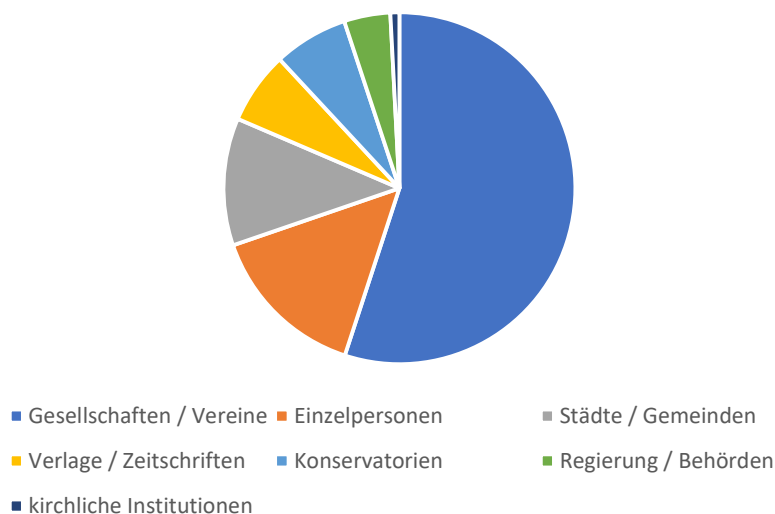
größtenteils um Interpretinnen, die bei der Aufführung der Romkantaten mitwirkten und demnach weder geurteilt noch gestaltet / organisiert oder als Teilnehmerinnen partizipiert haben. Weibliche Jurymitglieder gab es in Frankreich überhaupt nicht, Teilnehmerinnen sechs (5,45%) und Organisatorinnen / Repräsentantinnen⁴² sieben (6,36%). In Belgien, einem wesentlich kleineren Land mit insgesamt weniger weiblichen Beteiligten, sah die Verteilung wiederum ein wenig anders aus: Bei insgesamt 26 Akteurinnen war der Anteil der Interpretinnen mit 42,3% deutlich geringer als in Frankreich, es gab immerhin zwei weibliche Jurymitglieder (7,69%) und zwölf Teilnehmerinnen, was 46,15% der Gesamtbeteiligung ausmacht. In England lag der prozentuale Anteil von Wettbewerbsteilnehmerinnen bei 79,29%. Es gab lediglich ein weibliches Jurymitglied (die bereits genannte Clara Schumann), der Anteil von Mäzeninnen⁴³ ist mit 12,86% jedoch wiederum deutlich höher als in anderen Ländern. Zudem ist es das einzige Land, in dem Wettbewerbe von Frauen ausgeschrieben wurden (2,14%).

Betrachtet man die Ausschreibung von Musikwettbewerben im 19. Jahrhundert allgemein, so zeigen sich folgende Daten: Der Anteil an ausschreibenden Einzelpersonen ist mit 14,2% vergleichsweise hoch und liegt an zweiter Stelle. Mit Abstand am Häufigsten wurden Wettbewerbe von Gesellschaften / Vereinen ausgeschrieben (53,1%). Damit sind Preisausschreiben im 19. Jahrhundert ein signifikant vom Vereinswesen geprägtes Phänomen und auf diese Weise eng mit der sich im 19. Jahrhundert entwickelnden bürgerlichen Musikkultur verknüpft. Städte und Gemeinden (11,3%) oder staatliche Regierungen und Behörden (4,1%) treten ähnlich häufig auf wie Einzelpersonen. Weitere wiederholt ausschreibende Institutionen waren Verlage und Zeitschriften (6,4%) und Ausbildungsinstitutionen wie Schulen oder Konservatorien (6,6%). Eine lediglich marginale Rolle spielten mit 0,8% kirchliche Institutionen.

⁴² Personen, die an einem Preisausschreiben in organisatorischer oder repräsentativer Funktion mitgewirkt haben (ohne es selbst auszuschreiben).

⁴³ Personen, die ein Preisausschreiben materiell unterstützten, in der Regel ohne entscheidend in seine Organisation einzugreifen.

Diagramm 7: Prozentuale Verteilung der wettbewerbsausschreibenden Wettbewerbsausschreibende Institutionen / Personen 1820-1870



Als besonderes Merkmal des musikbezogenen Wettbewerbswesens im 19. Jahrhunderts kann demzufolge die Gründung von Gesellschaften / Vereinen gelten, die die regelmäßige Ausrichtung von Musikpreisen als eine ihrer zentralen Aufgaben, wenn nicht sogar als ihre ausschließliche Aufgabe, ansahen. Eines der Paradebeispiele ist die 1829 ins Leben gerufene niederländische *Maatschappij tot bevordering der toonkunst* (Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst), deren Satzung musikalische Preisausschreiben als ihren Hauptzweck festlegte (→).⁴⁴ Einen ähnlichen Fall bildet die *Deutsche Tonhalle, Verein zur Förderung der Musik durch Preisausschreiben*, die die Idee, regelmäßig Preise für Vokal- und Instrumentalmusik auszuloben, bei ihrer Gründung 1852 sogar mit in ihren Namen aufnahm. Die in Mannheim beheimatete Gesellschaft führte dabei eine Praxis des *Mannheimer Musikvereins* weiter fort, der bereits seit 1837 Kompositionspreise ausschrieb (→).⁴⁵ In Hamburg bildete sich 1841 ein *Norddeutsches Institut für Preisbewerbungen neuer*

⁴⁴ Siehe zu den Preisausschreiben der Gesellschaft ausführlich Jeroen van Gessel, *Een vaderland van goede muziek. Een halve eeuw Maatschappij tot bevordering der toonkunst (1829-1879) en het Nederlandse muziekleven*, Utrecht 2004 (Muziekhistorische monografieën 17), S. 187-209, 257-278, 299-323, 349-425; ders., „Mendelssohns Musik mit Wagners Ideen. Niederländische Vorstellungen nationaler Musik im 19. Jahrhundert“, in: *Deutsche Frauen, deutscher Sang – Musik in der deutschen Kulturnation. Vorträge der Ringvorlesung am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn*, hrsg. von Rebecca Grotjahn, München 2009 (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 1), S. 131-155, hier 141-153; ders., „The Dutch ‚Toonkunst‘ Society as a Platform for International Music Exchange in the Nineteenth Century“, in: *The Circulation of Music in Europe, 1600-1900. A Collection of Essays and Case Studies*, hrsg. von Rudolf Rasch, Berlin 2008 (Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation), S. 65-83, hier 71-76.

⁴⁵ Siehe Bärbel Pelker, „Vinzenz Lachner (1811–1893). Bewegte und bewegende Kapellmeisterjahre in Mannheim“, in: *Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2017/18. Jubiläumsband*, hrsg. von der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg, Stuttgart 2018, S. 203-226, hier S. 208-210.

classischer Werke (→). In Bordeaux führte 1853 die *Société Sainte-Cécile*, die zunächst als Wohlfahrtsorganisation für bedürftige Musiker gedient hatte, jährliche Kompositionspreise ein, in direkter Anlehnung an die diversen Preisaufgaben der dortigen *Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts* (→).⁴⁶ Und 1861 rief Abramo Basevi (→) als Leiter und Gründer des Florentiner Kammermusikvereins *Società del Quartetto* in Kooperation mit dem *R. Istituto musicale* (→) Preise für Instrumentalmusikstücke ins Leben. Daran nahmen sich weitere italienische Musikgesellschaften ein Beispiel, darunter ein 1864 in Mailand gegründeter Verein gleichen Namens, der neben Konzert- und Publikationstätigkeit ebenfalls eingereichte Kammermusik mit Preisen bedachte (→).⁴⁷ Aber auch der Londoner *Melodists' Club* zum Beispiel widmete sich der regelmäßigen Auslobung von Preisen für Lieder, Balladen und ähnliche vorwiegend solistische Gesangsstücke (→), in Ergänzung zu den Preisausschreiben zahlreicher Glee Clubs für mehrstimmige englische Vokalmusik. Nach diesem kursorischen Überblick über Institutionen und Personen, die das musikbezogene Wettbewerbsgeschehen des 19. Jahrhunderts geprägt haben, folgen nun ausführlichere Darstellungen zentraler Akteure / Institutionen, die entweder signifikant häufig in der Datenbank auftauchen oder prägend für bestimmte Phänomene der Preisausschreiben waren.

3.1. Die französische Orphéon-Bewegung und Ambroise Thomas

Ein prägendes Phänomen der Wettbewerbskultur des 19. Jahrhunderts war die bereits erwähnte französische Orphéon-Bewegung. Hugo Riemann beschrieb die französischen Männergesangsvereine in seinem Musik-Lexikon 1916 auf folgende Weise: „Orphéon (spr. orféong) ist der allgemeine Name der Männergesangsvereine in Frankreich, dasselbe, was bei uns Liedertafel ist.“⁴⁸ Da zu der Zeit Liedertafeln in Deutschland weit verbreitet waren, konnte Riemann davon ausgehen, dass seine Leser*innen diesen Vergleich nachvollziehen konnten. Was an der Oberfläche ähnlich erscheint, ist allerdings nicht zwangsläufig im Kern vergleichbar. Offenkundig handelt es sich in beiden Fällen um Männergesangsvereine, deren Popularität und Verbreitung vor allem innerhalb des 19. Jahrhunderts exponentiell

⁴⁶ Siehe Daniel Fallon, „Saint-Saëns and the Concours de Composition musicale in Bordeaux“, in: *Journal of the American Musicological Society* 31/2 (1978), S. 309-325, hier S. 309-314.

⁴⁷ Siehe Graziella Sterrantino, „The Florentine ‚Società del Quartetto‘ 1861-1870“, in: *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, hrsg. von Hans E. Bödeker und Patrice Veit, Berlin 2007 (*Musical Life in Europe 1600-1900. Circulations, Institutions, Representation*), S. 289-305, hier S. 299-300, 305.

⁴⁸ Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, 8. Auflage, 2. Bd., Berlin und Leipzig 1916, S. 804.

gestiegen ist.⁴⁹ Die Herkunft, Organisation und Intention dieser Musikvereine erscheint allerdings bei genauerem Blick eher disparat.

Die Geschichte der französischen Orphéon-Bewegung begann während der Restaurationszeit. Guillaume-Louis Bocquillon (Wilhem) wurde 1819 von der Regierung beauftragt, den Gesangsunterricht an den Pariser Elementarschulen neu zu strukturieren. Hierzu entwickelte er eine eigene Lehrmethode, die *Méthode Wilhem*,⁵⁰ die anschließend durch seine eigenen Schüler weiterverbreitet wurde. Während der Julimonarchie entstanden die ersten Pariser Gesangsvereine speziell für Arbeiter, denen Wilhem den Namen *Orphéon* gab und bei denen sein Konzept aus dem Chorunterricht an allgemeinbildenden Schulen auf Laienchöre für Erwachsene übertragen wurde. In der Mitte des 19. Jahrhunderts expandierte das Konzept schließlich weiter in die verschiedenen französischen Départements.⁵¹

Alan R. H. Baker hat in seinem Buch *Amateur Musical Societies and Sports Clubs in Provincial France, 1848-1914. Harmony and Hostility* sehr einleuchtend die strukturellen und rechtlichen Bedingungen genannt, die die Entstehung der französischen Orphéons samt ihrer Wettbewerbe begünstigt bzw. überhaupt erst ermöglicht haben. Dazu zählen die Lockerung juristischer Hürden bei der Gründung von Vereinigungen mit größerer Mitgliederzahl, die Genehmigung musikalischer Veranstaltungen auf Freilichttribünen (bis 1848 war nur Militärkapellen ein Auftreten im öffentlichen Raum gestattet) sowie der Ausbau des Eisenbahnnetzes und Rabatte für die anreisenden Gruppen.⁵² Nicht nur für Frankreich galt, dass überregionale oder sogar internationale Wettkämpfe entsprechende Mobilität der Teilnehmer*innen erforderten, die über weitere Entfernungen allein das neue Verkehrsmittel der Eisenbahn garantieren konnte. Die Ereignisse solcher Wettbewerbe von Laienmusiker*innen begrenzten sich in der Regel auf einen Sonntag, da Werktage der arbeitenden Bevölkerung grundsätzlich nicht zur freien Verfügung standen.

Die ersten Orphéon-Vereine propagierten ein emphatisches Kulturverständnis: Das Ziel der Organisatoren und Vermittler war es, den Arbeitern⁵³ aus Betrieben und Werkstätten Musik

⁴⁹ Vgl. etwa: Sophie-Anne Leterrier, „Choral Societies and Nationalist Mobilization in Nineteenth-Century France“, in: *Choral Societies and Nationalism in Europe*, Leiden 2015, S. 33-52, hier S. 39.

⁵⁰ Wilhem, *Guide de la Méthode élémentaire analytique de musique et de chant*, Paris 1821.

⁵¹ Donna M. Di Grazia, *Concert societies in Paris and their choral repertoires c. 1828-1880*, Ann Arbor 1993, S. 93f.; Celia Applegate, „The Building of Community through Choral Singing“, in: *Nineteenth-Century Choral Music*, hrsg. von Donna M. Di Garzia, New York 2013, S. 3-20, hier S. 6f.; Leterrier 2015, S. 40f.

⁵² Siehe Alan R. H. Baker, *Amateur Musical Societies and Sports Clubs in Provincial France*, London 2017, S. 6-8, 16-17, 127-128, 131-132.

⁵³ Hier ist zu ergänzen, dass der Begriff 'Arbeiter' für den gesamten Zeitraum der Orphéon-Bewegung etwas problematisch erscheint, da in den Anfangsjahren die Industrialisierung in Frankreich noch nicht begonnen hatte. Vgl. etwa Leterrier 2015, S. 40.

bzw. künstlerische Betätigungen näher zu bringen, wie u. a. dem Vorwort der „Histoire générale de l'Institution orphéonique française“ von Henry Abel Simon, selbst Journalist und Orphéon-Chorleiter, zu entnehmen ist:

Ils ne sont pas encore bien éloignés de nous, les temps où la majeure partie des travailleurs de la classe populaire étaient tenus systématiquement étrangers aux charmes secrets, aux paisibles joies, aux douces impressions que répandent les Beaux-Arts dans l'âme de tous ceux qui les aiment, qui les interrogent et qui les cultivent. Le domaine si vaste de la musique, de la peinture, ainsi que celui des autres manifestations de l'Art, était, pour ainsi dire, entouré d'une large barrière que la masse laborieuse de la Nation n'avait ni la volonté ni le pouvoir de franchir.⁵⁴

Diese Überblicksgeschichte zu Orphéon-Vereinen von Simon ist ein Beispiel des breitgefächerten Quellenmaterials der Bewegung: Es existieren zahlreiche Pressemitteilungen und Reden, die bei Festivals oder den seit Ende der 1840er-Jahre vermehrt auftauchenden Wettbewerben⁵⁵ publiziert oder gehalten wurden, Konzertprogramme oder auch Vereinszeitschriften wie *L'Orphéon*⁵⁶, *La France Chorale*⁵⁷ oder *L'Écho des Orphéons*⁵⁸, die sich ausschließlich dem Phänomen widmeten und als Kommunikationsmedien dienten. Da dieses Material zum Teil selbst von den jeweiligen Protagonisten (Organisatoren, Sponsoren und Ideengebern) verfasst wurde, ist es möglich, ihr Selbstverständnis und ihre Intention zu rekonstruieren. Sophie-Anne Leterrier zufolge wurde mit der Gründung der Arbeiterchorvereine ein doppelter Zweck verfolgt: „First, collective singing is supposed to keep choristers away from depravation, give them self-pride, and illustrate social cohesion and consensus. It offers a kind of leisure and pleasure absolutely commendable.“⁵⁹ Und zum anderen wurden mit der erstrebten Kultivierung der Arbeiterklasse Fortschritts- und Demokratisierungshoffnungen verbunden.⁶⁰

⁵⁴ „Sie sind noch nicht weit von uns entfernt, die Zeiten, in denen die meisten Arbeiter der Arbeiterklasse systematisch dem geheimen Charme, den friedvollen Freuden, den süßen Eindrücken, die die Schönen Künste in den Seelen all derer verbreiteten, die sie lieben, die sie befragen und pflegen, fremd gehalten wurden. Das so weite Feld der Musik, der Malerei und anderer Kunstformen war sozusagen von einer breiten Barriere umgeben, die die arbeitende Bevölkerung der Nation weder den Willen noch die Macht hatte zu überschreiten.“ Henry Abel Simon, *Histoire générale, documentaire, philosophique, anecdotique et statistique de l'Institution orphéonique française*, Paris 1909, S. 1.

⁵⁵ Siehe bzgl. der Entwicklung des Wettbewerbswesens innerhalb der Orphéon-Bewegung: Henri Maréchal und Gabriel Parès, *Monographie universelle de L'Orphéon*, Paris 1910, S. 136f.; Di Grazia 1993, S. 134f.; sowie die Datenbank des DFG-Projektes „Musikalische Preisausschreiben im 19. Jahrhundert“: <<http://musical-competitions.uni-koeln.de/app/index.html>> (letzter Zugriff 29.10.2018).

⁵⁶ *L'Orphéon. Moniteur des Orphéons et Sociétés chorales de France, d'Algérie et de Belgique*, Paris 1855-1939.

⁵⁷ *La Fance Chorale. Moniteur des Orphéons (et des Sociétés instrumentales)*, Paris 1861-1869.

⁵⁸ *L'Écho des Orphéons. Journal des Sociétés chorales (et instrumentales)*, Paris 1861-1905.

⁵⁹ Leterrier 2015, S. 36.

⁶⁰ Ebd.

Während zum Selbstverständnis und -konzept der Bewegung Quellenmaterial vorhanden ist, existieren nur wenige Überreste, die Auskünfte über die tatsächliche soziale Zusammensetzung der Gesangsvereine geben können. Mit Ausnahme der Herkunft der Chorleiter, die größtenteils der gesellschaftlichen Mittelschicht zuzurechnen sind, ist es bisher schwer nachvollziehbar, ob es sich bei den Orphéon-Chören de facto um Arbeitergesangsvereine gehandelt hat.⁶¹

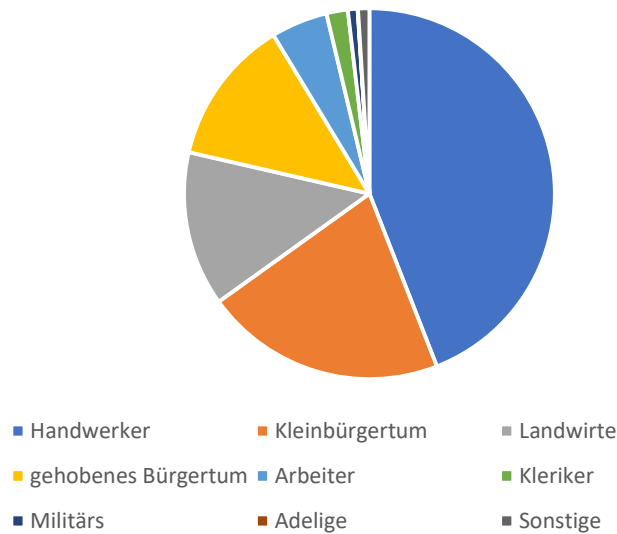
Eine Quelle aus dem Jahr 1864 lässt vermuten, dass die Mitgliederzusammensetzung doch etwas disparater war, als es die Vereine in ihren Selbstbeschreibungen in der Regel verbreiteten: Bei dem Material handelt es sich um ein gedrucktes und publiziertes Protokoll eines Orphéon-Wettbewerbs in Lyon am 22. Mai 1864.⁶² Darin ist sehr detailliert sowohl der Organisationsprozess festgehalten, der zur Ausrichtung des Wettbewerbs führte, als auch der Wettbewerb selbst protokolliert. Neben einer Aufstellung der Preisträger, der Jurymitglieder und -urteile, des Programms, verschiedener Mäzenat*innen und einer Auflistung der Kosten findet sich eine Liste der Berufe aller 6.774 Teilnehmer. Hierbei wurde nicht zwischen den verschiedenen Vereinen oder Regionen Frankreichs differenziert. Ordnet man diese Berufe nach sozialen und beruflichen Milieus, wird deutlich, dass, zumindest bei diesem Wettbewerb, weniger Arbeiter, sondern vielmehr Handwerker den größten Teilnehmerkreis bildeten. So konnten klassischen Handwerksberufen 43,86% der Teilnehmer zugeordnet werden, dann folgte das Kleinbürgertum (kaufmännische Angestellte, Schankwirte, Postangestellte etc.) mit 20,93%, Landwirte mit 13,43%, das gehobene Bürgertum (Fabrikanten, Unternehmer, Juristen, Ärzte etc.) mit 12,68% und an fünfter Stelle erst Arbeiter (Bergmänner, Maschinisten, Lastenträger, Lorenfahrer etc.) mit 4,91%. Nach den Arbeitern folgten mit sehr geringer Prozentzahl Kleriker (1,85%), Militärs (0,85%), Adelige (0,03%) und Sonstige (0,98%). Weit über die Hälfte der Teilnehmer stammte demnach eher aus dem Kleinbürgertum und Handwerkermilieu, nicht aus der klassischen Arbeiterschaft.⁶³

⁶¹ Leterrier 2015, S. 39f.; vgl. auch: Baker 2017, S. 65f.

⁶² [Anon.], *Compte-Rendu Historique du Concours musical de Lyon. 22. Mai 1864*, Lyon 1864.

⁶³ Zu ähnlichen Ergebnissen kommt Alan R. H. Baker in dem bereits zitierten Band *Amateur Musical Societies and Sports Clubs in Provincial France*. U.a. verweist er auf eine Studie nach der die soziale Zusammensetzung der Mitglieder der Orphéon-Vereine in der Region Maine-et-Loire wie folgt war: 26% stammten aus dem primären, 49% aus dem sekundären und 25% aus dem tertiären Wirtschaftssektor. Vgl. Baker 2017, S. 65f.

Diagramm 8: Prozentuale Verteilung der Berufszugehörigkeit der Personen, die am Orphéon-Wettbewerb 1864 in Lyon teilgenommen haben



Wie ist die Differenz zwischen den Selbstaussagen und der Teilnehmerverteilung bei dem Wettbewerb in Lyon zu verstehen? Eine einfache Antwort wäre, dass den Selbstaussagen kein soziologisch strenger, sondern ein alltagssprachlicher Begriff der Arbeiterschaft zugrunde lag, der eventuell nicht nur Arbeiter im engeren Sinne umfasste, sondern sich auch auf Bevölkerungsgruppen erstreckte, die ökonomisch oder in Hinblick auf ihre Bildung weniger privilegiert waren. Man könnte mutmaßen, dass es sich bei dem Lyoner Wettbewerb um eine Ausnahme handelte und die Teilnehmermilieus in den übrigen Wettbewerben weniger heterogen waren. Doch da sich in der üblichen Berichterstattung keine Hinweise auf eine Besonderheit oder Außergewöhnlichkeit dieses Wettbewerbs finden, erscheint die Vermutung eher unwahrscheinlich. Denkbar wäre allerdings, dass sich das Teilnehmermilieu mit den Jahren verschoben hat. 1864 existierte die Orphéon-Bewegung bereits seit rund 30 Jahren. Möglicherweise hatte sich inzwischen der Kreis der Mitwirkenden ausgeweitet, während die Darstellung der Ziele und Intentionen der Bewegung gleichgeblieben ist. Die Behauptung, die Orphéon-Bewegung habe der Arbeiterschaft einen Zugang zur Kunst geschaffen, wurde jedenfalls, wie das obige Zitat von Henry Abel Simon zeigt, noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts propagiert.

Während somit das verbreitete Narrativ der Orphéon-Chöre als eine Arbeiterbewegung kritisch hinterfragt werden sollte, ist festzuhalten, dass die Chorfestivals und -wettbewerbe im 19. Jahrhundert durchaus dazu beitrugen, den Menschen der ländlichen Gegenden der französischen Provinz einen Zugang zu Kultur in Form von öffentlichen

Konzertveranstaltungen zu ermöglichen: „In small towns, they [...] offered free musical auditions to the citizens, and played an important role in the general musical education of audiences.“⁶⁴ Da Frankreich, im Gegensatz etwa zum Deutschen Bund, ein zentralistischer Staat war, entwickelte sich die Hauptstadt Paris mit ihren zahlreichen Opern- und Konzerthäusern und dem renommierten Konservatorium zu einem Zentrum der europäischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts. Im Gegensatz dazu gelang es weniger, die weiter von der Île-de-France entfernten Départements an diesen kulturellen Reichtum anzubinden. Die Orphéon-Festivals im Sommer waren für die Bürger*innen dieser Regionen häufig einer der wenigen Zugänge zu einem öffentlichen Musikleben. Zudem gaben sie Impulse für die Entwicklung der regionalen Musikkultur, wie dem Nachwort des Protokolls des Lyoner Wettbewerbs zu entnehmen ist:

Le Concours du 22 Mai a donné à la ville de Lyon un grand élan musical. Des nouvelles Sociétés de musique s'organisent de toutes parts, le goût se perfectionne, et le niveau artistique s'élève. Aussi le besoin d'établir à Lyon un Conservatoire musical devient de plus en plus urgent.⁶⁵

Welche Art von Musik wurde der Bevölkerung durch die Orphéon-Konzerte nun konkret vermittelt?⁶⁶ Für die Gründer und Entwickler der Orphéon-Bewegung, insbesondere Wilhem, gab es keine Differenz zwischen Volks- und Kunstmusik. Ziel war es, die musikalischen Gattungen, zu denen vormals lediglich bestimmte gesellschaftliche Milieus Zugang hatten, wie die Oper, zu einem nationalen Gut werden zu lassen.⁶⁷ Der überwiegende Teil des Repertoires war säkular. Kirchliche Kompositionen wie Kantaten oder Oratorien Johann Sebastian Bachs oder Georg Friedrich Händels wurden eher selten gesungen, was u. a. an der erhöhten Komplexität dieser polyphonen Werke lag. Da es sich bei der Orphéon-Bewegung um ein Massenphänomen handelte, war eine systematische Ausbildung der Sänger in den wenigsten Fällen möglich. Häufiger lernten sie durch Nachsingen als dass sie die Notenschrift beherrschten, wodurch wiederum die Erarbeitung von Werken mit komplexerer Polyphonie nahezu unmöglich wurde. Ferner stieg die Anzahl der Sänger während des 19. Jahrhunderts derart rasant – 1859, während des ersten gesamtfranzösischen Orphéon-Treffens, traten rund 6.000 Sänger vor einem Publikum von

⁶⁴ Leterrier 2015, S. 46.

⁶⁵ „Der Wettbewerb am 22. Mai verschaffte der Stadt Lyon einen großen musikalischen Aufschwung. Neue Musikvereine werden auf allen Ebenen organisiert, der Geschmack wird verfeinert und das künstlerische Niveau steigt. Auch die Gründung eines Musikonservatoriums in Lyon wird immer vordringlicher.“ Comptes-Rendu 1864, S. 151.

⁶⁶ Ausführlich zum Orphéon-Repertoire siehe. Di Grazia 1993, Kapitel 9 „Orphéon/Sociétés Chorales Repertoire“, S. 412-435.

⁶⁷ Leterrier 2015, S. 41.

50.000 Menschen auf –, dass Stücke mit komplizierter Harmonik und polyphonem Satz mit derartigen Massenchören schlichtweg inkompatibel wurden.⁶⁸ Folglich basierte das Repertoire der Orphéon-Chöre auf zwei verschiedenen Arten von Kompositionen: Zum einen auf Transkriptionen, Reduktionen und Adaptionen von Opernmusik für Männerchor sowie auf „Scènes chorales“, die speziell für die Männergesangsvereine komponiert wurden.⁶⁹

Der Orphéon-Bewegung eng verbunden war der französische Komponist Ambroise Thomas, der mit 85 Vermerken die Person ist, die in der Datenbank am häufigsten begegnet. Insgesamt trat er innerhalb der untersuchten Wettbewerbe 70-mal als Jurymitglied,⁷⁰ zwölfmal als Lehrer eines Teilnehmers des Prix de Rome, achtmal als Organisator / Repräsentant, dreimal als Teilnehmer, einmal als Komponist und dreimal in sonstiger Funktion in Erscheinung. Nimmt man etwa das Jahr 1862, so sind in der Datenbank insgesamt acht Preisausschreiben zu finden, bei denen er mitwirkte. Beim Prix de Rome dieses Jahres war er der Lehrer des Siegers Louis-Albert Bourgault-Ducoudray⁷¹ und bei den übrigen sieben Preisausschreiben fungierte er als Jurymitglied in ganz Frankreich. Im April des Jahres war er bei einem Kompositionspreisausschreiben für Männerchor in Paris beteiligt,⁷² im Mai bei einem Orphéon-Chorwettbewerb in Meaux,⁷³ Anfang Juni bei einem in Bordeaux⁷⁴ und Ende Juni einem in Lille.⁷⁵ Am 13. Juli gab es einen Militärkapellenwettbewerb in Paris⁷⁶ und Ende desselben Monats ein Kompositionswettbewerb für Kantaten in Caen.⁷⁷ Im Oktober fand schließlich noch ein Orphéon-Chorwettbewerb in Vanves statt.⁷⁸ Hierbei ist zu ergänzen, dass die Übernahme einer Jurymitgliedschaft in den untersuchten Beispielen anscheinend unentgeltlich war. Hauptberuflich war Thomas seit 1856 Professor für Komposition am Pariser Musikkonservatorium.⁷⁹ Die zeit- und reiseintensive Arbeit als Preisrichter bei

⁶⁸ Ebd.; Di Grazia 1993, S. 416f.

⁶⁹ Leterrier 2015, S. 43.

⁷⁰ Ab 1851 war Ambroise Thomas zudem Mitglied der Académie des Beaux-Arts und hatte damit automatisch einen Sitz in der Jury des *Prix de Rome* inne. Die tatsächliche Zahl seiner Beteiligung an musikbezogenen Wettbewerben ist also noch weit höher anzusetzen.

⁷¹ J. Lovy, „Institut impérial de France. Académie des Beaux-Arts“, in: *Le Ménestrel* 29/46 (12. Oktober 1862), S. 361-363.

⁷² [Anon.], „Nouvelles“, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 29/25 (22. Juni 1862), S. 206.

⁷³ Léon Escudier, „Fêtes orphéoniques de Meaux“, in: *L'Art musical* 2/25 (22. Mai 1862), S. 197f.

⁷⁴ Em. Mathieu de Monter, „Correspondence“, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 29/23 (8. Juni 1862), S. 186f.

⁷⁵ [Anon.], „Nouvelles diverses“, in: *Le Ménestrel* 29/32 (6. Juli 1862), S. 256.

⁷⁶ Ralph, „Concours de musique militaire“, in: *L'Art musical* 2/33 (17. Juli 1862), S. 261.

⁷⁷ L., „Fêtes de Caen“, in: *L'Art musical* 2/35 (31. Juli 1862), S. 285.

⁷⁸ [Anon.], „Nouvelles diverses“, in: *Le Ménestrel* 29/49 (2. November 1862), S. 390-391.

⁷⁹ Manuela Jahrmärker: Art. Thomas, Ambroise, BIOGRAPHIE, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg->

Wettbewerben absolvierte er demzufolge in seiner arbeitsfreien Zeit, vor allem in den Semesterferien des Konservatoriums im Sommer. Bemerkenswert ist hierbei die Intensität der Reisetätigkeit, die Thomas für diese ehrenamtlichen Aufgaben auf sich nahm – etwa wenn er Anfang Juni 1862 knapp 600 km von Paris nach Bordeaux reiste, beim dortigen Orphéon-Wettbewerb in der Jury mitwirkte und im Anschluss wieder 1.000 km vom Süden Frankreichs in den Norden nach Lille hinter sich brachte, um Ende Juni in der Jury des nächsten Wettbewerbs zu sitzen. Ambroise Thomas war jedoch nicht der einzige Akteur der Pariser Musikszene des 19. Jahrhunderts, der während der Sommermonate zu den zahlreichen Orphéon-Wettbewerben in die französische Provinz reiste. In der Regel fanden sich diejenigen Personen, die in Paris zu einer bestimmten Zeit das Musikleben gestalteten – sei es als Juroren des *Prix de Rome*, als Lehrer des Konservatoriums oder als Komponisten – auch in den Jurys der Orphéon-Festivals in ganz Frankreich. Neben Thomas sind hier etwa Antoine Elwart, François Bazin oder Charles Gounod zu nennen. Dennoch zeigt allein die Häufigkeit, mit der sein Name in der Datenbank auftritt, dass er innerhalb dieser Bewegung eine herausragende Rolle gespielt hat, wie auch der französische Musikjournalist Léon Escudier in seinen 1863 erschienenen Memoiren hervorhob: „Personne n'a travaillé comme lui [Ambroise Thomas] à l'éducation progressive, aux travaux, aux succès et aux joies de nos sociétés chorales.“⁸⁰

Neben der Orphéon-Bewegung war Thomas ferner eng mit dem Pariser Konservatorium und der Académie des Beaux Arts verbunden. 1828 ging er von seinem Geburtsort Metz zur Ausbildung an das Konservatorium⁸¹ und gewann 1832 mit der Kantate *Hermann et Ketty* den *Prix de Rome*.⁸² Nach seiner Rückkehr aus Rom 1836 war er zunächst als Opernkomponist an der *Opéra comique* tätig, bis er 1851 Mitglied der *Académie des Beaux-Arts* und 1856 Professor für Komposition am Konservatorium wurde. 1871 wurde er schließlich bis zu seinem Tod 1896 dessen Direktor.⁸³ Bei Ambroise Thomas handelt es sich demnach, vor allem ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, um eine zentrale Figur sowohl in der Laien- als auch in der professionellen Musikausbildung und -ausübung Frankreichs.

online.com/mgg/stable/47531 (letzter Zugriff 14.11.2018)

⁸⁰ „Niemand hat wie er [Ambroise Thomas] für den Fortschritt in der Ausbildung, Arbeit, Erfolge und zur Freude unserer Chorgesellschaften gearbeitet.“ Léon Escudier: *Mes Souvenirs*, Paris 1863, S. 207.

⁸¹ Georges Masson, *Ambroise Thomas. Un compositeur lyrique au XIXe siècle*, Metz 1996, S. 25.

⁸² [Anon.], „Nouvelles de Paris. Institut de France. Académie des Beaux-Arts. Séance annuelle (13 octobre)“, in: *Revue Musicale* 6/38 (20. Oktober 1832), S. 299-300.

⁸³ Jahrmärker 2016.

3.2. Die *Deutsche Tonhalle* Mannheim und Vinzenz Lachner

Von Frankreich aus kommen wir auf das Gebiet des Deutschen Bundes, der im Unterschied zu Frankreich im 19. Jahrhundert noch kein Nationalstaat war. Während Frankreich zentralistisch von Paris aus regiert wurde und sich dadurch die Musikkultur des Landes in der Stadt bündelte, gab es im deutschsprachigen Raum verschiedene musikalische Zentren, von denen allerdings keines an die Dominanz von Paris oder auch London heranreichte. Eines dieser Zentren von mittlerer Größe war Mannheim. Hier veranstaltete der bürgerliche Musikverein *Deutsche Tonhalle* in den 1850er-Jahren die populärsten Kompositionspreisausschreiben des deutschsprachigen Raums. Im März 1852 wurde der Verein gegründet und hat unseren Recherchen zufolge insgesamt 22 Preisausschreiben ausgerichtet. Als „ausschließlichen Zweck“ ihrer Gründung gaben die Vereinsmitglieder in ihrer ersten Satzung von 1853 „die Förderung der Tonkunst im Vaterlande“ an.⁸⁴ Markant fallen hier Kunstförderung und Nationalismus bzw. die Entwicklung einer nationalen Identität ineinander. Der nationale Akzent ist u. a. daran erkennbar, dass sowohl der Kreis der Teilnehmer*innen als auch der Jurymitglieder aus „deutschen Künstlern“ bestehen musste.⁸⁵ Im Gründungsjahr 1852/1853 zählte der Verein insgesamt 230 Mitglieder, die räumlich innerhalb des gesamten Deutschen Bundes verteilt waren: Von Rostock über Berlin nach Schweidnitz, nach Wien, Linz und Innsbruck, über München nach Donaueschingen, den Rhein hinauf nach Köln, über Münster nach Altona. In Mitteldeutschland gab es Vereinsmitglieder u. a. in Kassel, Eisenach, Erfurt, Weimar und Leipzig.⁸⁶ Die höchste Mitgliederdichte existierte jedoch eindeutig am Oberrhein zwischen Mainz und Karlsruhe, und die Stadt mit den meisten Mitgliedern (136)⁸⁷ war zweifellos die des Vereinssitzes – Mannheim.

Das soziale Milieu der Vereinsmitglieder ist dabei eher dem gehobenen Bürgertum (u. a. Ärzten, Räten, Händlern, Bürgermeistern, Professoren und Lehrern, Schiffs-, Fabrik-, Druckerei- und Gutsbesitzern, Bänkern) zuzurechnen, wobei auch 32 Personen aus dem musikalischen Bereich (Musikdirektoren, Musikalienhändler, Musiker u. a.) stammten.⁸⁸ Obwohl insgesamt 20 Mitglieder weiblichen Geschlechts waren, wurde in unserem Untersuchungszeitraum nie ein Preis oder eine Jurymitgliedschaft an eine Frau vergeben. Eine Schlüsselrolle für die Popularität der Preisausschreiben der *Tonhalle* spielte, wie bei

⁸⁴ [Anon.], *Satzungen der Deutschen Tonhalle (Verein zur Förderung der Tonkunst durch Preisausschreiben)*, Mannheim 1853, S. 3.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd., S. 1-5.

⁸⁷ Dies entspricht etwa 59% aller Mitglieder.

⁸⁸ *Satzungen* 1853.

den meisten von Vereinen ausgeschriebenen Preisen, die zeitgenössische musikalische Presse. Bei der Auswertung der Musikzeitschriften unseres Untersuchungszeitraums fiel bereits auf, dass über diese Kompositionspreisausschreiben im deutschsprachigen Raum ungewöhnlich häufig und intensiv berichtet wurde. Aus den Statuten des Vereins wird ferner deutlich, dass jede Zeitschrift, die über die Preisausschreiben der *Tonhalle* kostenfrei Bericht erstattete, automatisch und ebenfalls kostenfrei Mitglied des Vereins wurde. Im Gründungsjahr waren dies 15 Periodika des gesamten deutschsprachigen Raumes: *Der Bote für Tirol und Voralberg* (Innsbruck), *Das Deutsche Volksblatt* (Stuttgart), *Die Didaskalia* (Frankfurt a. M.), *Das Heidelberger Journal* (Heidelberg), *Die illustrierte Zeitung* (Leipzig), *Die Karlsruher Zeitung* (Karlsruhe), *Die Kölnische Zeitung* (Köln), *Der Lützenser Volksbote* (Lützen), *Das Mannheimer Journal* (Mannheim), *Die Niederrheinische Musikzeitung* (Köln), *Die neue Rheinische Musikzeitung* (Köln), *Die Rostocker Zeitung* (Rostock), *Die Süddeutsche Musikzeitung* (Mainz), *Die Urania* (Erfurt) und *Die neue Wiener Musikzeitung* (Wien).⁸⁹

Durch die geschickten Kommunikations- und Distributionsstrategien erlangte der Verein überregionale Beachtung. Als Preisrichter konnten auf diese Weise einige der damals bekanntesten Tonkünstler und Kapellmeister Deutschlands gewonnen werden,⁹⁰ etwa Louis Spohr, die Brüder Franz, Vinzenz und Ignaz Lachner, Peter Joseph von Lindpainter und Aloys Schmitt, Ferdinand Hiller oder Ludwig Hetsch.

Obwohl die Preisausschreiben der *Tonhalle* in den 1850er-Jahren zu den renommiertesten im deutschsprachigen Raum gehörten, über die am intensivsten in der Presse berichtet wurde und die unseren Quellen zufolge auch tatsächlich am häufigsten stattfanden, wurden die Wettbewerbe 1863 nach nur knapp zehn Jahren eingestellt. Der Grund hierfür war vermutlich der Tod des Gründers und hauptverantwortlichen Organisators des Vereins, A. Schüssler⁹¹, im März 1861.⁹² Nach dessen Ableben wurde nur noch ein Preisausschreiben (Männerchorstück mit Harmoniebegleitung) durchgeführt, wobei es mehrfach zu Verschiebungen des Einsendeschlusses kam, sodass sich der Wettbewerb über zwei Jahre hinzog.⁹³ Auf der Mitgliederversammlung vom 14. Januar 1864 wurde schließlich die Auflösung des Verein beschlossen.⁹⁴

⁸⁹ Satzungen 1853, S. 6.

⁹⁰ Über die Zusammensetzung der Jury bei den Preisausschreiben der Tonhalle Mannheim siehe Abschnitt *Zusammensetzung und Praktiken der Jury*.

⁹¹ Der Vorname sowie Näheres zur Person Schüsslers konnte trotz einiger Recherche bisher nicht ermittelt werden.

⁹² Der Vorstand, „Deutsche Tonhalle“, in: *Süddeutsche Musikzeitung* 10/23 (10. Juni 1861), S. 92.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ [Anon.], „Kunstnotizen“, in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 9/101 (18. Dezember 1863), S. 404.

Eng verbunden mit dem Verein sowie den Preisausschreiben der *Tonhalle Mannheim* waren die Brüder Franz, Ignaz und Vinzenz Lachner. Sie stammten aus der oberbayrischen Kleinstadt Rain am Lech und aus einer genuinen Musikerfamilie. Ihr Vater, Anton Lachner, war Organist der Stadtkirche, der seine insgesamt sechs Kinder selbst im Familienberuf ausbildete. Die übrigen drei Geschwister – zwei Schwestern und ein Bruder – wurden wie der Vater Stadtorganisten und auch die oben genannten Lachner-Brüder verdienten, bevor sie ihre Kapellmeisterstellen antraten, zunächst als Organisten ihre ersten Gehälter.⁹⁵ Vinzenz Lachner ist ferner die Person aus dem deutschsprachigen Raum, die, zusammen mit Louis Spohr, am häufigsten in der Datenbank präsent ist, und zwar viermal als Teilnehmer und 15-mal als Jurymitglied. Preisträger wurde Lachner u. a. bei einer der ersten Ausschreibungen der *Tonhalle* überhaupt im November 1852.⁹⁶ Die Aufgabe war die Komposition einer Fest-Ouvertüre, Lachners Beitrag die *Festouvertüre für großes Orchester op. 30*. Preisrichter waren Johann Wenzel Kalliwoda, Louis Spohr und Joseph Strauss. Weitere Konkurrenten Lachners waren u. a. Franz Wüllner, August Mayer, Georg Goltermann, Johann Valentin und Karl Hering, der ausgeschriebene Preis belief sich auf 15 Dukaten. Im Anschluss an seinen Sieg wurden Lachner vom Verein mehrfach Jurymitgliedschaften übertragen, etwa als 1855/56 die Vertonung des Gedichts „Gott, Vaterland, Liebe“⁹⁷ oder 1858 ein Streichquartett in vier Sätzen ausgeschrieben wurde.⁹⁸ Die häufige Partizipation Lachners an den Preisausschreiben der Tonhalle lag sicher auch an seiner Position als Kapellmeister in Mannheim. 1836 löste er seinen Bruder Franz am Nationaltheater der Stadt ab und blieb bis zu seiner Pensionierung 1873 auf dieser Stelle.⁹⁹ Obwohl Vinzenz Lachner in der Datenbank und damit im musikalischen Wettbewerbsgeschehen des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum eine durchaus prominente Rolle gespielt zu haben scheint, war bzw. ist er sowohl in der Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts als auch in der aktuellen Musikforschung wenig präsent. Im 39. Band der Publikationsreihe *Die Componisten der neueren Zeit* aus dem Jahr 1856 von Wilhelm Neumann ist im Kapitel zu den drei Lachner-Brüdern etwa zu lesen: „Indem wir uns nun zu dem jüngsten, Vincenz Lachner, wenden, erklären wir im

⁹⁵ Andrea Harrandt, Art. „Lachner, Franz Paul“, BIOGRAPHIE, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47938> (letzter Zugriff: 11.12.2018). Vgl. auch: Wilhelm Neumann: *Die Componisten der neueren Zeit*, Kassel 1856, S. 7f.

⁹⁶ [Anon.], „Deutsche Tonhalle“, in: *Süddeutsche Musikzeitung* 1/34 (22. November 1852), S. 136.

⁹⁷ Der Vorstand, „Deutsche Tonhalle“, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 4/22 (31. Mai 1856), S. 176.

⁹⁸ Der Vorstand, „Deutsche Tonhalle“, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 8/22 (26. Mai 1860), S. 176.

⁹⁹ Bärbel Pelker, „Vinzenz Lachner (1811-1893). Bewegte und bewegende Kapellmeisterjahre in Mannheim“, in: *Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2017/18. Jubiläumsband*, hrsg. von der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg, Stuttgart 2018, S. 203-226, hier S. 206f.

Voraus, daß uns nur wenige Notizen über diesen Tonkünstler zu Gebote stehen, der in bescheidener Zurückgezogenheit einen Namen trägt, den die genialen Werke des ältesten [Franz Lachner] und die gediegenen Leistungen des zweiten Bruders [Ignaz Lachner] berühmt gemacht haben.“¹⁰⁰ Auch im Eintrag der aktuellen *MGG* wird Lachner ebenfalls als „heute weitgehend vergessen“¹⁰¹ bezeichnet. Lachner war im 19. Jahrhundert jedoch einer der populärsten Komponisten für deutschsprachigen Männerchor. Vor allem in Mannheim setzte er sich vorrangig durch Kompositionen, aber auch durch die Übernahme von Chorleiterfunktionen für die Kultur der Männergesangsvereine ein. Doch auch außerhalb der Stadt, etwa bei dem Männerchorwettbewerb in Mainz 1846 bildete er zusammen mit Karl Wilhelm Ferdinand Guhr und Carl Armand Mangold die Jury¹⁰² und als die Verlagsbuchhandlung Moritz Schauenburg und Co. aus Lahr 1861 für das *Allgemeine deutsche Commersbuch*¹⁰³ die Vertonung von humoristischen Gedichten für Männerchor ausschrieb, nahm der bereits etablierte Kapellmeister und Männerchorkomponist mit dem Stück „Trinke nie ein Glas zu wenig“ teil und wurde gemeinsam mit Valentin Eduard Becker, Karl Appel, Stephan Gruwe und Carl Hering mit dem 1. Preis – der Veröffentlichung des Stücks im *Kommersbuch* und 30 Dukaten – ausgezeichnet.¹⁰⁴

Außerhalb der Männergesangsvereinskultur oder der Kompositionspreisausschreiben der *Tonhalle Mannheim* ist Vinzenz Lachner auch in der Datenbank nicht zu finden. Während sein Bruder Franz etwa bei dem renommierten, in der zeitgenössischen internationalen Presse ausgiebig thematisierten Kompositionspreisausschreiben¹⁰⁵ der *Gesellschaft der Musikfreunde* 1861 in Wien mit dem Preisrichteramt bedacht wurde – ausgeschrieben war eine Sinfonie, und in der Jury saßen, neben Franz Lachner, August Wilhelm Ambros, Carl Reinecke, Ferdinand Hiller, Robert Volkmann, Julius Rietz und Ignaz Moscheles¹⁰⁶ –, blieb Vinzenz Lachners Wirken auf die beschriebenen Felder und Kreise beschränkt.

¹⁰⁰ Neumann 1856, S. 109.

¹⁰¹ Bärbel Pelker, Art. „Lachner, Vinzenz“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47421> (letzter Zugriff 7.11.2018).

¹⁰² [Anon.], „Feuilleton“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 26/48 (1. Juli 1846), S. 448.

¹⁰³ Liederbuch der deutschsprachigen Studentenverbindungen.

¹⁰⁴ [Anon.], „Nachrichten“, in: *Süddeutsche Musikzeitung* 10/26 (1. Juli 1861), S. 103.

¹⁰⁵ Über dieses Preisausschreiben berichtete u. a. die *'Gazzetta musicale di Milano'* und *'Boccherini'* aus Italien, *'Dwight's Journal of Music'* aus den USA, *'L'Avenir musical'* und *'Le Ménestrel'* aus Frankreich, *'Le Guide musical'* aus Belgien, die *'Neue Zeitschrift für Musik'* und *'Signale für die musikalische Welt'* aus dem deutschsprachigen Raum, *'Dalibor'* aus Tschechien und *'The Musical World and Times'* aus England.

¹⁰⁶ [Anon.], „Nouvelles diverses“, in: *Le Ménestrel* 28/25 (19. Mai 1861), S. 199.

3.3. Abramo Basevi und die *Società del quartetto di Firenze*

Ebenso wenig präsent in der gegenwärtigen Musikgeschichtsschreibung wie der des 19. Jahrhunderts und dennoch ebenso prägend für die Wettbewerbskultur wie Vinzenz Lachner oder die *Tonhalle Mannheim* für den deutschsprachigen Raum in den 1850er-Jahren waren in den 1860er-Jahren für Italien Abramo Basevi und die *Società del quartetto di Firenze*. Im Unterschied zu Vinzenz Lachner entstammte Basevi nicht einer Musikerfamilie, sondern einer wohlhabenden jüdischen Gelehrtenfamilie und kann auch selbst am ehesten als ein umfassend gebildeter Allgemeingelehrter charakterisiert werden.¹⁰⁷ 1818 in Livorno geboren, promovierte er zunächst im Fach Medizin. Danach ließ er sich in Florenz nieder und komponierte zwei Opern, *Romilda ed Ezzelino* (UA 1840 im *Teatro Alfieri*, Florenz) und *Enrico Howard* (UA 1847 im *Teatro della Pergola*, Florenz).¹⁰⁸ Zwischen den wenig beachteten Uraufführungen der beiden Werke veröffentlichte er 1842 das philosophische Kompendium *Della certezza*.¹⁰⁹

In den 1850er-Jahren begann schließlich seine erfolgreiche Zeit im Bereich des Musikjournalismus. Er veröffentlichte Artikel zu musikphilosophischen Themen wie der Kraft der Musik,¹¹⁰ den musikalischen Moden¹¹¹ oder der Logik in der Musik¹¹² und gründete 1856 seine erste musikalische Zeitschrift *L'Armonia*.¹¹³ 1864 folgte die zweite, *Il Boccherini*, die das Sprachrohr des 1861 ebenfalls von ihm gegründeten Kammermusikvereins *Società del quartetto di Firenze* wurde.¹¹⁴ Mithilfe dieses Vereins sowie des florentinischen *R. Istituto musicale* etablierte Basevi in den 1860er-Jahren eines der populärsten jährlich stattfindenden Kompositionspreisausschreiben Italiens – den *Concorso Basevi*. Berichtet wurde über dieses Preisausschreiben nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa. Bei dem Wettbewerb 1863/64, bei dem ein Streichquartett ausgeschrieben war – etwa in den Zeitschriften *Boccherini*, *Gazzetta Musicale di Napoli* (beide Italien), *Le Guide musical* (Belgien), *Le Ménestrel*, *Revue et Gazette musicale de Paris* (beide Frankreich), *Neue Zeitschrift für Musik*, *Signale für die musikalische Welt*, *Neue Berliner Musikzeitung*,

¹⁰⁷ Ulrich Tadday und Sergio Martinetti: Art. „Basevi, Abramo“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47592> (letzter Zugriff 19.11.18); Rosenberg, Jesse, „Abramo Basevi. A Music Critic in Search of a Context“, in: *The Music Quarterly* 86/4 (Winter, 2002), S. 630-688, hier S. 635.

¹⁰⁸ Tadday 2016.

¹⁰⁹ Abramo Basevi, *Della certezza*, Livorno 1842. Vgl. auch Rosenberg 2002, S. 631-638.

¹¹⁰ Abramo Basevi, „Potenza della musica“, in: *Gazzetta musicale di Firenze* 1/23 (17. November 1853), S. 89f.

¹¹¹ Abramo Basevi, „La moda nella musica“, in: *Gazzetta musicale di Firenze* 1/49 (18. Mai 1854), S. 193f.

¹¹² Abramo Basevi, „Logica della musica“, in: *Gazzetta musicale di Firenze* 2/17 (5. Oktober 1854), S. 65f.

¹¹³ Tadday 2016.

¹¹⁴ Ebd.

Allgemeine musikalische Zeitung, Blätter für Musik, Theater und Kunst (alle aus Deutschland), *The Musical World* (England) oder *Zenészet Lapok* (Ungarn).¹¹⁵ Insgesamt fand der *Concorso Basevi* sechsmal zwischen 1861 und 1866 statt. Warum der Wettbewerb danach eingestellt wurde, ist bisher nicht nachvollziehbar.

Bei den ersten vier Ausschreibungen war als Preisaufgabe ein Streichquartett gefordert,¹¹⁶ bei den letzten beiden ein Klavierquartett¹¹⁷ und eine programmatische Ouvertüre.¹¹⁸ Bemerkenswerterweise wechselte im Lauf der Jahre, im Gegensatz etwa zu den Ausschreibungen der *Tonhalle Mannheim*, die Zielgruppe der Ausschreibungen. Während in den ersten Jahren eine nationale Ausrichtung zu erkennen ist (teilnehmen durften Italiener oder Personen, die in Italien studiert hatten),¹¹⁹ sind die Preisausschreiben 1863/64 (Streichquartett)¹²⁰ und 1864/65 (Klavierquartett)¹²¹ ausdrücklich auf internationaler Ebene angesiedelt. Bei der letzten Ausschreibung 1866 (Ouvertüre) war die Teilnahme wiederum nur Italiener*innen gestattet, wobei es zu einem kleinen Eklat kam, denn der französische Komponist Eugène Chaine nahm unter falschem Namen teil und gewann den ersten Preis. Als die Täuschung bekannt wurde, wurde Chaine der Preis aberkannt und Giovanni Bolzoni zum ersten Preisträger gekürt.¹²²

Abramo Basevi agierte bei den Preisausschreiben sowohl als ausschreibende Person als auch als Ideengeber und Mäzen. Als Jurymitglied trat er allerdings, trotz seiner musikalischen Kompetenz, offenbar nicht in Erscheinung. Auffällig eng gestaltete Basevi die Verknüpfung von Verlag bzw. musikalischer Publizistik, Musikverein und Wettbewerb.¹²³ Die

¹¹⁵ Als Auswahl: [Anon.], „Concorso Basevi“, in: *Boccherini* 3/6 (31. Mai 1864), S. 25; [Anon.], „Esito del Concorso-Basevi“, in: *Gazzetta Musicale di Napoli* 12/48 (27. November 1864), S. 200; [Anon.], „Italie“, in: *Le Guide musical* 10/40 (29. September 1864), S. 160; L.f. Casamorata und Olimpo Mariotti, „Institut musical de Florence“, in: *Le Ménestrel* 31/3 (20. Dezember 1863), S. 22; [Anon.], „Nouvelles“, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 30/52 (27. Dezember 1863), S. 414; [Anon.], „Tagesgeschichte“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 60/45 (4. November 1864), S. 399; [Anon.], „Dur und Moll“, in: *Signale für die musikalische Welt* 22/43 (21. Oktober 1864), S. 770; [Anon.], „Nachrichten“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 18/1 (6. Januar 1864), S. 7; [Anon.], „Nachrichten“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 2/1 (6. Januar 1864), S. 18f.; [Anon.], „Kunstnotizen“, in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 9/103 (25. Dezember 1863), S. 412; [Anon.], „Florence“, in: *The Musical World* 41/45 (7. November 1863), S. 709; [Anon.], „Zenészet Lapok“, in: *Zenészet Lapok* 4/16 (14. Januar 1864), S. 128.

¹¹⁶ [Anon.], „Concorso di un quartetto“, in: *Gazzetta musicale di Milano* 19/28 (14. Juli 1861), S. 113; [Anon.], „Concorsi a Firenze“, in: *Gazzetta Musicale di Napoli* 10/20 (6. April 1862), S. 83f.; L.F. Casamorata, Olimpo Mariotti, „Concorso-Basevi“, in: *Boccherini* 1/10 (31. Dezember 1862), S. 39; Olimpo Mariotti, „Concorso-Basevi per un quartetto“, in: *Boccherini* 2/9 (30. November 1863), S. 47-49.

¹¹⁷ J. d'Ortigue, „Musique de chambre“, in: *Le Ménestrel* 32/6 (8. Januar 1865), S. 45-46.

¹¹⁸ [Anon.], „Kunstnotizen“, in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 12/46 (8. Juni 1866), S. 184.

¹¹⁹ L.F. Casamorata, O. Mariotti, „Notizie italiane“, in: *Gazzetta musicale di Milano* 19/1 (6. Januar 1861), S. 2f.; L.F. Casamorata, O. Mariotti, „R. Istituto Musicale di Firenze“, in: *Gazzetta Musicale di Napoli* 10/25 (25. Mai 1862), S. 104; L.F. Casamorata, Olimpo Mariotti, „Concorso-Basevi“, in: *Boccherini* 1/10 (31. Dezember 1862), S. 39.

¹²⁰ Olimpo Mariotti, „Concorso-Basevi per un quartetto“, in: *Boccherini* 2/9 (30. November 1863), S. 47-49.

¹²¹ L.f. Casamorata, Olimpo Mariotti, „Concorso-Basevi“, in: *Boccherini* 3/22 (31. Januar 1865), S. 92f.

¹²² [Anon.], „Concorso Basevi“, in: *Boccherini* 5/21 (16. Februar 1867), S. 84.

¹²³ Diese enge Verknüpfung ist auch beim süditalienischen Pendant der *Società del quartetto* dem bürgerlichen

Wettbewerbe organisierte er in Kooperation mit dem *R. Istituto musicale* und der *Società del quartetto*, die von ihm herausgegebene Zeitschrift *Boccherini* fungierte als Organ sowohl der *Società* als auch des *Concorso*, während der Verein wiederum die Eigentumsrechte und das Recht der Erstaufführung der preisgekürten Kompositionen besaß.¹²⁴

Die 1860er-Jahre scheinen für Basevi in professioneller Hinsicht besonders ergiebig gewesen zu sein, denn neben den journalistischen Publikationen, der Gründung seiner beiden Zeitschriften und der Etablierung des Preisausschreibens veröffentlichte er zwei Bücher zur Musiktheorie: *Introduzione ad un nuovo sistema di armonia* (1862)¹²⁵ und *Studj sull'armonia* (1865).¹²⁶ In den 1870er-Jahren schließlich führte ihn sein Weg als Schriftsteller mit drei philosophisch-theologischen Bänden zum Themenkreis der Mantik¹²⁷ erneut von der Musik in den philosophischen Bereich und damit an den Anfang seiner literarischen Tätigkeiten zurück.

3.4. Die *Maatschappij tot bevordering der toonkunst*

Der in unserem Untersuchungszeitraum in Bezug auf Preisausschreiben aktivste bürgerliche Musikverein war jedoch weder die *Tonhalle Mannheim* noch Abramo Basevis *Società del quartetto* aus Florenz, sondern mit insgesamt 48 Ausschreibungen die *Maatschappij tot bevordering der toonkunst* (der Niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst) aus Amsterdam. Gegründet wurde sie 1829 mit einer, ähnlich der Tonhalle, nationalistischen Motivation: „the Society's aim was to elevate Dutch musical standards by creating a national music of international standing.“¹²⁸ Erreicht werden sollte dies durch eine Förderung der Musikerziehung, durch Festivals und musikalische Preisausschreiben. Um eine Anknüpfung an internationale Standards zu gewährleisten, legte der Verein Wert auf eine intensive Vernetzung mit dem Ausland. So wurden ausländischen Komponisten Ehrenmitgliedschaften angeboten, sie wurden eingeladen, Kompositionen einzureichen und als Preisrichter bei Wettbewerben mitzuwirken,¹²⁹ wie etwa bei dem Preisausschreiben für

Musikverein *Circolo Artistico-Musicale Bonamici* aus Neapel zu finden. Vgl. etwa Mercadante, Carlo Conti, Luigi Siri, Luigi Vespoli, „Primo Concorso-Clausetti“, in: *Gazzetta Musicale di Napoli* 12/4 (24. Januar 1864), S. 15f.

¹²⁴ Etwa L.F. Casamorata, Olimpo Mariotti, „Concorso-Basevi“, in: *Boccherini* 1/10 (31. Dezember 1862), S. 39.

¹²⁵ Abramo Basevi, *Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia*, Florenz 1862.

¹²⁶ Abramo Basevi, *Studj sull'armonia*, Florenz 1865.

¹²⁷ Abramo Basevi, *Sul principio universale della divinazione*, Florenz 1871; Ders., *La divinazione e la scienza*, Florenz 1876; Ders., *La filosofia della divinazione*, Florenz 1882.

¹²⁸ Jeroen van Gessel, „The Dutch 'Toonkunst' Society as a Platform for International Music Exchange in the Nineteenth Century“, in: *The Circulation of Music in Europe 1600-1900. A Collection of Essays and Case Studies*, hrsg. von Rudolf Rasch, Berlin 2008, S. 65-84, hier S. 66.

¹²⁹ Ebd. und S. 71f.

die Komposition von drei Balladen für Singstimme und Klavier 1858, bei dem alle drei Jurymitglieder aus Deutschland stammten: der Komponist Johann Hermann Kufferath, der Musikforscher Franz Commer und der Komponist und Pianist Aloys Schmitt.¹³⁰

Erneut fällt bei diesem Verein die enge Verbindung zum Verlagswesen auf, denn in der Regel wurde versucht, alle Preiskompositionen auf Vereinskosten zu publizieren.¹³¹ Hierbei arbeitete die *Maatschappij* sowohl mit niederländischen als auch mit deutschen Verlagen wie Amberger aus Solingen und André aus Offenbach zusammen.¹³² Während sich der Verein bei der Publikation der Preiskompositionen auch vom potentiellen ökonomischen Erfolg der Werke leiten ließ,¹³³ hatte ihr größtes Editionsprojekt von Beginn an weniger eine finanzielle, als vielmehr eine auf nationaler Ebene identitätsstiftende Motivation: Es handelte sich um die Publikation einer zwölfbändigen Ausgabe franko-flämischer Kompositionen des 16. Jahrhunderts von u. a. Jacobus Clemens non Papa, Hubert Waelrant oder Adrian Willaert, Josquin des Prez, Orlando di Lasso oder Cypriano de Rore.¹³⁴ Tatsächlich wurde offenbar nie ernsthaft in Betracht gezogen, mit dieser *Collectio Operum Musicorum Batavorum Saeculi XVI* Geld zu verdienen, denn von Beginn an wurden die Bände viel häufiger verschenkt als verkauft, etwa an ausländische Mitglieder des Vereins oder an Höfe.¹³⁵

Angestoßen wurde dieses Projekt von einem früheren niederländischen Preisausschreiben mit ebenfalls deutlich nationalistischen Interessen. 1824 schrieb das *Koninklijk Nederlandsch Instituut van Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten* in Amsterdam folgende Frage zum Preis aus: „Welches waren die Verdienste der Niederländer in der Musik, vornämlich im 14ten, 15ten und 16ten Jahrhundert; und welchen Einfluss haben die Künstler dieses Landes, welche sich in Italien aufgehalten haben, auf die Musikschulen gehabt, die sich kurz nach dieser Epoche in Italien bildeten?“¹³⁶ Der Einsendeschluss wurde mehrfach verschoben, doch 1829 standen die beiden Preisträger schließlich fest: Ralph Georg Kiesewetter (Wien) und François-Joseph Fétis (zu der Zeit in Paris tätig). Beide Autoren argumentierten für einen starken Einfluss der franko-flämischen Schule auf die italienische Musik und kamen somit niederländisch-nationalistischen Interessen entgegen.

¹³⁰ Gustav Flügel, „Der niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 50/14 (1. April 1859), S. 160.

¹³¹ Etwa [Anon.], „Aus Amsterdam“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 45/44 (1. November 1843), S. 793.

¹³² Van Gessel 2008, S. 72.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd., S. 68f.

¹³⁵ Ebd., S. 70f.

¹³⁶ [Anon.], „Preisaufrage der vierten Klasse des Instituts der Wissenschaften, der Literatur und der schönen Künste des Königreichs der Niederlande, in der öffentlichen Sitzung vom 25. November 1824“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 27/34 (24. August 1825), S. 577f.

1829 wurden beide Aufsätze gemeinsam in Amsterdam publiziert.¹³⁷

Bereits zwei Jahre später wurden diese musikhistoriographischen Konstruktionen von der Zeitgeschichte überholt, denn 1831 spaltete sich Belgien vom Königreich der Niederlande ab und die Mehrzahl der Komponisten, die Kiesewetter und Fétis in ihren Werken als franko-flämisch bezeichneten, waren nun strenggenommen Belgier. Dennoch traten immer wieder vor allem deutsche Musikforscher mit dem Vorschlag einer Edition der Werke an das königliche Institut heran. Dieses lehnte jedoch alle diesbezüglichen Vorschläge ab, vermutlich sowohl aufgrund der politischen Entwicklungen als auch finanzieller Abwägungen. Schließlich kam der Berliner Musikforscher Franz Commer 1842 mit demselben Ansinnen zur *Maatschappij*, die das Editionsprojekt unterstützte. Trotz der mittlerweile etwas problematischen nationalen Zuordnung der franko-flämischen Komponisten hielten die Verantwortlichen die Edition für ein prestigeträchtiges Projekt und erhofften sich, dadurch das Ansehen des Vereins zu erhöhen.¹³⁸ Dem Musikwissenschaftler Jeroen van Gessel zufolge waren die Herausgabe der *Collectio* durch die *Maatschappij* sowie ihre Verbreitung innerhalb Europas eine Unternehmung mit weitreichenden historiographischen Folgen: „Not only did this edition bring within reach music that until then had been virtually inaccessible, but it also managed to create and sustain the shibboleth of the so called ‘Netherlands’ schools in ‘Renaissance’ music; an image that stretched its life well into the twentieth century.”¹³⁹

4. Beurteilungsverfahren bei musikbezogenen Preisausschreiben

Musikzeitschriften waren, wie bereits erläutert, die zentralen Kommunikationsorgane der musikbezogenen Wettbewerbskultur des 19. Jahrhunderts. Beschreibungen der Beurteilungsverfahren waren oftmals charakteristische Bestandteile der Berichterstattungen über musikalische Preisausschreiben. Dafür lassen sich vor allem zwei Gründe anführen: Erstens war die Öffentlichkeitsarbeit der Musikzeitschriften an potenzielle Preisbewerber*innen gerichtet. Die Information über das Beurteilungsverfahren verhalf diesen dazu, die eigenen Chancen auf eine erfolgreiche Teilnahme am Wettbewerb einzuschätzen. Dazu zählten u. a. Angaben über die Zusammensetzung der Jury, das Abstimmungsverfahren oder die Wertungskriterien. Die Aussicht auf einen unter möglichst fairen Bedingungen erstrittenen Preis steigerte die Akzeptanz eines Wettbewerbs für seine

¹³⁷ Van Gessel 2008, S. 68f.

¹³⁸ Ebd., S. 70.

¹³⁹ Ebd., S. 71.

Bewerber*innen. Zweitens richtete sich die Berichterstattung aber auch an die musikinteressierte Öffentlichkeit: Die Akzeptanz der Wettbewerbsmodalitäten durch die Leser*innen diente der Legitimation des Wettbewerbs und der sozialen Akzeptanz der verliehenen Preise. Die Vermittlung von Transparenz und Fairness in allen Bereichen des Beurteilungsverfahrens spielte bei der Konzeption von Wettbewerben eine wichtige Rolle. Die musikbezogenen Periodika waren aber nicht nur die zentralen Kommunikationsorgane, die Wettbewerbe medial begleiteten und den Veranstaltern musikalischer Preisausschreiben zuarbeiteten, sondern sie kommentierten diese oftmals auch kritisch. Aus den ausgewerteten Musikzeitschriften lassen sich hierfür zahlreiche Beispiele anführen, in denen Jurybewertungen und -urteile diskutiert, angezweifelt oder angefochten wurden. So spekulierte der Korrespondent der *Revue et Gazette musicale de Paris* beispielsweise über die Anfälligkeit des Juryurteils beim belgischen *Prix de Rome* für mögliche Parteinahmen für einzelne Teilnehmer, etwa hinsichtlich ihrer regionalen Herkunft.¹⁴⁰ In der Berichterstattung über einen Kompositionswettbewerb anlässlich des preußischen Sängersfests 1852 in Königsberg urteilte der Journalist über die beiden ausgezeichneten Chorstücke, dass diese „zu dem Flachsten und Alltäglichsten, was auf dem Gebiet der Musik existiert“¹⁴¹ zählen würden. Oder es kommentierte etwa ein Journalist der Londoner Musikzeitschrift *The Orchestra* das Siegerstück eines Kompositionswettbewerbs des Konkurrenzblattes *The Musical Standard* mit der Veröffentlichung eines Taktes aus dem Stück, in dem sich ein fehlerhafter Tonsatz nachweisen ließ. Die Tatsache, dass dieser Fehler übersehen worden war, nutzte der Autor, um sein kritisches Urteil über den Wettbewerb der konkurrierenden Musikzeitschrift und seine Akteure zu fällen.¹⁴² Auch in Form von Leserbriefen wurden die Entscheidungen der Jurys zum Gegenstand öffentlicher Diskussionen. Gerade in britischen Zeitschriften existierte eine auffällige Leserbriefkultur: Beispielsweise unterstellte der Verfasser dem mehrfachen Preisträger des Liverpools *Beef Steak Club* Betrug, da dieser seine Wettbewerbskompositionen mit den Sängern im Hause seines Vaters geprobt habe, während die übrigen Preiseinsendungen prima vista vor der Jury vorgetragen worden seien;¹⁴³ einem Preisträger des Londoner *Noble and Gentlemen's Catch Club* wurde Vorteilsnahme vorgeworfen, da dieser zugleich das wichtige Vereinsamt

¹⁴⁰ Vgl. [Anon.], „Correspondance particulière. Bruxelles“, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 10/34 (20. August 1843), S. 292. Vgl. auch die Replik eines der Juroren des *Prix de Rome* belge: [Anon.], „Nouvelles“, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 10/36 (3. September 1843), S. 308.

¹⁴¹ [Anon.], „Königsberg“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 6/31 (4. August 1852), S. 246.

¹⁴² Vgl. [Anon.], „Prizes and Candidates“, in: *The Orchestra* 7/180 (9. März 1867), S. 374.

¹⁴³ Vgl. [Anon.], „The Liverpool Beefsteak Club. To the Editor of the Musical World“, in: *The Musical World* 6/108 (23. Januar 1840), S. 55f.

des Sekretärs bekleidet habe.¹⁴⁴ 1841 fragte ein englischer Wettbewerbsteilnehmer kritisch, ob der Preisträger im Wettbewerb um ein *Anthem* die Vorgaben tatsächlich eingehalten hätte oder etwa unerlaubterweise Änderungen an der Textvorlage vorgenommen worden seien.¹⁴⁵ Und ein weiterer englischer Leserbriefverfasser forderte die Veröffentlichung von detaillierteren Rankings – schließlich würden die gescheiterten Preisbewerber*innen ein Interesse daran haben, ihre Leistungen mit denen anderer zu vergleichen.¹⁴⁶ Um derartiger Kritik vorzubeugen, war eine sorgfältige Konzeption des Wettbewerbs im Hinblick auf Transparenz und Fairness unverzichtbar.

4.1. Ideale von Transparenz und Fairness

Ein wichtiges Element, das dem Ideal von Transparenz und Fairness bei Beurteilungsverfahren entsprach, war die Anonymisierung der Bewerber*innen. Sie diente dazu, die Unvoreingenommenheit der Jury zu sichern und eine mögliche Täuschung oder Einflussnahme von außen zu verhindern. Diese Anonymisierung konnte sich auf unterschiedliche Weise gestalten: Eine nahezu internationale Norm bei Kompositionswettbewerben im 19. Jahrhundert stellt beispielsweise eine Formulierung wie jene aus dem Ankündigungstext eines Preisausschreibens der Wiener *Concerts spirituels* für eine Sinfonie dar: „Es versteht sich, daß bei der Einsendung des Musikwerkes der Name und Aufenthaltsort des Tonsetzers mit derselben Devise wie die Symphonie versehen, versiegelt beiliegen müssen.“¹⁴⁷ Doch die hier beschriebene Anonymisierung der eingesandten Kompositionen mit einem Motto und einem korrespondierenden Umschlag, der den tatsächlichen Namen des Verfassers / der Verfasserin enthielt, diente nicht nur dazu, ein voreingenommenes Juryurteil auszuschließen. Sie erfüllte auch den Zweck, die nicht erfolgreichen Preisbewerber*innen zu schützen. Denn es war gängige Praxis, dass ausschließlich die Umschläge ausgezeichneter Kompositionen geöffnet wurden. Dies bewahrte die erfolglosen Komponisten und Komponistinnen, unter denen sich auch renommierte Namen befinden konnten, vor einer eventuellen Blamage. In diesen Kontext ist 1851 auch die empfindliche Reaktion eines erfolglosen Preisbewerbers eines Kompositionswettbewerbs der *Musikalischen Gesellschaft Köln* für eine Sinfonie

¹⁴⁴ Vgl. William H. Cummings, „The Catch Club Competition. To the Editor of The Orchestra“, in: *The Orchestra* 10/250 (11. Juli 1868), S. 251f.

¹⁴⁵ Vgl. [Anon.], „Mr. Gauntlett's Prize Anthem. To the Editor of the Musical World“, in: *The Musical World* 8/165 (25. Februar 1841), S. 121.

¹⁴⁶ Vgl. [A Competitor], [Ohne Titel], in: *The Musical Standard* 3/56 (22. Oktober 1864), S. 132.

¹⁴⁷ Eduard Freiherr von Lannoy u.a., „Preis-Ausschreibung für eine große Symphonie“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2/21 (13. März 1835), S. 86.

einzuordnen. In einem in der *Neuen Zeitschrift für Musik* publizierten Leserbrief äußerte er seinen Unmut darüber, dass man zum Zwecke der Rücksendung seiner nicht ausgezeichneten Komposition den Umschlag mit seinem Namen geöffnet und damit gegen die gängige Praxis der Anonymisierung der Bewerber*innen verstoßen habe:

Wer eine Concurrnzarbeit einsendet, scheut weniger die durch sein Unternehmen gebotenen Kosten als das Mißtrauen in die eigenen Kräfte. Besiegt er diese Bedenken, so erfüllt ihn die Zuversicht, daß er, wenn sein Werk nicht das Glück hat, den gewünschten Preis zu erringen, wenigstens das Jeden, dessen Arbeit zurückgegeben wird, beschämende Gefühl allein, und nicht zugleich die Mitwissenschaft des Publikums zu tragen habe, eine Hoffnung, die eben so billig als gerecht ist. Eine desto unangenehmere Empfindung ergreift ihn also, wenn die seinem Versuche beigefügte versiegelte Beilage, welche den Namen des Verfassers enthält, und, nur wenn er den Preis gewann, erbrochen werden durfte, ohne daß er ihn erhielt, entsiegelt, und ihm so das Geheimnis seines Namens unter dem nichtigen Vorwande: man habe von ihm Kenntniß nehmen müssen, um das Uebersandte an seinen Eigenthümer zurückschicken zu können, entwendet wird.¹⁴⁸

Der aufgebrachte Verfasser des Leserbriefs wird sich – abweichend von dem *Procedere* der Kölner Gesellschaft – auf die sonst weit verbreiteten Modalitäten bezogen haben, welche eine Rückführung der eingesandten Arbeiten samt Öffnung des versiegelten Umschlags mit dem Namen des Bewerbers nur auf Anfrage vorsahen. Bei den Kompositionswettbewerben rund um die Pariser Weltausstellung 1867 wurde beispielsweise explizit angekündigt, dass alle Arbeiten, die nicht innerhalb eines Monats nach Bekanntgabe der Ergebnisse zurückverlangt worden seien, verbrannt würden. Insgesamt waren bei den in diesem Rahmen veranstalteten vier internationalen Wettbewerben über 1.700 Einsendungen eingegangen (→). Die Verwendung eines Mottos konnte auch noch einen weiteren Zweck erfüllen: Sie half den Preisbewerber*innen dabei, auf anonymem Wege nachzuverfolgen, ob die von ihnen eingereichten Kompositionen den Adressaten überhaupt bzw. rechtzeitig erreicht hatten, was gerade bei internationalen Wettbewerben nicht selbstverständlich war. Teilweise wurden in den musikbezogenen Periodika ganze Listen mit den Mottos der eingesandten Preiskompositionen veröffentlicht und regelmäßig im Verlauf eines Wettbewerbs aktualisiert.¹⁴⁹

Ein weiteres Element der Anonymisierung bei Kompositionswettbewerben konnte auch die

¹⁴⁸ [Anon.], „Ueber Preisaufgaben“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 35/5 (1. August 1851), S. 48.

¹⁴⁹ Ein Beispiel hierfür stellt der internationale Kompositionswettbewerb der Londoner Musikzeitschrift *The Orchestra* im Jahr 1865 dar (→). Die Zeitschrift veröffentlichte im wöchentlichen Turnus eine aktualisierte Liste der korrespondierenden Mottos der eingegangenen Kompositionen und trat zudem unter Nennung der jeweiligen Mottos mit Preisbewerbern hinsichtlich fehlerhafter Einsendungen öffentlich in Kontakt. Vgl. [Anon.], „'The Orchestra' Prize Competition“, in: *The Orchestra* 3/69 (21. Januar 1865), S. 264; [Anon.], „'The Orchestra' Prize Competition“, in: *The Orchestra* 3/70 (28. Januar 1865), S. 280 sowie [Anon.], „'The Orchestra' Prize Competition“, in: *The Orchestra* 3/71 (4. Februar 1865), S. 296.

Aufforderung zur Einsendung in 'fremder Handschrift' darstellen. So enthielt die Ankündigung für das Preisausschreiben des Liverpooler *Beef Steak Club* folgenden Verweis zu den Einsendungsmodalitäten: „must not be in the handwriting of the Composers“.¹⁵⁰ Dieses Kriterium mag als Indiz dafür gewertet werden, dass der Kreis der Adressaten des Wettbewerbs begrenzt war, sodass sich diese durch ihre Handschrift zu erkennen geben würden. Bei dem Liverpooler Wettbewerb waren tatsächlich nur lokale Komponisten zur Teilnahme zugelassen. Doch auch bei in größeren Rängen beworbenen Wettbewerben, wie jenem des *Mannheimer Musikvereins* 1837 zur Vertonung eines vorgegebenen Gedichttexts, bei dem insgesamt 193 Einsendungen eingingen, findet sich die Aufforderung an die Preisbewerber*innen: „Abschrift von anderer Hand“.¹⁵¹

Nicht zuletzt war die Anonymisierung bei Kompositionswettbewerben auch Teil ihrer Dramaturgie, deren Höhepunkt die Verkündung des Siegers mit der zelebrierten Öffnung des versiegelten Briefumschlags darstellte. So wurden beispielsweise die zwei zur öffentlichen Aufführung auserkorenen Sinfonien eines Preisausschreibens der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien im Jahr 1863 zunächst ohne Bekanntgabe ihrer Urheber vor dem Publikum gespielt. Die Ankündigung des Preisträgerkonzerts in der *Süddeutschen Musik-Zeitung* liest sich wie folgt: „Die zur Aufführung bestimmten Symphonien [...] werden im Concert-Programme bloß mit den von den Verfassern gewählten Motto's bezeichnet. Unmittelbar nach der Aufführung erfolgt die Eröffnung des versiegelten Zettels und die Bekanntgebung des Tonsetzers.“¹⁵² Die Organisatoren des Wettbewerbs zögerten die Proklamation der Preisträger somit gezielt hinaus, um auf diese Weise die Spannung bei der Preisverleihung zu erhöhen.

Bei Performance-Wettbewerben war die Praxis der Anonymisierung der Preisbewerber*innen allerdings weitaus weniger verbreitet, denn man musizierte meistens unmittelbar vor dem Preisrichterkomitee. Doch auch hier schienen vereinzelt Verfahren der Anonymisierung zum Einsatz gekommen zu sein. Ein Beispiel lässt sich den von Enderby Jackson in Manchester organisierten Blaskapellenwettbewerben. Die Blasorchester rangen hier jährlich in einem Wettstreit um diverse Auszeichnungen und traten nacheinander vor eine Jury. Dieses Vorspiel fand regelmäßig anonym statt, wie es die Londoner *Musical World* beispielsweise 1856 in einem Bericht beschrieb: „There was a screen placed around the orchestra, so that the judges could not see which band was playing at any particular time.“¹⁵³

¹⁵⁰ [Anon.], „Prize Compositions“, in: *The Musical World* 5/87 (29. August 1839), S. 284.

¹⁵¹ [Anon.], „Preisbestimmung“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 39/27 (5. Juli 1837), S. 442f.

¹⁵² Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde, „Von der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde“, in: *Süddeutsche Musikzeitung* 12/2 (12. Januar 1863), S. 8.

¹⁵³ [Anon.], „Ibid. [Manchester]“, in: *The Musical World* 34/38 (20. September 1856), S. 599 oder auch [Anon.],

Doch nicht nur die Anonymisierung der Preisbewerber*innen, sondern auch jene der Preisrichter wurde bei musikalischen Wettbewerben praktiziert. Beispielsweise wurde über die Vergabe von Preisen bei einem Instrumentalwettbewerb 1864 in Neapel mittels geheimer Urnenwahl durch die Mitglieder des lokalen Musikvereins, dem *Circolo Artistico-Musicale Bonamici*, entschieden (→). Der neapolitanische Musikverein zeichnete sich in den 1860er-Jahren durch eine ungewöhnlich rege Wettbewerbspraxis in der italienischen Stadt aus, so etwa durch eine Reihe von Kompositionswettbewerben in Kooperation mit regionalen Musikverlegern, welche die ausgezeichneten Werke publizierten.

Der neapolitanische Musikverein hob sich neben der Anonymisierung der Preisbewerber*innen durch eine weitere Maßnahme, Transparenz zu gewährleisten, hervor, nämlich die ausführliche Unterrichtung der Öffentlichkeit über die erfolgte Beurteilung bei Kompositionswettbewerben durch die Juroren. Dazu zählte die Veröffentlichung von mehrseitigen detaillierten Juryberichten in dem medialen Sprachrohr des Vereins, der Musikzeitschrift *Gazzetta Musicale di Napoli* – denn die Jurymitglieder wurden zu einer schriftlichen Fixierung ihrer Bewertung angehalten – oder etwa auch die Verlesung des Juryurteils vor den Vereinsmitgliedern (→). Dieser öffentliche Umgang mit Juryberichten konnte anhand der ausgewerteten Musikzeitschriften zumindest im italienischen und ungarischen Sprachraum erfasst werden.

Auch die Archivierung der eingesandten Arbeiten war vor allem bei Wettbewerbsveranstaltungen mit institutionalisierten Strukturen wie Vereinen weit verbreitet. So forderte der *Circolo Artistico-Musicale Bonamici* von den Preisbewerber*innen explizit Doubletten ihrer Einsendung – oft Partitur sowie Stimmen – zur Aufbewahrung im Verein (→). Einige englische Glee Clubs wie etwa der *Huddersfield Glee Club* oder der *Liverpool Glee Club* verlangten von den Bewerbern sogar ihre Kompositionen in einem bestimmten Papierformat einzureichen, sodass sich diese später zwecks der Verwahrung im Vereinsarchiv binden ließen.¹⁵⁴ Die Vorgehensweise der englischen Glee Clubs darf aber nicht nur als eine bürokratische Archivierung im Kontext der Wettbewerbstransparenz betrachtet werden, denn die Kompositionswettbewerbe erfüllten auch den Zweck der Repertoirebildung, zu deren materieller Sicherung die Archivierung diene.

Ein weiteres Element der Transparenz, das ein faires Beurteilungsverfahren sicherstellen sollte, war die genaue Einhaltung der Wettbewerbsregeln, deren Überwachung meist in den Aufgabenbereich der Preisrichter fiel. Dabei wurden die Teilnehmer*innen von den Juroren

„Brass Band Contest“, in: *The Musical World* 47/38 (18. September 1869), S. 652.

¹⁵⁴ Vgl. z. B. [Anon.], „To Glee Composers“, in: *The Musical World* 8/99 (2. Februar 1838), S. 9, sowie [Anon.], „Prize Glee“, in: *The Musical World* 9/112 (3. Mai 1838), S. 27.

nicht nur wegen eines versäumten Einsendeschlusses gerügt bzw. disqualifiziert. Die Londoner Musikzeitschrift *The Musical Standard* ermahnte beispielsweise die Teilnehmer*innen ihres Kompositionswettbewerbs über die Vertonung einer geistlichen Hymne in einer eigens zu diesem Zwecke publizierten Anzeige, denn unter den 231 Einsendungen verstießen gleich mehrere gegen die Wettbewerbsregeln: „We find it necessary to direct the attention to our readers to the conditions printed at length in our last issue. Tunes are arriving in the most irregular fashion possible, accompanied by the authors' names (!) and also, in some cases, by letters containing queries, explanations, and apologies (!).“¹⁵⁵ Doch waren Regelverstöße natürlich nicht nur auf die Einsendungsmodalitäten bei Kompositionswettbewerben beschränkt. So wurden beim jährlichen *Brass Band Contest* in Manchester 1865 zwei Blasorchester disqualifiziert, da diese – entgegen den Teilnahmebedingungen, die nur die Beteiligung von Laien am Wettbewerb gestatteten – professionelle Kornettisten in ihren Ensembles mitspielen ließen.¹⁵⁶ Ebenso wurde Antoine Elwart vom französischen *Prix de Rome* im Jahr 1832 ausgeschlossen, da er, entgegen den Wettbewerbsregeln, Veränderungen an der Textvorlage der zu komponierenden Kantate vorgenommen hatte. Erst zwei Jahre später ging er bei einem weiteren Versuch als Sieger aus dem Wettbewerb hervor.¹⁵⁷ 1861 musste der sogenannte *Concours Bordin* ([→](#)) der französischen *Académie des Beaux-Arts*, bei dem die Preisbewerber*innen eine Musikgeschichte Frankreichs vom 14. bis zum 18. Jahrhundert zu verfassen hatten, verschoben werden, da für den Preis zwar geeignete Texte eingegangen waren, aber diese nicht das Kriterium der Ausschreibung erfüllten, bisher unveröffentlicht zu sein. Und schließlich wurde bei einem Preisausschreiben des *Kölner Musikvereins* 1851 ein Teilnehmer aufgrund eines Plagiats disqualifiziert. Seine eingesandte Sinfonie enthielt ein Streichquartett von Joseph Haydn, welches der Bewerber lediglich transponiert und für Orchester neu instrumentiert hatte.¹⁵⁸ Das Bedürfnis einer möglichst transparenten und fairen Gestaltung musikalischer Wettbewerbe mittels bestimmter Anonymisierungsverfahren, einer ausgeprägten Öffentlichkeitsarbeit oder etwa der strikten Einhaltung aufgestellter Wettbewerbsregeln lässt sich für das 19. Jahrhundert international beobachten. Diese Kriterien waren für die gesellschaftliche Akzeptanz musikalischer Preisausschreiben unabdingbar.

¹⁵⁵ [Anon.], „The Musical Standard £5 Prize for a New Setting of 'Jerusalem the Golden'“, in: *The Musical Standard* 2/45 (21. Mai 1864), S. 330.

¹⁵⁶ Rambler, „Annual Brass Band Contest at Bellevue Gardens, Manchester“, in: *The Musical World* 43/37 (16. September 1865), S. 577.

¹⁵⁷ Vgl. [Anon.], „Nouvelles de Paris“, in: *Revue Musicale* 6/24 (14. Juli 1832), S. 191.

¹⁵⁸ Vgl. [Anon.], „Tages- und Unterhaltungsblatt. Köln“, in: *Rheinische Musikzeitung* 1/37 (15. März 1851), S. 296.

4.2. Zusammensetzung und Praktiken der Jury

Sind diejenigen, welche das Urtheil fällen, Götter? Sind sie einem Irrthume unterworfen? Wie leicht wird nicht bei solchen Gelegenheiten einseitig, nach Vorurtheilen und schiefen individuellen Ansichten entschieden! [...] Ferner bietet schon die Frage: Wer soll die Kunstrichter wählen? Fast unübersteigliche Schwierigkeiten. Noch mehr aber die Frage: Wer soll gewählt werden? *Blos* Künstler vom Fach – sie werden zu leicht einseitig urtheilen; *blos* Dilettanten – sie werden noch leichter einseitig; beide gemischt – wie soll die Mischung sein, um Parteilichkeiten zu vermeiden?¹⁵⁹

Diese Fragen formuliert 1836 der Autor eines in der *Allgemeine musikalischen Zeitung* publizierten Aufsatzes „Ueber den Nutzen musikalischer Preis-Aufgaben“, einem Plädoyer gegen die Ausrichtung von musikalischen Wettbewerben. Ein Blick auf die Beurteilungsinstanzen der musikalischen Wettbewerbslandschaft des 19. Jahrhunderts zeigt, dass diese zwar von männlichen Akteuren dominiert waren, aber sich darüber hinaus recht unterschiedlich konstituierten, und dass es auf die Fragen des Autors tatsächlich keine eindeutige zeitgenössische Antwort zu geben schien. Eine in dem Untersuchungszeitraum bei allen Arten von musikalischen Wettbewerben verhältnismäßig weit verbreitete Form war die Expertenjury. Sie kennzeichnete eine meist einstellige ungerade Anzahl von Preisrichtern. Anhand unseres Quellenkorpus lassen sich für 31% der dokumentierten Wettbewerbe¹⁶⁰ Informationen über Jurymitglieder erfassen.

	absolut	prozentual
Anzahl der erfassten Wettbewerbe bzw. Teilwettbewerbe	1.726	100%
ohne Erfassung der Jury	1.191	69%
mit Erfassung der Jury	535	31%

Tabelle 2: Anzahl erfasster Preisausschreiben mit Informationen über Jurymitglieder

Die Daten, die sich diesem knappen Drittel aller für unsere Untersuchung erfassten Wettbewerbe entnehmen lassen, sind allerdings nur unter Vorbehalt zu deuten. Denn es ist davon auszugehen, dass die überlieferte Berichterstattung der musikalischen Periodika häufig unvollständig ist. Es lässt sich jedoch relativ zuverlässig feststellen, dass die Juroren vornehmlich in ungerader Anzahl bei Wettbewerben vertreten waren, was darauf zurückzuführen ist, dass Pattsituationen vermieden werden sollten.

¹⁵⁹ [J.f.], „Ueber den Nutzen musikalischer Preis-Aufgaben. Zu dem Aufsätze von J. P. Schmidt in No. 44“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 38/46 (16. November 1836), S. 749f.

¹⁶⁰ Dabei werden die sogenannten Teilwettbewerbe eines Wettbewerbs einzeln berücksichtigt.

Anzahl der erfassten Jurymitglieder	1	2	3	4	5	6	7	8	9	>10
absolut	82	20	115	30	78	27	68	25	24	66
prozentual	15,33%	3,74%	21,50%	5,61%	14,58%	5,05%	12,71%	4,67%	4,49%	12,34%

Tabelle 3: Wettbewerbe mit Daten zur Jurybesetzung

Die Statistik deutet zudem darauf hin, dass Jurys, die sich aus drei Personen zusammensetzten, weit verbreitet waren. Noch deutlicher wird dieses Ergebnis, wenn man sich die Zahlen ausschließlich im Kontext von Kompositionswettbewerben ansieht.

Anzahl der erfassten Jurymitglieder	1	2	3	4	5	6	7	8	9	>10
absolut	32	4	82	18	25	9	34	13	15	35
prozentual	11,99%	1,50%	30,71%	6,74%	9,36%	3,37%	12,73%	4,87%	5,62%	13,11%

Tabelle 4: Kompositionswettbewerbe mit Daten zur Jurybesetzung

Die Grenzen dieser Statistik werden aber bereits sichtbar, sobald man jene von uns erfassten Wettbewerbe mit nur einem verzeichneten Jurymitglied näher betrachtet. Häufig handelt es sich hierbei um die in den Berichterstattungen ausschließlich namentlich erwähnten Juryvorsitzenden, womit davon auszugehen ist, dass weitere nicht explizit genannte Preisrichter an der Beurteilung beteiligt waren. Aufgrund der lückenhaften Berichterstattung eignen sich diese Statistiken lediglich, um Tendenzen aufzuzeigen und weitere Forschung anzuregen.

Bei den Preisrichtern, die Expertenjurys konstituierten, handelte es sich häufig um mindestens im regionalen und häufig auch im nationalen sowie internationalen Musikleben verankerte Persönlichkeiten, also Autoritäten, die als Künstler und / oder Lehrer angesehen waren. Die personelle Konstellation der Jurys hatte auch einen Einfluss auf die mediale Reichweite von Wettbewerben und vor allem auf deren Reputation, denn das Renommee der Preisrichter trug entscheidend zur Legitimation des Werturteils bei und nahm somit auch Einfluss auf das Ansehen der Preisträger. Nicht ohne Grund wurde in einem 1852 in der *Neuen Berliner Musikzeitung* veröffentlichten zweiteiligen Aufsatz über Mittel der musikalischen Nachwuchsförderung – zu denen auch das Aussetzen von Preisen gezählt wurde – darauf hingewiesen, die Zusammensetzung der Jury zu beachten:

sehe man darauf, dass ein wirklich kompetentes Richtertribunal an der Spitze stehe, damit die Beurtheilung in die Hände wirklich sachverständiger Künstler gelegt wird, widrigenfalls man der Gefahr ausgesetzt ist, sich lächerlich zu machen, wie dies gefürchtet werden muss, wenn Männer sich zu Kunstrichtern aufwerfen, die durchaus nicht zu den Autoritäten unter den Künstlern gezählt werden können.¹⁶¹

Die Jurorenbesetzung hatte – aufgrund des Konzepts von musikalischen Wettbewerben, welches eine immanente Hierarchie zwischen den Preisbewerber*innen und der Jury voraussetzte – auch einen nicht zu vernachlässigenden Einfluss auf den Bewerberkreis eines Wettbewerbs. Die Vorstellung, sich dem Urteil einer Jury zu beugen, deren Kompetenz und Urteilsvermögen man den eigenen subjektiv als überlegen empfundenen Fähigkeiten unterzuordnen hätte, konnte potenzielle Preisbewerber*innen auch von der Beteiligung an einem Wettbewerb abschrecken. In diesem Kontext lässt sich auch ein 1835 verfasster Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an den österreichischen Sänger Franz Hauser lesen. Anlass für die Äußerungen Mendelssohns war der Kompositionswettbewerb der Wiener *Concerts spirituels*, der die Komposition einer Sinfonie verlangte.¹⁶² Die siebenköpfige Jury setzte sich ausschließlich aus im Wiener Musikleben fest verankerten Persönlichkeiten zusammen, darunter u. a. Ignaz Ritter von Seyfried (Oberleiter der *Concerts spirituels*), Michael Umlauf (Kapellmeister am Hoftheater), Conradin Kreutzer (Kapellmeister am Theater in der Josephstadt) sowie Johann Gänsbacher (Domkapellmeister an St. Stephan). Mendelssohn schrieb:

In Wien haben sie für die beste Symfonie einen Preis von 50 Dukaten ausgesetzt, und Seyfried und Umlauf und Conr. Kreutzer und Consorten sollens entscheiden, lauter Kerls, die keine Symfonie zusammen bringen können, und wenn sie sich 3 Jahre kasteiten. Wärs ein Comité von den besten Componisten der ganzen Welt, so möchte ich auch um keinen Preis konkurriren; der bloße Gedanke, daß ich eine Preismusik componirte, machte mich so unmusikalisch, wie Umlauf und Seyfried, und Gänsebacher zusammen genommen.¹⁶³

Mendelssohns Abneigung gegenüber dem Wettbewerb der Wiener *Concerts spirituels* lässt sich leicht mit Vorbehalten in Zusammenhang bringen, über die Julius Schuberth schrieb. In dessen musikalischen *Conversations-Lexicon* ist im Artikel „musikalische Preis-Institute“ zu lesen:

¹⁶¹ A. Tschirch, „Feuilleton. Über einige Mittel, Compositionen jüngerer Tonkünstler in die Öffentlichkeit einzuführen“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 6/33 (18. August 1852), S. 261.

¹⁶² Vgl. hierzu auch Ulrich Konrad, „Der Wiener Kompositionswettbewerb 1835 und Franz Lachners Sinfonia passionata: Ein Beitrag zur Geschichte der Sinfonie nach Beethoven“, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3 (1986), hrsg. von Franz Krautwurst, S. 209-239.

¹⁶³ Vgl. den Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Franz Hauser vom 12. März 1835 (Briefnummer 1111), in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 4 (1834-1836), hrsg. und komm. von Lucian Schiwietz und Sebastian Schmideler, S. 188-190, hier S. 189.

Preis-Institute, musikalische, haben vor dem Forum der Kritik harte Anfeindungen dulden müssen; schonungslos hat sie den edlen Zweck, Musik zu heben, neue Kräfte zu werben und junge Talente aufzumuntern, zum Fleiss anzuapornen und die Kunst überhaupt zu fördern, verkannt, und statt das Gute zu erkennen, welches ein solcher Wettkampf in geistigen Kräften in sich trägt – unwürdig mit einem materiellen Wettrennen verglichen; die sogenannte Kritik hat ihre Verfolgungen so weit fortgesetzt, dass sie den aus den Preis-Instituten hervorgegangenen Werken durch ihren meist unbegründeten Tadel hemmend in den Weg getreten. Die Motive hierzu sind nur zu bekannt, – von denen nur eines hier Erwähnung finden soll, nämlich: dass nicht alle geschulten Musiker zu Preisrichtern gewählt werden konnten.¹⁶⁴

Doch konnte bei Mendelssohn vermutlich keine Rede sein von Missgunst oder vom Gefühl, bei der Vergabe von Preisrichterämtern übergangen worden zu sein. Seine persönliche Abneigung gegenüber Wettbewerben äußerte er mehrfach¹⁶⁵, und sie veranlasste ihn auch 1840 dazu, seine Nominierung als Preisrichter für einen Kompositionswettbewerb des Kopenhagener Musikvereins abzulehnen und dem verbliebenen Jurorenduo Louis Spohr und Friedrich Schneider allein die Urteilsfindung zu überlassen.¹⁶⁶ In seinem Brief, datiert auf den 9. Januar 1841, verkündete er seine Erleichterung über diese Entscheidung gegenüber seiner Mutter:

Dieser Tage habe ich einen Entschluß gefaßt, über den ich zwei Tage verdrießlich, und seitdem seelenvergnügt bin: nämlich niemals mehr an irgend einer musikal. Preisbewerbung als Preisrichter Theil zu nehmen. Es kamen mehrere Zumuthungen der Art, und ich wußte gar nicht, was mich daran eigentlich so verstimmt: bis mir klarwurde, daß es doch im Grunde eine bloße Arroganz ist, die ich an Andern nicht dulden möchte, und daher am wenigsten selbst thun soll; sich so als Meister aufzuwerfen, und seinen Geschmack voranzustellen, und die armen Bewerber in einer müßigen Stunde sämtlich Revue passieren zu lassen, und abzukanzeln, und wills Gott darunter auch einmal die schreiendste Ungerechtigkeit zu begehen. So hab ichs dann ein für allemal abgesagt, und bin wie gesagt, ganz froh seitdem.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Julius Schuberth, Art. „Preis-Institute, musikalische“, in: *Kleines musikalisches Conversations-Lexikon*, Leipzig, Philadelphia und New York ⁸1871, S. 307.

¹⁶⁵ Vgl. z. B. den Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Louis Spohr vom 8. März 1835 (Briefnummer 1109), in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 4 (1834-1836), S. 184-186, hier S. 184: „Auch die Ankündigung aus Wien war mir interessant; ich hatte noch nichts davon gehört. Sie machte mir wieder das Gefühl recht lebhaft, wie unmöglich es mir sein würde, irgend etwas mit dem Gedanken an eine Preisbewerbung zu componiren – ich käme nicht bis zum Anfange, und wenn man zum Musiker sich müßte examiniren lassen, so bin ich überzeugt, ich wäre von vorne herein abgewiesen worden, denn ich hätte nichts halb so gut gemacht, als ich könnte.“

¹⁶⁶ Vom Rücktritt Mendelssohns als Preisrichter berichtet Louis Spohr in einem Brief an Friedrich Schneider vom 18. Februar 1841. Vgl. <[http://www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?&m=1841021812&suchbegriff=preis|#\[brieftext\]](http://www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?&m=1841021812&suchbegriff=preis|#[brieftext])> (letzter Zugriff: 16.10.2019), hrsg. von der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft e.V.

¹⁶⁷ Vgl. den Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Lea Mendelssohn Bartholdy vom 9. Januar 1841 (Briefnummer 2955), in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 7 (1839-1841), hrsg. und komm. von Ingrid Jach, S. 405f.

Ob vor diesem Hintergrund der 1856 postum in London ausgerichtete Wettbewerb in Kooperation mit der *Royal Academy of Music* zur Nachwuchsförderung durch ein sogenanntes *Mendelssohn Scholarship*, bei dem letztendlich 20 Bewerber um ein Hochschulstipendium konkurrierten, im Interesse des Namensgebers gewesen wäre, mag dahingestellt bleiben.¹⁶⁸

Das konkrete Verfahren, nach dem die einzelnen Beteiligten der Expertenjurys für einen Wettbewerb ausgewählt wurden, lässt sich aus der Berichterstattung in den Musikzeitschriften nicht immer rekonstruieren. Es lässt sich aber mutmaßen, dass die Juroren in vielen Fällen aus dem engeren sozialen Netzwerk der ausschreibenden Institutionen bzw. Personen stammten. Eine noch zu leistende und aufgrund der erfassten Daten mögliche Untersuchung der Netzwerke von Jurymitgliedern könnte Aufschluss über diese These geben. Sofern die Jurys den Berichterstattern der musikalischen Periodika nicht bekannt waren, wurde ihre Zusammensetzung wiederkehrend mit Phrasen, welche sich international meist glichen, wie „the ablest Professors in London“¹⁶⁹ oder etwa „Le jury sera composé de membres choisis parmi les artistes distingués“¹⁷⁰, umschrieben.

In einigen Fällen lassen sich aber Informationen über das Verfahren zur Ernennung der Preisrichter in Erfahrung bringen. Eine für den Untersuchungszeitraum ungewöhnliche Methode zur Ermittlung der Juryzusammensetzung kam beispielsweise kurzzeitig beim französischen *Prix de Rome* zum Einsatz. Zwischen 1864 und 1871 übernahm das Pariser *Conservatoire* im Zuge eines von Napoleon III. unterzeichneten Dekrets die Aufsicht über den Wettbewerb. Der Erlass war eine Reaktion auf die Beschwerden mehrere Bewerber, in denen den Mitgliedern der *Académie des Beaux-Arts* vorgeworfen wurde, zu konservativ zu sein und vor allem das Netzwerk um die eigenen Studierenden bei der Preisvergabe zu bevorzugen.¹⁷¹ Der entsprechende Artikel des Dekrets sah als Neuerung die Nominierung potentieller Kandidaten durch eine unabhängige Behörde (den Superintendanten der französischen Theater) vor, aus deren Vorschlägen die neunköpfige Jury schließlich mittels

¹⁶⁸ Zu der Ausschreibung des Stipendiums vgl. J. Gimson, „Royal Academy of Music“, in: *The Musical Times* 7/160 (1. Juni 1856), S. 241; [Anon.], „Brief Chronicle of the last Month“, in: *The Musical Times* 7/163 (1. September 1856), S. 301 sowie [Anon.], „Mendelssohn Scholarship“, in: *The Musical World* 34/14 (5. April 1856), S. 210.

¹⁶⁹ [Anon.], „The Royal German and British Musical Society“, in: *The Musical World* 23/33 (12. August 1848), S. 527.

¹⁷⁰ [Anon.], „Nouvelles diverses“, in: *Le Ménestrel* 23/38 (17. August 1856), S. 4.

¹⁷¹ Vgl. Lesley A. Wright, Art. „Prix de Rome“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13986>> (letzter Zugriff 07.11.2018) sowie Alexandre Dratwicki, „Une histoire du Prix de Rome de musique“, in: *Le concours du prix de Rome de musique (1803-1968)*, hrsg. von Julia Lu und Alexandre Dratwicki, Lyon 2011, S. 11-28, hier S. 20-22.

eines Losverfahrens bestimmt wurde.¹⁷²

Bei den Kompositionswettbewerben der *Deutschen Tonhalle Mannheim* in den 1850er Jahren wurden die Preisbewerber dazu aufgerufen über die Zusammensetzung der Jury in Teilen selbst mitzubestimmen, denn den Einsendungen war ein Vorschlag für einen Preisrichter schriftlich beizulegen. Den Vereinssatzungen lässt sich hierzu entnehmen: Zu den zwei durch Stimmenmehrheit der Preis-Bewerber ernannten Preisrichtern, wobei, wenn sich Stimmengleichheit ergibt, das Loos entscheidet, erwählt der Vorstand den Dritten.¹⁷³ Der Einbezug der Preisbewerber bei der Zusammenstellung der Jury, wie er in Mannheim praktiziert wurde, stellt innerhalb des Untersuchungszeitraums ein seltenes Phänomen dar. Dass die Wahl der Preisrichter den Bewerbern überlassen wurde, hing mit den demokratischen Ansprüchen der *Tonhalle Mannheim* zusammen, die „Jedermann, weiß Standes und Geschlechts er sei“¹⁷⁴ zur Mitgliedschaft berechnigte und die eine turnusmäßige Wahl des Vereinsvorstands vorsah.

Unter den Kompositionswettbewerben bzw. bei allen Arten von Wettbewerben, bei denen eine schriftliche Einsendung zu erfolgen hatte, gab es wiederholt auch jene, bei denen das Preisrichterkomitee erst nach dem Verstreichen des Einsendeschlusses zusammengesetzt wurde und aus diesem Grund in dem Ankündigungstext des Wettbewerbs nicht namentlich genannt werden konnte. In der Anzeige für ein Preisausschreiben des Mannheimer Musikvereins 1837 über eine Liedvertonung heißt es beispielsweise über die Zusammensetzung der Juroren: „Fünf hinsichtlich ihres Geschmacks und theoretischen Wissens im Bereiche der Musik anerkannte Männer (hierdurch von der Mitbewerbung nicht ausgeschlossen) werden als Preisrichter ersucht, und nach dem Urtheil ihrer zwei der eingekommenen Bearbeitungen gekrönt.“¹⁷⁵ Die Begründung für die verzögerte Bekanntgabe des Richterkomitees war – wie der Autor äußerte –, dass man diesen Personen zugleich die Teilnahme am Wettbewerb nicht verwehren wollte.¹⁷⁶ Die gleichzeitige Partizipation an einem Wettbewerb als Teilnehmer sowie als Juror war jedoch eher die Ausnahme: 1859 etwa veranstaltete die *Neue Zeitschrift für Musik* einen Wettbewerb, bei dem sich einer der Akteure als Jurymitglied und Teilnehmer in Personalunion herausstellte, und dies, obwohl die Jurybesetzung bereits zu Beginn der

¹⁷² Vgl. u.a. [Anon.], „Grands prix de Rome. Composition musicale“, in: *Le Ménestrel* 31/23 (8. Mai 1864), S. 182.

¹⁷³ [Anon.], *Satzungen der Deutschen Tonhalle (Verein zur Förderung der Tonkunst durch Preisausschreiben)*, Mannheim 1853, S. 6.

¹⁷⁴ Ebd., S. 3.

¹⁷⁵ [Anon.], „Preisbestimmung“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 39/27 (5. Juli 1837), S. 442f.

¹⁷⁶ Auch ist den „Preisbestimmungen“ zu entnehmen, dass in der Tat nur Männer als Juroren bei dem Wettbewerb wirken konnten. Vgl. Abschnitt *Akteur*innen musikalischer Preisausschreiben*.

Ausschreibung feststand.¹⁷⁷ Es gab jedoch keine Klausel, die Preisrichter von der Beteiligung am Wettbewerb ausschloss. Somit konnte Carl Friedrich Weitzmann mit seinem Aufsatz¹⁷⁸ sogar als Sieger aus dem Wettbewerb hervorgehen. Vor seinen Jurykollegen Franz Liszt und Johann Christian Lobe entzog er sich aber geschickt einer Beurteilung seiner eigenen Arbeit mit der erfundenen Begründung, dass diese „von einem Freund von ihm herrühre.“¹⁷⁹

Neben der Beurteilung durch Expertenjurys lassen sich für den Untersuchungszeitraum auch Wettbewerbe registrieren, bei denen eine größere Personenzahl über die Vergabe eines Preises urteilt. Dies lässt sich vor allem bei musikalischen Wettbewerben im Kontext von Vereinskultur beobachten. Diese Praxis, für die eine Performance der Preiseinsendungen (in Originalbesetzung oder Bearbeitung) vor der abstimmenden Gruppe notwendig war, lässt sich vor allem in der englischen Musikvereinskultur beobachten, die sich der Ausschreibung von Preisen für die Komposition von Catches und Gleees widmete (vgl. z. B. hier →). Im Vergleich zur Expertenjury war hier nicht die musikalische Qualifikation, sondern die Vereinsmitgliedschaft ausschlaggebendes Kriterium, das zur Jurorentätigkeit berechnigte.

Auch die Kombination von Expertenjury und Gruppenabstimmung lässt sich bei den untersuchten musikalischen Wettbewerben nachweisen. Dabei fungierte die Expertenjury oftmals als ein Filter, der eine Vorauswahl traf und eine finale Abstimmung einer größeren Personenzahl überließ. Einerseits lässt sich dies als Absicherung durch musikalische Experten deuten, andererseits wurde die Kombination von Expertenjury und Gruppenabstimmung häufig erst nachträglich in Beurteilungsverfahren integriert und war Reaktion auf eine unerwartet hohe Bewerber*innenzahl. So fand 1861 in New York etwa ein musikalisches Preisausschreiben über eine Nationalhymne statt (→), bei dem fast 12.000 Einsendungen eingegangen waren. In einem mehrstufigen Verfahren nahmen die Juroren eine Selektion der Einsendungen vor. *Dwight's Journal of Music* berichtete von dem Vorhaben, die engere Auswahl bei Konzerten samt Chor der Öffentlichkeit zu präsentieren

¹⁷⁷ Vgl. Die Redaction, „Preisaufrage der Neuen Zeiteschrift für Musik“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 51/4 (22. Juli 1859), S. 32.

¹⁷⁸ Das vorgegebene Thema für den Aufsatz wurde im Ausschreibungstext wie folgt umschrieben: „Erklärende Erläuterung und musikalisch theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstsöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterentwicklung der Harmonik“, Die Redaction, „Preisaufrage der Neuen Zeiteschrift für Musik“ 51/4 (22. Juli 1859), S. 32. Die Ausgezeichnete Preisschrift wurde in mehreren Teilen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* publiziert. Vgl. C.F. Weitzmann, „Gekrönte Preisschrift“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 52/5 (27. Januar 1860), S. 37f.; C.F. Weitzmann, „Gekrönte Preisschrift“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 52/6 (3. Februar 1860), S. 45f.; C.F. Weitzmann, „Gekrönte Preisschrift“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 52/7 (10. Februar 1860), S. 53f.; C.F. Weitzmann, „Gekrönte Preisschrift“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 52/8 (17. Februar 1860), S. 53f.; C.F. Weitzmann, „Gekrönte Preisschrift“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 52/9 (24. Februar 1860), S. 73f.

¹⁷⁹ F. Brendel, „Preiserteilung“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 52/1 (1. Januar 1860), S. 1f.

und die Wirkung der Stücke auf das Publikum mit in die Bewertung einfließen zu lassen: „But even with their stock thus reduced the Committee hesitated about their decision; and finally, determined to call the public to their aid.“¹⁸⁰ Letztendlich wurde von diesem Plan abgesehen und der Preis von 500 Dollar blieb unvergeben.¹⁸¹ Bei einem Kompositionswettbewerb des *Hibernian Catch Club* waren 1868 insgesamt 31 Gleees eingegangen. Da eine Einstudierung und Aufführung aller Einsendungen zu viel Zeit in Anspruch genommen hätten, entschied man sich dazu, eine Vorauswahl von sechs Gleees durch die Vereinsvorsitzenden vornehmen zu lassen. Nach der Aufführung dieser Kompositionen fand eine Urnenwahl durch die Vereinsmitglieder statt, die den Sieger kürten (→).¹⁸²

Zu einem der gefragtesten Preisrichter in unserem Untersuchungszeitraum zählte Louis Spohr. Mit seiner Beteiligung an mindestens 26 Wettbewerben zwischen 1831 und 1857 – davon wenigstens 14 Preisausschreiben der *Tonhalle Mannheim* – war er der aktivste Juror aus dem deutschsprachigen Raum. Bei den von uns erfassten Wettbewerben, bei denen Spohr als Preisrichter fungierte, handelt es sich ausschließlich um Kompositionswettbewerbe (→). Die vermutlich früheste Beteiligung Louis Spohrs als Preisrichter lässt sich für einen internationalen Kompositionswettbewerb über eine Sinfonie der holländischen Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst (*Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst*) nachweisen. Spohr teilte sich das Richteramt mit Johann Nepomuk Hummel, Anton Reicha und François-Joseph Fétis. Mit bereits 47 Jahren zählte er neben dem gleichaltrigen Fétis zu den jüngsten Mitgliedern des Jurorenquartetts. Generell scheint das Alter eine nicht zu unterschätzende Rolle für die Qualifikation eines Preisrichters gespielt zu haben. Auch der Franzose Ambroise Thomas, der 1832 mit dem *Prix de Rome* ausgezeichnet worden war und mindestens 38 Mal als Preisrichter in unserem Untersuchungszeitraum in Erscheinung trat, begann seine Jurorenkarriere vermutlich erst im Alter von 45 Jahren im Rahmen eines Kompositionswettbewerbs des französischen Bildungsministers Narcisse-Achille de Salvandy (→). Daher ist es nicht unwahrscheinlich, dass Spohrs Tätigkeit als Preisrichter für die holländische Musikgesellschaft zu seiner ersten Betätigung in diesem Metier zählte. Für das höhere Alter der Juroren lassen sich mehrere mögliche Gründe anführen: Zum einen wurden musikalische Preisausschreiben immer wieder explizit zur Förderung des Nachwuchses veranstaltet. Vom bereits viel

¹⁸⁰ [Anon.], „A New National Hymn“, in: *Dwight's Journal of Music* 19/19 (10. August 1861), S. 149.

¹⁸¹ Vgl. [Anon.], „Report of the Committee Upon a National Hymn“, in: *Dwight's Journal of Music* 19/21 (24. August 1861), S. 166.

¹⁸² Vgl. [Anon.], „Hibernian Catch Club Prize, 1868-9 (Dublin). (From a Correspondent.)“, in: *The Musical World* 47/3 (16. Januar 1869), S. 34.

zitierten *Prix de Rome*, den Stipendien der *Mozart-Stiftung* in Frankfurt oder jenen der *Royal Academy of Music* in London lassen sich für unseren Untersuchungszeitraum zahlreiche weitere Beispiele nennen, bei denen teilweise sogar eine Altersgrenze für die Bewerbung festgelegt war.¹⁸³ Preisrichter, deren Alter sich deutlich von dem der Bewerber absetzte, waren häufig bereits im Musikleben etabliert und beruflich verankert, sodass diese nicht mehr in direkter beruflicher Konkurrenz zu den Preisbewerbern der Nachwuchswettbewerbe standen. In diesem Zuge sind bei der Zusammensetzung der Jury nicht nur die Netzwerke der Preisrichter untereinander, sondern auch deren Altersstrukturen untersuchungswürdig. Am Beispiel von Louis Spohr als Preisrichter lässt sich auch zeigen, dass die Zusammensetzung der Juroren nicht zwingend ortsgebunden war. Vor allem bei Kompositionswettbewerben war ein abweichender Aufenthaltsort der Juroren von jenem der ausschreibenden Person bzw. Institution kein Hindernis, denn ein physisches Zusammentreffen der einzelnen Beteiligten war nicht zwingend erforderlich. Häufig zirkulierten die Preiseinsendungen nacheinander durch die einzelnen Wertungsinstanzen, sodass Entscheidungen mittels Briefkorrespondenz gefällt wurden. Aufgrund der Zirkulation der eingesandten Arbeiten – oftmals auf dem Postweg – konnte sich die Urteilsfindung zeitlich in die Länge ziehen, denn im Vergleich zu Performance-Wettbewerben bestand nicht die Notwendigkeit einer unmittelbaren Bewertung.¹⁸⁴ So erhielt Louis Spohr bei einem für Klarinette und Streicher ausgeschriebenen Kompositionspreis eines anonymen „Musikfreundes“¹⁸⁵ aus Frankfurt a. M. erst im Juli 1858 die zu beurteilenden Kompositionen auf dem Postweg, obwohl der Einsendeschluss des Wettbewerbs bereits Ende des Jahres 1857 verstrichen war. Eine Erkrankung seines Preisrichterkollegen Vinzenz Lachner, der die Arbeiten zuvor zu bewerten hatte, führte dazu, dass dieser die Kompositionen nicht rechtzeitig weiterleiten konnte.¹⁸⁶ Die Verkündung der Preisträger zog sich dadurch vermutlich bis in den September 1858 hin.¹⁸⁷

Ein weiteres Beispiel für Spohrs ortsungebundene Jurorentätigkeit lässt sich seiner Briefkorrespondenz mit Friedrich Schneider bezüglich eines Wettbewerbs des *Kopenhagener Musikvereins* entnehmen, von dem die *Neue Zeitschrift für Musik* erstmals

¹⁸³ Vgl. J. F., „Ueber den Nutzen musikalischer Preis-Aufgaben. Zu dem Aufsätze von J. P. Schmidt in No. 44“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 38/46 (16. November 1836), S. 749f.

¹⁸⁴ Einen Einblick in die Mobilität der Juroren bei Performance-Wettbewerben gibt die Preisrichtertätigkeit von Ambroise Thomas, der als Juror im Rahmen der französischen Orphéon-Bewegung teilweise durch ganz Frankreich reiste. Vgl. Abschnitt *Die französische Orphéon-Bewegung und Ambroise Thomas*.

¹⁸⁵ [Anon.], „Frankfurt a.M.“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 11/22 (27. Mai 1857), S. 174.

¹⁸⁶ Vgl. Johann Philipp Petsch in einem Brief an Louis Spohr vom 20. Juli 1858, <www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1858072048> (letzter Zugriff: 16.10.2019), hrsg. von der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft e.V.

¹⁸⁷ Vgl. [Anon.], „Dur und Moll“, in: *Signale für die musikalische Welt* 16/39 (September 1858), S. 341.

im Februar 1840 als „Preis von 20 Ducaten auf eine Ouverture über ein gegebenes Thema“¹⁸⁸ berichtete. Für die Beurteilung der eingegangenen Kompositionen mussten weder Spohr noch sein Jurorenkollege Schneider von Kassel bzw. Dessau nach Kopenhagen reisen. Spohr erhielt die Preiseinsendungen vermutlich Ende des Jahres 1840 bzw. Anfang des Jahres 1841 und reichte diese am 18. Februar begleitet von einem persönlichen Schreiben an Schneider weiter, in welchem er das Ausscheiden Mendelssohns als Preisrichter zum Anlass nahm, sich über das weitere Vorgehen bei der Beurteilung auszutauschen:

Beykommend übersende ich Ihnen die 10 Ouverturen, die der Copenhagener Musikverein mir zur Beurtheilung für seine Preisaufgabe zugeschickt hat. Die 3 besten Nummern sind meiner Ansicht nach 5, 8 und 10. Auf eine von diesen wird höchst wahrscheinlich auch Ihre Wahl fallen. Da aber Mendelssohn als Preisrichter zurückgetreten ist und wir beyden nun die Sache allein zu entscheiden haben; da folglich, wenn unsere Wahl nicht auf dieselbe Nummer fällt, keine Majorität für irgend eine stattfinden kann und der Verein genöthigt seyn würde, neue Preisrichter zu wählen, was er nicht gern zu wollen scheint, so wird es nöthig seyn, daß wir uns über die Wahl verständigen. Ich habe einigermaßen zwischen Nro 8 „Ein Traum aus der Feenwelt“ und Nro 10 „Nachklänge von Ossian“ geschwankt, mich zuletzt aber doch für die letztere entschieden. Beyde Werke haben mich sehr interessirt und angezogen; bey öfftern Durchlesen schien mir aber doch Nro 8 ein wenig monoton und eines Gegensatzes entbehrend, Nro 10 dagegen in Form und Erfindung sehr abgerundet und sicher von einem erfahrenen Meister herrührend. Sollte nun Ihre Wahl ebenfals auf Nro 10 fallen, so bedürfte es weiter keiner Benachrichtigung von Ihrer Seite, und ich würde in diesem Falle in etwa 14 Tagen das Resultat meiner Wahl nach Copenhagen melden. Sollten Sie aber Nro 8 vorziehen, so würde ich mich gern Ihrem Urtheile fügen und mich dieser Wahl anschließen. Dann erbitte ich mir vor Ablauf der 14 Tage Nachricht darüber.¹⁸⁹

Schneider nahm Spohrs Angebot der Absprache mit seinem auf den 28. Februar 1841 datierten Antwortschreiben an: „Allerdings ist es der richtige Weg zu einem Resultat zu gelangen daß zwischen uns beiden eine Verständigung stattfindet obschon es auch sich unter dreien wohl finden könnte, daß jeder einem andern Werk den Vorzug gebe.“¹⁹⁰ In seinem Brief schloss sich Schneider der Beurteilung Spohrs an und rückt bemerkenswerterweise die Modalitäten der Verkündung ihres Urteils gegenüber dem Kopenhagener Musikverein in den Fokus:

¹⁸⁸ [Anon.], „Vermischtes“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 12/16 (21. Februar 1840), S. 64.

¹⁸⁹ Louis Spohr in einem Brief an Friedrich Schneider vom 18. Februar 1841, <www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1841021812> (letzter Zugriff: 16.10.2019), hrsg. von der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft e.V.

¹⁹⁰ Friedrich Schneider an Louis Spohr in einem Brief vom 28. Februar 1841, <www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1841021812> (letzter Zugriff: 16.10.2019), hrsg. von der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft e.V.

Wie mir der Verein zuerst schrieb so wird es auch eine gewisse Norm sein nach welcher bei der Beurtheilung zu Werke gegangen werden sollte u. welche mitgetheilt werden sollte – haben Sie dergleichen Beurtheilungswinke erhalten? – Wie soll nun des weitem geschehen? – soll ich unmittelbar nun die Manuscripte zurück nach Copenhagen senden oder soll ich etwa warten bis Sie mir Ihr Urtheil zugesandt welches ich dann beilegen könnte – oder soll ich unter Ihr Urtheil zugleich auch meinen Namen als Uebereinstimmung setzen, oder soll ich meine Meinung besonders sagen – ich erwarte darüber Ihre Bestimmung.¹⁹¹

Schneiders Fragen verdeutlichen, dass ein behutsames Vorgehen für eine adäquate Vermittlung der Beurteilung von Bedeutung war und diese auch in Form einer „Norm“ vom Kopenhagener Musikverein kommuniziert wurde. Um den Eindruck einer Absprache der Preisrichter untereinander zu verhindern – wie er beispielsweise bei einer gemeinsamen Unterzeichnung des Gutachtens hätte entstehen können – ließ Spohr letztendlich Schneider mit seinem Brief vom 3. März 1841 ein versiegeltes schriftliches Dokument über seine Beurteilung zukommen:

Ich freue mich, daß Sie in Ihrer Beurtheilung der Ouverturen mit mir übereinstimmen und der Nummer 10 „Nachklänge Ossians“ auch den Preis zuerkennen. Ich habe demgemäß meine Abstimmung aufgeschrieben und versiegelt und bitte Sie, ein Gleiches zu thun, da der Musikverein unsere vorangegangene Verständigung nicht zu wissen braucht.¹⁹²

Die überlieferte Korrespondenz im Rahmen des Kopenhagener Wettbewerbs zeigt, dass ein ortsungebundenes Agieren der Juroren Raum für Absprachen jenseits der Wettbewerbsregeln ließ. Zugleich wird aber auch deutlich, dass die Wahrung des Ideals eines transparenten Beurteilungsverfahrens – wie Spohr es mit der Versiegelung beabsichtigte – von großer Bedeutung für den Wettbewerb war. Mit ihrer Absprache kürten Spohr und Schneider, wie die *Neue Zeitschrift für Musik* anlässlich der Preisvergabe berichtet, den „Eleve[n] der königl. Capelle Ride Gade“¹⁹³ zum Sieger. Bei dem anscheinend noch weitestgehend unbekannten Komponisten – wie es auch die fehlerhafte Schreibweise belegt – handelte es um Niels Wilhelm Gade, dem die Komposition der Ouvertüre *Efterklange af Ossian* (Nachklänge von Ossian) op.1 zum Karrieredurchbruch

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Louis Spohr in einem Brief an Friedrich Schneider vom 3. März 1841, <www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1841030312> (letzter Zugriff: 16.10.2019), hrsg. von der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft e.V.

¹⁹³ „[Anon.], „Vermischtes“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 14/34 (26. April 1841), S. 138.

verhalf.¹⁹⁴ Bei dem Kopenhagener Wettbewerb durften „[n]ur Dänen [...] um den Preis concurriren“,¹⁹⁵ was die alleinige Auswahl deutschsprachiger Preisrichter bemerkenswert erscheinen lässt.

Die vorangegangenen Beispiele aus Spohrs Jurorentätigkeit rücken aber noch eine weitere Eigenart von Kompositionswettbewerben in den Fokus. Während bei Performance-Wettbewerben der musikalische Vortrag einen immanenten Bestandteil des Wettbewerbs darstellte, so war dieses bei Kompositionswettbewerben nicht selbstverständlich. Ein Vortrag aller zu einem Wettbewerb eingesandten Kompositionen ließ sich vor allem bei Ausschreibungen für solistische oder Vokalensemble-Besetzungen finden. Beispielsweise sollten die Einsendungen eines Klavierkompositionswettbewerbs des neapolitanischen Musikverlagshauses Clausetti im Jahr 1863 allesamt vor der Jury durch einen eigens dafür beauftragten Pianisten zur Aufführung gebracht werden (→). Und auch bei den englischen Catch- und Glee-Clubs, die zur Erweiterung des eigenen Repertoires Kompositionswettbewerbe veranstalteten, war aufgrund der Vereinsstruktur schnell das geeignete Personal für einen Vortrag der Einsendungen zusammengestellt. Doch gerade bei Kompositionen für größere Besetzungen war es kaum möglich, mit einem Ensemble aus verschiedenen Instrumentalisten oder gar einem ganzen Orchester alle Preiseinsendungen zum Zwecke der Urteilsfindung einzustudieren und zur Aufführung zu bringen. Zu diesem Zweck war nicht selten neben ausgeschriebenen Stimmen sowie einer Partitur auch die Einreichung eines Klavierauszugs verpflichtend. Ein Vortrag der eingesandten Kompositionen als Klavierauszug war beispielsweise beim französischen *Prix de Rome* gängige Praxis.¹⁹⁶ Dass Aufführungen der zu beurteilenden Kompositionen jedoch keineswegs selbstverständlich waren, wird anhand der Korrespondenz Louis Spohrs mit Johann Philipp Petsch im Rahmen eines anonym ausgerichteten Kompositionswettbewerbs sichtbar. Spohr schrieb am 1. August 1858:

¹⁹⁴ Vgl. Niels Bo Foltmann, Art. „Gade, Niels Wilhelm“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48330>> (letzter Zugriff (16.10.2019)).

¹⁹⁵ [Anon.], „Vermischtes“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 12/16 (21. Februar 1840), S. 64.

¹⁹⁶ Hector Berlioz kritisierte in einem in der *Revue et Gazette musicale de Paris* veröffentlichten Artikel diese reduzierte Aufführung der Kantaten mit Klavierbegleitung ohne szenische Darstellung. Siehe Hector Berlioz, „Concours annuel de composition musicale à l'Institut“, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 3/25 (19. Juni 1836), S. 203-206.

Als ich das Preisrichteramt [...] übernahm, rechnete ich fest darauf, daß die einsendenden Komponisten sich streng an § 3. halten würden, der vorschreibt, daß sowohl die Partitur, wie auch die ausgeschriebenen Stimmen der sich bewerbenden Kompositionen eingesandt werden sollten. Das ist aber nicht geschehen [...]. Nun getraue ich mir aber gar nicht zu, eine Komposition nach dem bloßen Lesen der Partitur mit Sicherheit beurtheilen zu können.¹⁹⁷

Ein Kriterium für die Auswahl der Preisrichter war oftmals auch deren nationale Herkunft. Beispielsweise beabsichtigte die niederländische *Maatschappij tot bevordering der toonkunst* mittels musikalischer Preisausschreiben, niederländische Komponisten von internationalem Renommee hervorzubringen. Man glaubte dieses Ziel nur mit dem Einbezug internationaler Experten erreichen zu können.¹⁹⁸ Die Beteiligung *internationaler* Preisrichter diene dem Ziel, einen explizit *national* angelegten Wettbewerb und seine Bewerber zu legitimieren und zu fördern. Kontrastierend lässt sich die *Tonhalle Mannheim* anführen, die in ihren Wettbewerbssatzungen festlegte, dass es sich bei den Preisrichtern wie auch bei den Bewerbern ausschließlich um "deutsche Künstler" handeln dürfe.¹⁹⁹ Auch wenn sich die Mittel der *Tonhalle Mannheim* somit von jenen des niederländischen Wettbewerbs unterschieden, gibt die Hervorhebung der nationalen Herkunft der Preisrichter doch dasselbe Ziel preis: eine explizit nationale Musikförderung.

Ein weiteres Element, das Einfluss auf die Zusammenstellung der Jury im Hinblick auf deren Nationalität hatte, war der mediale Wirkungskreis eines musikalischen Wettbewerbs. So lassen sich für explizit international rezipierte Wettbewerbe wie beispielsweise jene um die Pariser Weltausstellung 1867 auch vermehrt international zusammengesetzte Juries registrieren. Das gilt z. B. für die Militärkapellen-Wettbewerbe der Weltausstellung (→). Dass eine derartige internationale Zusammensetzung bei jenen Pariser Wettbewerben auch erwartet wurde, belegt eine kritische Stimme der englischen Musikzeitschrift *The Orchestra*, die monierte, dass die im Rahmen der Kompositionswettbewerbe agierende 18-köpfige Jury aus 14 Franzosen bestand.²⁰⁰ Demgegenüber lassen sich für unseren Untersuchungszeitraum auch Wettbewerbsphänomene identifizieren, die weitestgehend auf

¹⁹⁷ Louis Spohr in einem Brief an Johann Philipp Petsch vom 1. August 1858, <www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1858080118> (letzter Zugriff: 16.10.2019), hrsg. von der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft e.V.

¹⁹⁸ Vgl. Jeroen van Gessel, „The Dutch ‚Toonkunst‘ Society as a Platform for International Music Exchange in the Nineteenth Century“, in: *The Circulation of Music in Europe, 1600-1900. A Collection of Essays and Case Studies*, Bd. 2, hrsg. von Rudolf Rasch, Berlin 2008, S. 65-84, hier S. 71f.

¹⁹⁹ Der entsprechende Satzungstext der Tonhalle Mannheim liest sich wie folgt: „Um die von dem Verein ausgesetzten Preise können nur deutsche Künstler und Kunstfreunde werben, ob sie Mitglieder desselben sind oder nicht. Ingleichen werden zu jeder Preisertheilung je drei deutsche Künstler als Preisrichter erwählt“, [Anon.], *Satzungen der Deutschen Tonhalle (Verein zur Förderung der Tonkunst durch Preisausschreiben)*, Mannheim 1853, S. 3.

²⁰⁰ Vgl. [Anon.], [Ohne Titel], in: *The Orchestra* 8/195 (22. Juni 1867), S. 200.

nationaler Ebene rezipiert wurden wie etwa die Wettbewerbe der englischen Brass Bands oder die französischen Orphéon-Chöre, was sich auch auf der Ebene der Juryzusammensetzungen spiegelte.

5. Ausblick

Der hier vorliegende Grundriss gibt einen Überblick über das im Rahmen des genannten Projekts für den Zeitraum von 1820 bis 1870 hinsichtlich musikbezogener Preisausschreiben erschlossene und in einer Datenbank gesammelte Material. Mit der angestrebten Vogelperspektive werden unter anderem die thematische Breite, Tendenzen der generellen historischen Entwicklung oder geographische Spezifika von musikbezogenen Wettbewerben deutlich. Dies war in Hinblick auf die aktuelle Forschungssituation der zunächst erforderliche Schritt – denn weder existierte bisher eine Materialsammlung noch lag eine überblicksartige Geschichte musikbezogener Preisausschreiben vor.

Datenbank und Grundriss bereiten den Boden für nachfolgende Forschungen, zum Beispiel für Fallstudien mit institutions- oder personengebundenen Ansätzen. Die Ergebnisse des Projekts, zu denen unter anderem die Sammlung und Identifizierung einer großen Zahl an namentlich identifizierten Akteur*innen gehört, vermitteln einen ersten Eindruck der Breite sozialer Praktiken musikbezogener Wettbewerbe. Mit besonderem Schwerpunkt auf einzelne der hierbei flüchtig zutage geförderten sozialen Milieus, Berufsfelder, Orte etc. könnte in Zukunft ein noch detailliertes und genaueres Verständnis für solche Praktiken erreicht werden. Die Begrenzung des Untersuchungsfelds sowie eine vergleichende Methodik könnte zum Beispiel auf interindividuelle Handlungsmuster oder die Funktion sozialer Netzwerke bei musikbezogenen Wettbewerben eingehen. Biographische Fokussierungen wiederum wären dahingehend interessant, dass persönliche Motive involvierter Personen bzw. die relative Rolle von Preisausschreiben in der Lebensplanung (musikalischer) Akteur*innen beleuchtet werden könnten. Ferner lassen sich interdisziplinäre und kulturhistorische Perspektivierungen der Ergebnisse anschließen. So könnte unter anderem der kulturelle Transfer von Wettbewerbspraktiken zwischen unterschiedlichen sozialen Milieus oder geographischen Regionen eine Forschungsperspektive darstellen, welche auf den erfassten Daten aufbaut.

Abgesehen von unterschiedlichen Forschungsansätzen erscheint es grundsätzlich lohnenswert, nun verstärkt andere Quellenarten in den Fokus zu nehmen, beispielsweise Briefwechsel, Juryberichte, Tageszeitungen, aber auch Bildquellen oder Devotionalien.

Diese wären etwa in den individuellen Nachlässen der Akteur*innen oder den Archiven der jeweiligen Institutionen zu recherchieren. Diese Vorgehensweise würde es einerseits ermöglichen, Wettbewerbe mittels Tiefenbohrungen genauer zu analysieren, die bereits in der Datenbank erfasst sind. Andererseits können aber auch Wettbewerbspraktiken erschlossen werden, die nicht oder nur rudimentär in musikbezogenen Periodika Niederschlag fanden. Durch Hinzuziehung anderer Quellentypen würde der Blick vermutlich auch stärker auf Gebiete jenseits von Mitteleuropa, etwa auf Regionen wie Skandinavien, Osteuropa oder die iberische Halbinsel, aber natürlich auch auf den außereuropäischen Raum gelenkt werden.

Verzeichnis der zitierten Forschungsliteratur

- Applegate, Celia: „The Building of Community through Choral Singing, in: *Nineteenth-Century Choral Music*, hrsg. von Donna M. Di Garzia, New York 2013, S. 3-20.
- Baker, Alan R. H.: *Amateur Musical Societies and Sports Clubs in Provincial France, 1848-1914. Harmony and Hostility*, Basingstoke 2017.
- Bartlet, Mary Elizabeth Caroline: *Étienne-Nicolas Méhul and Opera: Source and Archival Studies of Lyric Theatre during the French Revolution, Consulate, and Empire*, Bd. 1, Heilbronn 1999 (Études sur l'opéra français du XIXème siècle 4).
- Caradonna, Jeremy L.: *The Enlightenment in Practice. Academic Prize Contests and Intellectual Culture in France, 1670–1794*, Ithaca/London 2012.
- Dewilde, Jan: „The Choir Scene in Flemish Belgium in the First Half of the Nineteenth-Century. The ‚Vlaemsch-Duitsch zangverbond‘“, in: *Choral Societies and Nationalism in Europe*, hrsg. von Krisztina Lajosi und Andreas Styren, Leiden 2015 (National Cultivation of Culture 9), S. 130-151.
- Di Grazia, Donna M.: *Concert Societies in Paris and their Choral Repertoires c. 1828-1880*, Bd. 1, Diss. PhD Washington University 1993, Ann Arbor 1993.
- Donaldson, William: *The Highland Pipe and Scottish Society 1750-1950. Transmission, Change and the Concept of Tradition*, East Linton 2000.
- Doria, Michèle S.: „Lo spettacolo della morte: I funerali per il generale Hoche con musiche di Cherubini, Gossec, Paisiello“, in: *Giovanni Paisiello e la cultura europa del suo tempo*, hrsg. von Francesco P. Russo, Lucca 2007 (Strumenti della ricerca musicale 10), S. 143-150.
- Dratwicki, Alexandre: „Une' histoire du Prix de Rome de musique“, in: *Le concours du prix de Rome de musique (1803-1968)*, hrsg. von Julia Lu und Alexandre Dratwicki, Lyon 2011, S. 11-28.
- Fallon, Daniel: „Saint-Saëns and the Concours de Composition musicale in Bordeaux“, in: *Journal of the American Musicological Society* 31/2 (1978), S. 309-325.

- Finscher, Ludwig: Art. „Martini, Johann Paul Aegidius“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46271>> (letzter Zugriff 30.10.2019).
- Foltmann, Niels Bo: Art. „Gade, Niels Wilhelm“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48330>> (letzter Zugriff (16.10.2019).
- Gessel, Jeroen van: „Mendelssohns Musik mit Wagners Ideen. Niederländische Vorstellungen nationaler Musik im 19. Jahrhundert“, in: *Deutsche Frauen, deutscher Sang – Musik in der deutschen Kulturnation. Vorträge der Ringvorlesung am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn*, hrsg. von Rebecca Grotjahn, München 2009 (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 1), S. 131-155.
- Gessel, Jeroen van: „The Dutch ‚Toonkunst‘ Society as a Platform for International Music Exchange in the Nineteenth Century“, in: *The Circulation of Music in Europe, 1600-1900. A Collection of Essays and Case Studies*, Bd. 2, hrsg. von Rudolf Rasch, Berlin 2008 (Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation), S. 65-84.
- Gessel, Jeroen van: *Een vaderland van goede muziek. Een halve eeuw Maatschappij tot bevordering der toonkunst (1829-1879) en het Nederlandse muzikleven*, Utrecht 2004 (Muziekhistorische monografieën 17).
- Gibson, John G.: *Traditional Gaelic Bagpiping, 1745-1945*, Montreal u. a. 2000.
- Guis, Maurice; Lefrançois, Thierry & Venture, Rémi: *Le galoubet-tambourin. Instrument traditionnel de Provence*, Aix-en-Provence 1993.
- Gumplowicz, Philippe: *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France. Harmonies – Chorales – Fanfares*, Paris 1987 (Collection historique).
- Harrandt, Andrea: Art. „Lachner, Franz Paul“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47938> (letzter Zugriff: 11.12.2018).
- Heemann, Annegret: *Männergesangsvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur städtischen Musikgeschichte Münsters*, Diss. Universität Münster, Frankfurt am Main u. a. 1992 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft 74).
- Hentschel, Frank: „Institutionalisierung des ästhetischen Werturteils: Musikalische Preisausschreiben im 19. Jahrhundert“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), S. 110-121.
- Herbert, Trevor: „Nineteenth-Century Bands: Making a Movement“, in: *The British Brass Band. A Musical and Social History*, hrsg. von Trevor Herbert, Oxford/New York 2000, S. 10-67.
- Hobsbawm, Eric: „Introduction: Inventing Traditions“, in: *The Invention of Tradition*, hrsg. von Eric Hobsbawm und Terence Ranger, 12. Aufl., Cambridge 2012 (Canto Classics), S. 1-14.
- Hurd, Michael: „Glees, Madrigals, and Partsongs“, in: *Music in Britain. The Romantic Age, 1800-1914*, hrsg. von Nicholas Temperley, London 1981 (The Athlone History of Music in Britain 5), S. 242-265.

- Jahrmärker, Manuela: Art. „Thomas, Ambroise“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47531> (letzter Zugriff 14.11.2018).
- Johnston, Roy & Plummer, Declan: *The Musical Life of Nineteenth-Century Belfast*, Farnham (Surrey)/Burlington 2015 (Music in Nineteenth-Century Britain).
- Konrad, Ulrich: „Der Wiener Kompositionswettbewerb 1835 und Franz Lachners Sinfonia passionata: Ein Beitrag zur Geschichte der Sinfonie nach Beethoven“, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3 (1986), hrsg. von Franz Krautwurst, S. 209-239.
- Launay, Denise: „Les motets a double chœur en France dans la première moitié du XVIIe siècle“, in: *Revue de Musicologie* 40 (1957), S. 173-195.
- Leterrier, Sophie-Anne: „Choral Societies and Nationalist Mobilization in Nineteenth-Century France“, in: *Choral Societies and Nationalism in Europe*, hrsg. von Krisztina Lajosi und Andreas Styren, Leiden 2015, S. 33-52.
- Lowerre, Kathryn (Hrsg.): *The Lively Arts of the London Stage, 1675-1725*, Farnham 2014 (Performance in the Long Eighteenth Century: Studies in Theatre, Music, Dance).
- Lu, Julia & Dratwicki, Alexandre (Hrsg.): *Le concours du prix de Rome de musique (1803-1968)*, Lyon 2011.
- Lu, Julia: „Les origines du prix de Rome de musique: genèse et fonctionnement sous l'Empire“, in: *Le concours du prix de Rome de musique (1803-1968)*, hrsg. von ders. und Alexandre Dratwicki, Lyon 2011, S. 45-57.
- Maréchal, Henri & Parès, Gabriel: *Monographie universelle de L'Orphéon*, Paris 1910.
- Masson, Georges: *Ambroise Thomas. Un compositeur lyrique au XIXe siècle*, Metz 1996.
- Morgan, Prys: „From a Death to a View: The Hunt for the Welsh Past“, in: *The Invention of Tradition*, hrsg. von Eric Hobsbawm und Terence Ranger, 12. Aufl., Cambridge 2012 (Canto Classics), S. 43-100.
- Pelker, Bärbel: Art. „Lachner, Vinzenz“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47421> (letzter Zugriff 7.11.2018).
- Pelker, Bärbel: „Vinzenz Lachner (1811-1893). Bewegte und bewegende Kapellmeisterjahre in Mannheim“, in: *Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2017/18. Jubiläumsband*, hrsg. von der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg, Stuttgart 2018, S. 203-226.
- Porter, James: „Eisteddfod“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48731> (letzter Zugriff 30.10.2019).
- Riemann, Hugo: *Musik-Lexikon*, 8. Auflage, 2. Bd., Berlin und Leipzig 1916.
- Robins, Brian: *Catch and Glee Culture in Eighteenth-Century England*, Woodbridge 2006.

- Rohlf, Eckart: „Wettbewerbe und Preise“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11820> (letzter Zugriff 30.10.2019).
- Rosenberg, Jesse: „Abramo Basevi. A Music Critic in Search of a Context“, in: *The Music Quarterly* 86/4 (Winter, 2002), S. 630-688.
- Sterrantino, Graziella: „The Florentine ‚Società del Quartetto‘ 1861-1870“, in: *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, hrsg. von Hans E. Bödeker und Patrice Veit, Berlin 2007 (Musical Life in Europe 1600-1900. Circulations, Institutions, Representation), S. 289-305.
- Stifter, Christian H.: „Der Aufklärer in der Lederhose: Erzherzog Johann und die Volksbildung des 19. Jahrhunderts“, in: *Erzherzog Johann – Visionär der Habsburger*, hrsg. von Karlheinz Wirnzberger, Stainz 2009, S.128-145.
- Tadday, Ulrich & Martinetti, Sergio: Art. „Basevi, Abramo“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47592> (letzter Zugriff 19.11.18).
- Teviotdale, Elizabeth C.: „The Invitation to the Puy d'Évreux“, in: *Current Musicology* 52 (1993), S. 7-26.
- Winkler, Amanda E.: „‚O ravishing delight‘: the politics of pleasure in ‚The Judgment of Paris‘“, in: *Cambridge Opera Journal* 15/1 (2003), S. 15-31.
- Wright, Lesley A.: Art. „Prix de Rome“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13986> (letzter Zugriff 07.11.2018).
- Young, David C.: *A Brief History of the Olympic Games*, Malden u. a. 2004 (Brief Histories of the Ancient World), S. 140-146.