



**DIE
GESELLSCHAFT
DER MUSIK**

Corinna Herr

Klassische Musik bei YouTube

Aufführungs- und Lebenspraxen
im digitalen Zeitalter

Corinna Herr

Klassische Musik bei YouTube
Aufführungs- und Lebenspraxen
im digitalen Zeitalter

**ROMBACH WISSENSCHAFT
REIHE DIE GESELLSCHAFT DER MUSIK**

herausgegeben von Wolfgang Fuhrmann,
Corinna Herr und Karsten Mackensen

Band 3

Corinna Herr

Klassische Musik bei YouTube

Aufführungs- und Lebenspraxen
im digitalen Zeitalter

 **rombach**
wissenschaft

Auf dem Umschlag:

Screenshot aus: »Víkingur Ólafsson – Bach: Prelude & Fugue, BWV 855a: 1. Prelude No. 10 in B Minor (Transcr. Siloti)«, Regisseur: Magnús Leifsson, Cinematography: Ásgrímur Guðbjartsson, Editing: Úlfur Teitur Traustason, https://www.youtube.com/watch?v=rtT__umjFVY (14.03.2025)

© Republik Films / Magnús Leifsson, mit freundlicher Genehmigung

Screenshot aus: »MeTube: August sings Carmen ›Habanera‹«, https://www.youtube.com/watch?v=P2jn_lxrrPg (23.09.2025)

© Moshel Film, Wien, mit freundlicher Genehmigung

Screenshot aus: »W.A.Mozart-Eine kleine Nachtmusik [Violin Solo by Roman Kim]«, <https://www.youtube.com/watch?v=KsxY3WL1cP8> (21.02.2025)

© Roman Kim, mit freundlicher Genehmigung

Das Projekt wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG),
Projektnummer 415999881

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-98858-124-2 (Print)

ISBN 978-3-98858-125-9 (ePDF)



Onlineversion
InLibra

1. Auflage 2026

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2026. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhaltsverzeichnis

Dank	5
Einführung in die Thematik	7
Eingrenzungen	12
Lebens- und Aufführungspraxen	20
Erster Teil: Lebenspraxen	25
I.1 Lebenspraxen in der digitalen Ära: Eingrenzung und methodischer Zugriff	27
Lebenswelten und Lebenspraxen	27
Korpus und Kategorien	33
I.2 »Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen«: zur Präsenz einer Arie bei YouTube	41
»Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen«: Vergleichsvideos	41
Diana Damrau als Königin der Nacht: Inszenierungen und Live-Konzert	48
Authentizitätskonstruktionen in der Recording session: Diana Damrau und Patricia Petibon	107
Lebenspraxen von Rezipient*innen klassischer Musik auf YouTube	132
Zweiter Teil: Aufführungspraxen	149
II.1 Ästhetiken und Aufführungspraxen in der digitalen Ära: Vorbetrachtungen und Corpus	151
Eingrenzung und methodischer Zugriff	151

Inhaltsverzeichnis

Ästhetiken und Aufführungspraxen in der digitalen Ära	154
Das Korpus und sein Zuschnitt	170
II.2 Lust am Narrativ: der »Kurzfilm«	191
Sopran und Tenor in neuen Welten?	195
Klarinettist als Flaneur und Pianisten mit Kopfkino	203
Viraler Countertenor in digitalen Bildwelten	220
Zur Ästhetik des Kurzfilms als Musikvideogattung	231
II.3 Fluchtpunkt 1	
Tenor allein zu Haus: Selbstdarstellung und Kommunikation bei <i>August sings Carmen</i>	237
Das Video	238
»Art-Clip«?	245
Der Sänger singt selbst: »A Post-postmodern piece of art«	247
»The Most Interesting Man In The World«	250
II.4 Performance Clips, Recording sessions und neue Aufführungspraxen	255
Pianistin als YouTuberin der ersten Stunde	255
YouTuber mit Geige	274
Von der Trompeterin zum Tenor: Recording sessions und »Making of«-Videos	283
Pianisten in Ruinen, im Glashaus und im Werkraum	293
II.5 Fluchtpunkt 2	
Cembalist in Flip-Flops: Außenperspektiven auf <i>Jean Rondeau</i> <i>records Vertigo</i>	317
Das Video	317
Visuelle und auditive Ebene	321
Konvergenzen: Musikalische Aufführungs- und Lebenspraxen in der digitalen Ära	327
Gattung und Konvergenz	327
»Musical persona« und Dispositiv	328

Inhaltsverzeichnis

Authentizität und Selbstreferenzialität	330
Werk – Körper – Bricolage	335
Klassische Musik im 21. Jahrhundert	336
Bibliografie	339
Musikdrucke und Manuskripte	339
A/V-Quellen	340
Literatur	353
Weitere konsultierte YouTube-Sites, Websites und Instagram	365
Abbildungsverzeichnis	369
Anhang 1: Übersichten und Auswertungen der Anhänge 3 und 4	371
Stand der untersuchten Kanäle zum Ende des Untersuchungszeitraums	371
Übersicht der Kategorienverteilung	371
Verteilung von Instrumenten / Gesang in der Kategorie Kurzfilm mit Interpret*in	374
Anhang 2: Hörprotokoll zu Kap. II.5	375
Hör-Protokoll des Online-Workshops im Rahmen des Berliner Methodentreffen Qualitative Videoanalyse (Dr. Christine Moritz)	375
Anhang 3: Videos mit klassischer Musik auf dem YouTube-Kanal der <i>Deutschen Grammophon</i> 2009–2019	383
Anhang 4: Videos mit klassischer Musik auf dem YouTube-Kanal von <i>Warner Classics</i> 2008–2019	384
Register	385

Einführung in die Thematik

Der stetige Schwund der Rezeption sowie die Überalterung des Publikums ›klassischer Musik‹ ist eine der persistenten ›großen Erzählungen‹ der Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten, die aktuell in Axel Brüggemanns *Zwei-Klassik-Gesellschaft* erneut in den Fokus rückt. Dies geschieht paradigmatisch bereits im Titel sowie einleitend, wenn der Autor insbesondere die erstere Hypothese durch die Gegenüberstellung einer »›sterbende[n]‹« gegen »›die ›letzte Generation‹«« erläutert.¹ Brüggemann ist nicht der einzige mit diesem Lamento, auch Beiträger*innen zu Martin Tröndles *Konzert-Studien* und andere singen unisono.²

Dass »›die klassische Musik [...] kaum noch eine breite gesellschaftliche Wirkungskraft‹«³ entwickelt, mag einer allgemeinen Wahrnehmung entsprechen. Hier sind allerdings mehrere Implikationen zu befragen, zunächst: Welche ›Gesellschaft‹ ist denn gemeint? Da sich durch die erweiterten Verbreitungs- und Kommunikationsmöglichkeiten im *World Wide Web* ›die Gesellschaft‹ einerseits globalisiert, andererseits aber in viele kleine Gemeinschaften zerfällt,⁴ wäre ein solches Statement für die digitale Ära zumindest zu differenzieren.

1 Axel Brüggemann: *Die Zwei-Klassik-Gesellschaft. Wie wir unsere Musikkultur retten*, Frankfurt 2023, S. 9, 11 et passim. Der Autor bezieht sich exemplarisch auf die Bertelsmann Studie *Relevanzmonitor Kultur* (im Jahr 2023 erstmals erschienen, vgl. <https://liz-mohn-stiftung.de/projekt/relevanzmonitor-kultur/> (09.08.2025)), wobei er aus individueller Sicht die Dichotomie der Altersstrukturen durchaus differenziert (vgl. bspw. ebd., S. 221f.)

Jedoch existieren auch andere Zahlen, die sich u.a. in der *concerti Klassikstudie* von 2016 sowie in eine von IDAGIO beauftragten Studie finden lassen, vgl. dazu das Folgende.

2 Vgl. bspw. Christian Kellersmann: Die ›neue Klassik‹, in: Martin Tröndle (Hrsg.): *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielefeld 2018, S. 379–385; Lukas Krohn-Grimberghe: Vom Fan zum Konsumenten. Die Auswirkungen von Musik-Streaming auf die Hörschaft und den Musikmarkt, in: ebd., S. 387–400, bes. S. 395; Karl-Heinz Reuband: Die soziale Neustrukturierung des Opernpublikums. Der Opernbesuch der städtischen Bevölkerung der 1970er Jahre und heute im Spiegel kommunaler Umfragen, in: *Mf 72* (2019), H. 3, S. 214–242.

3 Brüggemann: *Die Zwei-Klassik-Gesellschaft*, S. 14.

4 Vgl. bereits Christine Hine: *Virtual Ethnography*, London 2000; Andreas Langenohl, Katrin Lehner und Nicole Zillien: Digitaler Habitus – Konzeptuelle Überlegungen zur Veränderung literaler Praktiken und Bildungskonzeptes, in: Dies. (Hrsg.): *Digitaler Habitus. Zur Veränderung literaler Praktiken und Bildungskonzepte*, Frankfurt/Main 2021 (*Interaktiva* 18), S. 17–35, hier: S. 22f. sowie das Folgende, insbes. Teil I.1.

Einführung in die Thematik

Zweitens: Was ist für Axel Brüggemann denn ›klassische Musik‹? Auf einen Definitionsversuch verzichtet der Autor, da er für seine Zielgruppe zu Recht annehmen darf, dass ein Grundkonsens über das, ›was dazu gehört‹, besteht. An dieser Stelle sei aber kurz umrissen, worauf sich in der vorliegenden Studie bezogen wird, wenn von ›klassischer Musik‹ die Rede ist: In ihrer schönen und sehr nachvollziehbaren Kategorisierung gibt Eleonore Büning sieben Möglichkeiten der Definition, dabei verweist sie u.a. auf die »komponierte[] Kunstmusik, die seit dem Ende der Gregorianik entstanden ist« – hier spricht sie vom »ausgeleierte[n] Stilbegriff« bzw. vom »Alltagsbegriff«.⁵ Diese ironische, aber zutreffende Definition wird im Folgenden zugrunde gelegt und der Terminus nun frei von Guillemets oder anderen Eingrenzungen verwendet.

Drittens: Wie viele Klicks muss ein Video haben, wie viele Follower eine Person, wie viele Abonnent*innen ein Kanal, um in einem digitalen Umfeld eine »breite Wirkungskraft« zu erzielen? Ungefähre Volumina im Blick auf Mikro- oder Makro-Influencer*innen sind definiert (vgl. das Folgende, bes. Teil III), aber wie sind über 38 Millionen Aufrufe einer Arie der Zauberflöte, gesungen von derselben Sängerin (vgl. Teil I.2), oder wie ist ein Video des dritten Satzes der Mondscheinsonate mit mehr als 62 Millionen Aufrufen (vgl. Teil II.4), wie sind Musiker*innen mit mehr als 100.000 Abonnent*innen ihrer YouTube-Kanäle einzuordnen? Kann man diesen Phänomenen wirklich eine »breite Wirkungskraft« absprechen? Hier geht es doch wohl um mehr, als um »kleine Gruppe[n]«⁶. Mithin sei Noltze auch deutlich widersprochen, wenn er postuliert, es mache »für eine einzelne Plattenfirma [...], gar eine einzelne Künstlerin [...] keinen Sinn, sich digital solitär zu vermarkten.«⁷ Während dies für die etablierten Künstler*innen natürlich nur eine kleine Facette der sowieso durch Agenturen und Labels organisierten umfassenden Star-Repräsentation ist, sind Nachwuchsmusiker*innen durch die digitalen Kommunikations- und Selbstpräsentationsmöglichkeiten in die Lage versetzt, sich einem größeren Publikum bekannt zu machen. Dass dies nur in einigen Fällen gelingt, ist selbstverständlich, dass das Gelingen kontingent ist, zeigen viele Beispiele. Dafür aber, dass auch zielgerichtetes Handeln im *World Wide*

5 Eleonore Büning: *Warum geht der Dirigent so oft zum Friseur?*, München/Salzburg 2020, S. 34. Eine aktuelle Problematisierung nimmt Wolfgang Fuhrmann vor: Of musical presence. How digitalization shapes our experience of time and space, in: Corinna Herr/Wolfgang Fuhrmann/Veronika Keller (Hrsg.): *Rollen und Funktionen von Musik in der digitalen Ära*. Baden-Baden 2025 (*Die Gesellschaft der Musik* 2), S. 17–38, hier bes. S. 28–36.

6 Holger Noltze: *World Wide Wunderkammer. Ästhetische Erfahrung in der digitalen Revolution*, Hamburg 2020, S. 154.

7 Ebd., S. 203f.

Einführung in die Thematik

Web hierfür erfolgsversprechend sein kann, finden sich ebenfalls Beispiele. Während die digitalen Selbstvermarktung natürlich nur ein – meist geringer – Teil eines tatsächlichen Lebensunterhaltes sein kann (Gegenbeispiele finden sich im zweiten Teil der Studie), erscheint dies in der Generation der ›digital natives‹ gleichwohl eine (fast) unverzichtbare Facette des heutigen Musiker*innendaseins.

In Studien zum Thema wird primär die ›richtige‹ Rezeption klassischer Musik, nämlich im Konzert oder Theater⁸ – also ein in der Tradition der Kunstreligion andächtiges Hören implizierend – und somit eine sehr beschränkte Form der Rezeption befragt.⁹ Im vorliegenden Buch wird explizit auf Gegenentwürfe: auf beiläufiges Hören, auf Hören von nur kleinen Ausschnitten ›großer‹ Werke, aber insbesondere auf das Hören im Rahmen eines neuen Mediums, auf eine nicht-intentionale, gleichwohl bedeutsame »Häppchenkultur«,¹⁰ die unabhängig von allen kulturästhetischen Vermittlungsversuchen gleichwohl »bildende Wirkungen«¹¹ hat, geblickt. Ob sich jedoch auch hier ein konzentriertes Hören entwickeln kann, wird im ersten Teil der Studie gefragt.

Dass die – in Holger Noltzes Worten – *World Wide Wunderkammer* in den letzten zwei Jahrzehnten auch für die (klassische) Musik neue Möglichkeiten und Vermittlungsstrategien erzwungen hat, muss im Jahr 2025 kaum mehr betont werden.¹² Während die Verstrickung mit der (Aufnahme- und Reproduk-

8 So unterscheidet bspw. der *Relevanzmonitor Kultur* zwischen dem Besuch »nicht-klassische[r]« und »klassische[r] Musikkonzerte« (*Relevanzmonitor Kultur* 2023, S. 10–16), fragt jedoch in einem anderen Komplex höchst allgemein nach »Musik hören« und differenziert dabei nicht einmal die Gelegenheit oder das Medium (ebd., S. 7f.). Ebenfalls wird höchst pauschal nach »Angeboten in Theaterhäusern« gefragt, ohne dass in diesem Komplex zwischen Oper, Konzert oder Sprechtheater unterschieden würde (ebd., S. 23–37, zit. S. 23). Der Wert derartig undifferenzierter Umfragen erscheint zweifelhaft und insbesondere problematisch, da sie häufig zur politischen Einflussnahme eingesetzt werden. Entsprechendes gilt für die Studien, auf die sich bspw. Reuband (*Die soziale Neustrukturierung des Opernpublikums*) bezieht.

9 »Die alten Imperative, musst du kennen, und du musst es auf diese genau vorgeschriebene Weise rezipieren, haben ihre Macht verloren, vorbei.« Noltze: *World Wide Wunderkammer*, S. 158.

Axel Brüggemann rekurriert dagegen primär auf die Frage des sog. Regietheaters und dessen mögliche Ideologiekritik im Gegensatz zu einer »überschwängliche[n] Feier des Gestern«. Brüggemann: *Die Zwei-Klassik-Gesellschaft*, S. 33–39 et passim, zit. S. 33. Diese Diskussion kann im vorliegenden Zusammenhang nicht aufgenommen werden.

10 Manfred Eicher, zit. nach Noltze: *World Wide Wunderkammer*, S. 135.

11 Ebd., S. 153.

12 »Das Digitale geht in all seiner Ambivalenz schlichtweg im Alltagsleben auf, da ein wie auch immer gearteter Umfang mit den permanent im Wandel befindlichen Digitaltechnolo-

Einführung in die Thematik

tions-)Technik in allen Musiksparten seit Beginn der Klangaufzeichnung zum Ende des 19. Jahrhunderts erheblich ist,¹³ erscheinen im Cyberspace musikalische Individuum und Technik unauflöslich verknüpft.¹⁴ Die medientheoretische Implikation ist deutlich: Aus dieser Sicht ändert die Wahrnehmung das Phänomen selbst, wir hören nicht mehr Musik, sondern »Medienmusik«.¹⁵ Entsprechend haben sich, wie Michael Huber anführt, auch »die Rahmenbedingungen des Musikhörens radikal geändert«.¹⁶ Ähnlich argumentiert Alfred Smudits, wenn er, auf Kurt Blaukopfs Mediamorphosen-Theorie aufbauend, von der »digitalen Mediamorphose«, einem »Transformationsprozess« der Musik durch die sie produzierenden und distribuierenden digitalen Medien,¹⁷ spricht.

Im Jahr 2010 konstatiert Harry Lehmann, von Haus aus Philosoph, aber auch Physiker, dass trotz einer konstanten Präsenz von Technik in der Musik des 20. Jahrhunderts diese erst mit dem neuen Jahrhundert »alle Bereich[e] der musikalischen Produktion, Rezeption und Distribution zu erfassen beginnt.«¹⁸ Lehmann unterscheidet hier allerdings nicht grundsätzlich zwischen analoger und digitaler Technik, sondern er differenziert die sozialen Kontexte, in denen diese aufgenommen wird.¹⁹ Ähnlich sehen auch Felix Stalder und Armin Nassehi bei ihren grundlegenden Standortbestimmungen digitaler Kultur bzw. der digitalen Gesellschaft zwar enorme Veränderungen, jedoch keinen Paradigmenwechsel, sondern eine »Kultur« bzw. »Muster«, die gesellschaftlich auch vor der Digitalisierung schon vorhanden war(en).²⁰

gien zum selbstverständlichen Bestandteil eines jeden Habitus avanciert ist«, konstatieren Andreas Langenohl, Katrin Lehner und Nicole Zillien (Der Band im Überblick, in: Dies.: *Digitaler Habitus*, S. 7–13, zit. S. 13).

13 Peter Wicke: Ästhetische Dimensionen technisch produzierter Klanggestalten, in: Thomas Phleps/Wieland Reich (Hrsg.): *Musik-Kontexte*, Münster 2011, S. 1062–1084; Alfred Smudits: Musik in der digitalen Mediamorphose, in: Beate Flath (Hrsg.): *Musik/Medien/Kunst. Wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven*, Bielefeld 2013, S. 75–91.

14 Vgl. Michael Harenberg: *Virtuelle Instrumente im akustischen Cyberspace: Zur musikalischen Ästhetik des digitalen Zeitalters*, Bielefeld 2012, S. 34–36.

15 Ebd., S. 14.

16 Michael Huber: *Musikhören im Zeitalter Web 2.0: Theoretische Grundlagen und empirische Befunde*, Wiesbaden 2017, S. 97.

17 Alfred Smudits: *Musik in der digitalen Mediamorphose*, S. 77.

18 Harry Lehmann: Die Digitalisierung der Neuen Musik – ein Gedankenexperiment, in: Ders./Johannes Kreidler/Claus-Steffen Mahnkopf: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010, S. 9–20, zit. S. 10.

19 Ebd.

20 Vgl. Felix Stalder: *Kultur der Digitalität*, Berlin ⁵2021, hier S. 10–12, 72 et passim; Armin Nassehi: *Muster. Theorie der digitalen Gesellschaft*, München 2019, bes. S. 44.

Einführung in die Thematik

Christine Hine formuliert in ihrer grundlegenden Studie den Wunsch danach, auch die »Bedeutungen« der technologischen Entwicklung und ihrer Verbindung zu den mit ihr verbundenen Kulturen zu verstehen.²¹ Der Blick auf die Menschen und Gesellschaften, die sich *mit* den neuen Technologien entwickeln²² steht gegen einen primär technologiebezogenen Ansatz. Der Fokus des vorliegenden Buchs liegt dementsprechend auf einem sehr spezifischen Phänomen, das jedoch exemplarisch auch für die Repräsentation, Re-Interpretation und vielleicht eben Transformation von (klassischer) Musik in der digitalen Ära steht: Musik ist dabei ein Teil der menschlichen Lebenswelten, in denen die Virtualität nur eine von mehreren Formen ihrer Erscheinung ist (vgl. das Folgende, insbes. Teil I.1).

Die Musikforschung arbeitete zunächst primär anwendungsbezogen mit Digitalität durch Konzentration auf digitale Editionen, digitale Musikanalyse und Forschungsdatenmanagement²³, also primär im Hinblick auf die Nutzung der neuen Technologien. So betont die Arbeitsgruppe »Digital Musicology« der *International Musicological Society (IMS)* die Relevanz von »digitalization of musical heritage [...], digital editing, advanced searching and access to online materials, computational modeling of music, automatic analysis, interactive environments for music research«, fügt aber am Ende ein Interesse an »general issues of data-richness and technology adoption« hinzu.²⁴ Die Fachgruppe »Digitale Musikwissenschaft« in der deutschen Gesellschaft für Musikforschung (GfM) formuliert ein deutlich offeneres Interesse an »Forschungsansätze[n] und methodische[n] Überlegungen, die einerseits Ursache und andererseits Folge weitreichender, mit der Digitalität zusammenhängender Veränderungen sind«.²⁵

Wenn in diesem Buch von digitalisierter Musik oder Musik in der digitalen Ära gesprochen wird, geht es also nicht primär um die Datenform, um analoge oder digitale Aufnahmetechnik, sondern es geht in einer ›Musiksoziologie

21 »[...] to develop an enriched sense of the meanings of the technology and the cultures which enable it and are enabled by it.« Hine: *Virtual Ethnography*, S. 8.

22 »[...] to investigate how sociality itself is undergoing transformation in digital societies.« Noortje Marres: *Digital Sociology. The Reinvention of Social Research*, Cambridge 2017, S. 3.

23 NFDI4Culture – Konsortium für Forschungsdaten materieller und immaterieller Kulturgüter, <https://nfdi4culture.de> (03.03.2025).

24 Study Group »Digital Musicology«: Mission Statement, in: [musicology.org](https://www.musicology.org), 13.12.2024, <https://www.musicology.org/study-group/digital-musicology/> (03.03.2025).

25 Digitale Musikwissenschaft, in: [musikforschung.de](https://www.musikforschung.de), o.D., <https://www.musikforschung.de/digitale-musikwissenschaft/> (03.03.2025). Vgl. auch Stefanie Acquavella-Rauch/Andreas Münzmay (Hrsg.): *Digitalität in der Musikwissenschaft (Musiktheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft* 32 [2017], H. 4).

Einführung in die Thematik

des Digitalen²⁶ im Sinne Stalders und Marres' vor allem um neue Formen von (Re-)Präsentation, Affordanz²⁷ und Aneignung und damit um einen soziologischen Zugriff auf Musikpraxis, die hier mit Blick auf die sie umgebenden und in sie eingreifenden, medialen Bedingungen untersucht wird: »to investigate how sociality itself is undergoing transformation in digital societies.«²⁸ Gleichzeitig ist in dieser »enorme[n] Vervielfältigung der kulturellen Möglichkeiten«²⁹ nach musikalischem Handeln in digitalen Umgebungen wie auch nach dem interdependenten Handeln von Menschen und technischen Aktanten³⁰ zu fragen.

Nach einem Vortrag zum Thema »Klassische Musik bei YouTube« im Jahr 2018 sagte mir eine Fachkollegin sinngemäß: »Das Internet bildet *für uns* keine relevante Öffentlichkeit«. Aus dem Gedanken heraus, dass die klassische Musik gerade im Internet eine neue, andere Öffentlichkeit finden könnte, die bezüglich ihrer musiksoziologischen Relevanz zu befragen wäre, ist dieses Buch entstanden. Ihm liegt dabei kein so klares und wertendes Telos zugrunde, wie Noltze es formuliert, bei dem der Wunsch einer Beförderung der Vermittlung von »dem ›guten Inhalt‹« sehr deutlich ist.³¹ Gleichwohl ist auch hier das »Internet als Ort und Medium ästhetischer Erfahrung«³² der Untersuchungsgegenstand.

Eingrenzungen

Während vor der Existenz der Video-Plattform YouTube, 2005 gegründet und 2006 für sehr viel Geld von Google erworben, Musikvideos vor allem auf spezifischen Fernsehkanälen, v.a. *MTV* und *VIVA*, die allein auf Rezipient*innen populärer Musik ausgerichtet waren, gezeigt wurden, wird nun das Genre zunehmend für den Klassikmarkt relevant und es finden sich immer mehr

26 Herzlichen Dank an Wolfgang Fuhrmann für die Formulierung und inhaltliche Zuspitzung dieses Begriffs.

27 Tia DeNora: *After Adorno. Rethinking Music Sociology*, Cambridge 2003, S. 46–48.

28 Marres: *Digital Sociology*, S. 3.

29 Stalder, *Kultur der Digitalität*, S. 10. Stalder sieht drei Grundkonstanten für die »Kultur der Digitalität«, nämlich »Referentialität«, »Gemeinschaftlichkeit« und »Algorithmizität«, ebd., S. 13.

30 Vgl. ebd., S. 18 sowie grundlegend Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt/Main 2010, S. 71, 122 et passim.

31 Noltze: *World Wide Wunderkammer*, S. 13, vgl. auch S. 69, 72, 92, 101f. et passim.

32 Ebd., S. 13, vgl. auch S. 17, 21 et passim.

Einführung in die Thematik

Musikvideos auch der klassischen Musik.³³ Zwar haben solche Videos im klassischen Sektor eine kleine Tradition, die aber natürlich nicht zu vergleichen ist mit dem Bereich der sog. populären Musik. Die Verbindung des Pop mit der audiovisuellen Speichertechnologie ist im 20. Jahrhundert unabdinglich. Das Mikrofon wird vom Übertragungsmedium zum Aktant im kreativen Prozess und Teil der Ontologie, also der Seinsform dieser Musik. Die audiovisuelle Darstellung wird unverzichtbare Selbst-Präsentations- und Werbemöglichkeit. Seit den 1980er Jahren werden Pop-Videoclips von einer Begleiterscheinung zu einem primären Medium der Vermittlung. Während in verschiedenen populären Bereichen auch Konstruktionen von Authentizität virulent sind, ist doch das Genre zumindest im 20. Jahrhundert deutlich stärker medial verflochten und vermittelt.

Gleichzeitig macht die populäre Musik des 20. Jahrhunderts die Verknüpfung mit ihren technischen Entstehungsbedingungen vielfach selbst zum Thema und für ihre Musiker*innen sind digitale Medien unabdingliches Produktionsmittel und gleichzeitig unverzichtbare Selbstpräsentations- und Werbemöglichkeit. Entsprechend stammen auch 29 von insgesamt 31 Beiträgen des *Oxford Handbook of Music and Virtuality*³⁴ aus dem Bereich der populären Musik.³⁵ Insbesondere die Visualisierung und Narrativierung der Songs durch Musikvideos ist in der Populärmusik inzwischen unverzichtbar und Videoclips haben sich von einer Begleiterscheinung zum primären Medium der Vermittlung entwickelt. Auch Mathias Bonde Korsgaard konzentriert seine Auswahl für das *Music Video After MTV* auf den Bereich der sog. populären Musik, was sich auch im Untertitel des Buchs zeigt. Er postuliert dabei eine neue Ära des Musikvideos (in der Popmusik): »music video itself is currently experiencing a second golden age due to its post-televisual resurrection online«.³⁶ Während der Band *Music – Media – History* zwar einen weiten Blick auf Musik und ihre medialen Verschränkungen einnimmt, liegt der Fokus primär auf dem auditiven Bereich.³⁷ Die Dynamik der Entwicklungen

33 Dass MTV »seine genuine Funktion u.a. an YouTube abgetreten« hat, konstatieren Henry Keazor und Thorsten Wübbena bereits 2011. Henry Keazor/Thorsten Wübbena: *Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichten, Themen, Analysen*, Bielefeld 2011, S. 9.

34 Sheila Whiteley/Shara Rambarran (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, Oxford 2016.

35 Entsprechend auch Martin Herzberg: *Musik und Aufmerksamkeit im Internet. Musiker im Wettstreit um Publikum bei YouTube, Facebook & Co.*, Marburg 2012.

36 Mathias Bonde Korsgaard: *Music Video After MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*, Abingdon/New York 2017, S. 4.

37 Matej Santi/Elias Berner (Hrsg.): *Music – Media – History. Re-Thinking Musicology in an Age of Digital Media*, Bielefeld 2021.

Einführung in die Thematik

ist weiterhin erheblich, aktuell verändern sich Prozesse und Produkte bzw. Artefakte insbesondere durch die Möglichkeiten im Bereich Virtual Reality.

Gleichzeitig versucht die Sparte der klassischen Musik weitgehend unberührt von diesen Entwicklungen zu funktionieren. Das primäre Präsentationskonzept ist weiterhin das Live-Konzert bzw. die Bühnenaufführung und entsprechend ist die Ausbildung der Interpret*innen an den Musikhochschulen hierauf konzentriert. Aktuell nutzen aber auch immer mehr klassische Künstler*innen bzw. ihre Repräsentant*innen die digitalen Medien in unterschiedlichen Formen, seien es die Social Media zur (Eigen-)Bewerbung, sei es eben YouTube. Die Plattform steht hier auch symbolisch für das Web 2.0, das sog. Mitmach-Internet, in dem seit 2003 Menschen mit geringen technischen Voraussetzungen selbst Videodateien einstellen und sogar eigene ›Kanäle‹ bzw. neuerdings Labels gründen. YouTube eröffnet neue bzw. erweiterte Möglichkeiten der medialen Übermittlung, Kommunikation³⁸ und mithin einer Popularitätsverstärkung von Phänomenen auch der klassischen Musik. Dort finden sich heute elabourierte Videos, die zu digitalen Visitenkarten der Musiker*innen werden. Die großen Labels, wie die *Deutsche Grammophon (DG)* und *Warner Classics*, finanzieren inzwischen regelmäßig Musikvideos, um neue CD-Alben ihrer Künstler*innen zu bewerben. Hier spielen natürlich auch Budget- und Fragen des gewünschten kommerziellen Ertrags eine zentrale Rolle, wie auch die Relevanz der Videos als Werbeträger.³⁹

Durch das Web 2.0 können neben Firmen mit entsprechenden gewerblichen Interessen auch Privatpersonen ›Musik von allen für alle‹ weltweit präsentieren. So erschließt sich der Klassikmarkt auch ein neues Publikum. Es sind aber insbesondere die Nachwuchs-Interpret*innen, die die Bedingungen der digitalen Lebens- und Berufswelt für sich nutzen bzw. mit ihr konfrontiert sind: Inzwischen ist für Castings und das Vorspielen für Oper und Konzert vielfach die Video-Bewerbung Voraussetzung. Während in solchen Fällen ungeschnittene Performance-Videos eingesandt werden müssen, wächst gleichzeitig die Zahl an professionell gedrehten Musikvideos auch von

38 »Its sheer scale is so overwhelming it would be almost impossible to capture its essence other than to say that it offers users the tools to upload video and to comment on existing videos«, David C. Giles: *Twenty-First Century Celebrity: Fame in Digital Culture*, Bingley 2018, S. 109.

39 Diese Orientierung auch auf YouTube als grundsätzliches Geschäftsmodell betonen auch Burgess und Green: »[...] who gets to participate in the business? Under what conditions, with what impacts on culture and society, and in whose interests do they participate?« Jean Burgess/Joshua Green: *YouTube. Online Video and Participatory Culture*, Cambridge ²2018, S. 12.

Einführung in die Thematik

Einzel-Künstler*innen im Klassik-Bereich.⁴⁰ Hier geht es nicht mehr nur um digitale Bewerbungsmappen, sondern die Interpret*innen suchen auch neue Ausdrucksmöglichkeiten für sich und ihre Kunst.⁴¹

Die professionelle Musikpraxis der Klassik scheint von dieser Entwicklung jedoch häufig noch erheblich entfernt: In der Ausbildung wird die visuell performative Ebene vielfach weiterhin als irrelevant angesehen. Musiker*innen, insbesondere der Instrumentalklassen, lernen, sich auf der Bühne möglichst wenig und unauffällig zu bewegen. Konsequenterweise wird eine Selbstdarstellung im Web vielfach als populär gewertet und zum Kritikfaktor. Karin Martensen hat die Verbindungen der klassischen Musik zur Aufnahmetechnik umfassend dargelegt,⁴² gleichwohl existieren diese Vorbehalte an Musikhochschulen weiterhin.⁴³

Entsprechend ergeben sich in diesem Kontext gerade für die klassischen Künstler*innen Probleme grundsätzlicher Art: Da die Interpret*innen im Videoclip einerseits eine Rolle spielen, andererseits auch sich selbst darstellen (ob dies beides in Philip Auslanders Begriff der »musical persona«⁴⁴ konvergiert, wird zu fragen sein), sind auch sie von den innerhalb der digitalen Kultur aktuell virulenten anthropologischen Grundfragen betroffen: Medienwissenschaftler proklamieren die »zu Ende gehende [...] Simulationsära« und den Verlust der Leiblichkeit.⁴⁵ In einer Gegenbewegung formiert und manifestiert sich ein verstärktes Bedürfnis nach Authentizität, was sich

40 Die einzige mir bekannte spezifische Untersuchung zu Klassik-Videos ist die kaum überarbeitete Version des bei Kloppenburg 1997 erschienenen Textes (Rötter, Günther: Videoclips und Visualisierung von E-Musik, in: Josef Kloppenburg [Hrsg.]: *Musik multimedial. Film-musik, Videoclip, Fernsehen*, Laaber 2000, S. 259–294). Zwar finden sich hier grundlegende Theoreme für ältere Musikvideos, aber das Web 2.0 bzw. YouTube wird nur in einem – offenkundig nachträglich eingeschobenen – Absatz behandelt. Vgl. Rötter, Günther: Videoclips und Visualisierung von E-Musik. In: Josef Kloppenburg (Hrsg.): *Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität*, Laaber 2012, S. 487–539, hier S. 496–498.

41 Dass YouTube in diesem Kontext bei den Musiker*innen eine ähnliche »einschüchternde Macht« ausübt, wie vormals – und weiterhin – die Tonaufnahme, ist anzunehmen. Vgl. Jo Wilhelm Siebert: Technische Medien II: Rezeption von Aufnahmen, in: Thomas Ertelt/Heinz von Loesch (Hrsg.): *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*. Bd. 2: *Institutionen – Medien*, Kassel usw. 2021, S. 180–209, zit. S. 180.

42 Karin Martensen: »The phonograph is not an opera house«. *Quellen und Analysen zu Ästhetik und Geschichte der frühen Tonaufnahme am Beispiel von Edison und Victor*, München 2019 (*Technologien des Singens* 1).

43 Vgl. auch Corinna Herr/Carsten Wernicke: »Aber viel WICHTIGER, ich hoffe, nicht.« Funktion und Relevanz beruflicher Nutzung von digitalen Plattformen durch fortgeschrittene Musikstudierende, in: *Mf* 77 (2024), H. 2, S. 113–132.

44 Vgl. Philip Auslander: *In Concert: Performing Musical Persona*, Ann Arbor 2021.

45 Harenberg: *Virtuelle Instrumente im akustischen Cyberspace*, S. 36f.

Einführung in die Thematik

gesellschaftlich exemplarisch an der Rückkehr der Vinyl-Schallplatte zeigt und sich auch in der vielfach als populistisch kritisierten Praxis manifestiert, auf der Schauspielbühne Amateur*innen statt professioneller Schauspieler*innen zu präsentieren.⁴⁶ Diese Bewegung wird als ›Neuer Realismus‹ in der Philosophie theoretisch fundiert.⁴⁷ Dass sich diese Bewegung als zentral für den Diskurs nicht nur der klassischen Musik erweist, ist wenig erstaunlich (vgl. dazu das Folgende, Teil II.1). So schreibt Eleonore Büning im Jahr 2019 geradezu visionär im Hinblick auf die zu der Zeit noch nicht geahnte Pandemie: »Alles verlagert sich ins Virtuelle, ganze Imperien im Musikmanagement werden eines Tages überflüssig werden. Und das Live-Konzert wird noch kostbarer.«⁴⁸

Im Jahr 2025 sind Internet-Plattformen wie *Spotify* und das Streaming von Konzerten zentrale Marktsegmente, deren Relevanz sich insbesondere in der Pandemie wesentlich verstärkt hat. Das gilt auch für die sog. klassische Musik.⁴⁹ Entgegen vieler Aussagen von Konzertforschern zur Überalterung und zum Schwund der Publika der klassischen Musik sowie zum ›Tod der CD‹⁵⁰ zeigt beispielhaft eine aktuelle *IDAGIO*-Studie, dass dabei 35 % der Musikhörer*innen die sog. klassische Musik bevorzugen⁵¹, und die *concerti*-Klassikstudie belegt, dass von den 20-29-jährigen immerhin 79 % Klassik-Konzerte besuchen.⁵² Mögliche Publika für klassische Musik im Netz sind also vorhanden, wobei vermutet werden kann, dass auch die in der vorliegenden Studie

46 Bernd Stegemann: *Lob des Realismus*, Berlin 2015. Alternative Theorien argumentieren bspw. im Sinne Nassehis und sehen bspw. eine von der Mediatisierung weitgehend unabhängige »Präsenzkonstruktion«. Kornelia Hahn/Martin Stempfhuber (Hrsg.): *Präsenzen 2.0. Körperinszenierung in Medienkulturen*, Wiesbaden 2015, S. 11.

47 Markus Gabriel (Hrsg.): *Der neue Realismus*, Berlin 2014; ders.: *Sinn und Existenz. Eine realistische Ontologie*, Berlin 2016; Hubert Dreyfus/Charles Taylor: *Die Wiedergewinnung des Realismus*, Berlin 2016.

48 Büning: *Warum geht der Dirigent so oft zum Friseur?*, S. 217.

49 Vgl. Julia Haferkorn/Brian Kavanagh/Sam Leak: *Livestreaming Music in the UK: A Report for Musicians*, 2021, <https://livestreamingmusic.uk/> (20.03.2023); Julia Haferkorn: *Livestreaming Music Practices during the COVID-19 Pandemic and their Implications for Classical Music Performance*, in: Herr/Fuhrmann/Keller (Hrsg.): *Rollen und Funktionen von Musik in der digitalen Ära*, S. 221–236.

50 Kellersmann: *Die neue Klassik*, S. 380.

51 Mark Mulligan/Keith Jopling/Zack Fuller: *The Classical Music Market. Streaming's Next Genre? A MIDiA Research White Paper commissioned by IDAGIO*, in: MIDiAresearch.com, Mai 2019, <https://www.midiaresearch.com/reports/the-classical-music-market> (03.03.2025), S. 7.

52 Michael Haller/Johannes Truß: »Typisch Klassik!« *concerti Klassikstudie 2016*. Eine Repräsentativbefragung über Interessen, Gewohnheiten und Lebensstile der Klassikhörer in Deutschland. Durchgeführt von der Hamburg Media School in Kooperation mit Con-

Einführung in die Thematik

beschriebenen Prozesse und Zustände zu diesen Zahlen beigetragen haben bzw. beitragen.

In diesem Buch wird viel über Narrative geschrieben. Dass das Buch selbst auch ein Narrativ spinnt, ist nicht zu vermeiden und wird vor allem an den getroffenen Eingrenzungen sichtbar:⁵³ Zunächst sollte es aus den bereits dargelegten Gründen um klassische Musik in der oben angeführten Definition gehen. In Weiterhin wurden nur Interpretationen von Musik aus der Zeit von ca. 1600 bis 1900 einbezogen, denn die mittelalterliche und die Musik der Renaissance bedürfen spezifischer Vermittlungsstrukturen und haben ihre eigenen Fangemeinden. Das 20. Jahrhundert ist in Entwicklung und Rezeption so diversifiziert, dass hier mehrere eigene Untersuchungen noch zu schreiben sind, wenn auch der Diskurs im Gange ist.⁵⁴

Des Weiteren wurden die (Selbst-)Darstellungen solistischer Künstler*innen fokussiert, weder Orchester noch Ensembles wurden in die Studie einbezogen, da hier gerade in der Darstellung erheblich andere Grundvoraussetzungen herrschen. Auch sollte es nicht um die Abfilmungen großer Konzerte, sondern um das Einstellen von Musikvideos außerhalb der üblichen Performance-Situation gehen. Hier handelt es sich in der Regel häufig um kurze Videos, quasi um Miniaturen. Dass solche Videos last not least auch wesentlich stärker rezipiert werden als bspw. Gesamteinspielungen, ist - nicht nur, aber auch problematischer - Teil des Systems.

Die Wahl der Medienplattform YouTube erfolgte aus mehreren Gründen: Erstens waren in den Jahren 2014 bis 2017, als das Projekt noch im Konzeptstadium war, Plattformen wie *Instagram* und *TikTok* noch deutlich weniger verbreitet. Aber auch im Jahr 2026 ist YouTube weiterhin *das* Medium für die Darstellung klassischer Musik im Netz, sieht man einmal von speziellen oder Plattformen von Institutionen ab. Die Herausforderung dieser Untersuchung eines bereits heute historischen Phänomens ist ihre Impermanenz, die mit ihrem Untersuchungsgegenstand verbunden ist:

YouTube [...] [is an] unstable object of study, marked by dynamic change (both in terms of video and organisation) [...]. From the beginning, it was further complicated by its dual function as both a top-down platform for the distribution of

certi 2016, in: media.concerti.de, 06.04.2016, [https://media.concerti.de/klassikstudie/\(04.03.2025\)](https://media.concerti.de/klassikstudie/(04.03.2025)).

53 Die Verfasserin dieser Studie hat sich bereits in ihrer Studienzeit von dem Mythos einer objektiven oder objektivierbaren Geschichtsschreibung verabschiedet.

54 Vgl. beispielhaft Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik*, Mainz usw. 2012; Axel Volmer/Jens Schröter (Hrsg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld 2013.

Einführung in die Thematik

popular culture and a bottom-up platform for vernacular creativity; and the ongoing blurring between the two.⁵⁵

Mit Blick auf allseits geplante Kultur-Kürzungen muss gesagt werden: *Noch* existieren alternativ bzw. ergänzend zu YouTube auch digitale Opernübertragungen, sei es über den Fernsehsender ARTE, der mit ARTE Opera eine »europäische Opernsaison«⁵⁶ mit Premieren der *Wiener Staatsoper*, des *Royal Opera House*, der *Staatsoper Unter den Linden*, der Lettischen, Finnischen, Spanischen Nationalopern, der *Semperoper*, des berühmten *Théâtre La Monnaie* und vielen anderen präsentiert. *Operavision*⁵⁷ ist inzwischen ein gefragtes Streaming-Angebot. Im Online-Angebot *Met Opera on Demand*⁵⁸ der *Metro-politan Opera* New York können Abonnent*innen auf unzählige Aufzeichnungen zurückgreifen. Im Live- oder Re-Live-Angebot *Met Opera Live in HD* überträgt die Met ihre Aufführungen in über 1500 Kinos in über 46 Ländern weltweit.⁵⁹ Das Publikum der *Digital Concert Hall* der *Berliner Philharmoniker*⁶⁰ ist primär außerhalb Deutschlands angesiedelt. Der YouTube-Kanal der Berliner Philharmoniker hat aktuell über 500.000 Abonnent*innen und über 200 Millionen Aufrufe.⁶¹

Unabhängig von diesen institutionalisierten Angeboten agieren – wie schon angeführt – auch einzelne Künstler*innen im digitalen Raum und zwar sowohl bei YouTube als auch bei *Instagram*. Gerade bei *Instagram* und neuerdings auch bei *TikTok* zeigen Musiker*innen jedoch zumeist keine ganzen Werke, sondern eher kurze Ausschnitte aus Übe- oder Konzertsituationen.⁶² YouTube dagegen scheint eher die Plattform des Vorführens zu sein: Hier werden immerhin ganze Sätze oder einzelne Arien präsentiert – auch außerhalb der Übertragung kompletter Konzerte, die es zwar auch gibt, die aber, wenn nicht vom Veranstalter, dann als Bootleg, also unautorisierte Mitschnitte, und

55 Burgess/Green: *YouTube*, S. 13f.

56 Saison ARTE Opera. Die europäische Opernspielzeit, <https://www.arte.tv/de/videos/RC-016485/saison-arte-opera/> (04.03.2025).

57 <https://operavision.eu/> (07.12.2024).

58 Met Opera on Demand, <https://ondemand.metopera.org/> (04.03.2025).

59 The Met: Live in HD, <https://www.metopera.org/season/in-cinemas/> (04.03.2025).

60 Berliner Philharmoniker\Digital Concert Hall, <https://www.digitalconcerthall.com/> (04.03.2025).

61 Kanal: @berlinphil, gegründet am 19.01.2009, 531.000 Abonnenten, 1.466 Videos, 217.169.422 Aufrufe, <https://www.youtube.com/@berlinphil> (04.03.2025).

62 Vgl. zur Mediennutzung von Nachwuchskünstler*innen Herr/ Wernicke: »Aber viel WICH-TIGER, ich hoffe, nicht.«, S. 120–123.

Vgl. zu *TikTok* neuerdings: Juan Bermúdez: *Musicking TikTok. A Musical Ethnography from a Glocal Austrian Context*, London 2025.

Einführung in die Thematik

weniger von den einzelnen Künstler*innen eingestellt werden. Dagegen sind die ›privaten‹ YouTube-Kanäle klassischer Künstler*innen zumeist dazu gegründet, besonders gelungene oder geschätzte Interpretationen zu präsentieren. Hinzu kommen die einzelnen Labels, die ihre Künstler*innen bewerben. Wie dies genau geschieht, steht hier im Zentrum des Interesses.⁶³

Dass hierbei eine starke Kontingenz von Produktion und Rezeption herrscht, ist fraglos. 20 Jahre nachdem das erste YouTube-Video das World Wide Web erreichte, hat jede/r dort seine eigene Bubble – auch die ernsthaften älteren Herren, die den Begriff Bubble noch nie gehört haben.⁶⁴ Inzwischen hat auch die traditionelle Anhängerschaft der klassischen Musik YouTube als bequeme Möglichkeit entdeckt, entweder neue Interpretationen bekannter Werke anzuhören oder Live-Mitschnitte von Konzerten, die man aus räumlichen oder zeitlichen Gründen verpasst hat, nachzuhören.

Entsprechend betrifft die fünfte Eingrenzung das zu untersuchende Material, das Korpus. Im ersten Teil des Buchs war die Auswahl durch den – natürlich ebenfalls idiosynkratisch gewählten – Gegenstand gegeben (vgl. das Folgende). Für den zweiten Teil schien es mit Blick auf Professionalisierung und Umfang der Verbreitung und Rezeption sinnvoll, die Angebote der beiden größten ›Global Player‹ genauer zu betrachten: *Warner Classics* ist sehr früh auf den YouTube-Zug aufgesprungen, der entsprechende Kanal wurde 2006 gegründet. Die *Deutsche Grammophon* kam etwas später und gründete ihren YouTube-Kanal im Jahr 2009. Hinzugenommen werden ausgewählte Kanäle freier Künstler*innen sowie – mit Blick auf die Rolle der Prosumer*innen (vgl. zu diesem Begriff das Folgende, Teil I.1) – einzelne Kanäle, die umfänglich Repertoire anbieten. Auch kleine Labels nutzen natürlich die Möglichkeit, bei YouTube für ihre Künstler*innen zu werben. Aber gerade hier wäre die Auswahl zu stark dem Zufall überlassen, wenn auch das *World Wide Web* insgesamt und YouTube im Besonderen mehr Möglichkeiten zur Sichtbarmachung bieten, als dies vor der digitalen Ära der Fall war. Dass durch den Vorrang der großen Labels in diesem Bereich insbesondere das

63 Fragen zu einem spezifisch musikalischen Umgang auf und mit YouTube stellt Jonas Wolf (*Re-Composing YouTube. Vernacular Musical Aesthetics in the Digital Age*, Bielefeld 2024).

64 Auch dies ist im Sinne von Stalders Definition von Kultur gedacht: »Kultur [ist] nicht etwas Statisches [...], sondern ein Feld der Auseinandersetzung, umstritten und durch die Handlungen vieler dauernd Veränderungen unterworfen [...]. Sie ist gekennzeichnet durch ein Neben-, Mit- und Gegeneinander von Prozessen der Auflösung und der Konstitution.« Stalder: *Kultur der Digitalität*, S. 17.

Einführung in die Thematik

Standard-Repertoire favorisiert – und sogar noch stärker eingegrenzt⁶⁵ – wird, ist eine durchaus problematische Folge der gegenwärtigen Entwicklung: »Das Internet wirkt einerseits als Filterblase – immer mehr vom Gleichen [...]. Zugleich wirkt das Netz als Treiber unendlicher Ausdifferenzierung«.⁶⁶

Lebens- und Aufführungspraxen

Was geschieht nun mit unserem geliebten Repertoire – im engeren und weiteren Sinne – durch die neuen Produktions- und Distributionsmöglichkeiten der digitalen Ära:

Welche Möglichkeiten gehen mit dem [...] Konsequenzreduzierten einher, die immer wieder als Besonderheiten des Virtuellen beschrieben werden? Und was passiert mit alten Einschätzungen, mit dem kulturkritischen Verweis auf Lebensferne, auf die Entfremdung von Natur und Körper? Was geschieht mit etablierten Kulturtechniken wie dem Lesen von Büchern oder der Rezeption von Kunst?⁶⁷

Diese Fragen stellen sich auch für das Hören – und Sehen – klassischer Musik. Die Fragen, die mich beim Thema *Klassische Musik bei YouTube* bewegen, sind jedoch weitergehender Natur: Versucht werden soll eine Identifikation und Analyse grundlegender Muster im Umgang mit klassischer Musik im digitalen Zeitalter. Untersucht wird dies aus einer doppelten Perspektive: Zunächst einmal frage ich nach den Affordanzen im Sinne Tia DeNoras, die das neue Medium für diese spezifische Musik bietet – und natürlich deren Rezeption. Zweitens interessieren mich aber auch die besonderen Anforderungen, die der spezifische Diskurs der klassischen Musik an das Medium stellt.

Eine grundlegende Stoßrichtung der vorliegenden Untersuchung ist Andreas Reckwitz' »praxeologische[s] Quadrat der Kulturanalyse [...] [als] Bezugsrahmen [...] von Praktiken, Diskursen, Subjektivierungsweisen und Artefaktensystemen.«⁶⁸ Nimmt man diesen Ansatz ernst, müssen sehr unterschiedliche Dinge analysiert werden. Im vorliegenden Fall wurde entschieden, zwei unter-

65 Vgl. hierzu aktuell Volker Kalisch: Zur Wirklichkeit der »Klassischen Musik« im Internet: Wertekonstruktion zwischen demokratischem Zugriff und neuen (Un-)Verbindlichkeiten, in: Herr/Fuhrmann/Keller (Hrsg.): *Rollen und Funktionen von Musik in der digitalen Ära*, S. 39–63.

66 Noltze: *World Wide Wunderkammer*, S. 177.

67 Stefan Rieger/Armin Schäfer/Anna Tuschling (Hrsg.): *Virtuelle Lebenswelten. Körper – Räume – Affekte*, Berlin/Boston 2021, S. 6.

68 Andreas Reckwitz: *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016, S. 13, vgl. auch S. 23–48.

Einführung in die Thematik

schiedliche Fallbeispielkomplexe in den Blick zu nehmen, mit denen auch differente Blickwinkel einhergehen: Im ersten Teil wird vor allem die Rezeption ›alter‹ Musikvideos unter ›neuen‹ Bedingungen untersucht, es geht also um Videos, die vor oder mit den Veränderungen durch das sog. Web 2.0 entstanden sind, deren – bis heute virulente – Rezeption aber im Rahmen der Digitalisierung und deren verstärkter Kommunikations- und Verfügbarkeitsmöglichkeiten erfolgt. Dies wurde anhand der Präsentation und Rezeption einer einzigen Arie, gesungen von einer Sängerin, genauer untersucht. Die zentrale Frage ist die, welche Rückschlüsse über die »Lebenspraxen«, also das Leben und den praktischen Umgang mit digital jederzeit verfügbarer (klassischer) Musik, sich aus den Ego-Dokumenten, also aus den Kommentarsektionen der Videoclips bei YouTube, ziehen lassen. Mit Nassehi⁶⁹ wird hier nicht von einem Paradigmenwechsel ausgegangen, sondern davon, dass sich ›Muster‹ der Gesellschaft in digitalisierter Form fortsetzen bzw. dass die Digitalisierung diese Muster vor allem sichtbar macht.⁷⁰ Die zu ihrer Verstärkung und zu einer neuen Sichtbarmachung.

Die andere Seite der Rezeption ist die Produktion, wobei beide Seiten nicht notwendigerweise äquivalent zueinander sind: Die im zweiten Teil der Studie analysierten Musikvideos sind unter digitalen Bedingungen entstanden. Hier interessieren mögliche Veränderungen in den ›Aufführungspraxen‹ klassischer Musik, wobei davon ausgegangen wird, dass in diesem Fall die erweiterten Präsentations- und Kommunikationsformen neue ›Muster‹ hervorbringen. Die Länge des Untersuchungszeitraum reicht dabei von 2006 bis 2019, er beginnt mit der Übernahme von YouTube durch Google und der Gründung des YouTube-Kanals durch Warner Classics und endet – durch einen glücklichen Zufall – vor der Covid-Pandemie. Entsprechend handelt es sich bei der – auf den ersten Blick ungewöhnlichen – Anordnung der Teile dieser Untersuchung um eine chronologische Ordnung des Untersuchungskorpus.

Dass diese Studie sich mit einem historischen Phänomen beschäftigt, wird vielleicht nirgends so deutlich wie an den Untersuchungszeiträumen des ersten und zweiten Teils. Die Analysen für den ersten Teil wurden in den 18 Monaten nach Bewilligung des Projekts durchgeführt, also 2019/20. Durch eine berufliche Veränderung musste das Projekt dann pausieren und konnte

69 Entsprechend argumentieren auch Hahn/Stempfhuber, vgl. dies.: *Präsenzen 2.0. Zur Einführung in die soziologische Erforschung differenzierter Präsenz*, in: Dies.: *Präsenzen 2.0*, S. 7–19, hier S. 13.

70 Nassehi, *Muster*, hier bes. S. 44f., 68 et passim.

Einführung in die Thematik

erst ab dem Jahr 2022 fortgeführt werden. Dazwischen lag unter anderem die größte Pandemie der letzten 100 Jahre, die auch auf das Verhalten von Nutzer*innen des *World Wide Web* erheblichen Einfluss hatte. Nun, im Jahr 2025, kommt die Studie zu ihrem Abschluss. Weder wäre es zeitlich möglich noch inhaltlich sinnvoll gewesen, den ersten Teil der Arbeit völlig neu zu schreiben, denn die Situation im Jahr 2019, vor der Pandemie, ist nicht wiederholbar. Im Gegenteil erscheint es mir inzwischen gerade als Reiz dieser Arbeit, gewisse Prozesse und Phänomene über diese Schwelle hinweg zu beobachten.

Die Sars-Cov2-Pandemie hat nicht nur den Schreibprozess für dieses Buch aufgewühlt und verändert. Die Digitalisierung des Lebens hat in dieser Zeit zwangsweise einen enormen Schub erfahren, der aus den bekannten Gründen insbesondere auch Kultur und Musik betrifft. Vor dem Einfall der Pandemie zeigt sich die dargestellte deutliche Differenz in der Verbindung zum Medium zwischen der klassischen und der populären Musik – wenn auch Blaukopf und Smudits im umfassenden Theorem der ›Mediamorphose‹ hier nicht differenzieren.⁷¹ Seitdem hat die klassische Musik in diesem Bereich zwangsweise aufgeholt, dabei lag jedoch eine starke Betonung auf dem Live-Streaming⁷² bzw. auf Übertragungen von Live-Konzerten und kleinen Aufführungen. Die bisher beobachtete Entwicklung neuer Aufführungspraxen scheint dagegen zu stagnieren. Jedoch ist davon auszugehen, dass die Entwicklung sich bei der Rückkehr zu einer (neuen) Normalität weiter fortsetzen wird. Dass musikalische ›Lebenspraxen‹ in der digitalen Welt in den 2010er Jahren bereits klar entwickelt waren, zeigt der zweite Teil der vorliegenden Studie.

Eine zunächst marginale Entwicklung verändert sich in den ersten Dezenen des 21. Jahrhunderts zu einer *Präsenz* professionell gedrehter Musikvideos auch im Klassikbereich. Entsprechend können wir quasi wie im Reagenzglas beobachten, wie sich die Entwicklung der klassischen Musik unter den Bedingungen ihrer ›virtuellen Reproduzierbarkeit‹ vollzieht, um einmal Walter Benjamin⁷³ abzuwandeln, dessen Blick auf einen Paradigmenwechsel in der Ära des Digitalen nicht gespiegelt, aber in einer neuen Intensität geführt

71 Smudits: Musik in der digitalen Mediamorphose.

72 Die Zunahme des Streaming-Geschäfts ist in den letzten Jahren stetig gewachsen, wie die Auswertungen des Bundesverbands Musikindustrie zeigen. Für 2024 werden ein Umsatz von »rund 2,38 Milliarden Euro« und eine Steigerung um 7,8 % gegenüber 2023 angegeben. Vgl. [dpa]: Musikindustrie: Umsatz bei Musikverkäufen erneut gestiegen, in: nmz.de, 20.02.2025, <https://www.nmz.de/politik-betrieb/musikwirtschaft/musikindustrie-umsatz-bei-musikverkaeuften-erneut-gestiegen> (04.03.2025).

73 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin 2010.

Einführung in die Thematik

wird. Diese Entwicklung ist keineswegs parallel bzw. nur zeitversetzt zum Pop, sondern sie ist tatsächlich anders.

Was diese Videos ›bedeuten‹, ist eine komplexe Frage, geht man davon aus, dass es sich um mehr als um das Zeigen einer spezifischen Interpretation handelt. Die Videos sind als abgeschlossene Werke konzipiert und es handelt sich mithin um neue Artefakte, die auch den Anspruch erheben, diese Musik ›auszudrücken‹. Dass dies »nicht so ernsthaft«⁷⁴ geschieht – oder jedenfalls wahrgenommen wird –, mag auch den spielerischen Charakter, der zum Image von YouTube gehört, wiedergeben. Gleichzeitig wird diese Art der Rezeption auch durch das YouTube-Image gesteuert.

Die beiden großen Teile des Buchs sind auch über das gemeinsame Medium und den Gegenstand hinaus nicht unverbunden. Vielmehr repräsentieren sie exemplarisch zwei zentrale Momente innerhalb der Digitalisierung unserer Lebenswelt beim Umgang mit (klassischer) Musik. Dass im vorliegenden Buch ›Lebenspraxen‹ und ›Aufführungspraxen‹ zusammengedacht sind, scheint entscheidend für einen differenzierten Blick auf ein komplexes Phänomen. Den unterschiedlichen Bedürfnissen an die Analyse entspricht die Pluralität der phänomenzentrierten methodischen Ansätze,⁷⁵ die genauer in den einleitenden Kapiteln der beiden großen Teile diskutiert werden.

Obwohl in den letzten Jahren umfangreiche Untersuchungen zu Musik im Rahmen von Digitalisierung unternommen wurden, sind die hier gestellten Fragen und fokussierten Phänomene noch wenig erforscht.⁷⁶ Deshalb wurde der Weg einer langsamen Erkundung gewählt, nicht nur mit dem Ziel, Antworten zu erhalten, sondern auch mit der Intention, neue Fragen zu identifizieren und vor allem weitere Forschungen anzuregen.

74 Heinz von Loesch in der Diskussion nach meinem Vortrag zum Thema im SIM im Dezember 2024.

75 Eine »dynamisierte, komplexe Welt [braucht] eine Theorieform, die sich für den dynamischen Ordnungsaufbau und Rückkopplungsprozesse interessiert.« Nassehi: *Muster*, S. 98.

76 Vgl. aber Raphael Nowak: *Consuming Music in the Digital Age. Technologies, Roles and Everyday Life*, Basingstoke 2016; Thomas Busch/Peter Moormann/Wolfgang Zielinski (Hrsg.): *Musikalische Praxen und virtuelle Räume*, München 2020; Peter Moormann/Nicolas Ruth (Hrsg.): *Musik und Internet. Aktuelle Phänomene populärer Kulturen*, Wiesbaden 2023 (*Musik und Medien*).

Register

A

Adorno, Theodor W. 12, 29, 37, 138
@Akko 89, 115
Alden, David 235
@Angel CityGirl 112
@Angelette Jones 118
@Anna Hanson 74
@Anne marie 77
Appel, Karel 90
Arrau, Claudio 266
@Art Danks 124
@Arthur Davis 44
Audi, Pierre 90, 93
Auslander, Philip 15, 39, 146, 152, 167,
322, 329, 331

B

Bach, Johann Sebastian 216, 277
Bal, Mieke 157
Balaian, Awik 231
Balsom, Alison 177, 191, 285–287
Bamert, Matthias 235
Barad, Karen 30
Baráth, Emőke 193
Barthes, Roland 333
Bartoli, Cecilia 231
Batiashvili, Lisa 232
Benjamin, Arthur 203
Benjamin, Walter 22
Bermúdez, Juan 18
Bernheim, Benjamin 199, 201, 202, 233,
234, 327
Birkenhauer, Theresia 156
Bizet, Georges 238, 239, 242
Björk 246
Blaukopf, Kurt 22
Borgstedt, Silke 167–169

Bostridge, Ian 191, 235
Bourdieu, Pierre 138
Bourgeois, Yoann 177, 231
Brahms, Johannes 262, 272, 297, 314, 315
@Brian Murphy 82
Brüggemann, Axel 7–9, 137, 332
Bullerjahn, Claudia 206
Büning, Eleonore 8, 16
Burgess, Jean 14, 18, 28, 30–32, 34–36, 38,
52, 70, 88, 133, 134, 140–143, 168, 312
Bussine, Romain 311

C

Callas, Maria 44, 172, 238, 241, 244, 251
Capuçon, Fée 311
Capuçon, Gautier 185–188, 193, 277,
310–312, 327, 331, 332
Carreras, José 290
Chang, Sarah 191
Charton, Anke 230
Chatzinikolau, Katerina 182, 184–188,
275
Chopin, Frédéric 161, 173, 195, 208, 213,
215, 216, 230, 232, 233, 256, 258–264,
267, 272, 293, 329
Chung, Kyun Wha [정경화] 178, 193
Cimarosa, Domenico 204
Cook, Nicolas 157
Couperin, François 319

D

Dahlhaus, Carl 155, 158, 159
Damrau, Diana 34, 39, 41–60, 63, 66–80,
84–119, 122–124, 129, 131, 141, 144–147,
172
Davis, Colin 53
Debussy, Claude Achille 161, 173, 231
Deep Purple 279, 280

Register

Deller, Alfred 229
DeNora, Tia 12, 29
Dessay, Natalie 42, 46, 193
Deutekom, Cristina 42–44, 47, 48, 63, 124
Domingo, Plácido 173, 290
Doors, The 188
@Drew Peacock 105, 107
@Drink Bourbon 82, 83
Dudamel, Gustavo 173, 182
Durkheim, Émile 114

E

Edison, Thomas Alva 15, 160
Eðvarðsson, Egill 305
Eisemann, Christoph 157
Elmark, Susanne 42
@Emre Yücelen 108

F

Fauré, Gabriel 178, 193, 310–312
Feige, Daniel Martin 165, 166, 180
@Ferrarimano601 70
Fischer-Lichte, Erika 151, 152, 156, 253
Forman, Miloš 81, 140
Foster Jenkins, Florence 44, 48, 49, 86, 87
Foucault, Michel 52, 315, 330
Freund, Julia 272, 274
Fuhrmann, Wolfgang 8, 12, 16, 20, 28, 30, 33, 181, 242, 272, 274, 317, 335, 336

G

Garanča, Elīna 233
Gebhardt, Winfried 137, 138
Genette, Gérard 165, 179, 233, 283, 284
Gheorgiu, Angela 247
Giles, David C. 14, 127, 140, 143, 168, 170, 234, 328, 331–334
Glass, Philip 305, 307, 309
Gogh, Vincent van 161, 261, 262

Göttler, Annique 187, 331, 334
Green, Joshua 14
Großmann, Rolf 155–159, 163, 259, 335
Grotjahn, Rebecca 167, 230, 239, 295, 329, 331
Gruberová, Edit 42
Gulda, Friedrich 266

H

Habermas, Jürgen 27, 28
Hahn, Kornelia 16, 146, 152
Händel, Georg Friedrich 183, 221, 226, 227, 231
Hanslick, Eduard 156
Harding, Daniel 121, 123, 131
Hausman, Leah 53
Haynes, Bruce 153
Hill, Keith 302
Hine, Christine 7, 11, 27, 31–33, 35, 38, 58, 126, 133, 135, 138, 140, 141, 146
Hoffer, Josepha 82
Hope, Daniel 207
Huang, Hu-Wei 208
Husserl, Edmund 27

I

Ingarden, Roman 158

J

Jara, Jorge 90
Jaroussky, Philippe 172, 178
Jenkins, Henry 37, 38, 44, 48, 49, 86, 87, 134
Jo, Sumi 15, 29, 42, 45–47, 63, 99, 151, 178
@John Smith 125, 126
@Jon L 82
@Jose Hill 66, 67
@jose manuel del carmen y gonzalez 49, 52, 67
Judd, James 235

Register

K

Kaden, Christian 29, 31, 152
 Kalisch, Volker 20, 335
 Kant, Immanuel 156
 Kaufmann, Jonas 288–292, 305
 Keazor, Henry 13, 158
 Kempff, Wilhelm 262
 Kim, Roman 182, 184, 186–188, 274, 275,
 277–282, 286, 328, 329, 331–333
 Kim, Soo-Yeon 42–45, 47
 Kjus, Yngvar 161
 Klinge, Jana 205
 Kopiez, Reinhard 152, 169, 170
 Korsgaard, Matthias Bonde 13, 163, 164,
 166, 175
 Kremer, Gidon 176, 231
 Krupp-Schleußner, Valerie 29
 Kühmeier, Genia 90
 Kühnel, Jürgen 178, 197, 198, 283

L

@*LaDivinaLover* 116, 131
 Lady Gaga 246
 Lang, Lang 194, 207–210, 212, 233, 293,
 327, 329, 332
 Langenohl, Andreas 7, 10, 28, 30
 Large, Brian 90
 Latour, Bruno 12, 29, 155
 Lehmann-Wermser, Andreas 29
 Lehmann, Harry 10, 17
 Lehner, Katrin 7, 10, 28, 30
 Leifsson, Magnús 216, 218, 219
 Levit, Igor 70, 71, 178, 179, 312, 314, 315,
 329
 Lévy, Pierre 37
 Liepe, Niklas 208
 @*Lilith89ibz* 93, 108
 Lilkendey, Martin 163, 175
 Lisitsa, Valentina 187, 188, 255, 256,
 258–274, 276, 277, 282, 286, 293, 298,
 305, 320, 328, 329, 331

Liszt, Franz 261, 264, 267, 282
 Lodéon, Frédéric 220
 Loesch, Heinz von 15, 23, 155, 156, 158,
 161, 162, 167, 266, 267
 Lourdet, Margot 311
 @*Love Stuff* 77

M

Madonna 246
 Mahler, Gustav 213, 235
 Marcello, Alessandro 304
 Martensen, Karin 15
 Marthaler, Adrian 235
 Marty, Olivier 234
 Mayer, Albrecht 176, 177, 207, 232
 McQuilken, Michael Joseph 216
 McVicar, David 51, 53, 78, 92
 Micah 117
 @*Michael Heliotis* 83, 84
 Miklósa, Erika 42
 @*Mister Golightly* 42, 44, 51, 189, 190
 Monteverdi, Claudio 183, 199
 Moorman, Charlotte 241
 Moormann, Peter 23, 30, 168, 182
 Morell, Andreas 182, 193, 195
 Moritz, Christine 323, 375–382
 Moser, Edda 42, 46, 63, 74, 124, 141
 Moshel, Daniel 247, 254
 @*Mos Quito* 99, 100
 Mozart, Wolfgang Amadeus 33, 41, 43,
 46, 48–61, 64–75, 78–102, 107–118,
 121–127, 131, 132, 135, 173, 185, 237, 262,
 275, 281, 282
 @*Mr. Bubz* 79–81, 138
 @*Mr. Minecraft* 49 252

N

Nante, Mariano 293, 294
 Nassehi, Armin 10, 21, 23, 31, 160
 @*neveratime* 50, 52, 101, 102

Register

Noltze, Holger 8, 9, 12, 20, 29, 37, 330, 336, 337

Nonnenmann, Rainer 312

O

Ólafsson, Víkingur 216, 218–220, 231, 233, 304, 305, 307, 309, 329, 336

Olschanski, Reinhard 156

@omnipotato 98 249, 250

Orliński, Jakub Józef 193, 220–227, 229, 231, 233, 234

Ottensamer, Andreas 177, 194, 203–208, 232, 233, 277, 315, 327

P

Paganini, Niccolò 187, 191, 261, 278, 285

Pahud, Emmanuel 172, 193

Paik, Nam June 241

@parsifalito 50, 101, 102

Pavarotti, Luciano 290

Petibon, Patricia 39, 107, 121–124, 126, 127, 129, 131, 146, 193

Philips, Jamie 208

@Phoenix Wing 73

Pietschmann, Patrick 160, 274

Platz, Friedrich 152, 169

Pollini, Maurizio 267

Ponte, Lorenzo da 90

Popp, Lucia 42, 46

Prince 246

Prohaska, Anna 153, 182–185, 188, 193, 195–199, 206, 233, 234, 277, 293, 296

Puccini, Giacomo 61, 73, 191, 288–292

R

Rachmaninoff, Sergej 261

Radcliffe, Daniel 110, 145

Radulović, Nemanja 232, 319

Rameau, Jean-Philippe 299–304

Reckwitz, Andreas 20, 331

Restle, Conny Sibylla 300, 302

Réty, Jean-Hugues 234

Rhorer, Jérémie 107, 110, 111, 145

Ricœur, Paul 165

Roberts, Julia 64

Robertson, Roland 143

Rondeau, Jean 177, 295–302, 312, 313, 315, 317, 319, 321–324, 327, 329, 331, 335, 337

Röschmann, Dorothea 53, 55, 57, 78, 90

Ross, Scott 300

Rossini, Gioacchino 231

Rötter, Günther 15, 163, 165, 175, 178, 205, 245, 311

@Rousseau 272–274

Rowling, Joanne K. 110, 111

Royer, Joseph-Nicolas-Pancrace 299, 300, 317, 318, 322

S

Sarasate, Pablo de 188

Say, Fazıl 178

Schikaneder, Emanuel 55

Schinkel, Karl 55

Scholl, Andreas 229

Schrage, Norbert 279

Schramm, August 237–254

Serra, Luciana 42

@shantanu panda 89, 228

Siebert, Jo Wilhelm 15, 29, 151, 153, 154, 158, 159, 178, 335

Small, Christopher 30, 322

Smudits, Alfred 10, 22, 31, 154, 160, 334

Sokolov, Grigorij 302

@songscaptioned 49, 52

Springsklee, Holger 175

Stalder, Felix 10, 12, 19, 27–29, 31, 36, 37, 330

Stempfhuber, Martin 16, 21, 146, 152, 181

@Steven Gates 118, 119

@Steven Leung 82

Streep, Meryl 49

Sutherland, Joan 42, 46

Register

@swimmercat57 111, 117
Szilas, Nicolas 234

T

Taruskin, Richard 153
Telemann, Georg Philipp 287
Terfel, Bryn 101
Tharaud, Alexandre 172, 177, 231,
293–296, 303–305
@Toni Anic 77
Trifonov, Daniil 194, 195, 213, 215, 216,
232, 233, 293, 296, 327, 329
Turner, Graeme 170

U

Ustinov, Peter 43

V

Verdi, Giuseppe 60, 73
Vered, Ilana 235
Villazón, Rolando 231
Viray, Jonalyn 65, 87, 88, 141
Vivaldi, Antonio 173, 183, 191, 195, 207,
220, 221

W

Wagner, Raphael 87

Wang, Yuja 315
Weber, Aloysia 83
Weber, Constanze 83
Weber, Josepha 83
Wedel, Cassandra 208
Weinzierl, Stefan 155–159, 163, 259, 335
Wernicke, Carsten 15, 18, 37, 181, 186, 187,
288, 331
@Whaleshark69 248, 250
@William Tomkiel 47, 115
Winter, Rainer 38, 136
Wolf, Jonas 19
@Wolfgang Amadeus Mozart 70
Wübbena, Thorsten 13, 158

Y

Yang, Xuefei 176, 191, 192
Yoshikazu, Mera 229

Z

Zhao, Zhanyang 152
Zillien, Nicole 7, 10, 28, 30
Zsolt, Jankó 187