

Martin Vacha, Bakk.art. M.A.

Die schöne Magelone.

**Künstlerische und betriebswirtschaftliche Aspekte einer
Aufführung im Rahmen der Meisterklassen Gutenstein.**

Künstlerische Masterarbeit

Schriftlicher Teil

zur Erlangung des akademischen Grades *Master (MA)*

individuelles Masterstudium *Vokalmusik am Podium*

Institut für Gesang und Musiktheater

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Betreuer: Univ.-Prof. Karlheinz Hanser

Wien 2012

Inhalt

1	Einführung	3
2	Künstlerische Planung und Realisierung	4
2.1	Der Text von Ludwig Tieck	4
2.2	Die Romanzen von Johannes Brahms	5
2.3	Umsetzungskonzept	6
2.3.1	Möglichkeiten	7
2.3.2	Entscheidung	9
2.4	Spezifische Herausforderungen der einzelnen Lieder	10
3	Betriebswirtschaftliche Planung und Realisierung	16
3.1	Meisterklassen Gutenstein	16
3.1.1	Visionen – normatives/strategisches Management	17
3.1.2	Konkrete Angebote – Produktprogramm	17
3.2	Dozentenkonzerte	19
3.3	Operatives Marketing – Kommunikationspolitik	20
3.3.1	Medien- und Öffentlichkeitsarbeit	20
3.3.2	Werbung mittels Printmedien	21
3.3.3	Internet	22
3.3.4	Social Media	23
4	Persönliche Reflexion und betriebliche Evaluation	26
4.1	Subjektive künstlerische Erfahrungen	26
4.2	Zielerreichung aus betrieblicher Sicht?	27
4.3	Resümee	28
	Quellenverzeichnis	29
	Über den Verfasser	32
	Abstract (Deutsch/Englisch)	33
	Ehrenwörtliche Erklärung	34

1 Einführung

Der Verfasser ist seit 2009 als Dozent für die *Meisterklassen Gutenstein* – einer Sommerakademie für Gesang, Streichinstrumente und Klavier im südlichen Niederösterreich – tätig und hat 2011 deren künstlerische und kaufmännische Leitung übernommen. In dieser Funktion hat er in der Saison 2012 die Aufführung der *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* von Ludwig Tieck in Kombination mit den *Romanzen aus Ludwig Tiecks Schöner Magelone für eine Singstimme und Pianoforte op. 33* von Johannes Brahms mit den ausübenden KünstlerInnen Martin Vacha (Bariton und Rezitation) sowie Nina Paul (Klavier) programmiert und die weitere künstlerische und ökonomische Planung und Realisierung gesteuert.

Ziel der Masterarbeit ist es, die Fähigkeit des Verfassers zur *künstlerischen* und *betriebswirtschaftlichen* Planung, Realisierung und Reflexion/Evaluation eines Konzerts unter Beweis zu stellen. Der vorliegende schriftliche Teil hat keineswegs *forschenden* sondern lediglich *dokumentarischen* sowie im letzten Abschnitt *reflexiv-evaluativen* Charakter. Leitvorstellung war also nicht die Weiterentwicklung musik- und/oder wirtschaftswissenschaftlicher Wissensbestände, sondern die Darstellung des erfolgreichen Praxistransfers derselben.

Die *beiliegende CD* enthält einen *repräsentativen Querschnitt* der hier behandelten Aufführung vom 28. Juni 2012, die im historischen Meierhof in Gutenstein stattgefunden hat. Gemäß dem Studienziel wurden schwerpunktmäßig Lieder ausgewählt.

In der vorliegenden Arbeit werden im Sinne der leichteren Lesbarkeit Ludwig Tiecks *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence*, Johannes Brahms' *Romanzen aus Ludwig Tiecks Schöner Magelone für eine Singstimme und Pianoforte op. 33* sowie die Kombination beider Werke einheitlich als *Magelone* bezeichnet. In den Aussendungen der Meisterklassen Gutenstein wurde das Gesamtwerk übrigens – einer umgangssprachlichen Tradition folgend und analog zum Titel der vorliegenden Arbeit – *Die schöne Magelone* genannt. Der volle Titel der Erzählung Ludwig Tiecks hätte sich für den Mediengebrauch nicht geeignet.

2 Künstlerische Planung und Realisierung

Zunächst soll – ausgehend von einer kurzen Analyse der Werke – jener Prozess nachvollziehbar gemacht werden, der zur konkreten und auf Audio-Datenträger auszugsweise dokumentierten künstlerischen Interpretation geführt hat. Der interpretatorische Spielraum hat dabei nicht nur übliche Parameter wie Tempowahl, Dynamik, Ausdruck, Ornamentik, usw. umfasst. Zunächst musste geklärt werden, in welcher Form der *Prosatext* mit den Gedichten/Romanzen verbunden und in welcher *Besetzung* das Werk realisiert werden soll.

Auf umfangreiche biografische Bezüge zur Entstehung der Werke soll im Sinne einer straffen Darstellung verzichtet werden. Die verwendeten Ausgaben des literarischen (Internet: Gutenberg/Tieck) sowie des Notentextes (Brahms) sind im Literaturverzeichnis gesondert als *Primärliteratur* vermerkt. Auf etwaige Quellenkritik wird hier angesichts des dokumentarischen Charakters der vorliegenden Arbeit ausdrücklich verzichtet. Im Rahmen dieser Arbeit wird konsequenterweise nur auf diese beiden Ausgaben Bezug genommen. Zitierte Textstellen beziehen sich also immer auf die angegebene Primärliteratur.

2.1 Der Text von Ludwig Tieck

Der romantische Stoff von Tiecks *Magelone* geht auf das französische Volksbuch *Histoire des deux vrais et parfaits amants – Pierre de Provence et la belle Maguelonne* zurück. Die orientalischen Motive wurden erst später eingearbeitet. Die deutsche Übersetzung wurde im Jahre 1527 von Veit Warbeck, einem Freund Martin Luthers, angefertigt. (Vgl. Fischer-Dieskau 2008: 165 ff.) Tieck veröffentlichte seine *Magelone* erstmals 1797 in seinen *Volksmärchen* (vgl. Fischer-Dieskau 2008: 165 ff.) und nahm sie später u.a. gemeinsam mit *Der blonde Eckbert* in die „Erste Abteilung“ seiner 1812 publizierte Sammlung *Phantasus* auf (vgl. Rath 1996: 260). „Er versuchte, uns mit seinem Märchen in geheimnisvollen Zauber ohne klare Farben einzuspinnen, sich in gebrochenen Tönen zu artikulieren.“ (Fischer-Dieskau 2008: 165.) Jedes der 18 in Prosa gehaltenen Kapitel der Erzählung enthält ein Gedicht/Lied. Diese Gedichte/Lieder sollten später zur Vorlage zahlreicher Vertonungen – u.a. von Carl Maria von Weber, Louis Spohr, Franz Lachner, Carl Friedrich Curschmann, Robert Franz und eben Johannes Brahms – werden. Bemerkenswert erscheint, dass Tieck die Gedichte auch aus dem Kontext der Erzählung herausgelöst unter dem Titel *Des Jünglings Liebe* veröffentlicht hat. Dabei fehlt lediglich das zweite Gedicht. (Vgl. Fischer-Dieskau 2008: 165 ff.)

Die Handlung ist schnell erzählt: „Graf Peter befindet sich auf abenteuerlicher Fahrt und verliebt sich in die neapolitanische Königstochter Magelone. Er entführt sie zu nächtlicher Stunde aus dem Palast. Als die beiden am Meeresufer rasten, raubt ein Vogel drei Ringe, die zum Unterpand ihrer Liebe geworden waren. Bei der Jagd nach dem diebischen Vogel trennt ein Sturm die Liebenden. Peter gerät in orientalische Gefangenschaft; Magelone lässt eine Kirche und ein Pilgerspital bauen. Peter flieht und findet seine Magelone nach manchen Abenteuern zu gemeinsamem Glück wieder.“ (Fischer-Dieskau 2008: 165 f.)

Spannend scheinen die zahlreichen *religiösen Bezüge* der Erzählung. Der Name *Peters* korrespondiert mit seiner Hinwendung zum *heiligen Petrus* und zur Wahl der *Himmelsschlüssel* als Erkennungszeichen. Auch jener *Fisch*, der die drei Ringe enthält und die Hoffnung von Peters Mutter auf ein Wiedersehen mit ihrem Sohn neu aufkeimen lässt, entstammt zweifellos christlicher Symbolik. Der Sinneswandel der Mutter wäre handlungslogisch nicht erklärbar. Der symbolische Gehalt gilt auch für den *Schäfer*, der als Retter der edlen Liebe Peters und Magelones in Erscheinung tritt und vor dessen Haus der junge Graf seine Geliebte mit einem *Lamm* wiedersieht.

Der folgende Befund zeigt, dass die Qualität der Texte Tiecks – ungeachtet der grundsätzlichen Wertschätzung – keineswegs einhellig positiv beurteilt wird: „Unsterblich sind nicht alle seine Texte, aber es gibt so erstaunliche, die einem nicht mehr und nicht weniger aus dem Kopf gehen als – um in der Zeit zu bleiben – Schriften von Novalis, Kleist und Hölderlin.“ (Rath 1996: 374.)

2.2 Die Romanzen von Johannes Brahms

Der Beginn der Arbeit an der *Magelone* fällt ins Jahr 1861 wo Brahms im Hamburger Vorort Hamm lebt – also noch vor seine Wiener Zeit (vgl. Neunzig 1973: 58). 1856 hatte Brahms bei einer Aufführung des *Elias* von Felix Mendelssohn Bartholdy den von Manuel García ausgebildeten Bariton Julius Stockhausen kennengelernt. Der gefeierte Pianist Johannes Brahms war von der Gestaltungskraft des Sängers so begeistert, dass er in der Folge gemeinsam mit ihm u.a. Schuberts *Schöne Müllerin* und Schumanns *Dichterliebe* zur Aufführung brachte. Die Beschäftigung mit diesen Liederzyklen dürfte Brahms zu eigenen kompositorischen Plänen animiert haben. Brahms besaß eine Sammlung der Werke Ludwig Tiecks und hat schließlich die Gedichte aus Tiecks *Magelone* als textliche Grundlage seines Liederzyklus‘ ausgewählt. Die ersten sechs Lieder und das Lied *Sulima* (Nr. 13) wurden bis

1862 fertiggestellt und bereits von Julius Stockhausen und Johannes Brahms öffentlich zur Aufführung gebracht. (Vgl. Forner 2007: 34 ff.)

Die Fertigstellung erfolgte erst im Sommer 1869 in Baden-Baden. Brahms vertonte allerdings nur 15 der insgesamt 18 Gedichte. Dabei orientierte er sich größtenteils am Zweitdruck in Tiecks *Phantasia* von 1812. (Vgl. Fischer-Dieskau 2008: 164 f.) Der Zyklus ist – vom Komponisten autorisiert – in einer *hohen* und in einer *tiefen Ausgabe* erschienen (vgl. Fischer-Dieskau 2008: 173 f.). Angesichts der Zusammenarbeit des Komponisten mit dem Bariton Julius Stockhausen darf davon ausgegangen werden, dass es sich bei der tiefen Ausgabe um die ursprünglichste handelt. Der Tonumfang von B bis f' ist für dieses Stimmfach geradezu ideal – obwohl von einer Ausgabe für tiefe und nicht etwa von einer Ausgabe für mittlere Stimme die Rede ist. Ungleiche Transposition einzelner Lieder und die daraus folgenden verfälschten Tonartenbezüge sind bei der hier dokumentierten Aufführung aufgrund der Autorisierung durch den Komponisten ausgeschlossen.

Es soll hier nicht verschwiegen werden, dass die Uraufführung der gesamten *Magelone* keinesfalls erfolgreich war (vgl. Fischer-Dieskau 2008: 172 f.). Schließlich ist das Werk von immenser Komplexität und stellt – beispielsweise im Vergleich zu Brahms' in Strophenform komponierten *Liebesliedern* oder *Deutschen Volksliedern* – hohe Ansprüche auch an die RezipientInnen.

2.3 Umsetzungskonzept

Bei Liederzyklen sind in der Regel – abgesehen von Bearbeitungen – nur zwei konzeptive Ansätze der Aufführung zu beobachten: eine Realisierung des *gesamten Zyklus* oder eine *auszugsweise* Aufführung. Bei der *Magelone* bestehen allerdings wesentlich mehr Optionen, die zunächst anhand von Beispielen dargestellt werden sollen. Schließlich haben wir es mit einem Text aus Prosa und Lyrik zu tun, dessen lyrischer Teil von Johannes Brahms vertont wurde – ohne allerdings den Prosatext in das musikalisch überformte Kunstwerk zu integrieren. Die *kombinatorische Aufführung* ist also keinesfalls vorbestimmt. „Etwas launenhaft sprach sich Brahms manchmal für, meist aber gegen die gesprochene Wiedergabe des Märchens aus, vielleicht auch, weil ihm die Inspiration aus der reinen Gedichtsammlung gekommen war. In Briefen äußerte er, die Lieder sollten für sich selbst sprechen, der Sänger brauche nichts davon zu wissen, wie und an welcher Stelle Tieck sie in sein Märchen eingefügt habe.“ (Fischer-Dieskau 2008: 173.)

2.3.1 Möglichkeiten

Bei der Recherche nach verfügbaren Aufnahmen auf Tonträgern konnten drei Optionen der künstlerischen Realisierung der *Magelone* identifiziert werden (vgl. Internet: Amazon/Magelone). Diese Möglichkeiten sollen hier anhand von *drei Referenzaufnahmen* dargestellt werden. Auf die empirische Erfassung der Häufigkeit bestimmter Realisierungsformen soll deshalb verzichtet werden, weil diese Daten keine Relevanz für subjektive künstlerische Entscheidungen hätten.

1.) *Beschränkung auf den Liederzyklus:* Vom Label *Orfeo* wird ein Live-Mitschnitt aus dem Jahre 1970 von den *Salzburger Festspielen* mit dem Bariton Dietrich Fischer-Dieskau und dem Pianisten Sviatoslav Richter angeboten. Die Aufnahme enthält lediglich die fünfzehn Romanzen von Johannes Brahms. Auf den Prosatext wird gänzlich verzichtet.



Abb. 1: CD-Cover der Aufnahme der *Magelone* mit D. Fischer-Dieskau (Bariton) und S. Richter (Klavier), 1970 (Internet: Amazon/Magelone)

2.) *Musikalisch-literarische Realisierung mit verteilten Rollen:* Während der Prosatext eine Reihe direkter Reden enthält, sind die Lieder/Gedichte – bis auf das letzte Lied – jeweils einer Person zugeordnet. Das ist allerdings nicht immer Graf Peter:

- | | |
|--------------|---|
| Nr. 1 | ein Sänger |
| Nr. 2 bis 4 | Peter |
| Nr. 5 | Magelone?
(„...ein Blatt enthielt dieses Lied:“ / „Magelone sang das Lied...“) |
| Nr. 6 bis 10 | Peter |

Nr. 11	Magelone
Nr. 12	Peter
Nr. 13	Sulima
Nr. 14	Peter
Nr. 15	Peter und Magelone

An dieser textlichen Zuordnung orientiert sich offensichtlich die Einspielung der *Deutschen Grammophon* aus dem Jahre 2002. Ulrich Tukur spricht die Prosatexte und Dietmar Loeffler spielt Klavier. Den Gesangspart teilt sich der Bariton Oliver Widmer mit der Sopranistin Camila Nylund (Nr. 11 und Nr. 13).



Abb. 2: CD-Cover der Aufnahme der *Magelone* mit U. Tukur (Rezitation), O. Widmer (Bariton), C. Nylund (Sopran) und D. Loeffler (Klavier), 2002 (Internet: Amazon/Magelone)

Dieser Realisierungstyp ist natürlich in weiteren Teilkategorien denkbar. Einerseits könnten sich – gleichsam als *Minimalvariante* – die InterpretInnen auf die Aufteilung zwischen Rezitation und Gesang durch eine/n SchauspielerIn und eine/n SängerIn beschränken. Andererseits könnten sogar die direkten Reden, die im Prosatext vorkommen, von den jeweiligen RollenträgerInnen übernommen und die unterschiedliche Besetzung der Lieder Nr. 1 (ein Sänger), Nr. 5 und Nr. 11 (Magelone), Nr. 13 (Sulima) und evtl. Nr. 15 (Peter und Magelone) vorgenommen werden. Letzteres Konzept wäre als *Maximalvariante* des Prinzips der rollenmäßigen Aufteilung zu identifizieren und würde einen *kantatenhaften* Charakter erzeugen. Definitiv an seine Grenzen stößt eine solche Realisierung wohl beim letzten Lied,

das eigentlich von Peter *und* Magelone vorgetragen werden müsste, sich – aus Sicht des Verfassers – aber keinesfalls für eine Aufführung zu zweit eignet.

3.) *Musikalisch-literarische Realisierung ausschließlich durch eine/n KünstlerIn:* Die Mezzosopranistin Brigitte Fassbaender und die Pianistin Elisabeth Leonskaja bieten in ihrer Einspielung bei *Teldec* aus dem Jahre 1994 eine Version an in der die Sängerin auch die Prosatexte vor und zwischen den fünfzehn Liedern vorträgt. Im vorliegenden Fall wurden die Prosatexte übrigens stark gekürzt – allerdings ohne wesentliche Teile der Handlung zu vernachlässigen.



Abb. 3: CD-Cover der Aufnahme der *Magelone* mit B. Fassbaender (Mezzosopran, Rezitation) und E. Leonskaja (Klavier), 1994 (Internet: Amazon/Magelone)

2.3.2 Entscheidung

Die konsequente Aufteilung der Rollen schien den InterpretInnen der hier behandelten Aufführung als nicht praktikabel. Erstens wäre eine große Anzahl von KünstlerInnen nötig, zweitens wäre zwischen den individuellen Parts – beispielsweise jenem des Grafen Peter und jenem der Sulima – ein eklatantes Missverhältnis gegeben. Eine Aufteilung zwischen SprecherIn und SängerIn würde dem Publikum der Live-Aufführung wiederum unerschwerlich den Eindruck vermitteln, die beiden KünstlerInnen repräsentierten zwei Rollen. Eine Beschränkung auf den musikalischen Part – wie offensichtlich von Johannes Brahms favorisiert – kam für das Künstlerduo ebenfalls nicht in Frage. Schließlich ist der thematische Bezug des Textes ohne verbindende Worte kaum zu erfassen.

Aus diesen Gründen erfolgte die Entscheidung, das Werk in jener Weise zu realisieren, die der oben beschriebenen Aufnahme mit Brigitte Fassbaender und Elisabeth Leonskaja entspricht. „Wollte man [allerdings] Tiecks Märchen mit seinen über vierzig Druckseiten Länge ganz und ungekürzt vorlesen, um die Lieder an den vorhergesehenen Stellen einzufügen, so würde aus der literarisch-musikalischen Veranstaltung nicht nur ein recht langer Abend; es würde auch die Erzählung ein Übergewicht gewinnen“ (Fischer-Dieskau 2008: 173). Daher wurden vom Verfasser starke Kürzungen des Textes vorgenommen. Die Kürzungen erfolgten allerdings nach zwei Prinzipien:

1. Es sollten keine *wesentlichen Teile der Handlung* verloren gehen.
2. Es sollte *nur „originales“ textliches Material* Eingang in die gekürzte Fassung finden. Auf zusammenfassende, gleichsam nacherzählende eigene Textkreationen sowie auf Kürzungen innerhalb von Sätzen wurde konsequent verzichtet.

Der opulente Stil Tiecks erlaubt die Kürzung etwa um die Hälfte (!) – ohne eines der beiden Prinzipien aufgeben zu müssen. Es wurde allerdings eine Pause eingefügt, die sich inmitten des Prosatextes zwischen den Liedern Nr. 8 und Nr. 9 ideal angeboten hat: Der erste Teil endet mit der Textpassage *„hier floh er mit seiner Geliebten sicher unter dem dichten Schutze der Nacht hinweg“*, der zweite Teil beginnt mit dem nächsten Tag.

2.4 Spezifische Herausforderungen einzelner Lieder

Um den Rahmen der vorliegenden Abhandlung nicht zu sprengen, wird auf die minutiöse Beschreibung interpretatorischer Entscheidungen in Bezug auf den musikalischen Teil der Aufführung verzichtet. Es soll lediglich – ganz dem dokumentarischen Charakter der vorliegenden Arbeit folgend – exemplarisch auf *einzelne musikalische, interpretatorische und gesangstechnische Herausforderungen* bei der Realisierung der Lieder hingewiesen werden, die hier der Einfachheit halber als *normative Empfehlungen/Tipps* für nachfolgende InterpretInnen formuliert werden.

Im Lied *Keinen hat es noch gereut* (Nr. 1) empfiehlt sich eine gewisse Flexibilität in der Tempowahl. Schließlich erfordert der Beginn einen sehr frischen, munteren Charakter während die Passage *„Ruhm streut ihm Rosen schnell in die Bahn“* bei zu hohem Tempo die Textdeutlichkeit vermissen lässt. Die Passage *„dann wählt er bescheiden das Fräulein“* erfordert – den dynamischen Einträgen im Klaviersatz folgend – ein *subito piano* in der

Singstimme. Generell sollte am Beginn der Phrasen immer wieder zum (*mezzo-*)*piano* zurückgekehrt werden. Der Schluss erfordert – im Gegensatz zur Passage „*der Tapferkeit Lohn*“ – einen märchenhaft-geheimnisvollen Ausdruck. Der interpretatorische Bogen des Liedes spannt sich also vom *mutigen Auszug* des Jünglings aus der Heimat zur antizipierten *Verklärung der Abenteurer* aus der Sicht des Alters.

Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind (Nr. 2) greift wieder den kraftvollen, abenteuerlustigen Auszug des jungen Ritters auf. Der Charakter des Liedes sollte nicht zu einem durchgehenden *forte* animieren. Auch hier empfiehlt es sich, einzelne Phrasen im *mezzopiano* zu beginnen, um den Eindruck einer ständigen Steigerung von Phrase zu Phrase zu erwecken. In besonders kräftigen Passagen wie z.B. „Glück ist sein Freund“ knapp vor Schluss und „der Elende weint“ können geschmackvolle *ritardandi* bei der Gestaltung helfen.

Sind es Schmerzen, sind es Freuden (Nr. 3) beginnt mit einem relativ langen Klaviervorspiel, das bei der vorliegenden Interpretation in den vorausgehenden Prosatext hineingezogen wurde. Durch die Gleichzeitigkeit von Klavierspiel und gesprochenem Wort entsteht eine kurze *melodramartige* Sequenz. Der erste Teil des Gesangsparts erfordert eine sehr lyrische Tongebung in höherer Lage. Dieser Teil lässt sich durchaus als stimmtechnische Herausforderung bewerten. In den Takten ab „*Ach, und fällt die Träne nieder*“ entführt der Komponist sowohl mittels zahlreicher Seufzer als auch mit dem Neapolitanischen Sextakkord bei „*Zukunft ist von Hoffnung leer*“ zu einer resignativen Stimmung, die sich vom ersten Teil abheben sollte. Der Tempowechsel zum *vivace* sowie der Taktwechsel vom 4/4- zum 6/8-Takt bei „*Ohne Verschulden soll ich erdulden*“, der von SängerIn und PianistIn gemeinsam ausgeführt werden muss, erfordert sorgfältige Vorbereitung. Das Bekenntnis „*Bleib ich ihr ferne, sterb ich gerne*“ kann als zentrale Botschaft der Liebe Peters verstanden werden. Der Angabe *ad libitum* ist unbedingt Folge zu leisten. Nur so hebt sich diese zentrale Aussage vom vorangehenden und nachfolgenden *vivace* ab.

Beim Lied *Liebe kam aus fernen Landen* (Nr. 4) ist zunächst anzuraten, die *decrescendo*-Gabeln bei „*schlang mich ein mit süßen Banden*“ und nachfolgenden Parallelstellen nicht allzu schulmeisterlich auszuführen. Der Komponist will vermutlich den schwelgerisch-flehenden Charakter der Melodie unterstützen – keineswegs eine witzig-scurrile Phrasierung provozieren. Beim Text ab „*Keinen hab ich weit gefunden*“ handelt es sich um eine direkte Rede, die allerdings nicht durch Anführungszeichen kenntlich gemacht ist. In der Interpretation sollte sie in jedem Falle als solche wahrgenommen werden. Der Tempowechsel zu *poco vivace e sempre animato* bei „*Alle meine Wünsche flogen*“ muss wieder gemeinsam

von der Singstimme und dem Klavier realisiert werden und erfordert daher die Entwicklung einer exakten Tempovorstellung beider InterpretInnen. Bei „*Darf ich in den Spiegel schauen*“ sollte das im Klavierpart eingeforderte *piano* unbedingt auch im Gesang Beachtung finden. Ansonsten bestünde nur eingeschränkte Steigerungsmöglichkeit zu „*Ach wie trügend ist die Welt!*“.

Bei *So willst du des Armen* (Nr. 5) empfiehlt sich zu Beginn – ungeachtet der Angabe des *forte* im Klavierpart – eine etwas zurückhaltendere Dynamik in der Singstimme. Schließlich soll eine Steigerung bis „*wie rauschet der Baum*“ erreicht werden. Die beiden Phrasen „*Tief lag ich in bängen*“ und „*Gemäuern gefangen*“ sowie die Parallelstellen in weiterer Folge erfordern höchste Präzision in der Intonation. Die Schwierigkeit liegt darin, dass die ersten vier Töne der Phrase in gleicher Form wiederkehren, die letzten zwei Töne allerdings – dem harmonischen Kontext entsprechend – einen Ganzton nach oben sequenzieren, also auf einer anderen Tonstufe wiederkehren (vgl. Knaus/Scholz 1988: 28). Ein ähnliches Problem zeigt sich beim Verhältnis der Phrase „*dem köstlichen Wahn*“ zur nachfolgenden Phrase mit dem gleichen Text. Durch die Mutation des c⁴ zum c^{#4} erweckt der Komponist den Eindruck einer Sequenz um einen Halbton nach oben. Die Töne g⁴ und e⁴ bleiben allerdings gleich. Schließlich stellt die erste Phrase eine Zerlegung eines C-Dur-Dreiklangs, die zweite Phrase hingegen eines A-Dur-Septakkordes dar. Am Schluss bietet sich angesichts des textlichen Höhepunkts „*den seligsten, seligsten Ort!*“ ein geschmackvolles *ritardando* an – auch wenn ein solches vom Komponisten nicht vorgeschrieben ist.

Im Lied *Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen?* (Nr. 6) empfiehlt sich zu Beginn ein ausladendes *legato*. Ab der Textstelle „*Wie geht mit bleibhangnen Füßen*“ kann hingegen ein lautmalerisches *marcato* zur Ausdeutung des Textes beitragen. Das *poco animato* sollte dynamisch dosiert werden um eine weitere Steigerung zum letzten, mit der Tempoangabe *vivace, ma non troppo* überschriebenen Teil zu ermöglichen. Aber auch dieser Teil erfährt seinen Höhepunkt erst im Finale „*bring Liebe und Leben zugleich, zugleich an das Grab*“ – also mit einer Anrufung jener treuen Liebe, die erst mit dem Tod endet.

Die Singstimme folgt dem Einsatz des Klaviers bei *War es dir, dem diese Lippen bebten* (Nr. 7) nur eine Viertel später. Die InterpretInnen sollten also eine genaue Vorstellung vom Tempo und dem Charakter des Liedes haben. Bei der Stelle „*meine Blicke, // meine Blicke sanken nieder*“ bietet sich ein *poco ritardando* sowie eine kleine Zäsur an. Die Tempowahl des mit *animato* überschriebenen Teils erfordert größte Beachtung. Schließlich sieht der Komponist Pausen im Klavierpart jeweils auf dem ersten Schlag vor. Das erfordert Mut des/der SängerIn,

das Tempo alleine vorzugeben. Zögerliches Abwarten führt schnell zu Tempoverlust. Am Schluss bietet sich zur erfolgreichen Ausdeutung des Textes ein *ritardando* bei „*im schönsten, schönsten Tod*“ an.

Nach dem Beginn des Liedes *Wir müssen uns trennen* (Nr. 8), der *legato* artikuliert werden sollte, folgt bei der Textpassage „*Ich ziehe zum Streite, zum Raube hinaus*“ ein kurzer *marcato* auszuführender Einschub. Der Komponist legt diesen Artikulationswechsel durch die Einfügung von Sechzehntelpausen nahe. Der heroische, mit der Bezeichnung *allegro* bezeichnete Mittelteil „*Kommt, liebe Waffenstücke*“ sollte dynamisch gut organisiert werden. Bei den sich steigernden Phrasen „*Ich werfe mich rasch in die Wogen*“ und „*ich grüße den herrlichen Lauf*“ bieten sich *crescendi* innerhalb der Phrasen an. So bleibt Potenzial für weitere Steigerung bestehen. Der in den letzten, wieder zum ruhigen Tempo zurückkehrenden Teil eingebettete Schluss fordert den/die SängerIn im Bereich der Intonation heraus. Schließlich nimmt der Komponist von der ersten Stelle „*uns schon der Morgen lacht*“ zur zweiten, textgleichen Stelle einen Mediantensprung von Eb-Dur nach H-Dur vor. Die vokale/melodische Linie passt sich dabei der harmonisch kühnen Lösung an.

Ruhe, süß Liebchen (Nr. 9) erfordert eine sehr lyrische Tongebung. Die aus dem C#-Dur-Dreiklang sowie dem h# konstruierte Melodie „*Schlafe, schlaf ein*“ erfordert eine solide technische Beherrschung der Singstimme. Ab der Stelle „*Schweigt, ihr versteckten Gesänge*“ bietet sich ein geschmackvoller Temposchub an, der bei „*schließe, Liebchen, dein Auge zu*“ wieder zurückgenommen werden kann. Diese Lösung scheint raffinierter als die Rückkehr zum ersten Tempo erst beim anschließenden „*Schlafe, schlaf ein*“. Merkwürdig erscheint, dass der Komponist bei der Stelle „*Murmelt fort, ihr Melodien*“ ein *animato* einfordert, das er allerdings bis zum Schluss – ungeachtet des Textes „*summen zum Schlummer dich ein*“ – nicht mehr zurück nimmt. Es darf vermutet werden, dass die Anweisung *animato* eher als zeitlich beschränkter Temposchub und nicht als gänzlich neues Tempo zu verstehen ist.

So tönet denn, schäumende Wellen (Nr. 10) stellt eine veritable technische Herausforderung an den/die PianistIn dar. Für den Gesangspart kann lediglich geraten werden, die Lautstärke zu differenzieren und aufzubauen. Bei „*das grausame Meer*“ sowie „*ein verlorener Mann*“ kann das vom Komponisten vorgesehene *sostenuto* hilfreich sein, um eine maximale Steigerung des Ausdrucks zu erreichen. Weiters soll auf die Schwierigkeiten mit der korrekten Intonation bei „*ich lache den stürmenden Wettern*“, „*verachte den Zorngrimm der Flut*“ und „*in wässrigen Tiefen vergehn!*“ sowie etwaige Parallelstellen hingewiesen werden. Auch diese Melodien entstehen jedenfalls aus dem Primat des Harmonischen.

Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz (Nr. 11) singt die einsame Magelone. Vor einer imitativen, vielleicht weinerlichen Tongebung durch männliche Sänger kann angesichts der seriösen Umsetzung durch den Komponisten allerdings nur gewarnt werden. Das Gefühl eines *rubato* – insbes. bei den sich steigernden Phrasen „*der gestern blühte in aller Pracht, denn er verblühte in dunkler Nacht*“ – hilft, einer zu strikt am Viertel-Achtel-Rhythmus orientierten Eintönigkeit zu entfliehen. Am Schluss sollte der Gegensatz vom „*schönen Lande*“ zum „*öden Strande*“ herausgearbeitet werden.

Das Lied *Muß [sic!] es eine Trennung geben* (Nr. 12) erfordert konsequentes *legato* in der Singstimme. Der Kontrast zwischen „*wär ich ungeliebt geblieben*“ und „*hätt ich doch noch Hoffnungsschein*“ muss deutlich herausgestrichen werden.

Sulima (Nr. 13) erfordert großteils eine leichte Tongebung. Schließlich spricht hier nicht Graf Peter, sondern die Tochter des Sultans. Die strophische Form des Liedes fordert die InterpretInnen zu besonderer Sorgfalt bei der Differenzierung heraus. Während in der ersten Strophe „*wo zaudert dein irrender Fuß?*“ eine federnde Artikulation angebracht erscheint, verträgt die zweite Strophe „*Träume zum Fenster herein*“ mehr Erotik, die sich in einer gebundeneren Artikulation äußern kann. Bei „*klopfenden Brust*“ drängt sich eine lautmalerische Ausdeutung geradezu auf. Die Stelle „*bei nächtlicher Weile entfliehn wir von hier*“ lässt sich wiederum mit einem *subito piano* sehr subtil herausstreichen. Schließlich teilt Sulima ein Geheimnis mit dem Grafen Peter. Gegen Schluss sollte das *piano leggiero* bei „*sie wissen, sie tragen die Liebe von hier*“, das der Komponist nur im Klaviersatz vermerkt, auch auf die Singstimme übertragen werden. Nur so lässt sich eine Steigerung zum Finale „*sie tragen die Liebe von hier*“ organisieren.

Beim Lied *Wie froh und frisch* (Nr. 14) kehrt der Zyklus zur Vitalität des Anfangs zurück. Die Passage „*Ich rannte taumelnd hin und her*“ stellt – nicht zuletzt wegen des Mediantensprungs von H-Dur nach G-Dur an dem sich die Melodie orientiert – eine Herausforderung an die Intonationssicherheit des/der SängerIn dar. Auch hier muss der dynamische Aufbau sorgfältig organisiert sein. Vor ständigem *forte* ist zu warnen. Am Schluss bietet der Komponist zwei Versionen an von der eine zum notierten e⁴, die andere zum notierten e⁵ führt. Wenn – wie in der hier behandelten Aufführung – die höhere Version erklingen soll, ist eine maßvolle Verlängerung des letzten Tons zu empfehlen.

Das letzte Lied *Treue Liebe dauert lange* (Nr. 15) stellt zunächst eine fast choralartige Melodie vor, die die Kernaussage transportiert. Es empfiehlt sich, den choralartigen Stil

aufzugreifen und durch eine gewisse Strenge der Interpretation die Klarheit und Bedeutung der Aussage zu unterstreichen. Ab dem $\frac{3}{4}$ -Takt, der mit einer Triolenbegleitung versehen ist, kann die Strenge wieder zugunsten eines romantisch-schwelgerischen Stils verlassen werden. Der Kontrast zwischen „*Sturm und Tod*“ und „*Lieb entgegen*“, der vom Komponisten durch ein *decrescendo* vom *forte* sowie einem zusätzlich eingetragenen *dolce* unterstrichen wird, sollte deutlich herausgearbeitet werden. In dem mit *lebhaft* überschriebene Teil „*Errungen, bezwungen*“ sollte größte Freude zum Ausdruck kommen, die schließlich in den Passagen „*wonneklopfende Brust*“ und „*himmlische Lust*“ zum Höhepunkt kommt. Die letzten Takte erfordern wieder die Strenge des Beginns dieses Liedes. Durch die beiden Fermaten, die unbedingt einzuhalten sind, verleiht der Komponist der Kernaussage über die treue Liebe noch stärkeren Nachdruck.

3 Betriebswirtschaftliche Planung und Realisierung

In diesem Kapitel soll der Managementprozess nachvollziehbar gemacht werden, der mit der Aufführung der *Magelone* im Rahmen der Meisterklassen Gutenstein verbunden war. Ausgangspunkt sind dabei die Meisterklassen Gutenstein – also jener *Betrieb*, der die genannte Aufführung als *Produkt* entwickelt und angeboten hat.

3.1 Meisterklassen Gutenstein

„Gutenstein liegt im Herzen der Gutensteiner Alpen im Tal der Piesting in Niederösterreich. Seit Jahrhunderten inspiriert die atemberaubende Schönheit der Landschaft Maler, Dichter und Musiker. Ferdinand Raimund erklärte Gutenstein zu seiner Wahlheimat. Ihm zu Ehren finden in Gutenstein jeden Sommer die *Festspiele* statt.“ (Internet: Gutenstein.) Der Ort Gutenstein definiert sich also selbst – bevor Hinweise auf Sportmöglichkeiten und den Status eines Luftkurorts folgen – zu allererst über die *Kultur*. Es scheint erwähnenswert, dass gerade die Dichte an Künstlern des 19. Jahrhunderts, die im Piestingtal gewirkt haben, zum Konzept *Biedermeiertal Piestingtal* geführt hat (vgl. Internet: Biedermeiertal). Im Ort Oed, der zur Marktgemeinde Waldegg gehört, existiert beispielsweise ein *Brahms-Haus* in dem sich der Meister zeitweilig aufgehalten hat. Neben den betrieblich definierten künstlerisch-pädagogischen Zielvorstellungen der Meisterklassen Gutenstein erscheint dieser umfassendere *kulturtouristische Kontext*, in dem sich das in dieser Arbeit behandelte Projekt vollziehen durfte, von größter Bedeutung.

Die bedeutendsten kulturellen Angebote des Ortes stellen die genannten Festspiele und die Meisterklassen Gutenstein dar. Letztere stehen seit 2011 unter der künstlerischen und kaufmännischen Leitung des Verfassers. In der Saison 2011 hat er diese Funktion – gleichsam als Übergangslösung – gemeinsam mit der früheren Leiterin Dr. Ursula Tamussino ausgeübt, 2012 hat die endgültige Übergabe stattgefunden. Als Trägerverein fungiert die *Arbeitsgemeinschaft Meisterklassen Gutenstein*, der Ernst Hoyos als Präsident vorsteht. Die Meisterklassen Gutenstein werden sowohl vom Land Niederösterreich als auch von der Gemeinde Gutenstein gefördert.

3.1.1 Visionen – normatives/strategisches Management

„Die Meisterklassen Gutenstein wollen junge Menschen, die sich auf dem Weg zum Musikerberuf befinden, aber auch im Engagement stehende Musiker nach dem Grundsatz ‚fordern und fördern‘ fachlich unterstützen, individuell beraten und partnerschaftlich begleiten. Dieses Zusammentreffen von Künstlerpersönlichkeiten verschiedener Generationen soll Impulse im Kulturleben der gesamten Region auslösen.“ (Internet: Meisterklassen/Leitbild.) Aus diesem *Mission Statement*, das an der Spitze des auf Betreiben des Verfassers entwickelten Leitbildes steht, lässt sich eindeutig die grundsätzlich *pädagogische Orientierung* der Meisterklassen Gutenstein ableiten (vgl. Graf/Spengler: 51).

Das gesamte Leitbild soll „mitreißen, alle Kräfte im Unternehmen mobilisieren und auf gemeinsame Ziele hin bündeln, die Zielgruppen ‚sowohl im Kopf als auch im Herzen‘ treffen. Ein gelungenes Leitbild spornt Führung und Mitarbeiter an, sich als Mitunternehmer zu verstehen und das Unternehmen nach vorne zu bringen.“ (Kiessling/Babel 2011: 31.) Die im Leitbild formulierten inhaltlichen Positionen sollen dem *gesamten* betrieblichen Handeln *Orientierung* bieten, aber auch – nicht zuletzt angesichts beschränkter monetärer, materieller und personeller Ressourcen – klare *Grenzen* dieses Wirkens setzen. Die Entscheidung für bestimmte Maßnahmen und Angebote darf also nur im Einklang mit diesen gemeinsam vereinbarten Leitgedanken erfolgen.

3.1.2 Konkrete Angebote – Produktprogramm

„Die Meisterklassen Gutenstein bieten Sommerkurse in den Bereichen Gesang, Tasten- und Streichinstrumente an. Diese Kurse sind stilistisch der klassischen Musik sowie den verschiedenen Formen des Musiktheaters (Oper, Operette, Musical) zugewandt und stellen die Kernleistung der Meisterklassen Gutenstein dar.“ (Internet: Meisterklassen/Leitbild.) In der Saison 2012 wurden – neben der Young Academy, die dem Streicher- und Pianistennachwuchs gewidmet ist – acht Meisterkurse abgehalten. Die beiden InterpretInnen der *Magelone* zeichneten für einen dieser Meisterkurse verantwortlich. (Vgl. Internet: Meisterklassen/Kurse.) Der Meisterkurs Vacha/Paul hat von 29. Juli bis 4. August 2012 stattgefunden und wurde von zehn SängerInnen besucht.

Natürlich bieten die Meisterklassen Gutenstein auch ein beachtliches *Konzertprogramm*. In der Saison 2012 wurden immerhin 13 Konzerte auf die Beine gestellt. (Vgl. Internet:

Meisterklassen/Veranstaltungen.) Ist dieses Produktsegment nicht angesichts der selbst gewählten pädagogischen Ausrichtung als Irrläufer anzusehen? Ganz im Gegenteil. Die Konzerte erfüllen für die Meisterklassen Gutenstein folgende, der künstlerisch-pädagogischen Vision *untergeordnete Zielsetzungen*, die jeweils durch bestimmte Veranstaltungen erreicht werden:

1. Konzerte sollen *mediale Aufmerksamkeit* erregen, um die gesamte Öffentlichkeit, aber auch das Fachpublikum von der Existenz und Qualität der Meisterklassen Gutenstein zu informieren bzw. zu überzeugen. Schließlich transportiert Pressearbeit „Wissen und Image, vermittelt Standpunkte und Handlungsweisen, steuert Kommunikationsprozesse, bildet Meinung und hat somit einen signifikanten Einfluss auf die erfolgreiche Umsetzung der Marketingziele.“ (Birnkraut/Hein 2005: 6. In: Geyer et al. 2005.) Die mediale Berichterstattung wirkt überdies bei öffentlichen Förderern und privaten Sponsoren vertrauensbildend. Dieses Ziel wird vorwiegend mit der *Eröffnungsmatinée* verfolgt, die traditionell von ProfimusikerInnen bestritten wird. Auch hier war in der Saison 2012 ein klarer Bezug zum Kursgeschehen gegeben: Eine Musikerin des Klaviertrios war auch – übrigens erstmals – als Dozentin für die Meisterklassen Gutenstein tätig. Außerdem repräsentiert die Besetzung des Klaviertrios genau jene *Instrumente*, die von den Meisterklassen Gutenstein angeboten werden. Ein sinnvoller Kontrast zur Eröffnungsmatinée 2011, bei der u.a. der Verfasser als neuer Leiter der Meisterklassen Gutenstein in einer Vokalformation zu hören war, ist ebenfalls evident. 2012 wurde über die Eröffnungsmatinée in der ORF-Sendung *Niederösterreich heute* zeitnah und ausführlich berichtet.
2. „Lernziele sind wichtig, damit die Lernbewegung nicht in Beliebigkeit abgeleitet.“ (Arnold 2012: 43.) Konzerte sollen DozentInnen und TeilnehmerInnen ein *didaktisches Ziel* setzen. Abgesehen von der *Orientierungsfunktion*, die Lernziele erfüllen, können Lehrende und Lernende *überprüfen*, ob das Gelernte „auf den Punkt gebracht“ werden kann und in der Stresssituation des Konzerts abrufbar ist. Dieses Ziel wird ausschließlich mit den *Abschlusskonzerten* verfolgt. Der Fokus der Abschlusskonzerte liegt *keinesfalls* auf der medialen Resonanz.
3. Die verschiedenen Anspruchsgruppen der Meisterklassen Gutenstein sowie lokale/regionale InteressentInnen können sich jederzeit *live* von der Qualität der im Rahmen oder im Umfeld der Meisterklassen Gutenstein erbrachten Leistungen überzeugen. Die Konzerte entfalten somit eine *vertrauensbildende Wirkung*. Von dieser Zielsetzung sind *alle* Konzertangebote betroffen.

4. Im Rahmen der Konzerte sollen sich *DozentInnen auch als KünstlerInnen präsentieren* können. Das soll in besonderer Weise die eigenen TeilnehmerInnen zu künstlerischen Leistungen anspornen.

Natürlich wird bei den Konzerten die Chance zu finanziellen Einnahmen genutzt. Abgesehen von der Eröffnungsmatinée basiert allerdings die gesamte Preispolitik des Konzertprogramms auf freien Spenden. Weiters sollte erwähnt werden, dass für die Durchführung der Konzerte keine Förder- und/oder Sponsorengelder aufgewendet werden. Diese operativen Entscheidungen basieren auf der strategischen Vorgabe, dass die Konzerte *keine Kernleistung* der Meisterklassen Gutenstein darstellen.

3.2 Dozentenkonzerte

Die Dozentenkonzerte sollen also grundsätzlich allen Anspruchsgruppen die Möglichkeit zum Live-Erlebnis bieten. Sie richten sich allerdings *in besonderer Weise* an die jeweils eigenen TeilnehmerInnen. Daher wurden sämtliche Dozentenkonzerte am *Vortag des jeweiligen Kurses* terminisiert. Den TeilnehmerInnen wurde seitens des Managements der Meisterklassen Gutenstein eine frühere Anreise empfohlen.

„Ausgangspunkt konstruktivistischer Lerntheorien ist, dass der Mensch seine Wirklichkeit selbst konstruiert, ohne zu wissen, wie die Außenwelt real beschaffen ist.“ (Schübler/Thurnes 2005: 35.) Gerade aus diesem Blickwinkel wäre es naiv zu meinen, dass die TeilnehmerInnen durch das bloße Zuhören bei den Dozentenkonzerten einen enormen Lerngewinn erwarten könnten. Vielmehr sollen sie „ihre“ DozentInnen – noch vor der didaktischen Arbeit – als aktive MusikerInnen kennenlernen.

Konkret wurden folgende Dozentenkonzerte programmiert (vgl. Internet: Meisterklassen/Veranstaltungen):

1. Dozentenkonzert der *Young Academy* mit Roland Hölzl (Violine), Heinz Neuwirth (Viola), Wilhelm Pfliegerl (Violoncello) und Veronika Trisko (Klavier),
2. *Magelone* mit Martin Vacha (Bariton/Rezitation) und Nina Paul (Klavier),
3. Johann Sebastian Bachs *Suiten für Violoncello solo* mit Tobias Stosiek und
4. das Programm *Piano und Poesie* mit Margarete Babinsky (Klavier) und Ursula Tamussino (Rezitation), der ehemaligen Leiterin der Meisterklassen Gutenstein, die nach wie vor im Team mitwirkt.

Die Dozentenkonzerte haben im Meierhof stattgefunden, der zum Schloss Gutenstein gehört und auch die Kurse selbst sowie das Büro der Meisterklassen beherbergt. Einzige Ausnahme bildet das Dozentenkonzert des Cellisten Tobias Stosiek, das in der Wallfahrtskirche am Mariahilfberg stattgefunden hat. Die Dislozierung dieser Veranstaltung war möglich, weil bei diesem Konzert kein Klavier benötigt wurde.

3.3 Operatives Marketing – Kommunikationspolitik

Der *Marketingmix* – also die operative Ebene des Marketings – kann in fünf Instrumente untergliedert werden: Produkt-, Preis-, Distributions-, Kommunikations- und Servicepolitik (vgl. Klein 2001: 307). Die *produktpolitischen* Überlegungen zu den Dozentenkonzerten wurden bereits ausführlich erörtert, der *preispolitische* Aspekt erschöpft sich mit dem Hinweis auf die Einhebung freier Spenden. Zur *Distribution* und zum *Service* kann gesagt werden, dass im Sinne konsequenter *Prozessorientierung* (vgl. Westermann 2006. In: Westermann et al. 2006) eine freie Mitarbeiterin ausschließlich für die KonzertbesucherInnen zuständig ist. Bei ihr können im Vorfeld Plätze reserviert und Auskünfte eingeholt werden. Die gleiche Mitarbeiterin ist für die Versorgung der BesucherInnen mit Getränken und kleinen Snacks während der Konzertpause bzw. nach dem Konzert zuständig.

Besonderes Augenmerk soll in weiterer Folge ausschließlich auf die *kommunikationspolitischen Maßnahmen* gelegt werden, die letztlich die Anwerbung von KonzertbesucherInnen befördern. Auf allgemeine Überlegungen zu *Corporate Communications*, *Corporate Behaviour* und *Corporate Design* (vgl. Kiessling/Babel 2011: 28 ff.) wird hier nicht eingegangen.

3.3.1 Medien- und Öffentlichkeitsarbeit

Pressearbeit richtet sich an „Journalisten, die ihrerseits als Verbreiter der Nachricht, also als so genannte *Multiplikatoren*, die Öffentlichkeitswirksamkeit für den Kulturbetrieb herstellen.“ (Birnkrant/Hein 2005: 8.) Dieser Zusammenhang konstituiert eine vitale Wechselwirkung zwischen Medien- und Öffentlichkeitsarbeit. Die Meisterklassen Gutenstein wenden sich mittels Presseaussendungen an alle relevanten lokalen und regionalen Printmedien wie die *Niederösterreichischen Nachrichten*, die *Bezirksblätter* und natürlich auch die Gutensteiner Gemeindezeitung, an diverse Kultur-Printmedien wie das Magazin *Bühne*, an die Radio- und

TV-Redaktionen des *ORF-Niederösterreich* sowie an den bundesweit ausgestrahlten Klassik-Radiosender *Ö1* des Österreichischen Rundfunks, der überdies als Medienpartner der Meisterklassen Gutenstein fungiert. Bei der Medienarbeit wird eine duale Strategie verfolgt:

1. Die Berichterstattung in den *lokalen/regionalen Medien* soll die Akzeptanz bei Förderern und Sponsoren erhöhen und *KonzertbesucherInnen* anlocken.
2. Überregionale *Medien mit Schwerpunkt Kultur* sollen helfen, Vertrauen beim Fachpublikum aufzubauen und weiterzuentwickeln. Diese Aktivitäten sollen sich letztlich in der Steigerung von *Quantität und Qualität der TeilnehmerInnen* niederschlagen.

Die Hinwendung zu lokalen/regionalen Medien ist also jener Teil der Medienarbeit, der für die Besucherzahlen der Dozentenkonzerte von größerer Relevanz ist. In der Saison 2012 wurden die Konzerttermine mehrfach über die Gemeindezeitung kommuniziert. Die Artikel in der Gemeindezeitung werden entweder vom Verfasser in seiner Eigenschaft als Leiter der Meisterklassen Gutenstein verfasst oder zumindest korrigiert. Weiters wurde in einer Beilage der *Niederösterreichischen Nachrichten*, die an jeden Haushalt versendet werden, auf die Dozentenkonzerte hingewiesen. Der Beitrag in der TV-Sendung *Niederösterreich heute* beinhaltete ebenfalls eine allgemeine Information über das Konzertprogramm der Meisterklassen Gutenstein und auf deren Webadresse.

Einzelne Konzerte – so auch die Aufführung der *Magelone* – werden digital aufgezeichnet, um Radiosendern bei Bedarf *Soundfiles* zur Verfügung stellen zu können. Diese Aufnahmen sind somit primär Teil der Medienarbeit der Meisterklassen Gutenstein – ungeachtet der Tatsache, dass die Aufnahmen auch den ausübenden MusikerInnen zur Verfügung gestellt werden.

3.3.2 Werbung mittels Printmedien

Als wichtigstes Print-Werbemedium ist jener *Flyer* zu bezeichnen, der neben allgemeinen Informationen zu den Kursen und Konzerten einen ausführlichen Kurs- und Konzertkalender enthält. Der Flyer eignet sich sowohl als Streuartikel für Universitäten/Konservatorien als auch als Medium zur gezielten Anwerbung von TeilnehmerInnen oder KonzertbesucherInnen. Weiters sind die Kontaktdaten jener freien Mitarbeiterin angegeben, die speziell für das Konzertpublikum zuständig ist.



Abb. 4: Flyer der Meisterklassen Gutenstein 2012 (Vorderseite und Konzertkalender)

Im gleichen Design wurden *Plakate* produziert, die ebenfalls die gesamte Angebotspalette der Saison 2012 darstellen. Aufgrund des knappen Platzangebotes wird hier allerdings nicht explizit auf die einzelnen Konzerte, wohl aber auf die Webadresse der Meisterklassen Gutenstein hingewiesen. Zum Zweck der Bewerbung einzelner Veranstaltungen gibt es aber zusätzlich *Konzertplakate*, die lediglich im lokalen Umfeld Anwendung finden und Publikum aus der Region anlocken sollen.

3.3.3 Internet

Die *Website* kann als Kristallisationspunkt der kommunikationspolitischen Aktivitäten der Meisterklassen Gutenstein bezeichnet werden. „*Integrierte Kommunikation* ist die intelligente und wirtschaftliche Verknüpfung aller Kommunikationsprozesse und -instrumente, um Wirkungssynergien für Kosten- und Nutzensvorteile zu erzielen.“ (Ditze 2005: 37. In: Geyer et al. 2005.) Ganz in diesem Sinne wird bei allen werblichen und PR-Maßnahmen auf die Webadresse hingewiesen. Schließlich können dort kostengünstig umfangreichste Informationen bereitgestellt werden. TeilnehmerInnen müssen sich überdies via Internet anmelden.

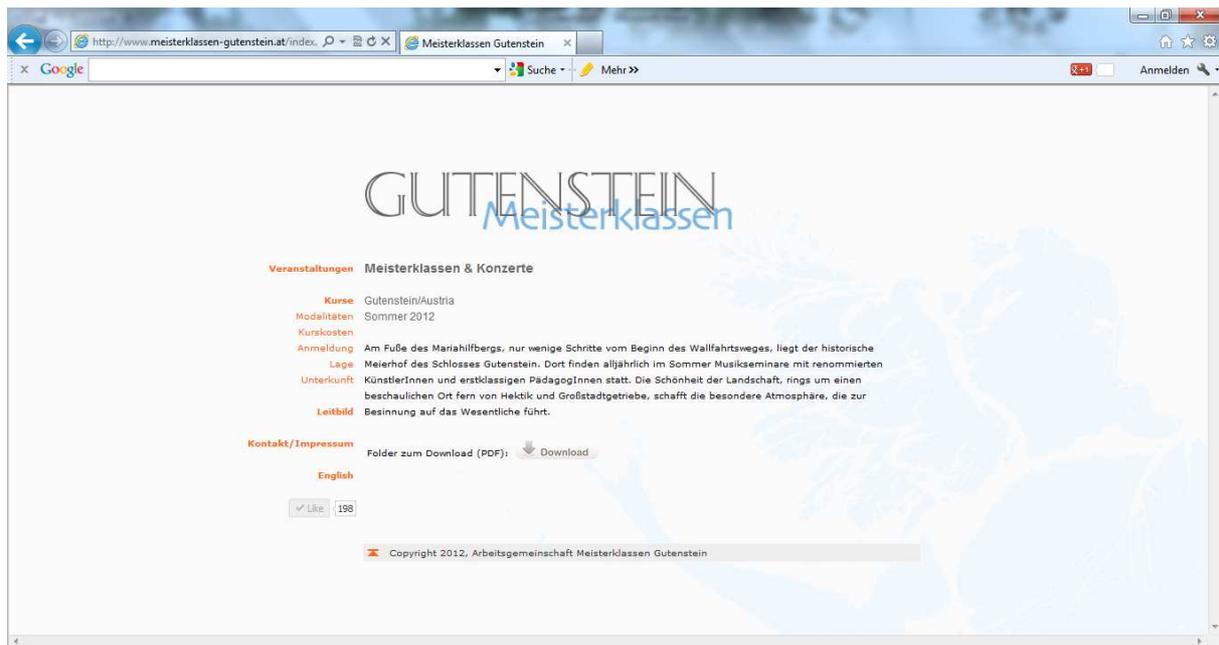


Abb. 5: Homepage der Meisterklassen Gutenstein (<http://www.meisterklassen-gutenstein.at>) [Stand: 14. 7. 2012]

Selbstverständlich werden die KünstlerInnen/DozentInnen auch aufgefordert, die Veranstaltungen über ihre *privaten Websites* zu bewerben. Auf der *Website der Gemeinde Gutenstein* sind ebenfalls sämtliche Termine angeführt.

TeilnehmerInnen, DozentInnen, registrierte KonzertbesucherInnen und andere Anspruchsgruppen werden regelmäßig via *E-Mail-Newsletter* von den Aktivitäten der Meisterklassen Gutenstein informiert. Auch hier wurde selbstredend auf die Dozentenkonzerte, insbes. auf die Aufführung der *Magelone* hingewiesen.

3.3.4 Social Media

Einen besonderen Stellenwert nimmt Social Media als Marketinginstrument ein. *Facebook* wird von 60% der österreichischen InternetnutzerInnen aufgerufen und belegt damit den zweiten Platz (!) aller Websites (vgl. Internet: Urlspion/Facebook). Neben dieser allgemein überragenden Stellung hat eine informelle Umfrage des Verfassers unter den TeilnehmerInnen und DozentInnen über deren Nutzung von Social-Media-Plattformen zur Entscheidung geführt, die gesamten Aktivitäten der Meisterklassen Gutenstein im Bereich Social Media auf *Facebook* zu konzentrieren. Überdies sollte erwähnt werden, dass die Möglichkeit zur mobilen Internetnutzung 2011 bereits für 32% der KäuferInnen von

Mobiltelefonen ein relevantes Kaufkriterium waren. 2010 lag dieser Wert noch bei 17%. (Vgl. Internet: IfD: 2.) Es ist also auch davon auszugehen, dass sich die ständige Verfügbarkeit des Internets bei den Zielgruppen zunimmt.

Mit dem Betrieb einer eigenen *Facebook*-Page sind folgende Marketingfunktionen verknüpft:

1. *Werbung*: Die Zielgruppen sollen zum Besuch der Veranstaltungen der Meisterklassen Gutenstein – also auch der Dozentenkonzerte – animiert werden.
2. *Community-building*: TeilnehmerInnen und DozentInnen tauschen Informationen über deren berufliche Aktivitäten – z.B. Konzerte, Wettbewerbe, Berufungen, usw. – auch außerhalb des Gutensteiner Kurs- und Konzertgeschehens aus.
3. *Partizipation*: Die User ergänzen die Einträge mit Kommentaren, Fotos usw.
4. *Traffic auf der eigenen Website*: Jeder autorisierte Eintrag auf der *Facebook*-Page wird mit der Internetadresse der Meisterklassen Gutenstein versehen. Weitere Informationen und die Möglichkeit zur Anmeldung wird in Aussicht gestellt.

Die Bedeutung von Social Media scheint im Falle *saisonalen Projekte* besonders wichtig. Einerseits besteht während des Jahres kein dauerhafter „realer“ Kontakt mit den TeilnehmerInnen, andererseits sind die Meisterklassen Gutenstein beim Aufbau eines KundInnenstocks aber auf Kontinuität angewiesen. Die Website löst dieses Missverhältnis nur bedingt, weil sie im Sinne von *Pull-Marketing* aktiv aufgerufen werden muss. Aktivitäten auf Facebook sind hingegen eindeutig als *Push-Marketing* zu bewerten.



Abb. 6: Facebook-Page der Meisterklassen Gutenstein (<http://www.facebook.com/#!/pages/Meisterklassen-Gutenstein/16713122669318>) [Stand: 14. 7. 2012]

Es sollte noch angemerkt werden, dass die Anzahl von etwa 200 *Facebook*-„Freunden“ der Meisterklassen Gutenstein angesichts der etwa 80 TeilnehmerInnen pro Saison durchaus positiv zu bewerten ist. Schließlich handelt es sich bei den 200 „Freunden“ größtenteils um ehemalige oder potenzielle TeilnehmerInnen bzw. DozentInnen. Auf *Facebook* wurde zeitnah auf die Aufführung der *Magelone* hingewiesen.

4 Persönliche Reflexion und betriebliche Evaluation

So wie *Kontrolle* Teil jedes professionell gesteuerten Managementprozesses sein muss (vgl. Staehle 1991: 75), widmet sich auch das letzte Kapitel der vorliegenden Arbeit dem kritischen Blick auf das Ergebnis. Hier muss allerdings – dem dualen Aufbau der gesamten Arbeit folgend – zwischen der *subjektiv-künstlerischen Reflexion* und der *objektiv-betrieblichen Evaluation* unterschieden werden. In beiden Fällen steht die retrospektive Betrachtung im Dienst der Weiterentwicklung – auf persönlicher bzw. organisationaler Ebene. Die beiden Betrachtungen werden schließlich durch eine Zusammenschau beider Blickwinkel finalisiert.

4.1 Subjektive künstlerische Erfahrungen

Abgesehen von den bereits genannten musikalischen, interpretatorischen und technischen Hürden der Lieder, hat sich die *Kondition/Konzentration* während des gesamten, mit Pause über zwei Stunden (!) dauernden Konzerts als größte Herausforderung für den Verfasser herausgestellt. Weiters hat der ständige Wechsel zwischen *Sprech- und Singstimme* ein hohes Maß an stimmlicher Flexibilität eingefordert. „Der rasch wechselnde Gebrauch [...] stellt eine besondere Belastung für den Stimmapparat dar.“ (Seidner/Wendler 2004: 155.) Die Differenzierung zwischen der Phonation mit relativ (!) tiefgestelltem Kehlkopf beim Gesang und der Positionierung des Larynx in mittlerer Position beim Sprechen ist erst beim Konzert selbst wirklich befriedigend gelungen. Für den Verfasser war es im Gesang selbstverständlich, auch bei höchster emotionaler Beteiligung eine ruhige und verhältnismäßig tiefe Atmung zu bewahren. Hingegen hat sich in der Vorbereitungszeit beim Sprechen manchmal zu hoher Atemdruck eingestellt – insbesondere in jenen Passagen mit hohem Tempo und intensiver emotionaler Beteiligung.

Als durchaus problematisch ist der „überakustische“ Konzertsaal des Meierhofs (der nach einem aus Gutenstein stammenden bildenden Künstler benannte *Aratym-Saal*) zu beurteilen. Die Anschaffung von *Schallschutzvorrichtungen* scheint für weitere Konzerte dieser Art unbedingt geboten. Eine deutliche dynamische Drosselung der kräftigen Passagen erschien aus künstlerischen Erwägungen nicht sinnvoll.

Zusammenfassend kann aber – trotz aller kritischen Aspekte – gesagt werden, dass die Realisierung der *Magelone* eine große künstlerische Herausforderung für den Verfasser dargestellt hat, die erfolgreich bewältigt wurde. Die Erarbeitung des Werks und dessen

Aufführung war – trotz reicher sängerischer Erfahrung des Verfassers – mit bisherigen Programmen nicht vergleichbar und *subjektiv als künstlerischer Meilenstein* zu bewerten.

4.2 Zielerreichung aus betrieblicher Sicht?

„Voraussetzung einer Kontrolle ist [...] das Vorhandensein von Zielen und Plänen, die darüber Auskunft geben, wie und in welchem Ausmaß diese Ziele erreicht werden sollen.“ (Staehe 1991: 510.) Auf die Formulierung operationalisierter Ziele *im engeren Sinne* – also konkrete Besucherzahlen, Einnahmen, usw. – wurde allerdings verzichtet, weil die Dozentenkonzerte nicht als Kernleistung der Meisterklassen Gutenstein zu betrachten sind, sondern eine Ergänzung des Kernangebots darstellen. Statt dessen wurden – wie im vorigen Kapitel erläutert – folgende *vage Zielsetzungen* festgelegt: Einerseits soll von diesen Veranstaltungen – wie schon erwähnt – eine *vertrauensbildende Wirkung* für die unmittelbaren Anspruchsgruppen der Meisterklassen Gutenstein ausgehen, andererseits sollen die TeilnehmerInnen ihre jeweiligen *DozentInnen als aktive KünstlerInnen* erleben dürfen und dadurch zu eigenen Leistungen angespornt werden.

Unter den 60 BesucherInnen waren Stammgäste des Konzertprogramms der Meisterklassen Gutenstein, VertreterInnen des Trägervereins und der Gemeinde Gutenstein sowie ExponentInnen aus dem professionellen Musikbetrieb wie z.B. eine prominente Gesangspädagogin, ein Dirigent, eine Sängerin und ein Kulturmanager. Damit waren Personen aus den *meisten wesentlichen Anspruchsgruppen der Meisterklassen Gutenstein* versammelt. Außerdem wurde die Veranstaltung von sechs TeilnehmerInnen des Meisterkurses Vacha/Paul, der am nächsten Tag begonnen hat, besucht. Das sind immerhin 60% aller TeilnehmerInnen dieses Kurses.

Der Live-Mitschnitt der *Magelone*, der nicht nur als Audio-Dokumentation für die vorliegende Arbeit, sondern auch mit dem Ziel der *medialen Verwertung* produziert wurde, hat ebenfalls seinen Zweck erfüllt. Im Radiosender *Ö1* des Österreichischen Rundfunks wurde in der Sendung *Intrada* am 31. August 2012 ein etwa 30-minütiger (!) Bericht über die Meisterklassen Gutenstein ausgestrahlt. In dessen Rahmen wurde das Lied *Sulima* (Nr. 13) in voller Länge übertragen.

„Eine besondere Bedeutung kommt der Zusammenarbeit mit der regionalen Gastronomie- und Tourismusbranche zu.“ (Internet: Meisterklassen/Leitbild.) Der im Anschluss an das

Konzert stattgefundenen Besuch eines örtlichen Gasthauses von etwa der Hälfte der Anwesenden war ein Beitrag zur Umsetzung dieses Leitgedankens, der als Globalziel keinesfalls ein Spezifikum der Dozentenkonzerte darstellt, sondern das gesamte betriebliche Handeln der Meisterklassen Gutenstein berühren sollte.

Kritisch lässt sich einwenden, dass das Fassungsvermögen des Saales durchaus noch etliche BesucherInnen aufgenommen hätte. Einige Anspruchsgruppen – insbes. die öffentlichen Förderer wie Gemeinde Gutenstein und Land Niederösterreich – waren spärlich, die Medien gar nicht vertreten. Außerdem sollte hinterfragt werden, warum 40% der TeilnehmerInnen des Meisterkurses Vacha/Paul die Chance zur früheren Anreise und Teilnahme beim Dozentenkonzert *nicht* genutzt haben.

Natürlich ist es als ausübender Künstler schwierig, ehrliche Meinungen zur Darbietung einzuholen. Die Stimmung nach dem Konzert hat aber gezeigt, dass die BesucherInnen mit dem Programm und der Interpretation sehr zufrieden waren. Damit ist davon auszugehen, dass das Dozentenkonzert durchaus den erwünschten Beitrag zur Bildung von *Vertrauen in die Professionalität der Meisterklassen Gutenstein* geleistet hat. Die Anwesenheit *über der Hälfte der KursteilnehmerInnen* lässt überdies die Vermutung zu, dass auch die *Aktivierungsfunktion* für diese Gruppe großteils erreicht werden konnte.

4.3 Resümee

„Nicht der Künstler ‚im Elfenbeinturm‘, sondern der aktive – sich für alle Aspekte künstlerischer Produktion interessierende – Künstler avanciert zum Leitbild.“ (Deutscher Bundestag [Hg.] 2008: 349.) Die künstlerische *und* betriebswirtschaftliche Planung und Realisierung der *Magelone* durch den Verfasser entspricht genau diesem modernen Künstlerbild, das in krassem Gegensatz zu jenem von der Welt abgewandten, introvertierten, auf Inspiration wartenden romantischen Künstlertypus steht. Diese, professionelles Selbst- und Projektmanagement integrierende Arbeitsweise verlangt allerdings nicht nur *höchste Professionalität und Leistungsbereitschaft* im künstlerischen *und* ökonomischen Bereich, sondern auch Gespür, in welchen Phasen die *originär künstlerische* und in welchen Momenten die *Managementfunktion* der Künstlerpersönlichkeit in den Vordergrund treten muss. Künstlerische und ökonomische Denkweisen können – entgegen aller Klischees – sehr wohl auch in einer Person *vereint, nicht jedoch verschmolzen* werden.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur

Gutenberg/Magelone

Spiegel online / Projekt Gutenberg DE. Autoren: T. Tieck, Ludwig. Die schoene Magelone. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/5484/1> [Stand: 14. 7. 2012]

Brahms, Johannes: Lieder – Band 2. 15 Magelone-Lieder und 18 ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier. Ausgabe für tiefe Stimme. Keine Jahresangabe. Edition Peters. Frankfurt/M., Leipzig, London, New York.

Buch

Arnold, Rolf (2012): Wie man lehrt, ohne zu belehren. 29 Regeln für eine kluge Lehre. Das LENA-Modell. Wien.

Birnkrant, Gesa / Hein, Ines (2005): Pressearbeit. In: Geyer, Hardy / Dietze, Udo / Popp, Dirk / Birnkrant, Gesa / Hein, Ines (2005): Werbung und Öffentlichkeitsarbeit. Hamburg.

Deutscher Bundestag (Hg.) (2008): Kultur in Deutschland. Regensburg.

Dietze, Udo (2005): Grundlagen der Werbung kultureller Betriebe. In: Geyer, Hardy / Dietze, Udo / Popp, Dirk / Birnkrant, Gesa / Hein, Ines (2005): Werbung und Öffentlichkeitsarbeit. Hamburg.

Fischer-Dieskau, Dietrich (2008): Johannes Brahms. Leben und Lieder. Berlin.

Forner, Johannes (2007): Brahms. Ein Sommerkomponist. 2. Auflage. Leipzig.

Geyer, Hardy / Dietze, Udo / Popp, Dirk / Birnkrant, Gesa / Hein, Ines (2005): Werbung und Öffentlichkeitsarbeit. Hamburg.

Graf, Pedro / Spengler, Maria (2008): Leitbild- und Konzeptentwicklung. 5. Auflage. Augsburg.

Kiessling, Waldemar / Babel, Florian (2011): Corporate Identity. Strategie nachhaltiger Unternehmensführung. 4. Auflage. Augsburg.

Klein, Armin (2001): Kultur-Marketing. Das Marketingkonzept für Kulturbetriebe. München.

Knaus, Herwig / Scholz, Gottfried (1988): Formen in der Musik. Herkunft, Analyse, Beschreibung. Band 1. Wien.

Neunzig, Hans A. (1973): Johannes Brahms. Reinbek/Hamburg.

Rath, Wolfgang (1996): Ludwig Tieck: Das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk. Paderborn.

Schüßler, Ingeborg / Thurnes, Christian M. (2005): Lernkulturen in der Weiterbildung. Bielefeld.

Seidner, Wolfram / Wendler, Jürgen (2004): Die Sängerstimme. Phoniatische Grundlagen des Gesangs. 4. Auflage. Berlin.

Staehe, Wolfgang H. (1991): Management. Eine verhaltenswissenschaftliche Perspektive. 6. Auflage. München.

Westermann, Georg (2006): Grundlagen des Business Process Reengineering. In: Westermann, Georg / Gläser, Martin / Cordes, Jens / Schimkus, Katja (2006): Business Process Reengineering. Grundlagen und Anwendbarkeit. Hamburg.

Westermann, Georg / Gläser, Martin / Cordes, Jens / Schimkus, Katja (2006): Business Process Reengineering. Grundlagen und Anwendbarkeit. Hamburg.

Internet

Amazon/Magelone

Amazon. Suchmaske: schöne magelone brahms.

http://www.amazon.de/s/ref=nb_sb_noss?_mk_de_DE=%C3%85M%C3%85Z%C3%95%C3%91&url=search-alias%3Dpopular&field-keywords=sch%C3%B6ne+magelone+brahms [Stand: 14. 7. 2012]

Biedermeiertal

Biedermeiertal Piestingtal. <http://www.biedermeiertal.at/> [Stand: 18. 7. 2012]

Gutenstein

Gemeinde Gutenstein. <http://www.gutenstein.at> [Stand: 14. 7. 2012]

IfD

Institut für Demoskopie Allensbach. Studien und Berichte. Ergebnisse 2011. Vollständigen Vortrag ansehen.

http://www.ifd-allensbach.de/fileadmin/ACTA/ACTA_Praesentationen/2011/ACTA2011_Koecher.pdf [Stand: 15. 7. 2012]

Meisterklassen/Kurse

Meisterklassen Gutenstein. Kurse. <http://www.meisterklassen-gutenstein.at/?mode=courses&lang=de> [Stand: 14. 7. 2012]

Meisterklassen/Leitbild

Meisterklassen Gutenstein. Leitbild. <http://www.meisterklassen-gutenstein.at/?mode=outline&lang=de> [Stand: 29. 7. 2012]

Meisterklassen/Veranstaltungen

Meisterklassen Gutenstein. Veranstaltungen. <http://www.meisterklassen-gutenstein.at/?mode=concerts&lang=de> [Stand: 14. 7. 2012]

Urlspion/Facebook

<http://urlspion.de/www.facebook.com> [Stand: 15. 7. 2012]

Über den Verfasser

Martin Vacha wurde 1972 in Wr. Neustadt geboren. Ausgehend von der Matura an einem musischen Gymnasium hat er in Wien Instrumental-/Gesangspädagogik (Bachelor) und Sologesang (Diplom) sowie in Hamburg Kultur-/Medienmanagement (Master) studiert und jeweils mit Auszeichnung/Bestnote abgeschlossen. Weiters absolvierte er Lehrgänge in Operette und Kirchenmusik, private Gesangsstudien bei Prof. S. Vittucci und Prof. H. Meyer-Wagner, Meisterkurse bei Prof. C. Reid und Prof. N. Turner (Musical) sowie die Ausbildung zum Dipl. Erwachsenenbildner. 2011 hat er das Doktoratsstudium im Fach Kulturbetriebslehre an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien aufgenommen.

Seine künstlerische Laufbahn hat bei den Salzburger Festspielen (KV Wiener Staatsoperchor) und an der Volksoper Wien (u.a. Lehrbub in *Die Meistersinger von Nürnberg*) als Chorsänger begonnen. Heute tritt Martin Vacha als Solist in Opern- und Operettenproduktionen (u.a. Falke in *Die Fledermaus*) auf. Sein Konzertrepertoire reicht u.a. vom Bariton-Solo in Orffs *Carmina burana* über Kirchenmusik von Dvořák, Fauré, Haydn, Mozart, Schubert und Schütz bis zum Liedschaffen von Brahms (u.a. Gesang und Rezitation *Die schöne Magelone*), Korngold und Krenek. 2010 hat er im Konzerthaus Berlin gemeinsam mit der Pianistin Margarete Babinsky die *Lieder aus Wien* von Egon Wellesz zur Aufführung gebracht (Radioübertragung).

Die gesangspädagogische Karriere von Martin Vacha hat im niederösterreichischen Musikschulwesen ihren Anfang genommen. Heute unterrichtet er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Institut für Gesang und Musiktheater), am Vienna Konservatorium (Abteilungen Sologesang und Musical) sowie im freien Beruf. Er ist Dozent bei Meisterkursen (u.a. Tokushima Bunri University Japan), Juror bei Wettbewerben, Vorstandsmitglied von EVTA-Austria und ab 2013 Vizepräsident der European Voice Teachers Association (EVTA). Martin Vacha hat zahlreiche Musikseminare u.a. des Vereins Artes Iuventutis, dessen Ehrenmitglied er seit 2008 ist, konzipiert sowie geleitet und war als Künstleragent tätig. Heute ist er Leiter der Meisterklassen Gutenstein und Vortragender im Bereich Musikmanagement an der Donau-Universität Krems wo er überdies an der Entwicklung eines neuen Studiengangs beteiligt war. 2011 wurde seine Arbeit über die Strukturen der österreichischen Sängerausbildung publiziert. Im Zusammenhang mit seinen Aktivitäten als Trainer und Buchautor im Bereich Spiel/Denksport wurde ihm vom Verband Österreichischer Volkshochschulen der Ludo-Hartmann-Förderungspreis 2009 verliehen.

Abstract (Deutsch/German)

Die *Meisterklassen Gutenstein*, deren Kernleistung Musikkurse in den Fächern Gesang, Streichinstrumente und Klavier darstellen, finden jährlich während der Sommermonate im südlichen Niederösterreich statt. Der Verfasser ist sowohl als künstlerischer und kaufmännischer *Leiter* als auch als *Dozent* für die Meisterklassen Gutenstein tätig. In seiner Eigenschaft als künstlerischer Leiter hat er ein *Dozentenkonzert* programmiert, das am 28. Juli 2012 unter seiner eigenen Mitwirkung in Gutenstein stattgefunden hat. Martin Vacha (Bariton/Rezitation) und Nina Paul (Klavier) haben Ludwig Tiecks *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* und Johannes Brahms' *Romanzen aus Ludwig Tiecks Schöner Magelone für eine Singstimme und Pianoforte op. 33* zur Aufführung gebracht. In der vorliegenden Arbeit wird der konkrete, vom Verfasser gesteuerte *künstlerische und betriebswirtschaftliche Planungs- und Realisierungsprozess* skizziert und eine knappe *Reflexion/Evaluation* des Projekts vorgenommen. Im Fokus steht also der *Praxistransfer* musik- und wirtschaftswissenschaftlicher Wissensbestände.

Abstract (English/Englisch)

The *Meisterklassen Gutenstein* (Master Classes Gutenstein), targeted at classes in voice, string instruments and piano, take place every year during the summer months in southern Lower Austria. The author is responsible for the Meisterklassen Gutenstein as artistic and business *director*, as well as *instructor*. As an artistic director he organized an *instructor's performance* on July 28th 2012, taking part personally. So Martin Vacha (baritone/recitation) and Nina Paul (piano) performed Ludwig Tieck's *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* and Johannes Brahms' *Romanzen aus Ludwig Tiecks Schöner Magelone für eine Singstimme und Pianoforte op. 33*. In the thesis presented the specific *artistic and economical process of planning and realisation*, being controlled by the author, is described, and a small *reflection/evaluation* of the project was added to as well. The focus of attention is concentrated on putting musical and economic know-how into practice.

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, die vorliegende schriftliche Masterarbeit selbständig und nur unter Verwendung des im Literaturverzeichnis angegebenen Schrifttums verfasst zu haben. Jedwede fremde Hilfe ist angeführt. Übernommene wörtliche und sinngemäße Zitate sind ordnungsgemäß gekennzeichnet.

Wien, 2012

.....

Unterschrift