

# Das Netzwerk als Medium der Selbstverortung: Ego-Dokumente, Musikleben und Cultural Turn

MICHAELA KRUCSAY

Ein gewohnheitsmäßiger Umgang mit dem Begriff des Netzwerks ist sowohl alltags-sprachlich als auch innerhalb der verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen längst selbstverständlich geworden. Obwohl das davon Bezeichnete je nach Kontext teils massiv variiert, bildet er doch gewissermaßen einen Gemeinplatz, über dessen gleichsam intuitive Erfassbarkeit aufgrund seiner hohen metaphorisch-adaptiven Qualität außerhalb von Soziologie, Politikwissenschaft und Informatik häufig stillschweigender Konsens besteht. Zumindest bezogen auf musikhistorische Themenbereiche scheint sich der Terminus der Notwendigkeit einer konkreten, gegenstandsbezogenen Definition beharrlich zu entziehen, obwohl die Beschäftigung mit Netzwerken auch hier auf eine lange, gleichwohl häufig eher implizite Tradition zurückgeht.<sup>1</sup> Diese manifestierte sich zumeist im Aufzeigen von Bekanntschaften und den daraus resultierenden Effekten auf Karriere und Personalstil von ausgewählten Einzelpersonen oder Gruppen, wobei üblicherweise ein traditionell männlicher Kultur-Heros den Angelpunkt bildete, ehe sich das disziplinäre Blickfeld auf andere Bereiche wie die musikalische Frauen- und Genderforschung erweiterte. Dabei sorgte die seit der Antike verankerte Auffassung, dass der Mensch eben ein *Zoon politikon* sei und – in Rekurs auf die romantische Heroengeschichtsschreibung – nicht einmal das einsame Genie, das kaum Berührungspunkte zur profanen Welt seiner Zeitgenoss\*innen habe, tatsächlich ohne Anbindung an Umwelt und Geschichte für sich allein stehe, für das bereits erwähnte Gefühl der Selbstverständlichkeit. Aber ist wirklich so klar, was wir mit Bezug auf die Musikgeschichte unter einem Netzwerk verstehen, dass sich seine kontextbezogene theoretische Erörterung erübrigt, ehe es zur Beschreibung

1 Das hier zu attestierende Grundproblem ist jedoch durchaus ein allgemeines, wie die Soziologin Betina Hollstein mit Bezug auf Heiner Keupp ausführt: „Das ‚Netzwerk‘ ist zunächst nicht viel mehr als eine Metapher zur Veranschaulichung komplexer Zusammenhänge, und das Interesse an dem Konzept liegt vermutlich eher an einer ‚Intuitiven Anziehungskraft‘ [...]. Der Netzwerkforschung liegt kein einheitlicher theoretischer Bezugsrahmen zugrunde.“ Betina Hollstein, „Qualitative Methoden und Netzwerkanalyse – ein Widerspruch?“, in: Betina Hollstein u. Florian Straus (Hg.), *Qualitative Netzwerkanalyse. Konzepte, Methoden, Anwendungen*, Wiesbaden 2006, S. 11–35, hier S. 13f.

sozialer bzw. kultureller Gegebenheiten und Dynamiken herangezogen wird? Allmählich gerät wohl auch diese scheinbare Gewissheit ins Wanken. Nicht zuletzt im Umfeld der Bemühungen, die traditionell asymmetrische Historiografie zugunsten einer „Geschichte von unten“ sowie eines zunehmend intersektionalen Geschichtsverständnisses aufzubrechen, richtete sich der Fokus auch in der Musikwissenschaft vermehrt auf die Spielräume kulturellen Handelns. Damit, so lässt sich argumentieren, ging bereits eine neue Sensibilität für ein in der Sphäre des Sozialen situiertes Netzwerkverständnis als kulturwissenschaftliches Erkenntnisinstrumentarium einher. Vor allem in jüngerer Zeit indiziert eine Reihe von Tagungen und Publikationen den Wandel hin zu einer bewussteren, theoretisch gerahmten und transdisziplinär agierenden Auseinandersetzung mit der Genese und den Manifestationen musikalischer bzw. musikbezogener Netzwerke.<sup>2</sup>

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es jedoch nicht, an diese teils vielversprechenden Ansätze der Adaption systemtheoretischer und sozialwissenschaftlicher Methodik anzuschließen – obwohl eine solche tiefergehende Ausarbeitung für die spezifischen Anforderungen der Musikgeschichtsschreibung wünschenswert wäre und hier als Desideratum für weitere Forschung zu nennen ist. Im Folgenden sollen vielmehr Netzwerktypen, verstanden in einem zunächst eher weitgefassten, je nach Erkenntnisinteresse ausdifferenzierenden Sinn, unter ausgewählten kulturwissenschaftlichen Leitaspekten betrachtet werden. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit lassen sich

---

2 Hervorzuheben ist hier der Sammelband von Annkatrin Babbe u. Volker Timmermann (Hg.), *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*, Oldenburg 2016 (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12), der – zusätzlich zu den individuell aufschlussreichen Einzelbeiträgen – auch eine kurze theoretische Fundierung der Herausgebenden nicht missen lässt, die sich einleitend mit dem sozialen Netzwerkbegriff befasst. Vgl. weiters exemplarisch Gabriele Ball, „Das sozietäre Netzwerk der Herzogin Sophia Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel: ‚Die Fortbringende‘ – ‚Die Gutwillige‘ – ‚Die Befreiende‘“, in: *Schütz-Jahrbuch* 34 (2012), S. 29–48; Nick Crossley, Siobhan McAndrew u. Paul Widdop (Hg.), *Social Networks and Music Worlds*, Abingdon 2015; Cristina Scuderi, „Netzwerke und Organisationssystem der italienischen Oper im östlichen Adriaum (1861–1918)“, in: Wolfgang Gratzer u. Nils Grosch (Hg.), *Musik und Migration*, Band 1, Münster u. New York 2018, S. 227–231; Matthias Henke (Hg.), *Zeitgenossenschaft! Ernst Krenek und Kurt Weill im Netzwerk der Moderne*, Schliengen 2019 (= Ernst Krenek Studien 8) sowie Anne Piéjus, „Foreign musicians and musical networks in late sixteenth-century Rome: Spanish composers between the oratory and the national churches“, in: Michela Berti u. Emilie Corswarem (Hg.), *Music and the Identity Process. The National Churches of Rome and their Networks in the Early Modern Period*, Turnhout 2019, S. 347–356. Ebenfalls einzelnen Fallbeispielen widmete sich die interdisziplinäre Konferenz „Musical Networking in the ‚Long‘ 19<sup>th</sup> Century“ (2.–5. Juni 2021), ihrerseits Teil des Projekts „Musical Networking: Changes of Paradigms in the ‚Long 19th Century‘ – From Luka Sorkočević to Franjo Ks. Kuhač“ (NETMUS19; IP 06-2016-4478; 2017–2021), vgl. online: <http://hmd-music.org/wp-content/uploads/2021/05/Programme-NETMUS19.pdf> (8.3.2021). Die grundsätzliche Relevanz der Netzwerkforschung für kulturelle Transferprozesse wurde tendenziell bereits früher diskutiert, u.a. bei Federico Celestini u. Helga Mitterbauer (Hg.), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen 2003.

so grundsätzliche Potenziale ihrer Nutzbarmachung als „Brille“ für künftige Fragestellungen nochmals explizit aufzeigen. Anhand ausgewählter *life writings* aus dem Nachlass der Violinistin Hedi Gigler-Dongas (1923–2017) werden die angestellten Überlegungen schließlich in einem Praxisbeispiel zusammengeführt, das, wie zu zeigen sein wird, den Zeithorizont und geografischen Raum des gegenständlichen Bandes nur scheinbar überschreitet.

## Soziale Beziehung – Kulturelles Netzwerk?

Was also verstehen wir unter einem Netzwerk, oder anders gefragt: Welche Arten von Netzwerken sind es, die uns interessieren? Und inwiefern kann das Nachdenken über Netzwerke, durchaus unter Zuhilfenahme von (vielleicht sogar scheinbar miteinander inkompatiblen) Methoden aus anderen Disziplinen, für musikhistorische Fragestellungen bereichernd sein? Gerade die letztere Frage trifft in den Kern eines Charakteristikums der Kulturwissenschaften, das innerhalb der letzten Dekaden durchaus kontrovers diskutiert wurde: Die ihnen eigene fruchtbare Offenheit, die gleichzeitig der Gefahr Vorschub zu leisten droht, in die Beliebigkeit eines unabgrenzbaren Feldes abzugleiten. Als hauptsächlicher Kritikpunkt wurde ein manchmal an Willkür grenzender Eklektizismus bei der Auswahl von Theorien und Methoden ins Feld geführt – mehrheitlich ohne jedoch in Rechnung zu stellen, dass das eigentliche Problem weniger in deren tatsächlicher Anwendbarkeit lag als am Fehlen ihrer expliziten, stichhaltigen Argumentation. Tatsächlich erweist sich eine begründbare, dem Untersuchungsgegenstand angemessene Methodenvielfalt als unabdingbar: Eben *weil* kulturwissenschaftlich orientierte Forschung transdisziplinär agiert und darunter ein weites Themenfeld zu subsummieren ist, *weil* sie durch ihre immanente Vielfalt voneinander praktisch untrennbare Ideen und Untersuchungsgegenstände beleuchtet, kann sie sich nicht theoretisch, noch weniger aber methodisch beschränken. Damit eng verbunden ist auch die Debatte um die Sinnhaftigkeit der verschiedenen „Turns“ der vergangenen Jahrzehnte, die jeweils eine spezifische Sicht auf die kulturelle Verfasstheit der Welt in den Vordergrund rücken und das Soziale wie auch das Materielle miteinschließen.<sup>3</sup> Der Blick auf ein bestimmtes Detail im Gewebe des Kulturellen bestimmt also ebenso die theoretische Basis, die ihm angemessen ist, wie die Methodik: Das Werkzeug ist seinem Einsatzzweck entsprechend auszuwählen. Oder, bei Nichtexistenz im heimischen Werkzeugkasten, von benachbarten Diszi-

---

3 Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 7. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2021, S. 7–57; insb. S. 25ff.

plinen zu entleihen und, gegebenenfalls leicht adaptiert, anzuwenden. Eben dies geschieht gegenwärtig zunehmend auch in der Musikwissenschaft.<sup>4</sup>

Im vorliegenden Fall liegt es auf der Hand, sich in Anlehnung an die erstarken Historische Netzwerkforschung<sup>5</sup> zunächst auf Elemente der sozialen Netzwerkanalyse zu beziehen: Nicht unreflektiert eklektizistisch verstanden und auch nicht zwingend als vollständige Übernahme von konkreten Theorien mit teils streng quantitativ-empirischer Prägung, deren Anwendbarkeit auf viele historische Sachverhalte eher eingeschränkt wäre.<sup>6</sup> Dafür durchaus aber im Sinne des Aufgreifens grundlegender, wichtiger Ideen. So mag künftig beispielsweise die auch an historischen Prozessen interessierte relationale Soziologie wesentliche Anknüpfungspunkte für spezifische musikhistorische Themen bieten.<sup>7</sup> Dieser Forschungsansatz betrachtet nunmehr „strukturelle und kulturelle Elemente konstitutiv für die Schaffung und den Erhalt von sozialen Netzwerken“, sodass insbesondere in seinem Umfeld die „kulturelle Wende“ innerhalb der soziologischen Netzwerkforschung ihren Platz fand: „So wird Kultur – etwa am Beispiel der Kunstproduktion, der Entstehung von Wissen und kollektiven Identitäten – nun in sozialen Netzwerken verwurzelt gesehen.“<sup>8</sup> Gleichzeitig erweisen sich die Strukturen der Netzwerke selbst als kulturell geprägt, während insgesamt der

4 Vgl. hierzu u.a. die grundlegenden Überlegungen von Corinna Herr u. Annette Kreuziger-Herr, „Methoden, Konzepte, Perspektiven – ein Dialog“, in: Corinna Herr u. Monika Woitas (Hg.), *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln u.a. 2006 (= Musik – Kultur – Gender 1), S. 1–43.

5 Für einen Überblick zur Historischen Netzwerkforschung (HNF), welche die Methodik der Sozialen Netzwerkanalyse aufgreift, siehe Marten Düring u. Ulrich Eumann, „Historische Netzwerkforschung: Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 39/3 (2013), S. 369–390.

6 Die Umsetzung einer entsprechenden, auch graphentheoretischen Ausarbeitung bleibt – je nach Quellenlage – aber natürlich in weiterer Folge sinnvoll.

7 Etwa zur gleichen Zeit, in der insbesondere im nordamerikanischen Raum die relationale Soziologie zu einem wichtigen Feld wurde, wuchs das Interesse an qualitativen Methoden als Ergänzung zur bislang quantitativ-empirisch dominierten formalen Netzwerkforschung. Vor allem für die (nicht nur) soziologische Lebenslauf- und Biografieforschung bieten sich qualitative Verfahren an, wobei hier ein weiteres Mal die generelle methodische Vielfalt, die zur Anwendung gelangt, zu betonen ist. Wird jedoch neben einer systemischen bzw. strukturellen Gesamtdarstellung auch die deutliche Integration der individuellen Perspektive der einzelnen Netzwerk-Akteur\*innen angestrebt, so erscheinen qualitative Herangehensweisen als Mittel der Wahl, was durchaus auf Basis historischer Quellen zu geschehen vermag. Für einen entsprechenden Ansatz, der sich vergleichend u.a. mit autobiografischen Schriften von Künstler\*innen des 20. und 21. Jahrhundert befasst, vgl. etwa Helga Pelizäus-Hoffmeister, „Zur Bedeutung sozialer Netzwerke für die Konstruktion biographischer Sicherheit“, in: Betina Hollstein u. Florian Straus (Hg.), *Qualitative Netzwerkanalyse. Konzepte, Methoden, Anwendungen*, Wiesbaden 2006, S. 441–464.

8 Sophie Mützel u. Jan Fuhse, „Zur relationalen Soziologie. Grundgedanken, Entwicklungslinien und transatlantische Brückenschläge“, in: dies. (Hg.), *Relationale Soziologie. Zur kulturellen Wende der Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 7–35, hier S. 7f.

Aspekt des Kommunikativen als zentrales gestaltendes Element in den Fokus rückt.<sup>9</sup> Unter leicht veränderten Vorzeichen findet sich eine Entsprechung dazu in den eingangs umrissenen gegenwärtigen musikwissenschaftlichen Schwerpunktsetzungen, die aus einem neuen kulturwissenschaftlichen Selbst-Verständnis erwachsen sind. So ergibt sich aus der „Überzeugung, dass viele Personen notwendig sind, um Musik zu schreiben, aufzuführen, zu hören und zu verstehen [...], dass Musik eine Kommunikationskunst ist“,<sup>10</sup> hier nicht ein rein systemischer Blick auf ein durch Kommunikationsprozesse kartografierbares Netzwerk. Vielmehr steht nach Melanie Unseld die „kulturwissenschaftliche Perspektive auf die Musikwissenschaft für eine Reintegration der Individuen“.<sup>11</sup> Und diese hat, so ist festzuhalten, letztlich Systemisches ebenso miteinzuschließen wie die individuellen Perspektiven der „am musikhistoriographischen Prozess beteiligten Personen zu berücksichtigen, forschende, schreibende, verlegende und rezipierende, untereinander in Beziehung stehende Individuen.“<sup>12</sup>

Auf den Beziehungsbegriff nimmt auch Christa Warnke Bezug, indem sie ihn unter Verweis auf lat. „relatio“ als „das wechselseitige Verhältnis zwischen zwei oder mehreren Personen, Objekten oder Einheiten, die miteinander in einer Beziehung stehen“ definiert. In der Folge formuliert sie die geradezu programmatische Grundsatfrage, wie wichtig das Phänomen Beziehung für das Entstehen und Verstehen von Musik sei.<sup>13</sup> Dabei bedarf die Verwendung des Begriffs „Beziehung“ allerdings zwingend einer näheren Definition und Abgrenzung, wenn er quasi synonym neben dem neutraler konnotierten Wort „Kontakt“ steht – insinuiert er diesem gegenüber doch im Alltagssprachlichen eine vergleichsweise intimere Facette menschlichen Mitein-

9 Vgl. hierzu auch das einschlägige Standardwerk von Harrison White, *Identity and Control. A Structural Theory of Action*, Princeton 1992. Im deutschsprachigen Raum finden sich wesentliche frühe Grundlagen für den relationalen Ansatz u.a. in der formalen Soziologie Georg Simmels und der Figurationssoziologie von Norbert Elias, vgl. einführend Mützel u. Fuhse, „Zur relationalen Soziologie“, S. 18. Das Moment des Kommunikativen ist darüber hinaus für eine Reihe einflussreicher Ansätze konstitutiv. Jürgen Habermas beispielsweise definiert die Öffentlichkeit als „Netzwerk für die Kommunikation von Inhalten und Stellungnahmen“ und verbindet somit zentrale, hier zur Frage stehende Aspekte. Jürgen Habermas, *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 2019, S. 436.

10 Melanie Unseld, *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Oldenburg 2011 (= Oldenburger Universitätsreden 195), S. 30. Bedeutsam dazu auch Georgina Born, „For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn: The 2007 Dent Medal Address“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 135/2 (2010), S. 205–243.

11 Unseld, *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, S. 30.

12 Ebenda, S. 27.

13 Christa Warnke, „Statt einer Einleitung: Ist Musik Beziehungskunst? Drei grundlegende Thesen“, in: Martina Bick, Julia Heimerding u. Christa Warnke (Hg.), *Musikgeschichten – Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard zum 60. Geburtstag*, Köln u.a. 2010 (= Musik – Kultur – Gender 9), S. 17–27, hier S. 18.

anders. Zwar ist eine solche a priori-Interpretation unbegründet; auch Gegenstände, Sachverhalte etc. können selbstverständlich miteinander „in Beziehung“ stehen. Doch während eine verstärkte Interdependenz zwischen den Akteur\*innen im Begriff durchaus mitangelegt ist – denn Beziehungen sind niemals unidirektional –, so schwingt ebenfalls eine mehr oder weniger starke emotionale Komponente wenigstens dann greifbar mit, sobald es um die Beteiligung von Menschen geht. Problematisch wird dieser sprachlich transportierte Qualitätsunterschied in der Interaktion beispielsweise, wenn einerseits berufliche Netzwerke als aus emotional neutralen Kontakten bestehend beschrieben werden und andererseits von weniger klar abgrenzbaren Beziehungs-Netzwerken die Rede ist. In den allermeisten Fällen wird aus den eben genannten Gründen zwar die letztere Bezeichnung die ohnedies korrektere sein. Zur Beschreibung von Interaktion auf öffentlich-professioneller Ebene finden tendenziell dennoch die nur scheinbar neutraleren Begriffe Kontakt bzw. Netzwerk Verwendung, während der Terminus Beziehung eher zur Markierung einer privateren, ja intimeren Ebene herangezogen und gerne auch in Verbindung mit dem Konzept des kulturellen Handelns gebracht wird, das sich für die Zeit des erstarkenden Bürgertums wiederum vielfach im tendenziell weiblich markierten halböffentlichen Raum wie z.B. dem Salon vollzieht.<sup>14</sup> Eine solcherart automatisierte, in sich weder semantisch noch logisch haltbare Differenzierung der Begrifflichkeiten – so selbstverständlich sie in anderen Kontexten ohne diese Diskussion auskommen mag – gilt es also gerade in Hinblick auf Themenbereiche aus der musikwissenschaftlichen Frauen- und Genderforschung bewusst zu vermeiden, da sonst auf Umwegen aus dem Diskurs des 19. Jahrhunderts übernommene Zuschreibungen des Weiblichen als dem Emotionalen weiter tradiert werden.

## **Ego-Dokumente und Temporalität: Die Suche nach dem Netzwerk**

Netzwerke sind stets komplex und meist multidimensional, wenn sie sich auch unter stürmischen Bedingungen als stabil erweisen sollen. Wie in einem Koordinatensystem verbinden Linien die Knotenpunkte, an denen sich die Akteur\*innen befinden, und symbolisieren die Blickrichtungen und Horizonte, die sich von diesen Positi-

---

<sup>14</sup> Explizit formuliert Christa Warnke die These: „*In einer Musikgeschichte als Geschichte, Kulturellen Handelns werden Beziehungsmuster deutlich, die den Blick auf das Schaffen von Frauen verändern*“, erläutert und differenziert dann jedoch mit Bezug auf den Kommunikationswissenschaftler Jay Haley symmetrische, asymmetrische und komplementäre Beziehungsqualitäten unter Betonung der Bedeutung von z.B. Briefen und Tagebucheinträgen als Quellen für deren Analyse. Die daraus sich ergebenden grundsätzlichen Muster sind selbstverständlich auf alle Geschlechter übertragbar. Ebenda, S. 19; vgl. auch S. 21.

onen aus eröffnen. Manchmal, durch irgendwelche äußeren oder inneren Umstände, reißt ein Strang. Dann wird die beschädigte Stelle repariert oder vernarbt – und manchmal wächst das Netz und breitet sich weiter aus. Es liegt hier nahe, auf die Interpretationsmöglichkeiten des Wortanteils „Werk“ im Kompositum Netzwerk zu verweisen. Von ihnen sind zumindest zwei für die vorliegende Fragestellung von Bedeutung: Erstens betont es die Option, das Netzwerk zwischen Musiker\*innen selbst als mit teils hohem, individuellem oder gemeinschaftlichem Arbeitsaufwand geschaffenes Werk zu sehen; als ein *work in progress* entsprechend jeder Form von Beziehungsarbeit. Zweitens lenkt es die Aufmerksamkeit auf den ein Gegenüber miteinschließenden Konstruktionscharakter von Selbstzeugnissen oder, in eingeschränktem Maße, auch von nachgelassenen Sammlungen. Die Suche nach Wegen zu deren wissenschaftlicher Erschließung wiederum wirkt auf die Darstellungsmöglichkeiten der Knotenpunkte, Kanten und Grenzen des Geflechts, das sichtbar gemacht werden soll, zurück. Als historische Artefakte gewähren sie einen Einblick in teils mehrere Generationen umspannende, die Zeitachse eines Lebensalters weit transzendierende Netzwerke. Daraus leiten sich einige spezifische Chancen der (musik-)historischen Forschung ab, die auf ebendiese Relikte und Artefakte des Vergangenen als Quellen zurückgeworfen ist.

Einen zentralen Fundus bietet der in sich heterogene Pool der Ego-Dokumente, unter die Winfried Schulze all jene Quellen subsummiert, *„die Auskunft über die Selbstsicht eines Menschen geben, vorwiegend und zunächst einmal also autobiographische Texte“*, weiters aber *„alle jene Quellen [...], die uns über die Art und Weise informieren, in der ein Mensch Auskunft über sich selbst gibt, unabhängig davon, ob dies freiwillig [...] oder durch andere Umstände bedingt geschieht.“*<sup>15</sup> So bildet das „Selbst“ zwar den Ausgangs- und Bezugspunkt; es steht jedoch nicht isoliert in Zeit und Raum, sondern macht sich erst über seine Positionierung in einem bzw. mehreren Netzwerken im Sinne von Identität als veränderliche Größe definierbar. Das „Selbst“ des Ego-Dokuments ist stets ein mehr oder minder bewusst konstruiertes, das erlaubt, eine von vielen möglichen Perspektiven innerhalb eines Beziehungs-Netzwerkes einzunehmen, die nicht statisch ist. Dabei macht es analytisch durchaus einen Unterschied, welche Form von Selbstzeugnissen vorliegt. Insbesondere kann eine Differenzierung zwischen Memoiren und Autobiografien fruchtbar sein. Folgt man beispielsweise der Argumentation Bernd Neumanns, so ist der *„Memoirenschreiber als Träger einer sozialen Rolle“* mit bereits vollendeter Identität ausgestattet, wohingegen die Autobiografie *„das Leben des noch nicht sozialisierten Menschen, die Geschichte seines Werdens, seiner Bildung und des Hineinwachsens in die Gesellschaft“* themati-

---

15 Winfried Schulze, „Vorbemerkung“, in: ders. (Hg.), *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte*, Berlin 1996 (= Quellen und Darstellungen zur Sozial- und Erfahrungsgeschichte 2), S. 9.

siert.<sup>16</sup> Die Autobiografie beschreibt somit den Prozess der Individuation. Aber hat diese Unterscheidung nun Auswirkungen auf die jeweilige Quellentauglichkeit zur Identifizierung von Netzwerken? Der erste Anschein, dass Memoiren aufgrund ihrer Betonung des Sozialen für diesen Zweck klar besser geeignet sind, erweist sich rasch als trügerisch, weil die Grenzen der idealtypisch verfassten Gattungskategorien realiter fließend sind. Zudem bieten gerade Autobiografien mit ihrer Betonung des Individuationsprozesses, dessen Darstellung im Dialog mit der künftigen Leserschaft retrospektiv konstruiert ist, die naheliegendere Wahl für die Suche nach dafür als bedeutsam exponierten Kontakten unterschiedlicher Art. Eine Verschmelzung beider Schwerpunktsetzungen findet sich in der Berufsautobiografie,<sup>17</sup> anhand derer sich überdies auch die Zeitachse im Koordinatensystem des Netzwerks besonders deutlich offenbart. Hier erfolgt im Kreis der unmittelbaren Zeitgenossenschaft durch unterschiedlich gewichtete Referenzen auf professionelle Kontakte, Weggefährt\*innen, Konkurrent\*innen und Künstlerfreundschaften die Selbstverortung innerhalb einer Musikergeneration.<sup>18</sup> Gleichzeitig erweitern Lehrer\*innen und Mentor\*innen die Zeitachse in Richtung Vergangenheit wie auch, über die eigene entsprechende Tätigkeit, potenziell in die Zukunft. Eine solche Verlängerung ermöglicht die Etablierung einer professionellen Genealogie, deren Grenzen im Falle von Musikerdynastien mit jenen der familiären Genealogie verschwimmen: Die immer wieder auftretenden Referenzen auf Familienmitglieder, die sich selbst nicht zwingend in einem künstlerischen Brotberuf verwirklicht haben, sind diesem Schema zuzurechnen. Dabei ist die bewusste Betonung der weiblichen Linie nicht selten dann beobachtbar, wenn das autobiografische Ich ebenfalls weiblich ist.<sup>19</sup>

Zu beantworten bleibt dennoch jeweils die Frage, wann die aus diversen historischen Dokumenten wie eben Lebenserinnerungen, Briefen oder Akten teils aufwän-

16 Martina Wagner-Engelhaaf, *Autobiographie, 2.*, aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart u. Weimar 2005, S. 56. Für eine komprimierte Zusammenfassung des einschlägigen literaturwissenschaftlichen Fachdiskurses siehe ebenda, S. 55–57.

17 Siehe hierzu die grundlegende Darstellung von Katharina Lammers, *Lebenswerke. Zur Berufsautobiographie in der Gegenwart*, Würzburg 2019 (= Film – Medium – Diskurs 95), insb. S. 23f.

18 Vgl. die entsprechenden Analysen von Lammers zu Wolfgang Niedecken, Nina Hagen und Udo Lindenberg, ebenda, S. 133–218, besonders S. 143, 177, 193.

19 Dies ist beispielsweise der Fall in den publizierten Autobiografien von Ethel Smyth bzw. der autobiografischen Skizze *Mein Musikleben* von Mary Dickenson-Auner aus dem Jahr 1963, Nachlass Mary Dickenson-Auner, Bibliothek der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Luise Adolpha le Beau betont dagegen in ihren *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, Baden-Baden 1910 die Musikalität beider Elternteile, verleiht dabei allerdings jener ihres Vaters, der selbst kompositorisch aktiv war, besonderes Gewicht. Eine umfassendere Analyse dieses Aspekts entsteht derzeit im Rahmen meines FWF-Projekts „*The Musician’s Estate as Memory Storage. Remembrance, Functional Memory and the Construction of Female Professional Identity*“ (P33110-G), zu dessen Protagonistinnen auch Hedi Gigler-Dongas gehört.

dig zu destillierenden Namen tatsächlich als die Akteur\*innen eines Netzwerks zu identifizieren sind – oder aber, wann sie einem solchen nicht unmittelbar angehören. Der bloße Befund über den mutmaßlichen Grad von wechselseitigem Einfluss ist dafür nicht ausreichend. Erst die methodisch gestützte Perspektive auf die Vergangenheit verleiht dem noch zu befüllenden Koordinatensystem seine Form und erlaubt so, die Aufmerksamkeit auf das eine Netzwerk unter den vielen sich überlappenden zu richten, das für die gerade aktuelle These zu priorisieren ist. Im Fokus auf die Zeitachse besteht eine Option der Eingrenzung; andere Konstellationen eröffnen sich beispielsweise über den Ort oder das Objekt als Leitaspekte.

### (Gedächtnis-)Orte und Materialität des Netzwerks

Der Ort „*als realer Handlungsraum wie als diskursiver Platz sozialer Bedeutsamkeit*“<sup>20</sup> erweist sich als unabdingbar für das Erreichen der Professionalisierung, deren individueller Erfolg wiederum in hohem Maße von einem funktionierenden beruflichen Netzwerk abhängt.<sup>21</sup> Unter den Orten des Netzwerks verstehe ich in Folge primär jene Orte, an denen Netzwerke gebildet und Positionen darin verhandelt werden; nicht jedoch die Topografie des grafisch visualisierten Netzwerks. Ihnen chronologisch nachgeordnet sind die Gedächtnis-Orte des Netzwerks, die mit jenen ihrer Genese zwar identisch sein können, aber nicht müssen. Naheliegende Beispiele für Letzteres bilden Institutionen wie etwa Hochschulen, Musikvereine und Verlage, die selbst jene Archive verwalten, in denen ihre eigene Netzwerkstruktur dokumentiert und tradiert wird. Die damit verbundene, für die Erinnerung konstitutive Tätigkeit des Sammelns wirkt wiederum identitätsstiftend, wie von der Forschung zum kulturellen Gedächtnis mehrfach thematisiert und für die Musikwissenschaft von Melanie Unseld in fruchtbarer Weise aufgegriffen worden ist. Sie ist dabei an den jeweils kontemporären kulturellen Praktiken und Ritualen ausgerichtet, was für Einzelpersonen gleichermaßen wie für Gruppen oder Institutionen gilt.<sup>22</sup> Folgt man die-

20 Melanie Unseld, „(Auto-)Biographie und musikwissenschaftliche Genderforschung“, in: Rebecca Grotjahn u. Sabine Vogt (Hg.), *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, Laaber 2010 (= Kompendien Musik 5), S. 81–93, hier S. 85.

21 Die Relevanz der außergewöhnlichen Quantität und Qualität der persönlichen, nicht jedoch endogenen institutionellen Kontakte für die Karriere der französischen Komponistin Augusta Holmès betont etwa Nicole Strohmann, „Zur Professionalisierung weiblichen Komponierens im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Die Dichterkomponistin Augusta Holmès“, in: Rebecca Grotjahn u. Sabine Vogt (Hg.), *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, Laaber 2010 (= Kompendien Musik 5), S. 126–141, hier S. 132–134.

22 Vgl. Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln u.a. 2014 (= Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3), hier bes. S. 45. Rituale sind nach Doris Kolesch „eine Form der sozialen Kommunikation“

ser Betrachtungsweise, so befindet sich der Aspekt des Ortes in einer engen Allianz mit der Objektebene des Gesammelten, mit dem Potenzial, die darin abgebildeten Netzwerke medial in die Zukunft zu transportieren und für die Erforschung zugänglich zu machen. Eine der möglichen Manifestationen solcher Vorgänge kann in den Musik-Stammbüchern des 19. Jahrhunderts identifiziert werden, deren erinnernde wie auch repräsentative Funktion von Henrike Rost erstmals umfassend und multiperspektivisch diskutiert wurde.<sup>23</sup> Als verbreitete kulturelle Praxis bildete das Führen von Stammbüchern einen Anker zur Selbstverortung innerhalb einer bestimmten bürgerlich-intellektuellen bzw. künstlerischen Gruppe und diente auf pragmatischer Ebene dazu, das eigene Netzwerk auszubauen und nicht nur für sich selbst, sondern auch für die Nachwelt zu dokumentieren. Die Etablierung einer musikalischen Genealogie wird dabei vor allem über zwei mögliche Wege sichtbar: Zunächst durch die per Objektbiografie<sup>24</sup> erfassbare Weitergabe an eine andere Person, wie etwa im Fall von Heinrich Panofka (1807–1887), der sein Musiker-Stammbuch einem Gesangsschüler zur Fortführung überließ.<sup>25</sup> Weiters verlangten die gängigen Gestaltungskonventionen, insbesondere die vorderste und die letzte Seite des Stammbuchs als Ehrenplatz für besonders wichtige Einträge und eingeklebte Erinnerungsstücke zu reservieren. So gewinnt die Eröffnung eines Albums mit beispielsweise einem Bild W. A. Mozarts wie im Album von Ignaz Moscheles einen symbolisch bedeutsamen, programmatischen Charakter,<sup>26</sup> der sich nicht nur auf den gängigen Kanon bezieht, sondern zudem als ideelle Nachfolge eines musikalischen Kulturheros lesbar ist.

Demgegenüber stehen schließlich noch die vielfältigen Möglichkeiten, die sich über die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) nicht nur für die Einbeziehung von Objekt und Materialität in die musikwissenschaftliche Netzwerkforschung eröffnen. Auch hierzu existieren bereits erste wesentliche Schritte der Nutzbarmachung,<sup>27</sup> die im vorliegenden Kontext jedoch nicht erschöpfend diskutiert werden können. Mit

---

als „eine szenische Aufführung von Gemeinschaft, von Selbst- und Weltverständnissen und Werten, die im Ritual hervorgebracht und zugleich ausgedrückt werden“. Dies., „Rollen, Rituale und Inszenierungen“, in: Friedrich Jaeger u. Jürgen Straub (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Paradigmen und Disziplinen. Sonderausgabe*, Band 2, Stuttgart u. Weimar 2011, S. 277–292, hier S. 288 u. 290.

23 Vgl. Henrike Rost, *Musik-Stammbücher. Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts*, Wien u.a. 2020 (= Musik – Kultur – Gender 17), S. 22f. Ein eigenes Kapitel ist dem Themenfeld „Dokumentation, Repräsentation, Netzwerke“ gewidmet, vgl. S. 95–117.

24 Zum durchaus nicht einheitlichen Verständnis der Objektbiografie siehe die Beiträge in: Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz u. Tobias Kienlin (Hg.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, Paderborn 2015 (= Morphomata 31).

25 Vgl. Rost, *Musik-Stammbücher*, S. 74.

26 Vgl. ebenda, S. 157.

27 Hervorzuheben ist Benjamin Piekut, „Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques“, in: *Twentieth-Century Music* 11/2 (2014), S. 191–215.

Bruno Latour, für den die relevante Aktivität weniger von den Akteur\*innen bzw. Aktant\*innen selbst ausgeht (die auch nichtmenschlich sein können), sondern in der Qualität der Aktionen zwischen ihnen liegt, schließt sich gewissermaßen der Kreis zu den eingangs umrissenen Implikationen und der Kritik am Begriff des Netzwerks. Latour schlägt vor: „*Wir sollten wirklich ‚Werknetz‘ sagen anstatt Netzwerk. Es ist das Werk, die Arbeit und die Bewegung, der Fluß der Veränderungen, die betont werden sollten.*“<sup>28</sup> Vielleicht liegt in einer davon ableitbaren, perspektivischen Veränderung auf den Begriff des kulturellen Handelns die Chance, diesen um eine argumentative Dimension zu erweitern, die das immer noch fast gewohnheitsmäßige Verfallen in fachliche Rechtfertigungstopoi beendet. Diese subtile Verschiebung würde ein weiteres Mal betonen, was ohnehin längst im Fachdiskurs etabliert ist: Dass im Netzwerk, ohne das kein wie auch immer geartetes Werk existieren kann, letztlich alles kulturelles Handeln ist und die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesen Relationen, Strukturen – und ja, menschlichen Beziehungen – somit niemals von untergeordneter Bedeutung für die Musikwissenschaft sein kann.

### **(K)Ein Stammbuch, (k)ein Tagebuch und eine Erzählung: Dimensionen des Netzwerks in zwei Selbstzeugnissen von Hedi Gigler-Dongas**

*Dieses Buch habe ich von einem lieben kleinen Kollegen bekommen, der mir umstehende Widmung hineingeschrieben. Es ist seiner Form nach wohl als sogenanntes Stammbuch gedacht, eine Sammlung verschiedenartig beschriebener Blätter, die das Gedenken an mehr oder weniger liebe Freunde und Bekannte aufrechterhalten sollen. Ich habe nie so etwas besessen – es ist vielleicht schade – aber dann sage ich mir, daß ich an meine wirklich lieben Freunde so oft denke, daß konkrete Erinnerungsblätter längst mit dem Fluge der Gedanken nicht mitkommen. [...] Und ich will hier einer Begegnung gedenken – die mein Leben überstrahlt hat – und deren Erinnern es jetzt noch tun soll. Wenn man ein Stück Weges zusammen gegangen – verweilt man nicht gern, um zurückzublicken.<sup>29</sup>*

Mit diesen undatierten Zeilen leitet die Violinistin und Pädagogin Hedi Gigler-Dongas eine tagebuchartig strukturierte autobiografische Erzählung ein, die zeitlich im Winter 1941/42 während eines vergleichsweise kurzen Intermezzos der damals 18-Jährigen als Studentin an der Reichshochschule für Musik Wien angesiedelt ist. Der Umstand, dass Gigler zunächst ausführlich das Konzept eines Stammbuchs erklärt, als sei es zum Zeitpunkt der Niederschrift bereits weitgehend in Vergessen-

28 Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Aus dem Englischen von Gustav Roßler*, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2017, S. 247.

29 Hedi Gigler, Zweckentfremdetes Stammbuch, um 1941/42, Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin).

heit geraten, ehe sie auf den bei ihr abweichenden Verwendungszweck verweist, ist auffallend: Gigler-Dongas entstammte eigentlich einem sozialen und historischem Kontext, in dem die Stammbuchpraxis beinahe allgegenwärtig war. Geboren 1923 in Berlin als Tochter der Komponistin Grete von Zieritz und des Publizisten Herbert Gigler wuchs sie in Graz bei den Großeltern väterlicherseits in einem großbürgerlichen Umfeld auf, das mit seiner konservativ-kaisertreuen, stark völkischen Haltung tief in den Idealen des 19. Jahrhunderts verwurzelt war. Insbesondere über die Großmutter Maria Gigler, geb. Kožar, die Hedis Kindheit dominierte und ihre musikalische Ausbildung ebenso initiierte wie überwachte, bestand eine Anbindung an regionale gesellschaftliche und künstlerische Zirkel.<sup>30</sup> Dennoch betonte Hedi Gigler-Dongas in den Schriften ihrer späteren Jahre stets die soziale Abgeschiedenheit, in der sie aufgrund ihrer rigorosen Erziehung zum Wunderkind aufwuchs. Für das Führen eines konventionellen Stammbuchs als Sammlung von Einträgen privaten, intimen Charakters hätte sich diese Abgeschiedenheit eher als hinderlich erwiesen (es sei denn, sie wäre mit großmütterlicher Erlaubnis zu Repräsentationszwecken durchbrochen worden). So schlägt Gigler in der oben mitgeteilten, vorwortartigen Passage eine Brücke zwischen verschiedenen Formen der Erinnerungsliteratur, wobei sie ihrem im Zitat selbst namenlos gebliebenen „*lieben kleinen Kollegen*“ eine eher marginale Position unter ihren beruflichen und privaten Kontakten zuweist. Mit der Kommunikationsform Stammbuch, die durch eine andere, nicht minder traditionelle ersetzt wird, erfolgt ein sehr subjektiv motivierter Bruch. Durch ihn aber erlangt die Autorin objektiv eine noch unmittelbarere Autonomie bzw. Kontrolle darüber, wie sie sich selbst innerhalb des sie umgebenden Netzwerks präsentiert und von einer potenziellen, künftigen Leserschaft rezipiert wird. Hedi Gigler entscheidet sich, in dem als Weihnachtsgeschenk erhaltenen Band die erste Begegnung mit einem älteren Kollegen festzuhalten, für den sie schwärmte. Damit betont sie deutlich das Zwischenmenschliche, Emotionale: Obwohl die besagte Begegnung sich klar im professionellen Kontext, das heißt im Vorfeld und während einer propagandistischen Tournee durch das „Sudetenland“ ereignete, was den Rahmen der Erzählung vorgibt, und die Stationen und beruflichen Ereignisse durchaus in einzelnen Details geschildert sind, liegt der eigentliche Erzählanlass und somit Fokus auf der sozialen Ebene der handelnden Personen und einer hoffnungslos verlaufenden Liebe. In dieser intimen und doch nach außen gerichteten Form des *Life Writing*, die sich einer klaren Genredefinition entzieht, verschmelzen somit Netzwerke beruflicher wie intimer Prägung.

---

30 Vgl. Michaela Krucsay, „Nostalgie oder Entgrenzung? Graz als emotionales Bezugssystem bei Hedi Gigler-Dongas“, in: Christa Brüstle (Hg.), *Musikerinnen in der Region – Handlungsräume und ihre Akteurinnen in der Steiermark*, Graz 2022, im Erscheinen.

Vergleichbares lässt sich für die vier übrigen nachgelassenen Tagebuchbände sowie mehrere autobiografische Prosatexte und Gedichte aus der Feder Hedi Gigler-Dongas' konstatieren. Private wie auch berufliche Ereignisse erscheinen als aufs Engste miteinander verwoben, was in logischer Konsequenz ebenso für die Sphären gilt, denen die darin erwähnten sozialen Kontakte zuzuordnen sind. Das quasi teleologische Selbstverständnis ihres retrospektiv mitgeteilten Lebens- und Karrierewegs lässt sich wenigstens partiell auf diese Untrennbarkeit zurückführen: Die bis ins Graz des 19. Jahrhunderts zurückreichenden Linien von in unterschiedlichem Maße gegliederten familiären Beziehungen und Bekanntschaften erweisen sich als unmittelbar bestimmend für den Lebensweg des autobiografischen Ichs Hedi Gigler-Dongas'.<sup>31</sup> Besonders klar tritt diese temporale Dimension anhand der autobiografischen Erzählung *„Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“*<sup>32</sup> hervor, in der die Autorin eine bereits im Titel eindeutig formulierte musikalische Genealogie etabliert. Obwohl Johannes Brahms als deren Ahnherr benannt ist, bildet die Violinvirtuosin Marie Soldat-Roeger (1863–1955)<sup>33</sup> die Achse zwischen Vergangenheit und Zukunft der um 1936 angesiedelten Erzählung und nimmt somit die bedeutsamste Position im dort narrativ konstituierten Netzwerk ein. Ermöglicht wird dies über die mediale Funktion des Brahms'schen Violinkonzerts, das Soldat-Roeger als erste Frau zur Aufführung gebracht hatte und nunmehr mit Hedi Gigler erarbeitete. Zu einer Schlüsselszene gerinnt das Aufeinandertreffen der älteren Frau und ihrer jungen Schülerin, die sich hier zum ersten Mal als eigenständige Person ebenso wie als angehende Künstlerin ernstgenommen fühlt: *„Das – das ist die große Geigerin? Die berühmte Virtuosin, mit der Brahms sein Konzert – Ah, da ist ja meine junge Kollegin – das ist aber nett – aber da muß man ja schon ‚Sie‘ sagen! Ich denk, ich träume. Kollegin? ‚Sie‘ sagen?“*<sup>34</sup> Noch deutlicher formuliert Hedi Gigler-Dongas unter Referenz auf die bisherige Fremdbestimmtheit ihres Wunderkinddaseins in einem späteren Abschnitt, warum Soldat-Roeger sich als von so maßgeblichem gestalterischen Einfluss auf ihre Zukunft erwies: *„In diese Situation hinein kam der Unterricht bei Soldat-Roeger als etwas völlig Neues und Ungewohntes. Da war nach der häuslichen Tyrannei plötzlich eine echte Autorität, die mich reden, fragen und sogar vieles beurteilen ließ, mit der man auch lachen konnte – was vielleicht das Wichtigste war.“*<sup>35</sup>

31 Tatsächlich ließen sich auf Basis der umfangreichen Quellenlage mehrere, einander teils überlappende Netzwerke unterschiedlicher Funktion rekonstruieren, die durch die Einbeziehung von Korrespondenzen zusätzlich an Aussagekraft gewinnen würden. Für den gegenständlichen Beitrag muss jedoch von dieser umfangreichen Aufgabe abgesehen werden, sodass ich mich hier eher kurzschlüssig auf die benannten Beispiele beschränke.

32 Hedi Gigler-Dongas, *„Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“*, autographe Entwurf [unvollendet, 2017], Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin).

33 Zu Soldat-Roeger siehe auch den Beitrag von Juliane Oberegger im vorliegenden Band.

34 Gigler-Dongas, *„Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“*.

35 Ebenda.

Ausgehend von während der folgenden Unterrichtsstunden geführten Gesprächen beinhaltet der unvollendet gebliebene handschriftliche Entwurf nicht nur potenziell erhellende Hinweise auf die Interpretationsgeschichte des besagten Violinkonzerts. Für die Autorin selbst erweist sich der wechselseitige Austausch über die Vergangenheit als mindestens ebenso zentral, in dem ein weiteres Mal Privates und Berufliches miteinander verschwimmen. Die geteilten Anekdoten und Erinnerungen gewinnen für Hedi Gigler neben ihrem unmittelbaren Informationsgehalt eine besondere emotionale Dichte. Sie selbst betont darin die (bisherige) soziale Beschränkung auf die Familie – in diesem Text bestehend aus dem von ihr verehrten, schriftstellerisch tätigen Vater, der ebenfalls künstlerisch begabten Tante und der übermächtigen Großmutter, nach außen ergänzt nur um die Person ihres bisherigen Geigenlehrers Karl Krehahn<sup>36</sup>. Durch Vermittlung von Soldat-Roegers Erzählungen, die gewissermaßen Teil des Unterrichts sind und von Erinnerungsobjekten wie Bildern oder der studierten Literatur aktiviert werden, entsteht die Brücke in die Vergangenheit zu Johannes Brahms und dessen Wünschen an eine „authentische“ Interpretation seiner Komposition.<sup>37</sup> Selbstverständlicher Teil des sich von da aus entfaltenden musikalisch-geologischen Netzwerks ist zudem Joseph Joachim und, weiter randwärts, aber dafür symbolisch bedeutsam, der von Hedi Gigler verehrte Hugo Wolf.

Doch auch die Abgrenzung von diesen Heroen ist in der Erzählung bereits angelegt. Sie erfolgt weniger als harter Bruch denn als konstruktive, erneuernde Kraft, die Joachims als körperfremd verstandene Schule in eine modernere, sich physiologischer Mechanismen bewusster Zukunft führen will. Der retrospektive Blick der Autorin wirkt hier gestaltend, indem die didaktischen Defizite der eigenen Vergangenheit im Verein mit prägenden autobiografischen Ereignissen zur Keimzelle ihrer eigentlichen Berufung stilisiert werden, die sie ab den 1970er-Jahren zunehmend in der Therapie von berufsbezogenen Leiden bei Kolleg\*innen sah.<sup>38</sup> Obwohl bislang keine unmittelbar von Marie Soldat-Roeger weiterführenden Linien in Hedi Gigers Zukunft nach-

---

36 Karl Krehahn (1869–1946) wirkte bereits seit 1893 an der Musikschule bzw. am Konservatorium des Steiermärkischen Musikvereins. Der Violinunterricht Hedi Gigers durch ihn erfolgte jedoch wohl überwiegend privat: Nur aus dem Jahr 1933 ist ein offizielles Zeugnis des Konservatoriums des Steiermärkischen Musikvereins für sie erhalten.

37 Aus aufführungspraktischer Sicht kann die fragmentarische Erzählung als Quelle nur mit Vorbehalt genutzt werden – selbst, wenn man von der durch die lange Zeit zwischen Erleben und Aufschreiben gesteigerten Fehleranfälligkeit der Erinnerung absieht. Die dem Text beiliegende, vergleichsweise umfangreiche Materialsammlung weist auf eine intensive Recherchetätigkeit der Autorin und somit auf einen hohen Grad der nachträglichen Überformung hin.

38 Ein im Rahmen der Jahrestagung 2021 des Vereins für Sozialgeschichte der Medizin „Musik und Medizin. Musikwissenschaftliche und medizinhistorische Zugänge“ (Innsbruck, 4.–6.11.2021) zu diesem Aspekt von mir gehaltener Vortrag wurde 2022 publiziert: „Ein Hippokratischer Eid für die Musik. Beruf und Berufung in den Schriften der Violinistin Hedi Gigler-Dongas“, in: *VIRUS. Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin. Schwerpunkt: Musik und Medizin*, Band 21 (2022), im Erscheinen.

weisbar sind,<sup>39</sup> bleibt sie im Gesamtkonzept des Netzwerks, wie die Autorin es am Ende ihres Lebens für sich selbst und eine künftige Leserschaft entwarf, ein wesentlicher Knotenpunkt. Erst über ihn legitimiert sich die Autorin in ihrer eigenen Rolle als Virtuosa insgesamt und besonders als Interpretin des Violinkonzerts op. 77 von Johannes Brahms, das künftig ein Kernstück ihres solistischen Repertoires bilden sollte.

## Resümee

Die Analyse autobiografischer Schriften bildet nur eine unter mehreren Möglichkeiten, in historischen Quellen der Genese von Netzwerken nachzuspüren. Fündig wird man dabei gewiss – und bleibt doch beschränkt auf jenen Teil, der von den Autor\*innen mehr oder minder bewusst konserviert wurde. Einer thematisch gezielten Annäherung steht das jedoch keinesfalls entgegen, angesichts der genuinen Unmöglichkeit einer universellen Erfassung all jener veränderlichen Netzwerke, denen wir in jedem Moment angehören. Gerade für Protagonist\*innen des Musiklebens, deren Karriere institutionell nur wenig verankert war und die dadurch aus den (Gedächtnis-)Orten der Netzwerkbildung weitgehend ausgeschlossen blieben, bieten überlieferte Selbstzeugnisse einen möglichen Zugang, der sich durch die starke Konzentration auf die individuelle Perspektive vor allem um aktive Konstruktionsprozesse von Netzwerken zentriert. Das Potenzial, deren Stränge über materielle Relikte zu verfolgen, bleibt in den Erinnerungstücken selbst bzw. den Stamm- und Tagebüchern mit der ihnen je eigenen Geschichte gegeben, sofern sie erhalten sind. Diese Manifestationen im Objekt finden sich im Fallbeispiel Hedi Gigler-Dongas unter anderem vertreten durch das zweckentfremdete Stammbuch, das eine konventionelle, ritualisierte Form der Aufzeichnung von Netzwerken mit einer anderen, stärker subjektiv geprägten überschreibt. Als Medium der Erinnerung verbindet es sich mit der Zeitachse des Netzwerks, die im Text selbst unmittelbar greifbar wird. Es zeigt sich, dass selbst rein virtuelle Verbindungsfäden in die Vergangenheit wie jener, den Hedi Gigler-Dongas zu Johannes Brahms spannte, eine gestalterische Dynamik zu entwickeln vermögen, die weit über den Charakter bloßer Referenzialität hinausgeht: *„Die Soldat gehorchte und spielte. Ich hörte diesen Ruf aus dem fernen 19. Jahrhundert – und gehorchte ebenfalls – und spielte auch.“*<sup>40</sup>

39 Eingeklebt in ein Kritikenalbum findet sich ein Empfehlungsschreiben Soldat-Roegers vom April 1938 als seines ursprünglichen Nutzens beraubtes, aber geschätztes Erinnerungsstück. Das Blatt war zuvor unregelmäßig von Hand in mehrere Teile gerissen worden. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin).

40 Hedi Gigler-Dongas, Hörerinnenbrief an das Team der rbb-Sendereihe „Blindverkostung – das heitere Interpretenraten“, 4.10.2012, Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin).