Cordelia Miller

# Musikdiskurs als Geschlechterdiskurs im deutschen Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts

# Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts

## Herausgegeben von Freia Hoffmann

## Band 16

Cordelia Miller

# Musikdiskurs als Geschlechterdiskurs im deutschen Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2019

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 2541
26015 Oldenburg
E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.bis-verlag.de

ISBN 978-3-8142-2383-4

## Inhalt


| | | |
|---|---|---|
| **1** | **Einleitung** | 9 |
| 1.1 | Zu den Quellen | 15 |
| 1.2 | Einzelne Aspekte der Untersuchung im Kontext des Forschungsstandes | 18 |
| **2** | **Instrumentalvirtuosinnen zwischen bürgerlichem Weiblichkeitsideal und musikalischer Professionalität** | 23 |
| 2.1 | Ausgangspunkt: Geschlechterpolaritäten in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts | 23 |
| 2.2 | Die Übertragung der Geschlechterpolaritäten auf den Bereich instrumentaler Virtuosität | 34 |
| 2.2.1 | Anmut und Schicklichkeit als Attribute weiblichen Musizierens | 39 |
| 2.2.2 | Geschlechterdichotomien als Bewertungskriterium musikalischer Interpretation am Beispiel der Klaviervirtuosität | 48 |
| 2.2.3 | Repertoire und Geschlecht am Beispiel Clara Schumanns und anderer bedeutender Konzertpianistinnen des 19. Jahrhunderts | 63 |
| Exkurs I: „une nouvelle êre“ – Klaviervirtuosinnen in Paris | | 83 |
| **3** | **‚Weiblicher‘ Virtuose und ‚männlicher‘ Interpret als zwei polare Künstlertypen des 19. Jahrhunderts** | 97 |
| 3.1 | Maskerade und Travestie als Kennzeichen des ‚weiblichen‘ Virtuosentypus | 102 |
| 3.1.1 | Das schöpferische Genie als männliche Maskerade | 111 |
| 3.2 | Priester und Erzieher – Der Interpret als ‚männliches‘ Gegenbild des Virtuosen | 123 |
| Exkurs II: Kontinuitäten im 20. Jahrhundert – Mythos statt Frau: Elly Ney und Clara Haskil | | 136 |
| 3.3 | Zwischen Hure und Heiliger – der Künstlertypus der Primadonna | 144 |
| 3.3.1 | Sängerinnen als Repräsentantinnen des ‚männlichen‘ Interpretentypus | 154 |

**4 Die Suche nach dem ‚Deutschen' – Musik und Geschlecht im Kontext nationaler Selbstfindung** 165

4.1 ‚Männliche' und ‚weibliche' Komponisten als Projektionsfläche nationaler Identitäten 173

4.1.1 ‚Männlichkeit' und Universalität bei Ludwig van Beethoven 174

4.1.2 Franz Schubert und Frédéric Chopin als ‚weibliche' Komponisten 187

4.2 Nationalismus, Konfessionalismus und Geschlecht im Künstlertypus des ‚deutsch-männlich-protestantischen' Orgelvirtuosen 214

4.3 ‚Weiblichkeit' und ‚Judentum' – Musik und Geschlecht im Kontext des deutschen Antisemitismus 229

4.3.1 Analogisierung von ‚Weiblichkeit' und ‚Judentum' in Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* 230

4.3.2 ‚Weiblichkeit' und ‚Judentum' am Beispiel der Rezeption Felix Mendelssohn Bartholdys bei Richard Wagner und anderen Autoren 235

**5 Musik und Geschlecht aus weiblicher Perspektive – die Musikschriftstellerin Marie Lipsius alias La Mara** 261

**Resümee** 279

**Literaturverzeichnis** 285

A. Periodika 285

B. Nachschlagewerke 286

C. Quellenliteratur 287

D. Sekundärliteratur 292

## Vorwort

Das Denken in Dichotomien war im 19. Jahrhundert weit verbreitet: männlich – weiblich, Produktion – Reproduktion, Verstand – Gefühl, Interpret – Virtuose, Heilige – Hure, deutsch – undeutsch, christlich – jüdisch, Geist – Natur usw. Wer als Musikkritiker, Musikschriftsteller oder Biograph eine Wahrnehmung zu beschreiben und zu bewerten hatte, bediente sich gern dieser Topoi, um seine Wahrnehmung im Feld dieser Markierungen zu verorten, um Urteilen Kontur zu verleihen und sie in Rezeptionsraster einzufügen, die er auch bei seinen LeserInnen vermuten konnte.

Das Anliegen dieses Buches ist es, verschiedene dieser Dichotomien zueinander ins Verhältnis zu setzen und insbesondere diejenigen Wertungen, die mit dem Gegensatzpaar männlich – weiblich verknüpft sind, mit den Wertungen anderer Dichotomien abzugleichen. Auf diese Weise ist eine Arbeit entstanden, die die Auswirkungen des Geschlechterdiskurses auf die Herausbildung von nationaler und konfessioneller Identität, Militarisierung und Antisemitismus in eindrucksvoller Weise verdeutlicht. So greift die Autorin etwa die Zuschreibung von ‚Männlichkeit' für Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms bzw. von ‚Weiblichkeit' für Franz Schubert und Frédéric Chopin auf und verdeutlicht an einer Fülle von Zitaten und wissenschaftlichen Verweisen die politischen Tendenzen dieser Zuschreibungen. Diese führten nicht nur zu einengenden Charakterisierungen und unproduktiven Hierarchisierungen, sondern im Hinblick auf den weiteren Verlauf der Geschichte auch zu einer fatalen ästhetischen Verklärung von Kampfgeist und Militarisierung als Merkmalen des deutschen Nationalcharakters, die bekanntlich im 20. Jahrhundert wesentlich zu Kriegen und Faschismus beigetragen hat.

Cordelia Miller nimmt aber auch einen Perspektivenwechsel vor: von äußeren gesellschaftlichen Zuschreibungen zum Zutun der betroffenen Subjekte. Für den Umgang der MusikerInnen mit Wahrnehmungsklischees ( etwa ‚männlicher Interpret' versus ‚weiblicher Virtuose') zieht sie das Konzept der „Maskerade" heran, das eindrucksvoll interdisziplinär aus soziologischer, psychoanalytischer, linguistischer, philosophischer und theologischer Sicht analysiert wird, bevor Beispiele (Joseph Joachim, Clara Schumann, Franz Liszt, Niccolò Paganini u. a.) verdeutlichen, wie aus gesellschaftlichen Wahrnehmungsmustern und Selbststilisierungen so etwas wie ein Künstler-Image entstand.

Ich wünsche mir, dass das Buch, das von der Hochschule für Musik und Theater Rostock 2019 als Habilitations-Schrift angenommen wurde, zahlreiche interessierte LeserInnen findet und dass seine Inhalte nicht nur die historische Musikwissenschaft, sondern auch die in Deutschland noch wenig entwickelte Mentalitätsgeschichte bereichern und anregen.

Freia Hoffmann

# 1 Einleitung

Der bürgerliche Konzertsaal erscheint, was das solistische Instrumentalspiel betrifft, innerhalb des öffentlichen Musiklebens im 19. Jahrhundert von Anfang an als ein Ort relativer Gleichberechtigung der Geschlechter, wagten doch spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts annähernd so viele Mädchen und junge Frauen den Weg auf die Konzertbühne wie Männer. Indem von Virtuosen und Virtuosinnen in gleichem Maße Professionalität erwartet und gefordert und entsprechend honoriert wurde, fanden begabte Musikerinnen hier ein frühes berufliches Betätigungsfeld bzw. einen Rahmen, innerhalb dessen sie ihr Talent entfalten und bis zu einem gewissen Grad persönliche und materielle Unabhängigkeit genießen konnten. Die Gründe hierfür sind vielfältig und offenbaren gleichzeitig in ihrer Ambivalenz, dass die scheinbar nebensächliche Bedeutung des Geschlechts im Bereich des öffentlichen Virtuosentums eher äußere, nichtsdestoweniger wichtige Aspekte betraf, Geschlechterwahrnehmung und -differenzierung im Zusammenhang mit der Bewertung virtuosen Instrumentalspiels und der geschlechtlich konnotierten Virtuosenidentität in der Musikrezeption und im musikkritischen Diskurs des 19. Jahrhunderts jedoch eine zentrale Rolle spielten. Einer der wichtigsten praktischen Gründe für die vergleichsweise guten Karrieremöglichkeiten von Virtuosinnen lag im nicht institutionalisierten Charakter von Ausbildung[1] und Berufsausübung, was dazu führte, dass Instrumentalsolistinnen in ihrer Karriere ähnlichen Voraussetzungen, aber auch ähnlichen Risiken wie ihre männlichen Kollegen gegenüberstanden. Allerdings wirkte sich das bürgerliche Ideal der weiblichen Berufs- und Erwerbslosigkeit insofern auf die Laufbahn der Virtuosinnen aus, als sie nach der Heirat die eigene Karriere oft zurückstellten oder sogar aufgaben. Eine weitere, im philosophisch-idealistischen Bereich angesiedelte Ursache für die scheinbare Geschlechterneutralität auf dem Konzertpodium ist in der die romantische Kunsttheorie und Musikpraxis prägenden Sakralisierung von Musik zu sehen. Die Überhöhung als metaphysische Kunst, die Musik als etwas außerhalb der realen Welt Stehendes betrachtete, äußerte sich im kirchenähnlichen Konzertsaalbau und quasireligiösen Konzertritualen, die dem Ideal einer vollkommenen Konzentration auf das Musikwerk im schweigenden Zuhören dienten. Dieses Ideal erlaubte bis zu einem gewissen Grad die Verletzung bürgerlicher Regeln, zu denen weibliche Unterordnung, Berufslosigkeit und öffentliche Unsichtbarkeit gehörten. Im Dienst am Musikwerk wurde die öffentlich, solistisch und professionell agierende Frau toleriert, allerdings nur bis zum Ende des Konzerts: Nach Verlassen der Konzertbühne musste sich die

1 Für Deutschland galt dies bis zur Gründung des Leipziger Konservatoriums 1843.

eben noch gefeierte Virtuosin den bürgerlichen Normen wie alle anderen Frauen anpassen.

Im Widerspruch zum romantischen Ideal der Kunstandacht war Musikrezeption im Konzertsaal stets eng mit Visualität verbunden. Obwohl im 19. Jahrhundert mangels technischer Reproduzierbarkeit der Konzertsaal meist der einzige Ort war, an dem Musikliebhaber anspruchsvolle Musikwerke kennenlernen konnten, herrschte während der Darbietungen weder aufmerksame Stille noch Gleichgültigkeit gegenüber der Erscheinung und Person des Virtuosen oder der Virtuosin. An dieser Schnittstelle zwischen auditiver und visueller Rezeption wurde Virtuosität zu einem Phänomen, bei dem Geschlechterwahrnehmung und -differenzierung auf vielfältige, oft unterschwellige Weise zum Tragen kamen und die relative Gleichstellung der Geschlechter ins Wanken geriet. So bediente sich die im 19. Jahrhundert kontrovers geführte Virtuositätsdiskussion herrschender Geschlechterklischees, um ‚echtes' und ‚unechtes' Virtuosentum zu charakterisieren: Letzteres wurde mit vemeintlich weiblichen Eigenschaften wie Intuition, Emotionalität, Disziplinlosigkeit, Sinnlichkeit und Irrationalität assoziiert, wohingegen Ersteres mit männlich konnotierten Eigenschaften wie Geist, Intellektualität, Tiefgründigkeit und Disziplin in Verbindung gebracht wurde. Darüber hinaus sind auch Phänomene des Virtuosentums wie Selbstinszenierung und Maskerade weiblich besetzt oder spielen mit der geschlechtlichen Identität des Virtuosen. Androgynität als sexuelles Identitätsmodell, das auf der Opernbühne bis etwa 1800 von den Kastraten verkörpert wurde und große Anziehungskraft auf Männer und Frauen gleichermaßen ausübte, setzte sich in gewisser Weise in den Virtuosen fort, die bei femininer Ausstrahlung ihr Instrument ‚männlich' beherrschten – erinnert sei an die Hysterie, die die Diskrepanz zwischen Liszts und Paganinis kränklicher Erscheinung und der übermenschlich erscheinenden Kraft ihres Spiels auslöste. Beide Virtuosen wussten darum und pflegten ihr Image, z. B. durch das Tragen schwarzer Konzertkleidung. Während sich jedoch bei den männlichen Virtuosen eine uneindeutige (oder als uneindeutig inszenierte) geschlechtliche Identität durchaus vorteilhaft auf ihre Karriere auswirkte, erregten Virtuos*innen* spätestens nach Eintritt ins Erwachsenenalter bei ähnlichem Auftreten keineswegs nur Bewunderung, da sie damit automatisch in Konflikt mit den Idealvorstellungen weiblichen Musizierens gerieten, die beispielsweise starke körperliche Bewegungen als Ausdruck musikalischer Leidenschaft ausschlossen. Einerseits wurde ihr ‚männliches' Beherrschen eines Instruments bewundert, andererseits erregten sie dadurch Argwohn. Die unauflösliche Verbindung von Musik und Körper, die in der bürgerlichen Moral des 19. Jahrhunderts mit Sinnlichkeit, Sexualität und Weiblichkeit assoziiert wurde, erhöhte einerseits die Faszination des Virtuosentums, belegte Virtuosinnen jedoch auch mit dem Stigma der Bedrohlichkeit und Anomalie.

Geschlechterdichotomien und -klischees waren aber nicht erst im Kontext der Virtuositäts- und Virtuosendiskussion relevant, sondern setzten mittels der Klassifizierung von Instrumenten, Gattungen und Komponisten als ‚männlich' oder ‚weiblich' bereits bei der Wahl des Instruments und des Repertoires an. So wurden Mädchen und Frauen vom Erlernen und Spielen als unweiblich geltender Instrumente weitge-

hend ausgeschlossen, und ihr Vermögen, sich in großen musikalischen Formen zu bewegen und ‚männliche' Komponisten angemessen zu interpretieren, wurde in Frage gestellt. Dies hatte zur Folge, dass sich Rezensionen zu Auftritten von Instrumentalvirtuosinnen oft weniger mit musikalischen Inhalten beschäftigten als mit Fragen der Angemessenheit des Instruments und der dargebotenen Musikwerke: Welche außermusikalischen Assoziationen löste eine Cello spielende Frau im Zuhörer aus? Konnte eine Frau Beethoven als Synonym für ‚männliche' Musik überhaupt angemessen interpretieren, und wenn sie es tat, büßte sie dann nicht ihre ‚Weiblichkeit' ein? Wurde ‚männliche' Musik durch weibliche Interpretinnen feminisiert, und erfuhr sie dadurch eine Abwertung?

Bei der Unterscheidung zwischen ‚männlicher' und ‚weiblicher' Musik ging es aber nicht allein um die Einordnung und Bewertung individueller Künstlerbiographien, sondern auch um die Selbstverortung als Kultur- und Musiknation, die im Kontext von Kompensationsbestrebungen einer real noch nicht existierenden deutschen Nation im 19. Jahrhundert geradezu existenzielle Bedeutung erlangte. ‚Männliche' Komponisten, allen voran Ludwig van Beethoven, dienten in diesem Prozess der nationalen Selbstfindung als Projektionsfläche für ‚deutsche' Tugenden und ‚deutsches' Wesen, mittels derer zugleich eine Abgrenzung von anderen europäischen Kulturnationen angestrebt wurde. Mit der Formel ‚deutsch-männlich' versus ‚ausländisch-weiblich' lässt sich diese polarisierende Abgrenzung zugespitzt umschreiben. Im rhetorisch geführten Kampf um die kulturelle und speziell die musikalische Vormachtstellung in Europa, der vor allem mittels der sich im 19. Jahrhundert etablierenden Musikgeschichtsschreibung ausgefochten und von deutscher Seite zu weiten Teilen über eine Maskulinisierung der Musik geführt wurde, erwies sich das polare und hierarchische Geschlechterverhältnis, das Teil der Lebenswirklichkeit aller bürgerlichen Gesellschaften in Europa war und über das zudem allgemeiner Konsens herrschte, als ideales Begriffs- und Symbolfeld.

Die genannten Themenfelder sind alle Teil eines historischen Diskurses, der zwei für das bürgerliche Zeitalter bedeutsame und wirkungsmächtige Diskurse, die zunächst wenig miteinander gemein zu haben scheinen, verbindet: den Diskurs über die Geschlechter und denjenigen über Musik. Das öffentlich ausgetragene Verhandeln, Gestalten und Organisieren des Geschlechterverhältnisses beeinflusste das Leben und die Alltagswirklichkeit aller Menschen unmittelbar und wirkte dadurch in sämtliche Bereiche des persönlichen, gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Lebens hinein. Dennoch überrascht die Vehemenz, mit der im 19. Jahrhundert der Geschlechterdiskurs gerade den Musikdiskurs in allen seinen Komponenten durchdrang. Wenn sich beispielsweise Rezensionen über Auftritte von Geigen- oder Cellovirtuosinnen darauf beschränken, deren Umgang mit der angeblichen Unangemessenheit des Instruments zu erörtern, dann wandelt sich der Musikdiskurs in einen Stellvertreter- oder Scheindiskurs, bei dem es in Wirklichkeit um die Geschlechterfrage geht: Das Schreiben über Musik wird zum Schreiben über das Geschlecht. Dass der Geschlechterdiskurs ausgerechnet den Musikdiskurs so stark prägte, lässt sich zunächst ganz allgemein aus der spezifischen Eigenart der Musik als einer begriffslosen Kunst erklären, die dadurch anfällig für ideologische Infilt-

rationen aller Art war, nicht zuletzt für die Ideologie des polaren und hierarchischen Geschlechterverhältnisses. Die Vereinnahmung des Musikdiskurses durch den Geschlechterdiskurs ergibt sich des Weiteren aus der zentralen Rolle, die die Musik im bürgerlichen Leben einnahm, und ist zugleich ein Beleg dafür. Traditionell wurde Musik der Sphäre des ‚Weiblichen' zugeordnet, nicht nur wegen der ihr zugesprochenen emotionalen und sinnlichen Kraft, sondern auch aufgrund der ganz realen Dominanz von Frauen im Bereich der musikalischen Dilettantenkultur, dann aber auch zunehmend auf der Ebene der professionellen Musikausübung. Die ‚Weiblichkeit' der Musik musste für eine Gesellschaft und Nation, die sich zu einem nicht unerheblichen Teil über Musik definierte, gleichzeitig aber ‚Weiblichkeit' als minderwertig einstufte, einen beständigen Stein des Anstoßes darstellen, dem daher zwangsläufig mit Strategien der ‚Ent-Feminisierung' bzw. Maskulinisierung begegnet wurde, indem z. B. die Transgressivität von Virtuosen wie Franz Liszt über den ‚männlichen' Geniebegriff legitimiert oder indem von Franz Schubert ein ‚weibliches' Gegenbild zu Beethoven entworfen wurde, um dessen ‚Männlichkeit' hervorzuheben.

Dass solche Strategien offensichtlich funktionierten, ist ein Beleg für zwei Grundannahmen der (historischen wie gegenwartsbezogenen) Diskursanalyse, die sich wohl an kaum einem anderen Gegenstand so exemplarisch nachweisen lassen wie am Verhältnis der Geschlechter zueinander: erstens die Annahme, dass Diskurse keine Abbildungen von Wirklichkeit sind, sondern dass sie diese in einem sozialen und kulturellen Konstruktionsprozess erst hervorbringen. Diskurse haben also die Funktion und Fähigkeit, Wahrheiten und Wirklichkeiten zu erschaffen und zu vermitteln, und zwar in so hohem Maße, dass diese von den in und mit ihnen Lebenden schließlich als gegeben und allgemeingültig hingenommen werden. Das permanente Bekräftigen der Prämisse von der körperlichen und geistigen Unterlegenheit der Frau führte dazu, dass selbst die betroffenen Frauen diese nicht grundsätzlich in Zweifel zogen. Auch eine hoch gebildete Musikschriftstellerin wie Marie Lipsius nahm die angebliche Produktionsunfähigkeit der Frau als etwas Naturgegebenes hin, anstatt sie auf Aspekte der Erziehung und Sozialisation zurückzuführen. Es war vor allem der den Geschlechterdiskurs des 19. Jahrhunderts dominierende Verweis auf die ‚Natur', der alternative Vorstellungen und Denkweisen über das Geschlechterverhältnis von vornherein beinahe unmöglich machte.

Die zweite Grundannahme der Diskursanalyse besagt, dass die durch die Diskurse konstruierte und vermittelte Wirklichkeit stets an den Aspekt der Macht gekoppelt ist, denn:

> „Diskurse sind alles andere als unschuldig. Vielmehr wird um die Möglichkeiten, gültige Versionen von Wirklichkeit zu etablieren, in permanenten sozialen und politischen Auseinandersetzungen gerungen. Der Nexus von Macht auf der einen, Wissen und Wirklichkeit auf der anderen Seite ist dabei unauflöslich. Wenn etwas mit dem Status ausgestattet wird, Wissen und

Wirklichkeit zu sein, dann ist es zwangsläufig mit Machtwirkungen versehen."[2]

Überall dort, wo im 19. Jahrhundert der Geschlechterdiskurs in den Musikdiskurs hineinwirkt, spielt männliche Macht eine Rolle. Grundsätzlich geschieht dies, indem in wertenden Äußerungen über Musik und Musiker tendenziell die mit ‚Männlichkeit' assoziierten Eigenschaften positiv und das mit ‚Weiblichkeit' in Verbindung Gebrachte negativ beurteilt werden. Im Bereich der Musikkritik werden so Interpretationsleistungen von Virtuosinnen aufgrund des Geschlechts von vornherein abgewertet, der ‚männliche' Interpretentypus erfährt gegenüber dem ‚weiblichen' Virtuosentypus eine Höherbewertung und der ‚männliche' Beethoven wird zum nationalen Symbol ‚deutscher' Überlegenheit. Letztlich geht es um die Bekräftigung und Rechtfertigung männlicher Macht, ob dies bewusst geschieht, wie z. B. in der expliziten Abwehr weiblicher Konkurrenz im Bereich der Klaviervirtuosität und Klavierpädagogik, oder ob es sich um das unbewusst vollzogene, gesellschaftlich tief verankerte Streben nach Wahrung der als gültig angenommenen Geschlechterhierarchie handelt.

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist eine historische Analyse der Verbindung der beiden Diskurse über Musik und Geschlecht im 19. Jahrhundert, die sich auf sämtliche Bereiche des Musiklebens und der musikalischen Kultur jener Zeit erstreckte: vom realen Geschlechterverhältnis auf der Konzertbühne über die Übertragung des ‚Geschlechtscharakters' auf Komponenten der Virtuosität und des Virtuosentums bis hin zur Vereinnahmung von Komponisten im Kontext nationaler Selbstfindung. Dabei soll gezeigt werden, dass das Verhältnis der beiden Diskurse zueinander über eine einseitige Beeinflussung und Prägung des Musikdiskurses durch den Geschlechterdiskurs hinausgeht, indem der Musikdiskurs selbst diskursiv Geschlecht produziert. Methodisch erfordert diese Zielsetzung eine möglichst umfassende Betrachtung des Musikdiskurses durch den Zugriff auf seine wesentlichen Teilbereiche, auch wenn sich bei dieser Vorgehensweise Lücken hinsichtlich einer differenzierenden Darstellung der einzelnen Teildiskurse und bei der Auswahl des Materials nicht vermeiden lassen.[3]

---

2 Achim Landwehr, *Historische Diskursanalyse* (Historische Einführungen 4), Frankfurt a. M. 2008, S. 91f.

3 Unberücksichtigt bleibt lediglich der umstrittene Bereich des Gender-Aspekts in Bezug auf die musikalische Struktur – es kann „weder eine männliche noch eine weibliche Terz geben" (Eva Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1981, S. 130) – den bereits Rieger (1981) anspricht und der seit den 1990er Jahren von der „New musicology" aufgegriffen und vertieft wurde, beispielsweise in Susan McClarys *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota [5]1999. „Literature and visual art are almost always concerned (at least in part) with the organization of sexuality, the construction of gender, the arousal and channeling of desire. So is music, except that music may perform these functions even more effectively than other media." Ebd., S. 53. McClary geht davon aus, dass sich Geschlechterkonstruktion auch in der absoluten Musik auf vielfältige Weise vollzieht, z. B. in der Notwendigkeit ‚gewaltsamer' Schlüsse.

Ausgangspunkt der vorliegenden Diskursanalyse ist der Diskurs um den ‚Charakter' der Geschlechter und ihre daraus abgeleitete jeweilige Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft. So wie der Geschlechterdiskurs eingebettet ist in den übergeordneten Diskurs um persönliche, gesellschaftliche und nicht zuletzt auch religiöse und nationale Identitäten, drehen sich die vielfältigen Verknüpfungen des Musikdiskurses mit dem Geschlechterdiskurs, die die Bereiche der musikalischen Reproduktion und Produktion gleichermaßen umfassen, letztlich um Fragen der Identität bzw. Identitätsfindung. Dabei geht es einerseits allgemein um die für das 19. Jahrhundert so bedeutsame Konstitution einer bürgerlichen Identität, die sich in erheblichem Maße sowohl über das Geschlechterverhältnis als auch über Musik als Teil kultureller und sittlicher Bildung vollzieht. Es geht um individuelle künstlerische Identitäten, um die im Kontext des Konflikts zwischen bürgerlichem Weiblichkeitsideal und den Anforderungen professioneller Musikausübung gerungen wird, die jedoch, beide Geschlechter betreffend, im Rahmen der Virtuositätsdiskussion auch in Form geschlechtlich konnotierter Künstlertypen entstehen. Schließlich handelt es sich um die Identität als Musiknation, die für die spezifisch deutsche nationale Identitätssuche und die Konstituierung von Hierarchien innerhalb der europäischen Staaten- und Völkergemeinschaft im 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielt.

Das wichtigste Medium jedes historischen Diskurses ist Sprache. Die Konstruktion, Konstitution und Vermittlung von Wahrheiten und Wirklichkeiten geschieht im Wesentlichen durch Sprache, auch wenn andere zeichenhafte Medien wie insbesondere Bilder ebenfalls von großer Bedeutung für die Diskursanalyse sein können.[4] Auch die vorliegende Untersuchung arbeitet mit Texten, was sich in der musikhistorischen Diskursanalyse – besonders im Bereich von Musik als Kultur- und Sozialgeschichte – nicht nur wegen einer schier unübersehbaren Menge an verfügbarem Quellenmaterial, sondern auch wegen der Einheitlichkeit dieses Materials über einen großen Zeitraum hinweg, als sehr ergiebig erweist. Gerade im Hinblick auf die vielfältigen Verknüpfungen von Musik und Geschlecht weisen die Texte eine ausgeprägte und daher aussagekräftige Gleichförmigkeit und Veränderungsresistenz auf. Das betrifft nicht nur die Musikbiographik, die als Teil der Musikhistoriographie epochenübergreifende Gültigkeit beanspruchte, sondern auch musikalische Fachzeitschriften und das Musikfeuilleton mit seinen Konzertbesprechungen und Kommentaren zum musikalischen Tagesgeschehen.

4 Eine historische Analyse der Verbindung des Musikdiskurses mit dem Geschlechterdiskurs anhand musikikonographischer Darstellungen leistet Richard Leppert in mehreren Arbeiten, darunter *The sight of sound: music, representation, and the history of the body*, Berkely/Los Angeles/London 1993. Darin untersucht er am Beispiel der sogenannten *Conversation Pieces* die identitätsstiftende Bedeutung von Musik für die höhere Gesellschaft im England des 18. Jahrhunderts, bei der Musik nicht nur als Statussymbol und Ausdruck sozialer, kultureller, familiärer und materieller Harmonie fungiert, sondern auch als Metapher des hierarchischen Geschlechterverhältnisses. Anhand von Gemälden musizierender Frauen aus dem 19. Jahrhundert belegt Leppert eindrücklich, wie Musik im Viktorianischen Zeitalter zum Sinnbild für Weiblichkeit und Sexualität als etwas zugleich Bedrohlichem und Begehrtem wird.

## 1.1 Zu den Quellen

Das Zeitungs- und Zeitschriftenwesen entwickelte sich im 19. Jahrhundert dank neuer technischer Erfindungen wie der Rotationspresse, die eine massenhafte Vervielfältigung ermöglichte, und der sich stets erweiternden Infrastruktur zu einem einflussreichen und mächtigen Medium der Verbreitung von Nachrichten und Informationen. Auch das Schreiben über Musik als zentraler Bestandteil bürgerlicher Musikkultur profitierte von dieser rasanten Entwicklung, wovon die Gründung von Musikzeitschriften wie in Leipzig die *Allgemeine Musikalische Zeitung* und die *Neue Zeitschrift für Musik*, um nur die beiden wichtigsten Periodika zu nennen, ebenso Zeugnis ablegt wie die zunehmende Bedeutung des Musikfeuilletons als einer wichtigen und fest etablierten Sparte in den Tageszeitungen.[5] So wurde Ludwig Rellstab mit seinen musikkritischen Beiträgen für die Berliner *Vossische Zeitung*, mit denen er seit den 1820er Jahren die Pionierarbeit seines Vaters fortsetzte, zu einer berühmten und gefürchteten Instanz, deren Urteil in der ersten Hälfte des Jahrhunderts den Erfolg und Misserfolg von Komponisten und Interpreten nachhaltig beeinflusste, ähnlich wie später Eduard Hanslick mit seinen regelmäßigen, häufig an prominenter Stelle platzierten Beiträgen für die größten Wiener Tageszeitungen.[6] Musikfeuilleton wie Fachpresse berichteten über Konzerte, Opernaufführungen, Musikfeste und andere musikalische Ereignisse, wobei die Fachzeitschriften mit ihrer musikästhetischen Ausrichtung den Schwerpunkt auf die Besprechung

5 Jürgen Rehm weist am Beispiel der Berliner Tageszeitungen im Vormärz auf den Zusammenhang zwischen der repressiven Zensurpolitik und dem Aufblühen des Feuilletons hin. Demnach blieb „den Zeitungen, die an einer politischen Berichterstattung, die aktuell gewesen wäre und zugleich auf das eigene politische Leben hätte zurückwirken können, gehindert waren, als einziger Freiraum, in dem sie aktuell sein konnten und in dem der Journalist unverklausuliert seine Meinung äußern durfte, [...] mithin als die Sparte, in der ein auch nach außen hin attraktiver Journalismus sich äußern konnte, allein das Feuilleton. Anders als durch diese sehr spezifische Konstellation sind Phänomene wie die Theaterleidenschaft der Berliner einerseits wie die große Bedeutung des Feuilletons für die Berliner Zeitungen andererseits wie auch die enorme Bedeutung eines einzelnen Feuilletonisten wie Ludwig Rellstab gar nicht zu erklären.“ Jürgen Rehm, *Zur Musikrezeption im vormärzlichen Berlin. Die Präsentation bürgerlichen Selbstverständnisses und biedermeierlicher Kunstanschauung in den Musikkritiken Ludwig Rellstabs* (Studien zur Musikwissenschaft 2), Diss., Hildesheim/Zürich/New York 1983, S. 45. Das starke Interesse an kulturellen Ereignissen und ihrer öffentlichen Besprechung erklärt sich grundlegend aus der Bedeutung der Kultur für die Konstruktion einer bürgerlichen Identität: „Während der Adel qua Geburt, Blut und Boden seine hegemoniale Identität erlangte, zeichnete der Bürger sich durch das aus, was er tat: Seine kulturelle Leistung war die Basis seiner Identität.“ Martina Bick, *Mittäterschaften. Wie Musikschriftstellerinnen zur Heroenbildung beitrugen*, in: Beatrix Borchard/Regina Back/Elisabeth Treydte (Hrsg.), *Musik(vermittlung) und Gender(forschung) im Internet. Perspektiven einer anderen Musikgeschichtsschreibung* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 92), Hildesheim/Zürich/New York 2016, S. 181–195; hier S. 182.

6 Zur Geschichte der Musikkritik siehe die entsprechenden Artikel in den einschlägigen Lexika, darunter vor allem in Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Wiesbaden 1978, S. 183f. und von Ulrich Tadday, Christoph Flamm und Peter Wicke in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (*MGG*$^2$), begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, 26 Bde. in zwei Teilen, Kassel/Basel/London u. a. 1994ff., Sp. 1362–1389.

neuer Kompositionen legten, wohingegen das Feuilleton seiner sozialen Referenz gerecht wurde, indem hier der „Aspekt des Sensationellen“[7], den z. B. Wunderkinder oder virtuos-artistische Hochleistungen der Klavier- und Geigenvirtuosen bedienten, und das Interesse an der Person, das Primadonnen und schillernde Figuren des instrumentalen Virtuosentums umgab, zunehmend an Bedeutung gewannen. Dabei tat der Konkurrenzkampf zwischen den verschiedenen Zeitungen ein Übriges, um „personifizierte Informationen als strategisches Mittel zur Absatzerhöhung“[8] einzusetzen. Neben den Musikzeitschriften und Tageszeitungen umfasst das deutsche Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts eine große Zahl an musikalischen Schriften aller Art, von biographischen Darstellungen und Werkbesprechungen bedeutender Komponisten, musikhistorischen Abhandlungen und musikpädagogischen Lehrwerken bis zu populärwissenschaftlichen Ratgebern und Essays, die sich musiksoziologischen Themen wie der aufkommenden Massenverehrung von Primadonnen und Virtuosen und der sich nicht zuletzt an diesem Phänomen manifestierenden Ökonomisierung von Musik widmen. Hinzu kommen die Schriften der ausübenden Musiker und Komponisten selbst, darunter am prominentesten diejenigen von Robert Schumann, Franz Liszt und Richard Wagner, die seit der zweiten Jahrhunderthälfte nach und nach als Sammlungen erschienen und in denen die Autoren ihr eigenes künstlerisches Schaffen, ihre Intentionen und musikästhetischen Anschauungen reflektieren und aktiv am öffentlichen Musikdiskurs teilnehmen, wo ihn nicht sogar anführen. Ein besonders beliebtes musikliterarisches Genre waren im 19. Jahrhundert mehr oder weniger kurze Lebens- und Werkbeschreibungen berühmter Komponisten und Musiker, die das wachsende Interesse einer breiten bildungsbürgerlichen Leserschaft nicht zuletzt an dem ‚Menschen hinter dem Werk‘ befriedigten. Schriftliche Dokumente von Zeitzeugen, darunter vor allem Briefe, die im 19. Jahrhundert nach und nach ediert wurden, Werkausgaben, aber auch überlieferte Anekdoten, mit deren Wahrheitsgehalt es die Autoren meist nicht allzu genau nahmen, bildeten das Material für die populären Skizzen, die trotz des Anspruchs auf Authentizität die subjektive Handschrift ihrer Verfasser, z. B. hinsichtlich ihrer Positionierung im musikalischen Parteienstreit, erkennen lassen. Die meisten dieser biographischen Abrisse nehmen gemäß der Leitidee von Musikgeschichte als Fortschrittsgeschichte eine historische Einordnung und Bewertung der skizzierten Komponisten und Musiker vor, die in Beethoven ihren Ziel-, Höhe- und allumfassenden Bezugspunkt findet.

Chronologisch reichen die ausgewählten Schriften von Carl Ludwig Junkers 1784 erschienenem Artikel *Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens* als einem frühen schriftlichen Dokument zur Diskussion um die Angemessenheit und Unangemessenheit bestimmter Instrumente für Mädchen und Frauen über die im Kontext der Kanonbildung seit den 1860er Jahren in großer Zahl veröffentlichten musikbiographischen Schriften bis zu Adolf Weissmanns musikhistorischen Essays und Be-

7 Silke Borgstedt, *Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*, Diss., Bielefeld 2008, S. 32.

8 Ebd.

obachtungen über Phänomene und den Zustand des Musiklebens in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Für die vorliegende Untersuchung, die sich zum Ziel gesetzt hat, die vielfältigen Verknüpfungen des Musikdiskurses mit dem Geschlechterdiskurs möglichst umfassend darzustellen, erwies es sich als sinnvoller, anstelle von ausgewählten Beispielen aus einer einzelnen Textgattung ein breites Spektrum an repräsentativen Artikeln und Schriften unterschiedlicher Gattungen zu untersuchen. In der Wiederholung und Gleichförmigkeit formieren sich Diskurse und kristallisiert sich das Allgemeine aus dem Einzelnen und Zufälligen heraus. Dazu bedarf es jedoch einer großen und breit gestreuten Fülle an Quellenmaterial: „Die Betrachtung einer möglichst großen Menge von Quellen führt dazu, dass diese sich aneinander abschleifen, dass sich das je Individuelle [...] auflöst und das Allgemeine sichtbar wird. Nur so auch lassen sich Stereotype zum Vorschein bringen.“[9] Andererseits sollte der Punkt, an dem das Wiederholte, Gleichförmige und Stereotype der diskursbildenden Aussagen zur Genüge sichtbar geworden ist, auch nicht unnötig überschritten werden. So gilt es bei der – notwendigerweise selektiven – Auswahl der Quellentexte, die Balance zwischen der Notwendigkeit einer aussagekräftigen Menge an repräsentativen Texten und dem Vermeiden von überflüssiger Materialanhäufung zu finden. Im Mittelpunkt der für die vorliegende Untersuchung ausgewählten Texte stehen die Konzertrezensionen von Eduard Hanslick als Repräsentant des Bereichs der Musikkritik, die musikbiographischen Skizzen von Marie Lispius alias La Mara, die innerhalb dieses Genres im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert die wohl weiteste Verbreitung fanden, und die musiksoziologisch ausgerichteten Essays von Adolf Weissmann, dessen Schriften zwar erst nach der Jahrhundertwende entstanden, die aber tief im Geschlechterdenken des 19. Jahrhunderts wurzeln. Richard Wagners Schriften *Das Judentum in der Musik* (1850/69) und *Über das Dirigieren* (1869) ist im Kontext der Analogisierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Judentum‘ im deutschen Antisemitismus ein eigenes Kapitel gewidmet.

Explizit oder implizit ist die Geschlechterfrage ein Thema, das sich durch das deutsche Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts wie ein roter Faden zieht, sei es in der Diskussion um die Übereinstimmung von ‚Geschlechtscharakter‘ und Instrument oder über die Berufstätigkeit von Frauen im Bereich von Konzert und Musikpädagogik, sei es in der Bewertung des Instrumentalspiels nach Geschlecht bzw. geschlechtlich konnotierten Kriterien, sei es im Nationenvergleich hinsichtlich der musikalischen und kulturellen Vormachtstellung in Europa. Historische Diskursanalyse beschäftigt sich mit der Wahrnehmung von Wirklichkeiten. Die hohe Präsenz und einheitliche Behandlung des Themenkomplexes ‚Musik und Geschlecht‘ in einem überreichen Quellenangebot erlaubt es, aussagekräftige Rückschlüsse auf die tatsächliche Wahrnehmung des realen Geschlechterverhältnisses und seiner Übertragbarkeit auf die Musikpraxis jener Epoche zu ziehen. Das allgemein berechtigte und daher kaum vermeidbare Unbehagen, das sich unwillkürlich bei der Ver-

9 Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a. M. 2006, S. 16.

einnahmung von Zeitzeugnissen als getreuem Abbild des Wahrnehmens, Denkens und Fühlens in einer vergangenen Epoche einstellt – letztlich vermögen sie dieses, zumal aus historischer Perpektive, niemals eins zu eins wiederzugeben –, reduziert sich somit auf ein Minimum. Die Textdokumente zu dieser Thematik sind darum mit größter Berechtigung

> „als das zu begreifen, als was sie gedacht und konzipiert waren: Kommentar zum, Bezugnahme auf das Musikleben, als Eingriff in die musikalische Praxis ihrer Zeit. [...] Sie sind Stellvertreter für eine gedankliche Stimmung, für einen Diskurs und stellen insofern den schriftlich festgehaltenen Reflex einer komplexen Situation dar, deren Verhandlungen für uns in dieser Form fassbar sind."[10]

## 1.2 Einzelne Aspekte der Untersuchung im Kontext des Forschungsstandes

Das bürgerliche Geschlechtermodell, das im Kontext des Strebens nach einer gesellschaftlichen Neuordnung seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert von zentraler Bedeutung war und auf der Annahme polarer Gegensätze zwischen den Geschlechtern basierte, ist seit Karin Hausens wegweisendem Aufsatz über *Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere"* aus dem Jahr 1976 und den sich daran anschließenden Publikationen im Bereich der historischen Frauen- und Geschlechterforschung, wie z. B. dem von Ute Frevert herausgegebenen Sammelband *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert* (1988), umfassend dargestellt und dokumentiert worden. Auch die Übertragung der Geschlechterpolaritäten auf die Musikausübung, Musikproduktion und Musikgeschichtsschreibung ist, angefangen bei Eva Riegers Pionierarbeit *Frau, Musik und Männerherrschaft* von 1981 und Freia Hoffmanns Buch *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur* (1991), in zahlreichen Monographien und Aufsatzsammlungen mittlerweile gut aufgearbeitet worden.[11] Internetplattformen wie das von Beatrix Borchard verantwortlich betreute Musikerinnen-Lexikon in *Musik und Gender im Internet* der Hochschule für Musik und Theater Hamburg und das Internetlexikon *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts* des Sophie-Drinker-Instituts unter der Federführung von Freia Hoffmann sind zu einer unerlässlichen Informationsquelle über Musikerinnen vergangener Epochen geworden. Einen reichen Fundus an aussagekräftigem Quellenmaterial aus deutschen, englischen und französischen Musikzeitungen und -schriften bieten auch die 2013 von Freia Hoffmann und Volker Timmermann recherchierten und zusammengestellten *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert*, auf die die vorliegende Arbeit vielfach zurückgreift.

---

10 Simon Obert, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 63), Diss., Stuttgart 2008, S. 64 und 68.

11 Eine mit über 4.400 zusammengetragenen Titeln beeindruckende Übersicht bietet Marion Gerards/Freia Hoffmann (Hrsg.), *Musik – Frauen – Gender. Bücherverzeichnis 1780–2004* (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 4), Oldenburg 2006. Eine Fortsetzung dieser Bibliographie findet sich im *Jahrbuch Musik und Gender*, das seit 2008 als Periodikum erscheint.

Auf der Grundlage der Ergebnisse der bisher in der deutschen Musikwissenschaft vor allem von Frauen geleisteten Forschungsarbeit im Bereich der musikhistorischen Frauen- und Geschlechterforschung soll zum Eingang der vorliegenden Arbeit zunächst der Geschlechterdiskurs des 19. Jahrhunderts mit seinen vielfältigen Auswirkungen auf die Musikausübung von Frauen dargestellt werden. Einen vertiefenden Beitrag leistet dabei die Untersuchung der Geschlechterdichotomien als Bewertungskriterium musikalischer Interpretation am Beispiel der Klaviervirtuosität, die im 19. Jahrhundert mit großem Abstand der am stärksten von Frauen besetzte Bereich instrumentaler Virtuosität war und sich aufgrund der dadurch entstandenen Vergleichs- und Konkurrenzsituation besonders gut eignet, um die Präsenz der Geschlechterfrage in der männlich dominierten Musikkritik darzustellen und anschaulich zu machen.

In einem zweiten Schritt widmet sich die Untersuchung der vom biologischen Geschlecht zunächst unabhängigen Übertragung geschlechtlich konnotierter Eigenschaften auf konträre künstlerische Identitäten und Haltungen, wie sie sich in der Virtuositätsdiskussion herauskristallisierten. ‚Weibliche' Eigenschaften wurden hierbei benutzt, um den ‚unechten', lediglich spieltechnisch versierten und auf äußeren Effekt bedachten Virtuosen zu beschreiben, während ‚männliche' Attribute bei der Charakterisierung des ‚echten', dem Musikwerk dienenden Virtuosen Verwendung fanden. Beatrix Borchard hat in ihrem 2004 erschienenen Aufsatz *Der Virtuose – ein „weiblicher" Künstlertypus?* die Bedeutung des Gender-Aspekts für diese spezifisch deutsche ‚Einteilung' herausgearbeitet, indem sie zwischen dem ‚männlichen' Interpreten und dem ‚weiblichen' Virtuosen als zwei konträren Künstlertypen des vom polaren Geschlechterdenken geprägten 19. Jahrhunderts differenziert, eine Typologisierung, der sich die vorliegende Arbeit anschließt und die sie durch die Anwendung des Maskerade-Begriffs auf das für die Virtuositätsdiskussion und ihre Genderisierung so wichtige romantische Genie-Konzept vertiefen möchte. Obwohl sich die Untersuchung auf den Bereich der instrumentalen Virtuosität konzentriert, erscheint es im Kontext der Typologisierung künstlerischer Identitäten sinnvoll, auch den Typus der Primadonna zu erörtern. Opernsängerinnen erreichten im 19. Jahrhundert nicht selten einen Grad an Berühmtheit, Reichtum und Macht, der weit über denjenigen eines gefeierten Pianisten oder Geigers hinausging. Doch dieser ‚Star-Status' stellte sie in krassen Widerspruch zur bürgerlichen Geschlechterordnung und zum bürgerlichen Weiblichkeitsideal. Die Rezeption im deutschen Musikschrifttum weist Mechanismen auf, die die Primadonna dennoch dem bürgerlichen Geschlechterverständnis ‚unterordneten'.

Das umfangreichste Kapitel der vorliegenden Untersuchung stellt die Verknüpfung des Musikdiskurses mit dem Geschlechterdiskurs in den Kontext eines weiteren für das 19. Jahrhundert zentralen Diskurses, nämlich den der nationalen Selbstfindung. Das Ineinandergreifen der drei Diskurse erfolgte vor allem über die Instrumentalisierung von Komponisten als Projektionsfläche nationaler Identitäten, die zugleich geschlechtlich konnotiert waren. ‚Deutsche' Tugenden wie Tiefsinn, Ernsthaftigkeit und Arbeitsamkeit wurden deutschen Komponisten, allen voran Beethoven, zugeschrieben und in Kontrast zur weiblich konnotierten Sinnlichkeit und Oberfläch-

lichkeit österreichischer, französischer und südeuropäischer Komponisten gestellt. Mit der Einteilung in ‚männliche' und ‚weibliche' Komponisten wurde die Geschlechterhierarchie auf die Rangordnung der europäischen Kulturnationen übertragen: Deutsche Komponisten wurden zu Symbolfiguren nationaler und ‚männlicher' Überlegenheit. Die Bedeutung des Nationalismus für die deutsche Musikgeschichtsschreibung ist vielfach untersucht worden, so z. B. in Frank Hentschels historischer Diskursanalyse *Bürgerliche Ideologie und Musik* (2006), in der er den hohen Stellenwert des Nationalismus im Konstitutionsprozess der bürgerlichen Identität und seinen zunehmenden Einfluss auf das musikhistorische Denken seit Ende des 18. Jahrhunderts darlegt. Der musikalische Nationalismus am Beispiel deutscher Komponisten, insbesondere Beethoven, ist ein Gebiet, mit dem sich mehrere amerikanische Musikwissenschaftler beschäftigt haben, darunter David B. Dennis in *Beethoven in German Politics, 1870–1989* (1996) oder Daniel Beller-McKenna in *Brahms and the German Spirit* (2004), dessen unbefangener Blick auf die ‚deutschen Meister' es möglich macht, Brahms anhand seines *Triumphliedes* und seiner späten doppelchörigen Motetten als nationalistisch gesinnten Bismarck-Anhänger zu entlarven. Auch die im Musikdiskurs allgegenwärtige Verknüpfung von Nationalismus und Chauvinismus mit dem Gender-Aspekt, wofür repräsentativ die deutsche Beethoven-Rezeption seit dem 19. Jahrhundert steht, wurde seit den 1990er Jahren zuerst in der von Lawrence Kramer und Susan McClary angeführten amerikanischen „New musicology", die Gender und Sexualität als zentrale Kategorien musikalischer Interpretation ansieht, untersucht. Eine radikale Position bezieht Kramer in *After the Lovedeath: Sexual Violence and the Making of Culture* (1997), worin er durch die Gleichstellung von Männlichkeit und Gewalt der Verkörperung Beethovens als der musikalischen Kultur schlechthin eine rein negative Bewertung gibt. Weitere amerikanische Wissenschaftler, die sich auf weniger radikale Weise mit der Thematik ‚Beethoven und Männlichkeit' auseinandersetzen, sind z. B. Scott G. Burnham in *Beethoven Hero* (1995) oder Sanna Pederson in *Beethoven and Masculinity* (2000). In der deutschen Musikwissenschaft fand die bislang facettenreichste Aufarbeitung der Beethoven-Rezeption unter dem Gender-Aspekt auf dem 2001 an der Universität der Künste Berlin durchgeführten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress unter dem Titel *Der „männliche" und der „weibliche" Beethoven* statt, dessen Beiträge 2003 in einem Sammelband veröffentlicht wurden und auf den sich die vorliegende Arbeit mehrfach bezieht. Historische, soziologische, musikimmanente, feministische und psychologische Perspektiven und Ansätze, mit denen sich die Autorinnen und Autoren dem Künstler, der Person und der Symbolfigur Beethoven nähern, vermitteln ein differenziertes Bild des Komponisten und seiner Rezeption seit dem 19. Jahrhundert, indem einerseits die Voraussetzungen und Komponenten, die zur Prämisse von der Maskulinität Beethovens führten, erörtert und analysiert werden, andererseits aber auch, insbesondere aus psychologischer und psychoanalytischer Sicht, ihre Selbstverständlichkeit hinterfragt wird.

Einen weit geringeren Stellenwert nehmen in der musikwissenschaftlichen Gender-Forschung bisher die weiblich konnotierten Komponisten ein, auf die meist im

Rahmen von Arbeiten zu Beethoven eingegangen wird. Dies ergibt sich beinahe zwangsläufig aus dem historisch gewachsenen Phänomen, dass bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Komponisten neben und nach Beethoven in ihrer Bedeutung an diesem gemessen und folglich häufig nicht als vom großen Vorbild unabhängige Künstler rezipiert wurden. Die ‚Männlichkeit' Beethovens erwächst und festigt sich in der Rezeption nicht zuletzt aus und in der Feminisierung anderer Komponisten. Vor allem Franz Schubert wurde zum ‚weiblichen' Gegenpol Beethovens und wäre ohne diesen zum Topos gewordenen permanenten Vergleich wohl kaum oder nicht in dieser Ausschließlichkeit als der naive, gefühlsselige Liederkomponist rezipiert worden, den das deutsche Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts kreierte und überlieferte. Mehr noch als Schubert wird Frédéric Chopin in deutschen Rezensionen und Musikschriften jener Epoche feminisiert. Die teilweise extreme Genderisierung des Komponisten im Kontext des deutschen Chauvinismus gegenüber Frankreich und Polen sowie der ambivalenten Romantikdiskussion, die ebenfalls von geschlechtlichen Konnotationen geprägt war, aufzuzeigen, ist Anliegen der Analyse der biographischen Darstellungen Chopins bei Adolf Weissmann, Marie Lipsius und anderen deutschen Musikschriftstellern.

Einen Randbereich instrumentaler Virtuosität berührt die Beschäftigung mit dem durch die Säkularisierung in eine tiefe Identitätskrise geratenen Orgelvirtuosentum des 19. Jahrhunderts, in dem sich in der Identifikationsfigur Johann Sebastian Bach als ‚männlich-deutschem' Komponisten protestantischer Kirchenmusik Nationalismus, Konfessionalismus und Geschlecht miteinander verbinden. Wenig Beachtung fand bisher auch die Bedeutung des Gender-Aspekts für die musikhistorische Antisemitismusforschung, deren Fokus sich bislang in erster Linie auf Richard Wagner und Bayreuth richtete. In zahlreichen Publikationen ist Wagners Antisemitismus, wie er vor allem in seiner Schmähschrift über *Das Judentum in der Musik* niedergelegt ist, analysiert und eingeordnet worden. Aus der jüngeren Zeit ist hier vor allem Jens Malte Fischers viel beachtete Monographie *Richard Wagners „Das Judenthum in der Musik"* (2000) zu nennen, aber auch die Dissertationen von Annkatrin Dahm *Der Topos der Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschrifttum* (2007) und Melanie Kleinschmidt *„Der hebräische Kunstgeschmack". Lüge und Wahrhaftigkeit in der deutsch-jüdischen Musikkultur* (2015), die Wagners Antisemitismus in einen umfassenden, weit über das 19. Jahrhundert hinausgehenden kulturhistorischen Kontext einordnen. Die Analogien zwischen dem jüdischen ‚Rassecharakter' und dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter', die Otto Weininger in seiner umstrittenen Abhandlung *Geschlecht und Charakter* aus dem Jahr 1903 explizit herstellt, die implizit aber auch im deutschen Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts immer wieder anzutreffen sind, wurden bisher jedoch kaum thematisiert. Die vorliegende Arbeit möchte am Beispiel Felix Mendelssohn Bartholdys, der als Prototyp des jüdischen „Musikbankiers"[12] im Zentrum der offen oder latent antisemitischen Schriften Wagners steht und zugleich im deutschen Musikschrifttum als ‚weiblicher' Komponist rezi-

12 Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, Leipzig 1869, S. 9.

piert wird, die Analogisierung von ‚Weiblichkeit' und ‚Judentum' im Kontext von Misogynie und Antisemitismus aufzeigen.

Am Beispiel der Musikschriftstellerin Marie Lipsius alias La Mara laufen die in den vorausgegangenen Kapiteln untersuchten Verflechtungen des Musikdiskurses mit dem Geschlechterdiskurs auf der Metaebene der Identitätsdiskurse des 19. Jahrhunderts noch einmal auf spezifische Weise zusammen, indem sie einerseits als Teil einer gemeinsamen gesellschaftlichen, kulturellen und nationalen Identität schreibend an der Verfestigung der Diskurse mitwirkt, andererseits aber als kreative und sich teilweise außerhalb gesellschaftlicher Normen bewegende Frau nicht konform mit ihnen geht. Es stellt sich also anhand der musikbiographischen Tätigkeit von Marie Lipsius die Frage nach der weiblichen Perspektive auf und persönlichen Einordnung in einen männlich beherrschten Diskurs. Mit der Rolle der wenigen, aber mit ihren Schriften erfolg- und einflussreichen deutschen Musikschriftstellerinnen in der Epoche der sich etablierenden Musikwissenschaft und Musikhistoriographie beschäftigte sich erstmals ein 1998 in Wien durchgeführter Kongress unter dem Titel *Die Frau in der deutschsprachigen Musikwissenschaft*. Der Beitrag des amerikanischen Musikwissenschaftlers James Deaville, der 2002 in erweiterter Form unter dem Titel *Writing Liszt: Lina Ramann, Marie Lipsius, and Early Musicology* noch einmal gesondert veröffentlicht wurde, erörtert die musikschriftstellerische Tätigkeit der beiden bekanntesten Frauen unter den deutschen Musikgelehrten aus dem Blickwinkel ihres spezifischen Schreibens über Liszt. Auf der Basis von Deavilles These, dass sich darin ihre eigene Identitätssuche und ihre Konflikte als kreative Frauen in einer männlich dominierten Gesellschaft und Musikwelt widerspiegeln, soll La Maras Charakterisierung männlicher und weiblicher Musikerpersönlichkeiten in den *Musikalischen Studienköpfen* noch einmal gesondert analysiert werden. Dabei liegt der Fokus – neben der für Lipsius so wichtigen Beziehung zu Liszt – auf den von ihr skizzierten *Frauen im Tonleben der Gegenwart*.

# 2 Instrumentalvirtuosinnen zwischen bürgerlichem Weiblichkeitsideal und musikalischer Professionalität

Liest man Konzertbesprechungen und Musikschriften des 19. Jahrhunderts, so wird vielfach der Eindruck einer prinzipiellen Unterschiedlichkeit im Instrumentalspiel von Männern und Frauen erweckt. Und dies, obwohl Musikkritiker und Musikschriftsteller andererseits nicht umhin kamen, die offensichtliche Ebenbürtigkeit männlicher und weiblicher Instrumentalvirtuosen sowohl hinsichtlich des spieltechnischen Niveaus als auch des Konzertrepertoires anzuerkennen. Die dennoch häufig vorgenommene wertende Differenzierung erfolgte auf der Basis des Geschlechterdiskurses, der die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts entscheidend prägte und sich im Musikbereich insbesondere auf das vom Bürgertum getragene Konzertwesen auswirkte. Auf der Bühne des Konzertsaals, die sich Musikerinnen zunehmend eroberten, trat das bürgerliche Weiblichkeitsideal in Konflikt mit den Anforderungen musikalischer Professionalität. ‚Weibliche' Zurückhaltung, Schicklichkeit und Häuslichkeit standen dem Streben nach Professionalität und der Notwendigkeit, sich als Virtuosin in der Öffentlichkeit zu präsentieren und musikalische Leidenschaft und Sinnlichkeit – womöglich mit körperlicher Bewegung – auszudrücken, diametral entgegen. Anstatt einen Ausgleich dieses Widerspruchs zu suchen, beharrten nicht wenige Rezensenten auf der Prämisse von der fundamentalen Verschiedenheit der Geschlechter und der Hierarchie des Geschlechterverhältnisses bis in den Konzertsaal hinein. Besonders deutlich wird dies im Bereich der Klaviervirtuosität, in den Frauen im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer erfolgreicher vordrangen. In Konzertrezensionen und Musikschriften greifen die Autoren auf Geschlechterdichotomien zurück, die im gesellschaftlichen Konsens tief verankert waren und mittels derer sich die Minderwertigkeit der Virtuosität von Frauen auch dort bestätigen ließ, wo die Realität der Konzertpraxis ihre Unhaltbarkeit nahelegte.

## 2.1 Ausgangspunkt: Geschlechterpolaritäten in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts

Das 19. Jahrhundert wird allgemein als das bürgerliche bezeichnet.[1] Es war das Bürgertum, dessen Einfluss und Macht in jener Epoche derart zunahmen, dass seine Ideen und Prinzipien schließlich fast sämtliche Bereiche des öffentlichen und pri-

1 Eine deutlich kürzere Fassung der Kap. 2.1 bis 2.2.2 veröffentlichte die Verfasserin als Aufsatz unter dem Titel *Musikalische Interpretation im Geschlechterdiskurs des 19. Jahrhunderts*, in: Arnold Jacobshagen (Hrsg.), *Perspektiven musikalischer Interpretation* (Musik – Kultur – Geschichte 4), Würzburg 2016, S. 81–102.

vaten Lebens durchdrangen. Dabei handelte es sich nicht allein um die Umsetzung des seit der Aufklärung intensiv diskutierten und in der Französischen Revolution vehement geforderten politischen Ideals der Rechtsgleichheit und Rechtsstaatlichkeit, das auf der Idee der Freiheit des Individuums basierte. Bürgerliche Errungenschaften wie Industrialisierung, freie Marktwirtschaft und steigende Mobilität revolutionierten das gesamte ökonomische, soziale und kulturelle Leben. Auf der Suche nach einer Neuorientierung in der politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umbruchzeit um 1800 entwarfen die intellektuellen Vordenker des Bürgertums ein Gesellschaftsmodell, das dem Geschlechterverhältnis einen herausgehobenen Stellenwert einräumte und es neu definierte und reglementierte. Das starke und anhaltende Interesse an dieser Thematik erklärt sich nicht zuletzt daraus, dass die Philosophen, Theologen und Schriftsteller, die sich theoretisch mit der Konstruktion der bürgerlichen Gesellschaft beschäftigten, einerseits die Frauen nicht grundsätzlich aus dem neuen Prinzip individueller Freiheit und formaler Gleichheit ausschließen konnten, dass sie andererseits aber die traditionelle Geschlechterhierarchie in Ehe und Familie nicht angetastet wissen wollten. Mit dem Ziel einer ‚Aussöhnung' dieses offensichtlichen Widerspruchs entwickelten sie ein Geschlechtermodell, das auf als naturgegeben angesehenen Geschlechterunterschieden basiert. Ausgehend von den physiologischen Merkmalen der Fortpflanzung – dem männlichen Zeugen und dem weiblichen Empfangen –, wurden als damit korrespondierend angenommene polare Wesensmerkmale von Männern und Frauen herausgearbeitet und unter dem Begriff des ‚Geschlechtscharakters' zusammengefasst:

> „‚Geschlechtscharakter', dieser heute in Vergessenheit geratene Begriff bildete sich im 18. Jahrhundert heraus und wurde im 19. Jahrhundert allgemein dazu verwandt, die mit den physiologischen korrespondierend gedachten psychologischen Geschlechtsmerkmale zu bezeichnen. Ihrem Anspruch nach sollten Aussagen über die ‚Geschlechtscharaktere' die Natur bzw. das Wesen von Mann und Frau erfassen."[2]

Zwar bestand die Polarisierung der Geschlechter und des daraus resultierenden jeweiligen Wirkungsbereichs in patriarchalischen Gesellschaften seit jeher als Mittel der Rechtfertigung männlicher Dominanz, doch die Argumentation erfolgte nun auf einer anderen Grundlage:

> „Neuartig ist an der Bestimmung der ‚Geschlechtscharaktere' [...] der Wechsel des für die Aussagen über den Mann und die Frau gewählten Bezugssystems. Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert treten an die Stelle der Standesdefinitionen Charakterdefinitionen. Damit aber wird ein partikulares durch ein universales Zuordnungsprinzip ersetzt: statt des Hausvaters und der Hausmutter wird jetzt das gesamte männliche und weibliche Geschlecht und

2 Karin Hausen, *Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere" – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*, in: Werner Conze (Hrsg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas* (Industrielle Welt 21), Stuttgart 1976, S. 363–393; hier S. 363.

statt der aus dem Hausstand abgeleiteten Pflichten werden jetzt allgemeine Eigenschaften der Personen angesprochen."[3]

Auf der Basis dieses neuen Bezugssystems etablierten sich Begriffe wie Natur, Bestimmung und Universalität zu zentralen Schlagworten, mit denen das Geschlechterverhältnis definiert und die unterschiedlichen Rechte und Pflichten von Mann und Frau begründet wurden. Die traditionelle Geschlechterhierarchie wurde dadurch geradezu unangreifbar, es sei denn um den Preis der Auflehnung gegen die eigene ‚natürliche Bestimmung' oder der ‚Unnatur', wie es im 19. Jahrhundert gern heißt.

Die Konstruiertheit und Widersprüchlichkeit der „polaristischen Geschlechterphilosophie"[4], wie sie die deutschen Aufklärer um Immanuel Kant und Johann Gottlob Fichte entwickelten, erweist sich schon darin, dass mitunter konträre Ansichten über Weiblichkeit und weibliche Sexualität als Argumente für die von der „göttlichen Weltordnung"[5] vorgesehene Unterordnung der Frau unter den Mann herangezogen werden. So geht Kant unter dem Einfluss Jean-Jacques Rousseaus in der *Metaphysik der Sitten* von 1797 noch von der sexuellen Überlegenheit oder vielmehr Unersättlichkeit der Frau[6] aus und legitimiert die rechtliche Ungleichheit der Geschlechter mit der Notwendigkeit der versittlichenden Institution der Ehe und damit implizit mit männlicher Herrschaft.[7] Denn innerhalb der Familie könne trotz

3 Ebd., S. 370.

4 Elisabeth Blochmann, *Das „Frauenzimmer" und die „Gelehrsamkeit". Eine Studie über die Anfänge des Mädchenschulwesens in Deutschland*, Heidelberg 1966, S. 44.

5 Hausen, *Polarisierung der „Geschlechtscharaktere"*, S. 373.

6 Im fünften Buch über „Mann und Fau" in Rousseaus *Emile, ou De l'éducation* (1762) sind grundsätzlich beide Geschlechter der sexuellen Begierde ausgesetzt, doch nur die Frauen werden als zügellos bezeichnet und bedürfen daher größerer Anstrengungen, um ihren Trieb zu beherrschen. Während bei Tierweibchen die Begierde nur aus einem zeitlich begrenzten „Bedürfnis" komme, sei die Frau „unbegrenzten Begierden" ausgesetzt, „denen die Scham als Zügel dient". Jean-Jacques Rousseau, *Emil oder Über die Erziehung. Vollständige Ausgabe in neuer deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidts*, Paderborn (UTB) [9]1989, S. 387. Die Natur mache es der Frau leichter, „Begierden zu erregen, als dem Mann, sie zu befriedigen". Ebd., S. 388. Die Vorstellung von der sexuellen Unersättlichkeit der Frau hielt sich bis ins 20. Jahrhundert hinein und fand ihren radikalen Höhepunkt in Otto Weiningers Abhandlung *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (1903): „W [= das Weib] ist [...] sexuell viel erregbarer als der Mann; ihre physiologische Irritabilität (nicht Sensibilität) ist, was die Sexualsphäre anlangt, eine viel stärkere." Nach Weininger ist die „sexuelle Erregtheit" der Frau eine Art Dauerzustand, weil Teil ihres Wesens: „Der Zustand der sexuellen Erregtheit bedeutet für die Frau nur die höchste Steigerung ihres Gesamtdaseins. Dieses ist immer und durchaus sexuell. W geht im Geschlechtsleben, in der Sphäre der Begattung und Fortpflanzung, d.i. im Verhältnisse zum Manne und zum Kinde, vollständig auf, sie wird von diesen Dingen in ihrer Existenz vollkommen ausgefüllt, während M [= der Mann] nicht nur sexuell ist." Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter* (1903), Wien/Leipzig [19]1920, S. 106f. Der Autor fasst zusammen: „W ist nichts als Sexualität, M ist sexuell und noch etwas darüber." Ebd., S. 108.

7 Immanuel Kant, *Die Metaphysik der Sitten* (1797), Werkausgabe Band VIII, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Wiesbaden 1977, S. 483f. Auch bei Rousseau ist die Herrschaft des Mannes in Ehe und Familie selbstverständlich und Gehorsam das entscheidende Erziehungsziel für Mädchen. Aus

prinzipieller Gleichheit der Ehegatten nur einer die oberste Befehlsgewalt besitzen. Dass dies der Mann sein muss, resultiert bei Kant aus dessen „natürlicher Überlegenheit“[8]. „Archaische Prinzipien, das Recht des Stärkeren, die in der bürgerlichen Gesellschaft durch den Grundsatz gleichen Rechts aufgehoben waren, lebten demnach im ehelichen Verhältnis fort und begründeten die Unterwerfung aller Frauen unter die Herrschaft der ihnen physisch überlegenen Männer.“[9]

Gegenteilig argumentierend, kommt Johann Gottlieb Fichte in seiner *Grundlage des Naturrechts* von 1796 zur gleichen Schlussfolgerung in Bezug auf die Geschlechterhierarchie. Nach Fichte bedeutet der Geschlechtsakt für Frauen „bloßes Leiden“[10] und ist für sie daher nur durch die Umwandlung des Geschlechtstriebs in Liebe erträglich, die sie aufgrund ihrer genetischen Veranlagung als unbewusste Vernunfthandlung vollziehen. Indem sich die Frau aus Liebe „zum Mittel der Befriedigung des Mannes“[11] macht, hört sie jedoch auf, „das Leben eines Individuums zu führen; ihr Leben ist ein Theil seines Lebens geworden“[12]. ‚Belohnt‘ wird das Aufgeben ihrer Persönlichkeit, das die Abtretung ihres Vermögens und aller Rechte einschließt, mit der „Großmuth“ des Mannes: „Wie die sittliche Anlage in der Natur des Weibes sich durch Liebe, so äußert die sittliche Anlage in der Natur des Mannes sich durch Großmuth. Er will zuerst Herr seyn; wer aber mit Zutrauen ihm sich hingiebt, gegen den entkleidet er sich aller seiner Gewalt.“[13] Der entscheidende Faktor in Fichtes Argumentation und zugleich Grund für die Popularität seiner Anschauungen in der Geschlechtercharakterologie ist die Abwesenheit von äußerem Zwang, der der bürgerlichen Ideologie widersprochen hätte: Nicht die Gesellschaft oder der Mann zwingt die Frau zur Unterordnung, sondern ihre eigene Natur. „Sie behauptet ihre Würde, ohnerachtet sie Mittel wird, dadurch, daß sie sich freiwillig, zufolge eines edlen Naturtriebes, des der Liebe, zum Mittel macht.“[14]

---

dem „zur Gewohnheit gewordenen Zwang entsteht die Folgsamkeit, die die Frauen ihr ganzes Leben lang brauchen, weil sie immer entweder einem Mann oder den Urteilen der Gesellschaft unterworfen sind und sich niemals über diese Urteile hinwegsetzen dürfen. Die erste und wichtigste Eigenschaft einer Frau ist Sanftmut: bestimmt, einem so unvollkommenen Wesen wie einem Mann zu gehorchen [...] muß sie frühzeitig lernen, Unrecht zu erdulden und Übergriffe eines Mannes zu ertragen, ohne sich zu beklagen.“ Rousseau, *Emil oder Über die Erziehung*, S. 401.

8 Kant, *Metaphysik*, S. 392.

9 Ute Frevert, *Bürgerliche Meisterdenker und das Geschlechterverhältnis. Konzepte, Erfahrungen, Visionen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*, in: Dies. (Hrsg.), *Bürgerinnen und Bürger* (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 77), Göttingen 1988, S. 17–48; hier S. 23. Zum Geschlechterverhältnis und zur Bewertung der Frau in der Geschichte der Philosophie von Laotse bis Gernot Böhme siehe die Textsammlung von Annegret Stopzcyk (Hrsg.), *Muse, Mutter, Megäre. Was Philosophen über Frauen denken*, Berlin 1997.

10 Johann Gottlieb Fichte, *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre. Zweiter Theil oder Angewandtes Naturrecht*, Jena/Leipzig 1797, S. 161.

11 Ebd., S. 168.

12 Ebd., S. 171.

13 Ebd., S. 170f.

14 Ebd., S. 166. Die Bereitschaft zur Unterordnung ist auch für Rousseau Teil der weiblichen Natur: „Abhängigkeit ist ein natürlicher Zustand der Frauen und die Mädchen fühlen, daß sie zum Gehorchen geschaffen sind.“ Rousseau, *Emil oder Über die Erziehung*, S. 400.

Die Geschlechterhierarchie und die unterschiedlichen Rollen in Familie und Gesellschaft sind demnach „nicht das Ergebnis eines Machtkampfes, bei dem es Sieger und Besiegte gab, sondern ein natürliches und somit vernünftiges Arrangement. [...] Indem er [Fichte] die Unterwerfung bereits in der inneren, unveränderlichen Natur des weiblichen Geschlechts ansiedelte, sprach er die gesellschaftliche Organisation von Vorwürfen frei [...]."[15]

Nur auf den ersten Blick erscheint das Geschlechtermodell der Philosophen und Literaten der Empfindsamkeit und Romantik von Novalis und Friedrich Schlegel bis zu Wilhelm von Humboldt und Georg Wilhelm Friedrich Hegel konträr zu demjenigen von Kant und Fichte. Für sie war das ‚Heim' nicht in erster Linie der Bereich alltäglichen häuslichen Wirtschaftens, sondern ein Hort ganzheitlicher Bildung und harmonisch-poetischer Utopie.[16] Den Verlust dieses Hortes durch das zunehmend in die Außenwelt verlagerte und spezialisierte Berufsleben empfanden sie zugleich als Bedrohung ihrer um „Einigkeit mit sich"[17] ringenden Identität. In den Frauen, denen auch von den Romantikern ausschließlich der häusliche Bereich zugewiesen wurde, sahen sie die Utopie eines Daseins verwirklicht, das sich frei von den Zwängen der äußeren, vielfach als feindlich betrachteten Welt, nur der eigenen Natur verpflichtet entfalten kann. Der weibliche ‚Geschlechtscharakter' und die weibliche Sphäre wurden als Verkörperung der Poesie und Inbegriff einer ganzheitlichen, in sich ruhenden Persönlichkeit verklärt und Frauen damit zur Projektionsfläche für die männliche „Sehnsucht nach einer poetischen Existenz"[18]. Anders als bei Kant und Fichte war für die Romantiker „das Ideal der menschlichen Vollkommenheit"[19] nicht durch die Polarisierung der Geschlechter mit dem Ziel ihrer Ergänzung, sondern durch die Verschmelzung von Männlichkeit und Weiblichkeit zu erreichen. So heißt es einleitend in Wilhelm von Humboldts Abhandlung *Über die männliche und weibliche Form* von 1795: „Die Einheit der Gattung abgerechnet, welche sich in der männlichen und weiblichen Bildung gemeinschaftlich ausdrückt, stehen selbst die Geschlechtsverschiedenheiten beider in einer so vollkommenen Übereinstimmung miteinander, daß sie dadurch zu einem Ganzen zusammenschmelzen."[20] Dieses „Ganze" ist das Ideal „einer geistigen Natur überhaupt", die „unabhängig von der Form der Geschlechter [...] ein reiner Abdruck der

15 Frevert, *Bürgerliche Meisterdenker*, S. 25.

16 Diese veränderte Sichtweise war weniger eine Generationenfrage – der 1762 geborene Fichte war nur etwa zehn Jahre älter als Schlegel, Novalis und Hegel – als eine Frage der Herkunft und des gesellschaftlichen Umgangs: Während Kant und Fichte sich aus kleinen Verhältnissen hochgearbeitet hatten und das Ideal eines pflichtbewussten, arbeitsamen Lebens pflegten, stammten Novalis, Schlegel, Humboldt u. a. aus gebildeten oder sogar aristokratischen Elternhäusern. Ihr Frauen- und Familienideal orientierte sich an den gebildetsten Frauen ihrer Zeit, in deren Häusern und Salons sie verkehrten oder mit denen sie zusammenlebten, so Friedrich Schlegel mit Dorothea Mendelssohn-Veit.

17 Frevert, *Bürgerliche Meisterdenker*, S. 30.

18 Ebd., S. 26.

19 Wilhelm von Humboldt, *Über die männliche und weibliche Form* (1795), in: Ders., *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Theodor Kappstein, Berlin o.J., S. 120–164; hier S. 120.

20 Ebd., S. 120.

Menschlichkeit oder, wenn wir uns diese idealistisch erhöht denken, der Göttlichkeit im Sinne der Alten ist, und zu welcher jedes einzelne Geschlecht emporstreben sollte."[21] Männliche und weibliche Schönheit im Sinne von Vollkommenheit können nur erreicht werden, indem beide Geschlechter sich durch Bildung über den eigenen „Naturcharakter"[22] erheben und so quasi „geschlechtslos allein der Menschheit angehören."[23] Die Idee der Verschmelzung von Männlichkeit und Weiblichkeit – in Eigenschaften ausgedrückt handelt es sich um Kraft und Verstand versus Fantasie und Empfindung – basiert bei Humboldt grundsätzlich auf der Annahme der Gleichwertigkeit der Geschlechter, in Teilen sogar der Überlegenheit des weiblichen Geschlechts, indem dieses es leichter vermag, Gefühl und Verstand zu harmonisieren, wonach „der Mann nur mit mühsamer Anstrengung strebt"[24]. Diese Gleichwertigkeit ist jedoch nur eine scheinbare, denn die größere „Naturabhängigkeit"[25] der Frau verweist sie bei aller moralisch-sittlichen Bildung letztlich in die „Schranken des Geschlechts", wohingegen der Mann eine „größere Unabhängigkeit von dem Geschlechtsunterschied" besitzt. Während es den Frauen „in einem hohen Grade ihrem Geschlecht nachzugeben verstattet [ist, muss] der Mann das seinige fast überall der Menschheit zum Opfer bringen [...]. Aber gerade dies bestätigt aufs neue die große Freiheit seiner Gestalt von den Schranken des Geschlechts."[26] Indem Mann wie Frau menschliche Vollkommenheit nur in der Überwindung ihres ‚Geschlechtscharakters' erreichen können, begründet die größere Unabhängigkeit des Mannes von diesem seine Überlegenheit gegenüber der Frau. Auch führt der Vorteil einer harmonischen Existenz nicht zur Forderung nach der Entfaltung der Frau als eigenständiger, selbsttätiger Person, sondern dient letztlich der „Vervollkommnung nur des männlichen Geschlechts"[27]:

> „Den Mann, der durch seine Tätigkeit leicht aus sich selbst herausgerissen wird, wieder in sich zurückzuführen; was sein Verstand trennt, durch das Gefühl zu verbinden; seinen langsameren Fortschritten zuvorzueilen und die höchste Vernunfteinheit, nach der er strebt, ihm in der Sinnlichkeit darzustellen, ist die schöne Bestimmung dieses Geschlechts [...]."[28]

---

21 Ebd., S. 127f.
22 Ebd., S. 128.
23 Ebd., S. 152.
24 Ebd., S. 163.
25 Ebd., S. 150.
26 Ebd., S. 131. Hier scheint sich Humboldt direkt auf Rousseau zu beziehen, bei dem es heißt: „In bezug auf die Folgen der geschlechtlichen Beziehungen gibt es zwischen den beiden Geschlechtern keine Gleichheit. Der Mann ist nur in gewissen Augenblicken Mann, die Frau aber ihr ganzes Leben lang Frau, oder wenigstens ihre ganze Jugend hindurch. Alles erinnert sie unaufhörlich an ihr Geschlecht [...]." Rousseau, *Emil oder Über die Erziehung*, S. 389.
27 Frevert, *Bürgerliche Meisterdenker*, S. 29.
28 Humboldt, *Über die männliche und weibliche Form*, S. 163f. Weniger idealistisch, aber mit der gleichen Zielrichtung schreibt Rousseau: „Die ganze Erziehung der Frauen muß [...] auf die Männer Bezug nehmen. Ihnen gefallen und nützlich sein, ihnen liebens- und achtenswert sein, sie in der Jugend erziehen und im Alter umsorgen, sie beraten, trösten und ihnen das Leben angenehm

Die Idealisierung von Weiblichkeit bei Humboldt und anderen änderte sowohl in der Theorie als auch im realen Geschlechterverhältnis faktisch nichts an der untergeordneten Stellung der Frau und an ihrem Ausschluss aus dem öffentlichen bürgerlichen Leben.

> „Diese eigentümliche Parallelführung von Unterwerfung und Erhöhung des Weiblichen war und blieb konstitutiv für das Verhältnis der Geschlechter in der nachständischen Gesellschaft: Beide Strategien, die misogyne ebenso wie die androgyne, mündeten in einer rigiden, unaufhebbaren Trennung von Familie und Öffentlichkeit, die als unverzichtbare Voraussetzung für die Stabilität und Kontinuität bürgerlicher Verkehrsformen angesehen wurde.“[29]

Über die Eigenschaften, aus denen sich der männliche und weibliche ‚Geschlechtscharakter‘ gemäß dem bürgerlichen Geschlechtermodell zusammensetzt, geben zahlreiche Einträge in Lexika des 19. Jahrhunderts sowie eine Fülle an medizinischen, pädagogischen, psychologischen und literarischen Schriften und populärwissenschaftlicher Ratgeberliteratur Aufschluss und legen zugleich Zeugnis ab von der „seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bis hinein ins 20. Jahrhundert mit anhaltender Intensität betrieben[en] Herausarbeitung und Abgrenzung der Geschlechtsspezifika“[30]. Charakteristisch sind die folgenden Ausführungen eines Lexikonartikels aus dem Jahr 1847 unter dem Stichwort „Geschlechtsverhältnisse“, der immerhin 25 Seiten umfasst:[31]

> „Die ganze physische Natur [...] bezeichnet den stärkeren, kühneren, freieren Mann als schaffenden Gründer, Lenker, Ernährer und Schützer der Familie und treibt ihn hinaus ins äußere Leben zum äußeren Wirken und Schaffen, in den Rechts- und Waffenkampf, zu schöpferischen neuen Erzeugungen, zur Erwerbung und Verteidigung. Sie bezeichnete die schwächere, abhängige, schüchternere Frau zum Schützling des Mannes, wies sie an auf das stillere Haus, auf das Tragen, Gebären, Ernähren und Warten, auf die leibliche und humane Entwicklung und Ausbildung der Kinder, auf die häusliche Bewirtung und Pflege des Mannes und der häuslichen Familie, auf Erhaltung des vom Manne Erworbenen, auf die Führung des Haushalts, auf die Bewahrung der heiligen Flammen des häuslichen Herdes.“[32]

Von der „ganzen physischen Natur“ wird nicht nur der Charakter von Mann und Frau, sondern auch ihr Tätigkeitsbereich abgeleitet mit unverkennbarem Anspruch auf universelle Gültigkeit. Während der ‚Geschlechtscharakter‘ des Mannes durch Aktivität, Rationalität und Kreativität mit der daraus abgeleiteten Bestimmung zum

---

machen und versüßen: das sind zu allen Zeiten die Pflichten der Frau, das müssen sie von ihrer Kindheit an lernen.“ Rousseau, *Emil oder Über die Erziehung*, S. 394.

29 Frevert, *Bürgerliche Meisterdenker*, S. 36.

30 Hausen, *Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“*, S. 366.

31 Allerdings befasst sich ein Großteil des Artikels auf der Grundlage des Geschlechterverhältnisses mit privatrechtlichen Fragen wie einer Neuordnung des Erb- und Scheidungsrechts.

32 *Das Staats-Lexikon. Encyklopädie der sämmtlichen Staatswissenschaften für alle Stände*, hrsg. von Carl von Rotteck und Carl Welcker, Bd. 5, Altona $^{2}$1847, S. 654–679; hier S. 661.

„äußern Wirken und Schaffen“ gekennzeichnet ist, zeichnet sich der weibliche ‚Geschlechtscharakter‘ durch Passivität, Emotionalität und Unselbständigkeit aus. Korrespondierend dazu reduziert sich der Lebens- und Wirkungsradius der Frau auf den häuslichen und familiären Bereich – im 19. Jahrhundert zusammengefasst in der Formel von der „Bestimmung des Weibes zur Gattin, Hausfrau und Mutter“[33]. Der weibliche und der männliche ‚Geschlechtscharakter‘ werden als kontrastierend definiert mit der Folge zunehmend getrennter Lebens- und Arbeitsbereiche:

> „Bestimmung und zugleich Fähigkeiten des Mannes verweisen auf die gesellschaftliche Produktion, die der Frau auf die private Reproduktion. Als immer wiederkehrende zentrale Merkmale werden beim Manne die Aktivität und Rationalität, bei der Frau die Passivität und Emotionalität hervorgehoben, wobei sich das Begriffspaar Aktivität-Passivität vom Geschlechtsakt, Rationalität und Emotionalität vom sozialen Betätigungsfeld herleitet.“[34]

Diesen Grundkategorien werden in den einschlägigen Schriften und Lexika diverse kontrastierende Merkmale und Eigenschaften zugeordnet: Beim Mann sind dies u. a. Kraft, Energie, Festigkeit, Mut, Individualität, Durchsetzungsvermögen, Zielstrebigkeit, Geist, Gewalt und als Tugenden Würde und Ernst; bei der Frau Schwäche, Abhängigkeit, Wankelmut, Unbestimmtheit, Hingebung, Anpassung, Empfindsamkeit und als Tugenden Schamhaftigkeit, Natürlichkeit und Liebenswürdigkeit.[35]

Die weite Verbreitung und Langlebigkeit dieser Aussagen über den ‚Geschlechtscharakter‘ von Mann und Frau, die „bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als Maßstab für das jeweils Männlich-Angemessene und für das jeweils Weiblich-Angemessene“[36] akzeptiert wurden, erklärt sich zum einen aus ihrer grundsätzlich positiven Deutung im Sinne der Idee einer Ergänzung, die zumindest theoretisch Gleichwertigkeit mit einschließt:

> „Denn das Wesen und die Bestimmung, die Vollkommenheit der höheren Menschheit, stellen sich in beiden [Geschlechtern] nicht etwa auf verschiedenen höheren oder niederen Stufen [...], sondern nur in verschiedenen einander ergänzenden Richtungen dar. Sie werden also nur durch die Gemeinsamkeit beider, nur durch die Behauptung ihrer Besonderheit und zugleich durch ihre gegenseitige Verbindung und Ergänzung verwirklicht.“[37]

Wegen ihrer Verschiedenheit ist es für Mann und Frau allein unmöglich, „sich zur harmonischen Persönlichkeit zu entwickeln.“[38] Allein in der Ergänzung der Ge-

---

33 Blochmann, *Frauenzimmer und Gelehrsamkeit*, S. 31. Diese Formel geht auf den Schriftsteller und Pädagogen Joachim Heinrich Campe (1746–1818) zurück, der sich in verschiedenen Schriften für eine bessere Bildung von Mädchen einsetzte, am ausführlichsten in seinem *Väterlichen Rath für meine Tochter. Ein Gegenstück zum Theophron. Der erwachsenen weiblichen Jugend gewidmet*, Frankfurt a. M./Leipzig 1789.

34 Hausen, *Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“*, S. 367.

35 Diese und weitere Eigenschaften benennt Karin Hausen in ebd., S. 368.

36 Ebd., S. 369.

37 *Staats-Lexikon*, S. 663.

38 Hausen, *Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“*, S. 377.

schlechter liegt „die Chance zu höherer Humanität [...]. Unter dem Regulativ der Ergänzung wirkt die Entgegensetzung der Geschlechter nicht antagonistisch, sondern komplementär“[39] und ihre Herausarbeitung und Festigung als erstrebenswert, ja, geradezu als notwendig im Hinblick auf das hehre Ziel der „Vollkommenheit der höheren Menschheit“.

Die erfolgreiche Popularisierung der konträren und komplementären ‚Geschlechtscharaktere‘ liegt aber vor allem in der Berufung auf Natur und Bestimmung begründet, Schlagworte, die die Ausführungen zum Geschlechterverhältnis durchziehen und als Hauptargument für die Hierarchie der Geschlechter und ihre rechtliche Ungleichheit herangezogen werden:

> „Kaum bedarf es nun wohl noch besonderer Beweisführungen, daß bei solchen Verschiedenheiten der Geschlechter, bei solcher Natur und Bestimmung ihrer Verbindung, eine völlige Gleichstellung der Frau mit dem Manne in den Familien- und in den öffentlichen Rechten und Pflichten, in der unmittelbaren Ausübung derselben, der menschlichen Bestimmung und Glückseligkeit widersprechen und ein würdiges Familienleben zerstören würde, daß dabei die Frauen ihrer hohen Bestimmung im häuslichen Bereiche und für die Bildung der nachfolgenden Geschlechter, daß sie dem Schmucke und der Würde der Frauen, der wahren Weiblichkeit und ihrem schönsten Glücke entsagen und sich den größten Gefahren blosstellen müßten.“[40]

Mit dem Ziel der Formierung und Normierung der idealen bürgerlichen Familie als Keimzelle einer staatsbürgerlich geordneten Gesellschaft wird unter Berufung auf die „natürliche Bestimmung“ die Unterordnung und weitgehende Rechtlosigkeit der Frau als ihrem Geschlecht angemessen rechtfertigt und propagiert. Dass die Autoren und Theoretiker des bürgerlichen Geschlechtermodells den Fokus ihrer Ausführungen allgemein vor allem auf die Frau setzen, zeugt vom Rechtfertigungsdruck, den der Widerspruch zwischen dem bürgerlichen Freiheits- und Gleichheitsideal und der der Frau zugewiesenen Stellung auslöste, korrespondiert aber auch mit den ungleich weitreichenderen Auswirkungen dieses Modells auf das Leben und die Perspektiven von Frauen. Während die Männer, salopp gesprochen, so weiter machen konnten wie bisher und lediglich dazu ermahnt wurden, mit ihrer Überlegenheit und ihren Rechten keinen Missbrauch zu treiben, sich ansonsten aber in der bürgerlichen Berufs- und Kulturwelt frei bewegen konnten, sahen sich die Frauen als allein durch Ehe und Familie definiert ausschließlich auf den Fortpflanzungs- und Gattungszweck reduziert. Ihre „natürliche Bestimmung“ schloss sie aus dem Erwerbsleben wie auch aus dem Kulturschaffen faktisch aus. Die Unterscheidung zwischen der Frau als „Geschlechtswesen“ und dem Mann als dem „zur Kulturarbeit Bestimmten“ hat zuerst Marianne Weber in ihrer Abhandlung *Ehefrau und Mutter in der Rechtsentwicklung* aus dem Jahr 1907 herausgearbeitet:

---

39 Ebd., S. 378.

40 *Staats-Lexikon*, S. 665.

> „Bei der Bildung des Gattungsbegriffs vom ‚Weibe' sind nämlich die unendlich verschiedenartigen und besonderen geistigen Eigenschaften der konkreten weiblichen Individuen zu Boden gefallen und nur diejenigen Merkmale zusammengefaßt, die sie physisch als ‚Geschlechtswesen' vom Manne, mit *dessen Augen* gesehen, unterscheiden. Also vor allem die größere Abhängigkeit der Frau von ihren geschlechtlichen Funktionen und ihre geringere Muskelkraft. Dagegen werden alle diejenigen Eigenschaften, welche die Frau als denkende, wollende Wesen mit den Männern teilen und als Fühlende vielleicht vor ihnen voraus haben, aus ihrem Gattungsbegriff ausgeschaltet. Aus dem stillschweigenden Vergleich dieser, an Inhalt so verschieden reichen, Begriffe von Mann und Weib wird dann der Schluß auf eine völlig verschiedene Wesensbeschaffenheit der beiden Geschlechter gezogen, sodaß es gerechtfertigt erscheint, auch ihr soziales, rechtliches und moralisches Verhältnis zu einander nach verschiedenen Grundsätzen zu regeln. Dabei ist selbstverständlich, daß der Mann sich allein als Repräsentant des vollen, zur Kulturarbeit berufenen Menschentums begreift, daß ‚Mann' und ‚Mensch' überhaupt als identisch erscheinen, und daraus wieder folgt, daß für die als ‚Geschlechtswesen' gedachte Frau als sittliche Aufgabe nur die Steigerung und Entwicklung dessen, was sie vom Manne unterscheidet und für ihn anziehend macht, also ihrer *Geschlechtsqualitäten*, übrig bleibt."[41]

Dass sich die Polarisierung der Geschlechter, ihrer Charaktere und ihrer Bestimmung, sowie das daraus abgeleitete Ideal von der weiblichen Berufslosigkeit nur im gebildeten Bürgertum und auch dort nur bedingt mit der gesellschaftlichen Realität in Einklang bringen ließ, liegt auf der Hand: In den unteren Gesellschaftsschichten, insbesondere in der bäuerlichen Landbevölkerung, blieben die Lebens- und Arbeitsbedingungen von der bürgerlichen Gesellschafts- und Geschlechterideologie weitgehend unberührt. Auch Frauen aus dem Arbeitermilieu waren aus wirtschaftlichen Gründen meist dazu gezwungen, Lohnarbeit im Dienstleistungs- und Industriebereich zu leisten.[42] Nur im Bürgertum waren die Voraussetzungen für die Umsetzung des von ihm selbst entworfenen Gesellschafts- und Geschlechtermodells gegeben, zunächst durch genuin bürgerliche Berufsfelder wie den Staatsdienst bzw. das Beamtentum, die durch ihre konsequente Ansiedlung außerhalb des häuslichen

41 Marianne Weber, *Ehefrau und Mutter in der Rechtsentwicklung. Eine Einführung*, Tübingen 1907, Neudruck Aalen 1971, S. 300f. Der Zusammenhang zwischen der Frau als „Geschlechtswesen" und ihrer angeblichen Kulturunfähigkeit wird wohl nirgends so radikal formuliert wie in Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter*, wo es im vorangestellten Vorwort des Autors zur ersten Auflage heißt: „Und wenn sich in diesem weiteren Zusammenhang herausstellt, wie gering die Hoffnungen sind, welche Kultur an die Art des Weibes knüpfen kann, wenn die letzten Resultate eine vollständige Entwertung, ja eine Negation der Weiblichkeit bedeuten: es wird durch sie nichts zu vernichten gesucht, was ist, nichts herunterzusetzen, was *an sich* einen Wert hat." Im weiteren Verlauf des umfangreichen Buches rechtfertigt der Autor die „vollständige Entwertung" der Weiblichkeit im Hinblick auf das Kulturschaffen damit, dass jede moralische, intellektuelle und kulturelle Produktion durch Frauen allein dem männlichen Anteil in ihnen entspringe. Vgl. das Kapitel *Die emanzipierten Frauen*, S. 77–89.

42 Vgl. Hausen, *Polarisierung der „Geschlechtscharaktere"*, S. 382f.

Umfelds die „Polarisierung von ‚Heim' und ‚Welt'"[43] verstärkten und gleichzeitig die Rolle des Mannes als alleiniger Ernährer der Familie wirtschaftlich absicherten. Weitere bürgerliche Berufe im Bereich des Bildungswesens und der Seelsorge beschäftigten sich qua Amt mit der Umsetzung der bürgerlichen Ideale in Familie und Gesellschaft. Hier ist die Normierung der „patriarchalischen Kleinfamilie"[44] als der einzig gültigen bürgerlichen Lebensform ebenso zu nennen wie die Aufwertung der Kindheit und Kindererziehung und damit auch der Mutterrolle. Nicht zuletzt war es die Bildungspolitik, die gezielt darauf hinarbeitete, die Verschiedenheit der ‚Geschlechtscharaktere' noch zu vertiefen. So beschränkten sich Erziehung und schulische Lehrpläne für bürgerliche Töchter darauf, sie auf ihre spätere Funktion als Gattin, Hausfrau und Mutter vorzubereiten, indem alles vermieden wurde, „was der Emotionalität Abbruch tun könnte. Unter dieses Verdikt fiel vor allem die Mathematik, da sie anstelle von Gemüt die Rechenhaftigkeit des Geistes befördere."[45] Die unterschiedliche Erziehung und Ausbildung von Jungen und Mädchen wird dazu geführt haben, dass, ganz abgesehen von universitären und berufsspezifischen Bildungsinhalten, von denen Frauen gänzlich ausgeschlossen waren, Männer und Frauen tatsächlich unterschiedliche Verhaltensweisen und „anerzogene Wesensunterschiede"[46] ausbildeten, die die Kategorisierung der Geschlechterpolaritäten zu bestätigen schienen.

Trotz der weitgehend erfolgreichen Durchsetzung und Verankerung des polaren Geschlechtermodells in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts erwies es sich in der sozialen Realität gerade wegen seines normativen und regulativen Charakters als anfällig. Die Idealisierung der Ehe als Liebesgemeinschaft und der patriarchalischen Kleinfamilie als Ort „kultivierte[r] Intimität und Innerlichkeit"[47] bedeutete gerade für die Frauen, die die Verantwortung für die ‚Perfektion des Privatlebens' praktisch allein trugen, einen Anspruch, dem sie kaum gerecht werden konnten. Aber auch die wachsende soziale Problemgruppe unverheirateter und alleinstehender, mithin ‚unversorgter' Frauen stellte dieses Ideal und damit „Wertmaßstäbe und Verhaltensstrukturen des Bürgertums grundsätzlich in Frage"[48] und führte zu einer wachsenden Protestbewegung unter den bürgerlichen Frauen und endlich auch zu einer Erschütterung des erstarrten polaren Geschlechterverhältnisses.[49]

43 Ebd., S. 377.
44 Ebd., S. 390.
45 Ebd., S. 388.
46 Ebd., S. 386.
47 Ebd., S. 390.
48 Herrad U. Bussemer, *Bürgerliche Frauenbewegung und männliches Bildungsbürgertum 1860–1880*, in: *Bürgerinnen und Bürger*, S. 190–205; hier S. 195.
49 Zur bürgerlichen Frauenbewegung siehe den ganzen Aufsatz von Bussemer, ebd.

## 2.2 Die Übertragung der Geschlechterpolaritäten auf den Bereich instrumentaler Virtuosität

Das bürgerliche Geschlechtermodell auf der Grundlage polarer ‚Geschlechtscharaktere' wird im 19. Jahrhundert auch auf den Bereich instrumentaler Virtuosität übertragen. Eine Fülle an schriftlichen Dokumenten aus dem Bereich der Musikkritik, Musikpädagogik und Musikbiographik belegt auf eindrückliche Weise, wie sehr die Begriffe Natur und Bestimmung sowie die Polarisierung und Hierarchisierung von ‚männlicher' Kraft und Aktivität versus ‚weiblicher' Schwäche und Passivität Eingang auch in den öffentlichen Musikdiskurs fanden.

1860 veröffentlichte Louis Köhler (1820–1886), Dirigent, Komponist und bedeutender Klavierpädagoge in Leipzig ein Lehrwerk über den Klavierunterricht. Im Kapitel über Lehrer und Lehrerinnen beruft er sich auf die männliche und weibliche ‚Natur', um die jeweiligen geschlechtsbezogenen Vorzüge und Nachteile herauszuarbeiten. Auf dieser Grundlage empfiehlt er, Lehrerinnen den Anfangsunterricht und Lehrern das Unterrichten der fortgeschrittenen, vorzugsweise männlichen Schüler zu übertragen. Der Eingang liest sich wie ein Lexikonartikel über ‚Geschlechtscharaktere':

> „Der Lehrer ist, gemäß der männlichen Natur, mehr eingreifend, wirklich schaffend, somit kraftvoller als die Lehrerin. Diese aber ist von Natur mehr duldend, anschmiegend, vermittelnd. Jener hat demnach, als Mann, immer eine feste Berufsbestimmung [...]; die Lehrerin ist von Natur nicht auf einen ausschließlichen Beruf, sondern ganz vorwiegend auf den rein menschlichen hingewiesen. [...] Der männliche *Geist* ist intellektuell stärker als der weibliche; das weibliche *Gemüth* ist sinniger, regsamer als das männliche."[50]

Der Autor überträgt die Polarität der männlichen ‚Bestimmung' für die äußere Welt und der weiblichen für den begrenzten Radius des inneren, privaten Bereichs auf die jeweilige musikalische Auffassungsgabe und Leistungsfähigkeit. Der Mann vermag aufgrund seiner „Entfernung vom rein Natürlichen" und seines „intellektuellen Geistes", die ihn in die Lage versetzen, die Übersicht über das große Ganze zu bewahren und „die Dinge so zu sehen, wie sie wirklich sind", auch die Kunst in ihrer Tiefe zu erfassen:

> „[Er] hat Uebersichtlichkeit, Freiheit der Geisteskräfte, Weite der Anschauung; so vermag er auch Fremdes sich ganz zu unterwerfen; er erfaßt den Gegenstand und seine Energie bezwingt ihn: die Kunst, in ihrer Doppelseitigkeit der formal geistigen Erscheinung und der daraus hervorgehenden (theoretischen) Systematik, kann darum vom Manne in der ganzen Weite ihres Bereiches durchmessen, erkannt und durchlebt werden. Die ganze

50 Dieses und die folgenden Zitate aus Louis Köhler, *Der Klavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Rathschläge*, Leipzig 1860 sind dem Teilabdruck (es handelt sich um S. 202–214) in Freia Hoffmann/Volker Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 77), Hildesheim 2013, S. 93–100 entnommen; hier S. 93f.

> Kunst mit all ihren Formen wurzelt in allgemeinen Lebenskreisen, ihr Reich ist also die *Welt*, und diese sich zu gewinnen, ist des Mannes Aufgabe. Es entspringt aus solcher Naturbestimmung des Mannes ein praktischer Vortheil für den Lehrer, wie er dem Weibe unmöglich zu Theil werden kann."[51]

Dieser Vorteil besteht nach Köhler in der Möglichkeit des männlichen Lehrers, aufgrund seines umfassenderen Musikverständnisses und seines freien Zugangs zu den vielfältigen, „fast ausschließlich *männliche[n]* Körperschaften"[52] wie Orchestern, Musikvereinen und Konzertdirektionen seinen Schülern eine breitgefächerte Ausbildung inklusive frühzeitiger praktischer Erfahrungen im Bereich des Dirigierens, der Ensembleleitung und Komposition zu bieten. Dass Lehrerinnen und Schülerinnen bei gleichen Bedingungen Gleiches leisten könnten, wird unter Berufung auf die weibliche ‚Natur' nicht in Erwägung gezogen. Diese „empfängt, *re*produziert, verwendet vielleicht natürlicher, weiß das Gegenständliche besser zu vermenschlichen und der Individualität bildsam einzuflößen."[53] Gleichzeitig fehle der Musikerin aber aufgrund ihrer „weibliche[n] Naturbestimmung [...] auf engere häusliche und Gesellschaftskreise"[54] der Blick auf „das *All* des ganzen Kunstwesens"[55]. Sie beschäftige sich nur mit „Ausgewählte[m]" und mit einem „Theil" des Ganzen.[56] Vor allem ist es ihre geistige Unterlegenheit, der Mangel an „wissenschaftlicher Durchbildung [...], die stets des Mannes eigenthümliche Geistessphäre verbleiben wird"[57], aufgrund derer sie selbst im Bereich der Reproduktion grundsätzlich nicht an die Leistungen des männlichen Künstlers heranreichen kann. Denn die reproduzierten Musikwerke entspringen dem „männlichen Geist[...]"[58] und können deshalb vom männlichen Interpreten authentischer wiedergegeben werden. Für ein tieferes Erfassen der männlichen Produktionen müsse die Musikerin „Geistesseiten verwenden [...], wie sie in der weiblichen Wesenheit schwächer angelegt sind als in der männlichen."[59] Sie erfasse Musikwerke intuitiv und emotional, während beim männlichen Künstler die „*geistige Erwägung*"[60] hinzukomme. Daher bleibe sein musikalisches Verständnis immer vollständiger als das der Künstlerin, oder, wie Köhler kurz formuliert: „*Er* wird *Sie* überragen."[61] Wenn eine Künstlerin einen Künstler dennoch in den Schatten stellt, was nach Köhler paradoxerweise durchaus häufig vorkommt, so müsse dies unter dem Aspekt des Vergleichs zweier Individuen betrachtet werden, „dessen Ergebniß die *allgemeinen* Naturbestimmungen

51 Ebd., S. 94.
52 Ebd., S. 95.
53 Ebd., S. 94.
54 Ebd.
55 Ebd., S. 95.
56 Ebd.
57 Ebd.
58 Ebd.
59 Ebd., S. 96.
60 Ebd., S. 97.
61 Ebd., S. 96.

nicht ändert."[62] Das Geschlecht wird also dort kurzerhand als irrelevant erklärt, wo das geschlechterbezogene Erklärungsmodell für die männliche Überlegenheit nicht mehr greift und diese durch Fakten widerlegt wird.

Dass derartige Polarisierungen des Musizierens von Männern und Frauen mit dem Ziel der Bekräftigung der männlichen Überlegenheit nicht zuletzt als Abwehr der wachsenden Konkurrenz durch Musikerinnen, insbesondere Pianistinnen zu werten sind, die seit der zweiten Jahrhunderthälfte mit Macht in die Konservatorien und in den Lehrberuf ebenso wie auf die Konzertbühne drängten, belegt ein weiterer pädagogisch ausgerichteter Text des deutsch-amerikanischen Dirigenten und Pianisten Eugen Lüning (1852–1944), der 1878 in der *Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung* unter dem Titel *Ueber die Reform unserer Musik-Schulen* erschien. Der Autor stellt seinen Artikel explizit unter die Frage, wie dem „unerhörte[n] Vordringen des *weiblichen Elementes* in unseren Musikschulen"[63] Einhalt geboten werden könne. Anstatt die allgemeine Erfahrung der Musikschulen und -hochschulen, dass Frauen nicht allein an Zahl den männlichen Schülern überlegen, sondern „auch ihre Leistungen [...] bei Weitem die hervorragendsten"[64] waren, mit ihrer Leistungsfähigkeit zu erklären, wirft er den Ausbildungsinstituten vor, ihren Schwerpunkt auf die rein technische Reproduktion verlagert und sich damit dem engen und einzigen musikalischen Bereich, in dem Frauen leistungsfähig seien, angepasst zu haben.

> „Denn wenn Frauen in der Musik etwas zu leisten im Stande sind, so ist es nur in der Reproduktion, und selbst da nur innerhalb enger Grenzen. [...] Sobald ihnen die Aufgabe zukommt, ein größeres, zusammenhängendes Kunstwerk, das aus männlichem Geiste entsprungen, für männliche Kraft gedacht ist, zu reproduciren, dann finden wir sie selbst dazu untauglich."[65]

Es folgt der Übergang zu Beethoven als Prototyp des ‚männlichen' Komponisten, dessen komplexe Musik das weibliche Fassungsvermögen übersteigt:

> „Wer fühlte sich jemals – die Galanterie bei Seite gelassen – *vollkommen* befriedigt durch die Wiedergabe einer Beethoven'schen Sonate von Frauenhand? Hier ist zu viel Polyphonie, – das komplicirte Stimmengewebe vermag der weibliche Geist nicht zu überschauen. Das Weib ist im Leben wie in der Kunst, vorwiegend *homophon* angelegt. – Beethoven war eine zu *rein männliche* Natur, als daß ein Weib ihn erschöpfend wiederzugeben vermöchte."[66]

Dass im Folgenden Chopin („zum Theil") und Mendelssohn als die weitaus geeigneteren Komponisten für „Frauenhände" genannt werden, „da in ihnen die männliche Natur nicht vorwiegend zu Tage tritt", ist, ebenso wie Beethovens ‚Männlichkeit', eine Vorstellung, die das deutsche Musikschrifttum durchzieht und in der sich

62 Ebd.
63 Die zitierten Ausschnitte des Artikels stammen aus dem Teilabdruck in: *Quellentexte*, S. 70–74; hier S. 70.
64 Ebd.
65 Ebd.
66 Ebd.

der Geschlechterdiskurs mit dem nationalen und rassenideologischen Diskurs – Chopin als Franzose und Pole, Mendelssohn als Jude – zu einem Bewusstsein ‚männlich-deutscher' und rassischer Überlegenheit vereinigt.[67]

Obwohl Eugen Lüning mit dem bisher Gesagten den engen künstlerischen Radius der Frau bereits abgesteckt hat, erscheint es ihm notwendig, ihren Ausschluss aus den übrigen musikalischen Betätigungsfeldern entlang der traditionellen und in der Virtuositätsdiskussion des 19. Jahrhunderts verfestigten Wertehierarchie – Produktion, Direktion, Reproduktion – noch einmal zu bekräftigen:

> „Finden wir also die Reproducirungs-Fähigkeit schon eng begrenzt, so ist die Frau *vollständig unfähig* zur Direktion und Einstudirung größerer Chor- und Orchesterwerke. [...] Kommen wir nun gar auf die Produktion in der Musik, sowohl was die Komposition musikalischer Werke als auch die Koncipirung und Abfassung tieferer theoretischer Abhandlungen über die Musik-Wissenschaft anlangt, so ist und bleibt die Frau unfruchtbar [...]."[68]

Dass, „Gott sei's geklagt, unsere Musikschulen [...] in der neuesten Zeit auch *Komponistinnen* hervor[bringen]"[69], ist für den Autor Anlass, vor der Gefahr einer allgemeinen „*Verweiblichung* der Tonkunst"[70] zu warnen, deren Vorzeichen er in der zeitgenössischen Komposition zu finden glaubt, die selten „mehr als ein syrupartig süß dahinströmendes, wässeriges, *weibisches* Tongeriesel"[71] sei. Damit werden die Frauen nicht nur für den angeblichen Niveauverlust der Ausbildungsinstitute, sondern auch für die allgemeine Verflachung der Tonkunst verantwortlich gemacht. Einen Ausweg aus den „schädlichen Beeinflussungen"[72] durch die „Cohorten von Frauen [...], welche unsere Hochschulen für Musik überschwemmen"[73], sieht der Autor nicht in der Angleichung der Ausbildungs- und Berufsmöglichkeiten von Mädchen und Frauen an diejenigen der Männer, sondern in der Rückkehr zu getrennten Lehrplänen, die sich an der ‚natürlichen Bestimmung' orientieren sollen. Für Frauen sei es demnach ausreichend, wenn

> „theoretische Studien nur im allerersten Stadium unternommen werden. In der Harmonie z. B. wären die Kenntnisse der Intervalle und Akkorde schon genügend. Außerdem käme noch als erwünscht eine Kenntniß der musikalischen Formen hinzu. Die Aesthetik der Musik könnte schon gründlicher betrieben werden. Von einzelnen Fächern wäre besonders der Gesangsunterricht zu berücksichtigen. Mit einem Worte: Die Bestrebungen hätten sich hier mehr dahin zu richten, das was der weiblichen Natur am angemessensten ist, auch von ihr zu erwarten und zu pflegen. Das Weib muß auch in der Kunst

67 Ebd. Siehe dazu Kap. 4.1.3 und 4.3.2 der vorliegenden Arbeit.
68 *Quellentexte*, S. 71.
69 Ebd.
70 Ebd.
71 Ebd., S. 72.
72 Ebd.
73 Ebd., S. 71.

weiblich bleiben. Es kann und darf auch da nicht aus den natürlichen Grenzen treten."[74]

Dass die Autoren solcher Schriften die Widersprüchlichkeit ihrer Argumentation bei dem Versuch, die Diskrepanz zwischen den offensichtlichen Leistungen der Frauen auf musikalischem Gebiet und ihrer angeblich dazu unfähigen Natur zu erklären, kaum zu verbergen suchen, ist ein Beleg dafür, dass sie, wenn überhaupt, nur wenig öffentlichen Widerspruch fürchten mussten. Nur vereinzelt meldeten sich Gegenstimmen zu Wort, vor allem unter den betroffenen Frauen, darunter die Pianistin und Komponistin Luise Adolpha Le Beau[75], die ebenfalls in der *Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung* eine Replik auf Eugen Lünings Artikel veröffentlichte. Darin deckt sie das Widersinnige und Fadenscheinige der Argumentation gegen die Leistungsfähigkeit und Gleichberechtigung der Musikerinnen auf, wenn sie schreibt:

> „Vermißt man [...] bei Frauen im Allgemeinen tieferes Eingehen in ein Kunstwerk, so ist der Grund hierfür nicht in der Unfähigkeit des weiblichen Geschlechts, sondern zunächst in der mangelhaften, oft verspäteten Ausbildung zu suchen. [...] Man beschränke [...] den Unterricht der Mädchen nicht, sondern lehre sie dasselbe, was die Knaben gelehrt werden [...], statt sich durch Beschränkung der weiblichen Ausbildung gegen weibliche Leistungsfähigkeit zu verschanzen! [...] Man muthet der Frau mit Recht zu, sich ihr Brod [sic] selbst zu verdienen, wenn sie nicht das unsichere Glück hat, in ihren ‚wahren Beruf' zu gelangen, findet es aber unweiblich, wenn sie nach gründlicher Ausbildung strebt!"[76]

---

74 Ebd., S. 74. Der Autor fährt fort: „Nie und nimmermehr kann es der Menschheit und in Folge dessen auch der Kunst selbst von Vortheil sein, ein paar Hundert Virtuosinnen zu besitzen, die ihre Virtuosität mit ihrer Weiblichkeit erkaufen mußten. Die physische Anstrengung, welche heutzutage dazu nöthig ist, um ein Instrument virtuos zu behandeln, macht es dem schwachen Weibe geradezu unmöglich, ohne sich *körperlich für ihren wahren Beruf untauglich zu machen*, diese Laufbahn zu ergreifen. Und die Menschheit braucht heute vor Allem tüchtige Frauen, *Virtuosinnen* sind weniger nöthig." Ebd.

75 Luise Adolpha Le Beau (1850–1927) verstand sich selbst in erster Linie als Komponistin; sie ist aber auch als Pianistin, Pädagogin, Musikschriftstellerin und -kritikerin zu würdigen. Ihre Kompositionen zeigen eine bemerkenswerte Bandbreite, von Liedern, Klavierstücken und Kammermusik bis zu großformatigen Chor- und Orchesterwerken. Besonders hervorzuheben sind die beiden Oratorien *Ruth* und *Hadumoth* und die Symphonische Dichtung *Hohenbaden*, die auf ihre Nähe zur Neudeutschen Schule verweist. 1878 gründete Le Beau in München eine Musikschule für Mädchen, in der diese auf den Beruf als Klavierlehrerin vorbereitet wurden. Dabei legte sie Wert auf eine qualifizierte Ausbildung, die derjenigen männlicher Schüler vergleichbar sein sollte. Luise Adolpha Le Beau verfasste eine autobiographische Schrift mit dem Titel *Lebenserinnerungen einer Komponistin* (Neudruck der 1. Auflage von 1910, hrsg. von Ulrike B. Keil und Willi H. Bauer anlässlich des 150. Geburtstages der Komponistin, Gaggenau 1999). Zu Leben und Werk der Komponistin siehe auch Ulrike Brigitte Keil, *Luise Adolpha Le Beau und ihre Zeit. Untersuchungen zu ihrem Kammermusikstil zwischen Traditionalismus und „Neudeutscher Schule"* (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 150), Frankfurt a. M. 1996.

76 L.[uise Adolpha Le] B.[eau], *Ueber die musikalische Erziehung der weiblichen Jugend*, in: *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* 5 (1878), S. 365f., abgedruckt in: *Quellentexte*, S. 75ff.; hier S. 77.

Le Beau spricht damit ein gesellschaftliches Grundproblem des 19. Jahrhunderts an, das sämtliche von Frauen ausgeübte Berufe betraf und zugleich „eines der zentralen Themen der beginnenden Frauenbewegung im Vormärz“ war, nämlich den „Widerspruch, daß die Gesellschaft zwar die Berufstätigkeit der meisten Frauen einkalkulierte, ihnen aber eine angemessene Ausbildung und Anerkennung verweigerte“.[77]

Eine für seine Zeit und weit darüber hinaus erstaunlich moderne Ansicht offenbart – obwohl oder möglicherweise gerade weil einer wesentlich älteren Generation angehörend als Köhler und Lüning – Simon Sechter (1788–1867), der am Wiener Konservatorium Klavier, Komposition und Musiktheorie unterrichtete und 1847 über seine Erfahrungen mit Schülerinnen in der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung* berichtet. Darin drückt er seine Zufriedenheit mit ihren Leistungen aus, die er für gleichwertig mit denjenigen der männlichen Schüler hält. Nach seiner Überzeugung können Frauen in der Musik das gleiche Niveau erreichen wie Männer, solange sie nicht durch die „sonstigen Verhältnisse des Lebens“ daran gehindert werden: „[...] im unverdorbenen Zustande hat der weibliche Verstand eben so viel Bildungsfähigkeit als der männliche, und umgekehrt im verdorbenen Zustande hat der männliche eben so wenig als der weibliche. Nicht das Geschlecht, sondern wozu es gemacht wird, macht hier den Unterschied.“[78]

### *2.2.1 Anmut und Schicklichkeit als Attribute weiblichen Musizierens*

Die unterschiedliche Bewertung der allgemeinen musikalischen Leistungsfähigkeit und die Reglementierung der musikalischen Ausbildung auf der Grundlage der als polar angenommenen männlichen und weiblichen ‚Natur‘ äußerte sich auch in der Diskussion um die geschlechtsbedingte Angemessenheit oder Unangemessenheit bestimmter Musikinstrumente, die auf der Grundlage bürgerlicher Tugenden, besonders aus dem Bereich der Sexualmoral, geführt wurde.[79] Die Widersprüchlichkeit, dass gerade die als von jeher mit Sinnlichkeit und Erotik eng assoziierte Musik als zentraler Bestandteil der sich durch sittlichen Anstand definierenden neuen bürgerlichen Kultur und Weiblichkeit fungierte, bedurfte in der bürgerlichen Logik einer besonders strengen Reglementierung. Hiervon betroffen war insbesondere das Instrumentalspiel, da es sowohl im häuslichen Bereich als auch in der bürgerlichen Institution des öffentlichen Konzerts im Sinne eines moralisch-ästhetischen Gegenentwurfs zu der als ausschweifend gebranntmarkten Adelskultur und der italieni-

77 Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M./Leipzig 1991, S. 247.

78 *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 7 (1847), S. 268, zitiert nach: Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 268.

79 Sowohl hinsichtlich des verwendeten Quellenmaterials als auch der daraus gezogenen Schlussfolgerungen bezieht sich Kap. 2.2.1 zu weiten Teilen auf Freia Hoffmanns *Instrument und Körper*, S. 25–71 und ihre gemeinsam mit Volker Timmermann zusammengestellten und herausgegebenen *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert.*

schen Oper als ihrer Repräsentantin instrumentalisiert wurde.[80] Der Konzertsaal und die darin zur Aufführung gebrachte Musik dienten gewissermaßen als Übersetzung des bürgerlichen Tugendideals in ein ästhetisches Ideal. Denn Konsens bestand

> „in der Annahme, dass auch die Moralvorstellungen der Identitätsstiftung des Bürgertums dienten; und diese Annahme findet in den Musikgeschichten insofern eine Bestätigung, als die Unmoral der höfischen Musik als offensichtlich soziologisch begründetes Gegenbild wahrer Kunstmusik begriffen wurde."[81]

Während die Oper als Symbolgattung höfischer Musik ein ‚legitimer' Ort sinnlicher Ausstrahlung und Freizügigkeit war, an dem das Geschlechterverhältnis spielerisch, z. B. in zahlreichen Hosenrollen, aber auch reell in der Person der Primadonna als gefeiertem und mächtigem Musik-Star in Frage gestellt wurde, sollte das bürgerliche Gesellschafts- und Geschlechtermodell mit seinen Sexualnormen bis in den Konzertsaal hinein wirksam bleiben.

> „Das öffentliche Konzert [...], als historisch neue Institution und eigene Kulturschöpfung des Bürgertums, hat im Hinblick auf Sexualnormen nicht den Charakter eines Alternativraums. Sondern die Regeln, die der Bürger im Alltag zu befolgen hat, nämlich eines weitgehenden Triebverzichts, gelten auch für das Konzert."[82]

Diese Regeln, die umso mehr für das im Wesentlichen von Mädchen und Frauen getragene häusliche Musizieren im bürgerlichen Salon galten,[83] äußerten sich in der Auswahl als angemessen angesehener Instrumente und Musikwerke, aber auch in Vorschriften zu Spielhaltung und Kleidung.[84] Bereits vor der Jahrhundertwende

---

80 Dass das Bürgertum an der kritisierten Adelskultur in Form von Opern- und Theaterbesuchen nicht nur intensiv partizipierte, sondern sie auch beispielsweise in der Einrichtung bürgerlicher Salons nachzuahmen trachtete, offenbart die Doppelmoral dieser Haltung.

81 Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, S. 429. Zur Adelskultur und höfischen Musik als leitmotivischem Gegenbild in der bürgerlichen Musikgeschichtsschreibung siehe ebd., S. 434–439.

82 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 57.

83 „Die Frauen sind es nun aber, aus deren Mitte unserem Dilettantenthume die massenhaftesten und nicht weniger schlagfertigsten Schaaren zuströmen. Ihre zum Gewähren stets bereite Freude an Gesang und Spiel belebt unsere Häuslichkeit, übernimmt gern in dem geistigen Aufwande unserer Salons den größten Theil der Kosten." Otto Gumprecht, *Neue musikalische Charakterbilder*, Leipzig 1876, S. 19f. Der aus Erfurt stammende Musikkritiker und -schriftsteller Otto Gumprecht (1823–1900) leitete seit 1849 das Musikfeuilleton der Berliner *Nationalzeitung*. Er veröffentlichte mehrere musikbiographische Bücher: *Musikalische Charakterbilder* (1869), *Neue musikalische Charakterbilder* (1876), *Unsere klassischen Meister* (1883–1885 in zwei Bänden) und *Neuere Meister* (1883, ebenfalls in zwei Bänden). Zur bürgerlichen Salonkultur siehe Andreas Ballstaedt/ Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXVIII), Diss., Stuttgart 1989.

84 Der Diskurs um angemessene Kleidung im Kontext von Sittlichkeits- und Tugendnormen wurde um die Jahrhundertwende nicht nur in Bezug auf das Musizieren geführt: In seiner polemischen Schrift *Über Sitte, Mode und Kleidertracht. Ein Wort aus der Zeit* von 1814 thematisiert der Schriftsteller und Lyriker Ernst Moritz Arndt (1769–1860) vor dem Hintergrund der französischen

beschäftigten sich Theoretiker des bürgerlichen Gesellschaftsentwurfs mit der Normierung weiblichen Musizierens, darunter der Philologe, Theologe und Komponist Carl Ludwig Junker (1748–1797), der 1784 eine Abhandlung unter dem Titel *Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens* anonym veröffentlichte. Darin weist er den Frauen als die ihrem Geschlecht angemessenen Instrumente Klavier, Laute, Zither und Harfe zu, wohingegen er sämtliche Blas- und Streichinstrumente mit dem Argument des „Gefühl[s] des Unschicklichen“[85] ablehnt. Dieses erwächst für ihn aus dem Widerspruch zwischen Spielbewegung und Kleidung, zwischen dem Charakter der Instrumente und dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ und schließlich aus der ‚Unanständigkeit‘ bestimmter Spielhaltungen:

> „In dem ersten Fall also, wenn zwischen dem Mechanißmus des Instruments, oder der Art der Behandlung die es erfordert, und zwischen der eigenen Kleidertracht des zweyten Geschlechts, kein Verhältniß ist, – wird das Spiel komisch. Im zweyten, wenn die Intonation des Instruments, dem eigenen leisen Ton, und der Stimmung dieses Geschlechts nicht entspricht, – unwahrscheinlich – unnatürlich. Im dritten Fall, wenn die körperliche Lage, die der mechanische Bau des Instruments nothwendig erfordert, nicht für gewissen unsittlichen Nebenideen, zuverläßig verwahren kann, wird das Spiel, unanständig.“[86]

Zunächst bezieht sich Junker in seiner Argumentation also auf die Notwendigkeit, sich beim Spielen der meisten Instrumente mehr oder weniger stark zu bewegen, was ihm in der bewegungsfeindlichen und mit allerlei Zierat versehenen Frauenmode seiner Zeit komisch erscheint. Entscheidender für ihn ist jedoch, dass Spielbewegungen – als eine Art körperlicher Bewegung überhaupt – der weiblichen ‚Natur‘ widersprechen, die sich nach Junker durch Schwäche und Passivität auszeichnet. Am Beispiel der Streichinstrumente führt er aus:

---

Fremdherrschaft Kleidung als Teil der nationalen Identität. Er fordert die Rückbesinnung auf eine schnörkellose, funktionale, dem eigenen Volkscharakter entsprechende Kleidung und kritisiert die gedankenlose Übernahme der französischen Kleidermode, die er als Maskierung diverser durch moralische Verfehlungen verursachter Makel brandmarkt. So sei der Reifrock ursprünglich eine Erfindung zum Verbergen außerehelicher Schwangerschaften gewesen: „Also eine lose Metze, die mit einem unehelichen Kinde schwanger gegangen und solche ihre unehrliche Ründung vor der Welt verdecken wollen, hat die großen Gepolster und Reifschürzen anfangs erdacht und aufgebracht. Und eine ehrliche Jungfrau, die von keinem Manne wußte, ein ehrliches Eheweib, das seinen schwangern Leib von Gottes Gnaden und mit Ehren trug, hat solche ehrlose Tracht nachgemacht, und nicht betrachtet die Ursache, warum es die erste erfunden hatte. Ist das nicht zum Erbarmen? Dannenhero die Franzosen selbst solche gepolsterte Weiberkleidungen Cachebatards oder Blinde Bastarde haben zu nennen pflegen. Also gewiß die meisten Alamode-Trachten und Neuerungen in Kleidung von unehrlichen Stücken und Ursachen ihren Ursprung genommen haben. Und haben auch die Männer gleiche und wohl größere Thorheiten wegen des Alamode begangen, als die Weiber.“ Ernst Moritz Arndt, *Über Sitte, Mode und Kleidertracht. Ein Wort aus der Zeit*, Frankfurt a. M. 1814, S. 86f.

85 [Carl Ludwig Junker] *Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens*, in: *Musikalischer und Künstler-Almanach auf das Jahr 1784*, Freyburg 1784, S. 85–99; hier S. 90.

86 Ebd., S. 97f.

„Zudem erfordern jene Saiteninstrumente, oft, eine schnelle, heftige, gewaltsame, rasche Bewegung, die mir allerdings noch überdem, deßwegen komisch zu seyn scheint, weil sie mit der anerkannten Schwäche des zweyten Geschlechts, gar in keiner Verbindung stehet. Ueberdem – der Stand des Weibes ist Ruhe – [...] eine Folge von Nebenideen, in welche die Seele, durch das heftige Streichen des Instruments gesezt werden würde; würde auch mit diesem angenommenen Begriff von Ruhe, streiten.“[87]

Des Weiteren argumentiert Junker mit der Unvereinbarkeit des weiblichen ‚Geschlechtscharakters‘ – die „feinere weichlichere Stimmung, des zweyten Geschlechts“[88] – mit dem Charakter mancher Instrumente wie vor allem der Blechblas- und Schlaginstrumente, die um 1800 noch selbstverständlich mit Krieg und Jagd assoziiert wurden. Schließlich führt Junker die unsittlichen „Nebenideen“ an, die während des Instrumentalspiels von Frauen im (männlichen) Betrachter ausgelöst werden könnten. Am Beispiel des Violoncellos führt Junker aus:

„Gewisse Instrumente erfordern [...] eine solche Stellung, und Lage des Körpers, die sich mit den Begriffen des sittlichen Anstandes nicht genau verträgt; Denn sie erwecken [...] in der Seele gewisse Bilder, und Nebenideen, die den Wohlstand nicht begünstigen. Ich denke verständlich zu werden, wenn ich den Fall, durch ein Beyspiel erläutre, ob ich gleich den Leser werde hinzudenken lassen müssen. Ein Frauenzimmer spielt das Violoncell. Sie kann hiebey zwey Uebelstände nicht vermeiden. Das Ueberhangen des Oberleibs, wenn sie hoch (nahe am Steg) spielt, und also das Pressen der Brust; und denn eine solche Lage der Füße, die für tausende Bilder erwecken, die sie nicht erwecken sollten; *sed sapienti sat*.“[89]

Um das gesellschaftlich tabuisierte Thema der Sexualität anzusprechen, appelliert der Autor an die Fantasie des Lesers und flüchtet sich schließlich aus der Peinlichkeit in die Unverfänglichkeit der Fremdsprache. Er weiß, dass es hier keiner weiteren Ausführungen bedarf, denn er befindet sich in seinen moralischen Bedenken ebenso wie in der eindimensional männlichen Perspektive auf die Thematik im Konsens mit seinen Zeitgenossen. Denn auf den Gedanken, die eigentliche Ursache für die Anstößigkeit Cello spielender Frauen nicht in den Spielerinnen, sondern in den Zuhörern respektive Zuschauern zu suchen, kamen nur wenige, darunter der Musikschriftsteller, Jurist und Komponist Hans Adolf von Eschstruth (1756–1792), der in einer Replik auf Junkers Abhandlung die Argumente gegen bestimmte Instrumente für Frauen als Vorurteil bezeichnet: „[U]nd wir sind würklich geneigt zu behaupten, dass blos *Neuheit* und das *Ungewöhnliche* dises Vorurteil erzeuge.“[90] Hinsichtlich der unsittlichen „Nebenideen“ lenkt er den Blick auf den Zuhörer und dessen fehlgeleitete Intention beim Konzertbesuch:

87 Ebd., S. 92.
88 Ebd., S. 96.
89 Ebd., S. 96f. sed sapienti sat = aber genug für den Wissenden.
90 *Musicalische Bibliothek*, hrsg. von Hans Adolf von Eschstruth, Bd. 1, Marburg/Gießen 1784, S. 82.

„Sovil ist sicher, dass jene physischen Nebenidéen nur in der Sele des Wollüstlings entstehen können, der in das Concert komt zu sehen und zu plaudern, nicht zu hören. Alle musicalischen Instrumente sind für's Or und Herz, nicht für's Auge, und wenn di Musik auf uns wirkt wi si sol, so müssen wir vergessen wi di Töne, di uns entzücken, erzeugt werden. Keuschen Augen, heisst es überdas, ist alles rein; und wessen sitliches Gefül durch di Wollust erst so erstikt ist, daß er wärend der Musik iren Eingebungen nachhängt, der wird bei ser vilen unschuldigen Gegenständen Arges in seinem Herzen denken; selbst beim Gottesdinst und Gebät werden sich seine wollüstigen Idéen einmischen, und di Andacht stören."[91]

Es ist in der Tat auffällig, dass in Schriften und Rezensionen des 19. Jahrhunderts zum Instrumentalspiel von Frauen über der Konzentration auf die äußere Erscheinung der Instrumentalistin die Musik und die musikalische Interpretation selbst nicht selten fast völlig in den Hintergrund treten. Das Hauptinteresse der Schreibenden gilt der Frage, ob und inwieweit es der Instrumentalistin gelingt, Spielbewegungen, die Spiegelung des musikalischen Ausdrucks in Mimik und Gestik und die Beziehung des Körpers zum Instrument mit dem bürgerlichen Weiblichkeitsideal in Einklang zu bringen und damit nicht weniger als das Paradox der „Entsinnlichung des Instrumentalspiels"[92] zu erreichen. Das Auge wird zur wichtigsten Instanz für die (männliche) Wahrnehmung und Beurteilung weiblichen Musizierens und unterliegt dabei nicht selten voyeuristischen Tendenzen, insbesondere dort, wo es um ‚anstößige' Instrumente wie das Violoncello geht. Über einen Auftritt der französischen Cellistin Lise Cristiani[93] heißt es in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*:

91 Ebd., S. 82f.

92 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 39.

93 Die in Paris geborene Lise Cristiani (1827–1853) war die erste Frau, die als professionelle Cellistin öffentlich auftrat. Ab 1844 gab sie Konzerte, zunächst in Frankreich und Belgien, dann in verschiedenen deutschen Städten, darunter 1845 mit Unterstützung Mendelssohns in Leipzig. Ab 1847 bereiste Cristiani nicht nur die russischen Musikzentren Moskau und St. Petersburg, sondern weite Teile Sibiriens bis zur Halbinsel Kamtschatka am Pazifischen Ozean. Ihre Reiseeindrücke hielt sie in Berichten fest, die 1863 in der Zeitschrift *Le Tour du Monde* veröffentlicht wurden. (Aus ungeklärten Gründen schob der Herausgeber ihrem Text allerdings Passagen aus dem älteren Reisebericht eines französischen Grafen unter.) Nach eigenen Angaben gab Cristiani in Sibirien 40 Konzerte, oft vor Publikum, das noch nie mit westlicher Kunstmusik und westlichen Musikern in Berührung gekommen war. Sie starb 1853 in Nowotscherkassk an der Cholera, mutmaßlich zusätzlich geschwächt durch die großen Strapazen der mehrjährigen Reise. Zu diesen Angaben siehe Freia Hoffmann, *Lise Cristiani in Sibirien*, in: Dies. (Hrsg.), *Reiseberichte von Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Quellentexte, Biographien, Kommentare*, Hildesheim 2011, S. 149–179. Cristianis Auftritte kamen überall einer Sensation gleich, da sie sich als Cello spielende Frau über geltende gesellschaftliche Konventionen hinwegsetzte. Dieser Tabubruch brachte ihr Bewunderung und Ablehnung ein und war das dominierende Thema in den Besprechungen ihrer Konzerte. Die Vermutung liegt nahe, dass es nicht zuletzt „der Überdruss an der europäischen Kultur [war], die in kleinlicher Weise vorrechnete, welche Grenzen eine Frau in ihrer Musikpraxis zu respektieren hatte" (ebd., S. 179), der die Cellistin zu ihrer äußerst ungewöhnlichen fünfjährigen Sibirienreise motivierte.

„[...] man musste sie sehen, – sehen, wie sie den Bass halten würde; das war die Hauptsache. [...] Die äußere Erscheinung der jungen Künstlerin machte einen sehr angenehmen Eindruck. Als sie hervortrat, um das Violoncell zu ergreifen, [...] da richteten sich alle Operngucker und Lorgnon's auf die Virtuosin, und viele im Hintergrunde des Saales Entfernte stiegen auf die Stühle, um zu sehen, wie eine Dame einen Bass halten könne, und wie Dem. *Cristiani* ihn halten werde. Zehn gegen Eins! Die Meisten glaubten, es müsse etwas frivol aussehen, indem sie ganz und gar vergessen hatten, dass Dem. *Cristiani* eine Dame sei und für ihren speziellen Zweck ein weithinwallendes Kleid trägt, wodurch alle Contouren des Körpers verschleiert werden und dass es daher nothwendig weit hübscher und graziöser aussehen muss, wenn eine Dame, als wenn ein Mann das Violoncell zärtlich umknieet."[94]

Auch die Violine galt wegen der unvermeidbaren Armbewegungen und der Lage des Instruments in der Nähe der Brust als unpassend für Mädchen und Frauen und setzte sich erst im späten 19. Jahrhundert als mögliche Alternative zum allgegenwärtigen Klavier durch.[95] Die Rezensionen zu den Auftritten der berühmten Milanollo-Schwestern und anderer Geigerinnen, die ebenfalls meist als Wunderkinder in Erscheinung traten, kommen beinahe gänzlich ohne ein Eingehen auf die dargebotenen Kompositionen aus und beschäftigen sich stattdessen mit der Wirkung der geigenden Mädchen und jungen Frauen auf das Auge des Betrachters. In der Besprechung eines das Violinspiel von Frauen verteidigenden Kritikers heißt es über ein Konzert der aus Polen stammenden Leonore Neumann[96]:

„Das gewöhnliche Vorurtheil, daß die Violine in einen [sic] weiblichen Arm gerade nicht zum Besten tauge, das Auge beleidige und dem Ohre nur Mittelmäßiges biete, mußte beim Auftreten der jungen liebenswürdigen Künstlerin […] weichen [...]. Die Haltung, die Alles, was an Unvollkommenes und Unpassendes erinnern könnte, gänzlich beseitigt, so wie die Bewegungen des rechten Armes sind voll Ruhe, Rundung und Anmuth."[97]

94 *Allgemeine Musikalische Zeitung* (*AMZ*) 48 (1846), Sp. 290.

95 Im Jahr 1830 heißt es in der *AMZ*: „Der Anblick eines die Violin spielenden Frauenzimmers hat [...] immer etwas, den weiblichen Anstand Störendes." *AMZ* 32 (1830), Sp. 361. Dabei handelte es sich um das Spiel eines zehnjährigen Mädchens!

96 Die in Polen geborene Geigerin Leonore Neumann (1819–1840) stammte aus einer jüdischen Familie. Zu ihren Lehrern gehörte u. a. Niccolò Paganini. Als Wunderkind trat sie in mehreren osteuropäischen Hauptstädten, aber auch in Berlin und Wien auf. Durch den Novemberaufstand 1830 war die Familie gezwungen, Polen zu verlassen, und ließ sich in Paris nieder. Leonore Neumann konzertierte fortan in Frankreich und den angrenzenden Ländern und betätigte sich überdies als Klavier- und Gesangslehrerin, was nicht nur ein Beleg für ihre musikalische Vielseitigkeit ist, sondern auch für die sehr begrenzten damaligen Möglichkeiten, sich als Geigerin eine Existenz aufzubauen. Zu diesen und weiteren Angaben siehe Freia Hoffmann, Art. *Neumann, Leonore*, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. vom Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung, 2006ff., Stand vom 2.6.2019, www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/neumann-leonore.

97 *Adria. Süddeutsches Centralblatt für Kunst, Literatur und Leben* 1 (1838), S. 207, zitiert nach: *Quellentexte*, S. 125.

Auf den folgenden Passagen entwirft der Rezensent das poetische Bild eines reinen Engels, der den Zuhörer in einer vollkommenen Einheit von Hören und Sehen in eine bessere Welt versetzt:

> „Das Talent der Dem. Neumann ist wie ein reicher silberreiner Quell, den die Kunst in einen blühenden Rosengarten geleitet, der auf seinem Wege durch duftende Ufer zu jedem Wasserspiele willig sich bietet, in den blauen Aether steigt, und wie Perlen vielfärbig niederfällt, zu einem Falle sich vereinigt, der nicht donnert und tobt, aber melodisch und vielstimmig plätschert, der in seinem Spiegel die Sonne wieder gibt und die klaren Tiefen seines Grundes zeigt, bei dem man nicht müde wird, dem Wellenspiele mit Entzüken [sic] zuzusehen und von seinem sanften Rieseln in paradiesische Träume sich wiegen zu lassen."[98]

Das „kindlich Einfache des Vortrags, das wie Gebet der Englein klingt und das Herz zu allem Guten stimmt"[99], rundet diese Verklärung eines geigenden Mädchens ab. Die vollständige ‚Ent-Geschlechtlichung' scheint in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der einzige Weg gewesen zu sein, um das Violinspiel einer jungen Frau positiv rezipieren zu können.

Das äußere Erscheinungsbild wird in Musikschriften und Rezensionen nicht nur im Hinblick auf den in der bürgerlichen Doppelmoral problematischen sinnlich-erotischen Aspekt des Instrumentalspiels thematisiert, sondern auch allgemein in der Erwartung der Präsentation als das ‚schöne' Geschlecht. Schönheit, Anmut, Liebreiz und Grazie sind Attribute, die die Rezensionen zum Instrumentalspiel von Frauen durchziehen und geradezu als Bedingung für ihr öffentliches Konzertieren gelten.[100] Sie sind auch das zentrale Argument gegen das Spielen von Blasinstrumenten, da dieses die Entstellung des Gesichts durch „Verziehung der Gesichtsmuskeln"[101] bewirke. Anlässlich des Auftritts einer Klarinettistin in Frankreich heißt es in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*:

> „Mochte ich noch so sehr die Augen schließen, um sie nicht zu sehen und desto besser zu hören, so sah ich sie doch eben so gut, und das, ich gestehe es, verdarb mir ein wenig das Vergnügen, welches die Reinheit der Töne in

98 Ebd., S. 212, zitiert nach: *Quellentexte*, S. 126f.

99 Ebd., zitiert nach: *Quellentexte*, S. 127.

100 In dem Konzertangebot eines unbekannten Privatagenten aus dem Jahr 1886 wird für ein „ganz selten schönes Künstlerensemble" geworben. Der Agent ist überzeugt, dass sein Adressat „dieses hochinteressante Konzert gern acceptiren [wird], zumal dasselbe von vier bildhübschen jungen Damen ausgeführt wird." Jede der vier Musikerinnen wird daraufhin als „ganz reizend", „jung" und „bildhübsch", „wirklich liebreizend" und „schön" angepriesen. *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst* 46 (1887), 1. Quartal, S. 142f. Der Rezensent des *Grenzboten* verfolgt mit der Veröffentlichung dieses Werbebriefes die Absicht, „einen beschämenden Einblick in das Treiben [zu] gewähren, durch welches die sogenannten Konzerttourneen zustande kommen" (ebd., S. 142), kritisiert die „Art und Weise [...], wie die Künstlerinnen [...] angepriesen werden, als ob es sich um Fleischwaare handle" und bezeichnet dies als „Schmach". „Ob die betreffenden – richtiger die betroffenen – wohl eine Ahnung davon haben, wie man mit ihnen umspringt?" Ebd., S. 144.

101 *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 2 (1842), S. 190.

mir erweckte, die sie ihrem Instrumente zu entlocken wusste. Diese junge Person besass Talent, aber es sah sehr lächerlich aus.“[102]

Als das die weibliche Schönheit am besten zur Geltung bringende Instrument galt in der Diskussion um angemessene Fraueninstrumente die Harfe:

> „Die Harfe ist das schönste Frauen-Instrument, und will ein Weib in der ganzen Glorie ihres schönen Geschlechts erscheinen, so nehme sie eine Harfe vor sich und spiele, und die Unschuld, die Grazie besingt sich hier selber in dem sanften Wiegen der arpeggirten Accorde.“[103]

Gleichzeitig wird die harmonische Übereinstimmung von Instrumenten- und Geschlechtscharakter hervorgehoben:

> „Bravour erzwingt wohl noch die Harfe, aber sie ist ihrer Natur zuwider, die lauter Sanftmuth und Geduld, lauter Liebe und Ergebenheit athmet, daher auch so gern den Gesang, diese erste und natürlichste Sprache des Herzens, mit ihren leisen Harmonieen zauberisch umgiebt.“[104]

Die Harfe ist folgerichtig auch das einzige Instrument, das im späteren 19. Jahrhundert als unpassend für das männliche Geschlecht klassifiziert wird. Aufschlussreich an der Argumentation ist, dass abgesehen vom ästhetischen „Gefühl des Widerspruchs [...], wenn an dem zierlichen Wesen Männerhände ihre Kunst üben“, die Unangemessenheit des Instruments den männlichen Spieler nicht in ein negatives Licht rückt, sondern im Gegenteil seine Überlegenheit gegenüber der weiblichen Spielerin markiert: „[...] man wird die Empfindung nicht los, daß die Leistungsfähigkeit des Werkzeuges die seines Gebieters keineswegs ganz deckt und erfüllt, daß auf der Seite des letzteren ein unbenutzter Kraftüberschuß zurückbleibt.“[105] Für den Mann ist das Harfenspiel demnach eine musikalische, intellektuelle und körperliche Unterforderung; für die Frau dagegen ist es die ideale Entsprechung ihrer geringeren Leistungsfähigkeit und schwächeren ‚Natur‘.

Auch das Klavier galt als ideales Instrument zur Präsentation weiblicher Schönheit und Schicklichkeit. Die ruhige Sitzhaltung und die vergleichsweise geringe Spielbewegungen erfordernde Handhabung des Instruments bewahrte den Zuhörer vor ‚unsittlichen Nebenideen‘, und die Assoziation häuslicher Idylle vervollkommnete, ähnlich wie bei der Harfe, das idealisierte Frauenbild. Selbst dort, wo auf anerkannt höchstem Niveau musiziert wurde, flossen diese Aspekte des äußeren Erscheinungsbildes in die Bewertung der musikalischen Interpretation ein oder dominierten sie sogar. So heißt es über einen Auftritt der belgisch-französischen Pianistin Marie Pleyel in Paris 1845 in der *Berliner Musikalischen Zeitung*:

---

102 *AMZ* 14 (1879), Sp. 684f.

103 Gustav Schilling, *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Aesthetik der Tonkunst*, Mainz 1838, S. 496.

104 Ebd.

105 Gumprecht, *Neue musikalische Charakterbilder*, S. 31f.

„[...] wie schön ist Frau Pleyel, wenn sie am Piano sitzt. Es genügt nicht sie zu hören, man muss sie auch sehen. [...] ihr Antlitz strahlt und verräth alle ihre Empfindungen. Ihr, die Ihr sie nicht gesehen habt, glaubet nicht, dass ihr Gesicht sich verzerrt und ihr Leib sich verrenkt; dies ist ein unedler Fehler, welcher die schönsten Talente verunstaltet. Man sieht im Gegentheil die Anstrengungen der Künstlerin, um die Ueberschwänglichkeit der Gefühle, welche sie beseelen, zurückzudrängen. Kein Muskel verzieht sich, aber ein göttlich Feuer beseelt ihren Blick; der Genius erhellt ihre Stirn, man fühlt, dass ihr Alles aus der Seele quillt [...].“[106]

Die Schönheit der Pianistin erweist sich nach Meinung des Rezensenten darin, dass es ihr gelingt, den Ausdruck musikalischer Leidenschaft in Mimik, Gestik und Spielhaltung auf ein Minimum zu reduzieren. Die Anstrengung, die ihr diese körperliche Zurückhaltung abverlangt, wird daher als besondere Leistung gewürdigt.[107] Männlichen Pianisten wird diese Anstrengung nicht ‚auferlegt‘. Bei Franz Liszt war es sogar das Gegenteil, nämlich extreme Spielbewegungen und maximaler körperlicher Ausdruck musikalischer Leidenschaft, die einen Großteil seiner Faszination und seines Erfolgs beim Publikum ausmachten.[108]

---

106 Es handelt sich um eine Besprechung des französischen Komponisten Adolphe Adam (1803–1856) in der *France musicale*, die in der *Berliner Musikalischen Zeitung* 17 (1845) abgedruckt wurde. Der Originaltext lautet: „[...] que Mme Pleyel est belle quand elle est au piano! il ne suffit pas de l’entendre, il faut la voir jouer. On comprend que cette musique qu’elle vous traduit sur le clavier prend sa source dans son âme, et que ses doigts ne sont que des interprètes: sa figure rayonne et trahit toutes ses sensations. N’allez pas croire, vous qui ne l’avez pas vue, que sa figure grimace et que son corps se contorsionne; c’est un ignoble défaut, qui dépare de fort beaux talents. On voie de contraire les efforts de l’artiste pour comprimer l’exubérance des sensations qui l’animent; pas un muscle ne bouge, mais un feu divin anime son regard; le génie illumine son front; on sens qu’elle pense tout ce qu’elle joue [...].“ *La France musicale* 8 (1845), S. 115.

107 Unter dem Aspekt einer angemessenen Balance zwischen ‚männlicher‘ Expressivität und ‚weiblicher‘ Spielhaltung wird auch bei der deutschen Pianistin Sofie Menter die Wahrung der „äußeren Ruhe“ hervorgehoben: „Glanz und Feuer der Darstellung, ein hinreißendes Temperament, das auch beim kühnsten Sichgehenlassen der Schönheit und der Anmuth seine Grenze echt weiblich nie berührt und vornehm stets die äußere Ruhe wahrt [...].“ La Mara (d.i. Marie Lipsius), *Musikalische Studienköpfe*, Bd. 5: *Die Frauen im Tonleben der Gegenwart*, Leipzig $^{3}$1902, S. 21f.

108 Auch wenn der Sittlichkeitsdiskurs um die Angemessenheit von Instrumenten, Spielhaltung und -kleidung aus heutiger Sicht sehr befremdlich erscheint, ist der visuelle Aspekt bei der Wahrnehmung und Bewertung von Virtuosinnen und Virtuosen im Zeitalter des Internets und der permanenten Visualisierung von Musik mehr denn je von hoher Relevanz. Das Rezeptionsideal des ‚reinen‘ Hörens, das im Konzertsaal in Wahrheit nie vollkommen verwirklicht wurde, wird von der visuellen Konzentration auf die Person, ihr Aussehen und ihre Ausstrahlung überlagert. Jugend, Schönheit und Sinnlichkeit sind beinahe selbstverständliche Voraussetzung geworden, um sich innerhalb der Klassikszene als Star zu etablieren. Persönlichkeitsinszenierung mit der Konzentration auf solche „Oberflächen“ hat es hier zwar schon immer gegeben, „sie erhält allerdings im massenmedialen Kontext eine wichtigere Bedeutung, indem sie notwendige Bedingung für die Erlangung und Aufrechterhaltung der Aufmerksamkeit in einer kurzlebig und stark visuell geprägten Umwelt ist und damit für die Musiker die Grundlage der erfolgreichen Berufsausübung darstellt.“ Borgstedt, *Der Musik-Star*, S. 34f. Für die Instrumentalvirtuosinnen und -virtuosen von heute bedeutet dies, dass sie im Bereich von Repertoire und Interpretation zwar nach wie vor das Ideal der ‚Werktreue‘ im Sinne der Unantastbarkeit des ‚Meisterwerks‘ verkörpern, sich anderer-

### *2.2.2 Geschlechterdichotomien als Bewertungskriterium musikalischer Interpretation am Beispiel der Klaviervirtuosität*

Spätestens seit der Jahrhundertmitte wurde die Harfe mit den anderen Zupfinstrumenten vom Klavier und seinem Siegeszug in die bürgerlichen Wohnzimmer und in die ‚Höhere-Töchter'-Ausbildung fast vollständig verdrängt. Nicht zuletzt sein materieller Wert machte es zu einem wichtigen Statussymbol des Bürgertums, und die Klavier spielende Tochter des Hauses erfüllte mit der entsprechenden Romanzen- und Salonliteratur in idealer Weise die geforderte Halbbildung in Vorbereitung auf ihre spätere Rolle als Repräsentantin bürgerlicher Häuslichkeit.[109] Zahlreiche Gemälde des 19. Jahrhunderts, die junge Damen am Klavier abbilden, meist in ruhiger Haltung, die Hände mehr auf den Tasten liegend als spielend und weniger mit Noten beschäftigt als vor sich hin träumend, nicht selten auch im sinnlich-erotischen Kontext des Klavierunterrichts bei einem männlichen Lehrer, legen Zeugnis ab von der Präsenz, die das Bild der Klavier spielenden jungen Frau in der bürgerlichen Gesellschaft besaß, und zugleich von seiner ambivalenten Bewertung.[110] Gleichzeitig war das Klavier das erste – und über lange Zeit einzige – Instrument, das Musikerinnen berufliche Perspektiven eröffnete, indem sie als Klavierlehrerin arbeiten oder auch eine Karriere als Konzertpianistin anstreben konnten. Im Klavier verband sich, anders als bei den anderen ‚Fraueninstrumenten', die Möglichkeit, die geforderte Schicklichkeit mit Professionalität und Öffentlichkeit als Voraussetzung für eine Erwerbsquelle zu verbinden. Immer mehr bürgerliche junge Frauen, die ohnehin von Jugend auf freiwillig oder unfreiwillig mit dem Klavier vertraut waren,

---

seits aber auch dem medial-gesellschaftlichen Zwang der Selbstinszenierung kaum entziehen können. Unter den neuen Vorzeichen einer durch die Massenmedien veränderten und geprägten Gesellschaft entstehen so Parallelen zum 19. Jahrhundert: Der Zwang, sich auf der Konzertbühne und in den Medien auf eine bestimmte Weise öffentlich zu inszenieren, lenkt den Fokus auf den Körper, mithin auf das Geschlecht, und hat in erster Linie Konsequenzen für die (Selbst-)Wahrnehmung der Virtuos*innen*. Mit der Ausstellung des weiblichen Körpers als Projektionsfläche von Weiblichkeit wird die Virtuosin automatisch zum Objekt der visuellen Lust des Zuhörers, der eben immer auch ein Zu*schauer* ist, und ordnet sich damit erneut (immer noch?) dem ‚männlichen Blick' unter.

109 „Kein anderes Instrument war [...] geeigneter, die zwei wesentlichsten Statusmerkmale des Besitz- und Bildungsbürgertums in sich zu vereinigen und zu verkörpern, als gerade das Klavier: Besitz und Bildung." Ballstaedt/Widmaier, *Salonmusik*, S. 190. Dieses Phänomen erklärt sich zum einen aus dem hohen Anschaffungspreis des Klaviers, der in Verbindung mit der Bedeutung des Instruments als Luxusgegenstand „soziale[n] Distinktionsgewinn" (ebd.) versprach, zum andern aus einem Bildungsbegriff, der nur sehr wenig mit schulischer oder akademischer Ausbildung zu tun hatte, sondern sich am treffendsten mit „gesellschaftliche Bildung" umschreiben lässt; „und es ist nicht verwunderlich, daß vor allem die Töchter die teuer angeschafften Klaviere traktieren sollten, waren doch die gesellschaftlichen Dinge ein dem weiblichen Geschlecht zugeteiltes Terrain." Ebd., S. 195. Zum Klavier als bürgerlichem Besitz- und Bildungssymbol und zu seiner Funktion in der Erziehung der ‚höheren Töchter' und innerhalb des bürgerlichen Familienlebens siehe ebd., S. 189–240.

110 Zur Analyse bildlicher Darstellungen der musizierenden Frau in der Malerei unter dem Gender-Aspekt siehe Richard Leppert, *Music and Image: Domesticity, Ideology, and Socio-cultural Formation in Eighteenth-Century England*, New York (CUP) 1988 und ders., *The sight of sound*.

beschritten diesen Weg, sodass sich in der zweiten Jahrhunderthälfte die Klagen über die „Schwadron von Damen“ häufen, die die „Befürchtung erregen, daß die Pianisten im Aussterben seien. Es scheint nur noch Pianistinnen zu geben. Sie haben die Herren der Schöpfung vollständig verdrängt vom Clavier.“[111] „Der so massenhafte Andrang des weiblichen Geschlechts zum Virtuosenthum“ wird gar als „böse Krankheitserscheinung der Zeit“ verurteilt, und Eltern werden angeklagt, ihre Töchter zu „bedauernswerthen Geschöpfe[n]“ zu erziehen, „die ohne jeden inneren Beruf zu Pianistinnen gedrillt werden, um ihr Leben lang nur sich und Anderen zur Last [zu] sein.“[112] Ein Gutteil der Kritik an der Klavier spielenden Frau als Massenphänomen dürfte der Furcht vor Konkurrenz geschuldet sein, nicht nur auf der Ebene der Ausbildung – seit der flächendeckenden Einführung von Konservatorien in Deutschland ab 1850 besuchten oft mehr Frauen als Männer die Klavierklassen an den Konservatorien[113] – und der beruflichen Tätigkeit als Klavierpädagoge, sondern auch im Bereich des öffentlichen Konzertierens. Während Geigenvirtuosinnen bis zur Jahrhundertmitte nur vereinzelt, meist als Wunderkinder, öffentlich in Erscheinung traten und Cellistinnen sowie Virtuosinnen auf Blasinstrumenten kaum ernst genommene und aus Sicht des bürgerlichen Kritikers moralisch anrüchige Exotika blieben,[114] gab es bereits in der Glanzzeit des Klaviervirtuosentums zwischen 1830 und 1850 nicht wenige bedeutende und erfolgreiche Pianistinnen wie Marie Pleyel oder Clara Wieck Schumann, die kaum weniger gefeiert wurden als Franz Liszt oder Sigismund Thalberg. Im Bereich pianistischer Professionalität wurde das Klavier, anders als im Kontext der Hausmusik und des Dilettantentums, keineswegs als weiblich konnotiert wahrgenommen: Dank seiner Größe, Vielstimmigkeit und Klangstärke, die es ihm ermöglichten, ein Orchester zu ersetzen, mit diesem erfolgreich in Konkurrenz zu treten oder völlig auf sich gestellt ein Konzertpublikum in seinen Bann zu ziehen, besaß es eine ausgesprochen männliche Komponente. Hinzu kam der technische Aspekt: „Of all mid-nineteenth-century instruments, the concert grand piano was the most technology-driven; instrumental affirmation of masculinity was thus at its strongest in the piano and was epitomized

111 Eduard Hanslick in der Wiener *Neuen Freien Presse* vom 13.2.1883, S. 1.

112 Otto Gumprecht in der *National-Zeitung*, wiedergegeben in: *Signale für die musikalische Welt* 40 (1882), S. 793.

113 Regelmäßig wurde in den Musikzeitungen die Anzahl der Schüler und Schülerinnen der Klavierklassen bzw. der Bewerber und Bewerberinnen für die Aufnahmeprüfung an den Konservatorien veröffentlicht. Spätestens seit den 1870er Jahren lag der weibliche Anteil bei zwei Dritteln mit steigender Tendenz, und zwar nicht nur in Deutschland, sondern in allen europäischen Konservatorien.

114 So erscheint es Otto Gumprecht in seinem Kapitel über „Die Frauen in der Musik“ gerechtfertigt, den Stellenwert dieser ‚Exotika‘ im Bereich des Instrumentalvirtuosentums von Frauen in einem einzigen Satz zusammenzufassen: „Die vereinzelten Orgel- oder Cellospielerinnen und was der befremdlichen Gestalten mehr sind, die hin und wieder im weiten Tonreiche auf Abenteuer ausgegangen, konnten füglich ganz außer Rechnung gelassen werden.“ Gumprecht, *Neue musikalische Charakterbilder*, S. 34.

in the gladiatorial combat of Liszt and Thalberg in 1837."[115] Indem Frauen mit zunehmendem Erfolg in diesen Bereich eindrangen, stellten sie die Polarisierung und Hierarchisierung der Geschlechter und ihre Übertragung auf den Bereich der Klaviervirtuosität in Frage. Der Wandel des Klaviers vom Symbol weiblicher Häuslichkeit und weiblichen Dilettantismus zum Symbol weiblicher Virtuosität und Professionalität und damit der Emanzipation der bürgerlichen Frau beunruhigte die männliche Öffentlichkeit: „It was a disquieted male gaze that beheld women's public display of that most appropriate female domestic accomplishment: playing the piano."[116] Dieser ‚beunruhigte Blick' fand seinen Widerhall in der Musikkritik, die die bürgerliche Geschlechterideologie in den Konzertsaal hineintrug. Da das Klavier mehr als andere Instrumente mit physischer Kraft assoziiert wurde, geschah dies vor allem über die geschlechtlich konnotierte Polarisierung von Kraft und Schwäche, verknüpft mit dem auch im bürgerlichen Musikdiskurs zentralen Begriff der ‚Natur'. Diese Vorgehensweise soll im Folgenden vor allem am Beispiel von Eduard Hanslicks Konzertrezensionen dargestellt werden. Sein Rang als „bedeutendste[r] und einflußreichste[r] Musikkritiker Europas"[117], an dessen musikalischem Urteil sich viele Rezensenten weit über Wien hinaus orientierten, machen seine Kritiken repräsentativ, nicht zuletzt im Hinblick auf die geschlechterbezogene Bewertung im Bereich der Klavier- und Instrumentalvirtuosität.[118]

Als genialer Naturmusiker par excellence galt im 19. Jahrhundert der russisch-deutsche Pianist und Komponist Anton Rubinstein[119]. Er wurde zum Repräsentanten

115 Katharine Ellis, *Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris*, in: Journal of the American Musicological Society 50 (1997), S. 353–385; hier S. 361, Anm. 24.

116 Ebd., S. 355.

117 Eduard Hanslick, *Musikkritiken*, hrsg. von Lothar Fahlbusch, Leipzig (Reclam) 1972, Vorwort, S. 8.

118 Eduard Hanslick (1825–1904) wirkte seit dem Erscheinen seines umfangreichen Aufsatzes über Wagners *Tannhäuser* in der *Wiener Musikzeitung* im Jahr 1846 über 50 Jahre lang ununterbrochen als Musikkritiker – neben seiner Tätigkeit zunächst als Jurist im Staatsdienst, dann als Professor für Musikgeschichte. Er schrieb zuerst für die *Wiener Musikzeitung* und ab 1848 für die großen Tageszeitungen *Wiener Zeitung*, *Presse* und schließlich *Neue Freie Presse*. Mit der für seine Beiträge charakteristischen Mischung aus Werkanalyse, Interpretationskritik und Feuilletonismus, verbunden mit einem gewandten, zu Ironie und Polemik neigenden Stil, setzte Hanslick international Maßstäbe innerhalb der sich etablierenden Musikkritik. Seine persönliche Bekanntschaft mit nahezu allen bedeutenden Komponisten und Virtuosen seiner Zeit, wie auch seine Reisen, u. a. zu vier Weltausstellungen, auf denen er das Musikleben Europas studierte und dokumentierte, machten ihn zu einem profunden Kenner der europäischen Musik- und Konzertkultur und verliehen seinem Urteil Autorität und Einfluss. Ab 1869 veröffentlichte Hanslick seine Musikkritiken in Buchform als mehrbändige Sammlungen. Sie sind, zusammen mit Hanslicks zweibändiger Autobiographie *Aus meinem Leben* von 1894, eine unerschöpfliche Quelle musikhistorischer Forschung, nicht zuletzt, aber bislang wenig beachtet, im Bereich ‚Geschlecht als Wertungskategorie im Konzertsaal'. (Auch in *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010 wird der Gender-Aspekt nicht thematisiert.)

119 Die neueste Veröffentlichung zu Leben und Werk Anton Rubinsteins ist Philip S. Taylors Biographie *Anton Rubinstein. A Life in Music*, Bloomington/Indianapolis 2007.

eines ‚natürlich-männlichen', „gesunden" und „kraftvollen" Klavierspiels stilisiert: „‚Erquickung' ist das rechte Wort für das innige Behagen, womit dieses durch und durch gesunde, kraftvolle und farbenreiche Spiel den Hörer erfüllt"[120], heißt es bei Eduard Hanslick. Sein Spiel sei „immer ruhig, unaffectirt und männlich"[121]; „gesunde kräftige Sinnlichkeit", „ungebrochene Naturkraft", „sinnliche Frische", „kraftvolle Sinnlichkeit und Lebensfülle"[122] kennzeichneten den Pianisten. Die Musikschriftstellerin Marie Lipsius, die ihre Schriften unter dem Pseudonym La Mara veröffentlichte, betont die Naivität des Künstlers – Naivität als Merkmal des sich seiner selbst unbewussten und daher vollkommen natürlichen Kindes – , wenn sie von der „Unmittelbarkeit seines Empfindens und Mitteilens"[123], von „naive[r] Urwüchsigkeit"[124], „impulsive[r] Natur"[125], „Gefühlsnatur", „Naivität in höherer Potenz"[126] spricht und seine Technik „als eine unbewußte, natürliche und sorglose"[127] beschreibt. Dazu gesellt sich der Hinweis auf Rubinsteins slawische Herkunft:

> „Ganz abgesehen von den speciell musikalischen Naturanlagen der Slaven, steckt in ihnen ein Capital von unverbrauchter Lebenskraft und derber, noch nicht zu Tod cultivirter Sinnlichkeit. Etwas von dieser Vollkraft und diesem Volltrotz der slavischen Natur wogt in Rubinsteins Blut [...]."[128]

Auch der Berliner Musikschriftsteller Adolf Weissmann begründet die „Ungebrochenheit des Instinkts"[129] und das „Elementare"[130] an Rubinsteins Klavierspiel mit seinen slawischen Wurzeln und hebt gleichzeitig seine äußere Ähnlichkeit mit Beethoven als Hinweis auf sein „deutsches Blut" hervor, das dem „naiven Musikervirtuosen"[131] in „glücklichster Rassenmischung [...] Selbstzucht"[132] verleihe und ihn vor dem Entgleisen bewahre. Zugleich wird am Beispiel Rubinsteins deutlich gemacht, auf welche Weise sich ‚Unnatürlichkeit' im Klavierspiel äußert:

---

120 Eduard Hanslick, *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868*, Wien/Leipzig $^{2}$1897, S. 145.

121 Ebd., S. 489.

122 Ders., *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin $^{2}$1886, S. 434.

123 La Mara, *Anton Rubinstein. Neubearbeiteter Einzeldruck aus den Musikalischen Studienköpfen* (*Kleine Musikerbiographien*), Leipzig $^{8}$1911, S. 5.

124 Ebd., S. 6.

125 Ebd., S. 16.

126 Ebd., S. 17.

127 Ebd., S. 16.

128 Hanslick, *Concert-Saal*, S. 487.

129 Adolf Weissmann, *Der Virtuose*, Berlin 1918, S. 88.

130 Ebd., S. 89.

131 Ebd., S. 95.

132 Ebd., S. 91. Rubinsteins Ähnlichkeit mit Beethoven wurde zu seinen Lebzeiten ein Topos, den u. a. Liszt mit der scherzhaften Bezeichnung „Van II" aufgriff. Harold C. Schonberg, *Die großen Pianisten. Eine Geschichte des Klaviers und der berühmtesten Interpreten von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1972, S. 251.

> „Das angeblich ‚gefühlvolle' seekranke Hin- und Hertaumeln des Tactes, durch welches junge Pianisten und namentlich Pianistinnen uns den schönsten Chopin verleiden, ist ihm [Rubinstein] ein Gräuel; von dieser Carricatur des tempo rubato, überhaupt von sentimentaler Schönthuerei und Affectation findet man bei Rubinstein keine Spur."[133]

Affektieren und Kokettieren sind die Schlagworte, mit denen ‚unnatürliches' Spiel umschrieben wird, und die im bürgerlichen Geschlechterdiskurs zugleich die negative Seite des weiblichen ‚Geschlechtscharakters' repräsentieren. Immer wieder kritisiert Hanslick an Virtuosinnen

> „den Typus des Frauenzimmerlichen. Wir meinen damit das Zerpflücken des musikalischen Zusammenhangs in kleine Theilchen, in deren jedes ein besonderes Gefühl gelegt wird; die Sucht zu retardiren und zu diminuiren; die vielen unnöthigen empfindungsvollen Accente auf einzelne Noten, die deren nicht bedürfen; endlich das Vorherrschen einer gewissen Geziertheit und Verschwommenheit."[134]

Mangel an echtem Gefühl und tieferem Verständnis für die (von Männern gemachte) Musik und ihre größeren Zusammenhänge wird durch übertriebene Agogik und ein Sich-Verlieren in Details ersetzt. An die Stelle von Aufrichtigkeit und Klarheit treten „Geziertheit und Verschwommenheit". Dabei bedürfe „wahre und tiefe Empfindung nicht des Affectirens und Kokettirens"[135]. Auch bei Männern kritisiert Hanslick affektiertes Spiel, so bei dem Pianisten Wilhelm Treiber:

> „Herr Treiber liebt es, – vielleicht ohne es zu wissen – den ganzen Entwicklungsgang seiner überschwenglichen Empfindung während des Spiels zugleich mimisch darzustellen. Nun kennen wir nichts Störenderes, als wenn ein Pianist bei jeder Fermate die Augen gen Himmel hebt, zu jedem Moll-Accord das Haupt schmerzlich verneinend schüttelt, und bei einer Figur von sechs accentuirten Noten sechsmal mit dem Haupte nickt."[136]

Hanslick bezeichnet seine Spielweise explizit als „unmännlich": „Diese vielen kleinen Accente, diese gefühlsseligen Ritardandos und Diminuendos machen den Eindruck des Unmännlichen, ja geradezu Frauenzimmerlichen."[137] Er geht jedoch stillschweigend davon aus, dass die übertriebene Mimik und Gestik beim Spielen und das ‚frauenzimmerliche' Affektieren unbewusst geschehen und sich durch Korrektur abstellen lassen: „Ist dies alles, wie wir gerne glauben, bei Herrn Treiber unwillkürlicher Ausbruch des Gefühls, dann muß er dieser Ausbrüche um jeden Preis Herr werden."[138] Weil ein solches affektiertes Spielverhalten nicht der männlichen

133 Hanslick, *Concerte*, S. 233.
134 Ders., *Concert-Saal*, S. 89f.
135 Ebd., S. 493.
136 Ders., *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 2: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten zwanzig Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien 1870, S. 267.
137 Ebd.
138 Ebd.

‚Natur' entspricht, gibt es Hoffnung auf Einsicht und Veränderung – nicht jedoch bei Frauen, deren ‚Natur' sie dazu zwingt und denen nichts bleibt als die äußere Hülle oberflächlicher Gefühlsseligkeit.

Mitunter wird männlichen Virtuosen eine weibliche ‚Natur' bescheinigt, ohne dass sie dadurch gänzlich abgewertet werden, denn bei aller Feminisierung bewahren sie sich Echtheit und Natürlichkeit als ‚männliche' Eigenschaften. Der österreichische Pianist Alfred Jaëll[139] wird von Hanslick, vor allem im direkten Vergleich mit seiner ‚männlichen' Frau, der Pianistin Marie Jaëll geb. Trautmann explizit als „Weib"[140] charakterisiert: „Allein seine Natur gehört zu jenen weiblich anschmiegenden, die sich gerne in kleinen Formen, im Kreise des Zierlichen und Anmuthigen bewegen, dem Großen, Leidenschaftlichen lieber aus dem Wege bleibend."[141] Nicht nur sein vor allem aus virtuos-brillanten Salonstücken bestehendes Repertoire lässt ihn weiblich erscheinen, sondern auch Aussehen und Spielweise: „[...] sieht man Herrn Jaëll über einzelnen Tönen der Melodie – er trennt sie gern, wie die italienischen Sänger – seine rundliche Hand so zierlich sich bäumen und wiegen, so glaubt man ihm noch weniger, was er von leidenschaftlichen Dingen spielt."[142] Der Vergleich mit italienischen Sängern ist ein Hinweis auf die Vorliebe für das Melodische, die auch Virtuosinnen oft unterstellt wird,[143] und die damit einhergehende Unfähigkeit, ‚männlich-deutsche' Musik angemessen zu interpretieren:

> „Was blieb unter den weichen Fingern Jaëlls zurück von dem stolzen Aufschwung des ersten Satzes [der Sonate B-Dur op. 22 von Beethoven], von dem ergreifend sehnsüchtigen Gesang des Adagio? Ein zierlich hinperlendes Klingen, das von der Eleganz des Virtuosen, aber nicht von dem männlichen Geist Beethoven's erzählte."[144]

Bei aller mitschwingenden Geringschätzung verzichtet Hanslick jedoch auf den Vorwurf der ‚Unnatur', dem umgekehrt ‚männliche' Virtuosinnen oft ausgesetzt waren, und anerkennt den Pianisten immerhin als einen Virtuosen von brillanter Eleganz in der Nachfolge Thalbergs.[145]

---

139 Alfred Jaëll (1832–1882), Sohn des Geigers Eduard Jaëll, unternahm ab 1844 Tourneen durch Westeuropa und bis nach Kanada und in die USA. Nach seiner Heirat mit der Pianistin Marie Trautmann 1866 trat er häufig mit ihr zusammen auf. Alfred Jaëll war bekannt als Pianist und Komponist brillanter Virtuosen- und Salonmusik im Stil Thalbergs, wurde aber auch als Chopin-Interpret gefeiert.

140 Hanslick, *Concerte*, S. 388.

141 Ders., *Concert-Saal*, S. 332.

142 Ebd.

143 Über die neue Generation der Klaviervirtuosinnen nach Clara Schumann schreibt Adolf Weissmann: „Mehr dem Melos als der Mehrstimmigkeit geneigt, bebauen sie das Genre, pflegen den singenden Ton, freuen sich am gefälligen Zierwerk. Sollte sich Chopin gläubigere Anbeterinnen wünschen? Sie sind es, aber sie dringen [...] nur zuweilen bis zum Kern seines Werkes; auch hier durch einen Mangel an Schöpferischem gebunden, der sie leicht ins Sentimentale abgleiten und im Rubatospiel den Rhythmus entwurzeln läßt." Weissmann, *Der Virtuose*, S. 159.

144 Hanslick, *Concert-Saal*, S. 207.

145 Ders., *Concerte*, S. 388.

Als zentrale Eigenschaft der männlichen ‚Natur' gilt im 19. Jahrhundert Kraft, sowohl im engeren Sinne physischer Kraft, als auch übertragen auf die geistige Ebene. Schilderungen von Anton Rubinsteins Klavierspiel sind eine wahre Fundgrube an rhetorischen Kraftumschreibungen: Es ist die Rede von „männlicher Urkraft", „Willenskraft",[146] „Titanenkraft im Forte"[147], „strotzender Kraft und Jugendfrische"[148] und „Tastenwüthen"[149]. Die Männlichkeits-Rhetorik steigert sich ins Martialische, wenn von „dicken Fingern" die Rede ist, die sich „mit Allgewalt in die Tasten [bohren]", während „die linke Hand Eroberergelüste" hat.[150] Nach Hanslick handelt es sich jedoch um eine Kraft, die

> „die rohe Körperlichkeit völlig abgestreift hat und als die frei herausschlagende Lohe eines inneren Feuers erscheint. Dies ist der Fall bei unserem jungen Titanen, der, wenn er mit überschäumendem Lebensdrang sich in die Tasten wirft, uns nicht etwa das non plus ultra möglichen Clavierlärmens, sondern das Abbild innerer, siegesfroher Kraft gibt."[151]

Dabei versäumt Hanslick nicht, den Pianisten in vorteilhaften Kontrast zu seinen Konkurrentinnen zu stellen: „[...] der ungemeine Zuwachs an concertirenden Damen, läßt uns in einer vorzüglich auf Kraft basirten Virtuosität eine höchst wohlthätige Abwechslung und Ergänzung erblicken."[152] Übertrieben schnelle Tempi, insbesondere bei der Interpretation fremder Werke, entschuldigt er mit der Gewalt natürlicher Leidenschaften: „Da ist's, als ob ein wilder Dämon ihn packte, ihn antriebe, das Stück so schnell zu nehmen, als es ihm möglich [...]."[153] Gelegentliche Exzesse stammen bei ihm nicht von „Virtuosen-Eitelkeit"[154], sondern sind Ausdruck überbordender Genialität: „Rubinstein spielt wie ein Gott, von dem es uns nicht verwundert, wenn er sich wie Jupiter zeitweilig in einen Stier verwandelt."[155] Auch der böhmische Pianist Alexander Dreyschock[156] wird von Hanslick als „gewaltiger Tastenbeherrscher" gewürdigt, der sich durch „zuversichtliche Freude an dem Kampf mit Schwierigkeiten" und „strotzend gesunde Kraft" auszeichne: „Das Kräftige, Stürmische, Glänzende beherrscht er unumschränkt".[157]

146 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 90f.
147 Hanslick, *Concert-Saal*, S. 488.
148 Ders., *Concerte*, S. 230.
149 Ebd.
150 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 90.
151 Hanslick, *Concerte*, S. 146.
152 Ebd.
153 Ebd., S. 233.
154 Ebd., S. 234.
155 Ebd., S. 436.
156 Alexander Dreyschock (1818–1869) gehörte zu den Klaviervirtuosen um Liszt und Thalberg, die in den 1830er und 1840er Jahren Tourneen durch ganz Europa unternahmen. Er spielte fast ausschließlich eigene Werke brillant-virtuosen Zuschnitts, zu denen auch ein Klavierkonzert in d-Moll aus dem Jahr 1860 zählt. Dreyschock ließ sich 1862 in St. Petersburg nieder, wo er als Direktor der Theatermusikschule, Hofpianist und Lehrer am Konservatorium wirkte.
157 Hanslick, *Concert-Saal*, S. 202f.

Doch scheint er der Typus des ‚seelenlosen Technikers' gewesen zu sein, was deutlicher als bei Hanslick in Heinrich Heines sarkastischer Schilderung der *Musikalischen Saison in Paris 1843* zum Ausdruck kommt:

> „Er macht einen höllischen Spektakel. Man glaubt nicht, einen Pianisten Dreyschock, sondern drei Schock Pianisten zu hören. Da an dem Abend seines Konzertes der Wind südwestlich war, so konnten Sie vielleicht in Augsburg die gewaltigen Klänge vernehmen; in solcher Entfernung ist ihre Wirkung gewiß eine angenehme. Hier jedoch, im Département de la Seine, berstet uns leicht das Trommelfell, wenn dieser Klavierschläger loswettert."[158]

Heines scharfe Kritik an Dreyschock ist im Zusammenhang mit seiner kritischen Einstellung zur „klingenden Sündflut"[159] der Pianisten und Pianistinnen zu sehen, die in seinen Saisonberichten aus Paris immer wieder beklagt wird. Als Sonderform der poetischen Kritik verfolgen Heines Schilderungen ohnehin nicht das Ziel objektiver Berichterstattung, sondern machen um der Pointe willen reichlich Gebrauch von den literarischen Mitteln der Übertreibung und Metaphorik. In ‚normalen' Konzertrezensionen finden sich hinsichtlich männlichen Krafteinsatzes im Bereich instrumentaler Virtuosität kaum negative Beurteilungen, da Kraft als natürliche Eigenschaft des Mannes, ja, als Synonym für Männlichkeit gilt.[160] Selbst übertriebener Krafteinsatz oder das Zurschaustellen von Kraft wird mit dem Verweis auf natürliches, männlich-jugendliches Ungestüm entschuldigt und allenfalls mit der Aufforderung gerügt, sich mehr um musikalischen Ausdruck zu bemühen. Bei Pianisten hingegen, die durch ausdrucksvolles Spiel weiblich konnotierter Musik, wie der Chopinschen Konzerte, auffallen, fehlt nicht der Hinweis, dass die Zartheit des Spiels keine Folge mangelnder Kraft sei. Weil die Spielweise hier dem

158 *Heinrich Heine und die Musik. Publizistische Arbeiten und poetische Reflexionen*, hrsg. von Gerhard Müller, Köln 1987, S. 143. Doch mag Dreyschock im Laufe seiner Karriere eine Entwicklung vollzogen haben, innerhalb derer er den „Mangel an Seele" wenigstens nicht mehr durch übertriebene theatralische Gesten zu verschleiern suchte. Diese „ehrliche" Beschränkung auf seine Fähigkeiten macht ihn in Hanslicks Augen zu einem sympathischen und ehrenwerten Künstler. Hanslick, *Concert-Saal*, S. 301.

159 *Heine und die Musik*, S. 119.

160 Selbst virtuoses Kontrabassspiel, das für Hanslick „kein ‚Spielen' mehr, sondern ein Ringen und Raufen, ein Anfallen und Niederzwingen des colossalen Gegners" ist und musikalisch niemals befriedigen könne, höchstens die Schaulust des Publikums, findet als Symbol männlicher Kraft immerhin die Bewunderung des Rezensenten: „Wenn [Giovanni] Bottesini, ein kräftiger, hochgewachsener Mann, sich tief über den Coloß beugend, mit der Linken den langen Weg vom Hals bis zum Steg unaufhörlich zurücklegt, während die Rechte mit mächtigem Bogen die Saiten säbelt, so bewundert man den Athleten in ihm kaum weniger, als den Tonkünstler. Im Presto kam er uns vor wie von Aken, der eine wild gewordene Bestie bändigt." Hanslick, *Concert-Saal*, S. 448. (Die aus den Niederlanden stammende Familie van Aken erregte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit ihrer Wandermenagerie, in der sie exotische Tiere zur Schau stellte und Raubtierdressuren durchführte, in ganz Europa Aufsehen.)

Charakter und Stil der Musik entspricht, kann ein Pianist wie Karl Heymann[161], dessen Pianissimo im großen Saal mitunter offenbar kaum noch zu vernehmen war, dennoch als positives Gegenbild zu einer ‚männlich' spielenden Pianistin fungieren:

> „Alle die zärtlich blickenden, holden und interessanten Geister, welche des Fräuleins [Flora Friedenthals] tapfere Faust verscheucht hatte, schienen zu Herrn Heymann geflüchtet zu sein, der sie aufs zärtlichste hegte und pflegte. [...] Heymanns Spiel entbehrt nicht der Kraft, allein, er thut darin lieber etwas zu wenig als zu viel [...]."[162]

Die Verteidigung seiner ‚Männlichkeit' scheint zudem aufgrund seiner äußeren Erscheinung geboten:

> „[...] ein unansehnliches Männchen, das sich fast verlegen auf das Podium schlängelt, mit einer Art schmerzlicher Lust in den Tasten wühlt und in jeden Ton hineinzuhorchen scheint. Die Natur hat ihm weder den zündenden Feuerblick Liszts, noch die ruhige Anmuth Thalbergs, noch die kraftstrotzende Gestalt Rubinsteins vergönnt; doch hat sie ihm einen eigenthümlichen Ausdruck aufgeprägt, welcher uns sagt, daß wir es mit einem echten, wahrhaften Künstlergemüth zu thun haben."[163]

Echtheit und Wahrhaftigkeit als ‚männliche' (Künstler-)Tugenden kompensieren hier das ‚unmännliche' Äußere.

Entsprechend der zentralen Bedeutung von Kraft als Bewertungskriterium der Klaviervirtuosität ist Mangel an Kraft im 19. Jahrhundert der Hauptkritikpunkt an Pianistinnen, wobei es zunächst um die rein physische Kraft geht, die die Spieltechnik beeinflusst und virtuose Bravour erst möglich macht. Impliziert ist jedoch stets seelische, geistige und intellektuelle Kraft als Voraussetzung für musikalische Ausdrucks- und Interpretationsfähigkeit, so auch bei Otto Gumprecht:

> „Langjährige Erfahrung hat [...] gelehrt, daß, im Ganzen und Großen betrachtet, auf dem Klaviere die Thaten des schönen Geschlechts im Wettkampfe mit denen des starken doch nur den zweiten Preis sich zu gewinnen pflegen. [...] Blos in den seltensten Fällen verfügt der weibliche Anschlag

161 Karl Heymann (1854–1922), Sohn des Amsterdamer Oberkantors Isaac Heymann, galt schon früh als vielversprechender Pianist und Komponist. Als Neunjähriger trat er ins Kölner Konservatorium ein und wurde dort u. a. von Ferdinand Hiller ausgebildet. Seit 1871 unternahm er erfolgreiche Konzertreisen durch Deutschland und Europa bis nach Russland. Von 1878 bis 1880 lehrte er am Hochschen Konservatorium in Frankfurt. Der Musikschriftsteller und -lehrer Josef Schrattenholz sieht in ihm sogar einen „neuen Liszt": „Das originelle, bei aller Plastik und objectiven Rundung der Darstellung in seinen Vorträgen waltende subjective Element, die hinreißenden, nur der Flamme des reinen Genies entsprühenden Geistesfunken, jenen undefinirbaren, selbstthätigen, selbstschöpferischen Chrakter des Spiels von Liszt – wir finden es in ähnlicher Form und Schöne auch bei ihm." *Illustrirte Zeitung* 78 (1882), 1. Halbjahr, S. 196. Aufgrund eines psychischen Leidens konnte Heymann seine Karriere jedoch nicht weiter fortsetzen; seit den 1890er Jahren erscheint sein Name nicht mehr in der Öffentlichkeit.

162 Hanslick, *Concerte*, S. 320.

163 Ebd., S. 321.

> über die unerschöpfliche Kraft und Ausdauer, welche die moderne Technik voraussetzt. Und nicht allein um eine geringere Leistungsfähigkeit der Sehnen und Muskeln handelt es sich hier, auch ein geistiges Hemmniß kommt hinzu, das seinen Grund in dem eng in sich zusammengefaßten, meist nur das Allernächstliegende mit innigerem Antheile ergreifenden Empfindungsleben der Frauen hat."[164]

Da Kraft als naturgegeben und damit unveränderlich angesehen wird, ziehen die Kritiker bei jeder Anwendung dieses Bewertungskriteriums eine natürliche und unüberwindliche Grenze, die Pianistinnen im Wettbewerb mit ihren männlichen Kollegen grundsätzlich benachteiligt. So bekennt Hanslick freimütig die Verlegenheit, in die ihn als Kritiker „Mädchenconcerte"[165] versetzen, weil sie im Grunde einer eigenen respektive niedrigeren Kategorie angehören als ‚Männerkonzerte' und daher mit diesen prinzipiell nicht vergleichbar sind:

> „Nicht etwa die Galanterie, sondern geradezu die Gerechtigkeit erheischt hier ein anderes, milderes Maß der Beurtheilung. Die moderne Claviermusik verlangt einen Grad von physischer Kraft und Ausdauer, der einem jungen, zartgebauten Mädchen nur äußerst selten eigen. Die Kritik wird sich daher meistens zufriedengeben müssen, wenn solche knospende Virtuosinnen die Wucht der Concertstücke ‚ihren Kräften entsprechend' bewältigen."[166]

Er empfiehlt jungen Pianistinnen, auf „ihre zartere Natur und geringere Kraft" Rücksicht zu nehmen, indem sie „kleinere Sachen" von Mendelssohn, Chopin oder Thalberg spielen, anstatt sich an die ‚männlichen' Komponisten Bach, Beethoven und Schumann heranzuwagen, denen sie körperlich und geistig nicht gewachsen seien. „Ihre wahrhaften Vorzüge: Zierlichkeit, Geläufigkeit, leichte Anmuth, können junge Pianistinnen in Tonwerken wie die [sic] genannten entweder gar nicht oder nur in falscher Anwendung geltend machen, d. h. indem sie Größe und Leidenschaft ins Niedliche kräuseln."[167] Frauen sollen sich also, was Spielweise und Repertoire betrifft, innerhalb ihrer ‚natürlichen' Grenzen bewegen, obwohl sie dies zugleich minderwertig macht. Die Kritik an mangelnder Kraft – körperlich und/oder geistig – zieht sich wie ein roter Faden durch Hanslicks Beurteilungen; Kommentare wie die folgenden finden sich zuhauf: „Vor Allem fehlt es an Ausdauer und Kraft des Anschlags, namentlich in Octavengängen, wo die Hände der Concertgeberin matt wie angeschossene Vögel über die Claviatur flattern. Noch fühlbarer drückt natürlich der Mangel jeder geistigen Kraft des Ausdrucks [...]."[168] „Uebrigens ist ihre Technik vielfach unvollendet, namentlich der Anschlag nicht kräftig genug. Ihr Vortrag repräsentirt den Typus des Frauenzimmerlichen."[169] „Ihr Anschlag ist weich, ermangelt aber der nachhaltigen Kraft, sowohl im einfach

164 Gumprecht, *Neue musikalische Charakterbilder*, S. 27f.
165 Hanslick, *Concerte*, S. 333.
166 Ebd.
167 Ebd., S. 334.
168 Ders., *Concert-Saal*, S. 117.
169 Ebd., S. 89.

getragenen Gesang, als im Sturme der Virtuosität. Der Ton bleibt klein und einfärbig, bringt es daher nie zu einem bedeutenden Eindruck.“[170] „Ja wir gestehen, daß die Art, wie Fräulein Falk[171] die (Waldstein’sche) C-dur-Sonate von Beethoven nicht nur in allen Zügen mikroskopisch verkleinerte, sondern geradezu jeder Lebenswärme beraubte, uns nicht mehr in der physischen Kraftlosigkeit der Concertgeberin ihre größte Schwäche erblicken ließ.“[172] Mitunter schien die Bemerkung „aber ein Mann würde es anders spielen“[173] nach Ansicht des Rezensenten alles zu sagen.

Auch Klaviervirtuosinnen, die aus der häufig beklagten Mittelmäßigkeit[174] weit herausragen, werden für ihren Mangel an Kraft kritisiert. So konstatiert Hanslick in *Die Presse*, dass ein

> „Mangel an Muskelkraft an sich weit über seine materielle Bedeutung hinaus in das Aesthetische des Vortrags greift und selbst Künstlerinnen ersten Ranges die volle Wirkung großartig erschütternder Tonstücke versagt. Im Geheimniß des Anschlags schlummert zuletzt die Wirkung jedes Clavierspiels. Die unzureichende Kraft ist eigentlich das Erbübel der Pianistinnen, das sie durch eine umso feinere Ausbildung des zarten Elementes auszugleichen suchen. Wo dies allein ausreicht, also in kleineren Formen, bleibt oft nichts zu wünschen übrig. Hingegen wird in größeren Compositionen alsbald auffallen, daß, wo der Anschlag nicht im Stande ist, die ganze Kraft des Tones

170 Ebd., S. 142.

171 Die aus einer jüdischen Familie stammende Nanette Falk (1835–1928) konzertierte bereits als Siebenjährige in ihrer Heimatstadt Hamburg. Mit zwölf Jahren ging sie nach Dresden, um bei Clara Schumann Unterricht zu erhalten; 1855 spielte sie auch Liszt in Weimar vor. Nach einigen Jahren in Paris ließ sich Nanette Falk 1864 als Klavierlehrerin in Berlin nieder, wo sie sich als anerkannte Beethoven-Spielerin etablieren konnte. 1867 übersiedelte sie nach Amerika, konzertierte in einigen Städten, darunter in New York und Washington, und erteilte weiterhin Klavierunterricht. In den 1880er Jahren kehrte sie nach Deutschland zurück und ließ sich mit ihrem Mann in Danzig nieder. Seither war sie nur noch selten öffentlich zu hören. Zu diesen und weiteren Angaben siehe Markus Gärtner, Art. *Falk, Nanette*, in: *Instrumentalistinnen-Lexikon,* Stand vom 2.6.2019, www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/falk-nanette.

172 Hanslick, *Concert-Saal*, S. 144.

173 Ebd., S. 506.

174 „Das Concertwesen der letzten Wochen war ein förmlicher Walkürenritt von Pianistinnen. Eine Anzahl ‚junger talentvoller‘ Clavierspielerinnen, die zum Theil nicht mehr jung, auch nicht gerade zum Ueberlaufen talentvoll sind, bildet durch alljährliches Concertgeben hier eine Art Kern, an welchen krystallartig immer neue Clavieroïden anschießen.“ Ders., *Concerte*, S. 205. Die von Hanslick beklagte Mittelmäßigkeit der Klaviervorträge betraf übrigens nicht nur Pianistinnen, sondern war nach seiner Einschätzung ein allgemeines Phänomen: „Unter solchen Umständen habe ich nun eine ziemliche Anzahl mittelmäßiger Clavier-Concerte dem Leser verheimlicht, weniger vielleicht aus Bequemlichkeit, als geleitet von der Ueberzeugung, daß auf einem großen und gemischten Musikmarkt, wie der unsere, das gänzlich Bedeutungslose den Anspruch und die Bestimmung habe, ignorirt zu werden.“ Ders., *Concert-Saal*, S. 115. Mittelmäßige Pianisten, die zunehmend die Konzertsäle eroberten, bezeichnet der Kritiker sarkastisch als „jugendliche Concertlüstlinge“. Ebd.

zu entfesseln, auch die zartesten Pianissimi mit dem Contraste zugleich die Hälfte des Effectes verlieren."[175]

Selbst eine Pianistin wie Clara Schumann, die Hanslick wegen ihrer vollkommenen künstlerischen Hingabe an das dargebotene Musikwerk als Ausnahmekünstlerin und als darin selbst ihren männlichen Kollegen überlegen darstellt, ist nach seiner Überzeugung von dieser Problematik betroffen. Dass sie den ersten Satz von Schuberts Sonate a-Moll nicht mit dem nötigen Pathos und Kontrastreichtum spielt, ist für Hanslick keine Frage der Interpretation, sondern eine der Kraft respektive des Geschlechts: „Über gewisse Grenzen seiner Individualität, seines Geschlechts, seiner physischen Kraft kann eben auch der Beste nicht hinaus."[176] Dieser einzige Kritikpunkt mangelnder Kraft wird Clara Schumann gewissermaßen zum Verhängnis, indem er letztlich ein vollkommenes Virtuosentum ausschließt. So bescheinigt Hanslick ihr zwar, dass sie „die Kraftvirtuosen der Neuzeit durch Männlichkeit des Vortrags" beschäme. „Nichts Weibisches, Zerflossenes, Gefühlsüberschwengliches herrschte in dem Spiel Clara Schumann's: es ist alles bestimmt, klar, scharf, wie eine Bleistiftzeichnung."[177] Doch die geschlechtsbedingte Beschränkung physischer Kraft macht ein Virtuosentum, das die Zuhörer fesselt und in seinen Bann zieht, unmöglich:

> „Hinreißend, gewaltig ergreifend wirkt Clara Schumann nicht. Ihr Spiel ist getreuestes Abbild der Compositionen, aber nicht Entfesselung einer eigenen gewaltigen Persönlichkeit. [...] Die hinreißende Macht eines Clavierspielers liegt vor Allem im Anschlag. Nur wer den ganzen, vollen Ton aus dem Instrumente zieht, der wird den ganzen vollen Eindruck machen [...]. Jede persönliche Kunstleistung wird, als ein Doppelresultat von Geist und Körper, den Bedingungen des letzteren ebenso wie des ersteren folgen, [...] die unmittelbar packende Gewalt eines Pianisten [ist] ebenso sehr in seinen Handmuskeln wie in seiner Seelengröße zu suchen."[178]

Obwohl Clara Schumann also von ihrer künstlerischen Grundhaltung her ein ‚Mann' ist, reicht dies nicht aus, um sie als vollkommene Virtuosin zu bezeichnen. Freimütig bekennt Hanslick, würde „echtes" Künstlertum allein einen vollkommenen Virtuosen ausmachen, so müsste sie „nicht nur die größte Pianistin, sie müßte der erste *Pianist* heißen, wäre nicht das Maß ihrer physischen Kraft durch das Geschlecht beschränkt."[179]

Mit fortschreitendem Niveau in der pianistischen Ausbildung der Frauen ließ sich die Kritik an mangelnder physischer Kraft immer weniger aufrechterhalten. Diese selbst wurde nun hinterfragt, indem sie als Kompensation für den Mangel an Musikalität, mithin geistiger Kraft, gedeutet wurde, oder mittels mehr oder weniger

175 *Die Presse* vom 11.3.1857, S. 1.
176 Hanslick, *Concerte*, S. 66.
177 Ders., *Concert-Saal*, S. 112.
178 Ebd., S. 111f.
179 Ebd., S. 112.

anzüglicher Bemerkungen über ‚unweibliches' und damit ‚unnatürliches' Verhalten. 1881 schreibt Hanslick zur jüngeren Pianistinnen-Generation,

> „daß das ‚schwache' Geschlecht sich gegenwärtig allzusehr durch physische Stärke auszuzeichnen bemüht ist. Die einseitig zarte Behandlung der Claviatur, die man früher den Pianistinnen zum Vorwurfe machte, scheint gegenwärtig ins andere Extrem übergeschnappt: die Tasten werden gestochen und gehauen. Dieses Extrem ist das schlimmere, schon weil es das unnatürlichere ist. Wir lassen uns ein wildes stürmisches Spiel gerne gefallen, wenn es als unmittelbarer Ausbruch einer kühnen, gewaltigen Persönlichkeit und von leidenschaftlicher Gluth durchleuchtet erscheint. Davon ist in unserem Falle nicht die Rede, sondern vielmehr von lediglich materiellem Kraftaufwande, der die Claviere ächzen macht und den Adel gesangvollen Vortrages vernichtet. Er läßt mehr auf innere Kälte schließen, als auf das Gegentheil."[180]

Ein Beispiel für solch eine Art kraftvollen Klavierspiels war nach Hanslicks Ansicht die französische Pianistin Marie Jaëll[181]: „Ihre ungewöhnliche Kraft und Ausdauer, ihre Bravour und ihr Gedächtniß verdienen alle Anerkennung; aber das alles entschädigt nicht für die Affectation und Unnatur, mit der sie Schumann vortrug, halb Somnambule, halb Amazone."[182] Ihr wird gleichzeitig ‚Weiblichkeit' und ‚Unweiblichkeit' vorgeworfen: Ersteres, indem ihr Spiel als affektiert und unnatürlich kritisiert wird, Letzteres mit dem in Konzertrezensionen des 19. Jahrhunderts gern bemühten Bild von der Amazone, das in Hanslicks Kritik eine weitere Variante erfährt: „Frau Jaëll [...] erledigt die schwierigsten Bravourstücke mit der Ruhe und Unbeweglichkeit einer eisernen Jungfrau"[183]. Wird hier schon ein ausgesprochen negatives Bild der Pianistin gezeichnet, so verschärft sich dieser Eindruck noch im kontrastierenden Vergleich mit ihrem Mann, dem Pianisten

180 Ders., *Concerte*, S. 323. Noch fast 40 Jahre später erhebt Adolf Weissmann den gleichen Vorwurf unnatürlichen Kraftaufwandes, den er dem Einfluss Teresa Carreños zuschreibt: „Daß sie [Carreño] das jüngere Geschlecht der Pianistinnen zu unnatürlichsten Kraftäußerungen reizte, ist zu begreifen. Aber schon bricht auch bei den Frauen die Erkenntnis durch, daß so der Weg zur Höhe nicht mehr zu nehmen ist. Schon pocht das musikalische Gewissen. Und wieder hämmert Persönlichkeit gegen physiologische Begrenztheit." Weissmann, *Der Virtuose*, S. 162.

181 Die elsässische Pianistin und Komponistin Marie Jaëll geb. Trautmann (1846–1925) war Schülerin von Henri Herz, zunächst privat und ab 1862 als Studentin am Pariser Conservatoire. Nach nur vier Monaten schloss sie aufgrund einer Ausnahmeregelung ihr Studium mit einem ersten Preis in Klavier ab. Zu diesem Zeitpunkt hatte sie als Wunderkind bereits über 100 Konzerte gegeben, vornehmlich in Frankreich, in der Schweiz und in Süddeutschland. 1866 heiratete sie den Pianisten Alfred Jaëll, mit dem sie bei Konzerttourneen gemeinsam auftrat. Nach dem Tod ihres Mannes 1882 hielt sich Marie Jaëll regelmäßig bei Liszt in Weimar auf, für den sie u. a. als Sekretärin tätig war. In den 1890er Jahren erregte sie Aufmerksamkeit durch ihre zyklischen Klavierabende. Als erste französische Pianistin spielte sie öffentlich alle 32 Klaviersonaten von Beethoven. Marie Jaëll nahm Kompositionsunterricht bei César Franck und Camille Saint-Saëns und veröffentlichte mehrere Kompositionen und Lehrwerke. Zu diesen und weiteren Angaben siehe Jannis Wichmann, Art. *Jaëll, Marie*, in: *Instrumentalistinnen-Lexikon*, Stand vom 2.6.2019, www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/jaell-marie.

182 Hanslick, *Concerte*, S. 93.

183 Ebd.

Alfred Jaëll, dessen Spiel und Auftreten Hanslick als ‚weibliches' Gegenbild zu demjenigen seiner Frau entwirft:

> „Von beiden Ehehälften war sie offenbar die männlichere; aber das Weib, Alfred, schien uns die angenehmere. Alfred Jaëll hatte sich Thalberg zum Vorbild genommen, seine Gattin hingegen Liszt. Alfred repräsentierte das Muster eines eleganten, formvollendeten Virtuosen ohne Tiefe und Leidenschaft. Marie arbeitete im Gegentheile nur auf Tiefe und Leidenschaft hin in ihren Vorträgen, worüber denn auch die Form meistens in Stücke ging. Trotz ihrer kühnen, glänzenden Bravour hat sie uns doch selten ganz befriedigt, denn überall mischten sich Blasirtheit, Raffinement und falsche Genialität erkältend in ihren Vortrag. Es fehlten, was wir an einer Frau am schwersten vermissen: Anmuth und Natürlichkeit."[184]

Der Schlüssel für Hanslicks unverhohlene Abneigung gegen die Pianistin dürfte in der abschätzigen Bezeichnung „Emancipirte"[185] liegen, die es nicht allein unternahm, Beethoven ins Zentrum ihres Repertoires zu stellen, dessen 32 Sonaten sie als erste französische Pianistin 1889 und 1893 in jeweils sechs Konzerten in der Salle Pleyel aufführte, sondern die sich auch noch auf das männlich besetzte Feld der Komposition vorwagte:

> „Frau Jaëll scheint heute ihrer Virtuosität nur untergeordnete Bedeutung beizulegen neben ihren Leistungen als Componistin. Und doch steht diese tief unter der Clavier-Virtuosin. Etwas Dürftigeres, Geschraubteres, dabei Anspruchsvolleres als ihr Violoncell-Concert ist uns lange nicht vorgekommen."[186]

Auch in insgesamt positiven Rezensionen impliziert Kraft beim Klavierspiel von Frauen fast immer als Kehrseite – neben dem Fehlen ‚echter' ‚Weiblichkeit' – mangelnde Musikalität und geistige Tiefe. Über ein Konzert der russischen Pianistin Annette Essipoff im Jahr 1873 schreibt Hanslick:

> „Mit einer für eine zarte Frau ganz ungewöhnlichen Kraft [...] packte Frau Essipoff das Rubinsteinsche D-moll-Concert mit einem Sturm von Octavengängen, ließ es im Andante in den zartesten Silberfäden schimmern und führte es im Finale triumphierend auf die Höhe. Wir hätten kaum geglaubt, daß überhaupt Damenhände dieses Concert dem Componisten nachspielen würden."[187]

Die Interpretation eines ‚seriösen' Werkes muss aber auch hier wieder den Beleg dafür liefern, dass kraftvolles und musikalisches Spiel bei einer Frau einander ausschließen:

184 Ebd., S. 388.
185 Ebd., S. 390.
186 Ebd., S. 388.
187 Ebd., S. 94.

> „Frau Essipoffs Vortrag des B-Dur-Trios von Schubert bestätigte unsere Vermuthung, daß das eigentlich virtuose Können und die Freude daran in dieser Künstlerin überwiegen; der erste Satz und das Andante verriethen bei großer Sauberkeit der Ausführung doch nur geringe innere Betheiligung an der Composition, während die beiden glänzenderen und schwierigeren Sätze, Scherzo und Finale, alle Lebensgeister der Pianistin weckten."[188]

Im Kontext der Klaviervirtuosität von Frauen wird ein Zuviel an Kraft kritisiert, weil es der weiblichen ‚Natur' angeblich widerspricht; ein Mangel an Kraft wird kritisiert, obwohl er der weiblichen ‚Natur' entspricht und somit die Forderung nach dem Sich-Bewegen innerhalb der Grenzen des eigenen Geschlechts erfüllt wird. Eine Kraft, die in einer „kühnen, gewaltigen Persönlichkeit" und „leidenschaftlicher Gluth" gründet und sich bei ‚wahren' Virtuosen unwillkürlich äußert, wird für Frauen als Möglichkeit erst gar nicht in Betracht gezogen. Ihre Kraft äußert sich in einem unnatürlichen ‚Stechen und Hauen', ist Ausdruck „innerer Kälte".[189] So wird das Bewertungskriterium Kraft als Instrument der Kritik an Pianistinnen je nach Bedarf gedeutet und zu einer Art Totschlagargument gegen die Gleichwertigkeit des Klavierspiels von Männern und Frauen.

Eduard Hanslicks Beurteilungen öffentlicher Auftritte von Pianistinnen zeigen beispielhaft, wie das Geschlecht in Konzertrezensionen des 19. Jahrhunderts zu einer wichtigen Wertungskategorie wird, indem die Dichotomien und Klischees des bürgerlichen Geschlechterdiskurses auf den musikalischen Bereich übertragen werden. Dies hat zur Folge, dass musikalische Interpretation im eigentlichen Sinne in den Hintergrund vieler Kritiken über Klaviervirtuosinnen rückt. Wird die Interpretation eines Musikwerkes durch eine Virtuos*in* besprochen, so geschieht dies explizit oder implizit unter Bezugnahme auf das Geschlecht, wenn z. B. das „Zerpflücken des musikalischen Zusammenhangs in kleine Theilchen" mit dem „Typus des Frauenzimmerlichen" erklärt wird.[190] Charakteristisch ist dabei das Vorgehen, die Leistung der Musikerin nicht als individuell, sondern als repräsentativ für ihr Geschlecht zu bewerten. Bei männlichen Instrumentalvirtuosen ist das Geschlecht bezüglich der Bewertung musikalischer Interpretation nur dort relevant, wo es um die Bekräftigung ihrer Überlegenheit geht. Während bei Virtuos*innen* die Wertungskategorie Geschlecht im Allgemeinen zu negativen Bewertungen führt, wird sie umgekehrt bei Virtuosen positiv funktionalisiert bzw. ins Positive umgedeutet, wenn z. B. der ‚Drang unbändiger Naturkraft' und dämonische Genialität Rubinsteins exzessiven Krafteinsatz entschuldigen, während kraftvolles Spiel von Pianistinnen nur ein unnatürliches ‚Stechen und Hauen' ist. Selbstverständlich erfahren auch männliche Instrumentalvirtuosen Kritik, doch anders als bei Virtuos*innen* werden Mängel nicht als unvermeidliche, weil geschlechtsspezifische Schwäche hingenommen, sondern man sucht nach individuellen Ursachen und Erklärungen und

188 Ebd.
189 Ebd., S. 323.
190 Hanslick, *Concert-Saal*, S. 89.

fordert die Musiker auf, dies und jenes an ihrem Spiel und Repertoire zu ändern.[191] Beim männlichen Virtuosen werden also Entwicklung und Bewährung vorausgesetzt und erwartet, wohingegen man Frauen Entwicklungsmöglichkeiten aufgrund ihres Geschlechts weitgehend abspricht. Denn auch im Bereich professionellen Instrumentalspiels, der Frauen im 19. Jahrhundert einerseits ganz neue Möglichkeiten der beruflichen Bildung, der Erwerbstätigkeit und öffentlichen Anerkennung bot, blieb für sie die Klassifizierung als ‚Geschlechtswesen' bestehen, die eine echte Gleichstellung mit ihren männlichen Kollegen faktisch unmöglich machte.

### *2.2.3 Repertoire und Geschlecht am Beispiel Clara Schumanns und anderer bedeutender Konzertpianistinnen des 19. Jahrhunderts*

Trotz der stereotypen Behauptung, dass Frauen das tiefere Verständnis für Beethoven fehle, und der Empfehlung an junge Pianistinnen, ‚kleinere Sachen' von Thalberg, Mendelssohn und Chopin als ihrem Geschlecht angemessene Musik zu spielen, war Beethovens Klavierwerk fester Bestandteil des Repertoires aller großen Konzertpianistinnen des 19. Jahrhunderts, angefangen bei Clara Schumann und Marie Pleyel[192] über Wilhelmine Clauss-Szarvady bis zu Sofie Menter, Marie Jaëll, Pauline Fichtner und Annette Essipoff.[193] Während es für die um 1850 geborenen Pianistinnen[194] selbstverständlich war, Beethoven und andere als männlich geltende Komponisten wie Bach, Schumann und Brahms öffentlich zu spielen, leistete die 1819 geborene Clara Schumann diesbezüglich Pionierarbeit. Schon früh bildete Beethoven einen Schwerpunkt ihres Konzertrepertoires, den sie bis zum Ende ihrer langen Karriere beibehielt. Es ist bemerkenswert, dass sie bereits als Teenager neben den bis in die 1830er Jahre üblichen, die Virtuosenkonzerte dominierenden brillant-virtuosen Bravourstücken vornehmlich eigener Komposition stets auch Werke von Beethoven auf ihre Programme setzte. Nach Janina Klassen liegt die musikhistorische Bedeutung der Pianistin trotz ihrer selbstgewählten und im öffent-

191 So fragt sich Hanslick, warum der ungarische Pianist und Liszt-Schüler Raphael Joseffy (1852–1915) bei aller technischen Perfektion die Poesie Schumannscher Charakterstücke nicht zur Geltung bringt: „Fehlt ihm die geheimnißvolle Resonanz des Gemüths dafür, oder ist's die Freude am bloß Virtuosen, was den jungen Künstler zur Stunde noch [!] bindet?" Hanslick, *Concerte*, S. 125. Zu Joseffy, der später als „Poet" unter den Pianisten bekannt und wegen seines „singenden Tones" und facettenreichen Spiels auch „die Patti des Klaviers" genannt wurde, siehe Schonberg, *Die großen Pianisten*, S. 297f. Den Geiger August Wilhelmj (1845–1918) fordert Hanslick auf, angesichts eines Programms aus lauter „kleine[n] Stücken, anmuthige[n] Genrebildchen, die mehr für den Gesellschaftssalon als für den Concertsaal passen", sich „in mehr großen Aufgaben" wie Quartetten von Beethoven oder Mendelssohn zu zeigen. Hanslick, *Concerte*, S. 96f.

192 Die belgische Pianistin spielte öffentlich allerdings nur das dritte Klavierkonzert und die *Mondschein*-Sonate. Zu ihrem Konzertrepertoire siehe Jenny Kip, *„Mehr Poesie als in zehn Thalbergs". Die Pianistin Marie Pleyel (1811–1875)* (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 7), Oldenburg 2010, S. 69f.

193 Als Nachname – Mädchenname, Doppelname oder nur der Name des Ehemannes – wurde hier jeweils die Form gewählt, unter der die Pianistinnen am bekanntesten waren.

194 Mit Menter (geb. 1846), Jaëll (geb. 1846), Fichtner (geb. 1847) und Essipoff (geb. 1851) bildete sich eine ‚goldene' Generation hervorragender Pianistinnen heraus.

lichen Gedächtnis verankerten Rolle als ‚die Stimme Robert Schumanns' denn auch in ihren Beethoven-Interpretationen: „Ihr Ruhm gründete vor allem auf dem durchschlagenden Erfolg der öffentlichen Aufführungen von Beethovens Klaviersonaten in den späten 1830er Jahren."[195] Denn während die Klavierkonzerte seit Mitte der 1830er Jahre nach und nach fester Bestandteil des Konzertrepertoires der Pianisten wurden, waren die Klaviersonaten noch weitgehend unbekannt, da keiner der berühmten Klaviervirtuosen sie auf das Programm setzte. „Die Gattung erschien nicht nur inzwischen obsolet, sondern auch ungeeignet für einen öffentlichen Vortrag. Beethovens frühe Sonaten galten als zu leicht, die mittleren als zu komplex, die späten als unverständlich."[196] In seiner *Geschichte des Concertwesens in Wien* schreibt Eduard Hanslick: „Die Beethoven'sche Sonate ist erst durch das Beispiel Clara Wieck's und bald darauf Lißt's in die Virtuosenprogramme und da auch nur sehr allmälig eingedrungen. [...] Die zarte, poetische Clara erregte im Publicum eine (damals freilich noch nicht stichhältige) Schwärmerei für Beethoven's Sonaten [...]."[197] Auch „für die späteren Clavierwerke" habe Clara Schumann (mit Brahms) „am meisten gewirkt."[198] Clara Schumann war mit Beethoven aufgewachsen: Bereits der väterliche Unterricht war von der Wertschätzung für Beethovens Klaviermusik geprägt; als junge Zuhörerin erlebte sie Aufführungen der Symphonien und Klavierkonzerte im Leipziger Gewandhaus und in den berühmten Konzerten des Pariser Conservatoires unter François-Antoine Habeneck, die sie auf ihrer Tournee 1832 besuchte.[199] Sie selbst spielte öffentlich zunächst einzelne Sätze aus Solo- und Kammermusikwerken, bevor sie 1837 in Berlin und 1838 in Wien mit der erstmaligen Aufführung der ganzen *Appassionata* op. 57 Aufsehen erregte, umso mehr, als sie die ganze Sonate auswendig spielte.[200] In der Folgezeit nahm sie zunächst die *Mondschein-* und die *Sturmsonate* (op. 27 Nr. 2 und op. 31 Nr. 2), dann nach und nach die *Sonata quasi una fantasia* op. 27 Nr. 1, die *Pathétique* op. 13, die Sonate A-Dur op. 101, die Sonate Es-Dur op. 7, die *Waldsteinsonate* op. 53, *Les Adieux* op. 81a und seit den 1850er Jahren auch die späten Sonaten op. 106, 109 und 110 in ihre Programme auf.[201] Wohl als Erste präsentierte sie der Öffentlichkeit 1857 auch die *Eroica-Variationen* op. 35; seit den 1860er Jahren spielte sie regelmäßig die Variationen in c-Moll op. 36. Damit nahm sie nicht nur unter den Pianistinnen, sondern auch unter den Pianisten eine Vorreiterrolle ein, die einigen Mut erforderte, war das breite Publikum doch noch in den 1830er Jahren trotz der Vergötterung Beethovens nur mit erstaunlich wenigen seiner Werke, vor allem den Symphonien, vertraut. Als erste öffentliche Interpretin mehrerer Klaviersonaten Beethovens sorgte Clara Wieck Schumann nicht nur dafür, dass sie allmäh-

195 Janina Klassen, *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit* (Europäische Komponistinnen 3), Köln/Weimar/Wien 2009, S. 331.

196 Ebd., S. 332f.

197 Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 1, Wien 1869, S. 333.

198 Ebd., S. 428.

199 Klassen, *Clara Schumann*, S. 331.

200 Schonberg, *Die großen Pianisten*, S. 225.

201 Die Angaben folgen den Recherchen von Janina Klassen in *Clara Schumann*, S. 333.

lich bekannt wurden – andere Pianisten, allen voran Liszt, der 1836 in Paris die *Hammerklaviersonate* op. 106 spielte, folgten nach und nach ihrem Beispiel –, sondern sie setzte auch interpretatorische Maßstäbe. So war es vermutlich ihre rasante und leidenschaftliche Interpretation der Sonate f-Moll op. 57, die den Verleger August Heinrich Cranz zu dem bis heute gebräuchlichen, eine bestimmte interpretatorische Richtung vorgebenden Beinamen *Appassionata* inspirierte.[202]

Clara Schumann war aber nicht nur eine Pionierin bezüglich der Beethovenschen Klaviermusik, sondern sie war auch diejenige, die sich bereits in den 1830er Jahren aufgrund der bekannten biographischen Konstellation engagiert für das Klavierwerk Robert Schumanns einsetzte und seit Ende der 1850er Jahre noch einmal mit missionarischem Eifer daran ging, in Johannes Brahms einen weiteren für das breite Publikum ‚schwer verdaulichen' Komponisten zu propagieren. Stets verfuhr sie dabei auf die gleiche Weise, indem sie größere Klavierzyklen zunächst in Teilen und aus Sonaten einzelne Sätze vortrug, bevor sie es wagte, dem Publikum das komplette Werk zu präsentieren. So spielte sie die *Papillons* op. 2, die *Davidsbündlertänze* op. 6, den *Carnaval* op. 9, die *Symphonischen Etüden* op. 13 und die *Novelletten* op. 21 erst nach 1850 ungekürzt in öffentlichen Konzerten.[203] Von Brahms machte sie das Publikum zunächst mit einzelnen *Ungarischen Tänzen* und Sätzen aus der Sonate f-Moll op. 5 bekannt; die *Paganini-Variationen* op. 35, die ihr für Spieler und Hörer zu schwierig schienen, mutete sie dem Publikum erst gar nicht zu.[204] Erst lange nach Clara Schumanns ersten Aufführungen von Klavierwerken ihres Mannes und vor allem dank ihrer Pionierarbeit fand der Komponist Aufnahme in das Standard-Repertoire der Klaviervirtuosen. In den 1830er und 1840er Jahren noch wurde Schumann, wenn überhaupt, vor allem privat gespielt, nicht zuletzt aufgrund negativer Erfahrungen mit der Reaktion des Publikums. So nahm Liszt einige Stücke in seine Programme auf, gab aber aufgrund der verhaltenen Resonanz der Zuhörer bald wieder auf.[205] Andere Pianisten ignorierten Schumann völlig:

---

202 Ebd.

203 Ebd., S. 327.

204 Ebd., S. 329. Auch im Ausland setzte sie sich erfolgreich für Schumann und Brahms ein: „Frau Clara Schumann hat durch ihr Spiel in London und den größten Städten Englands sehr erfolgreich für die Einführung der Werke ihres Gatten Robert Schumanns [sic] gewirkt, und das will bei dem bekannten englischen Vorurtheil sehr viel sagen. Namentlich waren es mehrere kleine Stücke von Schumann, welchen sie schnell Eingang verschaffte: ‚das Jagdlied', ‚das Schlummerlied' und ‚der Carneval' [sic] gefielen allgemein und mußten jedesmal wiederholt werden. Auch von Johannes Brahms spielte Frau Schumann in einem Concert eine Sarabande und Gavotte [aus: 2 Sarabanden und 2 Gavotten WoO post. 5 und 3] mit enthusiastischem Beifall, so daß sie einstimmig da capo verlangt wurden." *Signale* 14 (1856), S. 348.

205 Vgl. auch Schumanns selbstkritischen Bericht über die Wirkung von Liszts Vortrag ausgewählter Nummern aus dem *Carnaval* in Leipzig 1840, wo es heißt: „Mag manches darin den und jenen reizen, so wechseln doch auch die musikalischen Stimmungen zu rasch, als daß ein ganzes Publikum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgescheucht sein will. Dies hatte mein liebenswürdiger Freund, wie gesagt, nicht berücksichtigt, und mit so großem Anteil, so genialisch er spielte, der einzelne war vielleicht damit zu treffen, die ganze Masse aber nicht zu heben." Robert

„Am unbegreiflichsten müßte die lange Vernachlässigung Schumann's von Seiten der Pianisten erscheinen, böte nicht andererseits die eigenthümliche, bloßem Virtuosenspiel ganz unnahbare Tiefe und Geistigkeit der Schumann'schen Musik wenigstens *einen* Erklärungsgrund. Von den eigentlichen Virtuosen mochte keiner etwas mit Schumann'schen Stücken zu schaffen haben, obwohl die große technische Schwierigkeit derselben gerade an die Virtuosität im besten Sinne appellirte und derselben die rühmlichste Aufgabe bot. [...] Diese Virtuosen [Hanslick benennt namentlich Alexander Dreyschock, Rudolph Willmers, Carl Evers und Leopold von Meyer][206] concertirten in Wien in den Jahren 1850 bis 1855 (!) ohne ein Schumann'sches Stück in ihr Programm aufzunehmen. Die Thatsache ist gewiß seltsam genug und nicht die rühmlichste."[207]

Erst seit den späten 1850er Jahren wurde Schumann so populär, dass Hanslick 1862 bemerkte, der Komponist sei unter den Pianisten mittlerweile „theils Bedürfniß, theils Mode, also jedenfalls unausweichlich geworden"[208]. Dabei schrieb er Clara Schumann den entscheidenden Anteil zu und kritisierte zugleich ihre pianistischen Nachahmerinnen:

„Die allmähliche Verbreitung der Schumann'schen Clavierstücke darf man von Clara Schumann's drittem Erscheinen in Wien (Januar 1856) datiren. Erst diesmal fanden ihre Vorträge einen hinreichend fruchtbaren Boden und

---

Schumann, *Schriften über Musik und Musiker*, ausgewählt und herausgegeben von Josef Häusler, Stuttgart (Reclam) 2010, S.187f.

206 Rudolph Willmers (1821–1878), geboren in Berlin, aufgewachsen in Kopenhagen, studierte bei Johann Nepomuk Hummel in Weimar und Friedrich Schneider in Dessau; seit 1836 unternahm er Konzertreisen durch Deutschland, Österreich und Skandinavien. 1864 wurde er Professor am Sternschen Konservatorium in Berlin. Hanslick bescheinigt dem Pianisten, der fast ausschließlich eigene Werke spielte, eine „unübertroffene Schönheit des Trillers und eine gewisse mondscheinzerflossene Sentimentalität [...]. Willmers war noch in die günstige Zeit gekommen, wo die allgemeine Passion für das Virtuosenthum wie eine Hochflut den Einzelnen mit emporhob – man bewunderte Willmers ‚poetisches Spiel'; sechs Jahre später fand man es blos langweilig." Hanslick, *Concertwesen* 1, S. 344. Der aus Hamburg stammende Pianist Carl Evers (1819–1875) trat seit 1832 öffentlich auf. Hanslick ordnet ihn wie Willmers in die Kategorie der Vertreter eines oberflächlichen, sich schnell verbrauchenden Virtuosentums ein. Vgl. ebd., S. 341. Leopold von Meyer (1816–1883) wuchs in Wien auf, wo er eine Zeitlang Schüler von Carl Czerny war und bald – namentlich „in der Damen- und ‚Cavalierwelt'" – erfolgreich konzertierte. Nach Hanslick war Meyer, der reine Soloabende gab, mit „einer sehr hübschen Technik ausgestattet", brachte es jedoch nie höher „als zum brillanten Walzerspieler. Was immer er spielen oder componiren mochte, der Walzerrhythmus war sofort an der Oberfläche. Meyer war die concertfähig gewordene Wiener Tanzlust [...]." Ebd., S. 343. Ironisch bezeichnet Hanslick ihn als den „lustige[n] Rath unter den Pianisten – er stand in dem Geruch, keine Note von Beethoven zu kennen [...]." Ebd., S. 294. Ähnlich spöttisch schreibt die französische Kulturzeitschrift *Le Ménestrel* über die Popularität des Pianisten: „[...] M. Meyer est partout. Nous ignorons s'il sait tout, et s'il entend tout, mais il est certain qu'il sait se faire entendre." („M. Meyer ist überall. Wir wissen nicht, ob er alles weiß und ob er alles hört, aber gewiss ist, dass er es versteht, sich hören zu lassen." Übersetzung: C. M.) *Le Ménestrel* 12 (1845) (30.3.1845).

207 Hanslick, *Concertwesen* 1, S. 429.

208 Ders., *Concertwesen* 2, S. 265.

> allmählich eine nicht mehr zu unterbrechende Nachfolge. [...] Daß nun Schumann auch bald Mode wurde (wie Sebastian Bach und Beethoven) und in viele unberufene Virtuosenhände gerieth, versteht sich von selbst; in Wien hat vor allem das stattliche Contingent von Clavierspielerinnen mit poetischem Sinn, aber unzureichender Kraft Schumann in leidenschaftliche Affection genommen.“[209]

Die zentrale Rolle, die Clara Schumann mit ihrem beharrlichen Engagement in dieser, auch von Hanslick insgesamt positiv bewerteten Entwicklung spielte, trifft in abgeschwächter Form auch auf die Verbreitung des Brahmsschen Werkes zu; sein erstes Klavierkonzert in d-Moll op. 15 beispielsweise setzte sich dank ihrer regelmäßigen öffentlichen Aufführungen durch, bevor andere Pianisten das schwierige Werk in ihr Repertoire aufnahmen.[210] Indem die Pianistin als Pionierin des Klavierwerks von Beethoven, Schumann und Brahms wirkte – ebenso engagiert setzte sie sich, meist im Verbund mit Joachim, für deren Klavierkammermusikwerk ein –[211], widmete sie sich denjenigen Komponisten, die im öffentlichen Musikdiskurs als Symbolfiguren ‚männlich-deutscher‘ Überlegenheit vereinnahmt wurden. Vor allem Beethoven stieg im Verlauf des 19. Jahrhunderts zum unbestrittenen und unanfechtbaren Symbol für ‚männliche‘, ‚deutsche‘ und zugleich universelle Musik auf.[212] Die ‚Männlichkeit‘ und das ‚Deutschtum‘ Beethovens und der, wenn auch nur bedingt, in seine Nachfolge gestellten Komponisten Schumann und Brahms basierte auf den großen orchestralen Gattungen, die sie bedienten, und auf der geistigen und technischen Komplexität ihres Schaffens – beides Bereiche, die im Geschlechterdenken des 19. Jahrhunderts auf produktiver wie auf reproduktiver Ebene das weibliche Fassungsvermögen überstiegen. Dass mit Clara Schumann ausgerechnet eine Frau zur berufenen Interpretin der ‚männlichsten‘ Komponisten avancierte – nicht zu vergessen Bach, der ebenfalls zu den von ihr bevorzugten Komponisten gehörte –, war daher ein Widerspruch in sich, der sich im Hinblick auf Robert Schumann am leichtesten auflöste, indem sich Clara als authentische Hüterin seines musikalischen Erbes in einer einzigartigen und unanfechtbaren Position befand. Auch ihre persönliche Beziehung zu Brahms, dessen Klavier- und Kammermusikwerke sie oft noch aus dem Manuskript kennenlernte und aus der Taufe hob, ließ ihre Vorreiterrolle als Brahms-Interpretin naheliegend erscheinen. Sie als – auch für männliche Pianisten – vorbildliche Beethoven-Interpretin anzuerkennen, war, folgt man der von zahlreichen Musikschriftstellern verbreiteten und im öffentlichen Musikdiskurs verankerten Prämisse von der männlichen Exklusivität hinsichtlich eines tieferen Beethoven-Verständnisses, eigentlich eine Unmöglichkeit. Offensichtlich bestand eine Kluft zwischen der von geschlechterbezogenen Vorurteilen geprägten Theorie und der Realität des Konzertlebens, die die Kritiker

209 Ders., *Concertwesen* 1, S. 430.

210 Klassen, *Clara Schumann*, S. 323.

211 Von den rund 1.000 belegten öffentlichen Konzerten zwischen 1854 und 1891 bestritt Clara Schumann ein Viertel zusammen mit Joachim. Ebd., S. 320.

212 Vgl. dazu Kap. 4.1.2 der vorliegenden Arbeit.

nicht umhin kommen ließ, die Leistungen Clara Schumanns und anderer Pianistinnen in ihrer Nachfolge als Beethoven-Interpretinnen anzuerkennen. Der ihnen zuerkannte Ausnahme-Status diente letztlich aber als Bestätigung der Regel von der angeblichen Unfähigkeit von Musikerinnen, ‚männliche' Komponisten und insbesondere Beethoven angemessen zu interpretieren.

Spätestens seit den 1860er Jahren hatte sich Clara Schumann einen geradezu legendären Ruf als Ausnahmekünstlerin und Interpretin anspruchsvoller ‚Meisterwerke' erarbeitet, den kein Kritiker oder Musiker mehr ernsthaft in Zweifel zog. Für ihre Virtuosität und Interpretationsleistungen ebenso wie für die Gestaltung ihrer Programme erfuhr sie im Allgemeinen höchstes Lob. Pianistenkollegen und -kolleginnen eigneten sich ihr Repertoire an, das neben Schumann, Beethoven, Bach und Brahms als durchgehende Konstante Chopin und Mendelssohn, aber auch Schubert umfasste, sodass Hanslick rückblickend feststellte:

> „Um die Mitte der fünfziger Jahre (besonders nach den Concerten Clara Schumann's) mochte sich schon kein Pianist mit einem Concertprogramm hervorwagen, auf dem nicht Seb. Bach (mitunter auch Scarlatti oder Händel), Beethoven, Chopin und Schumann figurirten. Zum Schluß folgte dann allerdings Liszt, Thalberg oder irgend eine eigene Bravour-Transcription."[213]

Auch die Praxis des Auswendigspielens geht auf Clara Schumann zurück, die damit nach Hanslick vor allem die Virtuos*innen* zur Nachahmung anregte:

> „In den fünfziger Jahren hingegen nahmen schon die jüngsten Concertgeberinnen Anstand, ihre Vorträge anders als auswendig zu bringen. Für Clavier und Violine wurde dieser Brauch so gut wie allgemein (wir dürfen dessen allgemeinere Verbreitung wohl von den Concerten Jenny Lind's und Clara Schumann's datiren) [...]."[214]

Das Auswendigspielen war durchaus revolutionär, weshalb Clara Schumann dafür anfangs keineswegs nur gelobt, sondern auch als überheblich kritisiert wurde, herrschte doch die Meinung vor, „es sei unhöflich gegenüber dem Komponisten, seine Musik ohne Noten zu spielen."[215] Hanslick gehörte allerdings zu denen, die die Möglichkeiten des Auswendigspielens im Hinblick auf den für das Interpretentum so wichtigen Aspekt des ‚Nachschaffens' früh erkannten:

> „Es ist gar nicht so gleichgiltig [sic], ob jemand dasselbe Stück frei aus sich heraussingt oder ob er es mit den Augen (aus dem Notenblatt) hervorsuchen muß. Der wunderbare Vorgang der musikalischen Reproduction, dieses nachschaffenden Schaffens, dieses Findens von bereits Erfundenem, steht so frei auf der Grenze dieser beiden Gegensätze, daß selbst eine Aeußerlichkeit nicht verschmäht werden darf, welche den schönen Schein des eigenen begeisterten Hervorbringens zu erhöhen vermag. Es ist aber mehr als bloße

213 Hanslick, *Concertwesen* 1, S. 414.
214 Ebd., S. 421.
215 Schonberg, *Die großen Pianisten*, S. 225.

> Aeußerlichkeit, wenn ein Virtuose sich so vollständig in die vorzutragende Dichtung einlebt, daß er beherrschend und zugleich willig von ihr beherrscht, sie wie ein Stück seiner selbst loslösen und begeistert freigeben kann. Wie hemmend für die Phantasie des Zuhörers der Anblick des ängstlich verfolgten Notenhefts und des allzeit sprungbereiten ‚Umwenders' wirkt, hat jeder von uns oft genug erfahren."[216]

Die Komponisten wussten, welche Bedeutung es für die Verbreitung ihrer Werke hatte, wenn Clara Schumann sich ihrer in ihren Konzerten annahm. Bereits Chopin verfolgte aufmerksam und zugleich ängstlich, welche seiner Stücke die Pianistin der Öffentlichkeit präsentierte. 1839 schrieb er an seinen Freund und Sekretär Julian Fontana: „Hat die Wieck meine Etüde [Ges-Dur op. 10 Nr. 5] gut gespielt? Wie konnte sie auch gerade eine Etüde wählen, die jene, die nicht wissen, daß das für schwarze Tasten ist, am wenigsten interessiert. Es wäre besser gewesen, still zu sitzen [d. h. nicht zu spielen]."[217] Der deutsche Pianist und Komponist Adolph Henselt, der seit 1838 in Russland als Hofpianist der Zarin und einflussreicher Klavierpädagoge wirkte, verdankte das Bekanntwerden seines Klavierwerks überhaupt erst der jungen Pianistin:

> „Der poetische und romantische Zauber der Virtuosität war in Clara's Programmen hauptsächlich durch Chopin und Henselt vertreten, welch' letzterer kaum aufgetauchte Componist dem Mädchen ein gutes Theil seines schnellen Ruhmes verdankte. [...] Als eigentlicher, poesievoller Claviercomponist ist Henselt erst durch Clara Wieck allgemein bekannt und beliebt geworden."[218]

Über die Jahre und Jahrzehnte ihrer ungewöhnlichen Karriere gingen viele Kritiker dazu über, in kurzen Besprechungen und mit einander gleichenden Formulierungen und Superlativen die Auftritte dieser „ächte[n] Priesterin der wahren Kunst"[219] zu rezensieren. In der *Neuen Zeitschrift für Musik* aus dem Jahr 1870 heißt es beispielsweise:

> „Cl. Sch. spielte zwar nur bekannte Werke, aber mit so hoher Vollendung und Präcision, daß sie damit die Zuhörer in hohem Maße entzückte. Es versteht sich von selbst, daß es an Beifallsbezeugungen nicht fehlte und daß die ihr entgegengebrachten Sympathien wahre, durch ihr ächtes Künstlerthum hervorgerufene waren."[220]

---

216 Hanslick, *Concertwesen* 1, S. 421.

217 Frédéric Chopin, *Briefe*, hrsg. mit einem Vorwort und Kommentaren von Krystyna Kobylańska. Aus dem Polnischen und Französischen übersetzt von Caesar Rymarowicz, Frankfurt a. M. 1984 (Ost-Berlin 1983), S. 170.

218 Hanslick, *Concertwesen* 1, S. 333.

219 *AMZ*, *Neue Folge* 2 (1864), Sp. 105. Zu Clara Schumann als Repräsentantin des ‚männlichen' Künstlerideals vom ‚Priester' siehe Kap. 3.2 der vorliegenden Arbeit.

220 *Neue Zeitschrift für Musik* (*NZfM*) 66 (1870), S. 57.

Im gleichen Jahr spielte sie zusammen mit Joseph Joachim, eine Konstellation, die ebenfalls bei Kritik und Publikum längst zu einem äußerst erfolgreichen Selbstläufer geworden war: „Die Leistungen waren der Künstlerschaft der Concertgeber entsprechend, das versteht sich von selbst; das Publicum spendete unendlichen Beifall.“[221] Die Konstanz des Repertoires und der Qualität ebenso wie der Zuhörerreaktionen brachte die Kritik in eine gewisse Verlegenheit:

> „Ueber das vierte Concert der Frau Clara Schumann könnten wir nur schon früher Gesagtes nochmals wiederholen. Sowohl das, was Frau Schumann brachte, als wie sie es brachte, war vollständig im Geschmack des dichtbesetzten Zuhörerkreises. Frau Schumann ist mit ihren Concerten förmlich Mode geworden, eine Mode, welche sich jeder ehrliche Musiker gewiß mit Freude gefallen läßt.“[222]

Der einzige Kritikpunkt, der sich wie ein roter Faden durch die Konzertbesprechungen zieht, sind die schnellen Tempi der Pianistin, die offenbar die Durchsichtigkeit der vorgetragenen Werke gefährdeten und die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer überforderten.

> „Wir hätten nur eines an dem Spiel der Künstlerin zu erinnern. Sie läßt sich in manchen Sachen zu einer Hast im Tempo hinreißen, die für ihre Kunstfertigkeit wohl bedeutendes Zeugniß ablegt, für das Ohr des Zuhörers aber weniger Werth hat, weil entschieden in diesem Sturmesdrang von Tönen fast jedes Detail untergeht.“[223]

Ähnlich klagt Hanslick anlässlich einer Serie von Konzerten Clara Schumanns in Wien im Jahr 1858:

> „Ferner fanden wir ihre Neigung zur Beschleunigung der Tempi sehr vorgeschritten. Ihr stets deutlicher und markirter Vortrag vermag es wohl noch, bei sehr schnellem Tempo deutlich zu bleiben, allein die Grenze, welche in der Aufnahmsfähigkeit [sic] musikalisch gebildeter Hörer doch jedenfalls vorliegt, schien uns manchmal überschritten.“[224]

Der Kritiker gibt der Befürchtung Ausdruck, dass gerade Clara Schumanns Anliegen, das Publikum mit unbekannter, anspruchsvoller Musik vertraut zu machen, durch die schnellen Tempi sein Ziel verfehlen könnte:

---

221 Ebd., S. 18f.

222 *Signale* 24 (1866), S. 218. Über ihre Konzertreihe in Wien im gleichen Jahr heißt es: „Es wäre wohl überflüssig, noch einmal auf alle Vorzüge ihres Spiels einzugehen, nachdem dieselben schon so oft und so vielseitig beleuchtet worden sind [...].“ Ebd., S. 179.

223 Ebd. An anderer Stelle heißt es: „Dagegen wurde Nr. 1 [aus Schumanns *Kreisleriana*] auch diesmal, so wie früher, von Frau Schumann in einem Tempo genommen, daß [sic] von einem Detail kaum mehr eine Spur vernehmen ließ. Die Künstlerin bewegt sich in einer Illusion, wenn sie glaubt, daß dieses Stück, so rasend schnell gespielt, auf den Zuhörer irgend einen andern Eindruck als den eines rasch vorübergehenden Geräusches machen könne.“ Ebd., S. 330.

224 Hanslick, *Concertwesen* 2, S. 164.

> „Sollen aber solch schwerer faßliche Compositionen obendrein als Fremdlinge erst eingeführt werden, so erweist man ihnen durch allzugroße Hast einen schlechten Gefallen. Der Hörer fühlt sich durch die Anstrengung, nachzufolgen, ermüdet, und behält vielleicht ein Vorurtheil gegen die Composition."[225]

Trotz der immer wieder geäußerten Kritik an überzogenen Tempi ließ sich Clara Schumann offensichtlich nicht zu einer Änderung bewegen. Dies deutet darauf hin, dass die von ihr gewählten Tempi ihrer künstlerischen Auffassung entsprachen. Gleichzeitig blieb sie damit dem Zeitgefühl ihrer Jugend im Vormärz treu, das im Zuge des industriellen Fortschritts Geschwindigkeit „mit der Vorstellung von Aktivität und Produktivität, aber auch mit Jugend- und Geniekult"[226] verknüpfte. „Nicht zuletzt aus diesem Grund legte auch Clara Schumann lebenslang Wert darauf, ihre Schnelligkeit am Klavier zu erhalten. Ein Stück weit dürfte sie gerade damit den Eindruck von ‚Frische' und ‚Jugendlichkeit' verbreitet haben, den Rezensenten auch noch am Spiel der betagten großen Dame bestätigten."[227] Schließlich könnten sich ihre schnellen Tempi und damit das Hervorkehren ihrer spieltechnischen Möglichkeiten ebenso wie der Mangel an Wärme, der ihrem Spiel nicht selten vorgeworfen wird, aus dem Vermeiden jeder Sentimentalität als typisch ‚weiblicher' Eigenschaft erklären. Als junge Virtuosin musste Clara Wieck im Wettstreit mit männlichen Virtuosen wie Liszt und Thalberg bestehen, die durch ihre glänzende Virtuosität bestachen, als Witwe, deren tragisches Schicksal Mitgefühl, aber auch Neugier und Voyeurismus weckte, mochte sie sich aus Abwehr und als eine Art Selbstschutz ein ‚männliches' Auftreten als technisch perfekte und unsentimental-intellektuell ausgerichtete Interpretin angeeignet haben.[228] Hanslick lobt die konsequente Abkehr von jeder Sentimentalität als Ausdruck einer ‚werktreuen' künstlerischen Haltung, hält sie aber stellenweise für übertrieben und in Kälte umschlagend, wobei er die psychologische Metapher des Panzers verwendet:

> „Diese helle, gegen jedwede falsche Sentimentalität gepanzerte Verständigkeit war von jeher ein hervorstechender Charakterzug der Schumann. [...] Allein auch Tugenden können in ihrer Strenge übertrieben und zur Einseitigkeit gesteigert werden. Mag Frau Schumann in ihrem ersten Concert vielleicht nicht ganz disponirt gewesen sein, genug, es erschien uns jener morgenfrische Hauch der Verständigkeit manchmal gar zu frostig, die Schärfe der melodischen und rhythmischen Contouren gar zu schneidig. [...] Auch eine zweite Bemerkung nehmen wir nicht Anstand zu wiederholen: daß unbeschadet der künstlerischen Glätte und Durchsichtigkeit eine größere Wärme und Beseelung mancher Tondichtungen uns möglich scheint, als Clara Schumann ihnen gegenwärtig verleiht."[229]

---

225 Ebd., S. 164f.
226 Klassen, *Clara Schumann*, S. 337.
227 Ebd., S. 338.
228 Ebd., S. 344.
229 Hanslick, *Concertwesen* 2, S. 164 und 166.

Etwas widersprüchlich erscheint im Gegensatz zu dieser Bewertung, dass viele Rezensenten Clara Schumanns besondere Fähigkeit zur Interpretation poetisch-träumerischer Musik hervorheben. „Athemlos lauscht alles der ebenso zarten wie festen Hand, welche namentlich für das Sinnige und Träumerische so herzinnige und tief bestrickende Töne anzuschlagen weiß“[230], heißt es in den *Signalen*, und auch Hanslick selbst stimmt in diesen Tenor ein, vermisst allerdings auch hier Emotionalität:

> „Alles Zarte, Leichtbewegte glückt ihr ungemein, wie das am glänzendsten Mendelssohns Lied ohne Worte, Chopin's Impromptu, Schumann's Traumeswirren und Aehnliches bewährten. Auch in diesem vorzugsweise weiblichen Bereich des Ausdrucks wollte uns der Vortrag der Künstlerin mehr tief verständig, als tief empfunden klingen.“[231]

Clara Schumanns Beethoven-Spiel wird in den meisten Rezensionen sehr gelobt: „Sie spielte in meisterhafter Weise Beethoven's Esdur-Concert [...]“[232], oder: „Beethovens 32 Variationen in Cmoll (op. 36) bemeisterte Frau Schumann wie man es eben nicht anders von ihr erwarten konnte – mit Leichtigkeit, Ruhe und Bravour.“[233] Aber auch die Überraschung angesichts der Bewältigung Beethovenscher Klavierwerke durch eine Frau und indirekte Kritik am Beethoven-Spiel von Pianistinnen kommen nicht zu kurz: „Wir haben Beethovens Esdur-Concert noch nie von einer Dame so zu unsrer Zufriedenheit vortragen hören“[234], zitieren die *Signale* die Londoner *Times* über Clara Schumanns erstes Konzert in der englischen Hauptstadt nach langer Abwesenheit. ‚Männliche' Kraft wird ihr bescheinigt, wenn es heißt: „[...] wie ein Mann bewältigte sie Beethoven's Variationen in Cmoll, deren kurz gepacktes, energisches Thema einer geschlossenen Faust gleicht, die sich in den Variationen öffnet.“[235] Dieselbe wird aber auch vermisst: „[...] in Beethovens Fmoll-Sonate (appassionata) scheint uns, wenigstens was den ersten Satz betrifft, vom tempo rubato ein zu freigebiger Gebrauch gemacht worden zu sein, und das Finale – selbst diese mächtige Künstlerin hat uns empfinden lassen, daß es unbedingt eine Männerfaust verlangt.“[236]

Nach Clara Schumann war es die aus Prag stammende Wilhelmine Clauss-Szarvady[237], die mit einem ähnlich breiten Repertoire und der Schwerpunktsetzung

230 *Signale* 24 (1866), S. 179.
231 Hanslick, *Concert-Saal*, S. 113.
232 *Signale* 24 (1866), S. 138.
233 Ebd., S. 179.
234 *Signale* 14 (1856), S. 219.
235 *Signale* 28 (1870), S. 11.
236 *Signale* 24 (1866), S. 167.
237 Wilhelmine Clauss-Szarvady (1832–1907) unternahm mit 16 Jahren ihre erste Konzertreise durch mehrere deutsche Städte und erfuhr von Beginn ihrer Karriere an überall begeisterte Aufnahme. 1851 spielte sie erstmals in Paris. Der Beifall steigerte sich dort offenbar „zu einem solchen Enthusiasmus, wie er seit Liszt's Auftreten nicht dagewesen“. *Signale* 9 (1851), S. 107. 1852 debütierte sie ebenso erfolgreich in London, wo sie auch mehrmals vor Königin Victoria spielte. London und Paris wurden die Musikzentren, in denen die Pianistin die größte Popularität und Anerkennung

auf die deutschen ‚Meister' in ganz Europa große Erfolge feierte. Allerdings wirkte sie seit ihrer Heirat mit dem Schriftsteller Friedrich Szarvady im Jahr 1855 hauptsächlich in Paris, wo sich das Paar dauerhaft niederließ, und war auf der internationalen Bühne nur noch vereinzelt anzutreffen. Sie wurde als eine Art Botschafterin der deutschen Musik in Paris angesehen, und auch, nachdem sie sich von der Öffentlichkeit weitgehend zurückgezogen hatte – offenbar litt sie unter starkem Lampenfieber[238] –, machte sie in außerordentlich erfolgreichen Privatkonzerten ihr Haus „mehr und mehr zu einer Pflegestätte der Kunst, und namentlich der deutschen Kunst"[239]. In Schilderungen ihres Klavierspiels wird weniger ihre Virtuosität als vielmehr ihre Interpretationskunst gerühmt. Bei La Mara heißt es:

> „Nicht blendende Virtuosität giebt ihrem Spiel auch heute noch seinen Reiz, nicht zu Triumphen der Technik ladet sie uns ein. Sie ist keine Virtuosin großen Stils; das Innige, Anmuthvolle ist ihr Reich; edles Maß, Weiblichkeit, Grazie und Innerlichkeit bezeichnen ihre Weise. Sie wirkt nicht imponirend und elektrisirend, sie nimmt nur gefangen durch ihre schlichte Poesie, wenn sie auf den silbertönigen Flügeln Pleyel's, die Chopin vorzugsweise liebte, die Werke spielt, die ihrer Individualität entsprechen."[240]

Nach La Mara wurde Clauss-Szarvady insbesondere für ihre „Bach- und Beethoven-Vorträge" gerühmt,[241] doch auch ihre Chopin-Interpretationen erhielten glänzende Rezensionen. Voller Enthusiasmus behauptet der Musikschriftsteller Richard Pohl, „daß Chopin's Genius in ihr wiedergeboren sei. Ich habe niemals Chopin's Compositionen mit größerer Wahrheit und hinreißender, unmittelbarer vortragen hören, als von ihr."[242] Die Pianistin setzte sich auch für Schumanns Klavierwerk ein und machte es, zum Teil noch vor Clara Schumann, in London und Paris bekannt. Für Hanslick galt sie nach Clara Schumann als die begabteste Pianistin ihrer Zeit.[243] Mit einer Ausführlichkeit und Sachbezogenheit, mit der er das Spiel von Pianistinnen sonst selten würdigt, beschreibt er beispielsweise ihre Interpretation der *Mondscheinsonate*:

> „Wunderbar schön spielte Wilhelmine die Cis-moll Sonate von Beethoven und gab diesem uns durch zahlreiche Somnambülen etwas verleideten Mondschein den alten Silberglanz wieder. Im Adagio nahm sie die Melodie über den getheilten Dreiklängen etwas stärker, wodurch der schmerzliche Ausdruck des Stückes eine schöne großartige Ruhe gewann. Das Scherzo war

---

genoss. Nach der Heirat 1855 und der Niederlassung in Paris reduzierte sie nach und nach ihre öffentliche Konzerttätigkeit. Wilhelmine Clauss-Szarvady spielte nicht nur klassische und zeitgenössische Musik, sondern setzte sich auch für Alte Musik ein. 1863/64 gab sie drei Hefte mit unbekannten oder vergessenen Klavierwerken älterer Komponisten heraus, darunter Domenico Scarlatti, Jean-Philippe Rameau, François Couperin und Carl Philipp Emanuel Bach.

238 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 5, S. 96.

239 *Signale* 30 (1872), S. 486.

240 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 5, S. 95.

241 Ebd., S. 93.

242 *Signale* 8 (1850), S. 234.

243 Hanslick, *Concertwesen* 1, S. 416.

sehr gemäßigt; indem sie es jedem Anflug von Frivolität fernhielt, erzielte sie die richtige verbindende Mitte zwischen der Stille des ersten und dem Sturm des letzten Satzes.“[244]

Allerdings sieht er ihre Möglichkeiten durch einen Mangel an physischer Kraft begrenzt:

> „Die Schattenseite ihres Spiels läßt sich kurz und vollständig damit bezeichnen, daß es ihm an Kraft fehlt. Der Anschlag der jungen Künstlerin ist weich und elastisch, aber in jene Grenzen des Kraftaufwandes gebannt, welche schon die physische Constitution gebieterisch vorzeichnet. Man braucht das zarte, blonde Mädchen nur zu sehen, um zu wissen, daß es das Clavier unmöglich anpacken könne, wie Liszt oder Dreyschock.“[245]

Dass Wilhelmine Clauss-Szarvady beinahe uneingeschränkt und anscheinend selbstverständlich als ideale Interpretin der ‚männlichen‘ Komponisten Bach, Beethoven und Schumann gefeiert wurde, dürfte aus deutscher Sicht, vor allem nach ihrer endgültigen Übersiedlung nach Paris, nicht zum Wenigsten einem gewissen Nationalstolz zuzuschreiben sein. Nicht von ungefähr wird immer wieder das ‚Deutschtum‘ der Musikerin thematisiert:

> „Nicht der Geburt nach gehört Wilhelmine Clauß-Szarvady, die gefeiertste Pianistin jenseits des Rheins, unserem Nachbarvolk an. Nur in Folge ihrer Verheiratung haben wir sie an dasselbe verloren, ob sie auch in Gesinnung und Kunstrichtung von ganzem Herzen deutsch geblieben. Deutsch ist der ideale Zug, die seelenvolle Weise ihres Spiels, hinter der ihr von mancher Andern überbotenes virtuoses Können sich erst in zweiter Linie geltend macht. Die Einbürgerung deutscher Kunst im fremden Lande auch ist die Aufgabe, die sie sich gestellt, und wenn heute die Meisterwerke unserer classischen Tonfürsten inmitten eines Publikums, dem die innerliche Art unserer vaterländischen Kunstübung seiner Natur nach fern steht, vielfältig Grund und Boden gewonnen haben, so hat sie daran nach Kräften mitgearbeitet.“[246]

Die Pianistin wird so zum nationalen Aushängeschild für Tiefsinn und Innerlichkeit als ‚deutschen‘ Tugenden und Charakteristika ‚deutscher‘ Musik. Dass ihre virtuose Brillanz nicht an diejenige anderer Pianistinnen heranreicht, wird im Kontext dieser ‚Mission‘ nicht als Nachteil gewertet, sondern es bekräftigt im Gegenteil das Ideal ‚deutschen‘ Künstlertums als Gegenkonzept zum ‚oberflächlichen‘ Pariser Virtuosentum.

---

244 Ders., *Concertwesen* 2, S. 84.

245 Ders., *Concert-Saa*l, S. 87. Interessant ist, dass Wilhelmine Clauss-Szarvady in Paris von Anfang ihrer Karriere an, zumindest in kritischen Rezensionen, ganz im Gegenteil als maskuline Klavierspielerin angesehen wurde. In der *Chronique musicale* wird sie im kontrastierenden Vergleich mit Marie Pleyel, „qui fut toute sensitive, toute nerveuse, toute féminine“ („die so sensitiv, so nervös, so feminin war“, Übersetzung: C. M.), sogar mit George Sand verglichen. *La Chronique musicale* 8 (1875), S. 129.

246 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 5, S. 91f.

In der Nachfolge Clara Schumanns und Wilhelmine Clauss-Szarvadys wurde es spätestens seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts für Pianistinnen selbstverständlich, Beethoven und andere ‚männliche' Komponisten wie Bach, Schumann und Brahms öffentlich zu spielen. Sie scheinen dies geradezu als ein Muss empfunden zu haben und lagen damit sicher nicht falsch, denn nur, wer diese nach und nach im Kanon der ‚Meisterwerke' verankerten Komponisten präsentierte und sich damit der ‚echten' Kunst verschrieb, konnte als ernstzunehmender Musiker Anerkennung durch das mittlerweile gut geschulte Bildungspublikum und bei der Kritik finden. Dass die Zeit der Virtuosen, die ausschließlich mit eigenen Bravourstücken und spieltechnischer Meisterschaft ihre Zuhörer zu Begeisterungsstürmen hinreißen konnten, längst vorbei war, muss jeder jungen Pianistin, die sich an die Öffentlichkeit wagte, bewusst gewesen sein, ebenso wie die in der Wechselwirkung zwischen Musikpraxis und Musikkritik erfolgte Einteilung in ‚gute' und ‚schlechte' Musik und ‚gute' (werkbezogene) und ‚schlechte' (selbstbezogene) Ausführung. Das Repertoire, das nun gefordert war, setzte zugleich neue Maßstäbe hinsichtlich der spieltechnischen Anforderungen, die sich nicht mehr auf perlende Läufe und glänzendes Passagenwerk beschränkten, sondern in einem immer volleren Klaviersatz und komplexen Strukturen bestanden und ein hohes Maß an Kraftaufwand erforderten. Die Klaviermusik von Schumann und Brahms galt nicht nur wegen ihrer ‚geistigen Tiefe', sondern vor allem auch aufgrund ihrer neuartigen, physische Kraft erfordernden technischen Schwierigkeiten als männlich. Die veränderten Anforderungen der Klaviermusik führten dazu, dass Pianistinnen, um erfolgreich zu konzertieren, keine andere Wahl blieb, als ‚männliche' Werke zu spielen, die aufgrund dieses Attributs aber zugleich als für Frauen ungeeignet galten.

> „Seit es Mode geworden – das ist das rechte Wort – in allen Concerten Bach und Schumann zu spielen, glaubt jedes halbwüchsige Mädchen, das allenfalls den kleinern Sachen Mendelssohn's und Chopin's oder einer leichteren Thalberg'schen Phantasie gewachsen ist, es müsse sich mit dem Schwierigsten aus Bach und Schumann produciren. Reicht schon die physische Kraft unserer concertirenden Rosenknospen für diese Compositionen selten aus, die geistige erweist sich meist noch unzulänglicher. Wer im Leben und in der Kunst nicht schon Einiges erfahren, mit Schmerz und Mühe erfahren hat, wessen Denken und Fühlen noch harmlos wie ein Haydn'sches Rondo sich in kleinsten Kreisen dreht, der wird Schumann am besten noch einige Jahre ruhen lassen. Die künstlerische, feinverzweigte Complication des Schumann'schen Clavierstyls und die tiefaufgeregte, nur im schmerzlich lächelnden Humor gemilderte Leidenschaft seiner Musik sollten allzu kleine Händchen von selbst abschrecken."[247]

247 Hanslick, *Concert-Saal*, S. 333f. Nebenbei ordnet Hanslick hier Joseph Haydn als ‚weiblichen' und damit minderwertigen Komponisten ein, eine Einschätzung, die übrigens auch in der französischen Musikpresse anzutreffen ist. So zielt Maurice Bourges' Verweis auf Haydns Sorgfalt bezüglich seiner äußeren Erscheinung – angeblich konnte er nicht ohne eine perfekt gepuderte Perücke und einen strahlend weißen Jabot komponieren – unverkennbar auf eine Feminisierung des Komponisten: „C'est dans cet appareil seulement qu'il attendait et recevait la visite journalière de sa

Mag Hanslick bei dieser Kritik vor allem an sehr junge und weniger begabte Pianistinnen gedacht haben, so wird doch weder von ihm noch von anderen Kritikern mittelmäßig begabten männlichen Pianisten jeden Alters jemals vorgeworfen, sich an anspruchsvolle Musik herangewagt zu haben.

Es ist eine Ironie der Musikgeschichte, dass ausgerechnet die Pianist*innen* maßgeblich an der Entstehung eines ausschließlich männlichen Kanons und der sich an diesem orientierenden Anforderungen an Konzertpianisten beteiligt waren, indem sie schon früh auf das öffentliche Spiel eigener Werke verzichteten und sich stattdessen auf die möglichst adäquate Wiedergabe fremder, männlicher Kompositionen konzentrierten. Damit verstärkten sie selbst

> „a gender stereotype that called for women to renounce an individual authorial voice but allowed them [...] to transmit the lofty inspirations of others [...]. Yet this very renunciation of authorship turned women's choice of pianistic repertory into a serious issue. During a century in which the cult of the work gradually superseded the cult of the performer, interpreter-virtuosos participated in the process of defining a hierarchy of works and convincing a sometimes skeptical public of the lasting value of historical repertories."[248]

Obwohl sie also an der Verbreitung und Popularisierung ‚guter' Musik und an der Herausbildung des Interpreten-Typus entscheidend beteiligt waren, blieb die Partizipation der Pianistinnen an einem männlich dominierten musikalischen Erbe und dem um dieses betriebenen Kult problematisch. Ließ sich Clara Schumanns exzeptionelle Teilhabe daran im Falle Schumanns und Brahms' durch eine einzigartige biographische Konstellation rechtfertigen, so blieb nachfolgenden Pianistinnen nur die eigene Leistung, mit der sie sich in die Arena des pianistischen Wettstreits begeben und gegen Vorurteile bezüglich des Klavierspiels von Frauen durchsetzen mussten. Das Pianistinnen häufig vorgeworfene überzogene Tempo und kalte, harte Spiel[249] und das bemängelte Sich-Stürzen auf die als am schwierigsten angesehene Klaviermusik dürfte eben in dem Bemühen gelegen haben, angefangen beim Repertoire alles ‚Weibliche' zu vermeiden und ihre männlichen Konkurrenten in Bezug auf ‚Männlichkeit' womöglich noch zu übertreffen. Die Reaktion darauf war nur allzu häufig ein Erstaunen über die ‚männliche' Kraft und technische Überlegenheit bei gleichzeitigem Vermissen ‚weiblicher' Anmut und Emotionalität. In einer ins-

---

muse, compagne chérie, pour qui il faisait invariablement des frais de toilettes et de coquetterie." („Nur in diesem Aufzug erwartete und empfing er den täglichen Besuch seiner Muse, seiner Geliebten, für die er ohne Ausnahme diesen Aufwand an Toilette und Koketterie betrieb." Übersetzung: C. M.) *Revue et Gazette musicale* (*RGM*) 15 (1848), S. 52. Vgl. auch Kap. 4.1.3 der vorliegenden Arbeit.

248 Ellis, *Female Pianists*, S. 359. Obwohl sich Ellis hier auf Pianistinnen in Paris bezieht, trifft ihre Analyse genauso auf in Deutschland wirkende Pianistinnen zu.

249 Das ‚Hauen und Stechen' der „gegenwärtigen" Pianistinnen-Generation als Ausdruck „innerer Kälte", von dem Hanslick spricht, bezieht sich keineswegs nur auf die von ihm so oft beklagte Masse mittelmäßiger Klavierspielerinnen, sondern es steht im Kontext seiner Besprechung eines Konzerts von Pauline Fichtner, die zu den gefeiertsten Pianistinnen ihrer Zeit zählte. Hanslick, *Concerte*, S. 323.

gesamt sehr positiven Besprechung eines Auftritts der russischen Pianistin Annette Essipoff heißt es einschränkend in der *Neuen Berliner Musikzeitung*:

> „Den einen Wunsch möchten wir aber doch aussprechen, dass Frau Essipoff dem Zarten, Milden, Innigen, mit einem Wort dem Weiblichen eine größere Berücksichtigung schenken möge. [...] Schlösse der Zuhörer die Augen, er würde nicht glauben, daß die Finger einer Dame über die Tasten gleiten. Ueberall tritt ihm männliche Energie und Kraft entgegen, die gewiss volle Anerkennung verdienen, jedoch die Weiblichkeit (doch das Charakteristische auch in der Kunstleistung einer Dame) nicht gänzlich verdrängen dürfen."[250]

Auch an Sofie Menter[251], die aufgrund ihrer unvergleichlichen Virtuosität und technischen Perfektion schnell in ganz Europa Furore machte, wurde ‚weibliche' Emotionalität vermisst:

> „Die Pianistin Fräulein Menter hat sich in zwei Concerten als eine Künstlerin erwiesen, die in technischer Beziehung keine ebenbürtige Rivalin zu scheuen braucht, die physische Seite ihrer Kunst jedoch findet an ihr einstweilen noch eine laue Interpretin; ja man möchte fast behaupten, daß sie ängstlich besorgt ist, jedes weibliche Gefühl zu unterdrücken, um nur nicht als zarte, sondern als mehr männliche Virtuosin zu gelten."[252]

Demnach wurde die bewusste Selbstdarstellung der Pianistin als „männliche Virtuosin" mit dem Ziel, alles ‚Weibliche' zu vermeiden, von der Öffentlichkeit sehr wohl wahrgenommen, ohne dass jedoch nach den Ursachen für dieses Verhalten gefragt worden wäre. Dabei präsentierte sich die Virtuosin andererseits in ihrer äußeren Erscheinung betont weiblich, indem sie, ganz im Gegensatz zu Clara Schumann, noch als über Fünfzigjährige stets mit schweren Ketten und Juwelen behängt, in himmelblaue Spitzenkleider[253] gehüllt und mit wallendem Haar auftrat,[254]

---

250 *Neue Berliner Musikzeitung* 34 (1880), S. 374.

251 Sofie Menter (1846–1918) stammte aus einer kinderreichen Münchener Musikerfamilie. Das Wunderkind trat bereits mit neun Jahren in das dortige Konservatorium ein. Ihr öffentliches Debüt hatte sie 1861 als 15-Jährige in München, wo sie unter Franz Lachners Leitung Webers *Konzertstück* op. 79 spielte. Auf ihren Konzertreisen durch Deutschland und in die Schweiz begegnete sie 1867 in Leipzig Carl Tausig, der sie zwei Jahre lang in Berlin unterrichtete. 1872 heiratete sie den Prager Cellisten David Popper (1843–1913), mit dem sie regelmäßig auftrat, bevor die Ehe 1886 geschieden wurde. Sofie Menter unternahm äußerst erfolgreiche Konzertreisen durch ganz Europa; ein Angebot nach Amerika lehnte sie aus gesundheitlichen Gründen ab. Von 1884–1887 war sie Professorin am St. Petersburger Konservatorium. In den folgenden Jahren lebte sie als Pianistin und Lehrerin in Berlin, Kitzbühl und schließlich wieder in München. Von besonderer Bedeutung wurde für sie die Freundschaft mit Franz Liszt, mit dem sie regelmäßig musizierte und für dessen Klavierwerk sie sich lebenslang einsetzte. Zu diesen und weiteren Angaben siehe Kadja Grönke, Art. *Menter, Sofie,* in: *Instrumentalistinnen-Lexikon*, Stand vom 2.6.2019, www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/menter-sofie.

252 *Signale* 28 (1870), S. 157.

253 Himmelblau galt im 19. Jahrhundert als Mädchenfarbe. Auch Clara Wieck trat vorzugsweise in einem himmelblauen Seidenkleid auf. Klassen, *Clara Schumann*, S. 2f.

254 Zwei Ölgemälde von Ilja Repin und zahlreiche Fotographien geben einen guten Eindruck von ihrer öffentlichen Erscheinung.

und wurde „nebstbei auch als mit großen Vorzügen körperlicher Schönheit ausgestattete Künstlerin“[255] gerühmt. Der Reiz des Kontrastes zwischen der weiblichen äußeren Erscheinung der Pianistin und ihrem ‚männlichen‘ Virtuosentum dürfte ein wichtiger Faktor für die Faszination ihrer Auftritte gewesen sein. Sofie Menter bevorzugte ein virtuoses Repertoire zeitgenössischer Komponisten, wie Liszts Konzerte, Rhapsodien und Paraphrasen, Anton Rubinsteins drittes Klavierkonzert, Konzertparaphrasen von Carl Tausig und die *Symphonischen Etüden* von Schumann. Daneben spielte sie regelmäßig Carl Maria von Webers *Konzertstück* op. 79 – eines der populärsten Vortragsstücke konzertierender Pianistinnen und Pianisten des 19. Jahrhunderts überhaupt – und, ebenfalls wie viele andere auch, Beethovens Es-Dur Konzert, das als das ausladendste und technisch anspruchsvollste der fünf Konzerte eine Art Prüfstein für jede öffentlich auftretende Pianistin darstellte. Manchmal trug Menter hintereinander an einem Abend das Beethovensche und das Lisztsche Es-Dur Konzert (neben weiteren Solonummern) vor, mitunter sogar drei Klavierkonzerte.[256] Solche auch für männliche Pianisten ungewöhnlichen Krafterweise brachten ihr Bewunderung, aber auch zweideutige Betitelungen als ‚Mannweib‘ oder ‚Titan‘ ein. „Frau Sophie Menter spielte im Concerthause mit all’ der titanenhaften Gewalt, die ihr eigen ist, mit einem Glanz und einer Bravour ohne Gleichen, der nur gelegentlich etwas zartere Gegensätze zu wünschen wären“[257], heißt es 1872 in der *Neuen Berliner Musikzeitung*. Über zwanzig Jahre später schreibt dieselbe Zeitung über Menters Interpretation des letzten Satzes der *Waldsteinsonate*, er könne „überhaupt nicht von Frauenfingern bewältigt werden [...], es sei denn das geniale Mannweib Sofie Menter“[258]. Nicht oft finden sich uneingeschränkt positive Kommentare wie der folgende anlässlich eines Konzerts im Leipziger Gewandhaus im Jahr 1888, in dem der Pianistin nicht allein technische Meisterschaft, sondern auch geistige Reife bescheinigt wird:

> „Hat uns doch die Künstlerin in der [...] Ueberzeugung bestärkt, daß sie gegenwärtig in technischer Beziehung keine pianistische Rivalität, sei sie männlicher oder weiblicher Provenienz, zu scheuen braucht, und – was noch mehr ist – daß sie gegen früher an musikalischem Sinn und Wesen beträcht-

255 *Signale* 28 (1870), S. 139.

256 Lange und anstrengende Konzerte waren auch bei anderen Pianistinnen (und Pianisten) durchaus üblich, nicht zuletzt durch den Usus des Spielens auf Zuruf. 1850 spielte die junge Wilhelmine Clauss in zwei Konzerten in Göttingen „folgendes reiche [sic] Repertoire: Beethoven, Sonaten Op. 57 und 53; Schumann, Variationen für 2 Pianoforte [...]; Chopin, Notturno’s Op. 9 und 27 (2 Mal), Berceuse; Heller, Forelle; Mendelssohn, Presto aus der Fantasie Op. 28; Liszt, Lucia-Fantasie; Leop. v. Meyer, Variationen über den Liebestrank; Dreyschock, Wintermährchen [sic] (3 Mal) und Scherzo; Willmers, Sommertag in Norwegen. Mit der größten Bereitwilligkeit spielte Fräulein Clauß bei dem immer steigenden Enthusiasmus und der Unersättlichkeit des Publicums mehrere Piecen zweimal und sogar neue Stücke als Zugabe. In Privatcirkeln gab sie uns noch Liszt’s Etuden, Chopin’s letzte Walzer, sein Adagio und Scherzo, Schubert’sche und Mendelssohn’sche Lieder. Wir hörten ferner Schumann’s Fantasie Op. 17, Sonate Op. 22, Fantasiestücke; Scarlatti’s Sonate; Bach’sche Fugen und dessen chromatische Fantasie.“ *Signale* 8 (1850), S. 235.

257 *Neue Berliner Musikzeitung* 26 (1872), S. 417.

258 *Neue Berliner Musikzeitung* 49 (1895), S. 147.

lich gewonnen hat. Für Letzteres gab ihr Vortrag des Beethoven'schen Esdur-Concertes – jenes stolzesten und machtvollwirkendsten Stückes der ganzen Gattung – den schlagendsten Beweis, denn sie blieb dem Werke an Geistigkeit der Auffassung ebensowenig etwas schuldig wie an äußerem Glanz der Executirung."[259]

Auch La Mara, die sich darin Liszts Einschätzung anschließt, stellt Sofie Menter als vollkommene Musikerin und Virtuosin dar, bei der technische Meisterschaft und musikalischer Ausdruck perfekt harmonieren. Dabei sieht sie, anders als die meisten Musikkritiker, auch ‚weibliche' Züge in ihrer Kunst:

„Eine bis in's Einzelnste plastisch ausgemeißelte Technik, ein männlicher Ernst in Bewältigung des geistigen Theils ihrer Aufgaben, dabei Poesie und Wärme der Empfindung, Glanz und Feuer der Darstellung, ein hinreißendes Temperament, das auch beim kühnsten Sichgehenlassen der Schönheit und Anmuth feine Grenze echt weiblich nie berührt und vornehm stets die äußere Ruhe wahrt, ein großer, urkräftiger Zug der Virtuosität, der, widerspruchsvoll genug, mit Schonung des zartesten Details sich paart, eine üppige Fülle und Farbengebung des Tons, die jeder, auch der leisesten Gefühlsnüance gerecht wird und für die gegensätzlichsten Stimmungen stets das entsprechende Colorit, die rechte Beleuchtung bei der Hand hat, eine eigenthümlich schneidige Rhythmik [...], das ist die Signatur der Virtuosin und genialen Musikerin zugleich, als welche Sofie Menter vor uns hintritt."[260]

So wie Clara Schumann sich für das Klavierwerk von Schumann und Brahms ohne Rücksicht auf den Geschmack und die Reaktion des Publikums einsetzte und dieses schließlich für die beiden Komponisten gewann, setzte die jüngere Pianistinnen-Generation um Sofie Menter vielfach das Schaffen Liszts in den Mittelpunkt ihres öffentlichen Wirkens. Dabei spielte die persönliche Beziehung der Pianistinnen zum Komponisten und ihre Sympathie für die bzw. ihre Zugehörigkeit zur Neudeutschen Schule eine entscheidende Rolle. Pauline Fichtner[261], die eine Schülerin

259 *Signale* 46 (1888), S. 84.

260 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 5, S. 21f.

261 Die in Wien geborene Pauline Fichtner (1847–1916) erhielt eine gründliche musikalische Privatausbildung in Klavier, Gesang und Komposition. In ihrer Heimatstadt machte sie sich schnell einen Namen als Pianistin und Kammermusikpartnerin, u. a. von Joseph Hellmesberger (1828–1893). Ab 1867 unternahm sie Konzertreisen in alle bedeutenden Musikzentren Europas. 1870 spielte sie Liszt vor und gehörte fortan zu seinen bevorzugten Schülern und zum engeren Kreis der Neudeutschen Schule. 1874 heiratete sie den Sondershausener Hofkapellmeister Max Erdmannsdörfer (1847–1905). Obwohl ihre letzten Konzerte vor der Heirat in der Presse wie üblich als ‚Abschiedskonzerte' bezeichnet wurden, setzte Pauline Fichtner-Erdmannsdörfer ihre Karriere fort. Allerdings verlegte sie den Schwerpunkt ihrer künstlerischen Tätigkeit nun auf Sondershausen, wo sie als Solistin in zahlreichen von ihrem Mann geleiteten Konzerten auftrat. 1882 übersiedelte das Paar nach Moskau, wo Max Erdmannsdörfer Professor am Konservatorium wurde, 1890 kehrten sie nach Deutschland zurück, nachdem Erdmannsdörfer die Leitung der Philharmonischen Konzerte in Bremen übernommen hatte. 1895 folgte ein letzter Umzug nach München, wo sich Pauline Fichtner-Erdmannsdörfer verstärkt dem Unterrichten und Komponieren von Klavier- und Kammermusik widmete. Zu diesen und weiteren Angaben siehe Freia Hoffmann, Art. *Fichtner, Pauline*,

Liszts war und später zusammen mit ihrem Mann, dem Dirigenten Max Erdmannsdörfer, Sondershausen zu einem Zentrum der Neudeutschen Schule machte, spielte Lisztsche Werke in den 1870er und 1880er Jahren zeitweise in solcher Ausschließlichkeit, dass sie dafür öffentlich kritisiert wurde.[262] Nach La Mara tat sie dies „theils aus Verehrung für den Weimarer Meister und seine Werke, theils weil ihr damit überall der größte Erfolg lohnte.“[263] Man nannte sie offenbar „die ‚Rhapsodistin‘, da sie an keinem Abend eine der Liszt'schen Rhapsodien zu bringen versäumte.“[264] Sofie Menter hatte nie direkten Unterricht von Liszt erhalten, war aber zwei Jahre lang Schülerin des Liszt-Schülers Carl Tausig gewesen und stand bis zu seinem Lebensende in engstem künstlerischem Austausch mit Liszt, der sie unter den Pianistinnen ihrer Generation am höchsten schätzte.[265] Bereits für ihr Debüt im Leipziger Gewandhaus am 10. Januar 1867 wählte Menter mit der zweiten *Franziskus-Legende* ein Stück von Liszt und feierte damit nach La Mara „einen weithin schallenden Sieg. [...] Nun schrieb sie kühn Liszt's Namen auf ihre Fahne, unbekümmert darum, ob man hier und dort vielleicht das oder jenes lieber gehört, beifälliger aufgenommen haben würde.“[266] Ihr Paradestück wurde sein erstes Klavierkonzert in Es-Dur: „Fräulein Menter gebührt vor allen andern Interpreten dieses Concertes der Preis, die geistreiche Composition ihrer eigentlichsten Intention gemäß wiedergegeben zu haben [...] – so und nicht anders muß dieses Concert gespielt werden.“[267]

---

in: *Instrumentalistinnen-Lexikon*, Stand vom 2.6.2019, www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/fichtner-erdmannsdoerfer-pauline.

262 Vor allem die gegen die Neudeutsche Schule positionierte *AMZ* griff die Pianistin scharf an: „Aus dem Vortrage der Solostücke war übrigens zu entnehmen, dass Frl. Fichtner den Ansprüchen, welche Chopin in musikalischer Beziehung stellt, nicht gerecht wird. Das eigentliche und ausschliessliche Element dieser Virtuosin scheint die ‚neudeutsche Schule‘ zu sein.“ *AMZ* 7 (1872), Sp. 13. „Die beiden Compositionen von Chopin und Mendelssohn waren die einzigen, die uns hätten bei verständnisvollerem Vortrage ein Lob abringen können; wir gingen höchst unbefriedigt von den Leistungen des Frl. Fichtner fort; denn in blosser Fingerfertigkeit finden wir keinen Kunstgenuss.“ *AMZ* 7 (1872), Sp. 116. Seit etwa 1890 vollzog die Pianistin eine künstlerische Wende, indem sie fortan Brahms in den Mittelpunkt ihrer Konzerte stellte. Entscheidend beeinflusst wurde sie hierbei offenbar von Hans von Bülow, der sich ebenfalls vom ‚Lisztianer‘ zum ‚Brahmsianer‘ gewandelt hatte und mit Fichtner in den 1880er Jahren Brahms studierte. La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 5, S. 66. Insgesamt schien sie sich seitdem ein sehr breites Repertoire erarbeitet zu haben und widmete – hierin möglicherweise wiederum dem Beispiel Bülows folgend – ganze Klavierabende einzelnen Komponisten, von Beethoven, Bach und Händel bis zu Chopin und zeitgenössischen Komponisten. Ebd., S. 69.

263 Ebd., S. 65.

264 Ebd., S. 66.

265 „[...] unter den Vertreterinnen der modernen Schule [nimmt] Sofie Menter die erste Stelle ein. Hat ihr doch die höchste pianistische Autorität der Welt, Franz Liszt, den obersten Rang zuerkannt. [...] ‚Sofie Menter ist das Clavier selber. Nicht sie spielt das Clavier, sondern das Clavier spielt sie‘, soll [...] Liszt über seine Lieblings-Claviertochter geäußert haben.“ Ebd., S. 21.

266 Ebd., S. 26.

267 *Signale* 27 (1869), S. 235.

Anders als Sofie Menter, mit der sie in der Musikpresse oft verglichen wurde, legte Annette Essipoff[268] den Schwerpunkt ihres breiten Repertoires nicht auf Liszt, obwohl auch sie vor allem für ihr hoch virtuoses Spiel und ihre Bravour bekannt war. Ihr bevorzugter Komponist war Chopin, mit dessen Konzert in e-Moll sie 1869, noch während ihres Studiums am St. Petersburger Konservatorium, in Salzburg zum ersten Mal an die außerrussische Öffentlichkeit trat. Bei La Mara heißt es über ihr Repertoire:

> „Am nächsten unter allen, die sie interpretirt, steht ihrer Subjectivität Chopin, ihr ‚Spezial-Heiliger'; nächst ihm Robert Schumann. Auch Weber mag sie gern, und sein Concertstück gilt als eine ihrer imponirendsten Leistungen. Weit weniger vertraut als jene romantischen Geister blieben ihr bis zur Stunde noch die classischen Riesengrößen Bach und Beethoven."[269]

Wie andere Musikkritiker stellt La Mara bei Essipoff einen Mangel an „Innigkeit und Tiefe" fest, der es ihr schwer mache, „in den Geist unserer erhabensten classischen Meisterwerke" einzudringen.[270] Andererseits charakterisiert sie die Pianistin wie Sofie Menter als vollkommene Virtuosin und hebt ihre pianistische und künstlerische Individualität hervor:

> „Was die viel erprobte Macht und Wirkung ihres Spiels bedingt, ist nicht das Detail, die Kleinarbeit in ihren Leistungen [...], es ist vielmehr die Totalität, die gesammte Darstellungsweise und das Temperament, das aus ihr spricht. Alles, was sie giebt, trägt das Gepräge einer musikalischen Individualität, einer selbständig waltenden, übersprudelnd spielfreudigen Natur. Ein singender, tongesättigter Anschlag, eine merkwürdige Muskelkraft, welche die Fertigkeit und Ausdauer ihrer klein gebauten Hand unterstützt, ein meisterhafter Pedalgebrauch, eine männliche Energie der Auffassung und des Ausdrucks, ein durch mit Vorliebe angewandte scharfe Contraste noch gesteigerter blendender Glanz der Farbengebung eignen der kühnen Pianistin [...]."[271]

Hanslick betont ihre „für eine zarte Frau ganz ungewöhnliche Kraft", mit der sie „das Rubinsteinsche D-moll-Concert mit einem Sturm von Octavengängen" anpackte. „Wir hätten kaum geglaubt, daß überhaupt Damenhände dieses Concert

---

268 Die russische Pianistin Annette (eigentlich Anna) Essipoff (1851–1914) war Schülerin von Theodor Leschetizky (1830–1915) am St. Petersburger Konservatorium und von 1880 bis zur Scheidung 1892 auch dessen Ehefrau. Sie schloss ihr Studium 1870 mit der Goldmedaille ab und unternahm in der Folgezeit erfolgreiche Konzerttourneen durch ganz Europa und von 1876 bis 1877 auch durch die USA mit über hundert Konzerten. Essipoff war eine gefragte Klavierpädagogin, zu deren Schülern an der von Leschetizky gegründeten Klavierschule in Wien Jan Ignaz Paderewski und Arthur Schnabel und am St. Petersburger Konservatorium, wo sie 1893 eine Professur antrat, u. a. Sergej Prokofjew gehörten. Zu diesen und weiteren Angaben siehe Kadja Grönke, Art. *Essipoff, Anna*, in: *Instrumentalistinnen-Lexikon*, Stand vom 2.6.2019, www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/essipoff-anna.

269 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 5, S. 157.

270 Ebd.

271 Ebd., S. 156f.

dem Componisten nachspielen würden."[272] Gleichzeitig charakterisiert er ihre Virtuosität als brillant, aber oberflächlich: „Die Compositionen von Saint-Saëns, welche Bravour und feinen Esprit verlangen, ohne sonderlich tiefe Empfindung, sind wie gemacht für sie."[273] Es ist wohl die Gleichzeitigkeit von überraschender Kraft und Individualität einerseits und äußerlicher Brillanz sowie überbordender, von Rezensenten häufig als unnatürlich und übertrieben gewerteter Emotionalität[274] andererseits, die dazu führte, dass die Pianistin von einigen Kritikern als ‚männliche', von anderen dagegen, gerade im Gegenteil, als ‚weibliche' Virtuosin bezeichnet wurde.

Ob eine Pianistin nun als ‚weiblich' oder ‚männlich' charakterisiert wurde, ob ihre ‚männliche' Kraft und Ausdauer bewundert oder als ‚unweiblich' kritisiert, ob ‚weibliche' Attribute wie Grazie und Anmut gelobt oder Temposchwankungen und Übertreibungen als typisch ‚weiblich' abgelehnt wurden – das Geschlecht blieb auch auf allerhöchstem Niveau der Klaviervirtuosität von Frauen ein Thema. Dabei belegen die Konzertbesprechungen zugleich, dass sich das Repertoire von Pianisten und Pianistinnen ebensowenig unterschied wie die Qualität der Vorträge. Allerdings spielten Frauen kaum eigene Werke, während sich Männer noch weit bis in die zweite Jahrhunderthälfte hinein ganz selbstverständlich auch als Komponisten präsentierten, darunter Star-Pianisten wie Carl Tausig und Anton Rubinstein, aber auch weniger berühmte Virtuosen wie Rudolph Willmers oder Carl Evers, die fast ausschließlich eigene Werke spielten, damit aber zunehmend als Relikte einer vergangenen Zeit angesehen wurden und nicht dauerhaft erfolgreich sein konnten. Es waren vor allem die Pianist*innen*, die das Ideal des Virtuosen als Interpret der nicht zuletzt durch ihr konstantes öffentliches Wirken kanonisierten ‚Meisterwerke' etablierten, ein Ideal, das sich mehr und mehr zum Standard des Konzertvirtuosentums entwickelte.

Auch die Kritiken zu den so oft beklagten Konzerten auf mittlerem oder niedrigem Niveau zeigen bezüglich des Repertoires, soweit dies dokumentiert ist,[275] keinen wesentlichen Unterschied zwischen Männern und Frauen. Beide Geschlechter orientierten sich in ihrer Programmgestaltung an den Vorgaben der berühmten Pianisten und Pianistinnen einerseits und am tatsächlichen oder vermeintlichen Geschmack eines breiteren Publikums, das sie zu erreichen suchten, andererseits. Hanslicks Klage über die „seit Decennien abgespielten" Programme, die kaum noch

272 Hanslick, *Concerte*, S. 94.

273 Ebd., S. 229.

274 In den *Signalen* heißt es über die Interpretation des Klavierkonzerts e-Moll op. 11 von Chopin durch die junge Pianistin, ihre „Vortrags-Manier" liege „noch ziemlich im Argen und ist weidlich [weiblich?] verunziert durch Uebertreibungen aller Art, wie z.E.: Aufsetzen von zu vielen und zu scharfen Druckern und Lichtern, Luxus mit Contrasten, und namentlich eine un- und übermäßige Verwendung des tempo rubato [...]. Wird Fräulein Essipoff dahin gelangen, jene Outrirtheiten und Manierismen aus ihrem Spiel zu entfernen, und wird sie überhaupt noch künstlerisches Maß zu halten lernen, so braucht ihr vor ihrer Zukunft nicht bange zu sein [...]." *Signale* 30 (1872), S. 133.

275 Bei durchschnittlichen Klaviervorträgen verzichten die Rezensenten häufig auf detaillierte Angaben zum Programm.

„Interesse zu erwecken“ vermögen,[276] bezieht sich daher keineswegs nur auf Pianist*innen*, auch wenn der Kritiker sie aufgrund ihrer allmählichen Überzahl dabei vor allem im Blick gehabt haben dürfte. „Bereits drohen die Concerte, welche mit Beethoven beginnen, um mit Kullak zu enden, Tagesordnung zu werden. In der Sucht, allen gerecht zu werden, tragen sie aber den Keim der Zerstörung in sich selbst; denn auch die Musik ist eine moralische Macht, mit der sich nicht spaßen läßt.“[277] Die Menge und Gleichförmigkeit dieser offenbar eher durchschnittlichen Klaviervorträge wird bei allem Überdruss jedoch entscheidend dazu beigetragen haben, dass bei Musikkritikern und Konzertbesuchern ein Gewöhnungseffekt eintrat, der eine öffentlich auftretende Frau am Klavier ebenso wie eine Beethoven oder Schumann spielende Pianistin schließlich zu einer ‚normalen‘ Erscheinung werden ließ. Diese Entwicklung dürfte wiederum die Karrieren der auf höchstem Niveau konzertierenden Pianistinnen befördert haben, sodass sich hier von einer Wechselwirkung sprechen lässt, die das Klavierspiel von Frauen insgesamt und seine öffentliche Wahrnehmung und Bewertung nachhaltig beeinflusste.

Auf der pianistischen und künstlerischen Stufe einer Clara Schumann, Wilhelmine Clauss-Szarvady, Sofie Menter oder Annette Essipoff ließ sich die Gleichrangigkeit von männlichen und weiblichen Pianisten nicht mehr glaubwürdig ignorieren oder gar leugnen. Allerdings wurden die berühmten Pianistinnen als Ausnahmeerscheinungen dargestellt, die die Regel von der grundsätzlichen Überlegenheit ihrer männlichen Kollegen bestätigten. In seinem *Brief über die „Clavierseuche“* resümiert Eduard Hanslick:

> „[...] wir haben viele tüchtige Pianistinnen, einige vorzügliche, nur hier und da erreicht einmal eine die Höhe ausgebildeter männlicher Kunst. Dies bleibt eine Ausnahme, welche die Regel nur bestätigt, die Regel, daß die Frauen durch ihre zartere physische wie geistige Organisation auf ein engeres Kunstgebiet, meistens das der Klein- und Feinmalerei beschränkt bleiben und selbst in ihren glänzendsten Repräsentantinnen ein Letztes, Entscheidendes in der Kunst vermissen lassen.“[278]

Den in der bürgerlichen Gesellschaft tief verwurzelten Konsens über die unüberwindliche Ungleichheit der Geschlechter vermochten bei aller Würdigung ihrer Leistungen offensichtlich selbst die gefeiertsten Virtuosinnen nicht in seinen Grundfesten zu erschüttern.

### Exkurs I: „une nouvelle êre“ – Klaviervirtuosinnen in Paris

Die Konzertpianisten und -pianistinnen des 19. Jahrhunderts waren, begünstigt durch die technischen Errungenschaften im Verkehrswesen und die neuen Möglich-

276 Hanslick, *Concert-Saal*, S. 144. „Die zähe Bequemlichkeit der Virtuosen in diesem Punkte ist verwunderlich, nicht im mindesten hingegen, daß ihre Concerte leer bleiben.“ Ebd.

277 Ebd., S. 113.

278 Eduard Hanslick, *Ein Brief über die „Clavierseuche“*, in: Ders., *Suite. Aufsätze über Musik und Musiker* [1877–1884], Wien o. J. [1884], S. 163–178; hier S. 176.

keiten der massenhaften Verbreitung von Nachrichten, international agierende Reisevirtuosen und -virtuosinnen. Das während der Julimonarchie politisch, gesellschaftlich und kulturell liberale Klima in Paris festigte die Stellung der Metropole als Zentrum des europäischen Klaviervirtuosentums und zog zahlreiche Pianisten und Pianistinnen aus dem In- und Ausland an. Dabei profitierten die französischen Klaviervirtuosinnen von der für Frauen vergleichsweise guten Ausbildungssituation am 1795 gegründeten Pariser Conservatoire, das von Anfang an Mädchen und Frauen aufnahm, wenn auch nicht für alle Studiengänge. Neben den Hauptfächern Gesang und Klavier konnten sie dort immerhin auch musiktheoretische Fächer belegen. Die Anzahl der Studentinnen lag schon bei der Gründung des Conservatoires bei einem Drittel und nahm im Verlauf des 19. Jahrhunderts weiter zu. Bei den alljährlichen Preisvergaben des Instituts, über die auch deutsche Musikzeitschriften regelmäßig berichteten, waren Frauen sogar in der Mehrzahl.[279] Auch im Lehrkörper befanden sich von Anfang an etliche Frauen, darunter von 1795 bis 1798 als erste Klavierprofessorin die Pianistin und Komponistin Hélène de Montgeroult[280], die sogar eine reine Männerklasse unterrichtete.[281] Im deutschsprachigen Raum wurden Frauen erst mit der Gründung des Leipziger Konservatoriums 1843 zu einem Hauptfachstudium in Klavier zugelassen. Während bis 1850 nur etwa 20 Pianistinnen aus Deutschland, Russland, Holland, Dänemark, England und Irland von dieser Möglichkeit Gebrauch machten,[282] wurden zur gleichen Zeit am Pariser

279 Diese Angaben basieren auf den Recherchen von Beate Angelika Kraus in *Elly Ney und Thérèse Wartel. Beethoven-Interpretation durch Pianistinnen – eine Selbstverständlichkeit?*, in: Cornelia Bartsch/Beatrix Borchard/Rainer Cadenbach (Hrsg.), *Der „männliche" und der „weibliche" Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin* (Schriften zur Beethoven-Forschung 18), Bonn 2003, S. 429–447; hier S. 442f. Kraus bezieht sich dabei auf Constant Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par Constant Pierre*, Paris 1900.

280 Die in Lyon geborene und in Paris aufgewachsene Hélène de Montgeroult, geb. de Nervo (1764–1836) erhielt u. a. bei Muzio Clementi Klavierunterricht. Seit ihrer Heirat 1784 spielte sie in den bekanntesten Pariser Salons. Während der Französischen Revolution wurde sie als Adlige zur Guillotine verurteilt, schließlich jedoch begnadigt und 1795 als Lehrerin am neu gegründeten Conservatoire angestellt. Bereits 1798 gab sie ihre hoch dotierte und erfolgreiche Lehrtätigkeit aus unbekannten Gründen wieder auf, blieb jedoch als Privatlehrerin, Pianistin und Verfasserin einer Klavierschule weiterhin sehr einflussreich. Zu diesen und weiteren Angaben siehe Claudia Schweitzer, Art. *Montgeroult, Hélène de,* in: *Instrumentalistinnen-Lexikon*, Stand vom 2.6.2019 www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/montgeroult-helene-de.

281 Pierre, *Le Conservatoire Nationale de Musique*, S. 584.

282 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 261. Hoffmann vermutet, dass nicht zuletzt der vergleichsweise liberale Umgang mit weiblichen Studierenden dazu beigetragen hat, „Paris als Vorbild für deutsche Einrichtungen auszuschließen." Ebd. In späteren Jahren, als die Zahl der Klavierschülerinnen an den deutschen Konservatorien stark anstieg und vor allem aus wirtschaftlichen Gründen die Hürden für eine Aufnahme immer niedriger wurden, sahen manche Kritiker das Pariser Conservatoire aufgrund seiner strengen Aufnahmebedingungen allerdings doch als Vorbild an. Angesichts der stetigen Zunahme an Klavierschülern, insbesondere -schülerinnen, am Wiener Konservatorium resümiert Eduard Hanslick im Zahlenvergleich: „Das Pariser Conservatorium nimmt also in der Regel von hundert sich bewerbenden Pianisten kaum zehn auf; nur die allertalentvollsten,

Conservatoire bereits über 200 Mädchen und Frauen ausgebildet.[283] Dies führte jedoch nicht automatisch zu einer entsprechend selbstverständlichen Berufstätigkeit von Musikerinnen. Während Sängerinnen, Pianistinnen und Harfenistinnen solistisch und im pädagogischen Bereich verbreitet in Erscheinung traten, blieb Frauen der Zugang zu professionellen Orchestern ebenso wie in Deutschland verwehrt, was ein Jury-Mitglied bei den Violinprüfungen am Conservatoire 1863 dazu veranlasste, die preisgekrönten Violinschülerinnen zu warnen:

> „Le jury du concours de violon a récomposé trois Paganini à amples jupons. [...] Mesdemoiselles, vous avez bien travaillé; vous jouez fort agréablement sans doute; mais le violon n'est pas l'instrument de votre sexe, et quand on l'aborde comme vous, il faut y exceller; c'est seulement ainsi qu'on justifie sa hardiesse. Or, vous ne la justifiez pas tout à fait. Le jury vous tient compte de vos efforts, et il [...] vous décerne un premier accessit, comme témoignage de satisfaction et de l'estime; peut-être ferez-vous bien de vous y tenir, à moins que tout à coup il ne s'opère un miracle. Mais prenez-y bien garde: puisque les femmes ne sauraient prétendre aux orchestres, il faut qu'elles soient solistes, et c'est un rude métier, lorsque l'on est pas douée d'une vocation extraordinaire."[284]

Der Ausschluss von Frauen aus professionellen Orchestern bot Geigerinnen – wie auch allen anderen Instrumentalistinnen im Bereich der Streich- und Blasinstrumente – in der Tat als einzige berufliche Perspektive eine, allerdings nur den wenigsten vorbehaltene, solistische Karriere, was den Sinn ihrer hochqualifizierten Ausbildung fragwürdig erscheinen ließ. Doch die hohe Symbolkraft dieses unmittelbar nach der Revolution gegründeten Instituts, das sich seine vergleichsweise frauenfreundliche Grundeinstellung auch angesichts gegenläufiger gesellschaftli-

---

deren hervorragende Befähigung doch einige Gewähr leistet für ihre künstlerische Carrière. Das ist der richtige Standpunkt." Hanslick, *Ein Brief über die „Clavierseuche"*, S. 175. Zum steigenden Niveauverlust des Leipziger Konservatoriums, dessen Aufnahmeverfahren im Widerspruch zu seinem guten internationalen Ruf seit Mitte der 1860er Jahre „fast bedeutungslos geworden war", siehe Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 33), Hildesheim u. a. 2004, S. 50ff. Leider geht die Autorin darin, möglicherweise aus Mangel an Quellenmaterial, nicht auf die Ausbildungsunterschiede zwischen männlichen und weiblichen Studierenden ein.

283 Kraus, *Elly Ney und Thérèse Wartel*, S. 443.

284 „Die Jury der Violinprüfungen hat drei Paganinis im Rock augezeichnet. [...] Meine Damen, Sie haben gut gearbeitet, Sie spielen zweifellos sehr erfreulich; aber die Geige ist kein Instrument für Ihr Geschlecht, und wenn man sich ihrer bemächtigt, wie Sie es tun, muss man vortrefflich sein; nur so kann man seine Kühnheit rechtfertigen. Nun, Sie rechtfertigen Sie nicht ganz. Die Jury erkennt Ihre Anstrengungen an und [...] kann Ihnen einen ‚premier accessit' verleihen als Beweis ihrer Zufriedenheit und Wertschätzung; vielleicht tun Sie gut daran, sich damit zu begnügen, es sei denn, es geschieht plötzlich noch ein Wunder. Aber geben Sie dabei acht: Da Frauen ja nicht den Zugang zu Orchestern beanspruchen können, müssen sie Solistinnen sein, und das ist ein hartes Geschäft, wenn man nicht eine außergewöhnliche Berufung hat." *La Comédie* 1 (1863), S. 8, zitiert nach: *Quellentexte*, S. 237 (Übersetzung: F. Hoffmann)

cher Tendenzen im Verlauf des Jahrhunderts bewahrte,[285] bestand und war zumindest für die Pianistinnen von unschätzbarem Wert. Fast alle erfolgreichen französischen Klaviervirtuosinnen durchliefen die Ausbildung am Conservatoire, deren meist mit einem ersten Preis gekrönter Abschluss den Beginn ihrer Karriere bildete. Um 1845 traten plötzlich so viele Klaviervirtuosinnen an die Öffentlichkeit, dass die Zeitschrift *Le Ménestrel* von einer neuen Ära spricht:

> „Constatons que l'année 1845 marquera une nouvelle êre. – C'est l'avènement de la loi salique dans l'art du piano! – déjà un bataillon formidable menace la toute-puissance de la barbe: Mme Pleyel en tête, puis la pianiste de la reine des français, Mme Catherine de Dietz, Mlles Mattman, Bohrer, Farrenc, Masson, Joséphine Martin, Loveday, Wartel, etc., pléiade ravissante qui l'emportera sans peine sur un sexe qui en général n'a rien de ravissant."[286]

Nicht alle der genannten Pianistinnen, darunter als Ausländerinnen die gebürtige Belgierin Marie Pleyel und die aus Deutschland stammenden Cathinka Dietz und Sophie Bohrer, waren Absolventinnen des Pariser Conservatoires. Sie alle feierten jedoch große Erfolge in der französischen Hauptstadt und trugen dazu bei, dass sich die musikalische Öffentlichkeit, repräsentiert durch die Musikkritik, mit dem neuen Phänomen der Klaviervirtuosität von Frauen auseinandersetzen musste. Die Klaviervirtuosinnen repräsentierten einen neuen Frauen- und Künstlertypus, der dem

285 Diese gegenläufigen Tendenzen nahmen ihren Ausgangspunkt bereits mit dem Code Napoléon von 1804. Er markierte einen deutlichen Rückschritt nicht nur gegenüber dem Revolutionsideal der Gleichheit, sondern auch im Vergleich zu den Rechten von Frauen im *ancien régime*, indem er ihnen die rechtliche Position unmündiger Minderjähriger zuwies. So wurde mit der Heirat die Vormundschaft der Eltern quasi bruchlos durch diejenige des Ehemannes ersetzt, dem nicht nur fast uneingeschränkte Autorität und Entscheidungsgewalt über Frau und Kinder zugesprochen wurde, sondern auch das alleinige Verfügungsrecht über den gemeinschaftlichen Besitz. Im 6. Kapitel *Von den wechselseitigen Rechten und Pflichten der Ehegatten* heißt es: „Der Mann ist seiner Frau Schutz, und die Frau ihrem Manne Gehorsam schuldig. Die Frau ist verbunden, bey dem Manne zu wohnen, und ihm allenthalben hin zu folgen, wo er sich aufzuhalten für gut findet [...]. Die Frau kann ohne Genehmigung ihres Mannes nicht vor Gericht auftreten, selbst alsdann nicht, wenn sie eine öffentliche Handelsfrau ist [...]. Die Ehefrau kann [...] weder schenken, veräußern, ihr Vermögen mit Hypotheken beschweren, noch erwerben, es sei unentgeltlich oder gegen Vergütung, so fern nicht ihr Ehemann bey der Handlung selbst dazu mitgewirkt oder schriftlich eingewillligt hat." *Napoleons Gesetzbuch. Einzig officielle Ausgabe für das Großherzogthum Berg* / *Code Napoléon. Édition seule officielle pour le Grand-Duché de Berg*, Düsseldorf 1810, S. 94.

286 „Halten wir fest, dass das Jahr 1845 eine neue Ära markieren wird. – Es ist der Widerruf [eigentlich Thronbesteigung] der Lex Salica [Ausschluss der Frauen von der Thronfolge] in der Kunst des Klavierspiels! Ein gewaltiges Heer bedroht bereits die Allmacht der Bärte. Mad. Pleyel allen voran, dann die Pianistin der französischen Königin, Mad. Cathinka Dietz, die Damen Mattmann, Bohrer, Farrenc, Masson, Joséphine Martin, Loveday, Wartel usw., ein entzückendes Siebengestirn, das [den Sieg] mühelos davontragen wird über ein Geschlecht, das im Allgemeinen nichts Entzückendes hat." *Le Ménestrel* 12 (1845) (30.3.1845), zitiert nach: *Quellentexte*, S. 92 (Übersetzung: F. Hoffmann). Biographische Angaben zu den genannten Pianistinnen (Louise-Aglaé Masson unter dem Namen ihres Ehemannes Massart) finden sich im *Instrumentalistinnen-Lexikon*, www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/lexikon.

bürgerlichen Weiblichkeitsideal, aber auch dem bis dahin vorherrschenden Typus des Komponisten-Virtuosen widersprach, und lenkten damit die Diskussion um Virtuosität, Komposition und Interpretation in eine neue Richtung. Für die männlichen Protagonisten des Klaviervirtuosentums in Paris, von Friedrich Kalkbrenner und Henri Herz bis zu Franz Liszt und Sigismund Thalberg, war es selbstverständlich, hauptsächlich mit eigenen Kompositionen und Improvisationen aufzutreten, die ihre individuellen Fähigkeiten hervorhoben. Der Künstlertypus, den sie repräsentierten, war „narcissistic and competitive, he basked in the authority of both complete control over and ownership of his repertory. He adapted or revised his works in performance and composed in such a way as to emphasize his technical strengths and mask his deficiencies."[287] Die Autorität des Komponisten-Virtuosen über das Repertoire wie über seine Performance machte seine Auftritte zu einem Akt der Kontrolle:

> „control of the audience by the performer, barely maintained self-control among the listeners themselves, and control over the music by the composer himself. Furthermore, given the fiercely competitive state of the piano-making industry in the 1840s, the entire experience suggests a celebration of technology, itself the expression of desire to control nature."[288]

Der Aspekt der Herrschaft und Kontrolle verlieh dem Komponisten-Virtuosen eine ‚männliche' Komponente, die für seinen Erfolg umso bedeutsamer war, als sein im Wesentlichen aus brillanten Konzertstücken sowie Variationen und Paraphrasen über populäre Opernmelodien bestehendes Repertoire aufgrund des Mangels an musikalischer Substanz und dem Vorherrschen des dekorativen Elements weiblich konnotiert war.[289] Klaviervirtuosinnen komponierten kaum bzw. traten öffentlich selten mit eigenen Werken in Erscheinung. Katharine Ellis' Recherchen zufolge spielte in den Jahren zwischen 1828 und 1870 in den prestigeträchtigen Konzerten der Pariser *Société des Concerts* keine einzige Pianistin eigene Kompositionen, wohingegen wenige Männer andere als ihre eigenen Werke aufführten.[290] Frauen besetzten also von Anfang an das Feld der Interpretation, was für sie selbst und ihre Kritiker durchaus problematisch war: Die Interpretation der Virtuosenstücke von Thalberg oder Liszt war ein Affront gegen das Weiblichkeitsideal der Ruhe und Zurückhaltung und stellte die ‚Männlichkeit' der bis an die Grenze des Möglichen entwickelten Spieltechnik in Frage. Beherrschte eine Frau diese Schwierigkeiten, so wurde ihr Spiel nicht selten als unweiblich und affektiert kritisiert, und die negativen Seiten der Virtuosenmusik wie Oberflächlichkeit und Effekthascherei traten, von Frauen gespielt, häufig in den Vordergrund der kritischen Wahrnehmung. Inter-

287 Ellis, *Female Pianists*, S. 356.

288 Ebd., S. 357.

289 Vgl. ebd., S. 356, Anm. 6. Ellis macht darauf aufmerksam, dass der hohe spieltechnische Anspruch dazu führte, dass diese Art von Klaviermusik dennoch als männlich rezipiert und erst durch ihre Vereinfachung feminisiert wurde: „Such repertory becomes feminized when watered down into pieces marketable to amateur ladies as ‚brilliant but not difficult'." Ebd.

290 Ebd., S. 359.

pretierten sie dagegen ‚seriöse' Werke, so wirkten sie zwar, indem sie entscheidenden Anteil am Aufbau des musikalischen Kanons und seiner Erweiterung auf den Bereich der Klaviermusik trugen, an der permanenten Bestätigung von der Überlegenheit des männlichen Schöpfers von ‚Meisterwerken' mit, drangen aber gleichzeitig, insbesondere hinsichtlich des Beethoven-Kultes, in einen männlich besetzten Raum ein. In einem privaten Brief aus dem Jahr 1852 kritisiert der ungarisch-französische Pianist und Komponist Stephen Heller die in Paris gefeierte Pianistin Wilhelmine Szarvady und überträgt die von ihm bemängelten Eigenschaften ihres Spiels und ihrer künstlerischen Haltung auf die Pianistinnen im Allgemeinen:

> „Elle a des doigts charmants mais, quoi qu'en disent ses admirateurs, elle manque de beaucoup. Elle joue, quant à l'esprit et quant à l'expression vraie et naturelle, comme une enfant et comme une femme, lesquelles en fait d'art ne seront jamais majeures. Il y a dans la plupart des femmes musiciennes quelque chose de mignard qu'elles prennent pour la grâce, quelque chose d'affecté qu'elles prennent pour de l'expression, et une manière de dire qui n'appartient qu'à elles et qu'elles prennent pour de l'originalité. [...] et presque toutes les virtuoses féminines ne sont que des modistes plus ou moins habiles, qui coiffent et habillent et affublent les pauvres auteur à leur guise. Vraiment, j'ai peine souvent à reprimer un sourire en entendant s'exclamer toute cette plèbe élégante des salons sur la profondeur, sur l'originalité, sur le génie de pareilles fleuristes et couturières au style décousu, à l'expression affectée, et qui se donnent des airs d'une Pythonisse inspirée en traduisant l'oracle des Dieux tels que Beethoven, Mendelssohn etc."[291]

Ein solches misogynes Grundsatzurteil über Musikerinnen wurde in dieser Radikalität in Frankreich öffentlich kaum geäußert,[292] aber gerade die ungefilterte private

291 „Sie hat charmante Finger, aber es mangelt ihr an Vielem, was auch immer ihre Bewunderer sagen. In Bezug auf Geist sowie Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit des Ausdrucks spielt sie wie ein Kind und wie eine Frau, die im Bereich der Kunst niemals maßgeblich sein werden. Die meisten Musikerinnen haben etwas Geziertes an sich, das sie für Anmut halten, etwas Affektiertes, das für sie Ausdruck ist, und eine nur ihnen eigene Art, die sie mit Originalität verwechseln. [...] und fast alle Virtuosinnen sind lediglich mehr oder weniger begabte Modistinnen, die die armen Komponisten frisieren, ankleiden und herausputzen, wie es ihnen gefällt. Ich muss wahrlich oft ein Lächeln unterdrücken, wenn ich das Entzücken der eleganten Welt der Salons höre über die Tiefe, die Originalität und das Genie solcher Floristinnen und Schneiderinnen mit planlosem Stil, deren Ausdruck affektiert ist und die sich mit der Aura einer Wahrsagerin umgeben, während sie die Orakel von Göttern wie Beethoven, Mendelssohn u. a. deuten." Stephen Heller, *Lettres d'un musicien romantique à Paris*, hrsg. von Jean-Jacques Eigeldinger, Paris 1981, S. 199, zitiert nach: Ellis, *Female Pianists*, S. 371, Anm. 55. (Übersetzung: C. M.)

292 Eine Ausnahme bildet z. B. der italienisch-französische Musikkritiker und -schriftsteller Pierre Scudo (1806–1864), der 1854 einen Aufsatz über die italienische Geigenvirtuosin Teresa Milanollo (1827–1904) veröffentlichte. Darin schließt er unter Verweis auf die weibliche ‚Natur' Frauen von bestimmten Instrumenten aus und stellt eine strenge Hierarchie bezüglich der (musikalischen) Leistungsfähigkeit von Männern und Frauen entlang der Geschlechterpolaritäten her: „Les distinctions que la nature a établies entre les deux sexes doivent se retrouver aussi dans les œuvres de l'art qui ne sont que la manifestation des harmonies de la création. Une femme qui, en prenant un crayon, une plume ou un cahier de musique, oublie quels sont le caractère et les devoirs

Korrespondenz offenbart ja die wahren Gedanken und Ansichten einer Person. Allerdings wurden auch in der Öffentlichkeit unter dem Deckmantel der Galanterie die interpretatorischen Leistungen von Musikerinnen abgewertet. So minimalisierte z. B. die Reduzierung der Interpretin auf die Rolle des bloßen Gefäßes die Kreativität von Frauen, nicht nur im Bereich der Komposition, sondern auch der Interpretation. Bei männlichen Interpreten überlagerten dagegen, nicht nur in der deutschen Rezeption, Authentizität und die nachschöpferische Wiedergabe des Werkes den ‚weiblichen' Aspekt des untergeordneten Dienstes am Genie. Interpretierende Pianistinnen mussten sich, um als Künstlerinnen ernst genommen zu werden, der männlichen ‚Meisterwerke' annehmen; der Preis für diese ‚Grenzüberschreitung' waren jedoch – auch in Frankreich – mindestens skeptische Konzertbesprechungen, die Frauen grundsätzlich ein tieferes Verständnis für die Werke männlich konnotierter Komponisten absprachen. So kommentiert Maurice Bourges von der *Revue et Gazette musicale* Louise Mattmanns Interpretation von Beethovens 4. Klavierkonzert mit den Worten: „Il n'y a guère de femmes capable de comprendre et de traduire avec tant d'intelligence les œuvres des maîtres, et particulièrement le *concerto* de Beethoven, qui égale une de ses plus belles symphonies."[293] Um dieser Grundeinstellung entgegenzutreten, machten sich Beethoven-Spielerinnen die Betitelung ‚Heilige Cäcilie' offenbar zu eigen, um sich mit der Aura der unantastbaren Priesterin zu umgeben: „Bien entendu que pour se donner plus de poids, plus de crédit, elles se déclarent toutes prêtresses du culte que dans le monde artistique on

---

de son sexe, est un monstre qui excite le dégoût et la répulsion. [...] Dans la dualité humaine [...] la femme est l'expression des sentiments éternels de l'âme, et son cœur une source vive de tendresse et de poésie. Si elle abandonne le doux empire de la grâce pour viser à d'autres destinées et empiéter sur le domaine de la force et de la pure intelligence qui nous est dévolu, elle trouble l'équilibre de la vie et sa chute est inévitable." Pierre Scudo, *Teresa Milanollo. La musique et les femmes*, in: Ders., *L'art ancien et l'art moderne. Nouveaux mélanges de critique et de littérature musicales*, Paris 1854, S. 192–195, zitiert nach: *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin*, S. 33–35. („Die Unterschiede, die die Natur zwischen den beiden Geschlechtern festgelegt hat, müssen sich auch in den Hervorbringungen der Kunst wiederfinden, die ja nichts anderes sind als die Widerspiegelung der Harmonien in der Schöpfung. Eine Frau, die einen Pinsel, eine Feder oder ein Notenheft ergreift und vergisst, welches die Eigenschaften und Bestimmungen ihres Geschlechts sind, ist ein Monstrum, das Ekel und Abscheu erregt. [...] In der Zweiteilung der Menschheit repräsentiert die Frau [...] den Ausdruck der zeitlosen Empfindungen der Seele, und ihr Herz ist ein lebendiger Quell von Zartheit und Poesie. Wenn sie das sanfte Reich der Grazie verlässt, um andere Ziele anszustreben und in die Domäne der Kraft und der reinen Intelligenz einzudringen, die uns vorbehalten ist, stört sie das Gleichgewicht des Lebens, und ihr Fall ist unvermeidlich." Übersetzung: F. Hoffmann) Pierre Scudo, der 1864 in geistiger Umnachtung starb, war offenbar bekannt für die Radikalität seiner Anschauungen und Formulierungen, die auch seine misogynen Ausfälle kennzeichnen. Vgl. dazu den Nekrolog von Ludwig Bischoff in der *Niederrheinischen Musik-Zeitung* 12 (1864), S. 357f., wo es u. a. heißt, dass Scudo „mitunter Manches sehr kurz abfertigte und oft hart und absprechend war." Bischoff bezieht sich dabei vor allem auf Scudos Urteile über deutsche Musik.

293 „Es gibt kaum Frauen, die fähig sind, die Werke der Meister und insbesondere das Konzert [Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur] von Beethoven, das einer seiner schönsten Symphonien gleichkommt, mit so viel Intelligenz zu erfassen und zu vermitteln." *RGM* 12 (1845), S. 132. (Übersetzung: C. M.)

rend à Beethoven.“[294] „Such metaphors of prophetesses and priestesses abound, reinforcing the idea of woman as vessel for divine truth, serving the cult of the work.“[295]

Vor diesem Hintergrund ist die auffällig große Anzahl französischer Beethoven-Interpretinnen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts – zu nennen sind vor allem Thérèse Wartel (1814–1865), Louise-Aglaé Massart (1827–1887), Louise Mattmann (1826–1861) und eine Generation später Marie Trautmann-Jaëll (1846–1925)[296] – nicht unbedingt als Beleg für einen im Vergleich zu Deutschland gelasseneren Umgang mit Beethoven als Männlichkeitssymbol und Frauen als Beethoven-Interpretinnen zu werten.[297] Außerdem zeigt die deutsche Konzertpraxis, dass trotz der auf den Komponisten bezogenen allgegenwärtigen Männlichkeitsrhetorik Beethoven seit der zweiten Jahrhunderthälfte sehr wohl fester Bestandteil des Konzertrepertoires auch deutscher bzw. in Deutschland konzertierender Pianistinnen war, wenn auch, in der Nachfolge Clara Schumanns, erst bei den um 1850 geborenen. Wie Konzertrezensionen vielfach belegen, bedurften gefeierte Virtuosinnen wie Sofie Menter oder Annette Essipoff dabei offensichtlich nicht der Ikonisierung als ‚Beethoven-Priesterinnen‘. Der entscheidende Faktor für die große Zahl an Beethoven-Interpretinnen in Paris scheint nicht ein von der deutschen Rezeption grundsätzlich differierendes Beethoven-Bild gewesen zu sein, sondern es waren die günstigen institutionellen Voraussetzungen, die es z. B. einer Thérèse Wartel ermöglichten, am Pariser Conservatoire nicht nur eine gute Ausbildung zu erhalten, sondern später dort auch als Professorin tätig zu sein und sich auf dieser Grundlage eine erfolgreiche Karriere als Konzertpianistin und Pädagogin aufzubauen und sogar ein Lehrwerk zur Interpretation der Beethoven-Sonaten zu veröffentlichen.

> „Wenn es selbstverständlich ist, als Frau Klavier zu studieren, als Pianistin oder gar Professorin zu arbeiten, dann wird eine Selbststilisierung als Beethoven-Ikone überflüssig. [...] Eine Thérèse Wartel ist ein Beispiel für Engagement im Dienste der Sache. Sie ist in ihrer Zeit einfach Beethoven-

294 „Es ist selbstverständlich, dass sie, um sich selbst mehr Gewicht, mehr Glaubwürdigkeit zu geben, sich alle zu Priesterinnen des Kultes erklären, den die künstlerische Welt Beethoven zollt.“ *RGM* 16 (1849), S. 394. (Übersetzung: C. M.)

295 Ellis, *Female Pianists*, S. 371.

296 Bereits am Beginn des 19. Jahrhunderts wirkte mit der aus dem Elsass stammenden Marie Bigot de Morogues geb. Kiéné (1786–1820) in Paris eine Pianistin, die vor allem als eine vom Komponisten selbst hochgeschätzte Beethoven-Interpretin öffentlich in Erscheinung trat. Hanslick bezeichnet sie in seiner *Geschichte des Concertwesens* als eine „interessante, echt künstlerische Erscheinung“, deren musikhistorische Bedeutung „hauptsächlich in ihrem Enthusiasmus für Beethoven, dessen Werke sie mit vollendeter Technik und eindringendem Verständniß vortrug“, gelegen habe. Hanslick, *Concertwesen* 1, S. 213.

297 Davon geht z. B. Beate Angelika Kraus aus, wenn sie am Beispiel der französischen Pianistin Thérèse Wartel darauf hinweist, dass Beethoven-Interpretationen durch Frauen in Frankreich bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts viel selbstverständlicher gewesen seien als 100 Jahre später in Deutschland. Kraus, *Elly Ney und Thérèse Wartel*, S. 446f.

Expertin, aber nicht die Reinkarnation des Meisters oder gar der unsterblichen Geliebten.“[298]

Ob es im individuellen Fall Thérèse Wartels möglich war, ohne das Hervorkehren eines besonderen Sendungsbewusstseins als Beethoven-Interpretin in Frankreich Anerkennung zu erlangen, müsste anhand einer Auswertung der französischen Musikzeitschriften im Einzelnen überprüft werden. Die Verwendung der Metapher von der Priesterin und Prophetin im Kontext des Beethoven-Spiels von Frauen zeigt aber, dass dies eben keineswegs selbstverständlich war. Strategien der Rechtfertigung, vor allem die Ablenkung von der Frau als Geschlechtswesen, wurden offenbar auch in Frankreich als opportun angesehen, wenn auch nicht in der extremen Ausformung wie 100 Jahre später beim deutschen Beethoven-Mythos Elly Ney.[299] Auch das Pflichtrepertoire für die jährliche Abschlussprüfung am Conservatoire belegt die bereits in der Ausbildung einsetzende Zuordnung Beethovens zur männlichen Sphäre: Zwischen 1863 und 1900 waren Beethovens Klaviersonaten regelmäßiger Bestandteil der Aufgabenstellung für Studenten; Student*innen* wurde dagegen im gleichen Zeitraum niemals ein Werk von Beethoven vorgelegt.[300] Dass so viele französische Pianistinnen Beethoven dennoch in den Mittelpunkt ihrer Karriere als Konzertpianistin und Kammermusikerin stellten, zeigt, dass eine erfolgreiche Pianistenkarriere im Frankreich der zweiten Jahrhunderthälfte – genauso wie in Deutschland – ohne die Beethovensche Klavier- und Kammermusik kaum mehr möglich war. Entscheidenden Anteil an dieser Entwicklung hatten – im Widerspruch zur negativen Grundeinstellung vieler Musikkritiker – hier wie dort die Frauen.

Eine Art Sonder-Status nahm unter den französischen bzw. in Frankreich wirkenden Pianistinnen Marie Pleyel[301] ein, der seit den 1830er Jahren, ausgehend von Paris,

298 Ebd., S. 447. Der Titel des 1865 in Paris publizierten Lehrwerks lautet *Leçons écrites sur les sonates pour piano seul de L. van Beethoven*.

299 Siehe dazu Exkurs II der vorliegenden Arbeit.

300 Pierre, *Le Conservatoire National de Musique*, S. 584 und 589. Zur Genderisierung des Klavierrepertoires durch das Conservatoire und in der französischen Musikpresse vgl. Ellis, *Female Pianists*, S. 363–366. In einigen Fragestellungen fasst die Autorin die Konflikte, die sich daraus für Pianistinnen (und ihre Kritiker) ergaben, noch einmal zusammen: „How much of her femininity should a pianist retain, particularly when playing male-gendered music? If she gives Beethoven his virile due, is she also to be reprimanded for denying her sex? Conversely, is male-gendered music demeaned by ‚feminine‘ performance? If a woman confines herself to ‚feminine‘ music, is she necessarily a lesser pianist than a woman who plays Beethoven and Liszt? Here, the ‚sexual aesthetics‘ of composition form the backdrop for debates about the ‚sexual aesthetics‘ of performance. Male performance of masculinized genres was so normal as to be effectively invisible and thus unworthy of comment, whereas female performance of the same music created a sense of ‚interruption‘ and thus immediately became problematic.“ Ebd., S. 367f.

301 Marie Pleyel, geb. Moke (1811–1875) war die Tochter eines aus Belgien stammenden Professors für Linguistik und einer deutschen Mutter. Seit ihrem vierten Lebensjahr erhielt sie Klavierunterricht, zunächst bei Jacques Herz (1794–1880), später auch bei Ignaz Moscheles (1794–1870) und Friedrich Kalkbrenner (1788–1849). 1831 heiratete sie den Klavierfabrikanten Camille Pleyel (1788–1855); die Ehe wurde jedoch nach vier Jahren wieder geschieden. Ab 1838 unternahm

eine ganz außergewöhnliche internationale Karriere als Klaviervirtuosin gelang, ohne dass Beethoven in ihrem nicht sehr breit gefächerten, hauptsächlich aus Virtuosenmusik französischer Komponisten-Virtuosen, den Lisztschen Opernparaphrasen und Carl Maria von Webers *Konzertstück* op. 79 bestehenden Konzertrepertoire eine große Rolle gespielt hätte.[302] Mit einem Repertoire, das vor allem ihr spieltechnisches Vermögen zur Geltung brachte, entsprach sie vielmehr – abgesehen davon, dass sie kaum eigene Werke spielte[303] – dem Virtuosentypus eines Thalberg oder Liszt, mit denen sie vielfach verglichen und auf eine Stufe gestellt wurde. In den fast durchgängig positiven, oft überschwänglichen französischen Rezensionen zu Marie Pleyels Spiel und Auftreten fällt auf, dass die sonst für eine Frau so problematische Verkörperung des ‚weiblichen' Virtuosentypus, der durch brillante Spieltechnik und Leidenschaft fasziniert und das Publikum nach Belieben beherrscht, in Pleyels Fall anscheinend ohne Weiteres akzeptiert wurde. Offensichtlich gelang es der Pianistin, ‚männliche' und ‚weibliche' Eigenschaften, die im (musikalischen) Geschlechterdiskurs als konträr und unvereinbar galten, wie Kraft und Autorität versus Anmut und Zurückhaltung, in ihrer Person und in ihrem Virtuosentum harmonisch zu vereinigen und den romantischen Geniebegriff, der aus dem ‚weiblichen' Virtuosen einen ‚männlichen' und damit positiven Künstlertypus machte,[304] auch auf sich als Frau erfolgreich anzuwenden. So schreibt François-Joseph Fétis 1848 in der *Revue et Gazette musicale*:

> „[...] ses mains délicates ont acquis la puissance sonore qui semble ne pouvoir appartenir qu'à la force musculaire d'un homme [...] c'est un charme irréstisible, une grâce simple et naturelle, une richesse inépuisable de traits fins et délicats [...]. Que désirer en effet dans un talent où le mécanisme ne se compose que de perfections, où l'art de nuancer le son est poussé à ses dernières limites, où la verve et l'énergie tiennent plus de l'homme que de la femme, où le charme, la délicatesse et la grâce rivalisent avec la puissance,

---

Marie Pleyel mit großem Erfolg Konzertreisen in viele europäische Städte. 1848 wurde sie Professorin für Klavier am Brüsseler Konservatorium, wo sie die „classe pour demoiselles" leitete. Sie hatte dieses Amt bis 1872 inne und wurde zu einer der gefragtesten und anerkanntesten Klavierpädagoginnen ihrer Zeit. Marie Pleyel stand in Kontakt mit vielen bedeutenden Musikern ihrer Zeit, darunter Franz Liszt, mit dem sie auch in gemeinsamen Konzerten auftrat, und Frédéric Chopin, der ihr seine *Nocturnes* op. 9 widmete. Eine ausführliche Lebensbeschreibung der Pianistin bietet Kip, *„Mehr Poesie als in zehn Thalbergs"*. Zu den meisten der in diesem Abschnitt verwendeten Quellentexte über Marie Pleyel hat Jenny Kip die Recherchevorarbeiten geleistet.

302 Eine Zusammenstellung von Pleyels Konzertrepertoire findet sich ebd., S. 69f.

303 In den frühen Jahren ihrer internationalen Karriere spielte sie einige Male eine eigene Fantasie über Themen aus Webers *Preciosa*, so zum Abschluss eines Konzerts in Leipzig unter Mendelssohns Leitung. In der *NZfM* heißt es dazu: „Mad. Pleyel trug es [Webers *Konzertstück* op. 79] äußerst glücklich vor und mit derselben warmen Leidenschaft, mit der sie alle Musik aufzufassen scheint. [...] Von dem Stück, mit dem die Künstlerin den reichen Musikabend schloß, wünschten wir das gleiche sagen zu können; doch blieb hier das Geschick des schaffenden Talentes hinter dem ausübenden offenbar zurück; es war eine Composition der Virtuosin, in der wir, selbst was aus Themen von Weber dazu genommen war, schöner gesetzt und bearbeitet wünschten. Doch war gerade hier der Beifall so rauschend, daß sie wiederholen mußte." *NZfM* 11 (1839), S. 152.

304 Siehe dazu Kap. 3.1.1 der vorliegenden Arbeit.

où le sentiment est, suivant le caractère de la musique, tendre ou passionné, naïf ou pathétique, simple ou plein d'élévation, où le rhythme enfin, se fait toujours si bien sentir, que rien n'altère sa parfaite régularité?"[305]

‚Männliche' Kraft und Energie vereinigten sich demnach in Pleyels Spiel mit ‚weiblicher' Zartheit und Anmut, ohne dass Ersteres sie zur ‚Amazone' machte und sich hinter Letzterem nur Affektiertheit und Oberflächlichkeit verbargen. Die enthusiastische Schilderung ihrer Vortragsweise durch Henri Blanchard in der *Revue et Gazette musicale* vom Februar 1845 erscheint wie eine Synthese aus der pianistischen Leidenschaftlichkeit und Verführungskraft Liszts und der überlegenen Ruhe Thalbergs:

„Nous avons parlé plus haut de la mimologie des pianistes modernes; madame Pleyel semble n'avoir emprunté à la pantomime de Liszt que celle de ses mains, et ce n'est pas la plus aisée à imiter. Mais que parlons-nous d'imitation? Madame Pleyel n'imite personne; elle est calme au piano: ses yeux sont presque constamment fixés sur le clavier; et lorsqu'ils s'élèvent, son regard a une inconcevable expression d'audace, d'ironie méphistophélienne, de mépris pour toutes les difficultés dont elle se joue: c'est plus qu'un homme, qu'un grand artiste, c'est plus qu'une jolie femme; elle n'a pas de sexe quand elle est au piano, suivant la pittoresque expression dont elle se sert elle-même. Elle n'est pas péniblement affectée, elle ne fait pas d'agréables minauderies pour capter les suffrages; elle les conquiert, se sourit imperceptiblement à elle-même de cette chose facile, et son beau galbe, immobile, impassible, ne trahit point le prodigieux travail de ses doigts: c'est de la haute poésie musicale partant d'une âme façonnée par toutes les expériences de la vie, et qui se plaît à vous jeter les plus étranges séductions. L'art de l'exécution sur le piano ira-t-il plus loin?"[306]

---

305 „Ihre zarten Hände verfügen über eine Klanggewalt, die männlicher Muskelkraft vorbehalten scheint [...] da ist ein unwiderstehlicher Charme, eine schlichte und natürliche Anmut, ein unerschöpflicher Reichtum an feinen und delikaten Nuancen [...]. Was lässt sich noch mehr wünschen von einem Talent mit einer solch perfekten Mechanik, bei dem die Kunst der Klangnuancierung an ihre äußersten Grenzen geführt wird, wo der Schwung und die Energie mehr vom Mann als von der Frau haben, wo Charme, Zartheit und Anmut mit der Kraft wetteifern, wo das Gefühl, dem Charakter der Musik folgend, zart oder leidenschaftlich, naiv oder pathetisch, einfach oder voller Erhabenheit ist, wo endlich der Rhythmus stets so deutlich fühlbar bleibt, dass nichts seine perfekte Regelmäßigkeit stört?" *RGM* 15 (1848), S. 51f. (Übersetzung: C. M.)

306 „Wir haben weiter oben von der Mimik der modernen Pianisten gesprochen: Madame Pleyel scheint von Liszts Spielbewegungen nur die seiner Hände übernommen zu haben, was nicht gerade leicht ist. Aber warum von Imitation sprechen? Madame Pleyel imitiert niemanden; sie sitzt ruhig am Klavier: Ihre Augen sind fast ununterbrochen auf die Klaviatur gerichtet; und wenn sie sie erhebt, hat ihr Blick einen kaum zu beschreibenden Ausdruck von Kühnheit, mephistophelischer Ironie und Verachtung sämtlicher Schwierigkeiten, die sie spielend bewältigt: Hier ist mehr als ein Mann, als ein großer Künstler, hier ist mehr als eine hübsche Frau; sie hat kein Geschlecht, wenn sie mit diesem malerischen Ausdruck am Klavier sitzt. Sie ist nicht gezwungen affektiert, verzichtet auf Effekthascherei, um Zustimmung zu gewinnen; vielmehr erobert sie sie und lächelt sich selbst dabei unmerklich zu über die Leichtigkeit, mit der ihr alles gelingt, und ihre schöne Gestalt, scheinbar unbeweglich und ungerührt, verrät nichts über das wunderbare Tun ihrer Finger:

Kühnheit, „mephistophelische“ Ironie, die Verachtung sämtlicher Schwierigkeiten und die Kraft, sich die Gunst des Publikums zu erobern und es nach Belieben zu lenken, sind Eigenschaften, die normalerweise nur männlichen Virtuosen zugesprochen wurden, ebenso wie Originalität und Individualität, die der Nachahmung ebensowenig bedürfen wie der Effekthascherei.[307] Pleyels äußere Ruhe und die Schönheit ihrer Gestalt erscheinen hier nicht als weibliche Attribute, die sie auf ihre ‚natürliche Bestimmung‘ zurückverweisen, sondern als Ausdruck höchster musikalischer Poesie. Am Klavier erscheint das Geschlecht der Pianistin als irrelevant;[308] sie ist ‚nur‘ Künstlerin, und als solche ist sie ein „virtuose idéal“[309] und überragt selbst ihre männlichen Kollegen: „L’art de l’exécution sur le piano ira-t-il plus loin?“[310] Ungewöhnlich dabei ist, dass Marie Pleyel diese Irrelevanz des Ge-

---

Das ist hohe musikalische Poesie, die aus einer an Lebenserfahrungen reichen Seele strömt, und die sich darin gefällt, das Publikum in die entlegensten Regionen zu verführen. Wird die Kunst des Klavierspiels darüber hinausgehen können?“ *RGM* 12 (1845), S. 38. (Übersetzung: C. M.)

307 Die unabhängige Individualität Pleyels hebt auch Adolphe Adam in der *France musicale* hervor: „Mme Pleyel est une grande, une immense artiste: sa vigueur (relative) est égale à celle des pianistes les plus fougueux; par sa délicatesse et sa grâce, par son sentiment exquis, elle n’est égale qu’à elle-même: son talent est individuel, et pourtant sa manière se transforme suivant chaque auteur dont elle traduit l’œuvre.“ („Mme Pleyel ist eine große, eine immense Künstlerin: Ihre (relative) Kraft gleicht derjenigen der feurigsten Pianisten; mit ihrer Zartheit und Anmut und ihrem Feingefühl gleicht sie nur sich selbst: Ihr Talent ist individuell, und dennoch passt sie ihre Spielweise der Intention eines jeden Komponisten an, den sie interpretiert.“ Übersetzung: C. M.) *La France musicale* 8 (1845), S. 115.

308 Auch in deutschen Kritiken ist ein Musizieren, das das Geschlecht vergessen lässt, das höchstmögliche Lob für eine Virtuosin. So heißt es in den *Signalen* über das Debüt der 18-jährigen Pianistin Anna Mehlig (1846–1928) im Leipziger Gewandhaus 1865: „Sie nimmt durch das, was sie kann, nicht allein eine hervorragende Stelle unter den Pianisten weiblichen Geschlechts ein, sondern die Aristokratie des gesammten Clavierspiels muß ihr die Reihen öffnen. Die Unfehlbarkeit ihrer Technik ist so groß, daß auch das schärfste und feinste Ohr während ihrer sämmtlichen Vorträge auch nicht den leisesten Fehl und Makel wird haben entdecken können; dabei läßt ihre Ausdauer und Kraft ganz ihr Geschlecht vergessen und ihrem ganzen musikalischen Darstellungsvermögen ist bewußtvolle Sicherheit und objektivirende Verständigkeit eigen.“ *Signale* 23 (1865), S. 118.

309 *RGM* 12 (1845), S. 39. Interessant ist, dass Blanchard für Marie Pleyel die männliche Form verwendet, indem er vom „idealen Virtuosen“ schreibt.

310 „Wird die Kunst des Klavierspiels darüber hinausgehen können?“ *RGM* 12 (1845), S. 38. (Übersetzung: C. M.) Marie Pleyel dürfte wohl die am häufigsten mit männlichen Pianisten verglichene Pianistin des 19. Jahrhunderts gewesen sein, gewiss aber die einzige, die, indem sie die Qualitäten der besten Virtuosen in ihrem Spiel vereinigte, als ihnen überlegen gerühmt wurde. „Véhémente, originale comme le premier [Liszt] de ces grands artistes, elle tire de l’instrument, comme le second [Thalberg], le son le plus beau, le plus pur et le plus moelleux qu’il puisse produire.“ („Impulsiv und originell wie der erste [Liszt] dieser großen Künstler, entlockt sie dem Instrument wie der zweite [Thalberg] den schönsten, reinsten und wärmsten Klang.“ Übersetzung: C. M.) *RGM* 15 (1848), S. 51. Noch weitere Kreise zieht der Vergleich in Marmontels *Les Pianistes célèbres*: „La merveilleuse virtuose réunissait dans son jeu toutes les perfections des chefs d’école; son exécution avait la netteté de Kalkbrenner, la sensibilité exquise de Chopin, la spirituelle élégance de Herz, la belle et puissante sonorité de Thalberg, les audaces heureuses de Liszt.“ („Die bewundernswerte Virtuosin vereinigte in ihrem Spiel alle Vollkommenheiten der Begründer von

schlechts für ihre Bewertung als Pianistin nicht wie andere Musikerinnen auf dem Weg über die Verleugnung des eigenen Geschlechts im Sinne einer „George Sand des Klaviers“[311] oder durch den Mythos der ‚Kunst-Priesterin‘ erreichte, sondern indem ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ in ihrer Person zu einer idealen Synthese verschmolzen: „It is therefore not so much that Pleyel ‚has no gender‘, as that she embodies maleness and femaleness together.“[312] Wie konnte ihr dies gelingen, und wie war es ihr möglich, trotz eines wenig ‚männlichen‘ Repertoires und eines Lebenswandels, der mit einer frühen Scheidung und diversen amourösen Abenteuern bürgerlichen Sittlichkeitsvorstellungen widersprach, ein Leben lang erfolgreich zu konzertieren, während eine Clara Schumann dazu in Deutschland der Maske der Priesterin und Witwe bedurfte und selbst hinter dieser Maske ihrem ‚Frausein‘ und der daran geknüpften Abwertung nie ganz entrinnen konnte? Hinsichtlich des Aspekts der Sittlichkeit dürfte Marie Pleyel von der insgesamt vergleichsweise liberalen Atmosphäre im Paris der Julimonarchie und vom gesellschaftlichen Stellenwert eines Klaviervirtuosentums, das seine Faszination nicht zuletzt aus der moralischen Transgressivität seiner Protagonisten zog, profitiert haben. Katharine Ellis hebt darüber hinaus Pleyels virtuoses Spiel mit den Geschlechteridentitäten hervor, das sie befähigte, auf der Bühne stets die Balance zwischen kontrollierter Leidenschaft und einem gewissen Maß an geistreicher Koketterie zu wahren und ihre ‚weibliche‘ Sinnlichkeit hier wie hinter der Bühne wohldosiert einzusetzen, um männliche Zuhörer und Kritiker auf ihre Seite zu ziehen. „Pleyel had her effect on the audience in mind, but not to the detriment of poetic interpretation, which she understood and felt sincerely. As a performer, her ‚manly‘ qualities of control were thus multiple, extending to her own emotion, her technique, and her listeners (including her critics).“[313] Sie unterwarf sich nicht der Kritik, sondern nahm, z. B. durch persönliche Einladungen zu privaten Vorspielen im Vorfeld geplanter Konzerte, selbst aktiv Einfluss. So erreichte sie, dass die meisten Kritiker sich ihr künstlerisches Selbstbild zu eigen machten und es in Konzertanzeigen und Rezensionen propagierten: „Critical response reveals that Pleyel achieved the seemingly impossible, donning masculine identity, claiming that gender was irrelevant to art, and using the sexuality of her stage presence to break down male resistance.“[314] Es fällt auf, dass Marie Pleyels Klavierspiel in der deutschen Musikpresse weit weniger positiv, ja zum Teil sogar ausgesprochen negativ rezensiert wird, sowohl was

---

Schulen des Klavierspiels; ihr Spiel besaß die Klarheit Kalkbrenners, die exquisite Sensibilität Chopins, die durchgeistigte Eleganz von Herz und den hinreißenden Schwung von Liszt.“ Übersetzung: C. M.) Antoine François Marmontel, *Les Pianistes célèbres. Silhouettes et Médaillons*, Paris 1878, S. 76. Im *Ménestrel* heißt es: „C’est Liszt, Thalberg et Chopin, réunis en une seule personification [...].“ („Es ist Liszt, Thalberg und Chopin, vereinigt in einer einzigen Verkörperung [...].“ Übersetzung: C. M.) *Le Ménestrel* 12 (1845) (30.3.1845).

311 *La Chronique musicale* 8 (1875), S. 129. Der Vergleich wird hier auf Wilhelmine Szarvady angewendet.

312 Ellis, *Female Pianists*, S. 377.

313 Ebd., S. 374f.

314 Ebd., S. 376.

ihre Spielweise betrifft, als auch bezüglich ihres Repertoires. In der *Neuen Zeitschrift für Musik* heißt es anlässlich eines Konzerts in Paris im Jahr 1860:

> „In Mad. Pleyel, die wir noch nie gehört, und deren großer Ruf uns ins Hotel du Louvre lockte, in welchem sie ein großes Concert mit Orchester gab, sahen wir uns recht sehr getäuscht. [...] Im Mendelssohn'schen Concert trug sie die ersten Gesangsstellen, sowie das Andante in unnatürlich affectirter Weise vor. Der letzte Satz dagegen gelang ihr in technischer Hinsicht sehr gut; nur will es uns nicht behagen, daß sie gar zu unzeitig, während der schnellsten und stärksten Baß-Passagen das Pedal tritt, wodurch sie Alles unklar und verworren erklingen läßt. Die Liszt'sche Paraphrase gefiel uns noch weniger. In dieser brachte sie nicht einmal die gewöhnlichen Eigenschaften eines jeden selbst unbedeutenden französischen Clavierspielers, Grazie und Geschmack, zur Geltung."[315]

Die den Enthusiasmus der französischen Musikpresse teilweise geradezu karikierenden Eindrücke des ungenannten Rezensenten sind einerseits Ausdruck der üblichen deutschen chauvinistisch gefärbten Virtuositäts- und Virtuosenkritik, bestätigen andererseits aber auch die Sonderstellung, die Marie Pleyel in Paris genoss, und die Vermutung, dass sie diese nicht zuletzt mithilfe ihrer Strategie, den männlichen Blick auf die öffentlich agierende Virtuosin zu ihrem Vorteil zu nutzen, erreichte.

> „Indeed, perhaps the most astounding aspect [...] is the sureness with which Pleyel diagnosed and treated the male sexism surrounding her. Her breathtaking success in the 1840s, repeated on every return to Paris, was due to her self-advertisement as the embodiment of the impossible – the poetic, manly, coquette."[316]

315 *NZfM* 52 (1860), S. 126.
316 Ellis, *Female Pianists*, S. 385.

## 3 ‚Weiblicher' Virtuose und ‚männlicher' Interpret als zwei polare Künstlertypen des 19. Jahrhunderts

Etymologisch gesehen ist der Virtuose als vom lateinischen ‚vir' für Mann bzw. ‚virtus' für Tugend, Tüchtigkeit und Mannhaftigkeit abgeleiteter Begriff ein ‚männlicher' Künstlertypus.[1] Die seit der Renaissance gebräuchliche Bezeichnung bezog sich auf eine herausragende Leistung im allgemeinen Sinne. Im Musikbereich wurde sie bis ins 18. Jahrhundert hinein gleichermaßen auf Komponisten und Ausführende, Sänger und Instrumentalisten und durchaus auch geschlechtsneutral angewendet. So heißt es in Johann Gottfried Walthers Musiklexikon von 1732 unter dem Stichwort ‚virtu':

> „Virtu *[ital.] bedeutet diejenige musicalische Geschicklichkeit, vermöge welcher jemand für vielen andern, entweder in der Theorie, oder in der Ausübung, etwas ungemeines zum Voraus hat. Der oder die solche besitzen, werden daher mit dem Epitheto:* virtuoso *oder* virtudioso, *und* virtuosa *oder* virtudiosa *beleget*."[2]

Die Eingrenzung auf den ausübenden Musiker ist im deutschsprachigen Raum seit Beginn des 18. Jahrhunderts belegt. Der Akzent verlagerte sich dabei auf besondere technische Fähigkeiten und auf das Reproduzieren von Musik, wobei der handwerkliche Aspekt als wesentliche Grundlage für die Musikausübung in den Fokus rückte.[3] Die Reduzierung des Begriffs auf die spieltechnischen Fertigkeiten markierte zugleich den Beginn einer Abwertung des Virtuosentums, denn das Renaissance-Ideal des ‚uomo universale' wirkte in der als selbstverständlich angesehenen Personalunion von Komponist und Interpret bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Bereits im frühen 18. Jahrhundert begegnet im deutschsprachigen Musikschrifttum als Reaktion auf den unreflektierten Umgang mit dem Begriff die wertende Unterscheidung zwischen dem ‚wahren' Virtuosen, der sich durch eine umfassende musikalische und allgemeine Bildung, durch kompositorische und improvisatorische Fertigkeiten und nicht zuletzt durch einen tugendhaften Lebenswandel auszeichnet, und dem lediglich sein Instrument beherrschenden Musiker, dessen Gesang oder

1 Tugend, die normalerweise eher mit dem christlich geprägten Bild von der keuschen Jungfrau assoziiert wird, ist in der Antike im Kontext des Begriffs der Mäßigung im Umgang mit den Lüsten männlich konnotiert. Vgl. dazu Cornelia Bartsch, *Virtuosität und Travestie. Frauen als Virtuosinnen*, in: Heinz von Loesch/Ulrich Mahlert/Peter Rummenhöller (Hrsg.), *Musikalische Virtuosität* (Klang und Begriff 1), Mainz 2004, S. 77–90; hier S. 77–80.

2 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732, faksimilierter Nachdruck, hrsg. von Richard Schaal, Kassel [3]1967, Sp. 638.

3 Zum Bedeutungswandel des Begriffs siehe Erich Reimer, Art. *Virtuose*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (1972), S. 1–8.

Instrumentalspiel zwar faszinieren können, der die Bezeichnung Virtuose aber nicht verdient. So stellt Johann Kuhnau in seinem 1700 erschienenen satirischen Roman *Der Musicalische Quack-Salber*[4] eine Rangordnung der musikalischen Tätigkeiten auf, die den Kern der Virtuositätskritik des 19. Jahrhunderts bereits vorwegnimmt:

> „*Es setzet aber der Unterschied theils des Exercitii und der* Profession, *theils auch der* Qualität / *unsere* Virtuosen *in unterschiedene Classen. Was die* Profession *anbetrifft / so sind etliche gleichsam unter denen* Musicis *wie die Könige zu achten / die / so zu reden / den Scepter führen / und andern Gesetze vorschreiben: das ist / welche der* Composition *häuptsächlich obliegen / und die Stelle derer Capellmeister vertreten. Die andern sind entweder* Vocal- *oder* Instrumental-Musici. [...] *Also wird auch kein* Vocal- *oder* Instrumental-Musicus [...] *sich jemahls den Nahmen eines* Virtuosen *zueignen können / wofern er nicht in der* Composition *entweder gar ein Meister ist / oder doch zum wenigsten gleichsam darauf gewandert / und sich so zu reden in den Gräntzen dieses herrlichen* Studii *wohl umgesehen hat.*“[5]

An oberster Stelle steht demnach der Komponist, der zugleich das Amt des Kapellmeisters innehat; darunter folgen die Sänger und Instrumentalisten.[6] Der Autor gründet diese Hierarchie auf eine Art Gegenüberstellung von Natur und Geist, die wiederum hundert Jahre später, dann eingebettet in den Geschlechterdiskurs, aufgegriffen werden sollte: Ein Musiker, der in Musiktheorie und Komposition nicht bewandert ist, sei nicht viel mehr als ein Singvogel, und wenn er dennoch Bewunderung errege, so sei es wie bei der

> „*blinden Henne / wenn sie ein Körngen findet. Entweder ihr gantzes Naturell, oder ihre lange Übung macht es / daß sie in diesem Stücke bißweilen den rechten Weg treffen. Solte nun das Fundament und das* musicalische poetische Judicium *dazu kommen / so würden sie alsdann viel vollkommener seyn / und das Prädicat derer* Virtuosen *kräfftig behaupten.*“[7]

---

4 Johann Kuhnau, *Der Musicalische Quack-Salber, nicht alleine denen verständigen Liebhabern der Music / sondern auch allen andern / welche in dieser Kunst keine sonderbahre Wissenschafft haben. In einer kurtzweiligen und angenehmen* Historie *zur Lust und Ergetzlichkeit beschrieben von Johann Kuhnau*, Dresden 1700.

5 Ebd., S. 503ff.

6 Ähnlich heißt es vierzig Jahre später bei Johann Mattheson: „Ein Capellmeister ist demnach ein gelehrter Hofbeamter und Componist im höchsten Grad: welcher eines Kaisers, Königs oder grossen Fürstens und Herrn geist- und weltliche Musiken verfertiget, anordnet, regieret und unter seiner Aufsicht vollziehen läßt. [...]. Sängerinnen endlich, Sänger und Spielleute [...] sind geschickte, geübte, ruhmwürdige Musikanten, die das vorgeschriebene so gleich, mit guter Manier, absingen.“ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740, Vorbericht, S. XXXIIf. Über dem „Musikanten“ fügt Mattheson mit dem Kantor und Organisten einen weiteren Musikerberuf ein, dessen höhere Position sich aus der damals für selbstverständlich gehaltenen Personalunion von Kirchenmusiker und Komponist ergibt.

7 Kuhnau, *Der Musicalische Quack-Salber*, S. 506f. und S. 503.

Kuhnau steht mit dieser Differenzierung zwischen dem ‚gelehrten' Musiker und dem ‚Musikanten' am Beginn einer im 18. Jahrhundert intensiv geführten Diskussion um die Biographiewürdigkeit von Musikern, für die „die Wissenschaftlichkeit der Musik" sowie „Gelehrsamkeit und Professionalisierung als Bedingung für die kompositorische Tätigkeit oder die Beschäftigung mit Musik" Voraussetzung waren.[8] Im 19. Jahrhundert nahm die Bedeutung des intellektuellen und geistigen Aspekts der Musik weiter zu, indem sich darin ihre Stellung als wichtiger Teil des bürgerlichen Bildungsgutes gründete und festigte. Wie an der fiktiven Figur des *Musicalischen Quack-Salbers* und seiner Gegenspieler überspitzt deutlich wird, enthielt diese Überhöhung der Musik von Beginn an einen moralischen Kern, der im 19. Jahrhundert mit der Ausarbeitung eines klar definierten Moral- und Wertekatalogs im Zuge der Formierung der bürgerlichen Gesellschaft noch erheblich an Bedeutung gewann.

> „Durch Verwissenschaftlichung der Musik, ihre Intellektualisierung [...], durch Schaffung einer dem bürgerlichen Bildungsideal angemessenen Ästhetik der Vergeistigung und eines spezifisch musikalischen und fachgeschichtlichen kulturellen Gedächtnisses sowie durch die Behauptung des moralischen (volkserzieherischen) und nationalen Wertes der Musik wurde diese in der bildungsbürgerlichen Welt mit erhöhtem Ansehen ausgestattet und zu einem legitimen Bestandteil der bildungsbürgerlichen Gemeinschaft und Kultur erhoben."[9]

Beides, die Verwissenschaftlichung und Vergeistigung der Musik mit der daraus resultierenden Rangordnung der musikalischen Tätigkeiten und ihre moralische Komponente[10] spiegelte sich in der Virtuositätsdiskussion des 19. Jahrhunderts wider: Ersteres, indem das Werk als Ergebnis des Komponierens zum Gegenstand des ästhetischen Interesses erhoben und dem ausübenden Künstler die Funktion eines Mittlers zwischen Komponist und Rezipient zugewiesen wurde, Letzteres in der moralisch wertenden Differenzierung zwischen dem ‚unechten' oder ‚bloßen' Virtuosen, der die rein technische Seite des Virtuosentums repräsentiert, und dem ‚echten' Virtuosen, der sich dem Werk als Interpret unterordnet. Der ‚unechte' Virtuose als jemand, der die eigene Person ins Zentrum rückt und dessen Können in

8 Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, S. 114.

9 Ebd., S. 146.

10 Melanie Unseld spricht vom „Doppelmotiv von Gelehrsamkeit und Wohlanständigkeit" als Merkmal der Musikerbiographik seit dem späteren 18. Jahrhundert. Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (BIOGRAPHIK. Geschichte – Kritik – Praxis 3), Köln/Weimar/Wien 2014, S. 76. Anders als im Bereich der bildenden Kunst wurde die Biographiewürdigkeit von Musikern „sowohl über die fachliche Kompetenz als auch (und vor allem) über den ‚Katalog bürgerlicher Tugenden'" begründet. „Moralische Unangreifbarkeit" wurde so zur Voraussetzung für „künstlerische Unangreifbarkeit" oder beförderte diese zumindest in erheblichem Maße. Ebd. „Der bürgerliche Tugendkatalog avancierte zum zentralen Kriterium der Biographiewürdigkeit von Musikern, bis sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts mit dem romantischen Künstlerbild ein gegenläufiges Konzept Bahn brach." Ebd., S. 77.

Wirklichkeit bloße Maskerade ist, wird nun zur Gegeninstanz des Künstlers erklärt, dem Begriff Virtuosität werden die Gegenbegriffe Werkbewusstsein und Werktreue entgegengesetzt. An die Stelle technischer Virtuosität tritt Interpretationskunst; der Virtuose wird durch den Interpreten ersetzt, der sich durch Eigenschaften wie Ehrlichkeit, Authentizität und Ernsthaftigkeit auszeichnet. Er sieht sich als Vermittler des Komponisten und ist bereit, sein Ich zurückzustellen, um dem Kunstwerk zu dienen. Die Idealisierung werkorientierter Virtuosität führte zu einer Verfestigung der Hierarchie zwischen der übergeordneten Komposition als Musikproduktion und der untergeordneten Interpretation als Reproduktion von Musik. Der schriftlich fixierte Notentext in der Instrumentalmusik wurde „zu einem Ideal [...], dem sich der Vortrag immer nur annähert."[11] Die Interpretationskunst wiederum ließ die ‚bloße' Virtuosität hierarchisch weit hinter sich, da Letztere Aspekte des Musizierens betraf, „die sich der Schrift und Sinnhaftigkeit entziehen: die optische Wirkung, das ‚Zur-Schau-Stellen' technischer Brillanz, die rein ‚materialhaften', nicht ‚sprechenden' Klangwirkungen sowie die unerklärliche und also ‚dämonische' Wirkung auf das Publikum."[12] Indem diese Aspekte der Virtuosität aber besonders seit der Aufspaltung und Abwertung des Begriffs weiblich konnotiert waren – ‚bloße' Materialität und naturhaftes Leben gegenüber ‚männlicher' Form und Sinnhaftigkeit –, stellte diese Rangordnung nicht nur für männliche Tasten- und Saitenakrobaten, die immerhin die Chance hatten, auch auf dem Gebiet der Komposition zu reüssieren, sondern viel mehr noch für Virtuos*innen*, die als von Natur unfähig zur musikalischen Produktion galten, eine schier unüberwindliche Hürde dar.[13] „In der polarisierenden Gegenüberstellung Virtuose – Interpret ist der Virtuose in der ‚weiblichen' Position, in der Opposition Interpret – Komponist hingegen der ausübende Künstler. Die Charakterisierung als ‚weiblich' dient somit im ästhetischen Diskurs der Markierung einer Hierarchie"[14], in der die biologische Repräsentantin der Weiblichkeit an letzter Stelle steht, vielmehr für sie gar kein Platz vorgesehen ist, „weil die ‚weibliche' Position schon durch den Virtuosen männlichen Geschlechts besetzt ist."[15]

11 Bartsch, *Virtuosität und Travestie*, S. 81.

12 Ebd., S. 82.

13 Die geschlechtsbezogene Gegenüberstellung von Schrift (männlich) und Leben (weiblich) wirkte sich auch auf die Gattungsbewertung aus: Das Lied, das als „‚Erguss unmittelbarer Empfindung' weniger als Kunstprodukt denn als Lebensäußerung" (ebd., S. 82f.) galt, war weiblich konnotiert und infolgedessen eine Gattung, in der die schöpferische Tätigkeit von Frauen am ehesten akzeptiert wurde. „Das Streichquartett dagegen, das als ‚Essenz des Tonsatzes' am besten durch Lektüre zu rezipieren ist und mit dem die Studienpartitur entsteht, die dies erst ermöglicht, avanciert zur höchsten aller Gattungen, gilt als vollkommenste Form geistiger Erkenntnis in Musik und mithin als ‚männlich'." Ebd., S. 83. Die Klassifizierung insbesondere der späten Streichquartette Beethovens als ‚männlich' rührt auch daher, dass sie, ebenso wie seine späten Klaviersonaten, seit den 1850er Jahren als „miniature symphonies" angesehen wurden. Ellis, *Female Pianists*, S. 363.

14 Beatrix Borchard, *Der Virtuose – ein „weiblicher" Künstlertypus?*, in: *Musikalische Virtuosität*, S. 63–76; hier S. 71.

15 Ebd., S. 75.

Durch die Übertragung der Geschlechterhierarchie auf die Rangordnung der musikalischen Tätigkeiten und der Geschlechterpolaritäten auf die Charakterisierung und Bewertung des ‚echten' und ‚unechten' Virtuosen ist die Virtuositätsdikussion des 19. Jahrhunderts derart eng mit dem Geschlechterdiskurs verknüpft, dass man mit Beatrix Borchard vom ‚männlichen' Interpreten und ‚weiblichen' Virtuosen als zwei polaren Künstlertypen sprechen kann.[16] Obwohl prinzipiell beide Künstlertypen vom biologischen Geschlecht unabhängig sind, ein Mann also ebenso den ‚weiblichen' Virtuosentypus repräsentieren kann wie eine Frau den ‚männlichen' Interpretentypus, ist dies im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit den dichotomen Konstrukten von ‚Männlichkeit' und ‚Weiblichkeit' problematisch: für den Mann, sich in einem weiblich konnotierten Bereich zu bewegen, der zudem negativ besetzt ist, für die Frau aufgrund des Widerspruchs zwischen einem bürgerlichen Weiblichkeitsideal, das ‚Männlichkeit' ausschließt, und einem künstlerischen Idealbild, das ohne ‚Männlichkeit' nicht gedacht werden kann. Beide Geschlechter entwickelten daher Strategien, um sich trotz der Transgressivität ihrer musikalischen Identität der gesellschaftlichen Anerkennung zu versichern. Eine Strategie, um männliche Vertreter des ‚weiblichen' Virtuosentypus positiv darzustellen, war einerseits die Akzentuierung ‚männlicher' Eigenschaften wie insbesondere Kraft – im physischen Sinne, wie sie z. B. beim Klavierspiel einige Relevanz hat, ebenso wie im psychischen Sinne, wenn es beispielsweise um die Fähigkeit geht, die Massen zu beherrschen –, andererseits die Kultivierung des romantischen Geniebegriffs, der mit dem männlichen Geschlecht assoziiert wurde. Virtuosen wie Paganini oder Liszt, bei denen sich die ‚weibliche' Seite des Virtuosentums nicht leugnen ließ, die im Gegenteil geradezu als Verkörperung eines ‚weiblichen' Künstlertypus erschienen, werden in Rezensionen und Musikschriften durch die einseitige Akzentuierung ihrer extremen Leistungsfähigkeit, Kraft und Ausdauer, vor allem aber durch das Hervorheben ihrer Genialität, die Transgressivität bis zu einem gewissen Grad entschuldigt, ‚vermännlicht'. Umgekehrt ist diese positive Umdeutung bei einer Virtuosin kaum möglich, weil sie als Frau ein Weiblichkeitsideal zu verkörpern hat, das transgressives Verhalten nicht zulässt, und weil der romantische Geniebegriff sie aufgrund ihres Geschlechts grundsätzlich ausschließt. Sie kann jedoch, wie das Beispiel Clara Schumanns zeigt, in ihrer künstlerischen Haltung durchaus die ‚männliche' Seite ‚echten' Virtuosentums repräsentieren, indem sie sich die Ideale des werkorientierten Interpreten zu eigen macht. Auch Leistung, Disziplin, Kraft und Ausdauer können ihr Züge eines ‚männlichen' Künstlertypus verleihen. Dennoch stellt ihr biologisches Geschlecht eine im 19. Jahrhundert als natürlich angesehene Grenze dar, die sie hierarchisch grundsätzlich unter ihre männlichen Kollegen stellt, sei es im Hinblick auf das Maß physischer, seelischer und intellektueller Kraft, sei es aus Mangel an Genie oder – und dies bleibt ein unumstößlicher Trumpf im

16 Siehe dazu die beiden Aufsätze von Borchard: *Der Virtuose – ein „weiblicher" Künstlertypus?* und *Botschafter der „reinen" Kunst – vom Virtuosen zum Interpreten. Joseph Joachim und Clara Schumann*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XX (1996), hrsg. von Peter Reidemeister, Winterthur 1997, S. 95–114.

männlich dominierten Musikdiskurs des 19. Jahrhunderts – wegen ihrer angeblichen Beschränktheit auf die musikalische Reproduktion.

### 3.1 Maskerade und Travestie als Kennzeichen des ‚weiblichen' Virtuosentypus

Das Moment des Unechten, des Vortäuschens von Fähigkeiten in Verbindung mit der Lust am Spielerischen, an Maskerade und Travestie ist das zentrale Merkmal des ‚weiblichen' Virtuosentypus und bringt ihn in die Nähe der Welt des Theaters bzw. umgekehrt das Theater in den Konzertsaal. Es ist diese Nähe zum Schauspiel – im Kontext musikalischer Virtuosität steht sie „für die Präsentation des Körpers, für das Sehen, für die Verführung der Massen"[17] –, die im deutschen Musikschrifttum mit Skepsis und Argwohn bedacht, deren Faszination aber auch nicht geleugnet wird. So heißt es in Adolf Weissmanns Schrift *Der Virtuose*:

> „Der Stammbaum des konzertierenden Virtuosen führt an den Thespiskarren, ins Theater [...]. Er duldet nicht die Absonderung des Gehörsinnes; der Sphäre umfassender Sinnlichkeit entstammt, nimmt er den Kampf gegen die Entsinnlichung der Konzertmusik auf und ist um so erfolgreicher, als er die Ermüdung zuschauender Zuhörer, die in das große Nichts einer innerlichen Kunst starren, durch Glanz und Flitter bekämpft [...]. Die entthronten Sinne rächen sich und erzwingen immer wieder das Schauspiel im Konzertsaal."[18]

Weissmanns Schrift aus dem Jahr 1918 steht unter dem Eindruck des Rezeptionsideals des ‚reinen' Hörens, das sich zu jener Zeit im Konzertsaal weitgehend durchgesetzt hatte, ohne dass die Diskrepanz zwischen musikästhetischem Anspruch und den realen Bedürfnissen der Zuhörer überbrückt worden wäre.

Gut zweihundert Jahre früher, lange vor der Entstehung der Kulturform des bürgerlichen Konzerts mit ihren Idealen und Riten nimmt Johann Kuhnau den (damals noch nicht geschlechtlich konnotierten) ‚weiblichen' Virtuosentypus und die sich von ihm täuschen lassende Zuhörerschaft zum Gegenstand einer beißenden Satire, mit der er sich gegen den Missbrauch des Virtuosenbegriffs durch musikalische Scharlatane zur Wehr setzt und gleichzeitig ‚echtes' Virtuosentum definiert. *Der Musicalische Quack-Salber* ist ein fahrender Musiker mit dem bezeichnenden Namen Caraffa[19], der von einem längeren Aufenthalt in Italien nach Deutschland

17 Borchard, *Der Virtuose – ein „weiblicher" Künstlertypus?*, S. 65.

18 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 26f.

19 Im *Musicalischen Quack-Salber* diskutieren die Mitglieder eines *collegium musicum* über die Bedeutung des Namens, wobei ihnen das italienische ‚caraffa' für Flasche am plausibelsten erscheint – wohl im wörtlichen wie im übertragenen Sinn –, bevor jemand erzählt, Caraffas Vater hätte den Beinamen „Teuer-Affe" getragen. Was die Gesellschaft dabei am meisten belustigt, ist die Bastardisierung des ohnehin lächerlichen Namens durch die Verbindung des italienischen Stammes ‚car-' für lieb oder teuer mit dem deutschen Affe. Durch die Konnotierung mit dem Bastard als einer Person von minderwertiger und anrüchiger Herkunft wird der Aspekt des Unechten, Unehrenhaften und Verlogenen am Schein-Virtuosen betont. Kuhnau, *Der Musicalische Quack-Salber*, S. 56–60.

zurückkehrt und sich in seiner Heimat als bedeutender Virtuose ausgibt. Der Erzähler des satirischen Romans ist Mitglied einer musikalischen Gesellschaft, in der Caraffa zunächst erfolgreich versucht, sich einzuführen. Doch schon bald wird deutlich, dass er seine Umwelt ganz offensichtlich über seine Identität und seine musikalischen Fähigkeiten täuscht, angefangen von der Nationalität (er gibt sich als Italiener aus, wohl wissend, dass „*ein Componist oder anderer Musicus, der nicht Italien gesehen*, [als] *ein alberer Gritzkopff*“[20] galt, wird aber bald von einem deutschen Landsmann wiedererkannt) über gefälschte Empfehlungen bis hin zu vorgetäuschtem prima-vista-Spiel und abgeschriebenen Kompositionen.[21] Dabei beschreibt der Autor gewisse Eigenschaften und Gewohnheiten, die zu Stereotypen in der literarischen Charakterisierung musikalischer Scharlatane geworden sind. Da ist zunächst der unstete, ausschweifende Lebenswandel mit der Neigung zu Alkohol und Tabak[22], mit Geldgier und Geldverschwendung, nächtlichen Frauenbesuchen[23] und ruhelosem Umherziehen. Dann die Eitelkeit, die sich in der Sucht nach Titeln[24] und unaufhörlichen „*Auffschneidereyen*“ äußert, die dem Scharlatan so sehr zur Gewohnheit werden, dass er mitunter selbst nicht mehr zwischen Selbsttäuschung und Realität unterscheiden kann.[25] Der musikalische Scharlatan wird als Schauspieler, Lügner und Verführer beschrieben, dem es über weite Strecken gelingt, seine Umgebung über seine musikalischen Fähigkeiten zu täuschen. Es werden bei ihm sogar übernatürliche Kräfte vermutet, als z. B. vor den Augen seiner adligen Gastgeber ein Schwan jedesmal in die Richtung schwimmt, aus der sein Gitarrenspiel kommt[26], oder als es ihm gelingt, mit seiner „*Affekten-Sonate*“ in kürzester Zeit extreme Stimmungswechsel bei den Zuhörern zu verursachen. „*So bildeten sie sich*

20 Ebd., S. 14.

21 „*Also pflegte es Caraffa zu machen / wenn er etwas componiren solte / nahm er alle seine* Invention *aus seinen geschriebenen Musicalien. Die von ihm gesetzten* Concerten *waren wie ein aus vielen gestohlnen Stücken zusammengeflickter Bettel-Rock / da kein einziger Fleck an dem andern an der Farbe und Güte accordiret*.“ Ebd., S. 77.

22 Als Caraffa aufgefordert wird, einen Generalbass vom Blatt zu spielen, greift er an jeder schwierigen Stelle zum Schnupftabak (gleich zwei Dosen hat er rechts und links auf dem Tasteninstrument postiert), um von seinem Unvermögen abzulenken. Ebd., S. 22ff.

23 Nicht von ungefähr ist es ausgerechnet die gesellschaftlich ausgegrenzte und unansehnliche Henkerstochter, mit der er sich mehr oder weniger heimlich vergnügt. Ebd., S. 267–277.

24 Ein Vorwurf, den sich auch Fanz Liszt gefallen lassen musste, am sarkastischsten geäußert von Heinrich Heine in dessen Briefen aus Paris, wo es zur musikalischen Saison 1844 heißt: „Ja, er ist hier, der große Agitator, unser Franz Liszt, der irrende Ritter aller möglichen Orden (*mit Ausnahme der französischen Ehrenlegion, die Ludwig Philipp keinem Virtuosen geben will*); er ist hier der hohenzollern-hechingensche Hofrat, der Doktor der Philosophie und Wunderdoktor der Musik [...], *der gigantische Zwerg, der rasende Roland mit dem ungarischen Ehrensäbel, der geniale Hans Narr* [...].“ *Heine und die Musik*, S. 154f.

25 So kommt es, dass er nicht wahrnimmt, wie die Zuhörer seine Komposition und seinen Vortrag verspotten. „*Denn er war einmahl in der thörichten Einbildung ersoffen / es muste alles / was aus seinen Musicalien herkähme / Göttlich und der höchsten Verehrung würdig seyn*.“ Kuhnau, *Der Musicalische Quack-Salber*, S. 132f.

26 Ebd., S. 255f. Es handelt sich um nur eine von mehreren Szenen mit auf Musik reagierenden Tieren, die den Leser wohl bewusst an den Rattenfänger von Hameln und dessen musikalische Verführungskraft erinnern sollen.

*ein / ich müste durch eine andere als natürliche Kunst meine Violine tractiren [...] wie einstmahls ein Violist durch Hülffe einer Fliege / die unter dem Fröschgen des Fiedelbogens eingesperret gewesen / eben dergleichen Wunder gethan*."[27] Zum Verhängnis wird ihm jedoch, dass er mit der Zeit seine Maskerade für sein wahres Ich hält. Dies macht ihn für diejenigen, die ihn durchschauen – das sind vor allem die ‚echten' Musiker –, angreifbar und gleichzeitig zu einer tragischen, Mitleid erregenden Figur. Er nimmt nicht wahr, wie er zunehmend zum Gespött der Leute wird, die seine Prahlereien zu ihrer eigenen Belustigung herausfordern, und verstrickt sich in Schulden, Gerichtsprozesse und wüste Schlägereien, die ihn mehrmals ins Gefängnis und in ausweglose Situationen bringen.

Die Maskierung der eigenen Identität ist ein menschliches Grundbedürfnis, das gemäß der biblischen Schöpfungsgeschichte bereits im Paradies nach erfolgter Selbsterkenntnis und erwachtem Schamgefühl mit der Verhüllung des Geschlechts seinen Anfang nahm. Die Maskerade scheint Teil der menschlichen Existenz zu sein, radikaler formuliert: „Es gibt keine maskenlose Existenz."[28] Tatsächlich existieren in allen Kulturen Verhüllungstechniken, für Frauen ebenso wie für Männer, sodass man mit Hartmut Böhme geradezu von einem Zwang des Sich-Maskierens sprechen kann, einem „anthropologische[n] Elementarmechanismus, der aufgrund des den Menschen kennzeichnenden Selbstbewusstseins [...] unvermeidlich ist."[29] Der Autor begründet dies in seinem Maskerade-Konzept mit der Diskrepanz zwischen der Sehnsucht nach einem vollkommen authentischen Leben und der Unmöglichkeit, dieses zu erreichen. Bereits das Kind reagiere auf diese Diskrepanz, indem es sich „Mechanismen der Differenzierung von Wahrheit und Lüge, Sein und Schein, Sein und Sollen, Mann und Frau, Lebenkönnen und Sterbenmüssen"[30] aneignet. Die Maskerade erfülle hierbei die Funktion der Selbsterhaltung, die das Überleben in der menschlichen Gesellschaft erst möglich mache. Über diese „elementare" Maskerade hinaus, in der es um die Herstellung und Einordnung der eigenen Identität im sozialen Gefüge geht, gibt es nach Böhme eine „kulturell erweiterte", deren Masken „Potentialitätsräume eröffnen und das Repertoire des Denkbaren, Vorstellbaren, Erlaubten und Erreichbaren vergrößern."[31] Masken dienen also einerseits im Sinne eines Schutzmechanismus dazu, eine Identität zu formen, die es Menschen ermöglicht, in der Gesellschaft und im Alltag zu bestehen, indem sie Unerlaubtes oder Ungewolltes verhüllen, andererseits erweitern sie den menschlichen Handlungsspielraum – unter dem Schutz der Maske darf man anders sein:

27 Ebd., S. 103.

28 Hartmut Böhme, *Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen. Zeugung und Begehren in männlichen Phantasien*, in: Claudia Benthien/Inge Stephan (Hrsg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Literatur – Kultur – Geschlecht 18), Köln/Weimar/Wien 2003, S. 100–127; hier S. 102.

29 Ebd., S. 101.

30 Ebd., S. 102.

31 Ebd., S. 103.

„Masken verkörpern uns in dem, was wir innerhalb eines sozialen Settings sind, und in Masken verkörpern wir das Andere unserer selbst, alles Sub- und Transhumane, das Unerlaubte und Ausgegrenzte, das Verdrängte und Tabuierte, das Unerreichbare und Mächtige, das Gefürchtete und das Begehrte, das Heilige und das Profane."[32]

Dieses Maskerade-Konzept bedeutet in der Konsequenz, dass, je restriktiver sich eine Gesellschaft gegenüber ihren Mitgliedern z. B. mittels strenger Geschlechternormen verhält, desto notwendiger die „elementaren" Masken werden, um gerade als schwacher oder benachteiligter Teil der Gesellschaft bestehen zu können. So wird beispielsweise in dem 1929 veröffentlichten richtungsweisenden Aufsatz *Weiblichkeit als Maskerade* der amerikanischen Psychoanalytikerin Joan Riviere betonte ‚Weiblichkeit' als Schutzmechanismus in von Männern dominierten Feldern interpretiert. Eine beruflich erfolgreiche Frau, die nach ‚Männlichkeit' strebt, setzt sich in Gesellschaft von Männern durch ein übertrieben feminines Verhalten unbewusst die Maske der ‚Weiblichkeit' auf, um die Angst vor Vergeltung für das Übertreten der bestehenden Geschlechternormen abzuwehren. Denn „durch die Maskerade wird ein wie auch immer geartetes geschlechtliches Sein als gegeben suggeriert."[33] Das kann genauso für Männer gelten, wenn nämlich die geschlechtliche Identität durch die Maske betonter ‚Männlichkeit' bestätigt werden soll, beispielsweise im Tragen von Uniformen als Symbol ‚männlicher' Eigenschaften wie Kraft und Macht. Doch von jeher war die Maskerade vor allem ein weiblich konnotiertes Phänomen, und Konzepte der Maskerade im psychoanalytischen Diskurs reichen bis zur Gleichsetzung mit ‚Weiblichkeit', so auch bei Riviere, wenn sie in ihrem Aufsatz feststellt, dass es keinen Unterschied zwischen ‚Weiblichkeit' und Maskerade gebe: „Ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe."[34] ‚Weiblichkeit' ist demnach, anders als ‚Männlichkeit', „keineswegs etwas Naturgegebenes, bei einer Frau ontologisch Vorhandenes, sondern ein kulturell angeeignetes Verhaltensrepertoire, das je nach Bedarf inszeniert und performiert werden kann; sie ist eine Seinsform, die ein (vermeintlich) anderes Sein verbirgt."[35] Diese Konzeption basiert auf der Annahme, dass ‚Weiblichkeit' ein essentieller Mangel zugrundeliegt, und begründet damit die Notwendigkeit der Maskerade als einer „Strategie, bei der Verlust eingeschrieben ist, denn sie versucht zu ersetzen, was verlorenging, und stellt damit gleichzeitig die Unmöglichkeit eines befriedigten Begehrens dar. Dies ist die melancholische Seite der Maskerade."[36]

---

32 Ebd.

33 Christoph Müller-Oberhäuser, *Die Maske des Genies*, in: Annette Kreutziger-Herr/Katrin Losleben (Hrsg.), HISTORY/HERSTORY. *Alternative Musikgeschichten* (Musik – Kultur – Gender 5), Köln/Wien u. a., S. 105–124; hier S. 109.

34 Joan Riviere, *Weiblichkeit als Maskerade*, aus dem Englischen von Ursula Rieth, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, hrsg. von Liliane Weissberg, Frankfurt a. M. 1994, S. 34–47; hier S. 39.

35 Claudia Benthien, *Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung*, in: *Männlichkeit als Maskerade*, S. 36–59; hier S. 39.

36 Liliane Weissberg, *Gedanken zur „Weiblichkeit". Eine Einführung*, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, S. 7–33; hier S. 12. Mit dem, „was verlorenging", ist hier im Sinne Jacques Lacans und in

Ohne an dieser Stelle die Maskerade-Konzepte der Psychoanalyse weiter vertiefen zu können, wird deutlich, dass es bei aller Vereinnahmung des Begriffs „im Spannungsfeld von Sein und Schein in der Philosophie, von Wahrheit und Lüge im Moraldiskurs, von Spiel und Wirklichkeit im Theater sowie von Realität und Fiktion in der Literatur“[37] bei der Maskerade vor allem um Fragen der sexuellen Identität, um das Verhüllen von Geschlecht bzw. um die Verstellung der Geschlechterdefinitoren geht. Darin liegt auch die eigentliche Antriebskraft des Karnevals als der materialisierten Urform der Maskerade. In der sich etablierenden bürgerlichen Gesellschaft Mittel- und Nordeuropas mit ihrer zunehmend restriktiven Moral, insbesondere im Hinblick auf Geschlechternormen und -rollen, die die Freiräume individuellen und authentischen Verhaltens stark einschränkten, gewann der Karneval als „kulturell erweiterte“[38] Maskerade mit seiner Ventilfunktion große Bedeutung. Aufgrund seiner Nähe zur musikalischen Performanz in Musiktheater und Virtuosenkonzert soll er im folgenden näher betrachtet werden.

Die Hoch-Zeit der Maskeraden und Verkleidungsdivertissements in Mitteleuropa und England war das 18. Jahrhundert. Während sie auf dem Kontinent weitgehend auf den geschlossenen, elitären Kreis der Adelshöfe beschränkt blieben und von allerlei auf Wahrung der sozialen Hierarchie bedachten Verhaltensregeln geprägt waren,[39] wurden Maskenbälle in England im Zuge der Urbanisierung und des sozialen und ökonomischen Aufstiegs des Bürgertums zu einem öffentlichen Vergnügen, das tatsächlich ein hohes Maß an Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen erlaubte. Hier entwickelten sich die Maskeraden zu kommerziellen Massen-Events mit Ventilcharakter, die insbesondere Frauen, aber auch gesellschaftlich geächteten Außenseitern wie Homosexuellen wenigstens für kurze Zeit ein Durchbrechen der strengen Verhaltensnormen in Bezug auf soziale Klasse und Geschlecht ermöglichten. Vorbild für die Maskeraden war der Karneval der katholischen Länder Südeuropas, vor allem Italiens, den die reichen Vertreter aus Adel und Bürgertum auf ihrer obligatorischen Bildungsreise nach Rom, Venedig und Florenz kennenlernten und in ihre Heimatländer einführten. Durch die wachsende Anzahl ausländischer Besucher aus dem Norden verlor der mediterrane katholische Karneval bereits im 18. Jahrhundert seine ursprüngliche religiöse Bedeutung und degenerierte zu einer

---

der Tradition Sigmund Freuds der Phallus als Symbol für das männliche Begehren gemeint. Da dieses nach tief im 19. Jahrhundert wurzelnder Überzeugung das einzige existenzberechtigte ist, bleibt der ‚phallus-losen‘ Frau nur das passive Reagieren, das Spiegeln männlichen Begehrens, das sie notwendigerweise unbefriedigt lassen muss.

37 Elfi Bettinger/Julika Funk (Hrsg.), *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin 1995, Vorwort, S. 9.

38 Böhme, *Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen*, S. 103.

39 Zu Ausprägung, Charakter und sozialer Struktur der Maskeraden im deutschsprachigen Raum siehe Claudia Schnitzer, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit* (Frühe Neuzeit Bd. 53. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext), Tübingen 1999, S. 254–306.

kommerzialisierten Touristenattraktion.[40] Die Nationen und Gesellschaftskreise, die den Karneval adaptierten und mit eigenen, lokalen Traditionen vermischten, transformierten ihn vollends zu einem kommerziellen und säkularen Ereignis, bei dem es um weit mehr als um die äußere Verletzung der Kleiderordnung ging:

> „The masked assemblies of the eighteenth century were in the deepest sense a kind of collective meditation on self and other, and an exploration of their mysterious dialectic. From basically simple violations of the sartorial code [...] masquerades developed scenes of vertiginous existential recombination."[41]

Auf psychologisch existenzieller Ebene standen Fragen der eigenen Identität im Mittelpunkt, die Suche nach einem Selbst außerhalb gesellschaftlicher und religiöser Vorschriften und die Möglichkeiten, dieses verborgene Ich ‚ungestraft' zeigen bzw. mit den eigenen Identitäten spielen zu dürfen. „The pleasure of the masquerade attended on the experience of doubleness, the alienation of inner from outer, a fantasy of two bodies simultaneously and thrillingly present, self and other together, the two-in-one."[42] Auf gesellschaftlicher Ebene ging es um das Infragestellen sozialer Ordnungen, kultureller Klassifikationen und der dialektischen Schemata des 18. Jahrhunderts, die zu einer fundamentalen Trennung der Geschlechter und Klassen führten. „Like the world of satire, the masquerade projected an anti-nature, a world upside-down, an intoxicating reversal of ordinary sexual, social, and metaphysical hierarchies."[43] Besonders Frauen bot das darin enthaltene rebellische Moment der Maskerade Freiheiten, die in ihrem Alltagsleben undenkbar waren, angefangen von der Möglichkeit, Maskenbälle unbegleitet zu besuchen, über die Freiheit der Sprache, die es ihnen nicht nur erlaubte, fremde Männer anzusprechen, sondern auch, *wie* Männer zu sprechen, bis hin zur Befriedigung der eigenen sexuellen Bedürfnisse.

> „In the case of those members of eighteenth-century society for whom sexual expression was problematic – either heavily regulated by cultural rulings or taboo altogether – the masked assembly functioned as a paradoxical safe zone, a locale in which impulses suppressed or veiled in everyday life could be acted on, and illicit sexual contacts made."[44]

Tatsächlich stellte die sexuelle Freiheit und Freizügigkeit den Hauptaspekt der Maskeraden des 18. Jahrhunderts und der Kritik an ihnen dar, wobei es insbesondere die weibliche Sexualität war, deren unkontrollierte Entfesselung man nicht zuletzt wegen der damit im Zusammenhang gesehenen Emanzipation der Frau fürchtete. Von vielen wurden die Maskeraden mit der Freiheit, Fremde anzuspre-

40 Bereits 1687 zählte man auf dem Karneval von Venedig 30.000 Zuschauer, von denen ein großer Teil aus dem Ausland gekommen war. Terry Castle, *Masquerade and Civilization. The Carnivalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford 1986, S. 12.

41 Ebd., S. 4.

42 Ebd., S. 4f.

43 Ebd., S. 6.

44 Ebd., S. 41.

chen und zu berühren, sie zu umarmen und mit ihnen zu tanzen, als ein kollektives Vorspiel zum Liebesakt selbst gesehen; in der kritischen englischen Literatur der Zeit wurde der Begriff Maskerade sogar als Synonym für Geschlechtsverkehr gebraucht.[45]

Die von jeher angenommene Analogie zwischen Kleidung und Sprache im Sinne von Sprache als Bekleidung der Gedanken und von Kleidung als Diskurs gewann in den Maskeraden des 18. Jahrhunderts eine ganz neue Qualität. Kleidung war und ist ein Symbol für die menschliche Persönlichkeit; sie steht für Geschlecht, Alter, Rang und Beruf einer Person. In der modernen Semiotik wird Sprache als Zeichensystem und als ein Mittel symbolischer Kommunikation definiert. „Clothing inescapably serves a signifying function within culture; it is in fact an institution inseparable from culture.“[46] Gleich wie Sprache von ihrer referentiellen Bedeutung getrennt werden kann, z. B. in der Lüge, können Kleidercodes unterlaufen und manipuliert werden. „Because the meanings we read into clothing are always conventional – cultural rather than natural inscriptions – the system itself can be exploited. Fashion is endlessly separable from truth. [...] Just as one may lie, so may one go in ‚disguise‘.“[47] Bei jeder Art von Ver-Kleidung geht es um die Herstellung einer Illusion mit unterschiedlichen Funktionen: Während die Uniform „Illusionen von Anonymität, Gruppenkonsens, Macht oder Unterordnung verbreitet, enthält die Maskerade meist persönlich zentrale, eher gegen gesellschaftliche Schranken gerichtete Illusionen. Masken sprechen Gefühlsbedürfnisse an, die gröber von der alltäglichen Rollenerwartung abweichen.“[48] Wegen der darin enthaltenen Gefahr des Normverstoßes wurde das Verkleiden mittels gesellschaftlich anerkannter Divertissements „in feste Formen, als Ventil und zur Begrenzung kritischer Tendenzen“[49] gebracht. Stets gab und gibt es jedoch auch den Einzelnen, der sich außerhalb der gesellschaftlich legitimierten Verstöße gegen die Kleiderordnung im Sinne einer Botschaft an sich selbst und an andere oder „einer Waffe der Durchsetzung einer tabuierten Identität“[50] verkleidet und dabei das Risiko öffentlicher Kritik und gesellschaftlicher Ächtung in Kauf nimmt.

Die vielfältigen und instabilen Botschaften und Lesarten von Kleidersprache, ihre Materialität, Oberflächlichkeit und Anfälligkeit für Illusion, Täuschung und Verführung führten dazu, dass Kleidung in der christlich-abendländischen Kultur im öffentlichen Diskurs mit Ver- oder Nichtachtung gestraft wurde. Das Misstrauen gegenüber Kleidung und vor allem Ver-Kleidung resultierte nicht zuletzt aus der

45 Ebd., S. 38 und 43. Zur Bedeutung der Maskeraden für Frauen, die neben den Freiheiten stets auch erhebliche Risiken wie schlimmstenfalls Vergewaltigung und das Verstoßenwerden von Ehemann, Familie und Gesellschaft in sich bargen, siehe den ganzen Abschnitt von S. 32–51.

46 Ebd., S. 56.

47 Ebd.

48 Hans-Joachim Hoffmann, *Kleidersprache. Eine Psychologie der Illusionen in Kleidung, Mode und Maskerade*, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1985, S. 48.

49 Ebd.

50 Ebd.

Gleichsetzung von Wechselhaftigkeit, Materialität, Oberflächlichkeit, Eitelkeit und Verführung mit ‚Weiblichkeit'.

> „Clothing has always been a primary trope for the deceitfulness of the material world – a mutable, shimmering tissue that everywhere veils the truth from the human eyes. Inherently superficial, feminine in its capacity to enthrall and mislead, it is a paradigmatic emblem of changeability."[51]

Philosophische Betrachtungen des 19. Jahrhunderts stellten dieses diffuse Empfinden auf ein scheinbar logisches Fundament. Bei Friedrich Nietzsche beispielsweise finden sich zahlreiche Aphorismen zu den Stichworten Maske und „Putz" im Zusammenhang mit dem Versuch, das Wesen der Frau und das Verhältnis der Geschlechter zu ergründen. So schreibt er in *Menschliches, Allzumenschliches*: „Es giebt Frauen, die, wo man bei ihnen auch nachsucht, kein Inneres haben, sondern reine Masken sind. [...] aber gerade sie vermögen das Verlangen des Mannes auf das stärkste zu erregen: er sucht nach ihrer Seele – und sucht immerfort."[52] In *Jenseits von Gut und Böse* heißt es im Zusammenhang mit den Emanzipationsbestrebungen der Frauen, die Nietzsche grundsätzlich ablehnt:

> „Wenn ein Weib damit nicht einen neuen *Putz* für sich sucht – ich denke doch, das Sich-Putzen gehört zum Ewig-Weiblichen? – nun, so will es vor sich Furcht erregen: – es will damit vielleicht Herrschaft. Aber es *will* nicht Wahrheit: was liegt dem Weibe an Wahrheit! Nichts ist von Anbeginn dem Weibe fremder, widriger, feindlicher als Wahrheit, – seine große Kunst ist die Lüge, seine höchste Angelegenheit ist der Schein und die Schönheit."[53]

Die weibliche Konnotation von Maskerade und Travestie fand ihren Niederschlag aber nicht nur in der philosophischen und belletristischen Literatur[54], sondern auch im Musikessayismus, zumal wegen der zentralen Bedeutung der Maskerade in der Oper. In seiner Schrift *Die Primadonna* von 1920 sieht der Berliner Musikkritiker und -essayist Adolf Weissmann[55] einen ursächlichen Zusammenhang zwischen

---

51 Castle, *The Masquerade*, S. 56.

52 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Kritische Studienausgabe 2, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1988, S. 270.

53 Ders., *Jenseits von Gut und Böse*, Kritische Studienausgabe 5, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1988, S. 9–243; hier S. 171.

54 Zur Thematisierung der Maskerade in der englischen Prosa des 18. Jahrhunderts siehe Castle, *The Masquerade*, ab S. 110. Nach Castle fungiert der literarische Topos der Maskerade als „a master trope of destabilization in contemporary fiction" (S. 117). Dabei geht es nicht allein um den in der zeitgenössischen Satire zentralen Aspekt der Täuschung und Verstellung, sondern im weiteren Sinne um „forces of transformation and mutability [...], a larger cultural conflict between moralistic and transgressive imperatives, equanimity and adventure, the desire for bourgeois stability and the subversive human fascination with change and novelty" (S. 115).

55 Der aus Oberschlesien stammende Adolf Weissmann (1873–1929) wirkte ab 1900 in Berlin, wo er u. a. für das *Berliner Tageblatt* und die *Berliner Zeitung am Mittag* schrieb. Von 1920 bis 1929 gab er den Almanach *Sang und Klang* heraus. Weissmann war Gründungsmitglied und von 1922 bis 1927 zugleich erster Präsident der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*. Als solcher gehörte er zu den führenden Vorkämpfern der Moderne, wobei er jedoch bei weitem nicht allen

dem Venedig des 18. Jahrhunderts als Zentrum des Karnevals und des aufstrebenden Primadonnentums. Demnach konnte sich der Künstlertypus der ‚herrschenden' Primadonna im karnevalistischen Umfeld von Maskerade und Travestie besonders gut entfalten:

> „Symbol dieser Stadt ist die Maske, die man sechs Monate im Jahr tragen kann. Deutet sie nicht schon auf Theater? Ist sie nicht schon Instrument der menschlichen Komödie, die hier von unbeschwerten Menschen gespielt wird? [...]. Man spürt, wie alle Fäden zur Frau, dem Mittelpunkt der menschlichen Komödie, laufen. [...]. Nichts kann die Herrschaft der Frau erschüttern. Alle Tatkraft ist bei ihr, die ihre Reize rücksichtslos und erfolgsicher ausspielt. Und die Maske, die sie deckt, vollendet ihre Handlungsfreiheit."[56]

Nach Weissmann entsprechen Maskerade und Travestie der weiblichen ‚Natur'; es liegt also im Wesen der Frau, mehr Schein als Sein zu sein. Doch der virtuose Umgang mit dem trügerischen Schein, der auch die Primadonna auszeichnet, kann letztlich nicht darüber hinwegtäuschen, dass er Ausdruck eines Mangels ist, nämlich ihrer „Begrenzung im Schöpferischen"[57]. Sie rächt sich an diesem Mangel, indem sie durch ihre erotische Anziehungskraft die Männer beherrscht, und leidet doch unter dieser einzigen ‚Waffe':

> „Sie weiß, daß sie zwischen der Gesellschaft steht, und fordert mindestens die Macht für sich. Die Funktion entwickelt den Typ. In der Luft dieses Venedig mit seiner Frauenübermacht ist ihr Kraftbewußtsein gestiegen, haben sich die vorhandenen Ansätze zur Männlichkeit entfaltet. Aber sie fühlt sich unvollkommen, ist sehnsüchtig, braucht Ergänzungen. Wunderbares Gefühl, frei von bürgerlichen Vorurteilen über Körper und Seele verfügen, den Liebhaber nach Laune wechseln zu können. Doch ihre irrende Sehnsucht weist anderswo hin."[58]

Die Frau als ‚unvollkommener Mann' sehnt sich nach Vollkommenheit und kann sie doch nie erreichen, weil sie eben eine Frau ist. Auch die Maske der Macht kann diesen Mangel nicht beheben, sondern allein Ergänzung durch den Mann, was

---

zeitgenössischen Komponisten zugewandt war. So unterstützte er beispielsweise Paul Hindemith, nicht jedoch Richard Strauss oder Arnold Schönberg. Seit 1927 leitete er das *Berliner Komitee zur Förderung des Musikwesens in Palästina*. Weissmanns musiksoziologisches und kulturhistorisches Interesse schlug sich in diversen Essays und Schriften über Erscheinungen und Protagonisten des öffentlichen Musiklebens wie den Virtuosen, die Primadonna oder den Dirigenten nieder. Im *New Grove* heißt es über sein einflussreiches Wirken: „Along with Paul Bekker, Weissmann was the most widely read and influential critic in German-speaking Europe. A highly cultured, urbane figure, he was renowned for his elegant prose and incisive observations about the present state of music." Michael von Linn, Art. *Adolf Weissmann*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie $^{2}$2001, S. 262.

56 Adolf Weissmann, *Die Primadonna*, Berlin 1920, S. 40f.

57 Ebd., S. 46.

58 Ebd.

gleichbedeutend ist mit Kontrolle und Herrschaft.[59] Ein Mann hingegen bedarf der Maskierung nicht, da er als Mann die Anlage zur Vollkommenheit in sich trägt. Die Maskerade ist bei Weissmann also ein ausschließlich weibliches Phänomen, das sich bei Männern folgerichtig nur in der „traurige[n] Menschenabart“[60] des Kastraten wiederfindet. Hier wie dort ist Schönheit „fast stets nur Deckmantel der Minderwertigkeit“[61]. Gleichzeitig ist die Maskerade auf den Bereich des Erotischen begrenzt: „In ihr [der Primadonna] selbst ist Eros überwältigend.“[62] Maskerade und Travestie dienen also dazu, erotische bzw. sexuelle Macht auszuüben, die ihrerseits die Funktion hat, Minderwertigkeit zu maskieren. Weissmanns Essay ist ein beredtes Beispiel für die Kontinuität der Maskerade-Kritik mit ihrer diffusen Angst vor selbstbestimmter weiblicher Sexualität und männlichem Machtverlust bis weit ins 20. Jahrhundert hinein.

### *3.1.1 Das schöpferische Genie als männliche Maskerade*

In seiner 1918 erschienenen Schrift *Der Virtuose* beschäftigt sich Adolf Weissmann mit dem Künstlertypus des Virtuosen. Auf eine zusammenfassende Darstellung der Entstehung und Entwicklung dieses Typus von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts folgen biographische Skizzen einiger herausragender Virtuosen des 19. Jahrhunderts, bevor in einem abschließenden Kapitel eine Zustandsbeschreibung des Virtuosentums in einer Art Ausblick analysiert wird. Wie der Autor bereits in der Vorrede zu seinem Essay deutlich macht, beruht seine Typologie des Virtuosen auf dem „Grundgedanken des Schöpferischen“[63], denn nur schöpferische Menschen seien in der Lage, Geschichte zu schreiben und Zukunft zu zeugen. Der ‚vollkommene‘ Virtuose vereinige in sich Schöpferisches und Nachschöpferisches: „Diese vollkommenste Einheit von Schaffendem und Nachschaffendem ist Bedingung der Größe wie der Torheit.“[64] Der Autor skizziert die Geschichte des Virtuosen als eine Entwicklung vom Gaukler und Spielmann, der sich durch instrumentale Artistik und die Kunst der Nachahmung auszeichnet, zu einem Künstlertypus, der Produktion und Reproduktion harmonisch in sich vereinigt – ein Typus, wie er sich erst im 19. Jahrhundert voll ausgebildet habe. Zu seiner Charakterisierung prägt Weissmann den Begriff der „schöpferische[n] Oberflächenkunst“[65] und umschreibt damit jene Zwischenstufe zwischen technischer Bravour und künstlerischem

59 Diese Rechtfertigung der Geschlechterhierarchie erinnert wiederum an Nietzsche, dessen Einfluss auf Weissmann unverkennbar ist: „Das Weib hat so viel Grund zur Scham; im Weibe ist so viel Pedantisches, Oberflächliches, Schulmeisterliches, Kleinlich-Anmaassliches, Kleinlich-Zügelloses und -Unbescheidenes versteckt – man studire nur seinen Verkehr mit Kindern! –, das im Grunde bisher am besten durch die *Furcht* vor dem Manne zurückgedrängt und gebändigt wurde.“ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, S. 171.

60 Weissmann, *Primadonna*, S. 47.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 14.

64 Ebd., S. 32.

65 Ebd., S. 14.

Anspruch. Gleichzeitig dient diese Begriffskonstruktion als Begründung für die Ausklammerung der Virtuos*innen* aus der Geschichte des Virtuosentums: Ihre ‚naturgegebene' Unfähigkeit zu schöpferischer Tätigkeit schließe die Frau, „der sonst eingeborene Empfänglichkeit und natürlicher Nachahmungstrieb die Fertigkeit in die Hände spielen, vom Wettbewerb aus."[66] Zwar stehen gerade Virtuosinnen qua Geschlecht für weiblich konnotierte Eigenschaften des Virtuosentums wie Emotionalität, Sinnlichkeit, Oberflächlichkeit und Reproduktivität. Doch weil nur männliche Virtuosen Repräsentanten „schöpferischer Oberflächenkunst" sein können, fallen Frauen aus der Geschichte des Virtuosentums heraus, sind unfähig, Zukunft zu zeugen und damit musikhistorisch irrelevant.

Der erste Vertreter „schöpferischer Oberflächenkunst" in Weissmans Geschichte des Virtuosentums ist Nicolò Paganini. Der Geigenvirtuose verkörpert eine „bezaubernde Synthese von Charlatanismus und Kunst"; er bewegt sich auf dem schmalen Grat zwischen dem „Übermenschlichen" und „Animalischen", zwischen Genialität und Verbrechertum,[67] „Torheit und Metaphysik"[68]. Zwar liebt er wie der „Urvirtuose"[69] der Frühzeit das Artistische und Theatralische, „spielt von umgekehrten Noten, streicht mit einem spanischen Rohr anstatt mit dem Bogen, reißt rasch einzelne Saiten herunter, ahmt Tierstimmen und Geräusche nach [...]."[70] Doch all dies erreicht vorher nie dagewesene Dimensionen, die „in die Sphäre des Großartigen"[71] und Dämonischen reichen. Entscheidend für die Geschichtswürdigkeit von Paganinis Virtuosentum ist jedoch, dass es Elemente des Schöpferischen in sich trägt: „Paganinis Geheimnis ist das Schöpferische."[72] Allerdings ist sein Schöpfertum begrenzt, es „kann nicht schlackenfrei sein, weil das Ichgefühl des begrenzten Ausführenden den undurchkreuzten Wirkungswillen gebiert; weil eine theatralische Vergangenheit in ihm nachklingt."[73] Der Virtuose in Paganini, daran gewöhnt, sein Ich zur Schau zu stellen, und auf äußere Wirkung bedacht, ordnet seine schöpferischen Fähigkeiten als Komponist geradezu zwanghaft diesen Zielen unter. Daher ist es ihm nicht möglich, in der Art „von ernsten, soliden Meistern"[74] zu schaffen, sondern „er kann immer nur eines: Bildhaftes geben. [...] Der Trieb zum Bildhaften führt zur Abstufung der Klangfarbe, zur Nachahmung anderer Instrumente, und weil die Naivität nicht Halt macht und die Freude am Schöpferischen in der Technik wächst, zur Übertragung des Komischen auf die Saiten."[75]

66 Ebd., S. 32.
67 Ebd., S. 43f.
68 Ebd., S. 58.
69 Ebd., S. 19.
70 Ebd., S. 48.
71 Ebd., S. 44.
72 Ebd., S. 54.
73 Ebd.
74 Ebd., S. 56.
75 Ebd.

In Weissmanns Chronologie des Virtuosen manifestiert sich „schöpferische Oberflächenkunst“ erst in Franz Liszts Virtuosentum in vollendeter Form. Zwar repräsentiert auch er den Typus des „Urvirtuosen“, doch seine schöpferische Fähigkeit als der „schaffende Nachschaffende größten Stils“[76] macht ihn zu einem ‚vollkommenen‘ Virtuosen und bei allen ‚weiblichen‘ Attributen zugleich zu einem ‚männlichen‘ und damit höherwertigen Künstlertypus. Auch das Schöpfertum Liszts steht nach Weissmann nicht auf einer Höhe mit ‚reiner‘ Ausdruckskunst, indem sich wie bei Paganini das ausführende Ich mit seinem „Wirkungswillen“[77] stets Bahn bricht und das nachahmende Element vorherrscht. Doch der sein ganzes Leben beherrschende Zwiespalt zwischen Virtuose und Künstler führt bei ihm nicht zur Lähmung, sondern zur Steigerung seiner Schaffenskraft und „prägt ihm das Merkmal der Einzigartigkeit auf“[78]. Während Paganini seine artistische Virtuosität nicht hinterfragt und sich von seinen Leidenschaften passiv treiben lässt,[79] erscheint Liszt als ein mit sich selbst Ringender, als einer, der immerhin weiß, dass er auf der ‚falschen‘ Seite steht und dagegen ankämpft. Dieses Ringen um die künstlerische Identität, das mit dem Sieg des Schaffenden über den Scharlatan belohnt wird, verleiht der Virtuosenfigur Liszt ‚Männlichkeit‘. Doch auch sein Auftreten als Pianist erfährt bei Weissmann eine ‚männliche‘ Überhöhung, indem er das Attribut der Kraft in den Mittelpunkt seiner Beschreibung stellt. Dabei geht es vor allem um die Kraft, die Massen zu verführen und zu beherrschen. Der Autor gebraucht in der Beschreibung von Liszts Verhältnis zum Publikum viele männlich konnotierte Ausdrücke wie Beherrscher, Herrschergefühl, Urkraft, Triumph, Wirkungswille oder Halbgott, wohingegen er ‚weibliche‘ Attribute wie Eitelkeit, Theatralik und Oberflächlichkeit, ja, selbst Sinnlichkeit vermeidet. Negative Seiten von Liszts Virtuosentum, die bis ins 20. Jahrhundert hinein gemeinhin unter den Begriff des Scharlatanismus subsumiert wurden, benutzt der Autor, um ihn in der Rolle des Opfers darzustellen: Opfer seines eigenen inneren Zwiespalts zwischen „unbedingtem Wirkungswillen“[80] und zukunftsweisendem Künstlertum, Opfer der Masse, deren Herdentrieb „den Virtuosen im Triumph vor sich her“[81] führt und ihn „zu ihrem Sklaven“ macht (freilich nur, „damit er Beherrscher der Masse bleibt“)[82] und schließlich – Opfer der Frauen: „Die Kreuzspinne George Sand und die nicht min-

76 Ebd., S. 70.
77 Ebd., S. 54.
78 Ebd., S. 62.
79 Das passive Sich-treiben-Lassen gilt im ursprünglichen Bedeutungskontext von Virtuosität als weiblich im Sinne des hilflosen Ausgeliefertseins an die Lüste. In „der Bedeutungsveränderung des Begriffs im 19. Jahrhundert wird Virtuosität mit widerstandsloser Hingabe verbunden: an die Lust musikalischer Materialität, die Sinnlichkeit des Klangs, die Lust der Körperbewegungen beim Musizieren und an das verführerisch-dämonische Potenzial dieser *Lüste* gegenüber dem Publikum.“ Bartsch, *Virtuosität und Travestie*, S. 78.
80 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 66.
81 Ebd., S. 76.
82 Ebd., S. 77.

der eigensüchtige Turteltaube Comtesse d'Agoult suchen ihre Opfer."[83] Die (‚weiblichen') Schwächen Liszts sind somit verzeihlich und werden letztlich sogar zur Stärke, indem auch sie zu seiner schöpferischen Gesamtentwicklung beitragen.

Bei einer Frau werden dieselben Schwächen hingegen niemals als notwendiger Bestandteil einer schöpferischen Entwicklung rechtfertigt, sondern dienen im Gegenteil als Beleg für ihre Minderwertigkeit. Während Liszt mit seinen Transkriptionen genug Schöpfertum besitzt, um ‚vollkommener', geschichtswürdiger Virtuose zu sein, findet das (immerhin anerkannte) „schöpferische Virtuosentum"[84] einer Komponistin wie Pauline Viardot-Garcia[85], die weder nachahmt noch „Oberflächenkunst" betreibt, „freilich seine Grenze"[86]. Auch die Tatsache, dass Virtuosinnen zumindest in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchaus eigene Kompositionen und Improvisationen spielten, mithin „schöpferische Oberflächenkunst" betrieben und sich darin eben nicht von ihren männlichen Kollegen unterschieden, scheint dem Autor keiner Erwähnung wert zu sein. Als geradezu erfinderisch erweist er sich dagegen im Aufspüren schöpferischer Elemente bei männlichen Virtuosen in der Nachfolge Paganinis und Liszts, die nur wenig oder mit geringem Erfolg komponierten: Hans von Bülow wird als Pianist und Dirigent zum Schöpfer einer neuen Tradition der „Virtuosität des Geistes"[87]; Joseph Joachims legendäre Kammer-

83 Ebd., S. 72.

84 Ebd., S. 164.

85 Zum Künstlertypus der Sängerin, Pianistin und Komponistin siehe Kap. 3.3 der vorliegenden Arbeit.

86 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 164. Im Gegensatz zu Weissmann sucht Eduard Hanslick dreißig Jahre früher, wenn auch mit ironischem Unterton, immerhin nach einer Erklärung für die „oft diskutirte Frage, woran es liegt, daß die Frauen in der musikalischen Composition es zu nichts Rechtem bringen". Seine Ergebnisse weisen jedoch nicht über die üblichen Geschlechterklischees hinaus, indem auch er ausschließlich essentialistisch argumentiert, anstatt sich mit den gesellschaftlichen und sozialen Voraussetzungen für erfolgreiches Komponieren auseinanderzusetzen. Obwohl es den Frauen weder an Fleiß noch an Gefühl fehle, „welches angeblich den Inhalt der Musik und ganz gewiß den wesentlichsten Inhalt, die Urkraft der weiblichen Seele bildet", gebe es bisher keine große Komponistin. „Es fehlt nach den bisherigen Erfahrungen, meines Dafürhaltens, den Frauen geradezu an der schöpferischen Phantasie, an der musikalischen Erfindungskraft, also an der angeborenen Mitgift und Grundbedingung jedes selbständigen musikalischen Schaffens." Dies müsse jedoch nicht immer so bleiben – so wie es nicht unmöglich sei, dass ein Mensch tausend Jahre alt werde. „Aber bisher ist es nicht vorgekommen." Hanslick, *Concerte*, S. 446f. Am Beginn des 19. Jahrhunderts, als die Polarisierung der Geschlechter noch nicht ‚in Stein gemeißelt' und die Kanonisierung der musikalischen ‚Meisterwerke' erst im Entstehen begriffen war, gab es vereinzelte Stimmen, die Frauen in der Komposition sogar das gleiche Potenzial wie in der Musikausübung zusprachen. Über einen Auftritt der deutschen Pianistin Anna Caroline de Belleville (1808–1880) in Prag im Januar 1821 schreibt ein ungenannter Rezensent: „In Variationen von ihrer eigenen Erfindung, welche in bescheidenem modernen Geschmack verfasst sind, und besonders auf ihre Individualität berechnet zu seyn scheinen, zeigte sie hoffnungsvolle Anlagen zur Composition, welche unter einer guten Leitung ganz sicher zur Entwicklung und Ausbildung gedeihen werden, und so dürfte wohl die Meinung aufs neue bekräftigt werden, dass das weibliche Geschlecht eben sowohl zur schaffenden als zur ausübenden Tonkunst geeignet sey." *AMZ* 23 (1821), Sp. 73f.

87 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 121.

musiken machen ihn zum „stilvolle[n] Neuschöpfer gegebener, formvollendeter Werte“[88]. Obwohl ihn dies nach Meinung des Autors begrenzt, „prägt [es] ihn aber zur historischen Persönlichkeit.“[89] Gleiches wird Clara Schumann nicht zugestanden, obwohl sie in ähnlicher Weise und nicht zuletzt auch im künstlerischen Zusammenwirken mit Joachim zum Vorbild eines ‚priesterlichen‘ Künstlertums wurde. Ihre künstlerische Pietät ist bei Weissmann nichts als frauliche Treue gegenüber dem verstorbenen Gatten: Sie verdankt „ihren Nachruhm nur dem Bunde mit Robert Schumann“ (allenfalls noch Brahms und Joachim, die darüber wachen, „daß der Nimbus sie bis zum Daseinsausklang geleitet“[90]). Ihr Verzicht auf äußerliche Virtuosität zeugt von Begrenztheit und Enge der Persönlichkeit: In ihr ist „nichts von dem Urrhythmus, der die Massen zwingt, nichts von der Kraft, die über die Ufer tritt“[91]. Obwohl in der Argumentation des Autors die einzige Chance einer Virtuosin auf Erfolg darin besteht, eine „Herrennatur“ anzunehmen, um ihre „physiologische Begrenztheit [zu] übertönen“,[92] ist dieser ‚Ausweg‘ doch gleichzeitig zum Scheitern verurteilt, nicht nur, weil sie sich damit der Gefahr der Lächerlichkeit und Anrüchigkeit preisgibt, sondern auch, weil sie es aufgrund biologischer Gegebenheiten schlicht nie weiter als bis zum ‚Halbmann‘ bringen kann – „die Halbmännlichkeit deutet sich an, ohne sich voll zu entfalten.“[93] Nur *einer* Virtuosin gesteht der Autor so viel „Herrennatur“ zu, dass sie nicht weit davon entfernt ist, in die Riege geschichtszeugender Virtuosen aufgenommen werden zu können: der venezolanischen Pianistin und Komponistin Teresa Carreño[94]. Ihre „Urkraft“ er-

88 Ebd., S. 108.

89 Ebd., S. 158.

90 Um den Reigen männlicher Protagonisten zu schließen, hinter denen Clara Schumann als eigenständige Künstlerin geradezu verschwindet, wird noch der Vater erwähnt: „Die Luft, in der sie, Friedrich Wiecks Tochter und des Herrlichen Gattin, erblüht ist, hat ihr die Reinheit des Stils gegeben.“ Ebd. Die Einschätzung des Einflusses von Vater und Ehemann auf das Künstlertum der Pianistin als zentral blieb, in abgeschwächter Form, bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Konsens. So heißt es bei Harold C. Schonberg noch 1972, ihre Technik sei nie über das hinausgegangen, was „ihr Vater ihr beigebracht hatte.“ Schonberg, *Die großen Pianisten*, S. 228. Und über ihr Beharren darauf, öffentlich nur das zu spielen, was ihrer eigenen Überzeugung entsprach, schreibt er: „Sie hätte auch sagen können, mit Roberts Überzeugung, denn zeit ihres Lebens lebte sie in seinem Sinn und Geist.“ Ebd.

91 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 158.

92 Ebd., S. 159.

93 Ebd.

94 Die in Caracas als Enkelin des bedeutenden venezolanischen Komponisten José Cayetano Carreño (1774–1836) geborene Teresa Carreño (1853–1917) war eine der berühmtesten Pianistinnen ihrer Zeit. 1862 emigrierte die Familie in die USA, wo Teresa u. a. 1863 im Weißen Haus vor Abraham Lincoln spielte. Weitere Stationen waren Madrid und schließlich Paris; dort erhielt sie Unterricht bei Anton Rubinstein und dem Chopin-Schüler Georges Mathias. 1885 kehrte die inzwischen weltweit konzertierende Pianistin erstmals seit ihrer Kindheit nach Venezuela zurück, brach aber 1889 wiederum zu einer Europa-Tournee auf, die endgültig ihren legendären Ruf festigte. Ab 1902 verlegte sie ihren Lebensmittelpunkt nach Berlin. Teresa Carreño komponierte eine Reihe brillantvirtuoser Klavierstücke. 1905 nahm sie insgesmt 18 Werke für das Reproduktionsklavier Welte-Mignon auf. Sie war insgesamt viermal verheiratet, darunter mit dem Pianisten und Komponisten

wächst aus ihrem südamerikanischen Temperament und ihrer Sinnlichkeit. Immerhin lehnt sie sich gegen ihre „physiologische Begrenztheit“ auf, indem sie „ein Schöpferisches aus sich heraushämmern, eine Entwicklung aus sich hervorzwingen möchte.“[95] Doch es kann ihr nicht gelingen,[96] und wieder ist es ein Mann – wie bei Clara Schumann zugleich der Ehemann –, der zum Lehrmeister einer Virtuosin wird und ihr ihre Grenzen aufzeigt: der „Eroberer“[97] Eugen d’Albert, der überlegene Beethoven-Interpret, der dessen Mehrstimmigkeit mühelos durchdringt, während die wie alle Musikerinnen am Melos haftende Carreño daran scheitern muss.[98] Ihr Scheitern an der Durchdringung Beethovenscher Komplexität dient dem Autor als weiterer Beleg dafür, dass Künstlerinnen, so ‚männlich‘ sie auch sein mögen, „ohne höchste Entwicklungsmöglichkeiten“[99] bleiben.

Indem Weissmann das Element des Schöpferischen zum entscheidenden Qualitätskriterium für Virtuosen und zum Ausschlusskriterium für Virtuos*innen* erhebt, knüpft er an den romantischen Geniebegriff an, der seit dem späten 18. Jahrhundert auch auf ausübende Musiker angewandt wurde.[100] Denn es war vor allem der Gedanke des Schöpferischen, der die romantische Genie-Ästhetik kennzeichnete und damit gleichzeitig Männlichkeit zu einer elementaren Eigenschaften des Genies erhob. So gilt auch Kants wegweisende Definition in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790), die auf der Unterscheidung zwischen angelernter „Geschicklichkeit“[101] und

---

Eugen d’Albert (1864–1932). Zu Leben und Werk der Pianistin siehe Rosario Marciano, *Teresa Carreño. Eine Lebens- und Wirkungsgeschichte*, Kassel 1990.

95 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 160. Während der künstlerische Identitätskampf Liszts als Ausdruck ‚männlichen‘ Strebens gewürdigt wird, erscheint das gleiche bei Teresa Carreño nicht nur unpassend, sondern auch lächerlich, weil „heraushämmern“ und „hervorzwingen“ einer Frau nicht anstehen, vor allem aber, weil es ein aussichtsloser Kampf gegen die Grenzen des eigenen Geschlechts ist.

96 „So scheint sie zur wahren Erbin der Meistervirtuosen älteren Stils vorherbestimmt. [...] Wir aber müssen sie aus der Reihe der Schöpferischen sondern.“ Ebd., S. 160.

97 Ebd., S. 161.

98 „Aber Teresa Carreño haftet am Melos, auch sie kann Mehrstimmigkeit und den Beethoven, dessen Bau sich auf ihr gründet, nur auf Umwegen erreichen.“ Ebd.

99 Ebd., S. 162.

100 Diese Erweiterung des ursprünglich auf Komponisten bzw. schöpferische Künstler bezogenen Geniebegriffs bezog sich auf ausübende Musiker, die sich im Sinne des Interpretentypus vollkommen in das Werk eines Komponisten einfühlen konnten. Begründet wurde sie mit Schöpferkraft als notwendiger Voraussetzung für die ausdrucksvolle, authentische Wiedergabe von Musikstücken. Dabei wurde der Begriff Genie vielfach synonym mit Begriffen wie Seele, Geist oder Kunstgeist verwendet, durch die der Virtuose erst zum Künstler werde. Vgl. Erich Reimer, *Der Begriff des wahren Virtuosen in der Musikästhetik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XX (1996), S. 61–71; hier insbesondere S. 64–67. Zur historischen Entwicklung des Geniebegriffs siehe Eberhard Ortland, Art. *Genie*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2001, S. 661–709 und Wilhelm Lange-Eichbaum/Wolfram Kurth, *Genie, Irrsinn und Ruhm. Eine Pathographie des Genies*, München [4]1956.

101 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), hrsg. von Gerhard Lehmann, Stuttgart (Reclam) 2011, S. 239.

Originalität basiert, selbstverständlich nur dem männlichen Genie, auch wenn das Geschlecht nicht explizit benannt wird:

> „Man sieht [...], dass Genie [...] ein T a l e n t sei, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen: nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgendeiner Regel gelernt werden kann; folglich daß O r i g i n a l i t ä t seine erste Eigenschaft sein müsse.“[102]

Originalität unterschiedet sich demnach vom „Nachahmen“ als einer Form des Lernens: „Da nun Lernen nichts als Nachahmen ist, so kann die größte Fähigkeit, Gelehrigkeit (Kapazität) als Gelehrigkeit, doch nicht für Genie gelten.“[103] Genie ist nicht erlernbar, sondern eine Gabe oder vielmehr ein Medium der Natur, dessen sie sich bedient, um „der Kunst die Regel“[104] zu geben. Als „Günstlinge der Natur“[105], die jenseits menschlicher Gelehrsamkeit, quasi aus sich selbst heraus, Neues schaffen und dadurch die Entwicklung der Menschheit beeinflussen, sind Genies andersartig, rätselhaft und unangreifbar zugleich. Dieser naturalistische Ansatz inkludiert zugleich die Idee der Inspiration, die das unbewusst schaffende Genie gewissermaßen überfällt: „[...] daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken [...].“[106] Obwohl Genie ohne Geist, Verstand und „Einbildungskraft“[107] nicht denkbar ist, wohnt dem Begriff daher immer auch die Nähe zur Natur inne: „Natürlichkeit, Naivität und damit verbundene Eigenschaften wie Spontaneität und Emotionalität wurden somit ebenfalls zu Charakteristika des Genies.“[108] Im Unterschied zur Genie-Diskussion des 18. Jahrhunderts, in der der noch sehr weit gefasste und uneindeutige Begriff im Kern die natürliche Begabung des Menschen bezeichnete und moralische Integrität selbstverständlich inkludierte, basierte die romantische Genie-Ästhetik des 19. Jahrhunderts auf dem Konzept der „Individualitätszentrierung“[109] und Exponiertheit durch Andersartigkeit.

> „Um diese Idee zu festigen, bedurfte es Kriterien, die diesen Ausnahmecharakter des Genies erkennbar werden ließen. Dazu zählten insbesondere das voraussetzungslos Schöpferische (was das Moment der Inspiration zentral werden ließ), das gespaltene Verhältnis zum Schul- und Regelmäßigen, das Übermenschliche, der enge Konnex zum Männlichen, das Selbstbewusst-

102 Ebd., S. 236.
103 Ebd., S. 237.
104 Ebd., S. 235.
105 Ebd., S. 239.
106 Ebd., S. 237.
107 Zum Begriff der „Einbildungskraft“ siehe ebd., S. 246–251.
108 Müller-Oberhäuser, *Die Maske des Genies*, S. 112.
109 Melanie Unseld, *Genie und Geschlecht. Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung*, in: Kordula Knaus/Susanne Kogler (Hrsg.), *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart* (Musik – Kultur – Gender 11), Köln/Weimar/Wien 2013, S. 23–45; hier S. 27.

> sein des Genies und schließlich das Leiden und die Nähe zu Wahnsinn und ‚Tollheit'."[110]

Das „prinzipielle Anderssein" des Genies betrifft damit nicht allein seine übermenschlichen Fähigkeiten, sondern impliziert auch ein „Anderssein gegenüber bürgerlichen Moralvorstellungen. Dem Genie wird, wie späterhin ähnlich dem Helden, eine Position außerhalb der (bürgerlichen) Gesellschaft zugewiesen und ein Moraldispens gewährt, der ihm den Freiraum zu künstlerischem Tun, aber auch zu moralischer Freiheit (Freizügigkeit) gewährt."[111] Die dunkle, rätselhafte und bürgerlichen Normen widersprechende Seite seines Charakters wird nun nicht mehr negativ wahrgenommen, sondern „als Signum seines wahren Künstlertums"[112] interpretiert. Die Umdeutung negativer Eigenschaften in ein Merkmal von Genialität, die dazu führte, dass das Genie nicht nur bezüglich des Wertes seiner Schöpfungen, sondern auch moralisch unangreifbar wurde, ermöglichte die Wahrung der Grundidee von der gesellschaftlichen und nationalen Vorbildfunktion des Genies, selbst (oder vielleicht gerade) in einer sich so dezidiert über einen allgemeinverbindlichen regulativen Wertekatalog formierenden und definierenden Gesellschaft wie der bürgerlichen. Exemplarisch deutlich wird dies an Ludwig van Beethoven, dessen ‚schwieriger' Charakter und unangepasstes Verhalten in Übereinstimmung mit seiner ‚schwer verdaulichen' Musik nicht nur entschuldigt, sondern aktiv umgedeutet wurde: Mit „der offensiven Bejahung der Unangepasstheit an bürgerliche Wertvorstellungen [stand] die Möglichkeit offen, Beethoven als Genie zu exponieren, ihn aus der Sphäre des ‚Allgemeinsubjekts' herauszulösen."[113] Das Schroffe, Abweisende, mitunter auch Gewalttätige, das man in Beethovens Charakter und Werk erkannte, wurde als Ausdruck menschlichen und künstlerischen Ringens gedeutet und als heroisch-männliche Metapher des siegreichen Kampfes gegen das Schicksal verklärt.

> „Damit war in das Genie-Bild eine Komponente eingefädelt, die sich dem Heroismus-Diskurs des 19. Jahrhunderts als anschlussfähig präsentierte [...]: Die bei Beethoven so offensichtlichen moralischen wie ästhetischen Grenzüberschreitungen konnten in einen heroischen Typus des Genie-Bildes umgeformt werden. Gewalt und Aggressivität [...] gehörte nun zum Komponistenbild als Genie hinzu."[114]

Bei Instrumentalvirtuosen wie Paganini oder Liszt waren es dagegen vorwiegend weiblich konnotierte Eigenschaften aus dem Begriffs- und Assoziationsfeld des Gauklertums und der Scharlatanerie, die dem bürgerlichen Wertekodex widersprachen und daher der Umdeutung bedurften, um ihre Träger als Genie zu exponieren. Da ‚weibliche' Eitelkeit, Selbstdarstellung, Disziplinlosigkeit, Triebhaftigkeit und Geldgier im Vergleich zu ‚männlicher' Aggressivität und Gewalt im bürgerlichen

110 Ebd., S. 29.
111 Ebd., S. 34f.
112 Ebd., S. 34.
113 Ebd., S. 35.
114 Ebd., S. 38.

Moral- und Wertediskurs weitaus negativer besetzt waren, umso mehr bei männlichen Akteuren, waren Strategien der Umdeutung unabdingbar, um einem Virtuosen den Status eines Genies und Heroen verleihen zu können. Ob es nun um die Betonung ‚männlicher' oder um das Umdeuten ‚weiblicher' Eigenschaften ging – die Intention blieb stets Maskulinisierung als Strategie, um die prinzipielle Andersartigkeit des Genies mit dem bürgerlichen Gesellschaftsmodell so weit in Einklang zu bringen, dass das Genie das als allgemeinverbindlich konzipierte Menschen- und Gesellschaftsbild nicht nur nicht in Frage stellte, sondern darin sogar Vorbildfunktion einnehmen konnte.

Es liegt nahe, diese Strategie mithilfe des Maskerade-Konzepts zu analysieren, das den naturalistischen Geniebegriff hinterfragt, indem es Genie im Kontext einer konstruktivistischen Sichtweise nicht als „ein erkennbares und überprüfbares Wesensmerkmal einer bestimmten Person", sondern als „eine von gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und mentalitätshistorischen Faktoren definierte Bezeichnung" und damit als Konstrukt begreift.[115] Danach können Maskulinisierungsstrategien als Maskeraden definiert werden, mit deren Hilfe dem Komponisten oder Virtuosen Moraldispens gewährt und er zum Vorbild und Heroen stilisiert wird. Unerlaubtes oder Ungewolltes wird verhüllt und gleichzeitig der menschliche und künstlerische Handlungsspielraum erweitert. Die Maske des schöpferischen Genies deckt dem bürgerlichen Moral- und Wertekodex widersprechende Eigenschaften und Verhaltensweisen zu, insbesondere dort, wo diese dem Männlichkeitsideal der bürgerlichen Gesellschaft zuwiderlaufen. ‚Männlichkeit' wurde traditionell stets mit Wahrhaftigkeit und Authentizität assoziiert – Eigenschaften, die für geniales Schaffen, für Kreativität und Produktivität unabdingbar sind.[116] Andererseits wurden und werden gerade mit dem künstlerischen Genie auch weiblich konnotierte Eigenschaften wie Phantasie, Intuition und Emotionalität in Verbindung gebracht. Die dem weiblichen Wesen zugeschriebene Naturnähe ist, wie bei Kant beschrieben, in Form unbewussten, aus der natürlichen Veranlagung heraus und außerhalb beste-

115 Müller-Oberhäuser, *Die Maske des Genies*, S. 106. In Ansätzen nimmt bereits Lange-Eichbaums Definition von Genie als soziologischem Phänomen die konstruktivistische Position vorweg, ohne freilich die Genderproblematik zu thematisieren. Demnach ist Genie vor allem „als soziologisches Geschehen" zu betrachten und als „ein ausgesprochen europäischer Begriff, was besagt, daß zu seiner Entwicklung eine ganz bestimmte kultur- und geistesgeschichtliche Grundhaltung erforderlich ist." Lange-Eichbaum/Kurth, *Genie, Irrsinn und Ruhm*, S. 23 und 27. Genieverehrung heißt „für den modernen Kulturmenschen sehr häufig Ersatz für die verlorengegangene Religion, bedeutet eine Art Rechtfertigung des menschlichen Daseins, Zweck und Ziel der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit." So wird „Genie zum Ideal, zum Banner, zum repräsentativen Symbol ihres eigenen Wesens, ihrer eigenen Größe." Ebd., S. 23. Die Klassifizierung als Genie erscheint so als Wechselwirkung zwischen den herausragenden Fähigkeiten individueller Personen und den elementaren Bedürfnissen einer säkularisierten Gesellschaft.

116 Zur Geschichte der Begriffe Authentizität und Wahrhaftigkeit, die, zusammen mit dem Begriff der Originalität, nicht nur in der Geniediskussion seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vielfach synonym gebraucht wurden und bis heute werden, vgl. Melanie Kleinschmidt, *„Der hebräische Kunstgeschmack". Lüge und Wahrhaftigkeit in der deutsch-jüdischen Musikkultur*, Diss., Köln/Weimar/Wien 2015, S. 16–33.

hender Regeln entstehenden Schaffens bei oft kindlich-naivem Charakter – das Paradebeispiel ist Mozart – paradoxerweise ebenfalls zentraler Bestandteil des romantischen Geniebegriffs. Was man Frauen jedoch als Schwäche und Ursache für die Unfähigkeit zu kreativer Produktivität auslegte, wurde bei Männern mittels der Strategie einer geschlechtlichen Umdeutung ‚weiblicher' Eigenschaften ins Positive verkehrt. „Maskeraden der Männlichkeit sind daher – mehr als Maskeraden der Weiblichkeit – auch Aufführungen von ‚Authentizität', sogar wenn sie einen gänzlich ‚unmännlichen Mann' performieren. So kann man paradox formulieren, dass noch der ‚verstellte' Mann der ‚echte' Mann ist."[117] Das Element des Produktiven macht so aus einem Scharlatan eine geniale Künstlernatur: „Paganinis Geheimnis ist das Schöpferische."[118] Liszts ‚weibliche' Schwächen wie Eitelkeit, mangelnde Selbstkontrolle und innere Zerrissenheit werden als authentisch interpretiert, indem sie als Teil des inneren Zwiespalts zwischen „unbedingtem Wirkungswillen"[119] und zukunftsweisendem Künstlertum letztlich zur schöpferischen Gesamtentwicklung des Künstlers beitragen. Eigenschaften eines ‚weiblichen' Virtuosentypus werden so in beiden Fällen als tolerierbarer, ja sogar notwendiger Bestandteil einer kreativen Persönlichkeit und damit letztlich doch wieder als genuin männlich umgedeutet und überhöht. Unter dem Schutz der Genie-Maske konnte der kreative Mann und insbesondere der Virtuose „auch weiblich konnotierte Eigenschaften bzw. von der männlichen Norm abweichende Züge ausleben, ohne allzu sehr der Gefahr gesellschaftlicher Sanktionen, der Lächerlichkeit oder Abwertung ausgesetzt zu sein."[120] Im Gegenteil, sein Anderssein, das zumindest nach außen hin ein hohes Maß an Freiheit vermittelte, erhöhte in den Augen des Publikums seine Attraktivität und Faszination. Liszts Exzentrik und Klavierakrobatik, bei der die Saiten der Erard-Flügel unter seinen Händen regelmäßig rissen („die Geißel Gottes aller Erardschen Pianos"[121]), wurde zwar, hauptsächlich von der musikalischen Fachwelt, durchaus kritisiert. Andererseits löste sein Spiel mit der transgressiven, erotisch-symbiotischen Beziehung zwischen Virtuose und Instrument, in der beide ‚Partner' mal ‚weibliche' Unterlegenheit und Passivität – gerissene Saiten auf der einen, „epileptische Anfälle auf dem Klavier"[122] auf der anderen Seite – mal ‚männliche' Überlegenheit und Aktivität demonstrierten, im Publikum Begeisterungsstürme und Ohnmachten aus. Auch Liszts Repertoire, das zum Großteil aus virtuosen Transkriptionen bestand, bot immer wieder Anlass zu Kritik und zur Abwertung seines schöpferischen Potenzials. Über das Zurschaustellen der technischen Möglichkeiten hinaus wohnte Bearbeitungen, insbesondere den gegenüber der Transkription freieren Arrangements und Paraphrasen, bereits im 19. Jahrhundert ein subversives Moment inne, indem die Unantastbarkeit des schöpferischen Originals und das Ideal ‚werktreuer' Reproduktion durch Elemente des Performativen, Improvisatorischen und

117 Benthien, *Das Maskerade-Konzept*, S. 56.
118 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 54.
119 Ebd., S. 66.
120 Müller-Oberhäuser, *Die Maske des Genies*, S. 116.
121 *Heine und die Musik*, S. 155.
122 Ebd., S. 145.

Unabgeschlossenen hinterfragt wurden. „In short, the paraphrase is *queerly* and *transgressively reproductive*. It disregards primary essence in favor of secondary appearance [...].“[123] Andererseits waren gerade diese Übertragungen, die das einzigartige spieltechnische Vermögen des Pianisten eindrucksvoll demonstrierten, der Garant für seinen dauerhaften Erfolg beim Publikum. Die heute schwer nachvollziehbare elektrisierende und explosive Wirkung des unkonformen, genialischen Verhaltens eines Liszt oder Paganini auf der Bühne erklärt sich gerade aus dem Aufeinanderprallen einer sich selbst darstellenden, von Zwängen losgelösten Individualität auf eine durch restriktive Verhaltensnormen geprägte bürgerliche Gesellschaft. Die Performance des Virtuosen wird hier zur Projektionsfläche für die unter der elementaren Maske verborgenen Sehnsüchte des Publikums nach Freiheit und Macht oder besser nach Macht, die zur Freiheit führt: „A paradox: the classes and sexes found a point of stability, of identification in the virtuoso, yet at the same time also saw their social striving and restlessness confirmed in the momentarily freeing effects of his/her musical message. What was taking place was a transaction of power“.[124] Dabei handelt es sich um eine Macht, „wherein the audience members give themselves willingly and trustingly over to the dominant agent of the virtuoso, for the purpose of their own transcendent empowerment.“[125] Die ‚Lisztomania‘[126] hatte das Potenzial sozialer Sprengkraft, indem sie für alles stand, das nicht erlaubt war und als unmoralisch und unkontrollierbar angesehen wurde. Was auf das Gros des Publikums, insbesondere die Frauen, die als Teil der Zuhörerschaft Freiheit und Gleichheit erfuhren, wie ein Ventil aus der restriktiven bürgerlichen Moral wirkte, war in den Augen der gesellschaftlichen Autoritäten wie der musikalischen Fachwelt suspekt: „[...] the loss of emotional control at a virtuoso concert, when linked with physical display, would make it a transgressive activity, suspicious not only to the authorities but also to elite audiences who were becoming accustomed to the concert hall as a museum or church.“[127]

Die Vielschichtigkeit, Multifunktionalität und Instrumentalisierung des Geniebegriffs, wie sie sich nicht zuletzt in der Wechselbeziehung zwischen Virtuose und Publikum darstellen, lässt ihn in der Tat als ein Konstrukt erschienen, einen Mythos, die „männlich-geniale Maske des außergewöhnlichen Künstlers“[128], dem die Frau

123 Ivan Raykoff, *Transcription, Transgression, and the (Pro)creative Urge*, in: *Queer episodes in music and modern identity*, hrsg. von Sophie Fuller und Lloyd Whitesell, Urbana/Chicago 2002, S. 150–176; hier S. 161. Nach Raykoff war dieser transgressive Akt bei Liszt sexuell konnotiert, indem seine Promiskuität auf die Art seiner Kreativität als ein scheinproduktives Sich-Bedienen an verschiedenen fremden Quellen übertragen wurde.

124 James Deaville, *Liszt's Virtuosity and His Audience: Gender, Class, and Power in the Concert Hall of the Early 19th Century*, in: Annette Kreutziger-Herr (Hrsg.), *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 15), Frankfurt a. M. 1998, S. 281–300; hier S. 292.

125 Ebd., S. 293.

126 Heinrich Heine verwendete den Begriff „Lisztomanie“ erstmals in seinem Bericht über die *Musikalische Saison in Paris 1844/I. Heine und die Musik*, S. 155.

127 Deaville, *Liszt's Virtuosity and His Audience*, S. 290, Anm. 29.

128 Müller-Oberhäuser, *Die Maske des Genies*, S. 115.

nur ihre weibliche Gebärfähigkeit entgegenzusetzen hat. Denn während sich in der männlich konnotierten Figur des Künstlers Kunst und Geschlecht harmonisch zusammenfügten, wurde im „Konstrukt von Weiblichkeit [...] Kreativität explizit durch den gesellschaftlich konstruierten Widerspruch zwischen Gebärfähigkeit, also biologischer Produktionsfähigkeit, und künstlerischer Arbeit, also geistiger Produktionsfähigkeit, ausgeschlossen."[129] Fatal für künstlerisch aktive Frauen des 19. Jahrhunderts war, dass dieses bürgerliche Konstrukt von Weiblichkeit ihnen nicht allein den Bereich künstlerischer Produktivität vorenthielt, sondern paradoxerweise auch Auswirkungen auf die Musikausübung hatte. Aufgrund der Verknüpfung des ‚Weiblichen' mit dem Körperlichen und der Lust an Maskerade und Travestie hätten Frauen im Geschlechterdenken des 19. Jahrhunderts eigentlich als idealer Virtuosentypus gelten müssen.[130] Dies war jedoch nicht der Fall, denn ‚weibliche' Eigenschaften des Virtuosen wie Sinnlichkeit, Verführungsgewalt, Hingabe und das Bedürfnis nach Selbstdarstellung waren, positiv umgedeutet, „schon durch den Virtuosen männlichen Geschlechts besetzt"[131], während für eine Virtuosin als vom romantischen Geniebegriff und Moraldispens Ausgeschlossene eine solche Um-

129 Borchard, *Der Virtuose – ein „weiblicher" Künstlertypus?*, S. 75f. Bis heute sind diese Konstrukte von Männlichkeit und Weiblichkeit wirkungsmächtig, insbesondere im nach wie vor stark männlich dominierten Bereich der Komposition, mithin der musikalischen Kreativität. In ihrer empirischen Analyse der Bewertung zeitgenössischer Komponisten und Komponistinnen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* kommt Elisabeth Treydte zu dem Ergebnis, dass „die Idealfigur des kreativen Erschaffers" immer noch männlichen Komponisten vorbehalten ist, denen damit eine grundsätzliche Überlegenheit gegenüber den Komponistinnen zugesprochen wird. Elisabeth Treydte, *Schlaglichter. Kontexte geschlechterforschender Musikwissenschaften*, in: Beatrix Borchard/Regina Back/Elisabeth Treydte (Hrsg.), *Musik(vermittlung) und Gender(forschung) im Internet. Perspektiven einer anderen Musikgeschichtsschreibung* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 92), Hildesheim/Zürich/New York 2016, S. 79–94; hier S. 88. Während das durch Inspiriertheit, eine hohe Produktivität und Krisenbewältigung gekennzeichnete Komponieren bei Männern „in einem pseudo-religiösen Zusammenhang [erscheint], indem es als schöpferischer Akt oder aber Schöpfung bezeichnet wird" (ebd.), wird die Produktivität von Frauen „nicht als Indiz für [ihre] Kreativität konstruiert. Vielmehr werden hier weiblich konnotierte Eigenschaften besonders betont: so werden Umschreibungen gewählt, welche die Perspektive auf das schmale, kurze, wenig umfangreiche oder schlanke Werk lenken und damit Merkmale illustrieren, die auch für weibliche Körper oftmals als Norm erachtet werden. Zum anderen wird auf Kompositionen hingewiesen, die bspw. für den Klavierunterricht gedacht sind, also pädagogischen Ansprüchen genügen sollen. An dieser Stelle wird die Aufmerksamkeit weg von einer möglichen künstlerischen Selbstverwirklichung hin zur Rolle der Lehrerin oder Fürsorgerin gelenkt." Ebd., S. 90. Der Komponistin wird im Diskurs der Zeitschrift „die Befähigung ab[gesprochen], im direkten Vergleich mit dem Komponisten zu bestehen. So kann sie nie den gleichwertigen Status des Komponisten erreichen. Die hier mitgelieferte Begründung dafür liegt in ihrer Weiblichkeit [...]. Gemessen an [den] Kriterien der Phänomenstruktur des männlichen Komponisten, ist sie in erster Linie Frau und erst danach auch Komponistin." Ebd., S. 91. Treydte kommt in ihrer Untersuchung zu dem Schluss, dass die „androzentrische Norm" im Bereich der Komposition nach wie vor gültig ist, was „stets zu einer Inszenierung der Komponistin ex negativo" führe. Ebd.

130 Zumal die Virtuosenrolle für Männer problematisch blieb: „The staged enactment of masculine sensuality is problematic in Western culture in which patriarchal rules of propriety dictate that excess in spectacles be projected onto women." McClary, *Feminine Endings*, S. 205.

131 Borchard, *Der Virtuose – ein „weiblicher" Künstlertypus?*, S. 75.

deutung nicht möglich war und infolgedessen nur negativ konnotierte weibliche Eigenschaften wie Eitelkeit, Oberflächlichkeit, Egoismus und mangelnde Selbstkontrolle ‚übrigblieben'. In dem Maße, wie der ‚werktreue' Interpret im Verlauf des 19. Jahrhunderts zum Ideal eines ‚männlichen' Künstlertypus erhoben wurde, steigerte sich die Abwertung dieser dem Scharlatanismus zugerechneten ‚weiblichen' Virtuoseneigenschaften und damit der Virtuosinnen selbst. Der Raum für Travestie und Maskerade als Kennzeichen ‚weiblicher' Virtuosität ging verloren, selbst auf der Opernbühne, die bis 1800 mit dem Rollen- und Geschlechtertausch mittels Verkleidung noch eindeutig karnevalistische Züge getragen hatte. Während männliche Virtuosen die Geschlechterordnung auf der Konzertbühne unterlaufen durften, erschien der Aspekt des Komischen, Fremdartigen, der jeder Travestie anhaftet, bei Frauen des bürgerlichen Zeitalters unmöglich. Dabei war das Einstehen der Virtuosinnen „für die illusionären Wahrheiten bürgerlicher Ästhetik [...] – auch für die ‚Wahrheit des Geschlechts'"[132] seinerseits Maskerade, indem sie mit der sittsamen, möglichst bewegungslosen, auf alle weiblichen Reize verzichtenden musizierenden Frau auf dem Podium das Ideal einer Weiblichkeit verkörpern sollten, die ihrerseits ein Konstrukt war. Mit anderen Worten: Wie auch immer sich die Virtuosin auf der Bühne verhielt – sie konnte dem Vorwurf der Maskerade nicht entrinnen. Und so kam es zu der Paradoxie, dass ein gerade als unmännlich geltendes Auftreten, z. B. mit körperlicher Ausdrucksbewegung und Lust an der (Selbst-) Darstellung, ebenso wie die davon ausgehende erotische und dämonische Wirkung, bei Frauen als anrüchig erschien und sie zur ‚Amazone' oder zum ‚Mannweib' machte. Vor dem Hintergrund dieser fatalen Auswirkungen des traditionellen Geniebegriffs auf das künstlerische Wirken von Frauen erscheint die Schlussfolgerung Christoph Müller-Oberhäusers einleuchtend, erst ein „Bewusstsein um die Konstruiertheit und damit Relativität der Genievorstellung [schaffe] die Möglichkeit einer Reflexion und Öffnung des Anwendungsbereichs des Prädikats ‚genial' und somit zugleich die Möglichkeit für eine legitime Weiterführung dieses historisch so belasteten Begriffs."[133]

## 3.2 Priester und Erzieher – Der Interpret als ‚männliches' Gegenbild des Virtuosen

Das Gegenbild zum in erster Linie sich selbst darstellenden Virtuosen ist der dem Werk dienende und sich ihm unterordnende Interpret. Die Bezeichnungen Interpret und Interpretation wurden erst seit dem 19. Jahrhundert verwendet und sind damit geschichtlich relativ junge Begriffe, deren Entstehung im Zusammenhang mit der Verfügbarkeit notierter Musik und der zunehmenden Notwendigkeit ihrer Deutung sowie mit der Ausformung des musikalischen Kanons steht.[134] „Bei musikalischer

132 Bartsch, *Virtuosität und Travestie*, S. 86.

133 Müller-Oberhäuser, *Die Maske des Genies*, S. 124.

134 Auch in der Musikwissenschaft ist „die Inanspruchnahme des Interpretationsbegriffs für den Bereich musikalischer Praxis" ein „relativ junges und längst nicht ohne weiteres akzeptiertes Phänomen." Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. XLVI), Stuttgart 1999, Vorwort, S. 9. Ein Beleg dafür ist,

Interpretation greifen Autor- und Interpretenintention – vermittelt durch den Text des Werkes – ineinander."[135] Dabei stellt sich die Frage nach der Funktion bzw. dem Verhältnis von Autor und Interpret im Hinblick auf die Konstitution und Tradierung eines musikalischen Kunstwerks. Obwohl Komponisten stets auf verschiedene Weise (insbesondere durch Vortragsbezeichnungen und Erläuterungen im Notentext) versuchten, eine ihrer Intention angemessene klangliche Realisierung sicherzustellen, konstituiert sich andererseits erst

> „im Verlauf der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte [...] ein musikalisches Kunstwerk als solches, ja man könnte sogar die Vielfalt von interpretatorischen Konkretisationen, die historisch realisiert werden, als Indiz für seinen Kunstcharakter nennen. In jedem Falle tritt zur Autorintention eine Interpretensubjektivität hinzu. Über deren Stellenwert allerdings gehen die Meinungen auseinander. Komponisten neigen dazu, ihren Anteil gering halten zu wollen, da sie die Autorintention möglichst rein verwirklicht sehen möchten; Interpreten andererseits bewerten sie, wiederum nicht ohne Gründe, gerne hoch."[136]

Franz Liszt, der in seiner Doppelrolle als Virtuose und Komponist beide Seiten repräsentierte, tritt in seinen Schriften für eine Aufwertung der Funktion des Interpreten ein. In seinem Aufsatz über Clara Schumann von 1855, der 1882 in der Übersetzung von Lina Ramann in den vierten Band der *Gesammelten Schriften* aufgenommen wurde, spricht er sogar von der Ebenbürtigkeit von Komponist und Interpret:

> „Da, wo die Verwirklichung des Ideals, wie in der Tonkunst, von dem Zusammenwirken des producirenden und des reproducirenden Künstlers erstrebt wird, können Unterscheidungen nur nach dem höheren oder tieferen Grade der aufrichtigen Hingabe des ausführenden Künstlers gemacht werden [...]. Nicht passive Dienerin der Komposition ist die Virtuosität; denn von ihrem Hauche hängt das Leben, wie der Tod des ihr anvertrauten Kunstwerkes ab: sie kann es im Glanz seiner Schönheit, seiner Frische, seiner Begeisterung wiedergeben, sie kann es ebenso verdrehen, verunschönen, entstellen."[137]

Nach Liszt erfordern beide Tätigkeiten, Komposition wie Interpretation, „schöpferische Fähigkeit"[138]. Daher lehnt er „im Voraus die Annahme ab, welche der

---

dass in die erste Auflage von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* noch kein Artikel ‚Interpretation' aufgenommen wurde.

135 Hermann Danuser, Art. *Interpretation*, in: *MGG*$^2$, Sp. 1053–1069; hier Sp. 1055.

136 Ebd., Sp. 1056.

137 Franz Liszt, *Gesammelte Schriften. Vierter Band: Aus den Annalen des Fortschritts. Konzert- und kammermusikalische Essays*, hrsg. und ins Deutsche übertragen von Lina Ramann, Leipzig 1882, Nachdruck: Hildesheim/New York/Wiesbaden 1978, S. 193.

138 Ebd., S. 194.

schaffenden Thätigkeit das Virtuosenthum [...] unterordnet [...].“[139] Auch in seiner Vorrede zur ersten Symphonischen Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne* betont er die zentrale Rolle des Interpreten:

> „Obschon ich bemüht war, durch genaue Anzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhehle ich doch nicht, dass Manches, ja sogar das Wesentlichste, sich nicht zu Papier bringen lässt, und nur durch das künstlerische Vermögen, durch sympathisch schwungvolles Reproduzieren, sowohl des Dirigenten als der Aufführenden, zur durchgreifenden Wirkung gelangen kann. Dem Wohlwollen meiner Kunstgenossen sei es daher überlassen, das Meiste und Vorzüglichste an meinen Werken zu vollbringen.“[140]

Indem Liszt die Wirkung und letztlich das ‚Überleben' des künstlerischen Werkes im Konzertsaal von der Qualität der Ausführung abhängig macht, weist er dem Interpreten eine gewisse Machtposition zu. Seine ‚Macht' erwächst daraus, dass musikalische Interpretation nicht allein „der individuelle Vollzug eines schöpferischen oder, wenn man so will, nachschöpferischen ästhetischen Akts“[141] ist, sondern darüber hinaus

> „auch eine bewußtseinsprägende, kollektive Vorstellungen erzeugende oder beeinflussende und vor allem darin gesellschaftliche Handlung; ihre Wirksamkeit als im Konzertsaal praktizierte Darbietung macht sie gleichsam zu einer öffentlichen Angelegenheit. Von ihren Voraussetzungen bis hin zu ihren Auswirkungen ist sie Teil eines ihren Produzenten wie ihren Rezipienten teils bewußten, teils undurchschauten sozialen und kulturellen Zusammenhangs von erheblicher Komplexität. Man kann also durchaus [...] von einer ‚politischen' Dimension der Interpretation sprechen.“[142]

Andererseits verstärkte die Kanonisierung der ‚Meisterwerke' und ihre damit einhergehende Sakralisierung sowie die „ungebrochen wirksame Genieästhetik“, die „als wirklich schöpferisch nur den Komponisten gelten“ ließ,[143] die traditionell untergeordnete Rolle des ausführenden Musikers innerhalb der Hierarchie der musikalischen Tätigkeitsbereiche. Die ambivalente Position des Interpreten zwischen Macht und Unterordnung in Wechselbeziehung mit Komponist, künstlerischem Werk und Publikum spiegelt sich in der im 19. Jahrhundert geprägten Metapher des Priesters wider. Wie die zentrale Aufgabe des Priesters in der Vermittlung zwischen Gott und Mensch besteht, so wird der Interpret zum Vermittler zwischen Komponist respektive Musikwerk und Zuhörer. Die wachsende Anerkennung des ‚werk-

139 Ebd., S. 191. Indem das Virtuosentum hier von einer Frau (Clara Schumann) repräsentiert wird, richtet sich Liszts Kritik an der Minderbewertung der Virtuosität zugleich dagegen, diese „als eine Art Mitgift ihrer [der Frau] Schwäche“ (ebd.) zu bezeichnen.

140 Ders., Vorrede vom März 1856 zu *Ce qu'on entend sur la montagne*, in: *Franz Liszts musikalische Werke*, hrsg. von der Franz-Liszt-Stiftung, Bd. 1 für Orchester, 1. Abt., *Symphonische Dichtungen* Nr. 1 und 2, 1907 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig (Erstveröffentlichung ebd. 1857).

141 Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 15.

142 Ebd.

143 Ebd., S. 18.

treuen‘ Interpreten seit der zweiten Jahrhunderthälfte ergab sich vor allem daraus, dass seine musikvermittelnde Position als notwendig angesehen wurde: So wie (nach alttestamentlichem und katholischem Verständnis) der Gläubige sich Gott nur über die Person des Priesters nähern kann, so ist der zuhörende Kunstfreund auf den Interpreten angewiesen, um ein ‚Meisterwerk‘ verstehen und angemessen rezipieren zu können. Der ‚Priester-Interpret‘ wird zum Erzieher, der das Publikum durch sein Spiel und die Wahl seines Repertoires auf das Niveau ‚echter‘, ‚unsterblicher‘ Kunstmusik hebt. Gleichzeitig wird er damit zum Gegenbild oder besser Gegenspieler des Virtuosen, der das Publikum und dessen Geschmack durch die Fokussierung auf seine Person in die Irre leitet.

Das Bild des Priesters in Verbindung mit Attributen wie Echtheit, Wahrhaftigkeit, Geistigkeit, Intellektualität und Authentizität ist im 19. Jahrhundert ausgesprochen männlich konnotiert. Prototypisch stehen dafür im deutschen Musikdiskurs Joseph Joachim, der kongeniale Beethoven- und Brahmsinterpret und ‚Bannerträger‘ des Streichquartetts, und Hans von Bülow, der mit seinen pädagogisch ausgerichteten Konzerten weniger den Priester- als den Erziehertypus repräsentierte. Der ‚männliche‘ Künstlertypus des Priesters und Erziehers ist jedoch nicht unbedingt an das biologische Geschlecht gebunden, sondern als „eine Frage der künstlerischen Haltung“[144] prinzipiell auch auf Frauen übertragbar. Clara Schumann war im 19. Jahrhundert die einzige Musikerin, die expressis verbis und ohne Einschränkungen mit diesem Künstlertypus identifiziert wurde. Ihre diesbezügliche Ausnahmestellung erklärt sich vor allem aus ihrer einzigartigen und daher allgemein akzeptierten Rolle als Hüterin des künstlerischen Vermächtnisses von Robert Schumann.

Joseph Joachim (1831–1907) war als Vorbild und Prototyp des ‚werktreuen‘ Interpreten „so präsent, dass man vom Aufbau eines Images in modernem Sinne sprechen kann.“[145] Nicht nur Konzertbesprechungen, sondern auch zahlreiche Porträts und Büsten trugen zum Image des wahrhaftigen, nur der Kunst verpflichteten Musikers bei, der sich trotz seiner internationalen Erfolge niemals dazu verleiten ließ, seine eigene Person und sein virtuoses Können in den Vordergrund zu stellen:

> „Joachim will nicht Virtuose im herkömmlichen Sinne, er will Musiker vor allen Dingen sein. Und er ist es, – ein bei seiner absolut dominirenden Stellung um so nachahmenswertheres Beispiel für alle Jene, die vom Dämon kleinlicher Eitelkeit besessen immer nur ihr langweiliges ‚Ich‘ zur Schau stellen wollen. Joachim macht Musik, seine eminente Leistungsfähigkeit befindet sich allein im Dienste der echten, wahren Kunst, und so ist es recht. Man muß diesen Künstler dafür besonders lieb und werth halten.“[146]

Um seinen ehrfürchtigen Dienst am ‚echten‘ Kunstwerk angemessen zu beschreiben, verwenden Rezensenten und Biographen die Metapher des Priesters, angefan-

144 Borchard, *Der Virtuose – ein „weiblicher“ Künstlertypus?*, S. 71.

145 Ebd., S. 66. Zu Joachims Künstlertypus, jeweils im Vergleich mit Clara Schumann, siehe den ganzen Aufsatz und dies., *Botschafter der „reinen“ Kunst*.

146 Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig [8]1927, S. 499.

gen bei der Schilderung der äußeren Erscheinung: „Joachims glattrasirtes Gesicht, seine ledergelbe Haut, breites Kinn und dichtes, hinter die Ohren gekämmtes Haar, die gemessene Haltung und der gesenkte Blick gaben ihm ein eigenthümlich gesetztes, fast gesalbtes Aussehen. Er glich ungefähr einem jungen Pastor.“[147] Von Anton Rubinstein soll die Äußerung stammen: „Er kam mir vor wie ein Novize im Kloster, der weiß, daß er noch zwischen dem Kloster und der Welt wählen kann, und der sich noch nicht entschieden hat.“[148] Die Priestermetaphorik findet ihren Höhepunkt in der Schilderung der berühmten Quartettabende in der Berliner Singakademie, bei denen Joachim „in letzter Verklärtheit [...] versunken am Werke webt“ und „einer genießenden Gemeinde“ „letzte Rätsel“ Beethovenscher „Selbstgespräche“ offenbart. – „Und ein Meister, der der Welt gehört, entrückt seine Gemeinde der Welt.“[149] Hier wird die Priestermetaphorik auf Raum, Veranstaltungsform und Zuhörerschaft ausgeweitet, indem sich ein Kammerkonzert mit Beethovens Streichquartetten in einen quasi-religiösen Akt verwandelt, bei dem alle Beteiligten ihre kultische Rolle ausfüllen: Der Primarius als ‚Kunst-Priester‘ weiht die Zuhörer als ‚Kunst-Gemeinde‘ in die Geheimnisse von Beethovens Spätwerk ein und vereinigt sich mit ihr in gemeinsamer ‚Kunst-Anbetung‘, die alle Anwesenden „der Welt entrückt“. Der ‚Priester‘ Joachim „schlägt keine Wunden, er heilt sie“, sein Gesang „zieht wie ein weißer Schwan über den stillen Wasserspiegel“, heißt es bei Hanslick, für den der Künstler mit seinem „ausgeprägte[n] Zug von ruhiger Größe“, mit der „Strenge und Reinheit des Styls“ und dem „Vortrag voll Geist und Adel [...] die Verkörperung der vollendeten und zugleich künstlerisch verklärten Virtuosität“ bleibt.[150] So ‚männlich‘ der ‚Priester-Interpret‘ als Führer und Mittler erscheint, so ambivalent sind die Tugenden der Hingabe und Opferbereitschaft vor dem Hintergrund des bürgerlichen Geschlechterdiskurses, der sie dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ zuweist. Formulierungen wie: „Er kennt nichts Höheres, als dem fremden Kunstwerk zu dienen“[151], oder im Zusammenhang mit Joachims Brahms-Interpretationen: „Dieser Kunst gibt er sich hin, ihr wird er Pate sein. Das sagt ihm sein Trieb, dem Werk zu dienen“[152], sind sonst eher im Kontext von ‚Weiblichkeit‘ anzutreffen. Das betrifft erst recht eine Selbstaufopferung, die in Selbstauflösung kulminiert: „[Er] hat sich in Musik aufgelöst.“[153] Selbstaufgabe um des Aufgehens im Anderen, Fremden willen kann auch als Persönlichkeitsschwäche, als Defizit oder als Anerkennung der eigenen Minderwertigkeit gedeutet werden. Der Interpret opfert sein eigenes, defizitäres Ich, um an der höheren Sphäre des Kunstwerks und seines Schöpfers Anteil zu haben. Damit handelt er aus einer Position der Unterlegenheit heraus, in die die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts die Frauen hineindrängte, jedoch nicht nur sie, sondern auch die Juden.

147 Hanslick, *Concerte*, S. 153.
148 Wiedergegeben bei Weissmann, *Der Virtuose*, S. 99.
149 Ebd., S. 107.
150 Hanslick, *Concerte*, S. 154f.
151 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 102.
152 Ebd.
153 Ebd., S. 107.

Wenn Adolf Weissmann in Anspielung auf Joachims jüdische Abstammung vom „Fremden“ schreibt, das „das Deutsche zu durchdringen“ sucht,[154] und von der „Leidenschaft der getretenen jüdischen Rasse, die sich nicht in größten eigenen Werken ausgibt, aber in den Edelsten erschütternde Entladungen ererbten Schmerzes hervorruft“[155], so greift er das Vorurteil auf, dass Juden – ebenso wie Frauen – nicht eigenschöpferisch tätig sein können. Ihnen bleibt nach dieser Prämisse nur, sich selbst in ‚werktreuer‘ Interpretation im ‚männlich-arischen‘ ‚Meisterwerk‘ „aufzulösen“ und auf diese Weise an ihm teilzuhaben.[156] Dass Joachim dieses künstlerische Identitätsmodell sowohl in seiner Eigenschaft als Mann wie auch als Jude nicht ohne innere Konflikte annehmen konnte, liegt auf der Hand und ist durch zahlreiche briefliche Äußerungen des Geigers belegt, in denen er den Verzicht auf eigenschöpferische Tätigkeit beklagt – sicher nicht allein aufgrund eines inneren Dranges dazu, sondern auch wegen des Drucks durch gesellschaftliche Erwartungen.[157] Aufschlussreich ist dabei das Verhalten der musikalischen Öffentlichkeit, die, repräsentiert durch die Musikkritik und Musikschriften, Joachim unbewusst ‚Beistand leistet‘, indem sie ihn mithilfe des Konstrukts des Kunst-Priesters trotz seines schöpferischen Defizits zu einem ‚männlichen‘ Künstlertypus stilisiert. In Anwendung des Maskerade-Konzepts bedeutet dies: Die ‚männliche‘ Maske des Priesters und Erziehers erfüllt die Funktion, das vermeintlich weibliche und jüdische schöpferische Unvermögen zu verbergen. In diesen Kontext gehört auch die Betonung von Joachims ‚Deutschtum‘: „Joachim ist durch und durch Deutscher, vom Kerne aus bis in die kleinsten Äußerlichkeiten.“[158] In der in Zusammenarbeit mit seinem Schüler Andreas Moser entstandenen Autobiographie heißt es als Reaktion auf Wagners *Judentum in der Musik*:

> „Joachim stand schon als Jüngling [...] in dem unbestrittenen Ansehen, der berufenste Interpret der ‚deutschesten‘, im Sinne Wagners also christlichen

154 Ebd., S. 99f.

155 Ebd., S. 102.

156 Zur Analogisierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Judentum‘ bei Wagner und anderen Musikschriftstellern des 19. Jahrhunderts siehe Kap. 4.3 der vorliegenden Arbeit.

157 Joachims *Konzert in ungarischer Weise* op. 10 wurde von Publikum und Kritik zwar noch wohlwollend aufgenommen (z. B. in Hanslick, *Concert-Saal*, S. 264ff.), jedoch konnte er an den Erfolg nicht anknüpfen und beschränkte sich im Laufe seiner Karriere mehr und mehr auf die Tätigkeit als Interpret und Berater bei der Entstehung mehrerer ihm gewidmeter Violinkonzerte, darunter Brahms’ Konzert D-Dur op. 77 und Max Bruchs erstes Konzert g-Moll op. 26. Die Klage über den Mangel an Zeit und Muße zum Komponieren und über die verhaltene Aufnahme seiner Werke sowie Zweifel an seinem kompositorischen Talent, besonders angesichts von Brahms’ Produktivität, ziehen sich wie ein roter Faden durch Joachims Briefe. Vor allem gegenüber seiner Jugendliebe Gisela von Arnim öffnete er sich vorbehaltlos, wohl auch, weil sie als Frau und Nicht-Musikerin keine Konkurrenz für ihn darstellte. Der innere Kampf um die künstlerische und berufliche Identität spiegelt mit der zumindest in jungen Jahren deutlichen Abwertung seiner Konzerttätigkeit gegenüber dem Komponieren die gesellschaftlichen Erwartungen an einen (männlichen) Berufsmusiker wider. Siehe Johannes Joachim/Andreas Moser (Hrsg.), *Briefe von und an Joseph Joachim, Erster Band: Die Jahre 1842–1857*, Berlin 1911, S. 114–117, 123, 130f., 145f., 151, 170 und viele andere mehr.

158 Hanslick, *Concerte*, S. 152.

> Musik zu sein. Denn darüber waren sie alle einig – und Joachims ganzes Künstlerleben hat ihnen darin Recht gegeben –, so rein und keusch wie er hat kein zweiter ausübender Tonkünstler seinen edlen Beruf erfüllt, bei keinem anderen ist der Virtuose so im Musiker aufgegangen, keiner hat seine Persönlichkeit so in den Hintergrund gerückt, wenn es galt, ein Kunstwerk in seiner vollen Reine und Schönheit wiedererstehen zu lassen."[159]

In der idealen Ausfüllung seines Amtes als ‚Kunst-Priester' repräsentiert Joachim das ‚Deutsche' im Sinne ‚deutscher' Tugenden wie Ernsthaftigkeit, Wahrhaftigkeit, Intellektualität und Tiefsinn, die zugleich für das ‚Männliche' stehen, aber auch hinsichtlich des Anspruchs künstlerischer Universalität, die sich über Fragen der Volks- und Rassenzugehörigkeit erhebt. So kann ausgerechnet ein Musiker mit ungarischen und jüdischen Wurzeln zum Repräsentanten eines ‚echt deutschen, männlichen' Künstlertums von universellem Anspruch werden.

Auch durch die Rezensionen und zeitgenössischen biographischen Abhandlungen über Clara Schumann zieht sich der Topos des Kunst-Priestertums. Eduard Hanslick lobt ihre künstlerische Haltung des selbstlosen Dienstes am Kunstwerk als Kennzeichen ihres Spiels: „Wir haben in früheren Jahren wiederholt über Clara Schumann berichtet, und als den eigentlich goldenen Boden ihres Spiels die *Pietät* erkannt, welche nichts mehr und nichts anderes geben will, als was der Componist vorschrieb."[160] Clara Schumann ist die einzige Pianistin, an deren Beurteilung Hanslick und andere Kritiker, wenigstens was ‚echtes' Künstlertum betrifft, das gleiche Maß anlegen wie an ihre männlichen Kollegen und die sie deshalb unter Verwendung auffällig vieler ‚männlicher' Attribute in direkten Vergleich mit ihnen stellen. So sieht Hanslick sie neben Hans von Bülow, Johannes Brahms und Carl Tausig in einer Reihe mit den „geistvollen Virtuosen moderner Schule"[161] und bezeichnet sie als „vollkommene[n] Kapellmeister"[162]. Es kommt sogar vor, dass sie als Interpretin eine bessere Bewertung als ihre männlichen Kollegen erfährt. Ihre Interpretationsgabe, die sie die unterschiedlichsten Werke mit der größten Stilreinheit spielen lässt, hält Hanslick für – auch von männlichen Pianisten – unerreicht.[163] Die Ausschaltung des biologischen Geschlechts mit den Mitteln einer sprachlichen ‚Vermännlichung' erlaubt es der Kritik, ihr Spiel rein leistungsbezo-

159 Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Berlin 1898, S. 157f.

160 Hanslick, *Concert-Saal*, S. 179. Diese Grundhaltung weist Hanslick bereits den Anfangsjahren ihrer Karriere zu: „Als junges Mädchen schon stellte sich Clara Wieck dem flachen Getändel der Virtuosität abseit und verkündigte eine der Ersten [sic] das Evangelium der strengen deutschen Meister." Ebd., S. 111. Im Hinblick auf das Repertoire der jungen Clara Wieck, das durchaus von der Virtuosenmusik jener Epoche – nicht zuletzt ihrer eigenen – geprägt war, idealisiert Hanslick hier die Pianistin aus der Rückschau. Doch dass sie von Jugend an „ihren Beruf als quasireligiöse Berufung zur Kunst" (Klassen, *Clara Schumann*, S. 14) verstand, belegen zahlreiche Briefe und Tagebucheinträge ebenso wie ihr frühes Engagement für die Klaviermusik von Bach und Beethoven.

161 Hanslick, *Concert-Saal*, S. 450.

162 Ders., *Concerte*, S. 444.

163 Ders., *Concert-Saal*, S. 111.

gen zu beurteilen.[164] Die Priestermetapher dient bei Clara Schumann nicht nur dem Ausdruck einer geschlechtsneutralen, werkorientierten Musikästhetik, sondern es geht auch hier um die Erfüllung gesellschaftlicher Rollenerwartungen. Dies wird aus zahlreichen zeitgenössischen Äußerungen deutlich, die ihre Doppelrolle als Künstlerin und Ehefrau (manchmal auch als Mutter) hervorheben: „Ihre nahezu vierzigjährige unbestrittene und unbefleckte Herrschaft in der Kunst, der theure große Name ihres Mannes, ihre künstlerische und sittliche Kraft nach so vielen schweren Prüfungen – das alles verleiht dieser seltenen Frau in unseren Augen eine Art priesterlicher Würde.“[165] Auch La Mara beschwört die Idealisierung der Einheit zwischen Komponist und Interpretin im Leben wie in der Kunst unter steter Wahrung der hierarchischen Ordnung zwischen den Geschlechtern innerhalb der Ehe und zwischen Komponist und Interpret: „[...] da erhob sich die Schmerzgebeugte ‚mit der Willensstärke der Mutter, mit der Begeisterung der Künstlerin, mit der ungebrochenen Liebe zu dem Dahingeschiedenen‘, um das Priesterthum seiner Kunst in seinem Sinne zu vollenden.“[166] An anderer Stelle heißt es:

> „Durch seinen Genius empfing der Ihre seine eigentliche höchste Weihe. Weit über das, was Clara Wieck einst war, wuchs Clara Schumann hinaus. Aus der ‚lieblichen Musenspielgenossin ward eine weihevolle, treu pflichtige und strenge Priesterin.‘ Sie offenbarte der Welt, was in seiner Seele erklungen, und rastete nicht, bis sie seinen tiefsinnigen Clavierdichtungen ein immer allgemeineres Verständniß erschlossen. So war ihre Ehe ein gegenseitiges seliges Geben und Nehmen, so war ihre Größe *sein*, seine Anerkennung *ihr* Verdienst.“[167]

In Clara Schumanns Fall erfüllt das Bild der Priesterin nicht wie bei Joachim die Funktion, ein schöpferisches Defizit zu verbergen, das von ihr als Frau ja erwartet wird (sie erfüllt also mit dem Verzicht auf das Komponieren sogar die gesellschaftlichen Erwartungen), sondern es fungiert als Rechtfertigung ihres öffentlichen Konzertierens über Heirat, Ehe- und Familienleben und Witwenschaft hinaus. Die nach dem Tod ihres Mannes angenommene Identität als authentische Hüterin seines musikalischen Vermächtnisses erlaubte ihr, bis ins hohe Alter zu konzertieren.

---

164 In Franz Liszts Aufsatz über Clara Schumann heißt es: „Wenn sie den Dreifuß des Tempels besteigt, spricht nicht mehr das Weib zu uns.“ Liszt, *Gesammelte Schriften* 4, S. 204. Ihr Bemühen um objektive Interpretation unter Ausschaltung der eigenen Person wird von Liszt jedoch kritisch gesehen, was angesichts seines eigenen, sehr subjektiven und extrovertierten Interpretationsstils nicht verwundert. Zur wechselvollen Beziehung zwischen den beiden Klavier-Stars siehe das Kapitel *Lisztophobia. Stationen eines komplexen Verhältnisses* in: Klassen, *Clara Schumann*, S. 351–378.

165 Hanslick, *Concerte*, S. 66.

166 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 5, S. 16.

167 Ebd., S. 15. Die Geschlechterhierarchisierung des Künstlerpaares kulminiert in einem Zitat aus Ferdi9nand Hillers Grabrede auf Robert Schumann, aus der auch die anderen in Anführungszeichen gesetzten Passagen stammen: „Er war ihr wie der Tochter der Vater, wie der Braut der Bräutigam, wie dem Jünger der Meister, wie dem Gläubigen der Heilige.“ Ebd., S. 14.

„Ihr öffentliches Wirken stand nicht im Widerspruch zum Frauenbild der Zeit, sie verkörperte vielmehr die ideale Verbindung zwischen Geschlechtsrolle, Spielweise und Haltung gegenüber dem Werk. In der Figur der Clara Schumann trafen sich also eine allgemeine musikhistorische Entwicklung, nämlich die Trennung zwischen Komposition und Interpretation, mit einer zufälligen biographischen Konstellation."[168]

Diese Sonderstellung gab ihr die Möglichkeit und Freiheit, lebenslang öffentlich akzeptiert und anerkannt zu konzertieren, ließ sie jedoch kaum zum Vorbild oder gar zur emanzipatorischen Vorkämpferin für nachfolgende Generationen von Virtuosinnen werden. Im Gegenteil, sie selbst betonte ihre Ausnahmestellung noch, indem sie nach dem Tod Robert Schumanns im Konzert nicht nur vorrangig seine Werke spielte, sondern auch bis zu ihrem Lebensende schwarze Witwenkleidung trug.[169] Die doppelte Maskerade als Priesterin und Witwe verbarg die Frau als Geschlechtswesen, an das sich die gesellschaftlichen Rollenerwartungen richteten, und setzte diese außer Kraft. Die Maskierung des Geschlechts, nicht zuletzt mittels der Kleidung als Teil der physischen Präsenz, ist im 19. Jahrhundert eine Strategie, die auch bei weiblichen Wunderkindern – darunter bei Clara Wieck – angewendet wurde, um ihr öffentliches Auftreten gesellschaftlich zu legitimieren.[170] Da Kinder bis zu den revolutionären Theorien Sigmund Freuds als unsexuell galten, verkörperten sie auch auf der Konzertbühne „eine Unschuld, die den Vorwurf der ‚Unschicklichkeit' nicht zuließ" und sie „wie Wesen aus einer heilen, reinen Welt" erscheinen ließ.[171] ‚Wundermädchen' wie das Geigen-Duo Teresa und Maria Milanollo erfuhren eine schwärmerisch-religiöse Verehrung, in der alle Körperlichkeit ausgeschaltet war.[172] Als Symbol ihrer Reinheit und Unschuld wurden weibliche Wunderkinder meist weiß oder in ätherische Farben wie rosa und himmelblau gekleidet. Auch Clara Wieck trug vor ihrer Heirat häufig ein Seidenkleid in himmelblau,

168 Borchard, *Botschafter der „reinen" Kunst*, S. 107.

169 Janina Klassen weist auf die Übereinstimmung der öffentlich zelebrierten Witwenschaft von Clara Schumann und Queen Victoria hin, die nicht nur aufgrund biographischer Fakten verblüfft – beide wurden im gleichen Jahr (1819) geboren, zur Zeit von Victorias Thronbesteigung (1837) erlebte Clara ihren künstlerischen Durchbruch und beide überlebten ihre Ehemänner nach relativ kurzer, aber kinderreicher Ehe um Jahrzehnte –, sondern auch wegen der Funktion und Instrumentalisierung ihrer Witwenschaft im Hinblick auf die öffentliche Selbstdarstellung: Mit ihr zementierten sie das bürgerliche Idealbild der treuen Ehefrau über den Tod ihres Mannes hinaus und machten sich zu unangreifbaren Herrscherinnen auf dem jeweils eigenen Gebiet. Klassen, *Clara Schumann*, S. 1–13.

170 Diese Strategie war so erfolgreich, dass sich in der Hoch-Zeit des Wunderkind-Kults zwischen 1750 und 1850 unter ca. 300 Wunderkindern immerhin rund 100 Mädchen befanden. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 317f. Historisch gesehen bildeten die ‚Wundermädchen' „eine Art Brücke, indem sie gegen die bürgerliche Ideologie eine musikalische Berufstätigkeit ausübten" und damit „nicht nur im historischen Prozeß der Professionalisierung [...], sondern auch bei der Aneignung ‚unweiblicher' Instrumente" wegbereitend wurden. Ebd., S. 319.

171 Ebd., S. 320.

172 Vgl. ebd., S. 319–325.

„der romantischen Farbe der Sehnsucht, Ferne und Treue, sowie die Liebe und Unschuld symbolisierende weiße Rose [...]. Die mit dem christlichen Marienkult verbundene Farbe himmelblau (‚celeste') galt im 19. Jahrhundert als ausgesprochene Mädchenfarbe. Es waren die sichtbaren Zeichen ihres öffentlichen weiblichen Körpers, das einzige, was auf der Bühne zurückblieb, wenn die Musik verhallte."[173]

Die Immaterialität und Sakralität der Musik konnte so auf die Virtuosin projiziert werden, die in ihrem Spiel „die Stimme eines abstrakten, transpersonalen, musikalischen Subjekts" artikulierte und im Zusammenwirken mit ihrer physischen Erscheinung und „der festlichen Atmosphäre des Saales zu einer auratischen künstlerischen Person" verschmolz.[174] Die (Selbst-)Stilisierung sowohl der himmelblau gekleideten, mädchenhaft-anmutigen Clara Wieck als auch der in schwarz gehüllten pietätvoll-priesterlichen Clara Schumann war Teil der Kreierung eines Künstlerinnen-Images, das durch die Maskierung der Frau als Geschlechtswesen das Paradox der Vereinbarkeit einer freien künstlerischen Existenz mit dem bürgerlichen Weiblichkeitsideal ermöglichte.

Hans von Bülow (1830–1894) galt im ausgehenden 19. Jahrhundert als Prototyp des pädagogisch ausgerichteten Künstlers, der seine Zuhörer zu musikalisch geschulten Rezipienten anspruchsvoller Werke erzieht. Das Bild des Priesters wurde auf ihn im Sinne des Predigers – und das heißt wiederum des Erziehers – angewendet, kaum jedoch in seinem kultischen Bedeutungskontext. Angesichts von Bülows Gewohnheit, in Konzerten selbst lange und anspruchsvolle Werke zu wiederholen, darunter die 9. Symphonie von Beethoven, die er zweimal hintereinander spielen ließ, kommentiert Hanslick: „Allerdings kann man daraus den feurigen Glaubenseifer erkennen, mit welchem Bülow das Beethoven-Evangelium predigt und die Ungläubigen gleichsam mit Feuerspritzen tauft."[175] Es waren vor allem diese „Belehrungs- und Bekehrungs-Concert[e]"[176], die, ohne Rücksicht auf die Aufnahmefähigkeit des Publikums häufig einem einzigen Komponisten gewidmet,[177] Bülow den Ruf als

173 Klassen, *Clara Schumann*, S. 2f.

174 Ebd., S. 3.

175 Hanslick, *Concerte*, S. 312.

176 Ebd., S. 315.

177 Es war vor allem Beethoven, auf den sich Bülow spezialisierte und dessen fünf letzte Klaviersonaten er, häufig hintereinander weg an einem Abend gespielt, in ganz Europa und auf seiner späten Amerika-Tournee 1889 in New York bekannt machte. Die Reaktionen auf diese „Intellektualisierung des Musikhörens" (Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 101) „waren überaus ambivalent: ablehnend gegen die Zumutung der Programmanlage, begeistert von Bülows praktischer Ausführung dieses Programms." Ebd., S. 99. Ausschließlich negativ äußert sich Ludwig Hartmann in den *Dresdner Nachrichten* vom 3.3.1882: „Erst Herr v. Bülow, der ohne Kampf nicht wohl leben kann, trägt ein persönliches Element in die Concertsäle, das sicher nicht kunstfördernd ist und den von ihm Protegirten mehr schadet als nützt [...]. Ob die Zwangsprogramme Herrn v. Bülow's auf Beethoven lauten, wie s.Z. mit dessen unendlich complicirten 5 letzten Sonaten, oder auf Brahms – immer ist die Uebertreibung zu bedauern, denn sie führt zur Monotonie und wirft den wunderbaren Reichthum der verschiedenen Kunstformen und Styleinheiten aus Eigensinn als etwas Entbehrliches bei Seite. [...] der Concertsaal ist keine Schule, kein Conservatorium, und es

„agitierender Lehrmeister der Deutschen“[178] einbrachten. Für La Mara ist er „der größte musikalische Erzieher, den wir besessen haben.“[179] Das Bild des Lehrmeisters, der seinem Publikum mit „erzieherischer Leidenschaft“[180] „väterliche Maßregel[n]“[181] auferlegt, das „Podium zum Rednerpult“[182] und aus Konzerten „musikgeschichtliche Vorlesung[en]“[183] macht, wird zusätzlich durch Bülows schriftstellerische Tätigkeit genährt, die ihn schon in jungen Jahren als radikalen und „leidenschaftlichsten Propagandisten des musikalischen Fortschritts“[184] ausweist. Die Rolle des musikalischen ‚Lehrmeisters der Nation‘ scheint Bülow akzeptiert, verinnerlicht und bewusst kultiviert zu haben. Gegenüber dem Berliner Konzertagenten Hermann Wolff definiert er seine Berufung: „Meine Aufgabe ist: eine bleibende Tradition von Interpretation bleibender Meisterwerke zu stiften zu versuchen [...].“[185] Dennoch litt auch er unter dem Makel mangelnder künstlerischer Produktivität, den er wie Joachim mit Überlastung durch andere Tätigkeiten rechtfertigte: „Das verwünschte Klavierspiel, das viele Lektionieren macht mich produktionsunfähig.“[186] Der Drang, den Verzicht auf das Komponieren erklären bzw. rechtfertigen zu müssen, belegt den öffentlichen Erwartungsdruck, dem sich männliche Musiker ausgesetzt sahen, und die inneren Konflikte, die dieser Druck in ihnen auslöste.[187] Insofern kann Bülows rastloses Belehren und Erziehen auch als

---

muß beklagt werden, wenn trotzdem ein Künstler von dem scharfen Geist v. Bülow’s den Irrthum begeht, sich als Docenten und das Publicum als Schulklasse aufzufassen.“ zitiert nach: Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 102. Zu Bülows didaktisch-enzyklopädischer Programmpolitik vgl. ebd., S. 92–105.

178 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 118.

179 La Mara, *Hans von Bülow. Neubearbeiteter Einzeldruck aus den Musikalischen Studienköpfen, 9. und 10. Auflage* (*Kleine Musikerbiographien*), Leipzig 1921, S. 4.

180 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 121.

181 Hanslick, *Concerte*, S. 314.

182 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 120.

183 Hanslick, *Concerte*, S. 314.

184 La Mara, *Hans von Bülow*, S. 4f. Zu „Bülows Selbststilisierung zum Märtyrer der neudeutschen Partei“ und seiner Radikalität als Musikjournalist und Musikvermittler siehe Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 45–56.

185 Zitiert bei: La Mara, *Hans von Bülow*, S. 49.

186 Zitiert bei: Ebd., S. 26. Nicht ohne Ironie bemerkt die Autorin dazu: „Hätte gleichwohl ein heiliges Muß in ihm gesprochen, er würde seinem Schöpferdrang Raum geschafft haben.“ Ebd. Vgl. auch Joachims Aussage in einem Brief an Hermann Grimm vom 11.12.1853: „Aber die Pein kennst Du nicht, eine beständige Musik im Innern zu haben [...] und dabei gezwungen zu sein, die durch andere fremde zu verdrängen, in Proben u.s.w. Das grenzt an Inquisitions-Tortur! So muß es einer Mutter zu Muth sein, der man ihr jüngstes, liebstes Kind von der Brust reißt um ihr eins aus Feindesland dran zu legen.“ Joachim, *Briefe I*, S. 122f.

187 Noch am Ende des 19. Jahrhunderts fragen Rezensenten gerade bei berühmten Interpreten immer auch nach deren künstlerischer Produktivität, die für sie nach wie vor Bedingung einer vollständigen, genialen Musikerpersönlichkeit ist. So heißt es bei Hanslick über Bülow: „Als Componist von geringer Fruchtbarkeit und Bedeutung, ist Bülow geborener Interpret in der Musik und einer der merkwürdigsten, die wir kennen.“ Hanslick, *Concerte*, S. 311. Auch Joachim musste über sich lesen: „[...] ist doch der einzige Vorwurf, den man ihm je machte, sein seltenes Hervortreten als Componist. Joachim scheint schwer zu produciren, wenigstens schwer befriedigt, und doch seuf-

männliche Maskerade gewertet werden, hinter der der Makel der Produktionsunfähigkeit versteckt wird – und noch ein weiteres ‚weibliches' Defizit: körperliche Schwäche. Weissmann schreibt: „[Er] fühlt Hemmungen in sich, die er doch mit unbeugsamem Willen überwindet, wie er die Spannungsenge seiner kleinen Hand besiegt. Seine physiologische Schwäche aber bleibt unbesiegt."[188] La Mara ergänzt die physische durch eine im Geschlechterdiskurs ebenfalls weiblich konnotierte psychische bzw. charakterliche Schwäche:

> „Bei Bülow bedeutete die Stimmung alles. Er hatte nicht nur Stimmungen, die Stimmungen hatten ihn. Daher war er der Mann der Überraschungen, daher erklären sich die Widersprüche in ihm. Edel und großsinnig bis zur Aufopferung, konnte er mitunter auch kleinlich sein. Immer zur Opposition aufgelegt, ja sie häufig als eine Art Sport betreibend, herausfordernd polemisch, sarkastisch, war er doch selbst leicht verletzt. ‚Hyperempfindlich' hat man seine ‚unbeherrschte Nervennatur' genannt, die, wie mit Elektrizität geladen, beständig nach Entladung zu dürsten schien. War doch sein ganzes Nervensystem überreizt, sein Herz wundgerieben."[189]

Abhängigkeit von Stimmungen und Launen, seelische Instabilität, Nervosität und Überempfindlichkeit galten als typische Merkmale der weiblichen ‚Natur', die unter dem Schlagwort Überreizung auch als Ursache für zahlreiche Frauenleiden wie Migräne und Hysterie diagnostiziert wurden.[190] Mit prätentiösem Verhalten und der Neigung zur Verstellung benennt La Mara noch weitere ‚weibliche' Persönlichkeitsmerkmale des Musikers: „Mit der Vornehmheit seiner Natur vertrug sich ein gewisses Sensationsbedürfnis, mit seinem Wahrheitsdrang eine gelegentliche Pose, häufig auch etwas Geschraubtes im schriftlichen Ausdruck, wie die Gewohnheit, den besten Teil seines Wesens hinter einer Tarnkappe zu verbergen."[191] Dabei beruft sie sich u. a. auf Aussagen aus dem engeren Umfeld des Künstlers:

> „‚Du versteckst die gesunde Originalität und Kraft Deiner natürlichen Gedanken und Empfindungen unter allerlei weithergeholten bizarren Arabesken, Parodoxen [sic], Spielereien usw., die dann die Esel für das Wirkliche

---

zen Spieler und Hörer nach neuen Violin-Compositionen [...]." Ebd., S. 156. Der Erwartungsdruck wird durch die Komponente der gesellschaftlichen Verantwortung zusätzlich erhöht.

188 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 114.

189 La Mara, *Hans von Bülow*, S. 5.

190 Vgl. Esther Fischer-Homberger, *Krankheit Frau und andere Arbeiten zur Medizingeschichte der Frau*, Bern/Stuttgart/Wien 1979 und Regina Schaps, *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*, Frankfurt a. M./New York 1982.

191 La Mara, *Hans von Bülow*, S. 6. Die vergleichsweise negative Charakterisierung Bülows durch die Autorin ist wohl vor dem Hintergrund des Wandels in seinem Verhältnis zu den Neudeutschen zu verstehen, den La Mara als leidenschaftliche Parteigängerin nicht gutheißen konnte und ironisch seinem „sozusagen in fortwährender Häutung begriffene[n] Naturell" zuschrieb. La Mara, *Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals*, Bd. 2, Leipzig 1917, S. 132. Zudem erfuhr sie persönliche Enttäuschungen im Umgang mit dem Künstler, der ihre Anfragen z. B. hinsichtlich ihrer Herausgabe der Liszt-Briefe zunehmend abschlägig beantwortete und sich sogar die Widmung der siebten Auflage des dritten Bandes der *Studienköpfe* an ihn verbat, nachdem La Mara in einer mit ihm zerstrittenen Zeitschrift veröffentlicht hatte. Ebd., S. 155 und S. 168.

halten, während das doch erst nach Abkratzen der Palimpseste zu finden ist. Warum aber machst Du ihnen so viel Mühe? Oder denkst Du, nur wir Eingeweihten brauchten zu wissen, was im Grunde ist?'"[192]

Anstatt die naheliegende Diagnose zu stellen, dass Bülow seine ‚weiblichen' Schwächen durch einen ‚männlichen' Überlegenheitsanspruch in Wortgefechten und in der Rolle des Erziehers zu verbergen sucht, wird ein guter, ‚männlicher' Kern seines Wesens – gesund, kräftig, natürlich – vorausgesetzt, den er paradoxerweise vor der Welt verbirgt.

Eine genauere Betrachtung des Interpreten als ‚männlichem' Gegenbild zum ‚weiblichen' Virtuosentypus anhand der drei Repräsentanten Joseph Joachim, Clara Schumann und Hans von Bülow offenbart trotz der sie verbindenden künstlerischen Grundhaltung erhebliche Unterschiede, die vor allem auf bürgerlichen Geschlechternormen und daraus resultierenden Rollenerwartungen basieren. Joachims ‚Kunst-Priestertum' erscheint im Vergleich als das universellste, indem bei ihm künstlerisches Wirken, Persönlichkeit und öffentliches Auftreten als miteinander übereinstimmend rezipiert werden. Clara Schumann ist, wenigstens seit ihrer Heirat, vor allem aufgrund einer einmaligen biographischen Konstellation gesellschaftlich zur Priesterrolle ‚berechtigt'. Sie wird von den Zeitgenossen ebenso wie von der Nachwelt in erster Linie als authentische Vermittlerin der Werke ihres Mannes wahrgenommen. Hans von Bülow erscheint wegen seines intellektuellen Künstlertums wenig priesterlich im kultischen Sinne, sondern repräsentiert vielmehr den Typus des belehrenden Erziehers. Obwohl er mit der Annahme dieser Rolle ein männliches Idealbild erfüllt, erscheint er wegen seiner ‚weiblichen' physischen und psychischen Konstitution nicht durchweg in einem positiven Licht. Joachim wirkt als Hochschullehrer und -direktor schon von Amts wegen erzieherisch; auch seine Quartettabende werden als „planmäßige künstlerische Erziehung der Masse"[193] gewertet. Er tut dies jedoch weniger mit Worten als durch den Vorbildcharakter seines Künstlertums, der in zeitgenössischen Rezensionen und Lebensbeschreibungen unentwegt hervorgehoben wird. Obwohl Clara Schumann viele Jahre am Hochschen Konservatorium in Frankfurt und darüberhinaus privat zahlreiche Schülerinnen und Schüler unterrichtete, wird sie nie als Erzieherin bezeichnet. Ihr Wirken als Lehrerin hervorzuheben, hätte bedeutet, ihr Autorität auch gegenüber Männern zu verleihen, die sich in nicht geringer Zahl unter ihren Schülern befanden,[194] denn Lehre bedeutet Erziehung, Leitung, Führung und Vorbild. Im bürgerlichen Geschlechterverhältnis war es jedoch undenkbar, dass eine Frau diese Rolle gegenüber heranwachsenden oder erwachsenen Männern einnahm.

192 La Mara, *Hans von Bülow*, S. 6. Sie gibt hier eine Aussage des Essayisten und Literaturhistorikers Karl Hillebrand (1829–1884) wieder.

193 Adolf Weissmann, *Berlin als Musikstadt*, Berlin/Leipzig 1911, S. 311.

194 Nach Klassens Recherchen unterrichtete Clara Schumann insgesamt über 70 Schülerinnen und Schüler im Verhältnis drei Viertel Frauen gegenüber einem Viertel Männern. Klassen, *Clara Schumann*, S. 474. Zu ihrer Lehrtätigkeit siehe ebd., S. 463–480.

Bei der Idealisierung von Interpreten als Priester und / oder Erzieher handelt es sich um einen „komplexen Prozess von wechselseitiger Beobachtung und Selbstbeobachtung“[195] zwischen dem Künstler und der Gesellschaft, der jeder öffentlichen Selbstdarstellung zugrunde liegt, da eine Ikone „sich nicht einfach selbst erfolgreich erfinden kann. Voraussetzung ist, dass ein entsprechendes Publikum vorhanden ist, die Wechselwirkung zwischen Stilisierung des Produkts und Rezeption funktioniert.“[196] Die Gesellschaft hat ein natürliches Interesse daran, die Idealisierung ihrer Vorbildfiguren voranzutreiben und um jeden Preis aufrechtzuerhalten. Dies tut sie z. B. in Form öffentlicher Berichterstattung, die sich aktiv an der Kreierung des Images vom ‚werktreuen‘ Interpreten beteiligt. Doch auch die Künstler selbst stellen sich in der Öffentlichkeit bewusst so dar, wie sie wahrgenommen werden wollen, wobei besonders bei Frauen die Kostümierung als Teil der Maskerade eine wichtige Rolle spielt. So fühlte sich Clara Schumann als Frau durch die öffentlich legitimierte ‚männliche‘ Maske des Priestertums offenbar nicht ausreichend geschützt und griff bewusst oder (wohl eher) unbewusst zusätzlich zur Maske ewiger Witwenschaft, um sich gesellschaftlich unangreifbar zu machen. Während Joachim und Bülow aufgrund ihres Geschlechts die ‚männliche‘ Rolle des Priesters und Erziehers ‚nur‘ auszufüllen brauchten, also mehr oder weniger ‚sie selbst‘ sein konnten, bedurfte Clara Schumann besonderer Strategien, um als Frau in den Augen der Öffentlichkeit das männliche Ideal des ‚werktreuen‘ Interpreten erfüllen zu können. Dass die Identifikation mit einem männlichen Idealbild aber auch für Männer nicht immer konfliktfrei vonstatten ging, wird an Joachim und Bülow deutlich. Beide konnten den Rollenerwartungen wegen weiblich konnotierter Schwächen, insbesondere der künstlerischen Produktionsunfähigkeit, nicht vollkommen entsprechen. Joachims ‚Männlichkeit‘ erfuhr eine zusätzliche Schwächung durch seine jüdische Identität, diejenige Bülows durch seine physische und psychische Konstitution. Daher bedurften auch sie der ‚männlichen‘ Maskierung: So wie die Maske des schöpferischen Genies die Transgressivität des ‚weiblichen‘ Virtuosentypus verdeckt und ihm ‚Männlichkeit‘ verleiht, macht die Maske des Priesters und Erziehers aus dem Interpreten einen ‚männlichen‘ Künstlertypus.

### Exkurs II: Kontinuitäten im 20. Jahrhundert – Mythos statt Frau: Elly Ney und Clara Haskil

Elly Ney (1882–1968) war schon zu Lebzeiten eine der schillerndsten und umstrittensten Figuren unter den großen Pianistinnen und Pianisten und ist es bis heute geblieben. Als Beethoven-Ikone und „Beethoven-Verkörperung“[197] wurde sie bewundert und belächelt zugleich. Zielstrebig und ehrgeizig verfolgte sie von Jugend an ihre Karriere als Pianistin, wurde am Kölner Konservatorium ausgebildet, gewann achtzehnjährig den Mendelssohn-Preis in Berlin und ging 1903 gegen den

195 Ebd., S. 5.
196 Kraus, *Elly Ney und Thérèse Wartel*, S. 437.
197 Ebd., S. 442.

Willen ihres Vaters heimlich nach Wien, um am dortigen Konservatorium ihre Ausbildung bei Theodor Leschetizky und Emil von Sauer zu vervollkommnen. In kurzer Zeit entwickelte sie sich zu einer international gefragten und umjubelten Pianistin, die in den 1920er Jahren besonders häufig in Amerika konzertierte. Etwa zur gleichen Zeit, in die auch das Scheitern ihrer Ehe mit dem Geiger und Dirigenten Willem van Hoogstraten fiel, setzte ihre Identifikation mit Beethoven und ihre zunehmende Selbststilisierung als ‚Hohepriesterin' des Komponisten ein. Verschiedene Faktoren dürften zu dieser Entwicklung geführt haben, in deren Verlauf Ney sich immer mehr auf das Klavierwerk Beethovens konzentrierte, darunter nicht zuletzt biographische Parallelen:

> „Ein tyrannischer Vater, musikalische Grundausbildung im Rheinland, der Weg von Bonn nach Wien, die lebenslänglich vergebliche Suche nach Liebe und einer dauerhaften Verbindung, Kompensation durch ein Leben für die Kunst – hier gibt es zweifellos Parallelen zur Biographie Ludwig van Beethovens."[198]

Ney kultivierte ihre von Kritikern und Zeitgenossen bestätigte äußere Ähnlichkeit mit dem Komponisten in fotographischen Darstellungen durch die im kollektiven Bewusstsein verankerte typische Beethoven-Mimik und -Pose, durchsetzte ihre Korrespondenz mit Beethoven-Zitaten und rezitierte zu Beginn ihrer Konzerte das *Heiligenstädter Testament*.[199] Vor allem aber eignete sie sich eine eigenwillige, durch extreme – d. h. vor allem extrem langsame – Tempi gekennzeichnete Interpretationsweise an, mit der sie um den Preis des musikalischen Zusammenhangs eine geradezu esoterische Versenkung in den Geist Beethovenscher Musik anstrebte und die sie als die einzig wahre propagierte. Die Reaktionen des Publikums bestätigten die Pianistin in ihrer Auffassung und Selbstinszenierung, wie Konzertrezensionen belegen. Nach ihrem Vortrag des Klavierkonzerts Nr. 4 G-Dur heißt es in der *Rundschau am Rhein* vom 27.3.1965:

> „Ihr Spiel wirkte diesmal im ganzen frischer und noch innerlicher in der Versenkung in geistig-seelische Welten. Nach weihevollem Auftakt im ersten Satz wurde das wie weltentrückt ausmusizierte Andante zum zentralen Erlebnis des ganzen Konzertabends. Die Pianistin übertrug ihre Beethoven-Andacht auf das Orchester und spürbar auch auf die Hörerschaft."[200]

Hier stehen nicht einzelne Aspekte musikalischer Interpretation im Vordergrund der Bewertung der Aufführung, sondern das Augenmerk wird auf die Herstellung einer quasi-religiösen Atmosphäre gelegt, wiedergegeben in Ausdrücken und Umschreibungen wie „Versenkung in geistig-seelische Welten", „weltentrückt", „weihevoll", „Andacht" und „Erlebnis". Viele Besprechungen der Beethoven-Abende Elly Neys erinnern bis in die Wortwahl hinein an Rezensionen zu den Quartettsoireen des Joachim-Quartetts in der Berliner Singakademie, und die Pianistin repräsentiert wie

198 Ebd., S. 432f.
199 Ebd., S. 434.
200 Zitiert nach: Ebd., S. 437.

Joachim den ‚männlichen' Künstlertypus des priesterlichen Interpreten. Lange vor Ney spielten deutsche und in Deutschland wirkende Pianistinnen Beethoven, doch taten sie dies nicht mit der Exklusivität, die Neys Konzertrepertoire kennzeichnet. Auch Clara Schumann wurde als Priesterin bezeichnet. Dies bezog sich auf ihre Haltung als ‚werktreue' Dienerin am ‚Meisterwerk', eine Haltung, die sie nicht nur Beethoven, sondern allen von ihr interpretierten Komponisten entgegenbrachte und die später vor allem ihre als authentisch anerkannte Wiedergabe des Klavierwerks von Robert Schumann kennzeichnete. Andere Pianistinnen wie Sofie Menter, Annette Essipoff oder Teresa Carreño spielten regelmäßig Beethoven, ohne dass sie je als Priesterin bezeichnet worden wären, wohl weil sie, korrespondierend zu ihrer Selbstdarstellung und Rezeption als brillante Virtuosinnen, sich auf wenige ausgewählte Stücke von Beethoven konzentrierten, die dazu geeignet waren, ihre überragende Virtuosität zur Geltung zu bringen, wie das 5. Klavierkonzert, die *Waldsteinsonate* oder die *Appassionata*. Es ist wohl die Ausschließlichkeit, mit der Elly Ney Beethoven spielte, die ihre (Selbst-)Inszenierung als Beethovens Hohepriesterin und Beethoven-Verkörperung aus ihrer Sicht und mutmaßlich auch aus Sicht ihrer Zeitgenossen notwendig machte. Überdies führte die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts abgeschlossene Entwicklung hinsichtlich der Sakralisierung der kanonisierten ‚Meisterwerke' und des ‚männlichen' Interpreten als einzig legitimem Künstlertypus zu einer verstärkten ‚Maskulinisierung' des Konzertsaals, was aus Sicht der Instrumentalvirtuosinnen wiederum Strategien einer ‚Ent-Feminisierung' erfordern mochte. Die öffentliche Anerkennung Elly Neys als berufene Beethoven-Interpretin und Beethoven-Ikone ist damit nicht etwa ein Beleg für ein gewandeltes Frauenbild, das eine Frau in dieser Funktion zur Selbstverständlichkeit hätte werden lassen, bedeutet der untrennbar mit ihrer (Selbst-)Inszenierung verknüpfte Erfolg der Pianistin doch, dass sie sich nicht als Frau präsentierte und auch nicht als solche wahrgenommen wurde, sondern als geschlechtsloses Medium, das seine Inspirationen aus der geistigen Verbindung zum ‚Meister' selbst empfängt und dessen Interpretationen von ihm autorisiert werden. Hinzu kommt, dass die Zuerkennung des musikalischen Hohepriestertums durchaus ambivalent war. Denn obwohl der Begriff einerseits ein allgemein anerkanntes und gefordertes künstlerisches Ideal umschrieb und Musikerinnen vor der Reduzierung auf ihr Geschlecht bewahrte, beinhaltete er, vor allem auf Frauen angewandt, stets auch einen ironischen Unterton, angefangen bei Liszts Kritik an Clara Schumanns aus seiner Sicht übertriebenem Streben nach Objektivierung ihrer Interpretationen über die spöttische Reaktion französischer Musikkritiker auf die ‚bedrohliche' Zunahme der „prêtresses du culte que dans le monde artistique on rend à Beethoven"[201] bis zur Charakterisierung Elly Neys als Repräsentantin „eines etwas weltfremden und sehr deutschen Idealtyps [...], der ebenso zur Verehrung reizt wie zum kollegialen Spott."[202] Es ist

201 „Priesterinnen des Kultes, den die künstlerische Welt Beethoven zollt" *RGM* 16 (1849), S. 394. (Übersetzung: C. M.)

202 Joachim Kaiser, *Große Pianisten in unserer Zeit*. Stark erweiterte und überarbeitete Neuausgabe, München 1972, S. 96. Kaiser bezieht sich hier jedoch ebenso auf männliche Pianisten wie Edwin

wohl kein Zufall, dass die zunehmende Bedeutung des ironischen und spöttischen Moments des spätestens seit dem 20. Jahrhundert zum Topos gewordenen und bis heute in der Musikkritik geläufigen Begriffsfelds des musikalischen (Hohe-)Priestertums proportional zu seiner verstärkten Übertragung auf Musiker*innen* verläuft.[203]

Elly Ney dürfte sich der Ambivalenz des Images als Hohepriesterin und Medium Beethovens und der Gefahr, sich damit selbst der Lächerlichkeit preiszugeben, kaum bewusst gewesen sein. Zumindest ließ sie sich davon in ihrer selbst gewählten Maskerade nicht erschüttern und ergriff im Gegenteil alle Möglichkeiten einer Bekräftigung ihres Images, die sich ihr boten. So nutzte sie insbesondere die historische Ausnahmesituation des Dritten Reiches und der Kriegs- und Nachkriegszeit: Im Nationalsozialismus erlebte die Heroisierung Beethovens als Symbol ‚deutscher' Kultur und ‚deutschen' Wesens einen neuen, ins Extrem getriebenen Aufschwung, von dem eine berühmte Beethoven-Interpretin, zumal nach dem öffentlichen Ausschluss sämtlicher jüdischer Beethoven-Interpreten, nur profitieren konnte. Trotz eines vorübergehenden Auftrittsverbots aufgrund ihrer engen Verflechtungen mit dem NS-Regime fand Elly Ney „im Nachkriegsdeutschland ein Publikum, das wie sie die wechselvolle Geschichte erlebt und durchlebt hat. Für ihre Verehrer steht sie offenkundig primär für Kontinuität, bleibende Werte, Beethoven."[204] Die Kraft des Identifikationsangebotes, das die Pianistin sowohl für ein von ideologisch überhöhter „Beethoven-Manie"[205] geprägtes, als auch für ein unter dem Trauma des völligen Zusammenbruchs leidendes Publikum darstellte, war offensichtlich groß genug, um das Geschlecht irrelevant erscheinen zu lassen. Dass eine Pianistin als Beethoven-Interpretin bis in die 1960er Jahre hinein, zumindest bei dem Maß an Exklusivität, mit dem sie sich als solche präsentierte, offenbar nur in Gestalt einer

---

Fischer, die das kultiviert hätten, „was man eine antivirtuose, ‚dramatische Innerlichkeit' nennen könnte." Ebd.

203 So wurde auch die polnische Cembalistin und Pianistin Wanda Landowska (1879–1959), besonders bei ihren Bach (einem fast ebenso männlich konnotierten Komponisten wie Beethoven) gewidmeten Konzerten, in einer Mischung aus Bewunderung und Ironie, als Medium und Hohepriesterin bezeichnet. Einen ihrer legendären Auftritte beschreibt der amerikanische Musikschriftsteller Harold C. Schonberg aus der Erinnerung: „Ihre Auftritte bleiben unvergeßlich. Als sie 1949 in der New Yorker ‚Town Hall' ihre dem ersten Band von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* gewidmeten Konzerte gab, hatte sie, für amerikanische Begriffe ungewohnt, die Bühne wie ein Wohnzimmer herrichten lassen: das Cembalo in der Mitte, links davon eine Stehlampe, der Raum fast verdunkelt. Eine Viertelstunde vor Konzertbeginn waren die Zuhörer bereits auf ihren Plätzen. Frau Landowska ließ sie eine Weile warten, bevor sie erschien. Endlich öffnete sich der Bühneneingang, und Ihre Hoheit trat auf. Sie schien etliche Minuten zu brauchen für die zwanzig Schritte bis zum Instrument. Sie preßte ihre Handflächen wie im Gebet à la Dürer zusammen, der Blick war nach oben gerichtet, und jedermann spürte, sie stehe mit Johann Sebastian Bach in Verbindung und erhalte eben die letzte Anweisung und Aufmunterung. Sie sah aus wie die ‚Hüterin des Grals', in ein wallendes schwarzes Gewand gekleidet und ihre Füße in einer Art Pantöffelchen (die sich als samtene Ballettschuhe herausstellten). So schwebte sie ans Cembalo." Schonberg, *Die großen Pianisten*, S. 389f.

204 Kraus, *Elly Ney und Thérèse Wartel*, S. 442.

205 Ebd., S. 439.

Beethoven-Verkörperung erfolgreich sein konnte, ist letztlich ein Beleg für die in Deutschland ungebrochene ‚männliche' Symbolkraft Beethovens im 20. Jahrhundert ebenso wie für die Permanenz des tradierten Frauenbildes.

Auch Clara Haskil (1895–1960), die andere große Pianistin der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Weltkarriere sich allerdings erst in den letzten fünfzehn Jahren ihres Lebens unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg entfaltete, wurde im Konzertsaal nicht als Frau wahrgenommen, sondern als Mythos und als eine Art Reinkarnation des romantischen Topos vom leidenden Genie. Die in Bukarest geborene und aus einer jüdischen Familie stammende Pianistin wurde nach dem frühen Tod ihres Vaters bereits als Siebenjährige der Obhut eines in Wien als Junggeselle lebenden Onkels anvertraut, der sich fortan um alle Belange ihres Lebens kümmerte und für ihre Ausbildung in Wien und ab 1905 in Paris sorgte. Dabei blieb er die bestimmende Bezugsperson, auch nachdem ihre Mutter sich mit ihrer jüngeren Schwester ebenfalls in Paris niedergelassen hatte. Das „geradezu pathologische Verhältnis zu ihrem Onkel"[206], der es verstanden hatte, seine Nichte von anderen Menschen fernzuhalten und völlig an sich zu binden, löste sich erst mit seinem Tod 1933, als Clara Haskil bereits 38 Jahre alt war, und dürfte entscheidend dazu beigetragen haben, dass sie im Alltag völlig unselbständig und ein Leben lang auf die nicht zuletzt finanzielle Hilfe von Verwandten, Mäzenen und Freunden angewiesen blieb. Ihre Schwierigkeiten im Umgang mit anderen Menschen führten dazu, dass ihr hinsichtlich des Aufbaus einer internationalen Karriere viele Türen verschlossen blieben und ihr herausragendes Talent lange Zeit nur einem relativ kleinen Kreis von Bewunderern bekannt war. Bereits als Kind erkrankte Clara Haskil an einer Skoliose, die sie ihr Leben lang behindern sollte und die für ihre zunehmend gekrümmte Haltung am Klavier verantwortlich war. Während des Krieges musste ihr ein Gehirntumor entfernt werden, und auch bei ihrer intensiven Konzertreisetätigkeit nach 1945 wurde sie immer wieder von Krankheiten und Herzbeschwerden heimgesucht, die sie zu längeren Ruhepausen zwangen. Da sie ein breites Publikum nur in diesem Zustand physischer Schwäche und zunehmender Hinfälligkeit kannte, verband sich ihre Kunst in der öffentlichen Wahrnehmung mit dem Bild des leidenden Genies, das in den von Not geprägten Kriegs- und Nachkriegsjahren zu einer Projektionsfläche für das menschliche Leid überhaupt wurde und den ‚Mythos Clara Haskil' ausmachte: „Sie wurde zu einer Identifikationsfigur, die die Jahre der Not zu personifizieren und mit ihrer Kunst zu überhöhen schien."[207] In kaum einer Kritik jener Jahre fehlt der Hinweis auf ihren physischen Zustand, und „je hinfälliger sie wurde, desto enthusiastischer wurde sie vom Publikum gefeiert und mit *standing ovations* geehrt."[208] Die Diskrepanz zwischen dem von Krankheit ge-

206 *Apropos Clara Haskil. Mit einem Essay von Eike Wernhard*, Frankfurt a. M. 1997, S. 27. Die verwendeten biographischen Angaben zu Haskil entstammen dem einführenden Essay von Eike Wernhard.

207 Ebd., S. 34.

208 Ebd., S. 38.

zeichneten Körper[209] und der Sublimität ihres Klavierspiels machte aus der Pianistin eine „Heilige“[210], deren Spiel „die Stimmung der Zeit und die Sehnsucht nach einer besseren Welt zu reflektieren“[211] schien. Während das Klavierspiel der jungen Clara Haskil der 1920er und 1930er Jahre, in denen sie sich ein umfangreiches Repertoire aller Stilrichtungen erarbeitete, als „kraftvoll und souverän“ und sogar als von „einer fast wilden Kraft“ gekennzeichnet beschrieben wird[212] – das zweite Klavierkonzert von Sergej Rachmaninoff soll sie „mit einer [...] beinahe magischen Kraft“[213] gespielt haben –, konzentrierte sich die alte, nun weltberühmte Pianistin gezwungenermaßen auf Klavierwerke, die sie physisch noch bewältigen konnte:

> „Die von einem körperlichen Leiden, dem sie tapfer widerstand, gezeichnete Künstlerin war, mit aller Ehrfurcht sei’s gesagt, eingeschlossen in das Gefängnis ihrer Hinfälligkeit. Höchst konzentriert, fast weltabgewandt, so stellte Clara Haskil mit hoher Reinheit und Kunst alle diejenigen Werke der Klassik und Romantik dar, denen sie physisch gewachsen war.“[214]

Dazu gehörten das zweite Klavierkonzert von Chopin, das als eine ihrer „Spezialitäten“[215] galt, das von ihr mit „namenloser Lauterkeit“[216] interpretierte Schumann-Konzert, vor allem aber die Mozartschen Klavierkonzerte, die zu ihrem eigentlichen und legendären Markenzeichen wurden. Haskils Mozartspiel verfügte nach Aussagen von Zeitzeugen über eine „geradezu hypnotische Kraft“[217], die die Zuhörer zu Tränen rührte. „Der durch Melancholie gebrochenen Heiterkeit, die man in der Musik zu erkennen glaubte, entsprach die wie weltentrückte Reinheit, die ihr ziseliertes Klavierspiel auszudrücken schien“[218], und machte sie selbst zu einer beinahe „himmlischen Erscheinung“: „Auf die Erde gesandt, um Mozart zu spielen“.[219] Die zur Charakterisierung ihrer Klavierkunst verwendeten Attribute sind Klarheit, Lauterkeit, Reinheit, Intimität, Schlichtheit, Natürlichkeit, Nüchternheit, Intelligenz, Sensibilität, technische und stilistische Präszision und Perfektion, Transparenz, Luzidität, Transzendenz sowie allgemein „eine Tendenz zur Antivirtuosität“[220]. Damit wird auf das im 20. Jahrhundert längst selbstverständlich gewordene Ideal des ‚werktreuen‘ Interpreten, der auf jede Art der Selbstdarstellung verzichtet, ebenso verwiesen wie mit dem der Person bescheinigten uneitlen, unaffektierten

209 Ein Agent riet ihr sogar wegen ihres schlechten Aussehens von einer Amerikatournée ab, die sie dennoch mit sensationellem Erfolg unternahm. Ebd., S. 37.
210 „Clara Haskil war, bis zu ihrem Tode im Jahre 1960, beinahe eine Heilige des Klaviers.“ Kaiser, *Große Pianisten*, S. 115.
211 *Clara Haskil*, S. 47.
212 Ebd., S. 22.
213 Ebd., S. 24f.
214 Kaiser, *Große Pianisten*, S. 115.
215 *Clara Haskil*, S. 40.
216 Kaiser, *Große Pianisten*, S. 115f.
217 *Clara Haskil*, S. 43.
218 Ebd.
219 Ebd., S. 36.
220 Ebd., S. 96.

Wesen und dem „völligen Fehlen jeder Pose“[221]. „Ihr Spiel ist tief vom musikalischen Sinn des interpretierten Stücks durchdrungen und unterwirft sich ohne Selbstgefälligkeit, ohne Aufsehen, ohne äußeres Blendwerk den Erfordernissen des musikalischen Textes, den es ausdrücken soll.“[222]

Der ‚Mythos Clara Haskil‘, der aus der Verbindung des Topos vom leidenden Genie im Kontext des kollektiven Traumas der Kriegs- und Nachkriegszeit mit ihrer spezifischen Interpretationshaltung und Spielweise entstand, ließ die Pianistin als geschlechtslos[223], ja, umgeben von der „Aura der heiligen Cäcilia“[224], nicht einmal als Mensch aus Fleisch und Blut erscheinen:

> „Kaum etwas Anekdotisches gibt es über diese Frau. Sie bietet nur das unendliche Thema: die Interpretation als Hingabe und als Sieg. Sie, die Haskil, die von Krankheit heimgesuchte, von Anfälligkeit geplagte Frau, ein Wesen, das uns den Atem anhalten ließ, wenn sie in ihrer fast aschenbrödlerischen Einfachheit das Podium betrat und ans Instrument ging – sogleich mit dem ersten Anschlag verhieß sie den Triumph der Musik, des Geistes über die Materie.“[225]

Die Pianistin wird mit dem „Wortschatz der Verklärung“[226], entliehen „aus dem Vorrat von Geniekult und Religion – die große Künstlerin wurde zur Künderin“[227] – zum Symbol für ein „Thema“, eine Musikästhetik, die wiederum eine metaphysische Idee, nämlich die des Triumphes „des Geistes über die Materie“, repräsentiert.

Obwohl Elly Ney und Clara Haskil als Persönlichkeit und Künstlerin gegensätzlicher nicht hätten sein können,[228] basierte ihr ungewöhnlicher Erfolg letztlich auf der gleichen Voraussetzung: Sie wurden nicht als Frau, sondern als Verkörperung eines Mythos wahrgenommen, unabhängig davon, welchen Stellenwert Selbstdar-

---

221 Ebd., S. 112.

222 Ebd., S. 40.

223 Verweise auf das Geschlecht der Pianistin scheinen sich lediglich in der Gegenüberstellung mit Dinu Lipatti (1917–1950) zu finden, dem anderen legendären rumänischen Pianisten, mit dem Haskil eine enge Freundschaft verband. Man bescheinigte Lipatti „einen analytischen Verstand, der sich mit tiefer Sensibilität verband, während der Interpretationsstil von Clara Haskil als eher intuitiv eingeschätzt wurde“ und deutete seine Interpretation des Schumann-Konzerts „als Manifestation maskuliner Intelligenz und das weniger kontrastreiche, lyrischere Spiel Clara Haskils als Zeichen femininer Sensibilität.“ Ebd., S. 28 und 30. Diese Auffassung dürfte auch – neben der Namensgleichheit – der Analogie zugrundeliegen, die Joachim Kaiser zwischen Clara Haskils verinnerlichtem Schumann-Spiel und demjenigen Clara Schumanns herstellt: „Plötzlich glaubte man zu verstehen, warum im 19. Jahrhundert, als die Virtuosen sich drängten, gleichwohl Clara Schumanns Interpretation dieses Konzertes eine legendäre Berühmtheit erlangte.“ Kaiser, *Große Pianisten*, S. 116.

224 Ebd., S. 123.

225 *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 24.4.1961, zitiert nach: *Clara Haskil*, S. 109.

226 Ebd., S. 124.

227 Ebd.

228 „Während Elly Ney, Rohkostfanatikerin und Nationalsozialistin, Beethoven mit pathetischer Geste zelebrierte und als Hohepriesterin der Musik galt, interpretierte die verletzlich wirkende Clara Haskil mit eigentümlicher Schlichtheit Mozart und wurde [...] fast zu einer Heiligen.“ Ebd., S. 48.

stellung und Rezeptionshaltung bei seiner Entstehung jeweils einnahmen. Beider Mythos – der der Beethoven-Verkörperung und der des Triumphes der Musik über menschliches Leid – fand einen fruchtbaren Nährboden in der kollektiven traumatischen Erfahrung der Kriegs- und Nachkriegszeit, auch wenn während des Dritten Reiches Elly Ney als aktive Parteigängerin auf der einen Seite und Clara Haskil als Verfolgte und Flüchtling auf der anderen Seite darin eine konträre Position einnahmen. Die Maskierung der Frau als Geschlechtswesen durch die Bildung eines geschlechtslosen Mythos war offenbar bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein, wo nicht Bedingung, so doch zumindest von erheblichem Vorteil für eine erfolgreiche Virtuosinnenkarriere bis ins hohe Alter.

Erst über eine Generation später scheint es möglich geworden zu sein, dass eine Instrumentalvirtuosin, ohne in einen geschlechtslosen Mythos verwandelt zu werden, ‚Frau bleiben' und dennoch genauso erfolgreich sein konnte wie männliche Virtuosen. Unter den großen Pianistinnen des 20. Jahrhunderts ist es Martha Argerich (geb. 1941), deren Künstlertum, zumindest auf den ersten Blick, in der deutschen Musikkritik losgelöst von dem bis dahin allgegenwärtigen Geschlechterdiskurs bewertet wird. So stellt Joachim Kaiser die junge Argerich in eine Reihe mit „ihrem Vorbild Horowitz", zum Teil sogar über ihn – „es gibt Momente, da sie fesselnder, entfesselter, unmanierierter zu spielen vermag als selbst der große Zauberer Vladimir".[229] Er hebt ihr lebendiges, berauschendes Spiel hervor – „berauschender sogar als Arturo Benedetti Michelangeli"[230] – und die „feurige, enthüllende Virtuosität", mit der sie beispielsweise das Es-Dur Konzert von Liszt interpretiert. Sie „gibt Liszt die Rasse, die Klangfarbe, das Schwelgen im ritterlichen Ausdruck und den ungarischen Zirkusglanz, der durchaus dazugehört."[231] „An Feuer, Schwung und unbändiger Kraft dürfte niemand Martha Argerich übertreffen."[232] Was Kaiser kritisiert, sind Qualitätsschwankungen im Spiel der jungen Pianistin und ein gelegentliches Abgleiten ins Mechanische und Leblose. Beides, die berauschende Virtuosität wie das „Unstete"[233] ihres Spiels, führt er nicht zuletzt auf das südamerikanische Temperament der Pianistin zurück. Das Schumann-Konzert liege ihr nicht besonders, da ihr als Argentinierin

> „die Fähigkeit zu träumerischer, introvertierter Versenkung [...] vielleicht nicht ganz in so hohem Maße gegeben ist. [...] Wenn es Martha Argerich gelingt, ihrem technischen Temperament mit äußerstem Engagement und beherrschtester Anstrengung Ton für Ton, Takt für Takt, einen gestaltenden Willen entgegenzusetzen, wenn sie Unruhe und motorische Monotonie beherrschen, in ‚Kunst' umsetzen kann, dann überwältigt sie."[234]

229 Kaiser, *Große Pianisten*, S. 206.
230 Ebd., S. 207.
231 Ebd., S. 208.
232 Ebd., S. 209.
233 Ebd., S. 206.
234 Ebd., S. 209.

Mit dieser Analyse, die auf der traditionellen Gegenüberstellung von ‚männlichem' Geist und ‚weiblicher' Sinnlichkeit basiert, knüpft Joachim Kaiser zugleich an die geschlechtlich konnotierten nationalen Klischees im deutschen Musikdiskurs des 19. Jahrhunderts an. Dass Martha Argerich, die hier als ‚weiblicher' Virtuosentypus erscheint, dennoch im Ganzen sehr positiv dargestellt wird, ist einerseits Ausdruck eines in den 1970er Jahren sich endlich doch grundlegend wandelnden Frauenbildes. Andererseits war die Berufung auf das südamerikanische Temperament bereits im 19. Jahrhundert ein Mittel, um Virtuosinnen vom bürgerlichen Weiblichkeitsideal auszunehmen und sie in eine Reihe mit den ‚weiblichen' Virtuosen männlichen Geschlechts zu stellen. Das bekannteste Beispiel hierfür ist die venezolanische Pianistin und Komponistin Teresa Carreño, der Adolf Weissmann in seinem Essay *Der Virtuose* als einziger unter allen Pianistinnen eine „Herrennatur", ‚männliche' „Urkraft" und ein, wenngleich eingeschränktes, musikalisches Schöpfertum bescheinigt.[235] Ähnlich der Primadonna ‚durfte' sich die temperamentvolle Südamerikanerin von jeher außerhalb deutsch-bürgerlicher Geschlechter- und Verhaltensnormen bewegen; ihr unkonventionelles Verhalten, ihre erotisch freizügige Lebensweise und ihr ‚männlich'-selbstbewusstes Auftreten wurden durch die Exotik des Fremdländischen gewissermaßen ‚legitimiert' und im Einklang mit ihrer übermenschlich erscheinenden Virtuosität als faszinierend und aufregend rezipiert. Vor diesem Hintergrund erweist sich der Geschlechterdiskurs des 19. Jahrhunderts in Joachim Kaisers Analyse der Klavierkunst Martha Argerichs von 1972 als durchaus noch lebendig.[236]

### 3.3 Zwischen Hure und Heiliger – der Künstlertypus der Primadonna

Die Primadonna als gefeierte Sängerin und vergötterter Star[237] stellt hinsichtlich der Einordnung als Künstlertypus des 19. Jahrhunderts eine Sonderform dar. In der

235 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 159f. Siehe dazu Kap. 3.1.1 der vorliegenden Arbeit.

236 Dies zeigt sich auch im Vergleich der Pianistin mit Vladimir Horowitz (1903–1989), der als jüdischer Pianist mit homosexuellen Neigungen alles andere als einen ‚männlichen' Künstlertypus repräsentierte.

237 Der Begriff Star wird hier gemäß weitgehender Übereinstimmung in der Forschung als „Konstrukt" verstanden, das „als kulturelles Zeichen Bedeutung hat." Hans-Otto Hügel/Johannes von Moltke, Art. *Diva*, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, hrsg. von Hans-Otto Hügel, Stuttgart/Weimar 2003, S. 158–164; hier S. 159. Während Primadonna oder der sich im 19. Jahrhundert etablierende Terminus Diva technische Begriffe sind, die zunächst lediglich die Unterscheidung von der ‚seconda donna' bezeichnen, ist der Star durch „das Weiterreichen des Ruhmes über die Gegenwart hinaus" und die Abkopplung seiner Verehrung „von der leiblichen Präsenz des Stars" gekennzeichnet, ein Kriterium, das erst „unter den Bedingungen der Massenkultur wie der medialen Entwicklung, die zentrale Aspekte der bewunderten Person reproduzierbar machen", möglich geworden ist. Rebecca Grotjahn, *„The most popular woman in the world". Die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert*, in: Dies./Dörte Schmidt/Thomas Seedorf (Hrsg.), *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts* (Forum Musikwissenschaft 7), Schliengen 2011, S. 74–97; hier S. 79f. Obwohl die Erfüllung dieses Kriteriums meist im Zusammenhang mit der Entwicklung der audiovisuellen Medien gesehen wird, wurden Persön-

Rezeption vereinigt sie in sich, anders als die Instrumentalvirtuosin, sowohl die negativen als auch die positiven Seiten des ‚weiblichen' Virtuosentypus und ist damit dem ‚weiblichen' Virtuosen männlichen Geschlechts vergleichbar. Ihr virtuoser Koloraturgesang wurde als übermenschlich vergöttert wie Paganinis Zauberkünste auf der Violine oder Liszts Klavierakrobatik; negative Virtuoseneigenschaften wie Eitelkeit, Gefallsucht und Geldgier wurden – nicht anders als bei männlichen Virtuosen-Stars – als zwar skandalträchtiger, aber legitimer Teil ihrer exponierten und transgressiven Künstlerexistenz akzeptiert, ebenso wie ihre Verführungskunst, Sinnlichkeit und erotische Ausstrahlung.[238] Dies war zunächst deshalb möglich, weil die Primadonna als Opernsängerin nicht im Konzertsaal, sondern auf der Bühne als einem Podium agierte, das von jeher außerhalb der sittlich-moralischen Normen und Regeln der Gesellschaft stand und sich diese Freiheit auch oder gerade im Jahrhundert des sittenstrengen Bürgertums bewahrte. Die Oper als ‚legitimer' Ort sinnlicher Ausstrahlung und Freizügigkeit übernahm eine Art Ventilfunktion für das Publikum, das sich bis in den Konzertsaal hinein mit den restriktiven Sexualnormen der bürgerlichen Gesellschaft konfrontiert sah. Der spielerische Geschlechtertausch auf der Bühne in Gestalt androgyner Hosenrollen und die Kreierung sinnlich-erotischer weiblicher Prototypen sprengten die Grenzen der bürgerlichen Normen und wirkten auf das bürgerliche Publikum skandalös und faszinierend zugleich. In der Barockoper waren weder Stimm- noch Rollenbesetzungen geschlechtlich festgelegt und hatten infolgedessen noch nicht viel mit „Travestie oder erotisch aufgeladenem Spiel mit Geschlechterrollen" zu tun, „denn dies würde voraussetzen, dass in der betreffenden Epoche die Stimme mit gender-Konnotationen verbunden war: Nur wer beim Erklingen einer hohen Stimme ‚weiblich' assoziiert, empfindet einen Widerspruch zwischen hoher Stimme und männlicher Rolle."[239] Auf der Bühne des 19. Jahrhunderts jedoch, auf der sich die Geschlech-

---

lichkeitsinszenierungen und Star-Images bereits durch das sich im 19. Jahrhundert rasant entwickelnde Pressewesen konstruiert und verbreitet. „Audiovisuelle Medien bedeuten im Hinblick auf die Repräsentationsmöglichkeiten also keinen qualitativen Sprung, sondern lediglich einen graduellen Unterschied gegenüber den älteren Medien." Ebd., S. 84. Vgl. auch Borgstedt, *Der Musik-Star*, darin vor allem den historischen Abriss auf S. 15–35.

238 Damit bestätigt sich Rebecca Grotjahns These, dass nur Sängerinnen, nicht jedoch „Künstlerinnen anderer Sparten" Stars sein konnten. Grotjahn, *Die Diva und die Anfänge des Starwesens*, S. 95.

239 Dies., *„Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien". Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess*, in: Sabine Meine/Katharina Hottmann (Hrsg.), *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen 2005, S. 35–57; hier S. 41. Die Besetzung der Hauptrollen in der Opera seria des 17. und 18. Jahrhunderts gehorchte völlig anderen Kriterien als biologisch-anatomischen Gegebenheiten: Weibliche Rollen wurden ebenso von Kastraten dargestellt wie männliche Rollen von Frauen. Dies ist nach Julia Liebscher ein deutlicher Hinweis „auf die Aufhebung bzw. das Fehlen einer Geschlechterdifferenz in der musikdramatischen Praxis der Opera seria". Julia Liebscher, *Das Kastratentum im Diskurs von Thomas Laqueurs „one-sex model"*, in: Freia Hoffman/Jane Bowers/Ruth Heckmann (Hrsg.), *Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger*, Oldenburg 2000, S. 47–51; hier S. 48. Ein Erklärungsmodell für die Auswechselbarkeit der Geschlechter auf der Opernbühne bis etwa 1800 bietet das Geschlechterverständnis, das bis weit ins 18. Jahrhundert hinein nicht von einem Gegensatz der Geschlechter, sondern von einer

terpolarisierung allmählich in der „Polarisierung der stimmlichen Geschlechtscharaktere“[240] und in den „Forderungen nach Übereinstimmung von Rollengeschlecht und Stimmfach“[241] durchsetzte, bedeuteten geschlechtlich uneindeutige Stimmlagen und Rollentausch ebenso wie die Person der Primadonna als mächtiger Musik-Star immer auch ein Infragestellen des polaren und hierarchischen Geschlechterverhältnisses.

Es war jedoch nicht allein die transgressive Freiheit der Opernbühne innerhalb einer restriktiven Gesellschaftsordnung, die es der Primadonna ermöglichte, als idealer ‚weiblicher‘ Virtuosentypus wahrgenommen zu werden, den im Instrumentalbereich nur männliche Virtuosen verkörpern konnten, und durch die sie einen Star-Status zu erreichen in der Lage war, wie ihn nur ganz wenige männliche Instrumentalvirtuosen erlangten. Hier ist zum einen der Faktor Instrument von entscheidender Bedeutung, indem „schon in früheren Epochen zum Diskurs über das Singen die übersteigerte Verehrung, die die Künstlerin oder den Künstler zum ‚Übermenschen‘ erhob“[242], gehörte. Dass eine Verehrung dieses Ausmaßes im 19. Jahrhundert nach dem Ende des Kastratengesangs nur Sänger*innen* entgegengebracht wurde, dürfte durch die Stimmlage und die Faszination des Koloraturgesangs bedingt gewesen sein: „Einer der wichtigsten Gründe dafür, daß man SängerInnen vergötterte, war der virtuose Koloraturgesang, der durch das ‚Gendering‘ des Singens seit dem 19. Jahrhundert zum Monopol weiblicher Sängerinnen [sic] wird.“[243] Schließlich ist es die traditionelle Vorstellung von der erotisch freizügigen Sängerin, die das Interesse an der öffentlichen Person und ihrem Liebesleben gerade in einer Gesellschaft der unterdrückten Sexualität und der Doppelmoral erhöhte:

> „In einem Zeitalter, in dem öffentliches Wirken von Frauen aufgrund von Schicklichkeitsnormen und von Vorstellungen über den ‚Geschlechtscharakter‘ problematisch war, wird bereits die Ausübung des Berufes Sängerin und der notwendigerweise öffentliche Charakter der Auftritte die Skrupel verringert haben, die Sängerin zum Objekt auch erotischer Verehrung zu machen. Dadurch wird der Topos von der Sängerin als Hure erneut aktualisiert. Das Verhalten, das in späteren Epochen ‚Fan-Hysterie‘ heißt, dürfte durch die Verbindung des erotischen Interesses mit der Vergöttlichung des Singens entstanden sein.“[244]

---

flexiblen Geschlechtsidentität ausging. Geschlechtsmerkmale sind nach diesem, von Thomas Laqueur als ‚one sex model‘ bezeichneten Geschlechtermodell nur äußeres Symptom für ein primär kulturell definiertes Geschlecht. Vgl. Thomas Laqueur, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, aus dem Englischen von H. Jochen Bussmann, Frankfurt a. M. u. a. 1992 (amerikanische Erstausgabe: *Making Sex*, Cambridge 1990).

240 Grotjahn, *Die Konstruktion des Stimmgeschlechts*, S. 55. Diese Polarisierung bedeutet, dass die „weibliche und männliche Stimme [...] als Gegensätze konstruiert“ werden, ein Prozess, der „erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts zum Abschluss“ kommt. Ebd.

241 Ebd., S. 47

242 Grotjahn, *Die Diva und die Anfänge des Starwesens*, S. 95.

243 Ebd., S. 96.

244 Ebd., S. 96f.

Als „Objekt erotischer Verehrung“ stand die Primadonna zugleich in der Gefahr, zum Objekt der Verachtung degradiert zu werden. Und hier bestand ein entscheidender Unterschied zur Wahrnehmung und Bewertung des vergötterten Instrumentalvirtuosen, bei dem erotische Ausstrahlung und sexuelle Freizügigkeit nicht oder nicht in vergleichbarem Maße zu einer Abwertung als Künstler führten. Er wurde nie zur ‚Hure‘, sondern blieb immer ‚Künstler‘, schlimmstenfalls ein Künstler mit moralischen Entgleisungen. Liest man negative Darstellungen des deutschen Musikschrifttums zum Typus der Primadonna, so gerät ihre Gesangskunst mitunter fast vollständig in den Hintergrund gegenüber der Ausschmückung des Huren-Topos. Dieses Vorgehen belegt einerseits die männliche Angst vor der als bedrohlich und gefährlich wahrgenommenen weiblichen Sexualität und fungiert andererseits als Strategie der ‚Entmännlichung‘ der Primadonna, deren Macht, Reichtum und Vergötterung sie in die Sphäre erstrebenswerter ‚Männlichkeit‘ rückten. In seiner Schrift *Die Primadonna*[245] knüpft Adolf Weissmann an seine zwei Jahre zuvor veröffentlichte Chronologie des Virtuosen an, indem er die Sängerin und den Sänger als unfähig, „Kulturinhalt“[246] auszusprechen, in der musikalischen Hierarchie noch unter dem Urtypus des Instrumentalvirtuosen ansiedelt. Die Darstellung der Primadonna, insbesondere ihrer Frühform im Italien des Cinquecento, beschränkt sich bei Weissmann fast ausschließlich auf ihre sinnlich-erotische Verführungskunst. Jede sängerische Ausdrucksform ist diesem einen Zweck untergeordnet: „Sie ist nur Instrument ihrer Geschlechtlichkeit, die sich anders als im Instrumentalisten unmittelbar durch einen aus dem Körperlichen herauswachsenden, jedem Reiz antwortenden Klang offenbart.“[247] Der Autor ergeht sich in seitenlangen Schilderungen einer Atmosphäre erotischer Schwüle,[248] in der Sängerinnen den Platz von scham- und gewissenlosen Ehebrecherinnen und ihrem Sexualtrieb erlegenen Kurtisaninnen einnehmen.[249] Die Dichte und Bandbreite an Ausdrücken im Bereich von

245 Die Broschüre ist offenbar als Replik auf Kritik an das in der zwei Jahre zuvor veröffentlichten Schrift *Der Virtuose* entworfene Frauenbild entstanden. Im Vorwort heißt es: „Sie waren mir, verehrte Frau, als ich Ihnen meinen ‚Virtuosen‘ auf den Tisch legte, freundlich und böse: eine Kränkung ihres Geschlechts, meinten Sie. Ich schwieg und blieb stillvergnügt. Die Ueberraschung war geplant. Die Frau sollte ihre besondere Huldigung haben. Hier ist sie.“ Weissmann, *Die Primadonna*, S. 11. Er fährt fort, indem er die Ausgrenzung der Virtuosin mit der seiner *Virtuosen*-Schrift zugrundeliegenden Idee verteidigt, nur den Haupttypus des Instrumentalvirtuosen im Sinn gehabt zu haben, der sich durch „den tragischen Konflikt zwischen der äußeren Fertigkeit und der inneren Musik [...] kurz, alles Problematische“ auszeichne. „Da galt es, [...] die Frau, die soviel Spannweite nicht hat, in den Hintergrund zu schieben.“ Ebd. Weil die Frau also nach Meinung des Autors zu großen künstlerischen Konflikten als Voraussetzung für schöpferisches Wirken nicht fähig ist, bleibt die Primadonna der höchste und zugleich ihrer Natur angemessenste Künstlertypus, den sie erreichen kann. Denn: „Die Primadonna ist als Typus untragisch.“ Ebd.

246 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 32.

247 Ders., *Die Primadonna*, S. 21.

248 „Man erstickt vor Schwüle, die sich nicht entladen kann.“ Ebd., S. 35.

249 Einige wenige Belege dafür mögen hier beispielhaft für viele weitere stehen: „Man begreift nun, wie [...] in Mantua die Begleiterscheinungen des Erotischen, Verführung und Kuppelei, stehen; sieht auch, wie die Ablegung aller Scheu sich auszuspielen, der Trieb, die Verwandlung in Schönheit zu vollziehen, diese ganze Mischung von Brunst und Inbrunst, von leidenschaftlicher Echtheit

Sinnlichkeit und Erotik ist ungleich höher als bei der Darstellung auch des triebhaftesten Instrumentalvirtuosen in der Vorgängerschrift über den Virtuosen. Nur die Kastraten werden bei Weissmann noch geringschätziger, ja, geradezu menschenverachtend geschildert:

> „Der kleine ist zu einer widerlichen Karikatur des Weiblichen geworden. Schminke, Puder, Kohle dienen zur Aufbesserung eines verschwommenen Gesichts; Ohrgehänge, Halsband, Busennadel bemühen sich auffällig, die Erscheinung zu heben, furchtbar bläht sich der lasterhafte musico, [...] dessen Stimme, wenn sie alt geworden, durch ihr Quäken und Keifen allen Belcanto widerlegt, dessen affenartige Gebärden eine traurige Menschenabart bezeugen.“[250]

Die um 1800 entwickelte Theorie einer Korrespondenz zwischen den physiologischen Geschlechtsmerkmalen und dem ‚Geschlechtscharakter‘ findet bei Weissmann einen Nachhall in der Annahme, dass sich die Kastration nicht nur in der körperlichen, sondern auch in der charakterlichen und intellektuellen Entwicklung manifestierte: „Seine Intelligenz will sich verweiblichen, doch verkindlicht sich nur. Der Entmannte ist hemmungslos eitel bis zur Lächerlichkeit. [...] Hirnlosigkeit und Entmannung zugleich entfärbt ihn [den Klang seiner Stimme].“[251] Mit der rigorosen Ablehnung des als widernatürlich und widerwärtig empfundenen Kastraten reiht sich Weissmann in die Kastratenkritik seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein, die wohl im Zusammenhang mit der Durchsetzung des polaren Geschlechtermodells zu sehen ist: „Der Paradigmenwechsel im Geschlechterdiskurs dürfte ein entscheidender Grund für das Verschwinden des Kastraten aus dem Musikleben sein.“[252] Repräsentierten Kastraten zuvor noch „ein gewisses androgynes Wunsch- und Idealbild, was sich auch darin zeigte, dass sie aufgrund ihrer weichen, effemistischen Ausstrahlung eine starke Anziehungskraft auf Frauen und Männer gleichermaßen“[253] ausübten, war es im 19. Jahrhundert „vor allem der uneindeutige Geschlechtscharakter des Kastraten [...], der zunehmend als problematisch angesehen wurde.“[254] So steht auch in Weissmanns Kastratendarstellung die ‚Entmännlichung‘ und daraus folgende ‚Verweiblichung‘ im Fokus der vehementen Ablehnung.

Aufschlussreich ist, dass der Autor mit Farinelli dennoch einen Sängertypus zeichnet, der trotz seiner gebrochenen geschlechtlichen Identität kraft seines Künstler-

---

und Spielerei die große Virtuosin der großen Courtisane benachbart [...].“ Ebd., S. 21f. „Und die Maske, die sie [die Frau] deckt, vollendet ihre Handlungsfreiheit. So fallen die Schranken zwischen Weib und Weib: die Bürgersfrau wie die Courtisane verbindet der Hang zum Abenteuer.“ Ebd., S. 41. „Man begreift, daß auch von hier [den vier Konservatorien in Venedig] dem Primadonnen- und dem Courtisanentum neue Kräfte zufließen.“ Ebd., S. 43.

250 Ebd., S. 47.

251 Ebd., S. 30.

252 Grotjahn, *Die Konstruktion des Stimmgeschlechts*, S. 46.

253 Liebscher, *Das Kastratentum*, S. 50.

254 Ebd.

tums über der weiblichen Primadonna steht und so paradoxerweise die Geschlechterhierarchie innerhalb des vokalen Virtuosentums wiederherstellt. Dabei ist es, wie in Weissmanns Liszt-Darstellung, das Ringen um die eigene künstlerische Identität und die damit verbundene persönliche Tragik, die Farinelli zu einem Künstlertypus mit männlichen Zügen erhebt:

> „So starb er 1782: ein Kastrat, der mit ganzer Seele seine Halbheit überwinden wollte; der an die italienische Oper als Festspiel des Hofes glaubte und doch ein Jenseits des Spiels ahnte; der Menschentum und Künstlertum gipfelhaft paaren wollte und, auf einer Höhe angelangt, eine Selbsttäuschung erkannte; der tiefer und inhaltreicher war als alle Primadonnen: der tragische Mensch."[255]

Die Hierarchie der Geschlechter wird auch dadurch bekräftigt, dass die Primadonna, die ihre Unterlegenheit gegenüber dem ‚schaffenden' Mann mit der Macht der Erotik rächt, ihn dennoch braucht, um ihre Triebhaftigkeit in geordnete künstlerische Bahnen lenken und ihre „Begrenzung im Schöpferischen"[256] ausgleichen zu können. Über das Künstlerpaar Faustina und Adolf Hasse[257] schreibt der Autor: „[Faustina] zeigt, wie die Sinnlichkeit einer Vollblutsängerin sich im Zusammenwirken mit dem Mann verfeinert, wie sie als Frau [...] durch den Mann zu gesammelter Kraft angespornt und so schöpferisch gemacht wird."[258] Sie ist also nicht selbst schöpferisch, sondern wird dies in der künstlerischen Zusammenarbeit mit dem Mann, von dessen Schöpferkraft sie profitiert.

Die Abhängigkeit der Primadonna und ihres Aufstiegs vom Mann ist Teil des Topos von der Sängerin als Hure. Dabei ging es weniger um den Ehemann, der, wie im Fall von Pauline Viardot-Garcia und sicher auch schon für Faustina Bordoni-Hasse, eine Schutzfunktion angesichts der ‚Versuchungen' des Theaterlebens erfüllte, als vielmehr um den Operndirektor oder adligen Mäzen, der sich die Karrieren seiner Sängerinnen häufig mit sexueller Gefügigkeit erkaufen ließ.[259] Die

255 Weissmann, *Die Primadonna*, S. 101.

256 Ebd., S. 46.

257 Die in Venedig geborene Mezzosopranistin Faustina Bordoni (1697–1781) war ab 1726 in London tätig, wo sie u. a. mit Georg Friedrich Händel zusammenarbeitete, bevor sie 1730 den deutschen Komponisten Johann Adolf Hasse (1699–1783) heiratete. Mit ihm zusammen wurde sie kurz darauf an die sächsische Hofoper in Dresden engagiert, wo sie viele Jahre lang die unumstrittene Primadonna war.

258 Ebd., S. 67.

259 Für Adolf Weissmann ist dies eine ebenso selbstverständliche Tatsache, wie es für Pauline Viardot-Garcia offenbar eine Erfahrung war. In einem Brief an den deutschen Dirigenten Julius Rietz schreibt sie: „In Paris ist es mir unmöglich was Gutes zu leisten – ich müsste schlechte Musik *hübsch* singen (ich hasse das Hübsche in der Kunst), und noch andere Sachen thun, die ehrliche Frauen nicht thun sollten. Ach, liebster Freund, Sie haben keinen Begriff von der *Unwürde* die jetzt in der Kunst u. ueberhaupt in dem öffentlichen Leben hier herrscht – ich kann es nicht sehen ohne daß mein Herz sich nicht schwer fühlt. Fast alle Sängerinnen sind *Courtisanes*." Zitiert nach: Beatrix Borchard, *Eine „Anti-Diva"? Zur Rezeption Pauline Viardot-Garcias im 19. Jahrhundert*, in: *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau*, S. 114–125; hier S. 116.

Abwertung der Sängerinnen im Hurentopos äußert sich in der Akzentuierung ihrer negativen Virtuoseneigenschaften wie Selbstdarstellung, Triebhaftigkeit, Eitelkeit und Oberflächlichkeit, durch die sie „als seelenlose, veräußerlichte Wesen“[260] erscheinen, die mit leerer Koloraturenvirtuosität faszinieren, ohne wirklich Musik zu machen. Der Koloraturgesang galt von jeher als „Inbegriff des ‚unnatürlichen‘, ‚künstlichen‘ Stimmgebrauchs“, verliert im 19. Jahrhundert jedoch darüberhinaus

> „seinen Status als genereller Ausweis sängerischer Fähigkeiten und wird zu einem Spezialgebiet, das nahezu ausschließlich von weiblichen Sängerinnen [sic] betrieben und in Opern weiblichen Figuren zugewiesen wird. Dies entspricht zum einen dem mentalitätsgeschichtlich zu beobachtenden Prozess der Zuweisung von Schönheit und Zierde an die Frau. Zum anderen wird die Koloratur [...] kompositorisch ausgenutzt für die Darstellung von Eigenschaften, die nun als spezifisch weibliche angesehen werden: der durch unglückliche Liebe ausgelöste weibliche Wahnsinn, die Eitelkeit, die Koketterie und der damit verbundene Mangel an ‚Seele‘.“[261]

Die negativen Eigenschaften der Primadonna, symbolisch repräsentiert im Koloraturgesang, werden also auf ihre Bühnenrollen übertragen, sei es in der Figur der Carmen und ihrer „Mischung aus Erotik, Exotik und Bedrohung“[262], sei es im weiblichen Urbild der Kundry als ewiger, namenloser, ihren Trieben hilflos ausgelieferter Sünderin, oder in Salome, dem Prototyp und zugleich der radikalsten Ausprägung der ‚femme fatale‘, einem Frauentypus von sinnlich-erotischer Anziehungskraft, durch die ein in ihre Fänge geratener Mann unweigerlich zu Schaden kommt.[263] Im Mittelpunkt all dieser Frauenfiguren steht ihre Verführungskunst, ihre als bedrohlich und anormal oder krankhaft angesehene Sexualität, für die sie letztlich mit dem Tod bezahlen müssen.[264] Die Verknüpfung von weiblicher Sinn-

260 Sabine Meine, *Einführende Bemerkungen*, in: *Puppen, Huren, Roboter*, S. 10–33; hier S. 22.

261 Grotjahn, *Die Konstruktion des Stimmgeschlechts*, S. 56.

262 Meine, *Einführende Bemerkungen*, S. 28.

263 Zur ‚femme fatale‘ als Sinnbild der dekadenten Frau, die neben der ‚femme fragile‘ zum wichtigsten Weiblichkeitstypus in der Opernproduktion an der Wende zum 20. Jahrhundert wurde, vgl. Melanie Unseld, *„Man töte dieses Weib!“. Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Diss., Stuttgart 2001, S. 70ff. und die ausführliche Besprechung von Strauss’ *Salome* auf S. 169–189. Unseld weist darauf hin, dass zwischen den beiden Frauentypen kein echter Antagonismus besteht, indem sie zum einen Gemeinsamkeiten wie der unausweichliche Tod verbindet und indem beide „Personifizierungen der [aus männlicher Perspektive] undurchschaubaren, geheimnisvollen, verwirrend anderen Weiblichkeit“ (ebd., S. 14) sind.

264 „Man töte dieses Weib!“, befiehlt Herodes am Ende von *Salome*, er, dessen sexuelles Begehren gegenüber seiner Stieftochter den Beginn des tragischen Verlaufs des Dramas markiert. Das Doppelmotiv von Weiblichkeit und Tod zieht sich durch fast sämtliche erfolgreiche Opern der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus, von Strauss’ *Salome* (1905) und *Elektra* (1909) bis zu Alban Bergs *Lulu* (1929–1935). Auch in anderen musikalischen Gattungen bis hin zur Klaviermusik taucht dieses Doppelmotiv in jenen Jahren immer wieder auf. Offensichtlich war die „reizvolle Verbindung von vibrierend-sinnlicher Weiblichkeit und der Kälte des Verfalls und des Todes [...] für viele Künstler der Jahrhundertwende attraktiv. Es ist die Faszination des Geheimnisumwobenen, die auch Sigmund Freud beschreibt, wenn er den Tod und die Weiblich-

lichkeit und Erotik mit Krankheit und Tod, also das Bestrafen des Sprengens gesellschaftlicher Normen, ist ein Spiegel des bürgerlichen Umgangs mit der Hure, die „für das moderne Lebensgefühl der Flüchtigkeit, des Rauschs, der sinnlichen Gefahr, aber auch für die Todesnähe [steht], da sie das lebensfördernde Prinzip der Fruchtbarkeit verweigert", die also „gleichermaßen das Leben als Lustprinzip und den Tod als Vernichtungsprinzip" verkörpert.[265] Die Doppelmoral, mit der das (männliche) Publikum den erotisch aufgeladenen Verführungstanz der Salome als Voyeur ungestraft genießen kann, indem die gesamte moralische Schuld – sichtbar gemacht an ihrem tragischen Ende – auf sie übertragen wird, „erinnert an den Umgang mit Prostitution im realen bürgerlichen Leben, in dem eine ungleichgewichtige Dreieckskonstruktion zwischen Ehemann, Gattin und Prostituierter als Garant bürgerlicher Ordnung diente."[266]

Schließlich gab der Hurentopos den Kritikern der Primadonna auch das Mittel an die Hand, die ‚männliche' Seite ihres Virtuosentums ins ‚Weibliche' und Negative zu verkehren. Autorität und Macht, die sich in der „ihre gesammte Umgebung überragenden Gewalt"[267] und im „allmächtige[n] Wille[n]"[268] der Primadonna äußern, werden als Ausdruck „unersättliche[r] Gefallsucht", „Oberherrlichkeit", „Hoffart und Eitelkeit"[269] gedeutet und auf den Bereich der Erotik eingegrenzt:

> „Nichts kann die Herrschaft der Frau erschüttern. Alle Tatkraft ist bei ihr, die ihre Reize rücksichtslos und erfolgsicher ausspielt. [...]. Sie weiß, daß sie zwischen der Gesellschaft steht, und fordert mindestens die Macht für sich. [...]. In der Luft dieses Venedig mit seiner Frauenübermacht ist ihr Kraftbewußtsein gestiegen, haben sich die vorhandenen Ansätze zur Männlichkeit entfaltet. [...] Wunderbares Gefühl, frei von bürgerlichen Vorurteilen über Körper und Seele verfügen, den Liebhaber nach Laune wechseln zu können."[270]

---

keit als die beiden ‚unergründlichsten Rätsel der westlichen Kultur' bezeichnet." Unseld, *„Man töte dieses Weib!"*, S. 12.

265 Meine, *Einführende Bemerkungen*, S. 27.

266 Ebd., S. 29. „Die staatliche Genehmigung der Prostitution gründete in der Annahme, dass Sexualität um der Lust willen innerhalb der Ehe zu vermeiden war. Für Ehemänner, denen ein stärkerer Sexualtrieb unterstellt wurde, war der Besuch bei Prostituierten daher legitim, sogar eheunterstützend, um unvermeidbare Körpersünden vom bürgerlichen Haus fern zu halten." Ebd.

267 Gumprecht, *Neue musikalische Chrakaterbilder*, S. 23.

268 Ebd., S. 25.

269 Ebd., S. 59f. In diesem Kontext dürfte auch Weissmanns Vergleich der Primadonna mit dem Künstlertypus des Dirigenten zu verstehen sein, den er in seinem Essay über *Die Entgötterung der Musik*, Berlin/Leipzig 1928, S. 52 als „Primadonna von gestern" bezeichnet. In der Kritik am herrschsüchtigen, kapitalistischen, sich dem musikalischen Massenbetrieb anpassenden Dirigenten, dessen Machtposition zur „Tyrannei" verkommen ist, wird ‚Männlichkeit' ins Negative verkehrt. Dies impliziert eine Abwertung der ‚männlichen' Aspekte am Künstlertypus der Primadonna.

270 Weissmann, *Die Primadonna*, S. 41 und 46.

Gleichzeitig ist die erotische Macht der Primadonna reine Maskerade – „die Maske, die sie deckt, vollendet ihre Handlungsfreiheit“[271] – und damit Täuschung, hinter der sich Schwäche und „irrende Sehnsucht“ verbergen: „Aber sie fühlt sich unvollkommen, ist sehnsüchtig, braucht Ergänzungen.“[272] Die Macht, die der Primadonna aus ihrem Reichtum und ihrer finanziellen Unabhängigkeit erwächst, wird in die Sphäre moralischer Anrüchigkeit gerückt, und dies nicht allein wegen der ihr zugeschriebenen Geldgier: „Diva wie Prostituierter werden unangemessene Einnahmen unterstellt, weil man ihre Tätigkeit nicht als Arbeits- oder Dienstleistung sieht, sondern [...] als bloßes Zur-Verfügung-Stellen des Körpers.“[273]

Die zentrale Bedeutung des Hurentopos in der Rezeption der Primadonna offenbart, dass die Vergleichbarkeit und Gleichwertigkeit oder gar Überlegenheit ihrer Position in der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber derjenigen des ‚weiblichen‘ Virtuosentypus männlichen Geschlechts, wie ihn prototypisch Paganini und Liszt repräsentierten, eine scheinbare ist. Zwar symbolisiert die Primadonna eine Freiheit, die sich über die gesellschaftlichen Normen erhebt und für die sie bewundert und beneidet wird, ähnlich wie der männliche Star-Virtuose. Als Bühnenfigur ist diese Freiheit für sie jedoch nicht unproblematisch, da sie entweder die zwar begehrte, aber gleichzeitig verachtete Hure verkörpert, oder aber im Gegentypus der ‚Heiligen‘ dem bürgerlichen Weiblichkeitsideal und damit der bestehenden Geschlechterordnung huldigt, von Beethovens Leonore (gleichwohl ‚in Hosen‘) bis zu Wagners Senta und Elsa, die sich aus Liebe dem Mann opfern.

> „Somit ist auch die Wahrnehmung des weiblichen Singens als Symbol für die Befreiung von der Domestizierung und Entsinnlichung des weiblichen Körpers eine problematische Konstruktion, denn die dahinter stehende Polarität von ‚Heiliger‘ und ‚Hure‘ ist eine diskursive Herrschaftsstrategie, die – unabhängig davon, ob man der Hure oder der Heiligen den Vorzug gibt – Frauen auf ihr Geschlecht reduziert.“[274]

Außerhalb der Bühne ist der Unterschied zum männlichen Star-Virtuosen noch evidenter: Während er seine künstlerische Transgressivität ins Leben außerhalb des Konzertsaals, z. B. in zahlreichen Liebschaften, verlängern kann, ohne dabei als Künstler und als Person mittel- und langsfristig Schaden zu nehmen, bewegt sich die Primadonna, die sich im realen Leben ähnliche Freiheiten erlaubt oder sich um ihres Aufstiegs innerhalb der Opernhierarchie willen dazu gezwungen sieht, stets an

271 Ebd., S. 41.

272 Ebd., S. 46.

273 Rebecca Grotjahn, *Diva, Hure, Nachtigall. Sängerinnen im 19. Jahrhundert*, in: *Frauen in der Musikgeschichte. Dokumentation der Ringvorlesung im Sommersemester 2001*, hrsg. von Susanne Rode-Breymann im Auftrag der Gleichstellungsbeauftragten Petra Obenaus, Hochschule für Musik Köln 2001, S. 41–55; hier S. 44.

274 Grotjahn, *Die Konstruktion des Stimmgeschlechts*, S. 57.

der Grenze des sozialen und gesellschaftlichen Absturzes.[275] Es scheint, dass das Changieren „zwischen realer Person und fiktionaler Figur“[276] und die dadurch erfolgte „Verschmelzung von öffentlicher und privater Person“[277] als Kennzeichen des Stars für die Primadonna weit problematischere Auswirkungen hatte als für den Klavier- oder Geigenvirtuosen, indem die Übertragung ihrer Rollenexistenz auf die reale Person für sie entweder die Abstemplung als Hure oder die Überhöhung als Heilige zur Folge hatte. Die öffentliche Identifikation mit der von ihr verkörperten Hure bedeutete für sie nicht zuletzt auch gesellschaftliche Ächtung und war doch der Garant für ihren Ruhm und Erfolg über die Bühne hinaus; die Heilige dagegen war als Identifikationsfigur ein Idealbild, dem sie in der Realität nie entsprechen konnte. Beides musste sie als Bruch mit und Entfremdung von ihrer eigentlichen Identität empfinden: Das wechselseitige Zusammenspiel zwischen Image[278] und realer Person im Star, das bis zum Widerspruch auseinanderfallen kann,

> „hat meist eine Depersonalisierung und Entfremdung der realen Persönlichkeit zur Folge. Das Image droht stets, den Leib zu verdrängen. Wenn die Diva einerseits das mythische Zeichen mit ihrem Körper füllt, so ist sie andererseits als unbegrenzt verfügbarer Medienkörper, auf den andere uneingeschränkt ihre Phantasien projizieren können, ihrer Individualität entleert.“[279]

Die Gefahr des Zerbrechens am eigenen Image, an dessen Aufbau und Erhalt die Diva meist selbst entscheidenden Anteil hat, ist für eine Sängerin im Zeitalter der audiovisuellen Medien – beispielhaft dafür steht Maria Callas –, durch die der „Bildkörper“[280] des Stars zeit- und grenzenlos verfügbar wird, natürlich ungleich größer als im auf Printmedien angewiesenen 19. Jahrhundert. Dennoch belegen stark voneinander abweichende Sängerinnen-Images jener Epoche wie diejenigen der beiden damals berühmtesten Belcanto-Sängerinnen Jenny Lind und Adelina Patti,[281] dass das Zusammenwirken von Person, künstlerischer Tätigkeit und Image bereits in der Frühzeit der Stargeschichte bestand und schon damals nicht unproblematisch war. Obwohl Image und Persönlichkeit bei beiden Künstlerinnen anscheinend harmonierten, dürfte die Aneignung dieser Übereinstimmung für sie nicht bruchlos erfolgt sein: für Patti, die nicht nur in ihrer Paraderolle als Violetta mit

275 Für Elisabeth Bronfen und Barbara Straumann sind Diven, also auch Primadonnen, „Stars, die auf der Grenze stehen und an die Grenze gehen.“ Dies., *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, München 2002, S. 46.

276 Ebd., S. 47.

277 Ebd., S. 46.

278 Bronfen und Straumann definieren das Image der Diva als Bild, „erzeugt durch die einzelnen gespielten Rollen sowie durch die *offscreen personality*, die sich aus der Gesamtheit der diversen Rollen, durch die man sie kennt, zusammensetzt“. Ebd., S. 47. Eine systematische Imageanalyse unternimmt Silke Borgstedt, *Der Musik-Star*, allerdings am Beispiel der zeitgenössischen Künstler Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams.

279 Bronfen/Straumann, *Diva*, S. 48.

280 Ebd.

281 Zum Vergleich der beiden Sängerinnen siehe Grotjahn, *Die Diva und die Anfänge des Starwesens*, S. 90–97.

ihrer erotischen Ausstrahlung und ihrem Reichtum[282] das Image der in der Nähe der Kurtisane angesiedelten Diva verkörperte, wie für Lind, die den Gegentypus „der bescheidenen und wohltätigen Künstlerin“[283] vertrat. Denn beide Images – die „Bestätigung“ wie die „Negierung“ des Primadonnentypus – entstanden unter der gleichen Voraussetzung, nämlich in der Auseinandersetzung mit der „Tradition der Abwertung der Sängerin [...] im Kontext des zeitgenössischen Diskurses um den weiblichen Geschlechtscharakter und die weibliche Sexualität“,[284] und erhielten sie so über die unmittelbare Wirkenszeit der beiden Sängerinnen hinaus lebendig.[285]

### *3.3.1 Sängerinnen als Repräsentantinnen des ‚männlichen‘ Interpretentypus*

Dass eine Opernsängerin den ‚männlichen‘ Künstlertypus des Interpreten verkörpert, erscheint im 19. Jahrhundert als ein Widerspruch in sich, gilt der mit Instrumentalmusik assoziierte Interpret doch als Repräsentant des Konzertsaals, eines Produkts bürgerlicher Kultur und bürgerlichen Kunstverständnisses, das „als ein Sakralraum, als ein geschlechtsfrei gedachter Gegenraum zur Bühne“[286] fungiert. ‚Priesterliche‘ Werktreue, hinter der der Musiker als Person verschwindet, steht im grellen Gegensatz zur Primadonna, die über die ihr übertragene Opernrolle hinaus immer auch sich selbst darstellt und deren Selbstdarstellung stets auch ein Rollenspiel ist, ja, bei der das Verschmelzen von Rolle und Person auf der Bühne wie im realen Leben geradezu gefordert wird. Dagegen ermöglicht der Interpret durch seine Musizierweise und seine Haltung gegenüber dem aufgeführten Werk dem Zuhörer idealerweise die vollkommene Fokussierung auf die Musik. Der Primadonnen- und der Interpretentypus samt dem sie umgebenden Assoziationsfeld schließen also

282 Adelina Patti (1843–1919) war die höchstbezahlte Sängerin ihrer Zeit (sie verdiente etwa doppelt so viel wie Jenny Lind), und ihr luxuriöser, extravaganter Lebensstil war legendär. 1869 verdiente sie durchschnittlich 1.000 Pfund im Monat; in den USA verlangte und erhielt sie für einen Auftritt mindestens 5.000 Dollar. Der Gesamtgewinn ihrer USA-Tourneen lag bei ca. 5.000.000 Dollar. Zu diesen Angaben und zur Biographie der Gesangsvirtuosin siehe Jutta Heise, Art. *Adelina Patti*, in: *MUGI. Musikvermittlung und Gender-Forschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand vom 10.4.2018, http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Adelina_Patti.

283 Grotjahn, *Die Diva und die Anfänge des Starwesens*, S. 92.

284 Ebd., S. 96.

285 Hans-Otto Hügel und Johannes von Moltke machen darauf aufmerksam, dass der klassische Diventypus infolge eines geänderten Frauenbildes seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht mehr so gehäuft auftritt wie in den Jahren davor: „In einer Kultur, in der Feminismus und Gender-Debatten klargelegt haben, daß Gender-Rollen nicht natürlich, sondern kulturell verabredet sind, mangelt es an Frauenrollen, die noch auf Widerspruch stoßen. So tritt die Diva denn heute vorwiegend als queer-Diva in homosexuellen Teilkulturen bzw. deren Filmen auf.“ *Handbuch Populäre Kultur*, S. 163. Das heißt, nur als kulturelles Zeichen, das von allen verstanden und geteilt wird, können Images als Identifikationsangebot wie auch als skandalöser, aber faszinierender Gegenentwurf eine so starke Wirkung auf Menschen und Gesellschaften ausüben wie in der Hoch-Zeit der Diven.

286 Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Wien/Köln/Weimar 2005, S. 322.

einander aus. Doch es gab im 19. Jahrhundert durchaus Sängerinnen, die sich selbst als ‚werktreue' Interpretinnen verstanden und auch so in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden. In erster Linie betraf dies Konzert-, Lied- und Oratoriensängerinnen, aber auch einer Bühnenkünstlerin wie Pauline Viardot-Garcia gelang es, als echter Gegentypus zur Primadonna rezipiert zu werden. Entscheidend für das Künstler-Image der Sängerinnen scheint, jedenfalls außerhalb Deutschlands, nicht in erster Linie die Frage ‚Bühne oder Konzertsaal' gewesen zu sein, sondern hier spielten andere Faktoren wie Repertoire, musikalische Vielseitigkeit und die Gestaltung des Privatlebens eine ebenso wichtige Rolle. Jenny Lind und Adelina Patti verabschiedeten sich früh von der Opernbühne bzw. lehnten feste Opernengagements ab, um stattdessen Konzertreisen durch Europa und in die USA zu unternehmen, auf denen sie mehr Geld verdienten als in der Zeit ihrer Bühnenauftritte. Obwohl sie jahrzehntelang ‚nur' noch als Konzertsängerinnen auftraten, wurden sie dennoch aufgrund ihres Reichtums – auch dort, wo dieser ‚wohltätigen Zwecken' diente[287] – und nicht zuletzt wegen ihres Repertoires, das weiterhin aus den virtuosen Arien ihrer einstigen Paraderollen bestand, als Primadonnen, zumindest jedoch nicht als Interpretinnen wahrgenommen und verehrt. Während ihrer Amerika-Tournee entstand von Jenny Lind[288] zwar mit dem Image der wohltätigen Künstlerin ein Gegenentwurf zum Primadonnentypus, doch dieses Image wurde fast völlig unabhängig von ihrer sängerischen Leistung kreiert und rezipiert. Tatsächlich fokussieren

287 Teile der Gage ‚wohltätigen Zwecken' zugute kommen zu lassen, war unter erfolgreichen Künstlern gang und gäbe, wenn auch nicht in dem Ausmaß, mit dem Jenny Lind auf ihrer Amerika-Tournee verfuhr. Solche ‚Abgaben' geschahen jedoch nicht nur aus einer wohltätigen Gesinnung heraus, sondern waren auch eine Strategie, um dem Image des geldgierigen Virtuosen entgegenzuwirken. Schon Liszts Benefizkonzerte wurden in dieser Zwiespältigkeit aufgenommen. So kommentiert Heinrich Heine ironisch Liszts Spiel zugunsten der Fertigstellung des Kölner Doms: „Er ist hier, der moderne Amphion, der mit den Tönen seines Saitenspiels beim Kölner Dombau die Steine in Bewegung setzte, daß sie sich zusammenfügten wie einst die Mauern von Theben!" *Heine und die Musik*, S. 154.

288 Als uneheliches Kind geboren und unter schwierigen Familienverhältnissen aufgewachsen, wurde Jenny Lind (1820–1887) 1830 als Schülerin am Königlichen Theater Stockholm aufgenommen, wo sie 1838 in Webers *Freischütz* debütierte. Ihr kometenhafter Aufstieg begann mit der Rolle der Alice in Meyerbeers *Robert le Diable*. 1840 wurde sie zur königlichen Hofsängerin ernannt. 1841 ging sie für etwa ein Jahr nach Paris, um sich bei Manuel Garcia weiter auszubilden. 1843 unternahm Lind eine erste Tournee durch Skandinavien. 1844 nahm sie ein Angebot Meyerbeers an, in Berlin in seiner neuen Oper *Ein Feldlager in Schlesien* zu singen. Ihr enormer Erfolg führte dazu, dass sie im folgenden Jahr zu einer weiteren Spielzeit nach Berlin kam. Es folgten von 1847 bis 1849 Engangements in London. 1850 unternahm Lind mit ihrem Manager Phineas T. Barnum (1810–1891) eine ausgedehnte Tournee durch Amerika. Ihr Klavierbegleiter war ab 1851 Otto Goldschmidt (1829–1907), den sie im folgenden Jahr in Boston heiratete. Nach ihrer Rückkehr unternahm das Künstlerpaar Konzerttourneen durch Europa und ließ sich schließlich in England nieder, wo sich Jenny Lind bis zu ihrem Rückzug aus der Öffentlichkeit in den 1860er Jahren verstärkt dem Oratorium zuwandte. Von 1883 bis 1886 unterrichtete sie am Royal College of Music Gesang. Zu diesen und weiteren Angaben siehe Sonja Gesse-Harm, Art. *Jenny Lind*, in: *MUGI*, Stand vom 14.3.2018, http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Jenny_Lind. Neuere Biographien sind: Nils-Olof Franzén, *Jenny Lind – Die schwedische Nachtigall. Eine Biographie*, Berlin 1990 und Eva Öhrström, *Jenny Lind: The swedish nightingale*, Stockholm 2000.

sich die enthusiastischen Besprechungen in der amerikanischen Presse fast ausschließlich auf ihre Wohltätigkeit und auf das Weiblichkeitsideal, das sie in den Augen der Öffentlichkeit repräsentierte: „American journalists measured Lind not by the standard of Singer/Musician but by that of Ideal Woman based on four virtues: piety, purity, submissiveness, and domesticity.“[289] Die im religiösen Amerika des 19. Jahrhunderts zentrale Bedeutung der Frömmigkeit, für deren Pflege im häuslichen Bereich vor allem die Frauen zuständig waren, repräsentierte Lind durch ihr wohltätiges Engagement; für die Tugend der Reinheit stand symbolisch ihr Verzicht auf die moralisch anrüchige Opernbühne. Unterordnung und Häuslichkeit schließlich sah man in der Heirat mit ihrem Begleiter Otto Goldschmidt 1852 (also noch während ihrer Amerika-Tournee) erfüllt, zumal in dem bedeutenden Detail, dass sie trotz ihrer Berühmtheit den Namen ihres Mannes annahm: „Journalists agreed that her use of her married name professionally demonstrated her to be a *real* woman: one who could never be satisfied with fame alone, but must be rewarded by the higher calling of matrimony.“[290] Darüber hinaus besaß Linds Weigerung, auf der Bühne zu singen, im Kontext des gesellschaftlichen Ringens um demokratische Werte, denen die elitäre Exklusivität der Oper widersprach, identitätsstiftende Kraft:

> „Lind appears a musical democrat challenging the elite's claims to exclusivity and demonstrating that the unprivileged derived as much joy from Italian opera as did the privileged. It is this aesthetic of musical democracy – rather than the democracy of conduct and morality – that appealed most strongly to American audiences and made them worship her.“[291]

Jenny Lind wurde auf diese Weise zu einem Ideal und gleichzeitig zu einem Teil der amerikanischen Durchschnittsgesellschaft; „she was seen not as a prima donna – a professional of the European opera stage – but as an American every-woman, an image resonating particularly well with an audience excluded from the operatic theatre or uncomfortable with its music.“[292] Der unermessliche Erfolg ihrer Amerika-Tournee erklärt sich also aus ihrer (Selbst-)Darstellung als

> „an icon of American womanhood first, an opera singer second, and a pious and decorous singer of concerts rather than a dangerous woman of the stage. She became a paradigm of America's ideal woman, giving the icon a populist

289 Austin Caswell, *Jenny Lind's Tour of America: A Discourse of Gender and Class*, in: *Festa Musicologica. Essays in Honor of George J. Buelow*, hrsg. von Thomas J. Mathiesen und Benito V. Rivera, New York 1995, S. 319–337; hier S. 329.

290 Ebd., S. 331. Das Image der ‚idealen Amerikanerin' stand, wie Caswell hervorhebt, in offensichtlichem Widerspruch zu Linds künstlerischem Selbstbewusstsein, zu ihrer Geschäftstüchtigkeit und Unabhängigkeit. Dass sie dennoch so erfolgreich das Image ‚wahrer' Weiblichkeit repräsentieren konnte, belegt ihren professionellen Umgang mit dem Spagat zwischen Realität und Fiktion, den die Image-Pflege für Stars so oft mit sich brachte und bringt: „Lind pulled off the difficult trick of presenting herself as a paragon of True Womanhood while occupying a place outside its bounderies.“ Ebd., S. 335.

291 Ebd., S. 336f.

292 Ebd., S. 320.

> connection by identifying it with the working class from which she came [...]."[293]

Die Sensation, die Lind in Amerika auslöste, steht damit beispielhaft für die erfolgreiche Entstehung eines Images im Zusammenwirken der (Selbst-)Darstellung des Stars mit den sozialen und gesellschaftlichen Realitäten und Bedürfnissen, auf die sie trifft, und erklärt zugleich, warum die Sängerin nach ihrer Rückkehr in Europa nicht an ihren spezifischen transatlantischen Erfolg anknüpfen konnte:

> „Lind was adored in America in her appearances on the concert stage, but European audiences displayed no excitement for that role. She had made her European reputation on the opera stage, and the only thing she could be on the European concert stage was an *ex*-opera singer, a category for which audiences could not develop much enthusiasm – sentimental respect, perhaps, but nothing remotely like the frenzied American response. [...] European elite audiences were unable to wrap her in the aura of True Womanhood as American mass audiences had done."[294]

Im Gegensatz zu Jenny Lind, die trotz ihres frühen Verzichts auf die Opernbühne weder in Europa noch in Amerika als Interpretin rezipiert und gefeiert wurde, repräsentierte Pauline Viardot-Garcia[295], die der Opernbühne wesentlich länger treu blieb, weit mehr den Interpreten- als den Primadonnentypus oder gar ein gänzlich außermusikalisches Image. Dies mag zum einen an ihrer äußeren Erscheinung gelegen haben, die offenbar nicht dem Ideal der schönen, sinnlichen Primadonna entsprach, aber auch an den Rollen – Fidès in Meyerbeers *Le Prophète*, die Gluck-Partien Orpheus und Alceste –, mit denen sie zumindest in Paris am erfolgreichsten war und die nicht in den Bereich von Sinnlichkeit und Erotik fallen. Auch ihre private, unskandalöse Lebensführung mit früher Heirat und Familiengründung war

293 Ebd., S. 337.

294 Ebd., S. 336. Die englische Presse reagierte entsprechend befremdet und amüsiert auf die Begeisterung, die Lind in den amerikanischen „lower-class audiences" auslöste, „a condescension absent in the American press." Ebd., S. 324.

295 Pauline Viardot-Garcia (1821–1910) war eine der einflussreichsten Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Als Tochter des spanischen Tenors Manuel del Pópulo García (1775–1832) und Schwester der Maria Malibran (1808–1836) führte die Sängerin, Pianistin, Komponistin, Organistin, Arrangeurin, Pädagogin, Herausgeberin und Sammlerin von Volksliedern die musikalische Familientradition weiter. Auf den großen europäischen Opernbühnen feierte sie beispiellose Triumphe; Komponisten wie Meyerbeer, Berlioz und Gounod verdankten den Erfolg ihrer Opern dem aktiven Mitschaffen der Künstlerin. Zunächst als Pianistin ausgebildet, debütierte Viardot-Garcia bereits mit 17 Jahren in Brüssel, wo sie Aufsehen durch ihren großen Stimmumfang und ihre musikalische Reife erregte. 1840 heiratete sie den Schriftsteller Louis Viardot (1800–1883), der sie auf ihren Konzertreisen und Tourneen begleitete. 1863 zog sich Viardot-Garcia von der Bühne zurück und ließ sich mit ihrer Familie und dem russischen Schriftsteller Ivan Turgenjew (1818–1883) in Baden-Baden nieder. Wegen des deutsch-französischen Krieges kehrte sie 1871 nach Paris zurück, wo ihr Salon weiterhin einen internationalen musikalisch-kulturellen Anziehungspunkt bildete. Eine ausführliche Lebens- und Werkbeschreibung der universellen Künstlerin bietet Beatrix Borchard, *Pauline Viardot-Garcia. Fülle des Lebens* (Europäische Komponistinnen 9), Köln/Weimar/Wien 2016.

nicht dazu angetan, sie zur Diva zu stilisieren. Der entscheidende Unterschied zu Jenny Lind und anderen berühmten Sängerinnen ihrer Zeit scheint jedoch gewesen zu sein, dass Pauline Viardot-Garcia nicht nur als Sängerin, sondern als umfassend gebildete und kreative Musikerin wahrgenommen wurde. Sie wurde zur Interpretin, indem die Sängerin gegenüber anderen musikalischen Befähigungen und Tätigkeitsfeldern in den Hintergrund rückte. So heißt es über sie in La Maras biographischer Skizze:

> „Sie gehört noch zu jenen spontanen, universell begabten und gebildeten Naturen, die in unserer auf Theilung der Arbeit und Entwickelung von Specialitäten gerichteten Zeit zu den immer selteneren Erscheinungen werden. Eine Gesangsvirtuosin, welche, jedem Stil, jedem Ideal gerecht werdend, von der Geschichte der Kunst unter den Unübertroffenen genannt wird, [...], eine Klavier- und Orgelspielerin, deren sich ihr Meister Liszt als Schülerin nicht zu schämen braucht, eine Musikerin, deren sicheres Partitur- und prima-vista-Spiel sammt ihrem feinen Ohr manchem Kapellmeister zu statten käme; eine Komponistin von Grazie und Originalität, eine Lehrmeisterin, der wir keine Andere zur Seite zu stellen haben, mit einem Worte: eine Frau von Genie und Gelehrsamkeit, deren geistreiche Anmuth im Bund mit einer selbst Wissenschaftliches umfassenden literarischen Bildung und tiefgehenden Kenntnis lebender und todter Sprachen ihr die Freundschaft vieler der bedeutendsten Männer und Frauen ihres Jahrhunderts gewann [...].“[296]

Pauline Viardot-Garcia wird hier – in Übereinstimmung mit den Aussagen zahlreicher Autoren und Personen des öffentlichen Lebens wie Liszt, Berlioz, Meyerbeer, Moscheles und George Sand, die La Mara in ihrem Aufsatz zitiert – als universell gebildete Frau und Musikerin beschrieben, die weit über ihre Gesangskunst hinaus als Pianistin, Organistin[297], Komponistin und Lehrerin wirkte und deren kapellmeisterliche Qualitäten, umfassende Sprachkenntnisse und wissenschaftliche Bildung ihr die Anerkennung und den Respekt der bedeutendsten Persönlichkeiten unter den Künstlern und Gelehrten ihrer Zeit einbrachten.[298] Auffällig oft tituliert La Mara die Künstlerin mit der Bezeichnung Genie und ordnet ihr, unverkennbar als Zeichen der Wertschätzung, männlich konnotierte Fähigkeiten und Eigenschaften zu wie schöpferische Kraft, Geist, Universalität, Idealität, Originalität, Individualität, Vollkommenheit und Gelehrsamkeit. Pathetische Ausdrücke und Metaphern

296 La Mara, *Pauline Viardot-Garcia* (*Sammlung musikalischer Vorträge*, Reihe 4/43), Einzeldruck, Leipzig 1882, S. 263f.

297 Sie ließ sich 1851 eine Salonorgel des französischen Orgelbauers Aristide Cavaillé-Coll (1811–1899) bauen, die zunächst in ihrer Pariser Wohnung aufgestellt wurde, bevor sie in die Villa der Familie nach Baden-Baden mit umzog und schließlich im Zuge der Rückkehr infolge des deutsch-französischen Krieges wieder nach Paris zurückgebracht wurde. Eine Besonderheit der Orgel, die auf Pauline Viardots erstaunliche Fähigkeiten als Orgelvirtuosin verweist (mit Vorliebe spielte sie darauf Werke von Bach), war eine deutsche Pedalklaviatur mit zwei voneinander unabhängigen Pedalwerken. Vgl. Borchard, *Pauline Viardot-Garcia*, S. 42ff.

298 La Mara weist außerdem auf ihr malerisches Talent, insbesondere ihre Porträt-Kunst, hin. La Mara, *Pauline Viardot-Garcia*, S. 266.

wie die „Höchstberufene“, die „Poesie und Musik in Person“, das „heilige Feuer des Genies“, die „Universalität ihres Genies“ durchziehen das Porträt der Musikerin ebenso wie die ‚deutsch-männlichen‘ Tugenden Arbeit, Disziplin und Kampf: „Sie selber war ihr unerbittlichster Lehrer. Schwierigkeiten zu bekämpfen war ihr unablässiges Bemühen, und die Schärfe ihres Geistes, ihr feiner Geschmack, ihr aufs Höchste gerichtetes künstlerisches Streben führten sie auf die Höhe der Meisterschaft.“[299] Sie sei

> „eine jener seltenen glücklichen Naturen, für welche die Arbeit ein Genuß, wahre Ruhe, ja ein unentbehrlicher Normalzustand ist und denen die Unthätigkeit eine ermüdende Anstrengung, ein krankhafter Zustand sein würde, wäre sie ihnen überhaupt möglich. Aber sie kennen die Unthätigkeit nicht. Scheinbar müßig, arbeiten sie; ihr Träumen ist kein inhaltloses, es ist vielmehr ein Nachdenken.“[300]

Das ‚männliche‘ Bild der Künstlerin wird abgerundet durch den Kontrast zu den oberflächlich (aus-)gebildeten Sängerinnen und Sängern, aber auch zu den berühmtesten Primadonnen ihrer Zeit. Als Sängerin besitze sie eine „staunenswerthe Freiheit von aller und jeder Koketterie“, und selbst die „über alles Maß gefeierte“ Jenny Lind könne mit „der ungleich größeren dramatischen Begabung, der genialeren, großartigeren Natur der romanischen Künstlerin“ nicht Schritt halten.[301] Ihre ‚männliche‘ Überlegenheit und exklusive Stellung im Reich der Kunst gipfelt im Eintritt in die „erhabenen Regionen“ Bachs und Beethovens, der wiederum nur durch ‚männliche‘ Qualitäten möglich ist:

> „Kraft ihrer vollendeten, mit männlichem Geiste bewältigten Studien hat sie durch Eroberungsrecht sich in den erhabenen Regionen der Kunst, hoch über den Thälern und den ihnen eigenen Luftströmungen, eingebürgert, deren Freud und Leid, deren Fühlen und Streben der großen Menge immer unzugänglich, immer ein Geheimnis bleibt, wo aber die Gluck, Bach und Beethoven, wo die Riesen hausen, die im voraus auf die Popularität des Leierkastens Verzicht leisten.“[302]

Pauline Viardot-Garcia wird, obwohl Frau und Sängerin, bei La Mara und in den von ihr herangezogenen deutschen wie französischen Quellen, in zeitgenössischen Konzertrezensionen und nicht zuletzt von ihr selbst als ‚männlicher‘ Künstler- und Interpretentypus dargestellt.[303] Dazu trägt ihre künstlerische und intellektuelle Uni-

299 Ebd., S. 267.

300 Ebd., S. 267f. Das Zitat, auf das sich La Mara hier beruft, stammt jedoch nicht von einem deutschen Autor, sondern von George Sand (1804–1876), die der Sängerin in ihrem Roman *Consuelo* als Gegentypus zur klassischen Diva ein Denkmal setzte. Vgl. dazu Borchard, *Pauline Viardot-Garcia*, S. 123–130.

301 La Mara, *Pauline Viardot-Garcia*, S. 270.

302 Ebd., S. 274.

303 Ihr Selbstverständnis als Interpretin, die für sie hierarchisch nicht unter, sondern gleichwertig neben dem Komponisten steht, artikuliert sie mehrfach in ihren Briefen, z. B. an Clara Schumann: „Vor allem verehre ich den schaffenden Meister, unmittelbar neben ihm den schaffenden Künstler.

versalität ebenso bei wie die Auswahl ihrer Bühnenrollen und ihr Privatleben, in dem sich, ungewöhnlich genug für ihre Zeit, Ehe und Familie ihrer Karriere unterordneten. In Russland, neben Deutschland dem Land, in dem sie ihre größten und bleibendsten Erfolge feierte, zeigt die Viardot-Rezeption jedoch noch andere Facetten, durch die sich, wie Beatrix Borchard aufgezeigt hat,[304] das Image der Sängerin von der Interpretin zur Primadonna verschob. Zwar begeisterte sie auch hier durch ihre umfassende Musikalität und eroberte sich durch ihr Engagement für die russische Musik und Dichtung sowie durch das schnelle Aneignen der Sprache die Sympathien des russischen Publikums. Das aus populären italienischen Opernarien bestehende Repertoire, mit dem sie in Russland auftrat, vor allem aber ihre Beziehung zu dem russischen Dichter Ivan Turgenjew, über deren Charakter bis heute Ungewissheit besteht, führte jedoch dazu, „daß Pauline Viardot schließlich doch noch vom Divenbild eingeholt wurde, zumal mit seinen negativen Konnotationen“[305]. Der enge persönliche und künstlerische Austausch zwischen Viardot und Turgenjew, der einerseits über Jahrzehnte ein Garant für das bleibende Interesse der russischen Öffentlichkeit an der Sängerin war, führte andererseits in den späten 1860er Jahren im Zusammenhang mit einer national-politisch motivierten Ablehnung von Turgenjews pro-westlicher Haltung dazu, dass der Einfluss Viardot-Garcias auf ihn kritisch gesehen wurde und sich die Begeisterung für die Sängerin „in Kritik, ja sogar Ablehnung“[306] wandelte. Besonders nach Turgenjews Tod 1883 wurde sie rückblickend

> „als eine im negativen Sinne emanzipierte Frau dargestellt, die unfähig zu ‚wahrer Liebe‘ ist, nur den eigenen Launen lebt und sich mit einer Schar von sie anbetenden Verehrern umgibt. Turgenjew bedauerte man als Sklaven der Launen einer Frau, die seine Liebe nicht erwiderte, ihn aber an sich zu binden wußte.“[307]

Der Topos der launischen, selbstsüchtigen Diva, dem zu widersprechen Pauline Viardot-Garcia zeitlebens bemüht gewesen war, holte sie so, jedenfalls in Russland, schließlich doch noch ein.

Anders als Pauline Viardot-Garcia gab die österreichische Altistin Amalie Joachim geb. Schneeweiss (1839–1899)[308] ihre Karriere als Opernsängerin, die an der

---

Beide sind unzertrennbar – denn Jeder allein für sich bleibt stumm, und zusammen schaffen sie den höchsten und edelsten Genuß des Menschen, die Kunst.“ Zitiert nach: Borchard, *Pauline Viardot-Garcia*, S. 143.

304 Borchard, *Eine „Anti-Diva“?*, ab S. 118.

305 Ebd., S 123. Zur Konstellation der Freundschafts-, Liebes- und Schaffensgemeinschaft zwischen dem Dichter und der Musikerin sowie deren Ehemann Louis Viardot siehe Borchard, *Pauline Viardot-Garcia*, S. 282–307.

306 Borchard, *Eine „Anti-Diva“?*, S. 124.

307 Ebd., S. 125.

308 Zu Leben und Wirken der österreichischen Altistin, die nach eigenen Angaben bereits mit vierzehn Jahren auf der Bühne stand und acht Jahre lang mit kleinen, schlecht bezahlten Rollen allein für ihre früh verwitwete Mutter und ihre Geschwister sorgen musste, bevor sie an der Hannoveraner Hofoper ein festes Engagement erhielt, siehe die Doppelbiographie *Stimme und Geige*, in der

königlichen Hofoper in Hannover gerade erst Fahrt aufgenommen hatte, in dem Moment auf, als sie 1863 den damals schon international gefeierten Violinvirtuosen Joseph Joachim heiratete, und verlegte ihre künstlerische Tätigkeit fortan auf den Konzert- und Oratoriengesang.[309] Amalie Joachim war über Jahrzehnte die bekannteste deutschsprachige Konzert-Altistin, die nicht nur als kongeniale Interpretin des Brahmsschen Liedschaffens galt, sondern sich auch für die Lieder anderer zeitgenössischer Komponisten wie Robert Franz, Max Bruch und Gustav Mahler einsetzte. Sie gestaltete anspruchsvolle Konzertreihen, in denen sie sich der Geschichte des deutschen Liedes widmete, und unternahm Konzertreisen, vornehmlich im deutschsprachigen Raum, am Ende ihrer Karriere aber auch bis in die USA. Sämtliche Rezensionen, Berichte und Erinnerungen zeichnen von Amalie Joachim das Gegenbild des Primadonnentypus, indem sie sie als ‚werktreue' Interpretin darstellen. Es ist die Rede von „echtester, reinster Kunst", vom „hohen heiligen Ernst der Kunst in ihrer idealsten Verkörperung", von einem „reich begabten Geist", von „ergreifendem", „erschütterndem" und „beseligtem" Gesang, von „ungewöhnlicher und staunenswerter Arbeitskraft und Arbeitslust", von „ernsten Studien" und „stürmischem Bildungsdrang".[310] Wie bei Pauline Viardot-Garcia sind es die Tugenden der Authentizität, der Arbeitsamkeit und Selbstdisziplin sowie eine umfassende musikalische Bildung, die Amalie Joachim als ‚männlichen' Interpretentypus ausweisen. Um ihre völlige Hingabe an das ausgeführte Musikwerk zum Ausdruck zu bringen, wird sogar die Priestermetapher auf die Sängerin angewendet: „Wenn die Kunst das Licht des Lebens, dann war Amalie Joachim eine große Priesterin dieser Kunst, eine Lichtpriesterin."[311] Dazu gehört auch die Idealisierung der Künstlerin im Topos der Übereinstimmung von Kunstgesinnung und Charakter:

> „Im Uebrigen lag ihrem eigensten menschlichen Wesen nichts ferner als Hochmuth, Selbstüberhebung, Dünkel und Stolz. [...] Hörte man sie dann

---

Borchard anhand von Briefwechseln und anderen Schriftdokumenten die Biographien von Amalie und Joseph Joachim einander gegenüberstellt und zusammenführt.

309 In ihren biographischen Skizzen deutscher Tonkünstlerinnen schreibt die Musikschriftstellerin und Klavierpädagogin Anna Morsch (1841–1916) dazu: „1863 nahm Amalie Weiß als Fidelio Abschied von der Bühne, um Joseph Joachim die Hand zu reichen. Sie verließ die Bühne mit schwerem Herzen, die Welt der Bretter war ihr heimischer, wie der Konzertsaal, der vorerst nur einen schwachen Ersatz bot." Anna Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen. Biographische Skizzen aus der Gegenwart*, Berlin 1893, S. 105f. Morschs Sängerinnen-Skizzen zufolge war der Abschied von der Bühne wegen Heirat auch in Deutschland nicht zwingend, sondern es scheint hier durchaus individuelle Spielräume gegeben zu haben, mutmaßlich in Abhängigkeit von der Entscheidung des Ehemannes. Einige Sängerinnen setzten ihre Opernkarriere ohne Unterbrechung fort, andere nahmen sie nach einer ‚Auszeit' später wieder auf, wie die Sopranistin Antonia Mielke (1856–1907): „Durch ihre Vermählung trat ein kurzes Stocken ihres Siegeszuges ein, bis der unwiderstehliche Drang ihrer innersten Natur sie der Kunstwelt zurückgab." Ebd., S. 92. Mit ihrem radikalen Abschied von der Opernbühne scheint Amalie Joachim eher in der Minderheit gewesen zu sein. Da ihr dieser Abschied nachweislich schwer fiel, dürfte er vor allem Joseph Joachims Wunsch entsprochen haben.

310 Die Ausdrücke und Umschreibungen entstammen einer Textmontage in Borchard, *Stimme und Geige*, S. 488–492.

311 Ebd., S. 491, aus einem Nachruf von Ludwig Hartmann.

> diese Lieder singen, so schien es, als sei die ganze Größe und Güte ihrer eigensten menschlichen Natur, all die Tiefe ihres Empfindens, die Wahrheit und Lauterkeit ihres Gemüts, der strahlende Humor wie der tiefe Ernst ihrer strengen Lebensauffassung in ihrem Gesang in idealster Weise verkörpert.“[312]

Die Charakterisierung Amalie Joachims als ‚werktreue‘ Interpretin und die dafür gefundenen Formulierungen unterscheiden sich in nichts von der Stilisierung Joseph Joachims als ‚Kunst-Priester‘. Dennoch wird in der Rezeption eine Hierarchie innerhalb des Künstlerpaares hergestellt, die dem traditionellen Geschlechterverhältnis entspricht und die *sein* Interpretentum über das ihre stellt. Dies geschieht zunächst, indem Sängerin und Geiger als Paar wahrgenommen werden, das als künstlerisches und menschliches Vorbild stilisiert wird. Obwohl beide in Rezensionen als gleichrangig bewertet werden, wird Amalie Joachims künstlerische Leistung in Abhängigkeit von derjenigen ihres Mannes gesehen, unter dessen Einfluss aus der Opernsängerin eine „echte Künstlerin“ geworden sei:

> „Wie *Clara Wieck* an Schumann’s Seite zu der unvergleichlich stilvollen, nur auf das Echte und Wahre in der Kunst hinstrebenden *Clara Schumann*, so hat auch Frl. *Amalie Schneeweiss* unter der künstlerischen Aegide des herrlichen Meisters Joachim den grossen Aufschwung zu der echten Künstlerin *Amalie Joachim* genommen.“[313]

Obwohl die Geschlechterhierarchie im Künstlerpaar Clara und Robert Schumann durch die traditionelle musikalische Rangordnung zwischen Komponist und Interpret stärker hervortritt, wird sie auch im Interpretenpaar konstruiert, indem der Geiger als Lehrer und Erzieher der Sängerin in Erscheinung tritt. Für die Konzertpraxis der beiden Künstlerinnen, die auch gemeinsam auftraten, bedeutete dies:

> „Trat Amalie Joachim mit ihrem Mann auf, bejubelte man sie gemeinsam als Verkörperung einer Idee: Stimme und Geige, Frau und Mann. Gab sie hingegen mit Clara Schumann ein Konzert, waren beide nur die jeweils unbedeutenderen ‚Hälften‘ unterschiedlicher Konstellationen.“[314]

Unausgesprochen manifestierte sich die Hierarchie zwischen Amalie und Joseph Joachim auch im Instrument und in den musikalischen Gattungen, denen sie sich widmeten. Der Vorrang der Instrumentalmusik gegenüber der Vokalmusik in der deutschen Musikästhetik übertrug sich auf das Ansehen des Instrumentalisten und des Sängers bzw. der Sängerin. Während das Beethovensche Streichquartett, für dessen kongeniale Wiedergabe der Name Joachim symbolisch stand, als Gipfel metaphysischer Instrumentalmusik verklärt wurde, stand das Lied als mit weiblicher Hausmusik assoziierte Gattung auf der untersten Stufe musikalischer Produktion. Die Aura, die Amalie Joachims Liederabende umgab, konnte daher niemals an die sakrale Weihe der Quartettsoireen Joseph Joachims heranreichen, die den Kon-

312 Ebd., S. 489, aus einem Nachruf von Heinrich Reimann.
313 *AMZ* 7 (1872), Sp. 806.
314 Borchard, *Stimme und Geige*, S. 329.

zertsaal in einen ‚Kunst-Tempel' und die Zuhörerschaft in eine entrückte ‚Kunst-Gemeinde' verwandelte. Schließlich manifestierte sich die ‚männliche' Überlegenheit von Joseph Joachims Künstler- und Interpretentum in der Institutionalisierung seiner künstlerischen und pädagogischen Tätigkeit als Hochschullehrer und -direktor, durch die es weniger der Vergänglichkeit musikalischer Reproduktion anheimfiel als dasjenige seiner Frau, die zwar in ihren letzten Lebensjahren als gefragte und innovative Gesangslehrerin wirkte, deren pädagogische Tätigkeit jedoch als nicht institutionalisiert von geringerer Ausstrahlung und Nachwirkung war. Zu all diesen Kriterien, die bereits hinlänglich ausreichten, um der Sängerin in der Konstellation des Interpretenpaares den Aufbau eines künstlerischen Profils als ‚männlicher' Interpretentypus zu erschweren, trat noch die verhängnisvolle Entwicklung ihres Privatlebens hinzu. Zwar konnte ihr der Vorwurf des Ehebruchs mit dem Verleger Fritz Simrock nie nachgewiesen werden – und Joseph Joachim verlor letztlich den Prozess –, dennoch schadete allein der im Raum stehende Verdacht ihrem Ruf und ihrer Karriere, indem ihr Konzertsäle, in denen ihr Mann auftrat, verschlossen blieben und Konzertveranstalter sich von ihr abwandten. Umso erstaunlicher ist das Durchsetzungsvermögen, mit dem sie nach der Scheidung gegen alle Widerstände ihre Karriere erfolgreich fortsetzte. Es steht jedoch außer Zweifel, dass, wäre sie vor Gericht des Ehebruchs für schuldig befunden worden, ihre Karriere und ihr Ruf für immer zerstört gewesen wären. Joseph Joachim dagegen konnte, obwohl er den Prozess verlor, seine Karriere weitgehend unbeschadet weiterführen und den Nimbus des ‚Kunst-Priesters' über seine Zeit hinaus wahren. Zwar machte die von der Öffentlichkeit mit Interesse verfolgte ‚Schlammschlacht' des berühmten Künstlerpaares Amalie Joachim nicht zum Primadonnentypus. Die Rolle des ‚unschuldigen Opfers', in der sie das Publikum nun sah, führte im Gegenteil eher noch zu einer Stärkung ihrer künstlerischen Identität als Interpretin. Doch zeigt ihr Beispiel wie auch dasjenige von Pauline Viardot-Garcia, dass sich eine Sängerin den Status als ‚männlicher' Interpretentypus in der Öffentlichkeit nicht nur hart erkämpfen musste, sondern wie leicht sie ihn als Frau auch wieder verlieren konnte. Letztlich war es der unlösbare Widerspruch zwischen dem Frauenbild ihrer Zeit und der künstlerischen Identität als ‚männliche' Interpretin, der eine echte Analogie mit der Verkörperung dieses Künstlertypus durch einen Mann praktisch unmöglich machte.

# 4 Die Suche nach dem ‚Deutschen' – Musik und Geschlecht im Kontext nationaler Selbstfindung

Für die Entwicklung einer nationalen Identität im politisch-historisch ‚verspäteten' und als Nation real noch nicht existierenden Deutschland des 19. Jahrhunderts spielten die Künste und unter ihnen vor allem die Musik eine zentrale Rolle. An die Stelle einer historisch gewachsenen politischen Einheit, wie es sie in anderen europäischen Ländern gab, trat die einheitsstiftende Funktion der Sprache und Kultur mit der Folge einer Ästhetisierung der Politik, die zwar kein ausschließlich deutsches Phänomen war, jedoch im Sinne nationaler Kompensationsbestrebungen größeres Gewicht erhielt als in anderen Nationen:

> „Scholarship on the development of a ‚German Identity' consistently reveals the pivotal place of the fine arts in the developing symbolism of the nation. [...] The aestheticization of politics in the nineteenth century was not a uniquely German phenomenon, as the origins of this tendency lay in the cultural politics of the French Revolution. But in German lands, notions of a grand nation-state were very tightly correlated with the arts. [...] Of all the arts, classical music was the most significant source of cultural and, arguably, political pride among nineteenth-century Germans."[1]

Aufgrund der entscheidenden Bedeutung der Musik für die deutsche Identitätsfindung und die Förderung eines nationalen Selbstwert- und Überlegenheitsgefühls wurde die Suche nach dem ‚Deutschen' in der Musik zu einem zentralen Thema im Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts. Mit den „Leitworte[n] Tiefsinn, Arbeit, Gründlichkeit"[2] und in Abgrenzung von allem ‚Nicht-Deutschen' wurde das spezifisch ‚Deutsche' definiert:

> „Charakteristisch ist dabei die Neigung zu einem dualistischen, symmetrisch-dichotomischen Vorgehen, das dem ‚Deutschen' jeweils antithetisch das ‚Nicht-Deutsche' entgegensetzt. Es entsteht so eine Kette von binären Oppositionen, die strukturell-semantisch um eine Kernopposition kreisen, die abstrakt vielleicht am einfachsten durch den Gegensatz von ‚Geist' und ‚Sinnlichkeit' zu bezeichnen ist."[3]

---

1 David B. Dennis, *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, New Haven/London 1996, S. 2f.

2 Bernd Sponheuer, *Über das „Deutsche" in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion*, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. in Zusammenarbeit mit der Staatsoper Unter den Linden Berlin von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 123–150; hier S. 128.

3 Ebd. Mit diesem Vorgehen folgt die Musikgeschichtsschreibung der nationalen Geschichtsschreibung: „Ein Kennzeichen nationaler Historiographie ist immer ihre implizite oder explizite Abgren-

So schreibt Franz Brendel in seiner *Geschichte der Musik*: „Im Gefühl des Deutschen behauptet die geistige, in dem des Italieners die sinnliche Gewalt die Herrschaft. Jenes mehr geistige Gefühl äussert sich in den Künsten als Streben nach *Charakteristik*, dieses mehr sinnliche als Streben nach *äusserer Schönheit* und *Formvollendung*."[4] In Deutschland sei „der Schauplatz alles Thuns und Handelns, wie alles Schaffens, der Geist"[5]. Gleichzeitig wird der deutschen Musik Universalität zugeschrieben, indem sie die Einzelcharaktere anderer Nationen, insbesondere Frankreichs und Italiens, in einer großen Synthese vereinigt und dabei eine übergeordnete, allgemeingültige „Weltmusik" schafft:

> „Es ist bis jetzt die weltgeschichtliche Aufgabe Deutschlands gewesen, alle anderen Volksgeister um den Thron seiner Universalmonarchie zu versammeln. Während die übrigen Nationen allein ihre gesonderte Individualität ausbildeten und in dieser verharrten, war es der Beruf Deutschlands, auf dem Grunde seiner Eigenthümlichkeit sich zu einer weithin schauenden Universalität zu erheben, die Individualität der anderen Völker in sich aufzunehmen und zu einem grossen Ganzen zusammenzufassen. [...] Deutschland besitzt nicht blos eine nationale Tonkunst im engeren Sinne; es hat, die Stile Frankreichs, Italiens mit seiner Eigenthümlichkeit verschmelzend, eine Weltmusik geschaffen, und zunächst dadurch schon den Gipfel der gesammten musikalischen Entwicklung erstiegen."[6]

Die Fähigkeit der Synthese verschiedener nationaler Musikstile als Charakteristikum des deutschen Musikschaffens war eine Denkfigur, die bereits im Musik-

---

zung gegenüber dem ‚Anderen': anderen Nationen, anderen Kulturen, anderen Werten, anderen Religionen, anderen Sprachen, anderen Regionen. Nur in Abgrenzung zum Anderen kann herausgearbeitet werden, was ‚deutsch' ist, was ‚deutsche Identität' ausmacht und was ‚deutsche kollektive Erinnerungen' sind." Angelika Schaser, *Nation, Identität und Geschlecht. Nationalgeschichtsschreibung und historische Frauen- und Geschlechterforschung*, in: Karen Hagemann / Jean H. Quataert (Hrsg.), *Geschichte und Geschlechter. Revisionen der neueren deutschen Geschichte* (Geschichte und Geschlechter 57), Frankfurt a. M. 2008, S. 64–91; hier S. 65. Nach Karen Hagemann erfüllte das polarisierende Denken mit dem Ziel der Abgrenzung „im wesentlichen vier Funktionen: Zum ersten brachte es in einer als krisenhaft und instabil erlebten historischen Situation einen kognitiven Orientierungsgewinn. Die schlichte Zuordnungsmöglichkeit strukturierte die Wahrnehmung auf einfache Weise und reduzierte damit die verwirrende Komplexität der Wirklichkeit. Zweitens diente es der kollektiven wie individuellen Selbstdefinition. Die nationale Identität wurde gleichsam durch negative Grenzen definiert. […] Drittens beförderte es die emotionale Stabilisierung, indem durch die jeweiligen negativen bzw. positiven Konnotationen das Fremde/Feindliche abgewertet und das Eigene/Vertraute aufgewertet wurde. Gleichzeitig schuf es eine klare unhinterfragbare Hierarchie sozialer Gruppen und damit eindeutige Machtverhältnisse. Und viertens trug es entscheidend zu einer Aggressionserzeugung und -lenkung bei." Karen Hagemann, *„Mannlicher Muth und Teutsche Ehre". Nation, Militär und Geschlecht zur Zeit der Antinapoleonischen Kriege Preußens* (Krieg in der Geschichte 8), Paderborn, München u. a. 2002, S. 270.

4 Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig $^{6}$1878 ($^{1}$1852), S. 128.

5 Ebd., S. 126.

6 Ebd., S. 128f. Zur „Vollendung und Universalisierung der Musik durch Deutschland" vgl. unter dieser Überschrift Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, S. 393–402.

schrifttum des 18. Jahrhunderts lebendig war, ohne dass jedoch daraus ein Hegemonialanspruch der deutschen Musik abgeleitet worden wäre. So sieht Johann Joachim Quantz in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* von 1752 das Adaptieren und Nachahmen anderer Nationalstile als positives und legitimes Vorgehen, um das Ziel eines „allgemeinen guten Geschmacks in der Musik" zu verwirklichen:

> „Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte [...]."[7]

Quantz nennt eine ganze Reihe von Bedingungen als Voraussetzung dafür, dass aus diesem „vermischten" Geschmack ein „allgemeiner guter Geschmack in der Musik" entstehen könne, darunter einen respektvollen Umgang mit den adaptierten Werken, der ein Abgleiten in bloßes Kopieren und die Versuchung, „sich mit fremden Federn zu schmücken", vermeidet. Das Entscheidende dabei sei, die „eigene Erfindungskraft" zu entwickeln und das eigene

> „Talent ohne Nachtheil eines Andern zu zeigen [...]; wenn ferner die Italiäner und die Franzosen den Deutschen in der Vermischung des Geschmackes so nachahmen wollten, wie die Deutschen ihnen im Geschmacke nachgeahmt haben [...]: so könnte mit der Zeit ein allgemeiner guter Geschmack in der Musik eingeführet werden. [...] In einem Geschmacke, welcher, so wie der itzige deutsche, aus einer Vermischung des Geschmackes verschiedener Völker besteht, findet eine jede Nation etwas dem ihrigen ähnliches; welches ihr also niemals misfallen kann. [...]. Denn eine Musik, welche nicht in einem einzelnen Lande, oder in einer einzelnen Provinz, oder nur von dieser oder jener Nation allein, sondern von vielen Völkern angenommen und für gut erkannt wird, [...] muß, wenn sie sich anders auf die Vernunft und eine gesunde Empfindung gründet, außer allem Streite, die beste seyn."[8]

Der kosmopolitische Gedanke, dass alle Musiknationen zum Besten der Musik in ähnlicher und gleichberechtigter Weise voneinander profitieren könnten, war 100 Jahre später unter dem Einfluss der nationalen Idee für Brendel und zahlreiche Musikschriftsteller in seiner Nachfolge weder denkbar noch erwünscht: Die Fähigkeit zur Synthese der nationalen Musikstile wurde nun durch die Umwertung als Fähigkeit zur Universalität in ihrer Bedeutung überhöht und zugleich exklusiv den deutschen Komponisten zugesprochen. Brendel griff also den bereits im 18. Jahrhundert existierenden Gedanken des „vermischten Geschmacks" als einer deutschen Errungenschaft auf, „deutete diesen allerdings unter nationalistischen Vorzeichen in

7 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [Berlin 1752] (Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles II), Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Breslau 1789, hrsg. von Hans-Peter Schmitz, S. 332.

8 Ebd., S. 333f.

einen Hegemonialanspruch deutschen Musikschaffens um“[9]. Der Topos der Synthese anderer Nationalstile durch die deutsche Musik erweist sich wie das schematische Konstrukt binärer Oppositionen als eine auf einem ausgeprägten Superioritätsdenken fußende „schillernde Mischung aus Weltbürger- und Nationalideologie, die in der deutschen Musikanschauung immer wieder zu finden [und der] ein vehement nationalistischer Gestus eingeschrieben war“[10]. Zwar waren längst nicht alle dem deutschen Nationalcharakter zugeschriebenen und auf die Musik übertragenen Eigenschaften positiv – so konstatiert Brendel an vielen Stellen seiner *Geschichte der Musik* negative Stereotypen wie deutsche Klein- und Spießbürgerlichkeit, Derbheit und Schwerfälligkeit –, „allerdings wurden die negativen Aspekte entweder hauptsächlich in Bezug auf die Vergangenheit thematisiert oder besaßen eine implizite positive Kehrseite.“[11] So wandelte sich etwa der Mangel an Leichtigkeit in den Vorzug der Ernsthaftigkeit, Schlichtheit und Naivität wurden zu Bescheidenheit und Aufrichtigkeit umgedeutet, und eine zu sehr auf dem Verstand basierende und daher ‚trockene‘ Musik galt in der Tiefe und Geistigkeit Beethovens als ein für allemal überwunden.[12]

Neben der angeblich spezifisch deutschen Fähigkeit, die verschiedenen nationalen Stile in einer universellen ‚Weltmusik‘ zu vereinigen, spielt die Bewertung der reinen Instrumentalmusik als höchster musikalischer Entwicklungsstufe die entscheidende Rolle hinsichtlich des deutschen Anspruchs auf kulturelle Hegemonie. „Nur im Reich des Instrumentalen schaltet die Musik als souveräne Herrin und Meisterin“, heißt es in Otto Gumprechts *Musikalischen Charakterbildern*, und weiter:

> „Geraume Zeit hatte die Musik theils an der Kirche, theils an der Bühne sich emporgerankt, ehe sie zum klaren Bewußtsein ihrer Macht gelangte. Als selbständige, ihren Schwestern ebenbürtige Kunst fühlte sie sich erst mit dem Augenblick, da sie begann, in die großen instrumentalen Formen ihr Wesen zu ergießen. Der Abschluß, welchen sie sich auf solche Weise gab, war aber das Werk desjenigen Volks, das vor allen andern dazu berufen worden, seine unerschöpfliche Innerlichkeit in der Sprache der Töne zu offenbaren. Unsere classische Instrumentalmusik ist ein echtes Kind des deutschen Geistes. [...] Während in Italien und Frankreich fast die gesammte musikalische Produc-

9 Annkatrin Dahm, *Der Topos der Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschrifttum* (Jüdische Religion, Geschichte und Kultur 7), Diss., Göttingen 2007, S. 51.

10 Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, S. 393 und 399. „Eine derart schlichte Sichtweise wurde von der Eindimensionalität des brendelschen Geschichtsbildes unterstützt. Denn wie die meisten Musikhistoriker nahm auch Brendel nur einen eingleisigen Geschichtsverlauf an, der kaum Windungen, parallel verlaufende oder sich teilende Wegstrecken kannte, weil getreu dem Staffellauf- und Herrschaftsmodell immer nur eine einzige Nation die Führung übernahm.“ Ebd., S. 392.

11 Ebd., S. 340.

12 Zu diesen „Stereotypenfeldern“ des ‚Deutschen‘ in der Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts vgl. ebd., S. 340–353.

tion dem Gesange zugute kam, vertiefte sich das deutsche Gemüth mit Vorliebe in die räthselvolle Welt der Instrumente.“[13]

Vokalmusik wird hier als Vorstufe zur absoluten Musik angesehen, die unabhängig von im geschriebenen Wort sich manifestierenden theologischen oder dramatischen Inhalten allein durch die metaphysische „Sprache der Töne“ spricht und dabei ihre eigentliche „Macht“ entfaltet. Musik als Machtinstrument also, das in religiöser Überhöhung qua Berufung dem deutschen Volk übertragen wurde.

Garant des ‚Deutschen‘ in der Musik, sowohl was das fruchtbare Zusammenwirken ‚deutscher‘ Tugenden mit universellem ‚Geist‘ betrifft, als auch bezüglich der Entwicklung der Instrumentalmusik war aus Sicht des 19. Jahrhunderts Ludwig van Beethoven. Seine Symphonien und Streichquartette wurden als Kulminationspunkt instrumentaler Mehrstimmigkeit von Anfang an in diesem Sinne rezipiert. Auch Johann Sebastian Bach, dessen polyphone Tongebäude im 18. Jahrhundert vor allem in der Vokalmusik noch als schwülstig und kompliziert – sozusagen als zu ‚deutsch‘ – bewertet wurden, erfährt im 19. Jahrhundert mit der „gegen das Galante, Empfindsame und Regelhaft-Schöne gerichteten neuen Erfahrung der monumentalen Größe, des Erhabenen und der regelsprengenden Genialität“[14] eine Umdeutung zum rein positiven Repräsentanten des ‚Deutschen‘ in der Musik. Er wird nun zum „Begründer einer bis zu Beethoven (und darüber hinaus) reichenden Epoche der deutschen Musik“, die sich durch „die Superiorität des Erhabenen“ von der mit dem „Schönen und Angenehmen“ konnotierten italienischen und französischen Musik abgrenzt und zugleich die nationale „Rolle der sinngebenden Identitätsstiftung übernimmt“.[15] Darüber hinaus wird Bach – neben ihm auch Georg Friedrich Händel – zum Repräsentanten des „protestantischen Prinzips“, in dem nach Brendel „alles höhere Geistesleben der letzten Jahrhunderte“ wurzelt.[16] Die bewusste Abgrenzung vom Katholizismus als „äusserlichste, sinnlichste Erscheinung des Christenthums“, deren „geschichtliche Mission“ mit der Reformation „beendet“ war,[17] führte besonders seit dem preußischen Kulturkampf gegen die katholische Kirche zur Identifikation Deutschlands mit dem Protestantismus und der deutschen Musik mit dem „protestantischen Prinzip“ als Synonym für Geist, Intelligenz und Individualität, das in diesem umfassenden Sinn deshalb auch vom katholischen Beethoven repräsentiert werden konnte.[18]

---

13 Otto Gumprecht, *Musikalische Charakterbilder: Schubert, Mendelssohn, Weber, Rossini, Auber, Meyerbeer*, Leipzig 1869, S. 29f.

14 Sponheuer, *Über das „Deutsche“ in der Musik*, S. 140.

15 Ebd., S. 142.

16 Brendel, *Geschichte der Musik*, S. 127.

17 Ebd., S. 126f.

18 In diesem Kontext ist das Bestreben zu verstehen, Beethoven in die norddeutsch-protestantische ‚Kulturelite‘ einzuordnen, wenn es z. B. in Richard Wagners Beethoven-Schrift heißt: „Katholisch getauft und erzogen, lebte durch solche Gesinnung [gemeint ist seine Abwehr der österreichischen „frivolen Lebens- und Geistestendenz“] der ganze Geist des deutschen Protestantismus in ihm.“ Richard Wagner, *Beethoven*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig 1873, S. 79–151; hier S. 115.

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trat als Auswuchs der nationalen Frage in Deutschland ein verstärkter Antisemitismus hinzu. Die Verknüpfung national-chauvinistischer und antisemitischer Tendenzen nahm bereits im Umfeld der Freiheitskriege ihren Anfang. „Germanomanie, Franzosenhass und Judenfeindlichkeit bildeten im zeitgenössischen Denken eine Einheit, deren Kern die Angst vor und der Hass auf alles Andere und Fremde war."[19] Die Emanzipation der Juden, die im Gleichstellungsgesetz von 1869/71 verankert wurde, schürte in Teilen der Bevölkerung erneut Angst vor Überfremdung; hinzu kam der Pauperismus infolge der Industrialisierung, für den vielfach die Juden verantwortlich gemacht wurden. Ökonomische Faktoren waren in der Jahrhunderte alten Geschichte der Benachteiligung, Ausgrenzung und Verfolgung der jüdischen Minderheit bekanntlich jedoch stets nur vordergründige Ursachen einer tief verwurzelten Ablehnung, die sich kulturhistorisch betrachtet von einem religiös motivierten Antijudaismus zu einem national-patriotisch ausgerichteten Antisemitismus verschob.

> „Jene Befangenheit gegenüber dem Jüdischen, die sich mit dem Antijudaismus verbindet, lässt sich auf die religiöse Tradition reduzieren, die in erster Linie durch das Christentum kontrastiert wird. [...] Naturgemäß konnte sich der Antijudaismus nur so lang als gesellschaftlich etabliertes Phänomen erhalten, wie das Christentum als generelle Autoritätsinstanz wahrgenommen und beurteilt wurde. Spätestens mit und nach der Aufklärung ebbten deshalb die antijüdischen Attacken ab, um in antisemitische Einstellungen einzufließen. Der antisemitische Ansatz unterscheidet sich vom antijüdischen in erster Linie durch eine national orientierte bzw. patriotische Haltung, welche stark mit einem herkunftsbezogenen Überlegenheitsgefühl korreliert."[20]

Dieser Ansatz eines Antisemitismus als Teil der ‚nationalen Idee' erwies sich durch die Verquickung mit den aufkommenden Rassentheorien als besonders verhängnisvoll: „Die Idee des Nationalen ist ebensosehr im Kampf gegen Unterdrückung beschworen wie zugunsten totalitärer Phantasmen propagiert worden. Zu einer tödlichen Gefahr wurde und wird sie, wo sie sich mit der Rassenideologie verbündet."[21] Der nationalistisch-rassistische Ansatz, der sich im antisemitischen Diskurs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach und nach durchsetzte, verschärfte den Ausschluss der Juden aus der nationalen und kulturellen Volksgemeinschaft, indem

19 Hagemann, *„Mannlicher Muth und Teutsche Ehre"*, S. 270.

20 Kleinschmidt, *„Der hebräische Kunstgeschmack"*, S. 56. Die Autorin weist jedoch darauf hin, dass die vielfach vorgenommene Gleichsetzung von Patriotismus und Nationalismus mit Antisemitismus in der von Schuldgefühlen geprägten deutschen Geschichtsbetrachtung, in der die drei Begriffe „eine ähnlich negative Konnotation erfahren" (ebd., S. 143), oft vorschnell ist: „Der völkische Antisemitismus des 19. Jahrhunderts impliziert zumeist Patriotismus/Nationalismus, jener [richtig: dieser] jedoch nicht zwingend Antisemitismus." Ebd., S. 138. „Die Tatsache, dass Nationalismus und Philosemitismus bzw. deutsch-jüdischer Nationalismus und Patriotismus vereinbar waren und sind, [...] verbietet deshalb auch [...] eine Gleichsetzung von Nationalismus und Antisemitismus, welche sich bis auf die ästhetische Ebene erstreckt." Ebd., S. 143.

21 Adolf Nowak, *Vom „Trieb nach Vaterländischem". Die Idee des Nationalen in der Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: *Deutsche Meister – böse Geister?*, S. 151–165; hier S. 152.

er angeblich jüdische Eigenschaften und Verhaltensweisen als etwas Unabänderliches, weil im jüdischen Wesen Angelegtes, definierte. Im Unterschied zur Wahrnehmung der Juden als Religionsgemeinschaft bedeutete dieser biologistische Ansatz in der Konsequenz, dass sowohl die Taufe als auch Assimilationsbestrebungen jeglicher Art aus Sicht der Antisemiten ebenso wie in der realen Erfahrung der Juden im Hinblick auf das Ablegen der jüdischen Identität letztlich wirkungslos blieben.

Beide Ansätze, der religiöse wie der spätere biologistische, zeichneten sich durch „ein dualistisches Ideengeflecht als ‚Welterklärungsmodell'"[22] aus, das sich im schriftlichen Diskurs mittels sprachlich tradierter Stereotypen im polarisierenden Antagonismus von vermeintlichen Volks- bzw. Rassecharakteren niederschlug. Bereits seit dem 16. Jahrhundert findet sich in antijudaistischen Texten das Gegensatzpaar ‚jüdisch' versus ‚christlich-deutsch', das vor dem Hintergrund einer wenig erfolgreichen christlichen Judenmission vor allem Lügenhaftigkeit und Verstocktheit versus Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit meinte. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurden daraus wesenhafte Eigenschaften; das Arsenal an ‚jüdischen' Attributen, die aus einer Volksgemeinschaft von Individuen den Topos ‚der/des Juden' und aus der zunächst wertneutralen Bezeichnung Jude ein Schimpfwort machten, erweiterte, verallgemeinerte und verselbständigte sich. Übertragen auf das Musikschrifttum bedeutete diese Akzentverschiebung und Verfestigung des dichotomen und polarisierenden Denkens im Zusammenspiel mit einem erstarkenden Nationalismus die Abwertung der Werke jüdischer Komponisten als ‚undeutsch' und die Annahme der Existenz eines „Judentums in der Musik" und des „Musikjuden", dem zumindest gedanklich der „Musikdeutsche" gegenübergestellt wurde.[23] „Antisemitismus und Nationalismus bildeten den ideologischen Hintergrund, vor dem sich der Topos des ‚Juden in der Musik' entfalten konnte"[24], am eindrücklichsten und wirkungsmächtigsten geschehen in den offen oder latent antisemitischen Schriften Richard Wagners, die in den Musikzeitschriften intensiv diskutiert wurden und die Rezeption der Werke jüdischer Komponisten sowie den Umgang mit jüdischen Musikern über Jahrzehnte hinweg prägten.

In sämtlichen Aspekten der ‚Idee des Nationalen' im Zusammenhang mit der deutschen Identitätsfindung lässt sich, vor allem seit den antinapoleonischen Befreiungskriegen, eine enge Verknüpfung mit dem zur gleichen Zeit intensiv geführten Geschlechterdiskurs feststellen:

> „In der Zeit der Antinapoleonischen Kriege schoben sich in der kulturellen Konstruktion Nationalidentität, Sozialidentität und Geschlechtsidentität eng zusammen. Den dabei wirksam werdenden Mechanismen von Exklusion und Inklusion lag ein antithetisches Denken in Freund/Feind-Kategorien zugrunde, das in der Konstellation eines nationalen Befreiungskampfes in be-

22 Dahm, *Der Topos der Juden*, S. 38.
23 Ebd., S. 39ff.
24 Ebd., S. 42.

> sonderer Weise zum Tragen kam. Nach außen wurde deutsche Nationalidentität im Zuge der ideologischen Mobilisierung für den Kampf gegen die französische Fremdherrschaft zunehmend als Gegenbild zum nationalen Feind – Frankreich – entworfen, nach innen wurde sie weiter sozial- und geschlechtsspezifisch ausdifferenziert."[25]

Dabei ging es vor allem um die Formung einer wehrfähigen und wehrbereiten Volksgemeinschaft, wobei das dichotomische Geschlechterdenken

> „eine hervorragende Basis für die politisch gewollte Virilisierung und Militarisierung der Vorstellungen von Männlichkeit [bot]. Denn sein männlicher Tugendkatalog wurde im Kern bereits durch kriegerisch-aktive Eigenschaften bestimmt und sollte für alle Männer gelten. Der weibliche Tugendkatalog war hierzu die komplementäre Ergänzung. Zugleich konnte mit diesem Geschlechterbild die instabil gewordene Geschlechterordnung aufs Neue befestigt werden. Die Militarisierung des Männlichkeitsbildes wiederum verstärkte und verfestigte die Vorstellung von der Polarität der Geschlechter. Mit ihr wurde die Wehrhaftigkeit zur männlichen Charaktereigenschaft schlechthin, der die liebende, pflegende und wohltuende Häuslichkeit und Sittlichkeit als weibliches Pendant gegenübergestellt wurden. Die in der gleichen Epoche entwickelten erstmals anthropologisch begründeten Entwürfe von National- und Geschlechtscharakteren formten und verstärkten sich so wechselseitig."[26]

Die Folge dieses auf der Basis der Geschlechterideologie geführten Nationaldiskurses war, dass nationale Identität „von den Zeitgenossen immer als geschlechtsspezifisch [...] und die Geschlechtsidentität in ihrer konkreten kulturellen Ausformung in der Regel als national"[27] gedacht wurde. Diese beinahe symbiotische Verknüpfung manifestierte sich im Musikdiskurs in der Übertragung der Polarisierung von Geist als männlicher und Natur als weiblicher Sphäre auf die Einordnung und Bewertung deutschen Musikschaffens im Vergleich zu demjenigen anderer Nationen. So wie beispielsweise in Wilhelm von Humboldts Abhandlung *Über die männliche und weibliche Form* nur der Mann die Synthese von Geist und Natur leisten kann, die Frau aber der Sphäre des Natürlichen verhaftet bleibt, so kann aufgrund ihres „geistigen Elements" auch nur die deutsche Musik mit der Musik anderer Nationen zu einem höheren Ganzen verschmelzen, während diese in den Grenzen ihres ‚eigentümlichen' Volkscharakters verharrt:

> „Die deutsche Musik nimmt die Sinnlichkeit Italiens in sich auf, sättigt sich an derselben, und es giebt Epochen, wo sie scheinbar darin untergeht. Aber das stets sich wieder geltend machende geistige Element hebt dieselbe wieder aus dieser Versunkenheit hervor, und jene Verschmelzung hat nur dazu

25 Hagemann, *„Mannlicher Muth und Teutsche Ehre"*, S. 236f.
26 Ebd., S. 241f.
27 Ebd., S. 242.

gedient, das Höchste der Kunst zu erreichen: Tiefe deutscher Charakteristik verbunden mit dem Zauber italienischer Schönheit.“[28]

So wie in der romantischen Geschlechtertheorie ‚Vorzüge‘ der Frau wie Naturnähe und Ursprünglichkeit vor allem die Aufgabe haben, dem Mann zu einer Existenz in harmonischer Vollkommenheit zu verhelfen, so dienen Charakteristika anderer Musiknationen, wie z. B. der italienische Melodienreichtum, der Entwicklung und Vervollkommnung der deutschen Musik und erhalten erst in der Synthese mit ihr, die in Brendels Formulierung einer Einverleibung gleichkommt, ihren eigentlichen Wert.

Die enge Verflechtung des Musikdiskurses mit dem Geschlechterdiskurs im Kontext nationaler Selbstfindung soll im Folgenden auf drei Ebenen ausgeführt werden. Auf der ersten Ebene geht es um die Übertragung der Geschlechterpolaritäten auf ausgewählte Komponisten, indem diese als ‚männlich‘ oder ‚weiblich‘ mit der entsprechenden Einordnung und Bewertung charakterisiert werden. Auf einer zweiten Ebene soll am Beispiel des ‚deutsch-männlich-protestantischen‘ Orgelvirtuosen als Künstlertypus die Verknüpfung von Konfessionalismus, Nationalismus und ‚Männlichkeit‘ veranschaulicht werden. Die dritte Ebene schließlich behandelt die Analogisierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Judentum‘ im Kontext des deutschen Antisemitismus, wie er sich im Musikschrifttum des späteren 19. Jahrhunderts, insbesondere im Zusammenhang mit der Rezeption Felix Mendelssohn Bartholdys, manifestierte.

### 4.1 ‚Männliche‘ und ‚weibliche‘ Komponisten als Projektionsfläche nationaler Identitäten

Entsprechend der zentralen Bedeutung der Musik im deutsch-nationalen Diskurs des 19. Jahrhunderts werden Komponisten hierin zu Identifikations- und Leitfiguren, auf die die ‚Idee des Nationalen‘ mit all ihren Facetten projiziert wird. Eine zentrale Rolle bei ihrer Einordnung in den und Bewertung im musikhistorischen Kontext spielt die Zuordnung von Merkmalen des männlichen und weiblichen ‚Geschlechtscharakters‘: ‚Männliche‘ Tonschöpfer werden zu idealen Repräsentanten des ‚Deutschen‘ stilisiert und gleichzeitig für die Abgrenzung von den alles ‚Nicht-Deutsche‘ repräsentierenden ‚weiblichen‘ Komponisten instrumentalisiert. Als der ‚männlichste‘ aller Komponisten erscheint im deutschen Musikschrifttum Beethoven, dessen Maskulinität durch die Komponente der Universalität eine Erhöhung bis hin zur Apotheose erfährt. Auch Johannes Brahms vertritt das ‚männliche‘ Prinzip, ohne jedoch in der Rezeption an die nationale und übernationale Bedeutung Beethovens heranzureichen. Als ‚weibliche‘ Gegenpole unter den bedeutendsten Komponisten des 19. Jahrhunderts werden in den Musikschriften Franz Schubert, Frédéric Chopin und Felix Mendelssohn Bartholdy gezeichnet. Da die Übertragung ‚weiblicher‘ Attribute auf Mendelssohn kaum losgelöst von seiner jüdischen Identität erfolgt, soll sie im Kapitel über die Analogisierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Judentum‘ im Musikdiskurs des 19. Jahrhunderts gesondert erörtert werden.

28 Brendel, *Geschichte der Musik*, S. 130.

### *4.1.1 ‚Männlichkeit' und Universalität bei Ludwig van Beethoven*

In seinem Beitrag über *Die deutsche Tonkunst in Österreich* in der 1916 erschienenen *Ruhmeshalle deutscher Arbeit in der österreichisch-ungarischen Monarchie* analysiert Max Morold[29] die Bedeutung Beethovens im Kontext der österreichischen Tonkunst:

> „Beethoven ist in Österreich und in gewissem Maße auch durch Österreich Beethoven geworden; seine Persönlichkeit aber und die Größe seiner Kunst ragen weit über ein noch so umfänglich gedachtes, noch so vielseitig betrachtetes Österreichertum hinaus. Zumal das Weiche, Schmiegsame, Liebenswürdige, das wir sonst als österreichisch empfinden und das bei Haydn und Mozart einen unvergänglichen künstlerischen Ausdruck gefunden hat, ist für sein Wesen gar nicht kennzeichnend. Dieses spricht vielmehr in jedem kleinsten Zuge und mit jeder leisesten Zuckung eine gewaltige, beinahe norddeutsch zu nennende und ganz alldeutsch zu wertende Männlichkeit und Mannhaftigkeit aus, eine sittliche Größe, einen kühnen, unbedingten Idealismus, eine gedankliche Hoheit ohnegleichen. Nicht naiv und nicht mühelos bloß aus der Fülle der angeborenen Begabung erreichte er die höchsten künstlerischen Ziele. In heiliger Ergriffenheit, mit einem priesterlichen Verantwortungsgefühle steckte er sich selbst diese Ziele, und in harter, zäher Arbeit formte er an dem plastischen Ausdruck dessen, was sein Herz bewegte und seinen Geist erfüllte."[30]

Alle nur denkbaren Männlichkeitsstereotypen sind hier versammelt: von gewaltig, mannhaft, kühn, sittlich, geistvoll, arbeitsam, universell bis hin zum harten, inneren Ringen und künstlerischen Priestertum. Diese zugleich als ‚deutsch' gekennzeichneten Merkmale werden in Kontrast zur ‚österreichischen' Weichheit, Formbarkeit, Naivität, Leichtlebigkeit und Naturnähe gestellt, Eigenschaften, die im bürgerlichen Geschlechterdiskurs weiblich konnotiert sind. Beethoven wird hier zum Symbol sowohl für ‚Männlichkeit' als auch für das ‚Deutsche', die sich in seiner Person und in seinem Werk zum Synonym vereinigen. Mit der Gleichsetzung von Person und Werk folgt Morolds Beethoven-Darstellung einer für die bürgerliche Musikgeschichtsschreibung und Musikbiographik kennzeichnenden Vorgehensweise, die damit die Intention einer moralisch-ästhetischen Einordnung und Bewertung des Komponisten mit dem Ziel der Etablierung von nationalen Vorbildern verfolgte. „Denn der Künstler als Mensch bildete die Schnittstelle zwischen dem konkret in die Gesellschaft integrierten Lebensvollzug und der Transformation moralischer

29 Der aus Wien stammende Musikschrifsteller Max Morold (1866–1945), eigentlich Max von Millenkovich, der von 1917 bis 1918 auch Direktor des Wiener Burgtheaters war, entwickelte sich Ende der 1920er Jahre vom deutschnational Gesinnten zu einem glühenden Anhänger des Nationalsozialismus. Bereits 1930 wurde er Wiener Korrespondent des *Völkischen Beobachters*, 1933 Mitglied des Reichsverbandes Deutscher Schriftsteller. Morold verfasste während des Dritten Reiches Bücher u. a. über Cosima und Richard Wagner.

30 Max Morold, *Die deutsche Tonkunst in Österreich*, in: *Ruhmeshalle deutscher Arbeit in der österreichisch-ungarischen Monarchie*, hrsg. von Adam Müller-Guttenbrunn, Stuttgart/Berlin 1916, S. 453f.

Ideen in ästhetische Normen.“[31] Die Vereinheitlichung von Person und Werk war die logische Konsequenz aus einer Musikgeschichtsschreibung, die ihre ästhetischen Urteile an bürgerliche Moralvorstellungen knüpfte: „Ethische Normen begründeten und implizierten ästhetische. Es kann also nicht wundernehmen, dass Musikgeschichten, die durch und durch auf ästhetische Urteile aufbauten und ihnen zugleich dienten, von ausdrücklichen oder latenten moralischen Urteilen durchdrungen waren.“[32] So geht auch Otto Gumprecht von der Überzeugung aus, „daß in dem Kunstwerk sich die echteste, von allem Aeußern und Zufälligen gereinigte Signatur seines Urhebers darstellt. Wie derselbe Baum nur Früchte von einerlei Art trägt, so gewiß sind unsere erlauchten Dichter und Musiker zugleich große edle Menschen gewesen.“[33] Da Beethovens Werk als ideal und vollkommen stilisiert und sakralisiert wird, muss folglich auch seine Person ‚heilig‘ sein; dagegen belegt die vermeintlich geringere Vollendetheit der Schubertschen Instrumentalmusik in Verbindung mit seiner österreichischen Identität zwangsläufig die niedrigere Stufe

> „seines sittlichen Werthes [...]. Nach allen beglaubigten Ueberlieferungen sind wir ebenso wenig berechtigt, seinen Wandel anstößig zu schelten, als wir auf der andern Seite Ursache haben, ihn mit jenem Heiligenschein der Entsagung zu umgeben, der Beethoven’s menschliche Persönlichkeit verklärt und aus seinen Werken leuchtet.“[34]

Die idealisierten, zugleich männlich konnotierten und nationalen Eigenschaften, die Beethoven und seinem Werk zugeschrieben werden, lassen sich in dem „Prinzip des Heroischen, Majestätischen, Männlichen“[35] zusammenfassen, das sich in der Geschichte der Beethoven-Rezeption und Beethoven-Interpretation auf sämtlichen relevanten Ebenen manifestiert: auf der Gefühlsebene (Schmerz, Verzweiflung, Glück), der Symbolebene (Schicksal, Tod, Sieg), der biographischen Ebene (Beethovens Ringen mit Taubheit, Einsamkeit und unerwiderter Liebe) und der politischen Ebene (Befreiungskampf gegen Napoleon, nationale Identitätsfindung).[36] Dabei erweist sich der Dualismus als zentrales Merkmal:

> „Die dualistische – und gerade auch in den Kopfsätzen mit der Sonaten-(hauptsatz)form meist dualistisch angelegte – Themenwelt Beethovens lässt sich als Kampf bzw. Lebenskampf wahrnehmen, als kraftvolles und heroisches Ringen, das schließlich in Erlösung und Triumph mündet, in jenen musikalischen Jubelgestus, der sich schon in der Prometheus-Ballettmusik, dann im *Fidelio*-Finale und im Finale der 9. Sinfonie findet. Damit ist zugleich eine Konnotation mit dem Begriffsfeld Männlichkeit gegeben, wie es

31 Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, S. 430.
32 Ebd., S. 438.
33 Gumprecht, *Musikalische Charakterbilder*, S. 17.
34 Ebd., S. 16.
35 Eva Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, S.138.
36 Diese vier Interpretationsebenen unterscheidet Mechtild Fuchs anhand der 5. Symphonie in ihrem Buch „*So pocht das Schicksal an die Pforte.“ Untersuchungen und Vorschläge zur Rezeption sinfonischer Musik des 19. Jahrhunderts*, München 1986, S. 137.

sich den Ergebnissen von verschiedenen empirischen Untersuchungen über Männlichkeit und seine Stereotypen entnehmen lässt."[37]

Die „dualistische Themenwelt" Beethovens hat bekanntlich schon der Musikschriftsteller und -theoretiker Adolf Bernhard Marx in seiner Kompositionslehre von 1845, möglicherweise inspiriert durch Wilhelm von Humboldts Schrift *Über die männliche und weibliche Form*,[38] mit dem „Begriffsfeld Männlichkeit" assoziiert, indem er Attribute wie „Frische", „Energie", „das Herrschende und Bestimmende" dem Hauptsatz zuordnet und dem Seitensatz als komplementärem Gegensatz dazu das „Nachgeschaffne", „Mildere, mehr schmiegsam als markig Gebildete, das Weibliche gleichsam zu jenem vorangehenden Männlichen".[39] Dass ihm die Charakterisierung der Beziehung von Haupt- und Seitensatz am anschaulichsten mithilfe der Metapher des Geschlechterverhältnisses darstellbar schien, belegt die Präsenz dieses Verhältnisses „als anthropologisch-soziale Grundkategorie[, die] in höchstem Maße von unhinterfragten Konventionen und Denkmustern geprägt"[40] war. Die Eigenschaft von Metaphern, „kraft ihrer Konkretisierung und Ganzheitlichkeit den Gegenstand auf eine Anschaulichkeit fest[zulegen], die zum Code erstarren kann" – wie in Marx' Analogisierung des Themendualismus mit Merkmalen der ‚Geschlechtscharaktere' –, andererseits aber gerade dadurch „einen Raum für Ambiguität und Suggestion" zu öffnen, manifestiert sich besonders eindrücklich in dem Gegensatzpaar „männlich-weiblich".[41] So ist es beispielsweise Richard Wagner möglich, seine Theorie über die Verbindung von *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft* wie selbstverständlich in die Metapher des Geschlechterverhältnisses und des Sexualakts zu kleiden. Das „ewig Weibliche" der Tonkunst verbindet sich mit der ‚männlichen' Dichtkunst, indem die Musik als „das gebärende Element" die „dichterische Absicht" als „zeugenden Samen aufnimmt".[42] Im Schlusssatz der 9. Symphonie sei Beethoven diese Verbindung auf ideale Weise geglückt: „Durch den erlösenden Liebeskuß jener Melodie [zu *Freude, schöner Götterfunken*] wird der Dichter nun in die tiefen, unendlichen Geheimnisse der weiblichen Natur eingeweiht. [Er] fühlt sich zur herzinnigsten Vermälung mit dem ‚ewig Weiblichen' der Tonkunst so unwiderstehlich stark gedrängt, daß er in dieser

37 Helmut Rösing, *Auf der Suche nach Männlichkeitssymbolen. Beethoven und die Sonaten(hauptsatz)form*, in: *Der „männliche" und der „weibliche" Beethoven*, S. 5–19; hier S. 13.

38 Siehe dazu Ingeborg Pfingsten, *„Männlich"/„weiblich": Nicht nur im Sprachgebrauch von Adolf Bernhard Marx*, in: Ebd., S. 59–76.

39 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 3. Teil, Leipzig 1845, S. 273.

40 Christian Thorau, *Beethovens „männliche Dichterkraft". Zuschreibungen von Analyse/Analyse von Zuschreibungen*, in: *Der „männliche" und der „weibliche" Beethoven*, S. 41–58; hier S. 47.

41 Ebd., S. 46.

42 Richard Wagner, *Oper und Drama*, *Dritter Teil*. *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*, Leipzig 1852, S. 106. Zur Gleichsetzung von ‚Weiblichkeit' und Musik bei Wagner, die sich auch in der Konzeption seiner Frauenfiguren spiegelt, vgl. Christina von Braun, *Das Weib als Klang. Text, Musik und Geschlecht bei Richard Wagner und Franz Schreker*, in: *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau*, S. 19–36.

Vermälung zugleich seine Erlösung feiert."[43] Indem „sein verständiger Sinn" das „bodenlose Meer der Harmonie" „klar und besonnen bis auf den Urquell" durchdringt, verliert es seine Schrecken als ein „unbekanntes, fremdes Element"; der Dichter respektive das vertonte Wort wird zum „Walter der Natur" und übernimmt so wieder die ‚männliche' Rolle des Oberhaupts im Geschlechterverhältnis.[44] Bei aller Gleichwertigkeit im Einssein[45] bleiben sie doch ungleich, denn es geht letztlich um die „dichterische Absicht", bei deren Verwirklichung die Musik als Helferin erscheint. Das paradoxe Nebeneinander von Gleichheit und Ungleichheit, das die nachrevolutionären bürgerlichen Geschlechtertheorien kennzeichnet, findet sich hier wieder im Verhältnis von Musik als ‚weiblicher' Gefühlskunst und Poesie als ‚männlicher' Verstandeskunst.[46] Bei allem Bemühen Wagners, Beethoven durch seinen schöpferischen Umgang mit Schillers Gedicht, den er als ein aktives Sich-Bemächtigen des Wortes quasi umkehrt,[47] als ‚männlich' darzustellen, kann er dennoch nicht vermeiden, dass die ‚Weiblichkeit' der Musik gewissermaßen an ihm haften bleibt.[48] Mit dem Rückgriff auf die Geschlechter- und Sexualmetaphorik übernimmt Wagner eben nicht nur die suggestive Kraft von Metaphern, sondern auch ihre Tendenz, zum Code im Sinne der vereinfachenden Klischeebildung zur erstarren.

Beethoven tritt dort am deutlichsten aus der weiblichen Konnotierung von Musik heraus, wo sein Werk und seine Person in die ‚männliche' Sphäre von Politik, Nationalismus und Militarismus gerückt werden. Die enge Verknüpfung dieser Sphäre mit ‚Männlichkeit' ist bereits in der Geschlechtertheorie um 1800 angelegt, die mit dem Argument der ‚natürlichen Bestimmung' dem Mann die ‚äußere Welt' und der Frau den häuslich-privaten Bereich zuweist. Doch erst in der realen Erfahrung der napoleonischen Bedrohung und ihrer Abwehr erhielt sie die herausragende Bedeutung, die sich im Verlauf des Jahrhunderts im Kontext des preußischen Nationalismus, Patriotismus und Militarismus noch verstärken sollte. Beethoven, der sich gerade in den Kriegs- und Krisenjahren zwischen 1812 und 1815 auf dem Höhepunkt seines Erfolges und seiner Popularität befand, wurde in diesem Prozess der

43 Wagner, *Oper und Drama III*, S. 88.

44 Ebd., S. 88f.

45 „Sie sind Eins; denn Jeder weiß und fühlt, was der Andere weiß und fühlt. Der Dichter ist Musiker geworden, der Musiker Dichter: Jetzt sind sie Beide vollkommener künstlerischer Mensch." Ebd., S. 113.

46 Es kennzeichnet auch Marx' Charakterisierung des ‚männlichen' Hauptsatzes als primär und des ‚weiblichen' Seitensatzes als sekundär bei gleichzeitiger Feststellung, „dass beide gleiche Berechtigung haben". Marx, *Musikalische Komposition*, S. 273.

47 Beethoven erschloss die „zeugende Macht des Wortes" , indem er es „ aus den ungeheuren Mutterwehen der Musik heraus gebären ließ!" Wagner, *Oper und Drama III*, S. 29f.

48 Das Bemühen, den Kontrast zwischen der ‚Weiblichkeit' der Musik und der ‚Männlichkeit' Beethovens zu versöhnen, scheint auch Marx im folgenden etwas umständlichen Gedankengang geleitet zu haben: „[D]as ewig Weibliche, das ist die Musik, die das Leben, den Geist, geheimnißvoll in ihrem Mutterschooße birgt. [...] Der Vater, der Geist, hat ihn [Beethoven] in die Musik gewiesen, die ist in ihm Mann – Geist – geworden." Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859, S. 287.

„kulturelle[n] Konstruktion von Nationalidentität, Sozialidentität und Geschlechtsidentität“[49] zum politischen und ‚männlichen‘ Nationalkomponisten stilisiert, indem seine Musik als Verherrlichung der Ideale der Französischen Revolution und der deutschen Einheitsbestrebungen einerseits und als Symbolträger für den allgemeinmenschlichen Themenkreis ‚Schicksal, Kampf und Überwindung‘ andererseits funktionalisiert wurde. Beethovens Werk wurde für seinen republikanischen Geist ebenso gefeiert[50] wie für das Gegenteil: die musikalische Verkörperung eines deutschen Nationalismus und Militarismus. Die Vereinnahmung Beethovens für verschiedene, zum Teil gegensätzliche politische Richtungen[51] und jedwedes Ereignis von national-historischer Bedeutung begann zu seinen Lebzeiten und fand ihren Höhepunkt um 1870, als der Sieg über Frankreich, die deutsche Reichsgründung und der 100. Geburtstag des Komponisten „inspired apotheoses of the composer that galvanized the symbolic connection between his works and German politics“[52]. Die Vergöttlichung Beethovens vollzieht sich über die konkrete politisch-nationale Vereinnahmung hinaus noch umfassender, indem er zum archetypischen Symbol für Kampf, Überwindung und Triumph und für das menschliche Ringen mit dem Schicksal wird. Das Moment des Überwindens wird zur zentralen Idee der Beethoven-Rezeption,[53] über die eine Einheit zwischen Person und Werk hergestellt wird und die das unerschütterliche Fundament für Beethovens ‚Männlichkeit‘ bildet. Das ‚Männliche‘ und Heroische des Menschen und Komponisten Beethoven manifestiert sich im siegreichen Überwinden von Schwierigkeiten und Hindernissen, wodurch er zum Vorbild und zum gottgleichen Hoffnungsträger für die Menschheit

49 Karen Hagemann, *Nation, Krieg und Geschlechterordnung. Zum kulturellen und politischen Diskurs in der Zeit der antinapoleonischen Erhebung Preußens*, in: Geschichte und Gesellschaft 22 (1996), S. 562–591; hier S. 571.

50 Während der Revolution von 1848 erlebte die republikanisch-demokratische Dimension der Beethoven-Rezeption und die Auseinandersetzung um die politische Bedeutung seiner Musik einen neuen Höhepunkt. Beethoven wurde zum Hoffnungsträger für die Möglichkeit, „Musik zu einer stark politischen, öffentlichen und sogar demokratischen Aktivität“ zu machen und sie, entgegen ihrer traditionell aristokratisch-elitären und romantisch-eskapistischen, mithin ‚weiblichen‘ Rolle, mit der Lebenswirklichkeit aller Menschen zu vereinbaren und dadurch zugleich zu maskulinisieren. Sanna Pederson, *Beethoven und Männlichkeit im Kontext der Revolution von 1848/49*, in: *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*, S. 21–31; hier S. 28–31. Siehe auch dies., *Beethoven and Masculinity*, in: Scott Burnham/Michael P. Steinberg (Hrsg.), *Beethoven and his world*, Princeton 2000, S. 313–331; hier S. 322f.

51 So wurde beispielsweise das Hauptthema des ersten Satzes der 5. Symphonie im Zweiten Weltkrieg von der nationalsozialistischen Propaganda als Signal für Siegesmeldungen benutzt, gleichzeitig diente es der französischen Résistance als Erkennungsmelodie. Nach dem Krieg wurde die 5. Symphonie in Deutschland zum „Symbol der nationalen Errettung nach schicksalsschweren Zeiten“. Fuchs, *„So pocht das Schicksal an die Pforte“*, S. 126.

52 Dennis, *Beethoven in German politics*, S. 5.

53 „Zentral ist in der Geschichte der Beethoven-Rezeption das Begriffsfeld, dem wir den Titel *Überwindung* gegeben haben: Beethovens Musik ist in ihrem Gehalt und Sinn der Inbegriff für die Überwindung des Leides in und durch Kunst.“ Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* (Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1972, Nr. 3), Mainz 1972, S. 54. Eggebrecht spricht daher von der „Rezeptionskonstante *Überwindung*“. Ebd., S. 55.

wird. Im Vorwort zur biographischen Beethoven-Skizze des französischen Schriftstellers und Musikkritikers Romain Rolland, die erstmals 1903 erschien, heißt es:

> „En tête de cette légion héroïque, donnons la première place au fort et pur Beethoven. Lui-même souhaitait, au milieu de ses souffrances, que son exemple pût être un soutien pour les autres misérables, ‚et que le malheureux se consolât en trouvant un malheureux comme lui, qui, malgré tous les obstacles de la nature, avait fait tout ce qui était en son pouvoir, pour devenir un homme digne de ce nom.' Parvenu par des années de luttes et d'efforts surhumains à vaincre sa peine et à accomplir sa tâche, qui était, comme il disait, de souffler un peu de courage à la pauvre humanité, ce Prométhée vainqueur répondait à un ami qui invoquait Dieu: ‚O homme, aide-toi toi-même!'"[54]

‚Durch Kampf und Leiden zum Sieg' – dieses heroisch-männliche Lebensmotto verselbständigt sich in der Beethoven-Rezeption dank seines archetypischen Charakters zum Prinzip, sodass es einerseits belanglos erscheint, ob und worin genau Beethoven in seinem persönlichen Leben wirklich triumphierte,[55] und es sich andererseits ohne Weiteres auf absolute Instrumentalmusik und abstrakte musikalische Strukturen wie die Sonatenform übertragen lässt. Am ausgiebigsten geschieht diese Übertragung anhand der 5. Symphonie, der sogenannten *Schicksalssymphonie*, über die Adolf Bernhard Marx schreibt:

> „Noch einmal, und diesmal in höchster Machtfülle, sollte Beethoven's Lebensgedanke: Der Kampf des Mannes gegen das Schicksal und der Sieg – zum Ausdrucke kommen. Hier sollte er so hoch gefaßt werden, dass alles Individuelle abgestreift hinfiel und die Erfahrniss, die Beethoven im eignen Lebenslaufe gemacht, als Lebensgedanke und beschiednes Schicksal der

54 „Der Anführer dieser Legion der Helden sei Beethoven, der Starke, Reine. Er selbst wünschte mitten in seinen Leiden, sein Beispiel möchte den übrigen Leidenden ein Halt werden; der Unglückliche möge sich trösten, da er in Beethoven den Starken findet, der, trotz aller Hindernisse der Natur, alles getan hat, was in seiner Macht stand, ‚um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden.' Nach Jahren des Kampfes und der übermenschlichen Anspannung aller Kräfte dahin gelangt, sein Schicksal zu überwinden und seine Aufgabe zu vollenden, die, wie er sagte, darin bestand, der armen Menschheit ein wenig Mut einzuflößen, rief dieser siegreiche Prometheus einem Freund zu, der zu Gott flehte: ‚O Mensch, hilf dir selbst!'" Romain Rolland, *Vies des hommes illustres: Vie de Beethoven*, Paris [7]1914, S. VIII. (Romain Rolland, *Ludwig van Beethoven*. Deutsch von L. Langnese-Hug, Zürich [5]1918, S. 10.)

55 Für die Beethoven-Rezeption liegt sein Triumph vor allem in der Entschlossenheit, das Schicksal seiner Ertaubung zu überwinden, wie er sie im *Heiligenstädter Testament* zum Ausdruck bringt, und trotz der Taubheit weiter zu komponieren: „Denn seine Taubheit, die Verstossung aus dem sinnlichen Dasein der Kunst, hat ihn nicht niedergeworfen und entwaffnet; er hat nach seinem energischen Ausdrucke ‚dem Schicksal in den Rachen gegriffen!' und weiter geschaffen. Das war der erste Sieg über sein Geschick, und jedes neue Werk war einer. [...] er hat geschaffen, folglich hat er gesiegt [...]." Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, 2. Teil, Berlin [4]1884, S. 74. Menschliche Niederlagen, z. B. in Beethovens persönlichen Beziehungen wie insbesondere zu seinem Neffen, werden als Schicksal bzw. Fremdverschulden und damit als außerhalb des Bereichs seiner persönlichen Verantwortung liegend gewertet.

ganzen Menschheit offenbar würde. Uns Allen ist die Losung: Durch Nacht zum Licht! Durch Kampf zum Sieg! gegeben.“[56]

Entlang dieses „Lebensgedankens“ analysiert Marx die einzelnen Sätze, stellt Zusammenhänge zwischen Themen, Tonarten und Instrumentierungen her und stellt das Ganze als einen großen Kampf dar, dessen Verlauf zwingend zum strahlenden Sieg im letzten Satz führt. Das pochende Motiv des ersten Satzes äußert nach Marx „eine Streitfertigkeit“ und „fast grimmige Freudigkeit“, ein positives Aufnehmen des Kampfes: „Das ganze Leben, unser Aller Leben ist ein Kampf; so lasst uns rastlos kämpfen!“[57] Der zweite Satz, „Anrufung und Aufrichtung“[58], öffnet durch das zweite Thema in C-Dur „in der Pracht der Trompeten und Pauken“ einen „Riss durch das dunkle Gewölk“, der sich jedoch sogleich wieder schließt und nicht mehr als der „erste klare Gedanke“ an den Sieg ist.[59] „Die Anrufung hat also nicht erlöst, nicht Sieg gebracht; in dir selber musst du die Kraft erkennen und wecken, mit der dir zu siegen beschieden. Das ist ein kühner, dunkler, zweifelvoller, nicht auf einmal zu bewältigender Gedanke; es ist der des *dritten Satzes* [...].“[60] Der im Pianissimo durchgehaltene Orgelpunkt am Ende des Scherzos als Symbol der Ausweglosigkeit[61] wird schließlich in der Überleitung zum Finale durch die Pauke aus seiner „scheintodten Erstarrung“ geweckt:

> „Und da endlich, da strömt der vollste Chor aller Instrumente [...] den erhabensten Triumphgesang, der jemals vom Orchester angestimmt worden. Mag auch, das ist menschennothwendig, eine flüchtige Rückerinnerung an jenen letzten bangen Augenblick vorüberziehen: der Sieg des Menschen, der nimmer dem hemmenden und beugenden Schicksal – in welcher Gestalt es auch drohe – thatlos sich unterwirft, er ist entschieden und überglänzt und überrauscht den Horizont.“[62]

Marx’ inhaltsästhetische Interpretation der 5. Symphonie auf der Grundlage des Schicksalsgedankens ist nur ein Beispiel unter zahlreichen ähnlich gearteten, sich in ihrer Polemik gegenseitig überbietenden Interpretationen bis weit nach dem Zweiten Weltkrieg, die Beethovens heroischen Stil wahlweise als allgemein-menschliches Ringen, als biographisch oder auch als politisch motivierten Kampf auslegen.[63] Gemeinsam ist ihnen die Grundkonstante ‚männlichen‘ Heldentums,[64] das in der Überhöhung des Individuums zum Symbol für die ganze Menschheit zur Apotheose des Komponisten führt.

---

56 Ebd., S. 62.
57 Ebd., S. 63.
58 Ebd., S. 66.
59 Ebd., S. 67.
60 Ebd.
61 „Hier scheint keine That, kein Ausweg, keine Regung mehr möglich.“ Ebd., S. 70.
62 Ebd., S. 70f.
63 In Fuchs, *„So pocht das Schicksal an die Pforte“*, S. 127–137 werden die wichtigsten Deutungen bis etwa 1970 aufgelistet.
64 Bei Marx handelt es sich explizit um den „Kampf des *Mannes* gegen das Schicksal“.

Beethoven wird im 19. Jahrhundert also zu *dem* Symbol für ‚Männlichkeit', ebenso aber auch für die Menschheit als Ganzes. Als Repräsentant ‚deutschen' Wesens und ‚deutschen' Geistes wird er zum nationalen Symbol, gleichzeitig scheint er bis heute ebenso als übernationales, ja, universales Symbol zu wirken, wofür die nach wie vor bestehende Konvention, jeden Festakt anlässlich großer Ereignisse von weltpolitischer Bedeutung nicht nur in Deutschland, sondern in der ganzen westlichen Welt mit Musik von Beethoven zu krönen, Zeugnis ablegt. Kein anderer Komponist vor oder nach ihm hat je wieder eine so umfassende Symbolkraft auf sich vereinigt. Dabei wird das Geschlecht zu einer „Kategorie, die Beethovens Fähigkeit belegen kann, gleichzeitig das Allumfassende und das Besondere zu repräsentieren."[65] So wie Beethovens Musik nicht unbedingt als ‚deutsch' identifiziert wird, sondern im Schicksalsgedanken der 5. Symphonie und im Prinzip der weltumspannenden Brüderlichkeit der 9. Symphonie universale Geltung einnimmt, so wird sie auch nicht per se als ‚männlich' definiert, sondern erst im Vergleich mit weiblich konnotierter Musik. Denn Männlichkeitsstereotypen erweisen sich – wie auch Stereotypen von Volkscharakteren – „immer als relational"[66]. Bei Max Morold, Otto Gumprecht und anderen Musikschriftstellern tritt die Maskulinisierung und nationale Vereinnahmung Beethovens daher am deutlichsten im Vergleich mit österreichischen und anderen ausländischen Tonkünstlern in den Vordergrund. Die Allgemeingültigkeit der Musik Beethovens wandelt sich also vor allem dort in ‚Männlichkeit', wo sie

> „einem anderen Musikstil gegenübergestellt [wird], der geschlechtsspezifisch markiert ist [...]. Im Vergleich mit Schubert wird plötzlich Beethovens ‚Männlichkeit' sichtbar, die sich jedoch außerhalb dieses Kontexts wieder auflöst. Schuberts ‚Weiblichkeit' als der markierte Begriff kann dagegen nicht verschwinden oder sich in eine allgemeinere Kennzeichnung verwandeln."[67]

Hier wird die traditionelle und von den Konstrukteuren des bürgerlichen Geschlechtermodells herausgearbeitete Unterscheidung zwischen dem männlichen Geschlecht als kulturfähig (und damit mit der Möglichkeit ausgestattet, geschlechtsneutral zu agieren) und dem weiblichen Geschlecht als auf den Natur-, sprich den Fortpflanzungszweck reduziert auf Musik übertragen. So wie die Frau als ausschließlich

65 Pederson, *Beethoven und Männlichkeit*, S. 22.

66 Rösing, *Auf der Suche nach Männlichkeitssymbolen*, S. 7.

67 Pederson, *Beethoven und Männlichkeit*, S. 23. Der aus der Linguistik stammende Terminus der Markiertheit erklärt die Möglichkeit bestimmter Begriffe, sowohl spezifische als auch unspezifische Bedeutungen einzunehmen. So ist Brüderlichkeit in Schillers Sentenz „alle Menschen werden Brüder" ein unmarkierter Begriff, der die Menschheit bezeichnet. Als markierter Begriff ist Brüderlichkeit der Gegensatz zu ‚Schwesterlichkeit'. Er „hat sowohl eine besondere als auch eine universelle Bedeutung, ist sowohl die Hälfte eines Gegensatzpaares, kann jedoch gleichzeitig genau diese Unterscheidung transzendieren. ‚Brüderlichkeit' kann die ganze Menschheit umfassen, ‚Schwesterlichkeit' beschränkt sich dagegen auf Frauen. Deshalb ist Brüderlichkeit eine höhere Ordnung als Schwesterlichkeit, sie ist der privilegiertere Begriff in diesem asymmetrischen Gegensatzpaar." Ebd.

durch das Geschlecht definiert immer im Gegensatz zum Mann gesehen wird, der Mann dagegen weit mehr ist als nur der Gegensatz zur Frau, so kann Beethoven universelle Bedeutung einnehmen, während Schubert und andere nachfolgende Komponisten immer im Vergleich mit Beethoven bewertet werden. Beethovens Instrumentalmusik, seine Symphonien und sein Umgang mit der Sonatenform werden zum universellen Standard, zur Regel, an der alle nachfolgenden Komponisten gemessen werden. Wie die vollständige Bezogenheit auf den Mann dazu führt, dass jede geistige und künstlerische Leistung einer Frau von vornherein qualitativ nicht an diejenige des Mannes heranreichen kann, da sie immer nur entweder ein Abbild oder eine Abweichung davon ist, bringt die Abhängigkeit von Beethoven die Komponisten in das Dilemma, dass sie sich entweder an ihm orientieren und sich dadurch in die Gefahr begeben, als Epigonen zu erscheinen,[68] oder dass sie von ihm abweichen und damit als bedeutungslos oder minderwertig angesehen werden. Diese Parallele lässt den permanenten Vergleich mit Beethoven und seine Stilisierung als unerreichtes und unerreichbares kompositorisches und menschliches Vorbild im Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts in einem anderen Licht erscheinen. Sie bietet ein Erklärungsmodell für die auffällige Feminisierung so bedeutender Komponisten wie Schubert und Mendelssohn, deren Werke in der Nachfolge Beethovens als epigonal bezeichnet wurden. In der Hermeneutik des 19. Jahrhunderts ist dies eine logische Konsequenz aus der Idee von der Kulminierung allen musikalischen Schaffens in Beethoven als dem Höhepunkt und Ziel aller musikgeschichtlichen Entwicklung: „Bei diesem Meister angelangt, gewahren wir dann, daß das gesammte bisherige Schaffen nur die einzelnen Steine zu dem Wunderbau herbeigetragen, welchen seine Hand vollenden sollte.“[69] Da Beethoven in fast sämtlichen musikalischen Gattungen bereits Vollkommenes geleistet hat,[70] fällt den Komponisten des „silbernen Zeitalters“ die „bloße Nachlese“ zu, die Aufgabe, „bereits überlieferte Typen nur zu variiren“,[71] was zwangsläufig zu Epigonentum führt. So heißt es in Otto Gumprechts *Musikalischen Charakterbildern* von 1869 über die Bedeutung von Schuberts Instrumentalwerk:

> „Verschieden glauben wir indessen urtheilen zu müssen gegenüber den andern Gattungen der Musik, in denen das Schaffen des Componisten von Haus aus dem Epigonenthum verfallen, wenngleich er zu denjenigen gehört, auf deren Werke noch der intensivste Reflex von dem sonnigen Glanze sich

68 Das Bewusstsein, sich in einer epigonalen Situation zu befinden bzw. die Vorstellung, einer Nachzeit anzugehören, war eine Kehrseite des romantischen Geniekults.

69 Gumprecht, *Musikalische Charakterbilder*, S. 31.

70 Selbst Beethovens einzige Oper wird als eine Weiterentwicklung und als Höhepunkt der Gattung stilisiert: „Auf eine stolze Vergangenheit blickte die classische Oper zurück, ihr Beruf war erfüllt, nachdem sie sich von der Erhabenheit der Gluck’schen Weise durch den das gesammte Leben umfassenden Gestaltenreichthum der Mozart’schen Bühne zu der verklärten Innigkeit und dem sittlichen Adel vertieft und geläutert, die im Fidelio ihren Ausdruck gefunden.“ Ebd., S. 27.

71 Ebd., S. 68f.

ergießt, welcher die gewaltigen Gestalten der classischen Vergangenheit umleuchtet.“[72]

Die einzige Möglichkeit, sich neben Beethoven als eigenständiger, ‚vollkommener‘ Komponist zu behaupten, bestand darin, sich schöpferisch auf einem von Beethoven vernachlässigten Gebiet zu betätigen. So konnte Schubert zum unangefochtenen ‚Meister des deutschen Lieds‘ avancieren. Gleichzeitig bekräftigte dies jedoch seine untergeordnete Stellung gegenüber Beethoven, da das Lied – nicht zuletzt aufgrund seiner weiblichen Konnotierung – eine in der deutschen Musikästhetik wenig bedeutende Gattung war.

Der einzige Komponist des 19. Jahrhunderts, der das ‚Männliche‘ und das ‚Deutsche‘ in einer Beethoven vergleichbaren Weise repräsentierte, ohne jedoch an dessen universelle Symbolkraft heranzureichen, ist Johannes Brahms.[73] Parallelen zeigen sich in der Persönlichkeit – Aufrichtigkeit, Verlässlichkeit und Freigebigkeit hinter der rauen Schale eines schroffen Auftretens –, in der Biographie – ein ‚norddeutscher‘ Künstler, der sich in Wien niederlässt, Verzicht auf Ehe und Familie –, in den Lebensgewohnheiten – stundenlange einsame Spaziergänge und enge Naturverbundenheit, die Vernachlässigung des Äußeren als typisches Junggesellensymptom – und schließlich im instrumental-symphonischen Schwerpunkt des kompositorischen Schaffens. Beide Komponisten stellten ihre Kunst anlässlich historischer Wendepunkte in den Dienst des Patriotismus – am plakativsten in Beethovens Schlachtengemälde *Wellingtons Sieg* op. 91 und Brahms’ wuchtigem, dem Kaiser gewidmeten *Triumphlied* op. 55[74] – und wurden als Symbolfiguren nationaler Größe und Überlegenheit rezipiert und instrumentalisiert. Im *Deutschen Requiem* nähert sich Brahms in La Maras Darstellung sogar der Universalität Beethovens, indem es dem Werk gelingt, im musikalischen Parteienstreit versöhnend und ausgleichend zu wirken:

72 Ebd., S. 25.

73 Zur Brahms-Rezeption zwischen Nationalismus und Universalität vgl. Daniel Beller-McKenna, *Brahms and the German Spirit*, Cambridge (Massachusetts)/London 2004. Der Autor hinterfragt die Wandlung des Brahms-Bildes vom Repräsentanten ‚deutscher‘ Musik zum Komponisten des universellen ‚klassischen Stils‘ seit 1945, „thereby implying a superhistorical role for Brahms, who connects the eighteenth and twentieth centuries and thus transcends his own time.“ Ebd., S. 5. Er argumentiert, dass die bis heute vorherrschende Überzeugung von der universellen Gültigkeit des Brahmsschen Werkes sein patriotisches Element übersieht oder ignoriert, das aufgrund seines religiösen ‚Gewandes‘ nicht gleichermaßen offen zu Tage tritt wie bspw. bei Richard Wagner. „Brahms’ music (especially but not only sacred) frequently presents a spiritual element that is distinctly informed by his identity as a German Protestant.“ Ebd., S. 8.

74 Das auf biblischen Texten basierende *Triumphlied* ist zugleich ein evidentes Beispiel für die enge Verknüpfung von Nationalismus und Religion, die kennzeichnend ist für Brahms’ Patriotismus und sich in seiner geistlichen Chormusik widerspiegelt. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang auch die *Fest- und Gedenksprüche* op. 109, die Brahms zum Gebrauch für nationale Festtage und Gedächtnisfeiern komponierte und die mehr als seine anderen Chorwerke „a national community that is bound by its Lutheran heritage“ beschwören. Ebd., S. 137.

„Eine Schöpfung von Neuheit, Kraft und Tiefe, kunstvoll und volksthümlich zugleich, hat sie das Wunder vollbracht, daß – freilich erst nach manchem energischen Für und Wider – die Parteien, in die sich leider die Gesammtheit unserer Musiker und Musikfreunde heutzutage noch immer spaltet, sich über ihr die Hand reichten und ihr mit wenigen Ausnahmen einen Ehrenplatz zusprachen unter den kirchlichen Compositionen der Gegenwart, ja unter denen, die seit Beethoven's großer Messe an den Tag gekommen."[75]

Nicht allein „Neuheit, Kraft und Tiefe" bei nationaler Färbung, sondern vor allem das Potenzial als Symbol des Friedens und der Versöhnung bildet nach Überzeugung der Autorin eine Brücke von Beethoven zu Brahms und stellt das *Deutsche Requiem* in die direkte Nachfolge der Kirchenmusik Beethovens.

Eduard Hanslick zeichnet von Brahms ein Porträt, in dem Persönlichkeit und Werk in ‚gesunder Männlichkeit' harmonieren. Er sei „ein junger Herkules", dessen „männlicher, geistvoller Vortrag sich frei über einer riesigen Technik erhebt."[76] Sein zurückhaltender und abweisender Charakter wird entlang der gängigen Geschlechterklischees positiv gedeutet: „[A]ls eine anschmiegsame, hingebende, mitteilungsbedürftige Natur darf man sich ihn beileibe nicht denken. [Wir erkennen] im persönlichen Umgang die Herrschaft des klaren, scharfen Verstandes, den bis zum Eigensinn unbeugsamen Willen als das bestimmende Element seines Wesens."[77] Sein Humor und seine „wetterfeste Gesundheit"[78] tragen zur Maskulinisierung des Komponisten ebenso bei wie die Auswahl seiner Lektüre: Er bevorzugt historische Werke und Fachliteratur. „Nur von einer, jetzt so überreich vertretenen Sorte der Belletristik mag er nichts wissen: von der frivolen. Alles Unreine, Zweideutige, Laszive stößt ihn heftig ab, ‚Maitressenkram', wie er es nennt"[79]. Der kindliche Zug seines Wesens schließlich rundet das Bild des ‚männlichen' Genies ab: „Man muß ihn mit Kindern verkehren sehen, um den sonst verborgenen Schatz von Gemüt und Kindlichkeit in ihm zu erkennen."[80] Der Topos vom ‚Kind im Mann'[81] beinhaltet nach Nietzsches berühmter Sentenz, „Im ächten Manne ist ein Kind versteckt. Das will spielen"[82], die Lust am Spiel und Entdeckerfreude, auf der

75 La Mara, *Musikalische Studienköpfe*, Bd. 3: *Jüngstvergangenheit und Gegenwart*, Leipzig $^{6}$1883, S. 287f.

76 Hanslick, *Musikkritiken*, S. 40.

77 Ebd., S. 42.

78 Ebd., S. 44. Hanslick fährt fort: „Er hat sechzig Jahre hinter sich, und er erinnert sich nicht der allerkleinsten Krankheit in seinem Leben."

79 Ebd., S. 43.

80 Ebd. Dazu passt, dass Brahms auch im Alter noch „fest wie ein Kind" schläft. Ebd., S. 44.

81 Erhard Schütz interpretiert das ‚Kind im Mann' als Teil männlicher Maskerade, die im Lauf der Geschichte und je nach Deutung – anthropologisch, psychologisch oder soziologisch – unterschiedliche Funktionen erfüllte. Auf die Funktion dieses Topos im Kontext des bürgerlichen Geschlechterdiskurses geht er dabei nicht ein. Erhard Schütz, *Das Kind im Manne. Rückblick auf eine Erfolgsfigur*, in: *Männlichkeit als Maskerade*, S. 193–220.

82 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Kritische Studienausgabe* 4, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montanari, München 1988, S. 85.

anderen Seite aber auch das Künstler-Konzept des Übermenschen, der aufgund seines Kind-Status moralisch nicht belangt werden kann und daher immer unschuldig bleibt.[83]

Moralische Unangreifbarkeit und kindliche Unschuld, zu der nicht zuletzt die Schwierigkeit gehört, sich in der realen Welt zurechtzufinden, kennzeichnet auch die Beethoven-Charakterisierungen.[84] Seine Liebe ist stets ‚wahr' und von lauterer Gesinnung:

> „Für ihn gab es keine Beziehung zwischen Leidenschaft und Lust. Die Verschmelzung, die unsere Zeit zwischen beiden hergestellt hat, beweist, daß wenig Menschen wissen, wie selten die wahre Liebe ist. In Beethovens Seele lebt etwas Puritanisches: zügellose Gespräche und Gedanken waren ihm ein Greuel, die Heiligkeit der Liebe war ihm unantastbar. [...] Sein Freund Schindler versichert: er sei mit jungfräulicher Keuschheit durchs Leben gegangen, ohne sich je eine Schwachheit vorwerfen zu müssen."[85]

Schuld an Beethovens unerwiderter Liebe und seinen seelischen Schmerzen sind stets die anderen, die seinem hohen moralischen Standard nicht entsprechen. „Giulietta [Gräfin Giulietta Guicciardi] war kokett, kindisch und egoistisch. Sie quälte Beethoven auf grausame Frauenweise"[86], heißt es in Rollands Beethoven-Studie. Seine kindlich-unschuldige Liebe macht ihn zum Opfer: „Ein solcher Mensch mußte das Opfer, der Narr der Liebe werden."[87] Was ihn nach solchen Enttäuschungen aufrecht erhält, ist „nur sein unbeugsames, moralisches Gefühl."[88] Der Neffe, über den er sich in einem langwierigen Prozess die volle Vormundschaft sicherte, fühlt sich von der „sittlichen Größe seines Onkels" abgestoßen. Er bleibt eine „Quelle des Leids für Beethoven" und wird sogar für seinen Tod mitverantwortlich gemacht.[89] Moralische Überlegenheit bzw. Unangreifbarkeit und kindliche Unschuld als Merkmale des ‚männlichen' Genies wirken hier zusammen, um seine

---

83 „Ein Werden und Vergehen, ein Bauen und Zerstören, ohne jede moralische Zurechnung, in ewig gleicher Unschuld, hat in dieser Welt allein das Spiel des Künstlers und des Kindes." Friedrich Nietzsche, *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. Kritische Studienausgabe* 1, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montanari, München 1988, S. 799–872; hier S. 830. Die Frau ist aus diesem moralischen ‚Freibrief' ausgeschlossen. Sie darf sich weder dem Spiel- und Forschungstrieb hingeben, noch kann sie ein moralisch unbelangbarer Übermensch werden. Ihr bleibt die Rolle, das ‚Kind im Mann' zu entdecken, es zu bemuttern oder sein ‚Spielzeug' zu sein.

84 Anton Schindler bspw. beschreibt Beethovens Leidenschaft für seinen „Nipptisch", für dessen Bestückung mit immer neuen Gegenständen er „manchen Gulden" ausgab, „der besser anzuwenden gewesen wäre", als die „Liebhaberei" eines „großen Kindes". Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, 1. Teil, Münster $^{3}$1860, S. 187f.

85 Rolland, *Ludwig van Beethoven*, S. 27. Auch Brahms steht für „Keuschheit", die sich auf sein Werk überträgt: „So wird uns Johann Sebastian Bach, der den Kultus der Form zur höchsten Meisterschaft führt, zum Urbild musikalischer Keuschheit; von ihm zieht sich eine Linie bis zu Brahms hin." Adolf Weissmann, *Chopin*, Berlin 1912, S. 90.

86 Rolland, *Ludwig van Beethoven*, S. 28.

87 Ebd., S. 27.

88 Ebd., S. 29.

89 Ebd., S. 66f.

Unantastbarkeit zu wahren. Eine Parallele hinsichtlich der männlichen Konnotierung von Beethoven und Brahms ist auch die Auseinandersetzung mit den dunklen Aspekten des Lebens, denen sich beide Komponisten im einsamen Kampf mit sich selbst nähern und der sie zugleich von der Umwelt isoliert:

> „Eine problematische, von einer Art Geheimniß, einem ästhetischen Nebelschleier umgebene Natur nannte ihn [Brahms] Louis Köhler. [...] Seine Weise ist nach innen gekehrt, gedankenvoll, seine Rede oft räthselhaft und herbe, fern von gewinnender Anmuth und offener Freundlichkeit, wie sie sich unserer Sympathie leicht bemächtigen. Etwas Verschwommenes, Unentschiedenes ist ihr häufig eigen. Seine Motive meiden dann die plastische Form, die helle Farbe; schöne Keime, zögern sie, sich zur vollen selbstständigen Blüte zu entfalten. Eine gewisse tiefsinnige Schwere haftet an seiner Tonpoesie [...].“[90]

Gleich Beethoven gilt Brahms als intellektueller Künstler, als „Verstandesnatur“[91] mit „Philosophenmiene“[92], deren Musik „in einer transcendentalen Welt ihre Heimat“[93] findet, doch sie kennt auch die „Steigerung zum Grüblerischen, Wühlerischen“[94] und das Sich-Gefallen „in gebrochenen Lichtern, jenem wechselnden Schillern zwischen Freude und Schmerz“[95]. Auffällig ist an dieser Charakterisierung des Komponisten und seines Werkes in La Maras *Musikalischen Studienköpfen*, dass sie mit einer „problematischen Natur“, „Verschwommenem“ und „Unentschiedenem“, zögerlicher Unklarheit und Stimmungswechseln ‚weibliche‘ und negative Merkmale enthält. Verlässt man den Bereich der offiziellen Biographik und Werkanalyse, so verlieren auch die Charakterisierungen Beethovens mitunter einiges von ihrer Männlichkeitssymbolik und -rhetorik. Im Bekannten- und Freundeskreis, dort, wo nicht vom Werk auf die Person idealisierende Rückschlüsse gezogen wurden, sondern der persönliche Umgang die Eindrücke über den Komponisten prägte, kommt auch ein ‚weiblicher‘ Beethoven zum Vorschein. Insbesondere seine Reizbarkeit und Verletzlichkeit, die vielfach belegten unkontrollierten Gefühlsausbrüche und extremen Stimmungsschwankungen, aber auch ein hohes Einfühlungsvermögen verleihen dem „männlichsten aller Komponisten“[96] deutliche Züge des weiblichen ‚Geschlechtscharakters‘.[97] Beethoven ist ein eindrückliches

90 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 3 , S. 243.
91 Ebd.
92 Ebd., S. 244.
93 Ebd.
94 Ebd.
95 Ebd., S. 246.
96 Romain Rolland, *Beethoven. Les grandes Epoques créatrices*, Paris 1928, S. 24. „Il est le plus viril des musiciens. Il n’a rien (pas assez, si l’on veut) de féminin.“ („Er ist der männlichste aller Musiker. Er hat nichts (nicht genug, wenn man so will) Weibliches.“ Übersetzung: C. M.)
97 Zu Beethovens Psyche vgl. Klaus Martin Kopitz, *Beethovens Wesen. Gedanken zu einer „Borderline-Persönlichkeit“*, in: *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*, S. 137–162 und Dieter Schnebel, *Mutter-Vater. Musik- und psychoanalytische Überlegungen zu Beethoven*, in: Ebd., S. 163–171.

Beispiel für den Umgang von Gesellschaften und Nationen mit ihren Symbolfiguren: Je größer ihre identitätsstiftende Symbolkraft ist und je breiter ihre Projektionsfläche, desto stärker vollzieht sich ihre Abspaltung von den realen Personen, bis diese fast völlig hinter ihrer symbolischen Bedeutung verschwinden.

### *4.1.2 Franz Schubert und Frédéric Chopin als ‚weibliche' Komponisten*

Von der äußeren Erscheinung und Lebensweise über den Charakter bis hin zur Art des Komponierens und zur Werkstruktur verläuft im Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts die Übertragung weiblich konnotierter Merkmale auf Franz Schubert. Da ist zunächst das an äußeren Ereignissen arme und auf einen engen Wirkungsradius begrenzte Leben, das im 19. Jahrhundert mit der Sozialisation von Frauen assoziiert wird. Otto Gumprecht beispielsweise lässt seine biographische Skizze über Schubert in den *Musikalischen Charakterbildern* mit den Worten beginnen: „Still und unscheinbar, abseit vom bunten Gedränge der Welt, ohne jede bemerkenswerthe Mannichfaltigkeit verlief das Leben [...]. Geräuschloser als irgendeiner unserer erlauchten Tondichter hat der Meister des deutschen Liedes sein Tagewerk vollbracht."[98] Das ruhig dahinfließende, kampflose, nach innen gerichtete Leben und Schaffen ist ein Topos, der neben Schubert auch den ‚weiblichen' Komponisten Chopin und Mendelssohn, oft in unbekümmertem Umgang mit den biographischen Fakten, zugeschrieben wird. „Ereignislos fließt ihm sonst das Leben hin [...]"[99], heißt es bei Adolf Weissmann über Chopin, und bei La Mara: „Nur karge Kunde ist von dem äußern Lebensgange des Meisters zu uns gekommen; es scheint, daß dem an inneren Gaben so reich Gesegneten ein an äußeren Ereignissen armes Dasein beschieden war."[100] Über Mendelssohn schreibt Gumprecht, er habe „abgewandt von der Welt und ihrem Treiben, ernst und still in sich hineingehorcht"[101]. Nach La Mara „wandelte er sorglos dahin, unangefochten von Nöthen und Bedrängnissen, frei von Zwiespalt und Kampf, wie sie die Künstlerseele so häufig beschwe-

98 Gumprecht, *Musikalische Charakterbilder*, S. 1.

99 Weissmann, *Chopin*, S. 67.

100 La Mara, *Musikalische Studienköpfe*, Bd. 1: *Romantiker*, $^{2}$1874, S. 224. Bei Liszt lesen wir: „Weder Abenteuer, noch Verwicklungen, noch Episoden zeichneten sein Leben aus; er vereinfachte dasselbe vielmehr nach Kräften, so wenig günstig sich ihm hierbei die Umstände erwiesen. Seine Empfindungen und Eindrücke bildeten für ihn die Ereignisse, die ihm wichtiger und bedeutsamer erschienen als die Wechselfälle der Außenwelt." Franz Liszt, *Gesammelte Schriften. Erster Band: Friedrich Chopin. Frei in's Deutsche übertragen von La Mara*, Leipzig 1880, S. 121. In das Bild des ereignislosen, bescheidenen Künstlerlebens fügt sich die z. B. bei La Mara anzutreffende unrichtige Annahme, Chopins Kindheit läge auch für ihn selbst weitgehend im Dunkeln, seine Eltern hätten „in beschränkten Verhältnissen" gelebt und „sich außer Stande" gesehen, „ihrem Sohn eine ihren Wünschen entsprechende höhere Ausbildung geben zu lassen." Ebd. Tatsächlich lebte die Familie Chopin, die im Gebäude des angesehenen Warschauer Lyzeums und der Universität wohnte und dort ein Pensionat für Schüler und Studenten führte, in Wohlstand und hohem gesellschaftlichem Ansehen. Chopin durchlief im Gegensatz zu vielen anderen Musikern und Komponisten seiner Generation eine fundierte gymnasiale und musikalische Ausbildung mit einem regulären Abschluss am Warschauer Konservatorium.

101 Gumprecht, *Musikalische Charakterbilder*, S. 77.

ren. [...] In reine Harmonie floß sein künstlerisches und menschliches Dasein zusammen, und wie sein Schaffen Wohllaut gewesen, so war es sein Leben auch.“[102] Obwohl Schuberts Herkunft aus kleinbürgerlichen Verhältnissen und sein von materieller Not geprägtes Leben, anders als bei Mendelssohn, durchaus in Diskrepanz zum „Wohllaut“ seines Werkes steht, wird, ausgehend von der Prämisse des Kunstwerks als Widerspiegelung der Person des Künstlers, vor allem mittels seiner Schaffensweise eine Harmonie zwischen beiden hergestellt:

> „Nie hat eine schlichtere Schale köstlichern Inhalt umschlossen als dieses Künstlerleben. Ziehen wir die Werke, die ihre Entstehung ihm verdankten, davon ab, so bleibt blos graue einförmige Alltäglichkeit zurück. Von einem Ende bis zum andern ist es nur süße Melodie gewesen, ein breiter tiefer Strom des Wohllauts. Nicht allein in ihrer unversieglichen Fülle und jungfräulichen Frische, auch in ihrem Sichselbstgenügen, ihrer gänzlichen Absichtslosigkeit glich hier die künstlerische Production dem Walten der Natur.“[103]

Selbstgenügsamkeit und „gänzliche Absichtslosigkeit“ sind Attribute einer Schaffensweise, die sich als natürlicher und gleichsam unbewusster Prozess vollzieht. An die Stelle von ‚männlicher‘ Reflexion und Vernunft treten ‚weibliche‘ Intuition, Emotionalität und Naivität: „Bei ihm ist nichts reflektiert. Sich selber fast unbewußt quillt es in unaufhaltsamem Strom von Innen heraus, was uns in ungleich höherem Maße vom Gemüth als vom Verstande geboren erscheint.“[104] Korrespondierend dazu wird Schubert ganz allgemein eine geistige Unbedarftheit unterstellt:

> „Seine Natur war zu einfach und schlicht, um sich grübelnd in sich selber zu vertiefen; er war nicht zum Denker geboren und der einfache Bildungsgang, den er durchschritten, hat ihn nicht dazu werden lassen. [...] Im vollsten Sinne des Worts ursprünglich und naiv, blieb ihm die Reflexion ein fremdes Gebiet, und wo er dieselbe betreten, geschah es nicht eben mit Glück.“[105]

Zwar ringt die Inspiriertheit und scheinbare Mühelosigkeit des schöpferischen Vorgangs den Autoren höchste Bewunderung ab, doch enthält das darin enthaltene passive Moment im Sinne eines willenlosen Mediums, gerade im Vergleich mit Beethovens aktiv-kämpferischer Schaffensweise, auch eine leistungsmindernde, negative und weiblich konnotierte Seite: „Das künstlerische Schaffen, in dem sich uns sonst die angespannteste geistige Thätigkeit, eine Activität im höchsten Sinne des Worts darstellt, hier glich es dem mühelosen Ueberkommen und Mittheilen eines ohne alles eigne Zuthun fertigen Inhalts.“[106] Zur passiven, unreflektierten Art der künstlerischen Produktion gesellen sich in den biographischen Darstellungen Schuberts eine konturlose Physiognomie und ein Charakter, der Merkmale des

102 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 1, S. 133.
103 Gumprecht, *Musikalische Charakterbilder*, S. 2.
104 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 1, S. 81.
105 Ebd., S. 94. Für Gumprecht zeigt sich Schuberts „einfache Natur“ nicht zuletzt in seinen Briefen, in denen der Autor „die schlichten Naturlaute eines liebebedürftigen Herzens“ zu finden meint. Gumprecht, *Musikalische Charakterbilder*, S. 18.
106 Ebd., S. 22.

weiblichen ‚Geschlechtscharakters' und des österreichischen Volkscharakters, wie er sich dem ‚norddeutschen' Beobachter klischeehaft darstellt, in sich vereinigt:

> „Schubert war ein echtes Kind des alten Wien. Leichtlebig, heiter, unbefangen, treuherzig, sorglos, dem Eindruck des Augenblicks hingegeben, unterschied er sich scheinbar durch nichts von den lustigen Gesellen, die allabendlich am Wirthstisch um ihn sich vereinigten. [...] Bescheiden bis zur Selbstverleugnung, von kindlicher Harmlosigkeit gegenüber den Menschen und Verhältnissen, theils zu schüchtern, theils zu bequem, um sich persönlich geltend zu machen [...]. Nie errathen hätte es der oberflächliche Beobachter, daß diese flache, von dunkelm krausen Haar fast hinab bis zu den Augen bedeckte Stirn alle Musen und Grazien geküßt. Dazu eine stumpfe Nase, aufgeworfene Lippen, schlaffe, keineswegs freundliche Züge, endlich eine Gestalt unter der Mittelgröße und von reichlicher Leibesfülle."[107]

Der scheinbar durchschnittliche „Vollblutösterreicher"[108] und „Urwiener"[109] Schubert, der sich am wohlsten fühlt im Umfeld harmlos-gemütlicher Biergeselligkeit und in der heimatlichen Natur, wo er sich im Sommer mit dem Sänger Johann Michael Vogl „zu lustigen Sängerfahrten durch die schönen Landschaften Oberösterreichs und des Salzkammerguts"[110] vereinigt, wird zum Repräsentanten der beiden entgegengesetzten Pole von Natur als Idylle einerseits und Geistlosigkeit andererseits. Idyllisch ist „das Feuer", das die „Herrlichkeiten Niederösterreichs und der Alpenländer" in ihm entzündete und „alles Licht und alle Farben aus Wald und Flur, Berg und See in zauberhaften Tönen aufgehen ließ."[111] Als „der größte deutsche Liedersänger", der „seine kunstgeschichtliche Mission vollendet" hat, indem er „das Lied durch die ganze Mannichfaltigkeit des Inhalts und der Form in einer Reihe mustergültiger Schöpfungen dargestellt und ausgestaltet",[112] verkörpert Schubert in idealer Weise das „Weiche, Schmiegsame, Liebenswürdige, das wir [...] als österreichisch empfinden"[113]. Die Kehrseite der Idylle des ursprünglich-naiven, musikalischen österreichischen Naturtalents erweist sich für die Musikschriftsteller des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus im omnipräsenten Vergleich mit Beethoven als unerreichtem und unerreichbarem Vorbild im Bereich der in der deutschen Musikästhetik weit über dem Lied rangierenden Instrumentalmusik:

> „Nicht einem Beethoven gleich vermochte er sich in die abgrundreichsten Tiefen des Denkens und Fühlens der Menschenbrust zu versenken und in titanischem Kämpfen und Ringen Stürme heraufzubeschwören und zu stillen.

---

107 Ebd., S. 8 und 15f.
108 Morold, *Die deutsche Tonkunst in Österreich*, S. 454.
109 Ebd.
110 Gumprecht, *Musikalische Charakterbilder*, S. 8.
111 Morold, *Die deutsche Tonkunst in Österreich*, S. 455.
112 Gumprecht, *Musikalische Charakterbilder*, S. 24 und 26. Ebenso Morold: „Seine geschichtliche Tat war das deutsche Kunstlied." Morold, *Die deutsche Tonkunst in Österreich*, S. 455.
113 Ebd., S. 453.

> Mehr eine einfache, liedartig in sich beruhende Stimmung vergegenwärtigen uns seine instrumentalen Arbeiten [...].“[114]

Schubert bleibt auch in seinen Instrumentalwerken ein Lyriker, der seine Liedkunst gewissermaßen auf das Orchester überträgt, was sie aus Sicht derer, die Beethovens Instrumentalmusik als Inbegriff des Vollkommenen ansehen, zwangsläufig nicht nur andersartig, sondern auch minderwertig erscheinen lässt:

> „Statt energisch zusammengehaltener, aus einem Keime sich entfaltender, auf ein und dasselbe Ziel stetig gerichteter Tonentwickelung geht eine Reihe von instrumentalen Genrebildern an uns vorüber, die nicht selten ziemlich locker und äußerlich miteinander verbunden sind. Die Ausdehnung in die Tiefe und Höhe steht vielfach hinter der in die Breite zurück. Die Phantasie des Componisten besitzt nicht jene vollendete Herrschaft über sich und den Stoff, um in der wuchernden Fülle der Production Sinn und Zusammenhang des Ganzen, die Reinheit und Harmonie der Gesammtstimmung im Auge zu behalten.“[115]

In den Schubertschen Instrumentalkompositionen sei leicht nachzuweisen, dass „das analytische Prinzip an die Stelle des synthetischen getreten, daß die Formen verweichlichen, an Straffheit und innerer Triebkraft verlieren.“[116] Dass Schubert Motive und Themen nicht in der Art von Beethoven entwickelt, sondern sie scheinbar beziehungs- und ziellos nebeneinanderstellt und um sich selbst kreisen lässt, ist für Gumprecht kein alternativer Umgang mit musikalischer Zeit[117] oder einfach eine andere Möglichkeit des Komponierens, sondern Abweichung von der einmal gesetzten Norm und Mangel an schöpferischer Selbstdisziplin. Stillschweigend gehen er und andere Autoren davon aus, dass nicht nur sie selbst als Rezipienten, sondern auch Schubert, „dessen Auge unausgesetzt mit bewundernder Liebe an dem seinigen hing, der kaum ein Werk vollendete, das ihm nicht innerlich zugeeignet gewesen“[118], sich beständig an Beethoven orientierte und ‚abarbeitete‘. Das Aufschauen zum unerreichbaren Beethoven, vor allem aber der ‚Mangel‘ an motivisch-thematischer Arbeit und die scheinbare Formlosigkeit von Schuberts Kompositionen führen seit Robert Schumann dazu, die beiden Komponisten explizit als Repräsentanten des ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Prinzips einander gegenüberzustellen:

> „Schubert ist ein Mädchencharakter, an jenen [Beethoven] gehalten, bei weitem geschwätziger, weicher und breiter; gegen jenen ein Kind, das sorglos unter den Riesen spielt. So verhalten sich diese Sinfoniesätze zu denen Beethovens und können in ihrer Innigkeit gar nicht anders als von Schubert gedacht werden. Zwar bringt auch er seine Kraftstellen, bietet auch er Massen auf; doch verhält er sich immer wie Weib zum Mann, der befiehlt,

114 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 1, S. 99.
115 Gumprecht, *Musikalische Charakterbilder*, S. 33.
116 Ebd.
117 Zum Umgang mit der musikalischen Zeit bei Beethoven und Schubert vgl. Elmar Budde, *Musik und Zeit – Beethoven und Schubert*, in: *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*, S. 33–40.
118 Gumprecht, *Musikalische Charakterbilder*, S. 21.

wo jenes bittet und überredet. Dies alles aber nur im Vergleich zu Beethoven; gegen andere ist er noch Mann genug, ja der kühnste und freigeistigste der neueren Musiker."[119]

‚Weibliche' Geschwätzigkeit, Weichheit, Innigkeit, Kindlichkeit und Formlosigkeit kontrastieren mit ‚männlicher' Dominanz, Kühnheit, Freiheit und Kraft, über die Schubert zwar auch verfügt, jedoch nicht im Vergleich mit Beethoven. Das dem Leser des 19. Jahrhunderts bestens vertraute hierarchische Geschlechterverhältnis scheint vielen Autoren ein probates Mittel gewesen zu sein, um die Rangordnung zwischen den beiden Komponisten herzustellen und zu bekräftigen. So erläutert auch Hanslick den Unterschied zwischen den Klaviersonaten von Beethoven und Schubert unter Hinzuziehung des Geschlechterverhältnisses: Während Beethoven die Kontraste in ihrer Schärfe nebeneinander bestehen lasse, vermeide Schubert um der musikalischen Einheit willen eine Kontrastierung der Sätze und mildere „durch einen gemeinsamen Zug von sanfter Beschaulichkeit ihre Gegensätze, so daß das Ganze in der That nur ein großes Stimmungsbild abgibt."[120] Das Herstellen und Aushalten von Gegensätzen auf der einen und die Tendenz zum Ausgleichen und Abmildern von Kontrasten auf der anderen Seite führt Hanslick zu der abschließenden Feststellung: „Warum sollte man aber nicht auch einmal kurz sagen dürfen: Schubert ist Beethoven's Frau?"[121]

Mit der Übertragung des Geschlechterverhältnisses und der Geschlechterhierarchie auf den Vergleich zwischen Beethoven und Schubert werden die Komponisten jedoch nicht nur als Projektionsfläche für geschlechtliche, sondern auch für nationale Identitäten instrumentalisiert. Während Beethoven als Repräsentant ‚deutschen' Geistes und gleichzeitig als Synonym für Männlichkeit gilt, verkörpert Schubert auf der anderen Seite die österreichische Lebensart, die zugleich weiblich konnotiert ist. Dabei ergibt die „Fülle von Österreich-Klischees [...] ein Assozia-

119 Robert Schumann, *Schriften über Musik und Musiker*, S. 138f. Das Zitat steht im Rahmen von Schumanns Analyse der Sonate C-Dur *Grand Duo* op. posth. 140 (D. 812) für Klavier zu vier Händen, die er als „arrangierte Sinfonie" interpretiert. Ebd., S. 138. Lawrence Kramer bemerkt in seinem psychoanalytischen Ansatz zu Schumanns Geschlechtermetaphorik: „Beethoven, in this reading, is a violent figure, or a figure – a personification – of violence: one who feminizes others but who can never himself be feminized. [...] In this hypervirile role, Beethoven stands as the embodiment of musical culture itself: stern, unyielding, commanding, his name the name of the father." Lawrence Kramer, *After the Lovedeath: Sexual Violence and the Making of Culture*, Berkeley/Los Angeles/London 1997, S. 4f.

120 Hanslick, *Concert-Saal*, S. 484.

121 Ebd. Die Kontrastierung ‚männlicher' und ‚weiblicher' Komponisten unter Verwendung der Ehefrau-Metapher findet sich auch in der französischen Musikpresse. So schreibt Henri Blanchard in der *Revue et Gazette musicale*: „Un quintette en *sol* mineur, de Boccherini, a beaucoup plu par le style pur, doux, suave et mélancolique de ce compositeur que, de son temps, les musiciens surnommaient la femme de Haydn. On pourrait maintenant donner la même qualification à ce dernier à l'égard de Beethoven." („Ein Quintett in G-moll von Boccherini hat sehr gefallen durch den reinen, weichen, glatten und melancholischen Stil des Komponisten, dem die Musiker seinerzeit den Beinamen ‚Haydns Frau' gaben. Man könnte Letzterem die gleiche Bewertung im Vergleich zu Beethoven geben." Übersetzung: C. M.) *RGM* 14 (1847), S. 420f.

tionsfeld, aus dem man sich zur Beschreibung persönlicher oder musikalischer Charaktere beliebig bedienen kann."[122] Nach Max Morold repräsentieren Schubert und vor ihm Haydn und Mozart das ‚Österreichische', indem sie „naiv" und „mühelos bloß aus der Fülle der angeborenen Begabung" schöpfen. Das Ergebnis ist eine liebenswürdige, anrührende Musik voll melodischer Naturschönheit, die jedoch der Sakralität, des „Idealismus" und der „gedanklichen Hoheit" eines Beethoven entbehrt.[123] Haydns „heitere[r] Sinn für Klangschönheit, Melodienreiz und lebhaften Rhythmus"[124] ist für Morold ein untrügliches Zeichen für „den untrennbaren Zusammenhang seines Österreichertums mit seiner Kunst"[125]. Das „Österreichische" sei „zwar gemütlich, aber leichtfertig, zwar gefühlvoll, aber gedankenlos"[126] und bringe eine Musik hervor, die durch „stärkste Sinnlichkeit und die zarteste Empfindsamkeit" gekennzeichnet sei, eine „Mischung, die ein Merkmal des österreichischen Künstlergeistes ist und die wir auch als *romantisch* zu bezeichnen pflegen [...]."[127] Die etwas unvermittelte Anwendung dieses Attributs auf die Klassiker Haydn und Mozart dürfte auf den Romantikbegriff von E. T. A. Hoffmann zurückgehen, der weniger auf stilistischen Kriterien fußt als vielmehr auf der Fähigkeit von (Instrumental-)Musik, das Unsichtbare und Unsagbare und damit das Wesen der Romantik auszudrücken. In diesem Sinne sind für Hoffmann Haydn, Mozart und Beethoven romantische Komponisten: „Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches eben in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt [...]."[128] Allerdings stellt Hoffmann, indem er die Qualität einer Komposition gewissermaßen an der ‚Reinheit' dieses „romantischen Geistes" bemisst, eine klare Hierarchie zwischen den drei Komponisten her:

> „Haydn faßt das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist kommensurabler für die Mehrzahl. Mozart nimmt das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch. Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist. Beethoven ist ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer) Komponist [...]."[129]

122 Marie-Agnes Dittrich, *Kein grollender Titan – Franz Schubert, der Österreicher*, in: Annette Kreutziger-Herr (Hrsg.), *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 15), Frankfurt a. M./Berlin u. a. 1998, S. 191–201; hier S. 192.

123 Morold, *Die deutsche Tonkunst in Österreich*, S. 453.

124 Ebd., S. 449.

125 Ebd., S. 447.

126 Ebd., S. 454.

127 Ebd., S. 455.

128 E[rnst] T[heodor] A[madeus] Hoffmann, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 9: Schriften zur Musik. Singspiele*, Berlin/Weimar 1988, S. 24.

129 Ebd., S. 25.

Haydn, der das Romantische im Irdischen und Menschlichen und damit in einem allen Menschen zugänglichen Bereich sieht, steht in dieser Hierarchie an unterster Stelle. Nur Beethoven, dessen Musik in die geistige Sphäre der Romantik am weitesten vordringt und ihr Wesen tatsächlich erfasst, verdient das Prädikat eines „rein romantischen Komponisten".

Das Attribut romantisch für die österreichischen Komponisten Haydn und Mozart verweist aber auch auf den Kontext der deutschen Diskussion um den gesellschaftlichen, politischen und nationalen Stellenwert der Musik, die vor allem seit der Revolution von 1848 intensiv geführt wurde. Romantisch war in diesem Diskurs gleichbedeutend mit emotional, irrational und eskapistisch und damit der Sphäre von ‚Weiblichkeit' zugehörig. Wie die Frau keine Bedeutung für die ‚reale' Welt der politischen Auseinandersetzungen und Machtkämpfe hatte und auf der anderen Seite im häuslichen Umfeld einen Rückzugsort aus dieser Welt anbot, so verstand man auch die Musik an der „Stelle ihres Mitwirkens in der realen Welt [...] als Angebot einer alternativen Welt oder als Flucht aus dem Alltag."[130] Dieses durchaus positive „Angebot" wurde im Kontext der „Idee der Musik als politische Aktivität"[131] und damit ihrer Zuordnung zur ‚männlichen' Sphäre des öffentlichen Lebens negativ bewertet. So wurde die Revolution von 1848 als längst fällige „reinigende Krisis" angesehen,

> „welche sie [die Musik] aus schlaffer Weichlichkeit und blasirtem Raffinement, zu gesunder Kraft erheben konnte. [...] für Liebesentzücken und glänzenden Genuß ist jetzt wenig Raum in der Welt; wir werden also die weiblichen Leidenschaften: Liebe, Eifersucht, Neid in den Kunstwerken der nächsten Generation weniger zu suchen haben, als den Enthusiasmus, den Zorn, die Rachsucht, den Haß der Männer. Und das wird gut sein, denn unsrer Kunst ist's bis jetzt mit den Frauen noch besser, als mit den Männern geglückt."[132]

Die Hoffnung des Rezensenten auf eine von aller ‚Weiblichkeit' gereinigten Musik ‚für Männer' sollte sich jedoch nicht erfüllen: „Das Scheitern des Versuchs, die Kunstmusik in die Öffentlichkeit und die Politik zu integrieren, brachte vielmehr all jene früheren Vermutungen zurück, die zur Zeit der Revolution geäußert worden waren, nämlich, dass die Musik in ihrem Wesen weiblich sei."[133] Dies machte es den zeitgenössischen, aber auch den früheren Komponisten in der Rezeption „schwer, einen Eindruck von Männlichkeit zu hinterlassen. Ihre Beschäftigung mit Musik schloss sie von den männlichen Kategorien der Politik, des Kriegs und der Nation aus."[134] Wie Sanna Pederson schlussfolgert, ist dies auch die Ursache für das Phänomen, dass Beethoven

130 Pederson, *Beethoven und Männlichkeit*, S. 30.
131 Ebd.
132 *Die Grenzboten* 8 (1849), 1. Quartal, S. 415f., zitiert nach: Ebd.
133 Pederson, *Beethoven und Männlichkeit*, S. 30.
134 Ebd.

> „als der einzige Komponist auftaucht, der das Volk und die Welt in Kriegszeiten ‚militarisieren' kann. Spätere Komponisten können die traditionell weiblichen Aufgaben des Trauerns und Tröstens erfüllen. Wenn jedoch die Musik im Sinne einer politischen, öffentlichen und männlich besetzten Funktion wirken soll, ist einzig Beethoven in der Lage, diesem Aufruf zu antworten."[135]

Vor diesem Hintergrund ist Max Morolds Bezeichnung der österreichischen Musik als romantisch eine Verstärkung ihrer weiblichen und negativen Konnotierung. Den Kontrast zwischen der ‚weiblich-österreichisch-romantischen' und der ‚männlich-deutschen' Musik fasst er in der Gegenüberstellung von Mozart und Beethoven mittels der im Geschlechterdiskurs zentralen Dichotomie Natur versus Kultur noch einmal zusammen:

> „Was Mozart in der ‚Zauberflöte' voll Naivität *gekonnt* hatte, das *wollte* Beethoven: Ideen und Ideale durch die Macht der Musik noch klarer und eindrucksvoller zur Geltung bringen, als es mit dem Wort allein jemals möglich ist. Diese kulturelle Absicht, diese ethische Tendenz [...] ist fortan der Grundzug und die Hauptrichtung der deutschen Musik. Der Musiker mag nicht mehr eine Kunst für sich und am allerwenigsten eine gedankenlose Kunst treiben; er will Teil haben an der Gesamtheit der Kultur, an allen Höhen und Tiefen im Leben und Streben seines Volkes [...]."[136]

Demnach schafft Mozart wie Haydn und Schubert aus dem Unbewussten und aus dem natürlichen Bedürfnis der genialen Veranlagung heraus. Dieses „gedankenlose" Komponieren ist wohl in der Lage, Emotionen zu wecken und Genuss zu verschaffen, doch indem es keine ideellen und kulturellen Absichten verfolgt, verbleibt es letztlich in den Grenzen der ‚Natur'. Die deutschen Komponisten in der Nachfolge Beethovens wollen dagegen mit ihrem künstlerischen Schaffen „Teil haben an der Gesamtheit der Kultur" und auf die gesellschaftliche und nationale Entwicklung des ganzen Volkes ethisch einwirken. Indem sie ihr Können mit dem Wollen vereinen, integrieren sie die Ebene des Geistes in die Musik und verleihen ihr dadurch ‚Männlichkeit'.

Die den österreichischen Komponisten immer wieder angehängte Naivität verweist über die Sphäre des ‚Weiblichen' hinaus auch auf die Natur des Kindes. Frauen wie

---

135 Ebd., S. 30f.

136 Morold, *Die deutsche Tonkunst in Österreich*, S. 454. In diesem als Entwicklung dargestellten Übergang von einer „gedankenlosen", sich selbst genügenden zu einer ethisch motivierten Musik spiegelt sich das chronozentrische Denken der Musikhistoriker des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wider, in dessen Logik das Vorangegangene – jedenfalls bis Beethoven – unvollkommen sein muss: „Die Ordnung und Systematisierung von historischem Material nach dem Gesichtspunkt des Progresses erschwerte oder verhinderte das notwendige Verständnis der Vielschichtigkeit von Realität. Wo Geschichtsschreibung auf einen Zustand erreichter oder anzustrebender Vollkommenheit hin ausgerichtet ist, muss sie, zumindest wenn sie universal, nicht multiversal konzipiert ist, das Vorangegangene als das Unvollkommene begreifen." Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, S. 244.

Kinder galten in der philosophischen Tradition seit Aristoteles bis zu Rousseau und Kant als unvollkommene Abweichungen vom Mann, mithin als unterentwickelte Wesen. Der Vergleich Schuberts mit einem „Kind, das unter Riesen spielt", in Schumanns Gegenüberstellung mit Beethoven steht ebenso in dieser Tradition wie die Abwertung der Symphonien Haydns als infantil. Es war E. T. A. Hoffmann, der den Topos von der kindlichen Unschuld der Haydnschen Musik entscheidend prägte. In einem Vergleich des symphonischen Schaffens von Haydn und Beethoven schreibt er:

> „Der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüts herrscht in Haydns Kompositionen. Seine Symphonie führt uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges, buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz, nur süßes, wehmütiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die ferne im Glanz des Abendrotes daherschwebt, nicht näherkommt und nicht verschwindet; und solange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendrot, von dem Berg und Hain erglühen."[137]

Auch wenn diese romantisch-poetische Charakterisierung der Musik Haydns als ‚kindlich-weiblich' nicht per se negativ erscheint, impliziert sie, gerade im Vergleich mit Beethoven, ein abwertendes Urteil. „Haydn's music was thus denied the dignity of full masculinity through its consistent association with two forms of undeveloped humans, women and children."[138]

Die nationalchauvinistisch motivierte Feminisierung von Musik und Musikern aus deutscher Sicht wurde selbstverständlich nicht nur an österreichischen Komponisten und ihrem Werk vorgenommen, sondern sie durchzieht auch biographische Darstellungen und Werkbesprechungen ausländischer bzw. nicht deutschsprachiger Komponisten, darunter Frédéric Chopin, der Romantiker par excellence, der durch seine polnische und französische Herkunft und Sozialisation gleich zwei nicht-deutsche Nationen und Kulturen repräsentierte. Wurde Schuberts Klaviermusik bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein nur selten im öffentlichen Konzert gespielt,[139] so gehörte Chopins Klavierwerk schon bald nach seinem Tod zum Kernrepertoire der konzertierenden Pianisten und Pianistinnen. Der regelmäßige Verkehr des Komponisten in den meist von Frauen geführten und bevölkerten Salons und der hohe Anteil an Chopin-Interpret*innen*, angefangen bei den zahlreichen Schülerinnen Chopins, die das Gelernte an die nachfolgenden Pianistengenerationen weitergaben und dabei, wie Camille Dubois geb. O'Meara oder die Prin-

137 E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, S. 24. An anderer Stelle spricht Hoffmann von „einer gewissen humoristischen, neckhaften Lustigkeit", die selbst Haydns Kirchenmusik kennzeichne. Ebd., S. 239.

138 Ellis, *Female Pianists*, S. 365.

139 Vgl. La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 1, S. 99f.

zessin Marcelina Czartoryska, eine Interpretationstradition begründeten,[140] mag vordergründig ein wichtiger Grund für die Charakterisierung Chopins und seines Werkes als ‚weiblich' gewesen sein.[141] Unter dem Gender-Aspekt betrachtet greifen hier drei Ebenen ineinander: erstens die biographische, auf der Chopins schwache körperliche Konstitution und Krankheitsgeschichte sowie seine Beziehung zu George Sand thematisiert wird, zweitens die nationale Ebene, indem der Komponist aus deutscher Sicht als Ausländer wahrgenommen wird, und schließlich sein Umgang mit musikalischen Formen und die Beschränkung der musikalischen Produktivität auf das Klavier.

Der Topos des leidenden, früh vollendeten und jung verstorbenen Genies begleitet alles Schreiben über Chopin und sein Klavierwerk, angefangen von Liszts erstmals 1850 auf Französisch erschienener Biographie über zahlreiche Zeitdokumente aus seinem großen Schüler- und Bewundererkreis bis hin zu Konzertrezensionen. Seine Krankheit und schwache körperliche und seelische Konstitution legt sich in den Darstellungen wie ein poetischer, zugleich aber auch feminisierender Schleier[142] über alle Bereiche seines Lebens und Wirkens als Pianist und Komponist, angefangen bei der Beschreibung der äußeren Erscheinung:

> „Seine ganze persönliche Erscheinung schien in ihrer Harmonie keines Kommentars zu bedürfen. Sein blaues Auge war mehr geistvoll als träumerisch; sein Lächeln fein und mild, nie bitter. Sein Teint war zart und durchsichtig, sein blondes Haar seidenartig, seine gebogene Nase ausdrucksvoll, seine Gestalt von mittlerer Größe, sein Gliederbau schwach. Seine Bewegungen zeigten sich anmuthig und wechselreich; die Stimme klang ein wenig gedämpft, oft fast erstickt. Haltung und Manieren trugen ein so vornehmes Gepräge, daß man ihn unwillkürlich wie einen Fürsten behandelte. Seine ganze Erscheinung erinnerte an die Winde, deren auf zartem Stiel sich wie-

140 Zu diesen ‚Hüterinnen der Tradition' vgl. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Paris 2006, vor allem S. 210–214.

141 So erscheint Chopin in Adolf Weissmanns Biographie als „Komponist der Frauen", indem sie es sind, die ihn wie ein „Heiligtum" „hüten", und an die sich „die lyrische Grundstimmung des Werkes" richtet. Weissmann, *Chopin*, S. 7. Jeffrey Kallberg weist darauf hin, dass große Pianisten aufgrund der Feminisierung des Komponisten und seines Werkes bis in die Gegenwart hinein Chopin aus ihrem Konzert-Repertoire ausschließen oder es ablehnen, als Chopin-Interpreten zu gelten. „Is there any other composer of similar stature who is shunned by a group of pianists of such renown [Rudolf Serkin, Glenn Gould, Alfred Brendel]? We can hardly imagine a pianist attaining fame while sidestepping, say, Beethoven; certainly great Chopin interpreters like Artur Rubinstein, Dinu Lipatti, and Maurizio Pollini [...] have felt it necessary to explore other pianistic terrain as well." Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Bounderies. Sex, History, and Musical Genre*, Cambridge, Massachusetts/London (HUP) 1996, Vorwort S. IX. Die französische Pianistin Hélène Grimaud (geb. 1969) erklärt ihre Abwendung von Chopin (und Debussy) und ihre Hinwendung zu Brahms explizit mit der Stigmatisierung Chopins als ‚Komponist der Frauen': „She described her resistance to Chopin as part of a rebellion against performing in ways that might be ‚expected' of a female pianist." Ebd., S. XI.

142 Weissmann spricht von der „ganzen Phantastik seines verschleierten Daseins." Weissmann, *Chopin*, S. 58.

gender Kelch von wunderbarer Farbenpracht, aber von so duftigem Gewebe ist, daß er bei der leisesten Berührung zerreißt.“[143]

An Chopins Auftreten sind es insbesondere seine vollendeten, liebenswürdig-höflichen Umgangsformen und die strenge Einhaltung des ‚comme il faut‘, die ihn in Liszts Charakterisierung ‚weiblich‘ erscheinen lassen:

> „Wohlwollend, freundlich, anmuthig im persönlichen Verkehr, von gleichmäßiger und heiterer Stimmung, ließ er die geheimen Zuckungen, die sein Inneres erregten, wenig ahnen. [...] Die Linie der feinen Sitte nur um eines Schrittes Breite zu überschreiten, war eine Versuchung, die Chopin, wie es scheint, nicht kannte [...]. Diese seiner inneren Heftigkeit beständig gebietende Herrschaft erinnerte an die melancholische Überlegenheit mancher Frauen, die ihre Kraft in der Zurückhaltung und Einsamkeit suchen, da sie die Unfruchtbarkeit ihrer Zornesausbrüche kennen und das Geheimnis ihrer Leidenschaft zu eifersüchtig hüten, um es ohne Noth Preis zu geben.“[144]

In seiner Chopin-Broschüre von 1912 widmet Adolf Weissmann der „Psychologie des Musikers“[145] ein eigenes Kapitel, die in seiner Darstellung von Merkmalen des weiblichen ‚Geschlechtscharakters‘ dominiert wird. Der Autor beschreibt Chopin als reinen Instinktmusiker, der aus dem Unbewussten heraus schafft und in seiner eigenen Traumwelt lebt. Die „weibliche Richtung seines Empfindungslebens“ sei nicht zu bestreiten und äußere sich in der Macht der Träume über ihn, „die sein Denken vergebens bannen will“,[146] und in extremen Stimmungsschwankungen: „Nichts in ihm war beständiger als der Stimmungswechsel.“[147] Chopin ist für Weissmann vor allem ein „Nervenmensch“[148], der von Gefühlen, Stimmungen und den Launen des Unbewussten beherrscht wird: die „Verarmung des Geistes zugunsten der Stimmung; die Herrschaft des Unbewußten, die Abwendung von allem Zweck- und Absichtsvollen [...].“[149] Sein begrenzter geistiger Horizont,[150] der „naive Kindheitsglaube“[151] und Aberglaube, der mit dem „engen religiösen Horizont der Heimat“[152] zugleich Merkmal des polnischen Volkscharakters ist, aber auch eher nebensächliche Details wie die gelegentliche „Schwatzhaftigkeit der Frau“[153] in seinen Briefen und die „Liebe zu den Blumen, die in seinem Salon nicht fehlen durften, [sprechen] klar für das Weibliche in ihm“[154]. Dass es zur bewusst

143 Liszt, *Chopin*, S. 123.
144 Ebd., S. 15 und 125f.
145 Weissmann, *Chopin*, S. 82.
146 Ebd., S. 85.
147 Ebd., S. 160.
148 Ebd., S. 88 und an vielen anderen Orten.
149 Ebd., S. 91.
150 „Wir haben hier die stärkste geistige Isolierung, derer ein Künstler fähig ist.“ Ebd., S. 84.
151 Ebd., S. 94.
152 Ebd., S. 86.
153 Ebd., S. 88.
154 Ebd., S. 91.

intendierten Grundausrichtung von Weissmanns biographischer Skizze gehört, Chopin als ‚weiblichen' Komponisten darzustellen, erweist sich nicht zuletzt an seiner Analyse der Erotik Chopins, die dem landläufigen Topos von der Keuschheit des Komponisten scheinbar widerspricht. Demnach verbirgt „die Enthaltsamkeit bis zur Askese" nur ein sich „an weiblichen Reizen" leicht entzündliches „Triebleben" – „schon sein Lebensweg" zeige, „wie sehr die Erotik Chopin schüttelt" –, das allerdings einen „weiblichen Zug" enthält, „der die Erotik zielunsicher machte und eine letzte Schamhaftigkeit hemmend vor den Genuß stellte." „Unerfüllte Erotik" äußert sich in der „willenlosen Hingabe an ein schmerzliches Gefühl, die ein echt weiblicher Zug ist" und in pianistischer „Poesie" sublimiert wird.[155] Der Autor überträgt hier die seit der Antike existierende Vorstellung von der sexuellen Unersättlichkeit der Frau und ihrem passiven Ausgeliefertsein an die eigene Triebhaftigkeit, die durch die bürgerliche Tugend der Schamhaftigkeit in sittliche Bahnen gelenkt wird, auf die Sexualität des Komponisten.[156] Selbst Chopins Klavierspiel wird bei Weissmann „weibliches Plaudern und Fabulieren"[157], wenn es seine ‚salonhafte' Seite zeigt: „[E]s bestach durch eine anmutige Glätte, die dem Plätschern der Causerie entsprach: das Feminine äußerte sich untief; ohne die Farbe, die ihm ein veredelter Geist verlieh."[158] An diesem Schnittpunkt wird Chopin zum „Komponisten der Frauen", indem hier „den Oberflächlichen, Unpersönlichen die Möglichkeit winkte, anzuknüpfen und zu entwickeln. Die klavierspielende Frau als Typus darf sich auf solche Salonstimmungen berufen."[159]

Auch in den von höchster Bewunderung geprägten Beschreibungen von Chopins Klavierspiel dominieren ‚weibliche' Attribute, in diesem Fall positiver Art, wie Zartheit, Eleganz, Grazie und Anmut, wobei der Rückgriff auf die außerirdische Welt der Engel und Feen zum Topos geworden ist. Der Pianist und Dirigent Charles Hallé schreibt an seine Eltern, nachdem er Chopin das erste Mal in einem Salon spielen hörte:

> „Chopin! Ce n'est pas un homme, c'est un ange, un dieu – que sais-je encore? Les compositions de Chopin jouées par Chopin! Quelle joie insurpassable! [...] Tandis que Chopin jouait, je ne pouvais penser à rien sinon à des elfes et danses féeriques, si merveilleuse est l'impression qui se dégage

155 Ebd., S. 90f.

156 Wie stark der Autor von dieser traditionellen Vorstellung geprägt war, die um 1900 in Schriften wie Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* einen letzten bizarren Höhepunkt erlebte, zeigt sich besonders anschaulich in seiner Schrift *Die Primadonna* von 1920. Siehe dazu auch Kapitel 3.3 der vorliegenden Arbeit.

157 Weissmann, *Chopin*, S. 92.

158 Ebd., S. 103.

159 Ebd., S. 103f. Weissmanns nicht nur allgemein misogyne Tendenz, die in allen seinen Musikschriften sichtbar wird, sondern gerade auch die sich konkret im „Typus der klavierspielenden Frau" äußernde erstaunt angesichts der Tatsache, dass der Autor mit der am Beginn des 20. Jahrhunderts bekannten und sehr erfolgreich konzertierenden Pianistin Gisella Grosz (1875–1942) verheiratet war. Ob er sie auch zu diesem ‚weiblichen' „Typus" der „Oberflächlichen, Unpersönlichen" zählte?

> de ses compositions. Rien n'y rappelle qu'un être humain a produit cette musique. Cela semble descendre du ciel – si pur, si transparent et idéal."[160]

Chopin ist der „Raffael des Fortepiano"[161], der „Phönix der Pianofortintimität"; seine „Grazie und Eleganz blieben unerreicht, und wenn er eine Verzierung machte, so war es immer die Apotheose des Geschmacks."[162] Liszt hebt die vergeistigte Entrücktheit und schwere Fassbarkeit seines Spiels hervor, mit dem er „in entzückender Weise jenes bewegte, schüchterne oder athemlose Erleben wieder[gab], welches das Herz überkommt, wenn man sich in der Nähe übernatürlicher Wesen glaubt, die man nicht zu errathen, nicht zu erfassen, nicht festzuhalten weiß."[163] Finger, die „zarte, zerbrechliche Gestalten" der „Feenwelt" mehr „hauchen" als spielen,[164] und ein Pianist, der sich in die Sphäre übernatürlicher, nur wenigen sich erschließender „Traumregionen"[165] flüchtet, inkludieren jedoch, zumal aus Sicht Liszts als ‚männlichem' Gegenpol hinsichtlich pianistischer Virtuosität und Dominanz, durchaus auch negative Aspekte. „Chopin wußte nur zu wohl, daß er nicht auf die Menge wirkte, daß sein Spiel die Massen nicht traf [...]. Sie verlangen den mächtigen Arm einer athletischen Kraft [...]."[166] Chopins weitgehenden Verzicht auf das öffentliche Konzertieren schreibt Liszt denn auch weniger seiner schwachen Gesundheit als der Furcht vor dem „großen Publikum" zu:

> „Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Koncertthätigkeit weniger Chopin's physische Organisation ermüdete, als vielmehr seine Reizbarkeit als Künstler herausforderte. Hinter seinem freiwilligen Verzicht auf rauschende Erfolge verbarg sich ein inneres Verletztsein. [...] Je mehr ‚dieser Zartfühlende', dieser Epikuräer des Spiritualismus, der Gewohnheit entsagte, das ‚große Publikum' zu bändigen und ihm Trotz zu bieten, desto mehr Furcht flößte ihm dasselbe ein."[167]

Die Möglichkeit eines ‚männlichen' Gegenentwurfs zum ‚weiblichen' Virtuosentypus mittels pianistischer Kraft und Dominanz, wie er in der Liszt-Rezeption und bei Liszt selbst zu finden ist, entfiel für Chopin, dessen Klavierspiel in den Rezen-

160 Brief vom 2.12.1836, zitiert nach: Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, S. 343f. („Chopin! Das ist kein Mensch, das ist ein Engel, ein Gott – was soll ich noch sagen? Chopins Kompositionen gespielt von Chopin! Welch unübertreffliche Freude! [...] Während Chopin spielte, konnte ich an nichts anderes denken als an Elfen und Feentänze, so wunderbar ist der Eindruck, der seinen Kompositionen entströmt. Nichts lässt daran denken, dass ein menschliches Wesen diese Musik hervorbringt. Sie scheint aus dem Himmel herabzusteigen – so rein, so durchsichtig und ideal." Übersetzung: C. M.) Zu den außerirdischen Metaphern für Chopin im Kontext seiner Genderisierung siehe Kallberg, *Chopin at the Bounderies*, S. 62–86.

161 *Heine und die Musik*, S. 119.

162 Wilhelm von Lenz, *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*, Berlin 1872, S. 36.

163 Liszt, *Chopin*, S. 82.

164 Ebd., S. 80.

165 Ebd., S. 83.

166 Ebd., S. 82f.

167 Ebd., S. 85f.

sionen zu seinen wenigen öffentlichen Konzerten immer wieder als zu leise und kraftlos kritisiert wird. Bei ähnlich androgyn-femininer Erscheinung konnte Chopin daher, anders als Liszt, seiner ‚Weiblichkeit' aus Sicht seiner Biographen kaum ‚männliche' Attribute entgegensetzen. Chopins Rückzug auf den privaten und vertrauten Bereich der Salons und seiner geregelten häuslichen Unterrichtstätigkeit interpretiert Liszt explizit als weibliche Wesensart und Schwäche: „Die Zartheit seines Körpers wie seiner Seele legte ihm das weibliche Märtyrerthum ewig uneingestandener Qualen auf und gab seinem Schicksal einige weibliche Züge."[168] La Mara begründet Chopins seltenes Auftreten als Konzertpianist in ihrer biographischen Skizze im ersten Band der *Musikalischen Studienköpfe*, die sich an der von ihr ins Deutsche übertragenen Biographie von Liszt orientiert,[169] mit dem Vermeiden von Auseinandersetzungen und einem Mangel an ‚männlicher' Energie und Durchsetzungskraft, wodurch sie sein Künstlertum zugleich herabsetzt:

> „Es gebrach ihm, dem Zartorganisirten, von früh auf Verwöhnten, an der Energie, deren gerade der Musiker zur öffentlichen Ausübung seiner Kunst bedarf. ‚Wo er auf Hindernisse stieß', sagt Karasowski, ‚wich er zurück, statt sie zu besiegen. Er liebte den Frieden mit sich und Anderen – und das Leben, vor allem das des Künstlers, will Kampf.'"[170]

Zum fehlenden ‚Sieger-Gen' gesellt sich in den Charakterisierungen Chopins der unvermeidliche Topos der Unvereinbarkeit mit dem ‚männlichen' Beethoven. „Es gilt zunächst die Erscheinung gegen den größten Meister abzugrenzen. [...] Stärkere Gegensätze zwischen zwei Meistern sind nicht denkbar", heißt es bei Adolf Weissmann. Beethovens Energie verleihe ihm „den eisernen Griff, unerhörte Stoffe in gewaltige Formen zu zwingen", und befähige ihn, „Ichgefühl und Menschheitsgefühl in seinem Schaffen zu verschmelzen. Vor solcher Größe schreckt Chopin zurück. Der unverhüllte Ausdruck der Leidenschaft stößt ihn ab. Sein Menschtum

168 Ebd., S. 121. Jean-Jacques Eigeldinger macht darauf aufmerksam, dass der Zusammenhang, den Liszt zwischen Chopins Verzicht auf die Konzertbühne und seiner intensiven Unterrichtstätigkeit herstellt, bis in die 1980er Jahre hinein die Beurteilung seiner pädagogischen Arbeit prägte, indem diese – entgegen zahlreichen Zeitzeugnissen – nicht als „wahre Berufung" angesehen wurde, sondern als „bloßer Ersatz" für das öffentliche Konzertieren. Jean-Jacques Eigeldinger, Art. *Frédéric Chopin*, in *MGG*[2], Sp. 973–1010; hier Sp. 993. Ein weiterer Grund für die mangelnde Wertschätzung von Chopins pädagogischer Arbeit dürfte der hohe weibliche Anteil seines großen Schülerkreises sein. Aufgrund ihres Geschlechts und zumal als Aristokratinnen hatten Schüler*innen* wenig Möglichkeiten, institutionell verankert und dadurch schulebildend zu wirken.

169 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 1, S. 245.

170 Dies., *Musikalische Studienköpfe* 1, [6]1883, S. 260. (Die zweite Auflage von 1874 enthält diese Aussage noch nicht.) Ähnlich Weissmann: „Seine schwächere körperliche und geistige Struktur streckt sehr früh vor allem Außermusikalischen die Waffen." Weissmann, *Chopin*, S. 85. Der polnische Cellist und Musikschriftsteller Moritz Karasowski (1823–1892) veröffentlichte 1877 auf der Grundlage der ihm von Chopins Schwester Izabela Barcińska (1811–1881) zur Verfügung gestellten Briefe des Komponisten eine Biographie mit dem Titel *Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe.*

ist kleiner; seine Tatkraft schwächer.“[171] So wie Schubert gegenüber dem ‚Riesen‘ Beethoven zum ‚Kind‘ und zur ‚Frau‘ wird, im Vergleich zu anderen Komponisten jedoch ‚noch Mann genug‘ ist, so wird auch Chopin, nachdem er „vor dem Titanen gedemütigt“ worden ist, „von da aus betrachtet, wo er wieder der Titan gegenüber den andern ist. Hatte dort kraftvolles Germanentum ihn bezwungen, so darf der aristokratische Pole und Halbfranzose die Huldigung fast aller derer entgegennehmen, die nach ihm kamen.“[172] Auch bei La Mara wird Beethoven – zusammen mit anderen deutschen Komponisten – im Vergleich zu Chopin zum Symbol nationaler Überlegenheit:

> „Nicht mit den titanenhaften Gestalten eines Beethoven und Bach, oder anderer unserer musikalischen Heroen zwar dürfen wir ihn vergleichen, dessen Schaffensweise keinen Aufschwung im erhabenen Stile Jener kennt, in dessen Sein und Wesen nichts lag, was ihn zum heroischen Charakter befähigte. Er war ein Dichter, ein Träumer und Phantast – nichts weiter; freilich dies alles in hochbedeutungsvoller, genialischster Art.“[173]

In den Erinnerungen des baltisch-russischen Musikschriftstellers und Pianisten Wilhelm von Lenz, der im Herbst 1842 bei Chopin einige Unterrichtsstunden erhielt, heißt es über seine Interpretation von Beethovens Klaviersonate op. 26: „Mezza voce säuselte er, aber unvergleichlich in der Cantilene, unendlich vollendet in den Zusammenhängen der Satzbildung, ideal schön, aber *weiblich*! Beethoven ist ein *Mann* und hört nie auf, einer zu sein!“[174] Und weiter:

> „Seinem ganzen Wesen nach war Chopin nicht dazu angethan, *Beethoven* oder *Weber* zu geben, die in grossen Linien und mit grossem Pinsel malen! Chopin war ein Pastellmaler, aber ein *unvergleichlicher*! Liszt gegenüber konnte er mit Ehren für dessen ebenbürtige *Frau* gelten. Die grosse B Dur von Beethoven op. 106 und Chopin schließen sich aus.“[175]

Als ausländischer Komponist bleibt Chopin dem ‚deutschen‘ Wesen grundsätzlich fremd:

> „Vollkommen heimisch geworden ist Chopin nicht auf deutscher Erde; mit seiner ausländischen Tournüre erscheint er mehr als ein Gast, denn als ein Zuunsgehöriger im Kreise unserer großen Musiker. Liegt dies vielleicht daran, daß seine Schöpfungen bei allem Reichthum an Empfindung und Leidenschaft doch jenes *einen* Elementes entbehren, das den Deutschen zum

171 Ebd., S. 82f. Das ‚weibliche‘ Zurückschrecken vor dem ‚männlichen‘ Beethoven formuliert ganz ähnlich Hanslick: „Es ist merkwürdig, daß Chopin [...] gegen Beethoven eine Art Widerstreben empfand, vor dem Gewaltigen und Gewaltsamen dieses Tondichters gleichsam erschreckt zurückwich.“ Hanslick, *Concerte*, S. 229.

172 Weissmann, *Chopin*, S. 83.

173 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 1, $^{2}$1874 , S. 220. (Wo nicht anders angegeben, sind die weiteren Zitate aus dem ersten Band der *Musikalischen Studienköpfe* ebenfalls der Auflage von 1874 entnommen.)

174 Lenz, *Die großen Pianoforte-Virtuosen*, S. 39.

175 Ebd., S. 47.

> Deutschen macht und uns so bestimmt vor allen andern Nationen kennzeichnet – das Gemüth? [...] Seine Empfindungsweise ist eben eine andere als die unsere. [...] Chopin träumt mehr aus sich heraus, als in sich hinein, wie es deutsche und vornehmlich eines der deutschesten Meister, Robert Schumann's, Art."[176]

Verinnerlichtes, gemütvolles ‚deutsches' Wesen wird – im Widerspruch zur zuvor konstatierten „stillen, zurückhaltenden Natur"[177] des Komponisten – der oberflächlichen, eher nach außen gekehrten und mehr die Sinne als die Seele berührenden „ausländischen Tournüre" gegenübergestellt. Er entbehrt nicht nur ‚deutschen' Gemüts, sondern auch ‚deutschen' Geistes: „Sein Träumen, das ihn ganz beherrscht, ist im geistigen Sinn inhaltsleer."[178] Lenz urteilt: „Chopin stand überhaupt *deutschem Geist* in der Musik ziemlich fern"[179]. ‚Französisch' ist Chopins Musik dort, wo sich die „lyrische Grundstimmung [...] unter salonhafter Hülle verbirgt, von leisem Parfüm umwoben" und wo sie „am allerehesten auf weibliches Verständnis rechnen" durfte.[180] Der „polnische Charakter" erweise sich dagegen als „jenes seltsame Gemisch von Schwärmerei und Haß, Grazie und Wildheit, Glut und Wunderlichkeit, Adel und kranker Excentricität".[181] Liszt hebt das polnische ‚żal', das so viel wie Schwermut oder Schmerz bedeutet, als einen Grundzug seines Wesens hervor, der sich überall in seinem Werk spiegele: „In Wahrheit, dies Żal prägt alle Arbeiten Chopin's mit einem bald milden, bald glühenden Widerschein. Es spricht selbst aus seinen süßesten Träumereien."[182] Nach Liszts Ansicht hat dieses ‚żal', wie es sich in seinen letzten Werken darstelle, „allmählich eine Art krankhaften Jähzorns erreicht, [sei] auf dem Punkt einer fieberhaften Unruhe angekommen."[183] Auch unabhängig vom künstlerischen Werk werden bestimmte Persönlichkeitsmerkmale, Gewohnheiten und Verhaltensweisen Chopins als ausländisch wahrgenommen, häufig in auffallender Analogie zwischen dem polnischen bzw. französischen Volkscharakter und dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter'. Als Franzose liege ihm „kokette Grazie"[184] im Blut, er trage „die Schminke des Franzosentums"[185], und „in der Reizbarkeit [sei er] Ultrafranzose"[186]. „Gewisse Lücken des Menschtums, gewisse Seiten des schmeichlerischen, unaufrichtigen Polentums [lassen sich] nicht verwischen."[187] Diese ‚Unaufrichtigkeit' zeigt sich für Weiss-

176 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 1, S. 222f.
177 Ebd., S. 221.
178 Weissmann, *Chopin*, S. 84.
179 Lenz, *Die großen Pianoforte-Virtuosen*, S. 41.
180 Weissmann, *Chopin*, S. 7.
181 La Mara, *Studienköpfe* 1, S. 249f.
182 Liszt, *Chopin*, S. 18.
183 Ebd.
184 Weissmann, *Chopin*, S. 96.
185 Ebd., S. 70.
186 Lenz, *Die großen Pianoforte-Virtuosen*, S. 37.
187 Weissmann, *Chopin*, S. 65.

mann in seiner „polnischen Nörgelei“[188], selbst gegenüber ihm wohlwollenden Menschen, und nicht zuletzt in seinem unreflektierten ‚polnischen‘ Antisemitismus: „Wenn sie [seine Verleger] Juden sind wie Maurice Schlesinger, gelten sie dem judenfeindlichen Polen an sich als Lumpen. Sind sie es nicht und nehmen doch ihren Vorteil wahr, wie Pleyel oder Probst, dann macht er sie zu Gesinnungsjuden und will lieber mit den wirklichen zu tun haben.“[189] Als ‚weiblich‘ erscheint die körperliche Nähe der Polen im persönlichen Umgang: „Ist’s allzu kühn anzunehmen, daß der Austausch von Zärtlichkeiten zwischen den polnischen Freunden Krankheitskeime übertrug und manchen frühen Tod verschuldete?“[190]

Die Feminisierung Chopins erfährt im deutschen Musikschrifttum ihre plakativste Ausformung in den Darstellungen seiner Beziehung zu George Sand, indem das Geschlechterverhältnis hier als verkehrt und damit als „unnatürlich“[191] wahrgenommen wird. „Die berühmtesten unter den vielen ‚Verhältnissen‘ der *George Sand* sind das mit *Musset*, dem weibischesten [sic] Lyriker, den die Geschichte kennt, und mit *Chopin*, den man sogar als den einzigen weiblichen Musiker bezeichnen könnte – so weibisch ist er.“[192] Weiter heißt es bei Otto Weininger sarkastisch: „Bei der ersten Begegnung beider ist ‚sie‘ offenbar Männchen und ‚er‘ ganz Weibchen gewesen: er errötet, als sie ihn fixiert und mit *tiefer* Stimme *ihm* Komplimente zu machen beginnt.“[193] Weissmann spricht von der „Beziehung eines Mannweibes zu einem Schwächeren“[194]. „Hier ist Rasse und Kraftgefühl; seine Sinne geraten in Aufruhr, weil er, der Schwache, zum erstenmal einen starken Arm über sich

188 Ebd., S. 88.

189 Ebd., S. 65. Da Adolf Weissmann mutmaßlich selbst Jude war – darauf deutet neben seinem Namen die Heirat mit der jüdischen Pinaistin Gisella Grosz und sein Engagement als Leiter des Berliner *Komitees zur Förderung des Musikwesens in Palästina* hin –, war für ihn dieses Verhalten verständlicherweise besonders kritikwürdig, auch wenn es keineswegs typisch polnisch war und Chopins Antisemitismus, wie Weissmann selbst bemerkt, „nicht in die Tiefe dringt“. Ebd., S. 86.

190 Ebd., S. 68.

191 Liszt, *Chopin*, S. 197.

192 Weininger, *Geschlecht und Charakter*, S. 79. Das Absprechen von Männlichkeit – physisch, psychisch und übertragen auf die musikalische Produktivität – findet sich um die Jahrhundertwende auch bei Autoren des viktorianischen England. William Henry Hadow (1859–1937), pädagogischer Reformer und Musikwissenschaftler, schreibt im zweiten Band seiner *Studies in Modern Music*, der erstmals 1895 erschien: „If, in order to be a good man, it is first necessary to be a good animal, we may admit at once that Chopin’s virility was imperfect. There is no doubt that, to the end of his life, he was characterised by a supersensitive refinement, which, fifty years ago, would have been described as feminin. [...] The want of virility, which has already been noted in his character, appears beyond question in his music; leaving untouched all the grace and tenderness, all the rare and precious qualities of workmanship, but relaxing into an almost inevitable weakness at any crisis which demands sustained force or tenacity. [...] The want of manliness, moral and intellectual, marks the one great limitation of Chopin’s province.“ William Henry Hadow, *Studies of Modern Music: Second Series*, London $^{5}$1904, S. 1112f., 155, 157, zitiert nach: Kallberg, *Chopin at the Bounderies*, S. 82.

193 Weininger, *Geschlecht und Charakter*, S. 79, Anm. 1.

194 Weissmann, *Chopin*, S. 58.

fühlt."[195] „Der sonst so Stolze wird der Starken gegenüber zum Sklaven."[196] Die Schriftstellerin wird stets als stark, unabhängig und abenteuerlustig – „Herrennatur"[197] und „Heldenweib"[198] mit „Amazonenkraft"[199] –, dabei aber auch als grob, kaltherzig, verständnis- und lieblos beschrieben, wohingegen Chopin als schwach, weich, liebevoll, anhänglich und abhängig erscheint. „Was war ihr, die eine solche Liebe weder zu theilen, noch zu verstehen, noch zu schätzen vermochte, dieselbe werth?"[200], fragt sich Liszt und gibt Sand die Schuld an Chopins frühem Tod: „[K]onnte eine Frau nicht auch den Tod eines so zarten Lebens, wie das unseres Dichter-Musikers, herbeiführen?"[201] Auch für Weissmann markiert die „George-Sand-Affäre [...] den Anfang des Siechtums; die Dämmerung im Dasein des Meisters."[202]

> „So kurz auch die Lebensfrist schien, die Chopin bei der Schwäche seiner Konstitution gesteckt war, sie hätte nicht noch durch seelische Leiden verkürzt zu werden brauchen. Zärtlich und feurig zugleich, voll feinsten, weiblich keuschen Zartgefühls, [...] fiel er, wie Mancher vor ihm, jener momentanen Anziehungskraft zweier in ihrem Wesen entgegengesetzter Naturen zum Opfer, die, sich von ungefähr begegnend, eine reizvolle Überraschung empfinden, welche sie für ein dauerndes Gefühl halten und sich demgemäß Täuschungen und Hoffnungen hingeben, die sie nicht zu verwirklichen vermögen."[203]

Chopin wird zum Opfer seiner ‚unschuldigen' Liebe, das in das Netz der „Kreuzspinne George Sand"[204] geraten ist, für die er nur eine ihrer zahlreichen Eroberungen darstellt.[205] Während Chopins ‚weibliche' Schwäche gegenüber Sand in den biographischen Darstellungen mit seiner Krankheit und Sensibilität als Künstler entschuldigt und im Sinne einer reinen, unverbrüchlichen Liebe und Treue ins Positive verkehrt wird, werten fast sämtliche Autoren von Liszt bis Otto Weininger Sands ‚Männlichkeit' als negativ.[206] Dem männlichen Genie werden Andersartig-

195 Ebd., S. 61.
196 Ebd., S. 67f.
197 Ebd., S. 61.
198 Liszt, *Chopin*, S. 173.
199 Ebd.
200 Ebd., S. 189.
201 Ebd., S. 199. Dabei anerkennt Liszt andererseits die lebenserhaltende Rolle George Sands während der bedrohlichen Krankheitsschübe Chopins zu Beginn ihrer Beziehung, die der Anlass für die gemeinsame Mallorca-Reise waren. Vgl. ebd., S. 179ff.
202 Weissmann, *Chopin*, S. 57.
203 Liszt, *Chopin*, S. 192.
204 Weissmann, *Der Virtuose*, S. 72. Ebenso Lenz: „*L'artiste* war in ein Gewebe gerathen, dem die Spinne nicht fehlte!" *Die großen Pianoforte-Virtuosen*, S. 49.
205 „Sie will Chopin erobern; ihn beherrschen." Weissmann, *Chopin*, S. 60.
206 Nur La Mara übt diesbezüglich Zurückhaltung und reiht sich auch nicht in die Schuldzuweisung der männlichen Autoren ein: „Ueber die geheimen Motive, die denselben [den Bruch der Freundschaft] herbeiführten, etwas Verläßliches zu ermitteln, ist uns nicht gelungen. Ob er, ob sie die Schuld daran getragen, wir wagen es nicht zu bestimmen; – wir wissen nur, daß Chopin selbst mit

keit und transgressives Verhalten zugestanden, ja, sie werden geradezu zum Beleg für seine Genialität, doch eine Frau, und sei sie die berühmteste Schriftstellerin ihrer Zeit,[207] kann sich zwar – zumindest in Frankreich – einige Freiheiten erlauben, Männerkleidung tragen und Zigarren rauchen, doch in der Lebensgemeinschaft mit einem männlichen Genie wird von ihr die Einhaltung des traditionellen Geschlechterverhältnisses gefordert, selbst oder gerade von einem in ähnlich ‚unbürgerlichen' und problematischen Liebesbeziehungen lebenden Autor wie Franz Liszt.

Mit der These, dass sich Chopins seelischer Schmerz über die zerbrochene Beziehung zu George Sand und der allmähliche Zerfall seiner Gesundheit in seinen späteren Werken niederschlägt, begründet Liszt die Tradition, in der Musik Chopins Elemente des ‚Krankhaften' zu konstatieren, das im 19. Jahrhundert zugleich negatives Merkmal des weiblichen ‚Geschlechtscharakters' ist. Nach Liszt äußert sich der desolate körperliche und seelische Zustand des Komponisten

> „in einigen seiner letzten Schöpfungen durch Gedankenwendungen, die uns zuweilen mehr peinlich als überraschend berühren. Unter dem Druck beständig zurückgedrängter Leidenschaft nahezu erstickend, sich der Kunst nur noch bedienend, um das Trauerspiel seines eigenen Lebens in ihr wiederzugeben, zeigte er, der bisher seine ganze Empfindung im Gesang ausgeströmt hatte, uns nun seine ganze Zerrissenheit. [...] Die Melodie erscheint bei Chopin fortan gequält; eine nervöse und unruhevolle Empfindsamkeit führt einen erbitterten Eigensinn in Durchführung der Motive herbei, der peinlich wirkt, wie der Anblick der durch Krankheiten des Leibes oder der Seele verursachten Qualen, für die es kein anderes Heilmittel giebt als den Tod. [...] In den Productionen, von denen wir sprechen, finden wir die Spuren der brennenden Qualen, die ihn verzehrten, gleich wie wir in einem schönen Körper die Spuren der Klauen eines Raubvogels finden würden."[208]

Als einziges konkretes Beispiel für die unter dem Einfluss eines „krankhaft überreizten Gehirns"[209] entstandenen Kompositionen nennt Liszt die *Polonaise-Fantaisie* op. 61, in der man, im Gegensatz zu den frühen Polonaisen, „keine Spur von kühnen, lichtvollen Bildern"[210] mehr finde.

---

furchtbarer Schwere von jenem Ereigniß betroffen ward." La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 1, S. 239. Bei Liszts negativer Charakterisierung George Sands ist der Einfluss bzw. die Co-Autorschaft der Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein (1819–1887) zu berücksichtigen.

207 Dabei wird ihr in der Gegenüberstellung mit Chopin – implizit geschlechtsbedingt – Genialität abgesprochen: „Sie steht in dem weiten Museum dichterischer Halbbegabungen [...]. Die Schriftstellerin empfindet das Fehlen starker geistiger Grundlagen; obwohl aufs Ernste gerichtet, vermag ihr Denken an sich nicht die letzte Unerbittlichkeit aufzubringen, noch verfügt es über einen reichen, durch Kenntnisse vermittelten Stoff, über den es frei schalten könnte." Weissmann, *Chopin*, S. 58f.

208 Liszt, *Chopin*, S. 18f.

209 Ebd., S. 18.

210 Ebd., S. 39f.

„Wir sagten es bereits: all' die seltsamen Formen, die in seinen letzten Werken so lange die Verwunderung der Künstler erregten, stimmen mit seinen Inspirationen im Allgemeinen nicht überein. Dem Liebesgeflüster, den Heldenklagen, den Jubelhymnen und Triumphgesängen, die der polnische Meister in vergangenen Tagen vernommen, mischen sie die Seufzer eines kranken Herzens, den Aufruhr einer aus dem Gleichgewicht gebrachten Seele, den Zorn eines irregeführten Geistes, die unaussprechlichen Eifersuchtsqualen, die ihn in der Gegenwart bedrückten."[211]

Der Stellenwert, den Liszt und andere Autoren in seiner Nachfolge in der Darstellung der Person und des Werkes Chopins dem Aspekt des ‚Krankhaften' zumessen, weist in seiner Dominanz und in der Art der Darstellungs- und Ausdrucksweise über den romantischen Topos des leidenden Genies hinaus noch in eine andere Richtung: Überreiztheit, Nervosität, Launenhaftigkeit, Affektiertheit, Melancholie, innere Unruhe und Zerrissenheit sind nämlich zugleich Merkmale des weiblichen ‚Geschlechtscharakters' und in ihrer krankhaften Steigerung Kennzeichen der Hysterie, die im 19. Jahrhundert als typische Frauenkrankheit galt. Sie wurde auf die geistige und moralische Schwäche und die „nervliche Minderwertigkeit"[212] des weiblichen Geschlechts zurückgeführt, und ihre einseitige Zuordnung als tatsächliche oder eingebildete Frauenkrankheit ist im Zusammenhang mit misogynen Tendenzen vor allem des späteren 19. Jahrhunderts zu sehen.[213] Wichtig ist dabei im Kontext des Geschlechterdiskurses, dass durch die Einordnung der Hysterie zwischen Krankheit und ‚Geschlechtscharakter' Krankheit zu einer Art natürlichem Dauerzustand der Frau und gleichzeitig zum „Extrem der ideologisch verlangten weiblichen Passivität und Schwäche"[214] wird. Denn der „normale Mensch und Mann kennt Krankheit nur als Sonderfall, als Ausnahmezustand des Körpers; die Frau strebt Krankheit zur Vervollkommnung des ihr zudiktierten Geschlechtscharakters geradezu an."[215] Indem die Autoren Chopins Persönlichkeit und Werk unter dem Blickwinkel eines permanenten körperlichen und seelischen Leidenszustandes analysieren, stellen sie bewusst oder unbewusst eine Analogie zum weiblichen Geschlecht und ‚Geschlechtscharakter' her, mitsamt ihrer negativen Bewertung. Für Weissmann ist Chopin vor allem ein „Nervenmensch"[216]: „Stärkste Sympathien und Antipathien verraten das unruhige Hin- und Herwogen in dieser Psyche, die, von den Ner-

211 Ebd., S. 191.

212 Fischer-Homberger, *Krankheit Frau*, S. 42.

213 Zur medizinhistorischen Entwicklung dieses Krankheitsbildes vgl. dies., *Hypochondrie. Melancholie bis Neurose: Krankheiten und Zustandsbilder*, Bern 1970. Nähere Erläuterungen zur Verflechtung zwischen Hysterie und Misogynie finden sich in dies., *Krankheit Frau*, S. 32–48.

214 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 126.

215 Ebd., S. 124. In diesem Kontext ist auch die Diskussion um die Krankhaftigkeit oder Natürlichkeit der Menstruation zu sehen. Im 19. Jahrhundert erscheint sie „als ein der hysterischen Attacke analoger Zustand, als ein hysterisches Äquivalent, auch sie Ausdruck der physiologischen Reizbarkeit und Gereiztheit des weiblichen Nervensystems, auch sie im Hinblick auf die Fortpflanzungspflichten der Frau normal und erwünscht, an sich aber ein Zustand des Leidens." Fischer-Homberger, *Krankheit Frau*, S. 75.

216 Weissmann, *Chopin*, S. 122.

ven beherrscht, nur die Extreme kennt."[217] „Die reizbare Anlage prägt die Kindheitseindrücke in einen Fonds von Schwermut um, die alle Gefühle und Vorstellungen in ihm färbt."[218] Die Unfähigkeit, sich von der Herrschaft des Unbewussten zu lösen, die sich im Ausgeliefertsein an Instinkte, Träume, Stimmungsschwankungen, Launen und seelischen Schmerz äußert, beschreibt über den von Liszt angenommenen Einfluss des sich verstärkenden körperlichen und seelischen Leidens hinaus einen – analog zur Frau – wesensmäßig angelegten, krankhaften Dauerzustand, der auf das künstlerische Werk übertragen wird. So spricht Hanslick in seinen Rezensionen, nicht selten im Kontext der Interpretation durch Frauen, von der Überreiztheit, Zerrissenheit und „krankhaften Nervosität" der Chopinschen Klavierwerke. Er respektiert ihre „geistvolle Eigenthümlichkeit", „ihr ewig gebrochenes Licht und ihre krankhafte Nervosität" seien jedoch nicht dazu angetan, „einen ganzen Abend hindurch ununterbrochen gehört zu werden."[219] „[...] am wenigsten vertragen wir einen solchen Ueberfluß empfindsamer, aus Chopinschen Krankheitsstoffen destillirter Subjectivität."[220] Chopins Musik ist für Hanslick im Grunde ein krankhafter Traumzustand, wenn er von seiner „krankhafte[n] Art, weniger Clavier zu spielen als Clavier zu träumen"[221] schreibt. Die Analyse der Sonate h-Moll op. 58 erinnert in Aussage und Wortwahl an Hanslicks Kommentare über das Klavierspiel von Frauen: „Der Sonatenstyl macht hier ganze Strecken lang einem vagen Phantasiren und halbwachen Träumen Platz; dabei ersticken allenthalben melodische Blüthen vom zartesten Duft (‚Parfüm' wäre vielleicht richtiger) unter dem Eishauch von Blasirtheit und Grübelei."[222] Weiter heißt es im Vergleich mit Beethoven: „Und doch findet sich in Beethovens Clavierwerken nirgends so Bizarres, Gewaltsames und Überreiztes, wie in Chopins Sonaten, in seinem [...] Scherzo (ein ‚Scherz' wie Cyankali) und vielem andern. Chopins geniale Natur steckt eben voll Räthseln und Widersprüchen."[223] Für Weissmann ist die Sonate b-Moll op. 35 „ein künstlerischer Widerschein von Schreckbildern der Phantasie. Der Aufschrei, ein Reflex der Denkohnmacht, die den Menschen zum pathologischen Kind demütigt, tritt hier entfesselt und gebunden zugleich auf."[224] Der Klaviersatz der Polonaise fis-Moll op. 44 zeige „Spuren der seelischen Verwüstung"[225]; in der Ballade f-Moll op. 52, „dem Hymnus auf die Erotik des Schwermütigen", hemme „die unendliche Steigerung des Farbenrausches als Echo krankhafter Unruhe den zusammenfassenden

217 Ebd., S. 88f.
218 Ebd., S. 85.
219 Hanslick, *Concerte*, S. 67.
220 Ebd., S. 93.
221 *Die Presse* vom 11.3.1857, S. 1.
222 Hanslick, *Concerte*, S. 229.
223 Ebd., S. 229f. Selbst der Chopin beinahe schwärmerisch verehrende Robert Schumann – La Mara spricht von Schumanns „Wahlverwandtschaft mit diesem seinem Lieblinge" (La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 1, S. 201) – kommt in seiner Analyse der Sonate b-Moll zu dem Schluss, dass das Finale nicht „zu loben" sei: „denn Musik ist das nicht." Schumann, *Schriften über Musik und Musiker*, S. 192.
224 Weissmann, *Chopin*, S. 153.
225 Ebd., S. 124f.

Kunstverstand“;[226] von „Halbirresein“ und Umherirren „in erheuchelter Männlichkeit“[227] ist die Rede. Die Scherzi „sind nicht gesundem Kraftgefühl, sondern der Wut des aufgepeitschten Nervenmenschen entsprungen.“[228] Auch in der Polonaise cis-Moll op. 26 „spricht“ der „Nervenmensch [...]. Er versetzt dem Rhythmus einen Stoß, wandelt Heldenmut in zuckendes Sichaufraffen. Er nimmt nach einem Aufschrei einen neuen Ansatz zur Männlichkeit, gerät aber ins Empfindsame. Leiser Groll, der sich bis zum Zorn steigert, dann aber wieder zurücksinkt, in E-dur beim Weibe verraucht.“[229] Das Chopinsche Nocturne gar „geht gegen die gesellschaftliche und staatliche Ordnung. Es kann verheerend wirken, wenn es auf Wehrlose eindringt; aber es ist durch die deutsche Sentimentalität entgiftet worden“[230]. In eine ähnliche Richtung weist Otto Gumprechts Besorgnis angesichts Chopins „überreizter Sinnlichkeit“ als „moralischem Gift“ für die „Herzen der Knaben und Jungfrauen“, die man in die „wüstesten Orgien der Empfindung“ hineinstoße.[231] All diese Werkdeutungen auf der Grundlage einer pseudo-psychologischen Persönlichkeitsanalyse und einer einseitigen, geradezu penetranten Feminisierung des Komponisten sind ein plakatives Beispiel für die enge Verknüpfung des deutschen Musikdiskurses mit dem Geschlechter- und dem national-chauvinistischen Diskurs und die daraus zwingend resultierende negative Bewertung des ‚weiblichen‘ Chopin, die – mehr noch als bei Schubert – in eklatantem Widerspruch zu der von Beginn an ungebrochen großen Popularität seines Klavierwerkes in der musikalischen Praxis steht.[232]

Schließlich ist Chopins unkonventioneller Umgang mit den größeren klassischen Formen und die Beschränkung auf das Klavier in den Musikschriften weiblich konnotiert. Bei Hanslick heißt es:

> „Diese zauberisch verklingenden Accorde, sie fügen sich zu keinem stolzen Bau; aus all den duftigen Nocturnen und Mazurkas erwächst keine Symphonie, keine Sonate. Das E-dur-Concert [richtig: e-Moll] und die B-moll-Sonate, an Gehalt und formeller Geschlossenheit entschieden über dem F-moll-Concert stehend, verrathen dennoch schon deutlich die Schwäche des im Kleinen so mächtigen, im Großen aber hilflosen Troubadours.“[233]

La Mara stellt die ‚männlich-deutsche‘ Domäne ‚Form und Geist‘ Chopins ‚weiblicher‘ Fantasiebegabtheit gegenüber: „Er, dessen Phantasiereichthum in seinen

226 Ebd., S. 138.
227 Ebd., S. 140 und S. 151.
228 Ebd., S. 163.
229 Ebd., S. 122.
230 Ebd., S. 128.
231 Gumprecht, *Musikalische Charakterbilder*, S. 42.
232 Schon der Chopin-Biograph Moritz Karasowski stellt fest, dass die offenbar von John Field geprägte Bezeichnung Chopins als „‚talent de chambre de malade‘ [‚Krankenzimmer-Talent‘] […] hauptsächlich in Deutschland Gehör fand“, ohne auf Gründe dafür einzugehen. Karasowski, *Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe*, Dresden $^{2}$1878, S. 238.
233 Hanslick, *Geschichte des Concertwesens* 2, S. 451.

Improvisationen die Bewunderung der größten Meister erregte, bedurfte – so erzählt man – sobald es sich darum handelte, seine Gedanken in feste Formen zu bannen, tagelanger Einsamkeit, ja physischer Entbehrungen, um seine geistige Thätigkeit zu steigern."[234] Nach Weissmann gelingt es Chopin zwar hier und da, „das Feminine [= „das Unlogische"[235]] mit dem Wall einer Form"[236] zu umgeben, doch dem „Thema so auf den Leib zu rücken, es zu dehnen, zu recken, wie es das Formenspiel will, das war Chopin nicht gegeben."[237] Folglich versagt Chopin mit seinen beiden Konzerten – „reizend im Detail" zwar – „im wesentlichen [...] in ihrer Massenwirkungsfähigkeit".[238] „So hemmt ihm die Poesie des Empfindens und des Klanges nicht nur die baumeisterliche Entwicklung, sie entzog ihm auch eifersüchtig die Mittel, siegreich in die große Welt zu ziehen."[239]

Dass Chopin ausschließlich für Klavier komponierte und damit auf die großen, ‚männlichen' Gattungen Symphonie, Oper und Oratorium verzichtete, wird bei Liszt zunächst als eine Art freiwilliger Selbstbeschränkung gewertet:

> „Chopin's Genie war tief und erhaben, war vor Allem reich genug, um von dem weiten Gebiet orchestraler Kunst Besitz ergreifen zu können. Seine musikalischen Gedanken waren groß, bestimmt, fruchtbar genug, um sich über die volle Breite des orchestralen Rahmens zu erstrecken. [...] Gebrauchte er also zur Kundgebung seines Innern niemals die symphonische Form, so geschah dies weil ihn nicht darnach verlangte. [...] Indem Chopin sich ausschließlich auf das [sic] Bereich des Klaviers beschränkte, bethätigte er eine der werthvollsten Eigenschaften des Komponisten: die richtige Erkenntnis der Form, in der er berufen ist, Hervorragendes zu leisten."[240]

Der „künstlerische Genius" offenbart sich für Liszt „durch das Gefühl, das er singen und erklingen läßt, durch die Noblesse der Gestaltung",[241] nicht in Instrumenten und Klangkörpern, musikalischen Gattungen und Formen, die lediglich Mittel seien, derer er sich bediene. Insofern sei Chopins Beschränkung auf das Klavier nicht Ausdruck kompositorischen Unvermögens.[242] Dennoch bestreitet auch Liszt

234 La Mara, *Studienköpfe* 1, S. 249.
235 Weissmann, *Chopin*, S. 145.
236 Ebd., S. 122.
237 Ebd., S. 145f.
238 Ebd., S. 147.
239 Ebd., S. 148.
240 Liszt, *Chopin*, S. 7f.
241 Ebd., S. 7.
242 Etwas anders klang dies noch zehn Jahre zuvor, als Liszt – damals noch in direkter Konkurrenz – eines der seltenen öffentlichen Konzerte Chopins für die *Revue et Gazette musicale* rezensierte: „Si moins d'éclat s'est attaché à son nom, si une auréole moins lumineuse a ceint sa tête, ce n'est pas qu'il n'eût en lui peut-être la même énergie de pensée, la même profondeur de sentiment que l'illustre auteur de *Konrad Wallenrod* et des *Pèlerins* [Adam Mickiewicz]; mais ses moyens d'expression étaient trop bornés, son instrument trop imparfait; il ne pouvait par l'aide d'un piano se réléver tout entier." („Wenn seinen Namen weniger Glanz umgibt, wenn ein weniger leuchtender Glorienschein seinen Kopf umgürtet, dann ist es nicht deshalb, weil es ihm an der gleichen

nicht „den schwerer zu erlangenden Ruhm“ und „die thatsächliche Übermacht“ derjenigen Komponisten, „deren schöpferische Thätigkeit weitere Kreise umschreibt“[243], und damit die im 19. Jahrhundert als selbstverständlich erachtete Hierarchie, die den universellen, ringenden ‚männlichen‘ Komponisten über den sich in ‚weiblicher‘ Art auf den „kleinern Kreis der Klaviermusik“[244] beschränkenden Schöpfer stellt.[245]

Die Beschränkung auf das Klavier und die kleine Form hat im 19. Jahrhundert aber auch Folgen für die musikhistorische Einordnung Chopins als Komponist der Romantik. In der deutschen Rezeption wird Chopins Werk, zumindest anteilig, in die romantische Trivialsphäre der Stimmungs- und Salonmusik gerückt und dadurch von den deutschen Romantikern und ihrer Gefühlsästhetik unterschieden. Wenn La Mara Chopins „Reichthum an Empfindung und Leidenschaft“ in Kontrast zu Schumanns „Gemüth“ stellt und sein „Träumen“ als ein Träumen „mehr aus sich heraus“ bezeichnet im Gegensatz zu Schumanns Träumen „in sich hinein“,[246] so unterscheidet sie anhand der zentralen romantischen Begriffe Gefühl und Traum zwischen einer ‚deutschen‘, durch Gefühls- und Gedankentiefe geprägten, und einer ‚ausländischen‘, stimmungsorientierten Romantik. Auch Adolf Weissmann beschreibt den „unliterarischen“ Chopin als Komponisten, der lediglich „die romantische Stimmung“ in sich aufsaugte und dementsprechend „Stimmungsmusik“ produzierte.[247] Im Gegensatz zu „Literaten“ wie Wagner oder Liszt, die der Inspirationsquellen des „Dramatischen“, des „Gedankens“ und des „Stofflichen“ für ihr künstlerisches Schaffen notwendig bedurften, sei Chopin ein „moderner Musiker mit reinem Instinkt“ und der „stärkste[n] geistige[n] Isolierung, deren ein Künstler fähig ist.“[248] Nach Weissmann führt dies zwar zu einer sehr individuellen Tonsprache des Komponisten, andererseits sieht er darin aber auch die Ursache für eine

---

Kraft der Gedanken und Gefühlstiefe wie dem berühmten Autor des *Konrad Wallenrod* und der *Pèlerins* fehlen würde; vielmehr waren seine Ausdrucksmittel zu beschränkt, sein Instrument zu unvollkommen; mithilfe eines Klaviers war es ihm nicht möglich, sich selbst vollkommen zu offenbaren.“ Übersetzung: C. M.) *RGM* 8 (1841), S. 246.

243 Liszt, *Chopin*, S. 9. Auch für Robert Schumann ist diese „Übermacht“ selbstverständlich, wenn er bedauernd feststellt, dass Chopin über den „kleinern Kreis der Klaviermusik“ hinaus „mit seinen Kräften doch noch viel Höheres hätte erreichen und Einfluß auf die Fortbildung unserer Kunst im allgemeinen gewinnen müssen.“ Schumann, *Schriften über Musik und Musiker*, S. 193.

244 Ebd. Zur kleinen Form bei Chopin und ihrer Genderisierung siehe Kallberg, *Chopin at the Bounderies*, S. 135–158.

245 Wie hartnäckig sich diese grundsätzliche Einschätzung gerade im deutschsprachigen Raum hält, belegt das nach wie vor vergleichsweise geringe Interesse der Musikwissenschaft an Chopin, über den es erstaunlich wenige deutsche wissenschaftliche Publikationen gibt und dem selbst die neue Auflage von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* lediglich knapp zehn Seiten (ohne Verzeichnisse) gewidmet hat. Dagegen entstehen immer wieder eher der Belletristik zuzuordnende Porträts ‚des Menschen hinter dem Komponisten‘, wie zuletzt Eva Gesine Baurs *Chopin oder die Sehnsucht. Eine Biographie*, München $^{2}$2010, die im Wesentlichen Bekanntes neu aufbereiten.

246 La Mara, *Studienköpfe* 1, S. 222f.

247 Weissmann, *Chopin*, S. 99.

248 Ebd., S. 84.

gewisse geistige Leere: „Sein Träumen, das ihn ganz beherrscht, ist im geistigen Sinn inhaltsleer.“[249] Die Folge sei ein regelmäßiges ‚Abgleiten‘ ins „Salonhafte“, das die Sphäre des Trivialen, Stimmungshaften, Sentimentalen und nicht zuletzt des ‚Weiblichen‘ umschreibt: „Es gibt aber auch jene Strecken, die durch verengtes, verweiblichtes Gefühlsleben nicht ermattend, doch matt wirken.“[250] Die „lyrische Grundstimmung“ seines Werkes wende sich zweifelsohne „an die Frau. Da, wo sie sich unter salonhafter Hülle verbirgt, von leisem Parfüm umwoben ist, durfte er am allerehesten auf weibliches Verständnis rechnen.“[251] Die Unterscheidung zwischen einer durch Geist und Gefühlstiefe gekennzeichneten ‚deutschen‘ und einer von Stimmungen getragenen ‚ausländischen‘ Romantik[252] und ihre geschlechtliche Konnotierung kann im Kontext der Diskussion um den gesellschaftlichen, politischen und nationalen Stellenwert der Musik als Versuch gewertet werden, die ‚deutsche‘ Romantik aus der Sphäre der ‚Weiblichkeit‘ herauszuführen. Im Vergleich zu Beethoven bleiben deutsche Romantiker wie Mendelssohn und Schumann zwar Repräsentanten des ‚weiblichen‘ Wesens der Musik, doch der Vergleich mit Romantikern anderer Nationalitäten wie insbesondere Chopin bietet aus deutscher Sicht die Möglichkeit ihrer Maskulinisierung und Erhöhung zu Symbolträgern nationaler Überlegenheit. Obwohl La Mara Schumann mit seiner „Poetennatur“[253], dem „Dichten und Träumen der Seele“[254], einem „Hauch von Düsterkeit und Melancholie“[255] und „äußerster Nervenerregtheit“[256] nicht nur als Romantiker schlechthin, sondern auch als ‚weiblichen‘ Komponisten charakterisiert,[257] konstatiert sie im gleichen Atemzug: „Schumann ist eine durchaus deutsche Natur.“[258] Zu den ‚deutschen‘ Eigenschaften Schumanns gehören für sie Gemüt, Tiefsinn, das „Sichinsichselbstversenken und Sichvoninnenbeschauen“[259] sowie „Keuschheit“[260]:

> „Aller Oberflächlichkeit fremd, von unerschöpflicher Tiefe und Fülle des Gemüths, ist er, trotz eines ausgebildeten Phantasielebens, völlig unsinnli-

249 Ebd.
250 Ebd., S. 130.
251 Ebd., S. 104.
252 In der etwas unmotivierten Aussage Weissmanns, das Chopinsche Nocturne sei „durch die deutsche Sentimentalität entgiftet worden“, erscheint das ‚Deutsche‘ selbst in der Sphäre des Trivialen überlegen. Ebd., S. 128.
253 La Mara, *Studienköpfe* 1, S. 196.
254 Ebd., 179.
255 Ebd.
256 Ebd., S. 204.
257 Dazu gehört auch die Akzentuierung seines Liedschaffens: „Als *Lieder*componisten gebührt ihm denn auch ohne Frage der höchsten Stellen eine, wenn nicht die *allerhöchste*.“ Ebd., S. 200. Weniger positiv und deutlich weiblich konnotiert spricht Wilhelm Heinrich Riehl in *Musikalische Charakterköpfe: ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Bd. 2, Stuttgart $^{2}$1868, S. 153 von der „schwüle[n] Mystik des Schumann’schen Liedersanges“.
258 La Mara, *Studienköpfe* 1, S. 179.
259 Ebd.
260 Ebd., S. 203.

> cher, idealistischer Art, ein echtes Kind seines Vaterlandes. Der deutsche Hang, zu sinnen und zu grübeln über sich und die ganze Welt, verbindet sich in ihm mit einer anderen Eigenschaft unseres Volkes – jenem Humor, der zwischen Freud und Leid schwebt und unter Thränen lächelt.“[261]

Es sind, neben dem Beherrschen der großen symphonischen Formen,[262] das grüblerische Element und die angebliche Abwesenheit von Sinnlichkeit, die Schumann, „dessen gesammtes Denken und Empfinden [...] durch die Welt der Romantik gefangen genommen worden“[263], für La Mara dennoch zum legitimen „Erben und Nachkommen“[264] Beethovens machen und ihn von Chopins sinnlicher Stimmungsromantik distanzieren.

Aufschlussreich ist, dass Chopin in der französischen Musikkritik des 19. Jahrhunderts weit weniger ausschließlich als der sinnliche, nervöse Frauen- und Stimmungskomponist und freier von geschlechtlichen Konnotierungen rezipiert wird als in Deutschland. Durchaus vergleichbar mit Schumann, wird er hier als Poet und ein sich in idealen Welten bewegender und damit universeller Künstler verehrt. So heißt es in Heinrich Heines berühmtem Hymnus auf den Komponisten:

> „Ja, dem Chopin muß man Genie zusprechen, in der vollen Bedeutung des Worts; er ist nicht bloß Virtuose, er ist auch Poet, er kann uns die Poesie, die in seiner Seele lebt, zur Anschauung bringen, er ist Tondichter, und nichts gleicht dem Genuß, den er uns verschafft, wenn er am Klavier sitzt und improvisiert. Er ist alsdann weder Pole noch Franzose, noch Deutscher, er verrät dann einen weit höheren Ursprung, man merkt alsdann, er stammt aus dem Lande Mozarts, Raffaels, Goethes, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie.“[265]

Auch Léon Escudier, Herausgeber der *France musicale*, charakterisiert Chopin in einer Rezension, die interessanterweise auf einem Vergleich mit Schubert basiert, als echten Poeten, dem es nur um die Kunst zu tun sei: „Les poètes sont ainsi faits. Ils voient tout sans être présents à rien; ils décrivent tout, et ils n’ont rien vu; leur imagination seule est le miroir à travers lequel ils jugent l’humanité. [...] Les poètes ne s’occupent jamais de ce qui s’agite à leur entour [...].“[266] Chopins (wie Schuberts)

---

261 Ebd., S. 179.

262 Nach Hanslick ließ „ein kräftiger Durchbruch“ Schumann sich von der kleinen Form, auf die er sich unter Chopins Einfluss zunächst beschränkt habe, lösen und „mit seinen Symphonien, seinen Quartetten aus der Reihe der großen Talente in jene der großen Meister“ aufsteigen. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens 2*, S. 451. Chopin, der im „engen Zauberkreise“ der kleinen Form „gebannt“ blieb, verwehrt Hanslick das Prädikat „großer Meister“.

263 La Mara, *Studienköpfe* 1, S. 196.

264 Ebd., S. 205.

265 *Heine und die Musik*, S. 107.

266 „So sind die Poeten. Sie sehen alles, ohne irgendwo präsent zu sein; sie entdecken alles, ohne etwas gesehen zu haben; ihre Vorstellungskraft allein ist der Spiegel, durch den sie die Menschheit beurteilen. [...] Die Poeten beschäftigen sich nie mit dem, was um sie herum vorgeht [...].“ *La France musicale* 24 (1841), S. 155f. (Übersetzung: C. M.) Es handelt sich um eine Rezension zu Chopins Konzert in der Salle Pleyel am 26.4.1841.

künstlerisches Schaffen in der Isolation wird hier nicht als geistig-seelische Verengung, sondern als Freiheit von äußeren Einflüssen, Verzicht auf Konzessionen und als moralische Stärke gewertet. Escudier weist Chopin darüber hinaus eine Rolle in der Musikgeschichte zu, wenn er schreibt: „Chopin est le pianiste du sentiment par excellence. On peut dire que Chopin est le créateur d'une école de piano et d'une école du composition."[267] Die Würdigung Chopins im französischen Musikschrifttum als universelles Genie, als Schöpfer einer neuen Gefühlsästhetik, einer neuen Schule des Klavierspiels und der Komposition sowie als moralische Instanz erklärt sich nicht zum Wenigsten aus einer sich vom deutschen Musikdiskurs fundamental unterscheidenden Vergleichsbasis: Chopin wird dort nicht an Beethoven gemessen, sondern in Kontrast zu den Pariser Virtuosen-Komponisten gestellt, denen gegenüber er als ‚seriöser' Künstler und Komponist erscheint. Sein Verzicht auf Anerkennung durch ein großes Publikum und populäre, brillanteffektvolle Genres wie die virtuosen Opernparaphrasen macht ihn in der französischen Rezeption – jedenfalls bei denjenigen Musikschriftstellern und -zeitschriften, die sich als Gegner des Pariser Klaviervirtuosentums um Kalkbrenner, Herz, Thalberg und Liszt positionieren – zum Antipoden eines oberflächlichen, auf äußeren Erfolg und pekuniären Gewinn ausgerichteten Virtuosentypus.[268] Damit wird Chopin selbst zum Maßstab für eine ideale Klaviervirtuosität und eine künstlerische Haltung, der mit Originalität, Zielstrebigkeit und Unabhängigkeit Attribute zugeschrieben werden, die im deutschen Musikdiskurs Beethoven und andere ‚deutschmännliche' Komponisten charakterisieren: „Nous devons ranger cet artiste parmi le petit nombre de génies favorisés qui, le but toujours devant les yeux, marchent avec autant de force que de hardiesse, sans s'inquiéter de ce que fait la foule autour d'eux, de ce qu'elle désire, de ce qui est son besoin ou sa mode."[269] Die geradezu konträre Klassifikation Chopins durch die französische Rezeption als zum elitären Kreis Beethovenschen Künstlertums gehörig einerseits[270] und als körperlich, seelisch und geistig anfälliger, femininer ‚Stimmungsmusiker' im deutschen Musikschrifttum andererseits macht deutlich, wie sehr Komponisten im 19. Jahrhundert vom Parteienstreit und den subjektiven, von diversen gesellschaftlichen und politischen Diskursen getragenen Positionen der Musikschriftstellerei und Musikkritik

267 „Chopin ist ein Pianist des Gefühls par excellence. Man kann sagen, dass Chopin der Schöpfer einer neuen Schule des Klavierspiels und des Komponierens ist." Ebd., S. 156. (Übersetzung: C. M.)

268 Zur Chopin-Rezeption durch die *Revue et gazette musicale* siehe Katharine Ellis, *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834–80*, Cambridge (CUP) 1995, S. 145–148.

269 „Wir müssen diesen Künstler zur kleinen Zahl bevorzugter Genies zählen, die, das Ziel stets vor Augen, mit ebenso viel Kraft wie Kühnheit voranschreiten, ohne sich um das zu scheren, was die Menge um sie herum tut, was sie verlangt, was sie braucht oder was ihrer Mode entspricht." *RGM* 1 (1834), S. 304. (Übersetzung: C. M.)

270 „From the first, the *Gazette'*s critics had set up a Kreislerian aristocracy of composers whose music many would be denied spiritual access and at whose head stood the alienated Beethoven. The noble, melancholic *émigré* who disdained mass adulation was the perfect symbol for the *Gazette'*s policy for contemporary music, whatever its ostensibly educational claims." Ellis, *Music criticism*, S. 146.

vereinnahmt wurden. Diese Vereinnahmung nahm dabei nicht selten „entstellende Züge“ an und wirft dann „in besonderem Maße die Frage nach der Motivation oder dem Auslöser für das Verhalten des Kritikers“ auf.[271] Die „bedeutende Rolle mehr oder weniger irrationaler Ängste der Kritiker“, die „scheinbare Bedrohung der Kunst“, die in Wahrheit oft „ein diffuses Gefühl des Bedrohtseins auf Seiten des Kritikers“ sein mochte,[272] manifestiert sich in der deutschen Chopin-Rezeption in ihrer chauvinistischen Intention auf der Basis eines funktionalisierten Geschlechterdiskurses. Die diffuse Angst vor dem Verlust einer fragilen nationalen Identität und Einheit, der mit dem Verlust männlicher Identität und Autorität an der Schwelle zum 20. Jahrhundert untrennbar verbunden war, dürfte einen großen Anteil an der auffallend negativen Bewertung Chopins in deutschen Musikschriften des Fin de siècle ausmachen.

## 4.2 Nationalismus, Konfessionalismus und Geschlecht im Künstlertypus des ‚deutsch-männlich-protestantischen‘ Orgelvirtuosen

Aufgrund der Verortung der Orgel und des Organisten im kirchlichen Raum und in ihrer angestammten liturgischen Funktion ist das Orgelvirtuosentum innerhalb des instrumentalen Virtuosentums grundsätzlich als Sonderfall zu betrachten.[273] Es ist die Problematik des Konzertierens im sakralen Raum an sich, die das Orgelkonzertwesen des 19. Jahrhunderts und die Diskussion darüber entscheidend prägte und die sich auf die Veranstaltungsform und das Repertoire ebenso auswirkte wie auf das Selbstverständnis und die öffentliche Wahrnehmung der Orgelvirtuosen.[274] Der Geschlechterdiskurs, der sich im weltlichen Konzertwesen in der unterschiedlichen Wahrnehmung und Bewertung des Instrumentalspiels von Männern und Frauen und in geschlechtlich konnotierten Künstlertypen niederschlug, spielte dagegen im Orgelvirtuosentum vordergründig eine untergeordnete Rolle. Zum einen führte die verschwindend geringe Zahl konzertierender Organistinnen dazu, dass sich die männliche Vergewisserung der bestehenden Geschlechterhierarchie hier gewissermaßen erübrigte, zum andern hatte der in Gauklertum und Theater wurzelnde ‚weibliche‘ Virtuosentypus im sakralen Raum grundsätzlich keinen Platz. Sowohl in Bezug auf das biologische als auch auf das soziale Geschlecht blieb das Orgelvirtuosentum somit, zumindest in Deutschland, ein unangefochten ‚männlicher‘ Raum. Doch nicht erst im Vergleich, sondern weit mehr noch in der Absenz des Weiblichen erweist sich ja seine Abwertung. Die Tatsache, dass es einer Frau trotz

271 Christoph Kammertöns, *Chronique Scandaleuse. Henri Herz – ein Enfant terrible in der französischen Musikkritik des 19. Jahrhunderts* (Folkwang-Texte 15), Diss., Essen 2000, S. 19.

272 Ebd.

273 Das vorliegende Kapitel übernimmt weite Teile eines 2014 veröffentlichten Aufsatzes der Verfasserin mit dem Titel *Der Orgelvirtuose – ein „männlicher“ Künstlertypus?*, in: Die Musikforschung 67 (2014), Heft 4, S. 341–362. Inhaltlich erstreckt sich der Aufsatz jedoch über das 19. Jahrhundert hinaus, indem er die Frage nach der Entwicklung des Orgelvirtuosentypus bis in die Gegenwart hinein stellt.

274 Vgl. Cordelia Miller, *Virtuosität und Kirchlichkeit. Deutsches Orgelkonzertwesen im 19. Jahrhundert* (musicolonia 7), Diss., Köln 2010.

der Nähe der Orgel zum Klavier selten möglich war, als Konzertorganistin in Erscheinung zu treten, ist daher an sich schon ein Beleg für das Orgelvirtuosentum als Abbild der bürgerlichen Geschlechterordnung, die durch die theologisch begründete Geschlechterhierarchie eine zusätzliche Verstärkung und Überhöhung erfuhr. Denn es ging nicht allein um die Unschicklichkeit des Instruments, bei dessen Bedienung Beinbewegung und die Entblößung der Fußknöchel unvermeidlich waren, sondern auch um das paulinische Schweigegebot für Frauen im Gottesdienst, das bekanntlich über Jahrhunderte hinweg mehr oder weniger strikte Auswirkungen auch auf die Musikausübung in der Kirche hatte. Ein zusätzliches Hindernis ergab sich für Organistinnen daraus, dass im 19. Jahrhundert (und im Grunde ist es bis heute so geblieben) ein festes Anstellungsverhältnis in einer Kirche in Deutschland unabdingbare Voraussetzung für das Konzertieren war. Den reisenden Orgelvirtuosen, der seinen Lebensunterhalt im Wesentlichen aus dem Konzertieren bestreitet, gab (und gibt) es nur in ganz wenigen Ausnahmefällen. Da Frauen aber normalerweise nicht als Organistinnen angestellt werden konnten, entfiel für sie diese Möglichkeit.[275]

275 Wenige Ausnahmen sind zu nennen, bei denen die Anstellung als Organistin jedoch nicht immer mit der Möglichkeit des Konzertierens verbunden war. Thekla und Christina Lachner, Schwestern des Komponisten und Dirigenten Franz Lachner, wurden aus einer familiären und wirtschaftlichen Notlage heraus angestellt: Nach dem Tod des Vaters übernahm die erst 15-jährige Christina (1805–1858) sein Organistenamt in Rain, übergab es jedoch nach der Heirat 1827 ihrem Mann Georg Joseph Mühlbauer. Thekla (1801–1869) war mindestens bis 1845 neben ihren beiden jeweils als Chordirigenten wirkenden Ehemännern als Organistin an der Georgskirche in Augsburg tätig, wurde dabei aber mit Missgunst und finanzieller Benachteiligung konfrontiert. Während ihre Brüder Karrieren als Hoforganist und Hofkapellmeister machten, lebten die beiden Schwestern „in größter Armut und hatten bei [ihrer] musikalischen Tätigkeit keine Gelegenheit, ein künstlerisches Selbstbewußtsein wie z. B. ihre erfolgreichen Brüder zu entwickeln." Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 170. Die 1854 geborene Hedwig Peters erhielt 1872 eine feste Anstellung als Organistin am Nikolaus-Bürger-Hospital in Berlin und übernahm regelmäßig Vertretungen an der Hof- und Garnisonkirche. Schließlich ist die 1857 geborene Anna Dittrich zu nennen, die in den 1890er Jahren eine Anstellung als Kirchenmusikerin an der Philippus-Apostel-Kirche in Berlin erhielt. Als erste Domorganistin in Deutschland wurde Gretchen Höller (1871–1937) 1901 als Nachfolgerin ihres Vaters am Würzburger Dom angestellt. Zu den Angaben siehe die entsprechenden Einträge im *Instrumentalistinnen-Lexikon*. Zur Familiengeschichte der Lachners vgl. auch Harald Johannes Mann, *Die Musikerfamilie Lachner und die Stadt Rain*, Rain am Lech 1989. Hedwig Peters' über 20-jähriges erfolgreiches Wirken als angestellte Organistin nahm die Musikschriftstellerin und Feministin Anna Morsch zum Anlass, ein Umdenken einzufordern: „Aber wie viele ihrer deutschen Kunstschwestern streben und ringen gleich ihr und finden doch nicht, was sie fand. Sollte denn ihr Beispiel nicht vorleuchtend wirken, daß man den ernst ringenden, kunstbegabten Frauen nicht öfter ähnliche öffentliche Aemter anvertraut?" Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen*, S. 203. Obwohl Frauen heute in Deutschland ganz selbstverständlich Organistenämter bekleiden, sind doch die großen Dom- und Konzertsaalorganistenstellen ebenso wie die Hochschulprofessuren nach wie vor zu über 90% von Männern besetzt. Derzeit (Stand 2019) lehren an deutschen Musik- und Kirchenmusikhochschulen lediglich vier Orgelprofessorinnen: Martha Schuster in München, Mareile Krumbholz in Bayreuth, Margarete Hürholz in Köln und Christiane Michel-Ostertun in Herford. Mit Claudia Waßner am Augsburger Dom gibt es derzeit nur eine einzige Domorganistin in Deutschland. Iveta Apkalna ist 2017 als erste Titularorganistin der Klais-Orgel in der Hamburger Elbphilharmonie berufen worden. Verantwortlich für dieses unausgeglichene

Trotz des weitgehenden Ausschlusses von Weiblichkeit aus dem deutschen Orgelvirtuosentum fand der Geschlechterdiskurs auf indirektem Wege auch hier statt: zum einen über die Akzentuierung ‚männlicher' Attribute im Zusammenhang mit virtuosem Orgelspiel, ähnlich wie im Bereich der Klaviervirtuosität, zum andern über die enge Verknüpfung der Orgelvirtuosität mit dem männlich konnotierten, für die preußische Machtentfaltung zentralen Protestantismus. Die Orgel wird aufgrund ihrer Eigenschaften wie Größe, Majestät, Würde, Klanggewalt und Komplexität im 19. Jahrhundert grundsätzlich als ‚männliches' Instrument wahrgenommen und in zeitgenössischen Rezensionen gern mit Kraftausdrücken wie kolossal oder gigantisch umschrieben.[276] Ein solches Instrument wird nicht einfach ‚gespielt'; es wird beherrscht, überwunden und besiegt, insbesondere dort, wo es um große Instrumente und als unspielbar geltende Werke geht. Über Alexander Winterbergers[277] Interpretation der Lisztschen *Prophetenfantasie* anlässlich der Einweihung der neuen Ladegast-Orgel im Merseburger Dom 1855 schreibt Hans von Bülow:

> „Die Geschwindigkeit und Klarheit seiner Triller, seiner Scalen, die Concision und Gewandtheit in Ausführung der mannichfaltigsten rhythmischen Figuren auf dem Pedale ist ebenso unerhört, wie die unbesiegbare Ausdauer und Festigkeit des Anschlages auf den Manualen. Sein Vortrag der wunderbaren Phantasie über den Choral aus Meyerbeer's ‚Prophet' von Franz Liszt ist unbestritten das Außerordentlichste, was je auf der Orgel geleistet worden ist."[278]

Immer wieder wird eine Art Kampf zwischen Organist und Instrument beschworen, dessen Härte durch Werke gesteigert wird, die eine bis dahin unbekannte Stufe spieltechnischer Schwierigkeiten bereit halten. Fünfzig Jahre nach der skandalträchtigen Aufführung der *Prophetenfantasie* erregte Karl Straube[279] als kongenialer Interpret der Orgelwerke Max Regers großes Aufsehen:

> „Als Regerspieler hat Straube keinen Rivalen, und in der Überwindung der nach der technischen wie geistigen Seite hin ganz ungeheuerlichen Schwie-

---

Geschlechterverhältnis im Bereich der Orgelvirtuosität dürfte der in der katholischen und in der lutherischen Orgeltradition mit männlicher Dominanz einhergehende religiöse Konservativismus sein, scheint hier doch die Wahrnehmung der Orgel als kirchliches Instrument mit einer festen Verankerung in Liturgie und Gottesdienst im öffentlichen Bewusstsein unauslöschbar.

276 So heißt es beispielsweise in Gustav Schillings *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik* über die Orgel: „Endlich gehört zu den Blas-Instrumenten noch die Orgel, die, aus einem Embrio gleichsam entstanden, durch Jahrhunderte hindurch ward ein riesiger Coloss." S. 490.

277 Der aus Weimar stammende Organist und Pianist Alexander Winterberger (1834–1914) war Schüler Liszts und bevorzugter Interpret seiner großen Orgelwerke. Ab 1869 wirkte er als Professor für Klavier am St. Petersburger Konservatorium.

278 *NZfM* 45 (1856), S. 3.

279 Vor allem während seiner Zeit als Domorganist in Wesel zwischen 1897 und 1903 arbeitete Karl Straube (1873–1950) eng mit dem gleichaltrigen Max Reger zusammen, dessen sämtliche in diesen Jahren entstandenen großen Orgelwerke er in mehreren Konzertreihen uraufführte. 1903 wurde Straube Organist an der Leipziger Thomaskirche, 1918 auch Thomaskantor und 1919 schließlich Direktor des Kirchenmusikinstituts in Leipzig.

> rigkeiten dieser Werke wird ihn auch kaum je einer erreichen. [...] Straubes Technik ist schlechthin vollendet, seine Virtuosität im Pedalspiel grenzt ans Fabelhafte. Er bedarf keiner Registrierhilfen, sondern ‚registriert' sich mit erstaunlicher Sicherheit und Schnelligkeit selbst. Während der eine Fuß die schwierigsten Passagen allein ausführt, regiert der andere Walze oder Schweller. [...] Charakteristisch bei dieser eminenten Technik ist für den Künstler Straube, daß er, abhold allem Virtuosenhaften, seine schlechthin unerreichte Beherrschung des modernen Orgelapparats nie als Selbstzweck benutzt. Sein unermüdliches Ringen nach Erweiterung der Ausdrucksfähigkeit seines Instruments steht immer im Dienste der Idee des Kunstwerks."[280]

Rivalität, „Überwindung ungeheuerlicher Schwierigkeiten", „eminente Technik", ans „Fabelhafte" grenzendes Pedalspiel, „regierende" Füße, „unerreichte Beherrschung" – all dies ist Teil einer Männlichkeitsrhetorik, die die Faszination der Bewältigung des scheinbar Unmöglichen zum Ausdruck bringen soll.[281] Die ‚ideale Männlichkeit' des Organisten Straube erfährt eine zusätzliche Qualität dadurch, dass er auf alle ‚virtuosenhafte' Selbstdarstellung verzichtet und es ihm allein um das Kunstwerk zu tun ist.

Trotz der ungünstigen Voraussetzungen kam es vor, dass Frauen als Orgelvirtuosinnen öffentlich in Erscheinung traten und zum Erstaunen der Rezensenten die Orgel mit Kraft und Ausdauer ‚beherrschten',[282] wobei sie fast nie eigenständig

280 *Urania. Musik-Zeitschrift für Orgelbau, Orgel- und Harmoniumspiel* 64 (1907), S. 19. Es handelt sich um eine Rezension anlässlich der Einweihung einer neuen Orgel im Jenaer Volkshaus am 10.12.1906.

281 Bis heute ist es die physische, mentale und spieltechnische Beherrschung der Orgel, die die Zuhörer in erster Linie zu faszinieren scheint. Darin dürfte auch das Geheimnis für den einzigartigen Erfolg des amerikanischen Orgelvirtuosen Cameron Carpenter (geb. 1981) liegen, der wohl als einziger Orgelvirtuose unserer Zeit große Konzertsäle mit reinen Orgelsoloprogrammen füllt. Sein Repertoire besteht aus hochvirtuosen Arrangements, die eine an Akrobatik grenzende technische Beherrschung des Instruments verlangen, so z. B. die Übertragung von Frédéric Chopins Etüde cis-Moll op. 10 Nr. 4, bei der die virtuosen Sechzehntelpassagen der rechten und linken Hand vielfach im Pedal liegen. Bei aller exzentrischen Selbstinszenierung mit Punkfrisur, geschminktem Gesicht und selbst entworfenen Show-Kostümen übernimmt Carpenter durch sein technik- und kraftbetontes Spiel das traditionell ‚männliche' Image der Orgel und des Organisten und treibt es ins Extrem. Es ist gerade der Kontrast zwischen der mädchenhaft-androgynen Erscheinung des Virtuosen und der männlich-athletischen Beherrschung seines Instruments, der die Faszination des spieltechnischen Aspekts erhöht und damit die Maskulinität der Orgel und ihres ‚Beherrschers' unterstreicht. Zur Maskulinisierung der Orgel auf der Ebene des biologischen Geschlechts, der Kulturgeschichte und der Materialität siehe Cordelia Miller, *Das ‚Geschlecht' der Orgel*, in: *Jahrbuch Musik und Gender*, Bd. 11: *Das Geschlecht musikalischer Dinge*, hrsg. von Rebecca Grotjahn, Sarah Schauberger u. a., Hildesheim/Zürich/New York 2018, S. 67–77.

282 So heißt es über einen Auftritt von Hedwig Peters in Frankfurt/Oder: „Wahrhaft bewundernswürdig ist sowohl die Kraft und ungemeine Gewandheit und Sicherheit, mit welcher die junge Dame das gigantische und complicirte Instrument zu behandeln versteht, als auch die kunstgerechte Auffassung der von ihr reproducirten Meisterwerke [...]." *Urania* 34 (1877), S. 90. Peters trat in den 1870er Jahren regelmäßig mit anspruchsvollen Werken vor allem von J.S. Bach auf, oft in Konzerten, die ihr Orgellehrer, der renommierte Organist der Marienkirche Otto Dienel (1839–1905), veranstaltete.

konzertierten, sondern als Schülerinnen oder Töchter bekannter Organisten zusammen mit diesen oder mit deren Schülern auftraten. Ihr Erfolg wurde in der Öffentlichkeit daher in erster Linie als Leistung ihrer Lehrer-Väter wahrgenommen und damit im Sinne bürgerlicher Geschlechternormen legitimiert.[283] Ein Beispiel hierfür ist die Mainzer Orgelvirtuosin Jenny Lux[284], die in den 1890er Jahren zunächst mit ihrem Vater, dem Organisten und Komponisten Friedrich Lux, und nach dessen Tod 1895 auch allein erfolgreich als Konzertorganistin auftrat. Dabei setzte sie sich für das musikalische Vermächtnis ihres Vaters ein, indem sie hauptsächlich seine Werke vortrug. Als „Pietätsfeier für den verklärten Meister Friedrich Lux" deklarierte Aufführungen, bei denen Jenny als „überraschend gute Interpretin und Schülerin ihres Vaters, des anerkannten Meisters auf der Orgel" gelobt wird,[285] rechtfertigen öffentlich ihre Orgelkonzerttätigkeit. Anlässlich eines Konzerts in der Oppenheimer Katharinenkirche am 3. Oktober 1898 heißt es in der *Urania*:

> „[...] die Erbin seiner [Friedrich Lux'] unübertroffenen Meisterschaft im Orgelspiele, hat sie doch seit ihrem ersten Auftreten in der Öffentlichkeit sich die uneingeschränkte Anerkennung und Bewunderung aller Kenner in Nord und Süd sieghaft erobert! Wahrlich die Illusion, dass die heilige Cäcilie in Person auf der Orgelbank sitze, ist – wie schon wiederholt ausgesprochen

283 Die wichtigste deutschsprachige Orgelzeitschrift des 19. Jahrhunderts, die *Urania*, erwähnt über den gesamten Zeitraum ihres Bestehens (1844–1911) hinweg insgesamt lediglich zehn Frauen, die in Orgelkonzerten öffentlich spielten. Fast alle genannten Organistinnen traten erst um 1900 in Erscheinung und verschwanden nach wenigen Auftritten wieder aus der Öffentlichkeit. Als einzige auch im Ausland aufgetretene Orgelvirtuosin nennt die *Urania* die aus Straßburg stammende Kornelia Kirchhoff. Sie selbst berichtet in der Orgelzeitschrift von ihrer Konzert- und Studienreise nach London im Sommer 1883, auf der sie das englische Publikum offenbar mit ihrem virtuosen Pedalspiel begeisterte. *Urania* 41 (1884), S. 30f. In England (wie auch in Frankreich) wurde die Orgel eher als Konzertinstrument außerhalb des kirchlichen Kontextes wahrgenommen als in Deutschland und war daher für Frauen leichter zugänglich. Bereits seit den 1830er Jahren gab es dort neben öffentlich auftretenden Orgelvirtuosinnen auch angestellte Organistinnen. Dennoch blieb das Orgelspiel von Frauen auch in England keineswegs unumstritten, wie eine Serie von Leserbriefen an die englischen Musikzeitschriften *The Musical World* (1857) und *The Musical Standard* (1863) anschaulich belegt, die in den *Quellentexten zur Geschichte der Instrumentalistin* (S. 186–211) abgedruckt ist. Der polemisch und teilweise hitzig geführte Streit über die Befähigung von Frauen zum Organistendienst, an dem sich englische Organisten, Geistliche – weitgehend anonym – und auch eine betroffene Organistin beteiligen, offenbart die auch im England des 19. Jahrhunderts hoch aktuelle Geschlechterfrage im Musikbereich und die Haltlosigkeit der durch Vorurteile und die Furcht vor weiblicher Konkurrenz geprägten Argumentation. Zur Problematik des (konzertanten) Orgelspiels für Frauen und zur Geschichte deutscher Orgelvirtuosinnen bis um 1900, auch im Vergleich zum europäischen Ausland, vgl. Freia Hoffmann/Christine Fornoff, *„No Lady need apply" oder „Im Rock kann man sich der Pedale nicht bedienen". Organistinnen auf dem Weg der Professionalisierung*, in: Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien (fzg) 18/1 (2012), S. 23–37 und Miller, *Virtuosität und Kirchlichkeit*, S. 148–157.

284 Die Lebensdaten von Jenny Lux sind unbekannt. Um die Jahrhundertwende muss sie geheiratet haben, da die *Urania* in den Folgejahren noch einige Konzerte unter dem Doppelnamen Schmidt-Lux erwähnt. Außerdem scheint sie, wie auch ihre Schwester Franziska, als Musiklehrerin gearbeitet zu haben. *Urania* 53 (1896), S. 62f.

285 *Urania* 53 (1896), S. 37.

> wurde – Wahrheit geworden! Diese absolute Sicherheit in der Beherrschung des Pedals in allen Spielarten ganz besonders im Legato, dieses feinsinnige Verständnis und diese Geistesgegenwart beim Registriren, sie sind unübertrefflich! Und dass die Künstlerin auch in den Geist Bach'scher Werke eingedrungen ist, und es versteht, denselben dem großen Publikum nahezubringen, das erklärt sich aus dem Namen, den sie trägt, dem Namen ‚Lux'."[286]

Hier wird Jenny Lux' eigenständiges Künstlertum verbal reduziert, indem ihre Meisterschaft im Orgelspiel und ihr Verständnis für das Bachsche Orgelwerk mit dem ererbten Talent ihres Vaters und dessen pädagogischer Tätigkeit erklärt wird. Es ist die Größe seines Namens, von der sie profitiert und auf die ihre Leistungen zurückverweisen. Das Bild von der Verkörperung der Heiligen Cäcilie als Patronin der Orgel und der Kirchenmusik, aber auch im Sinne eines Gefäßes oder Mediums lenkt überdies von der Wahrnehmung der Orgelvirtuosin als Frau ab. Beides – der Verweis auf den Lehrer-Vater und die Metapher von der Heiligen Cäcilie – führt dazu, dass das Idealbild des ‚männlichen' Organistentypus hier zu keiner Zeit gefährdet ist.

Ein indirekter Geschlechterdiskurs im Bereich der Orgelvirtuosität findet im 19. Jahrhundert ganz wesentlich auch auf der Ebene nationaler Selbstvergewisserung mittels des Repertoires und der damit verbundenen Spielweise statt, die sich mit der Formel ‚deutsch-männlich-protestantisch' gegen ‚ausländisch-weiblich-katholisch' umschreiben lässt. Diese Formel trifft auf den deutsch-nationalen Musikdiskurs insgesamt zu, gewinnt jedoch im Kontext der Kirchenmusik eine spezifische Relevanz. Besonders seit dem Kulturkampf zwischen dem Königreich Preußen bzw. dem späteren Deutschen Kaiserreich und der katholischen Kirche, der im Umfeld des Krieges von 1870/71 seinen Höhepunkt erreichte, wurde der Protestantismus zum Symbol ‚(nord-)deutsch-männlicher' Überlegenheit gegenüber dem ‚weichlich-weiblichen' katholischen Österreich und Südeuropa. Seine Symbolkraft ging so weit, dass Franz Brendel in seiner *Geschichte der Musik* Deutschland sogar mit dem Protestantismus identifiziert,[287] eine Gleichsetzung, die nur möglich ist, weil der Protestantismus hier über die engere konfessionelle Bedeutung hinaus in einem sehr weit gefassten Sinne als Synonym für Geistigkeit und Intellektualität interpretiert wird. An die Stelle reformatorisch-theologischer Inhalte tritt das universale „protestantische Prinzip": „Ueberhaupt wurzelt alles höhere Geistesleben der letzten Jahrhunderte in der Hauptsache im protestantischen Prinzip, denn der Katholicismus hatte seit dem Auftreten des letzteren seine geschichtliche Mission beendet."[288] Während sich der Katholizismus bei Brendel durch Sinnlichkeit, Gefühl und Äußerlichkeit auszeichnet, wird der Protestantismus zum Träger zugleich als spezifisch ‚deutsch' angesehener Eigenschaften wie Geist, Tiefsinn und Intelligenz:

286 *Urania* 55 (1898), S. 96.
287 Brendel, *Geschichte der Musik*, S. 127.
288 Ebd., S. 127.

> „So ist, während der Katholicismus noch die äusserlichste, sinnlichste Erscheinung des Christenthums ist, [...] in Deutschland der Schauplatz alles Thuns und Handelns, wie alles Schaffens, der Geist [...]. Die protestantische Andacht [...] ist eine geistigere, von der Intelligenz ausgehende, die katholische eine unmittelbarere, sinnlichere, vom Gefühl ausgehende.“[289]

Dass Brendel den Protestantismus bzw. das ‚Protestantische‘ so selbstverständlich als positives Synonym für das ‚Deutsche‘ instrumentalisieren konnte, wäre wohl nicht möglich gewesen ohne die im Kontext des erstarkenden Nationalismus nach der Revolution von 1848/49 gewandelte Funktion des evangelischen Chorals vom Kirchenlied zum patriotischen „Volksgesang im Sinne einer die Allianz von Thron und Altar stützenden Akklamation“[290]. Tief in der evangelischen Tradition verankerte Choräle wie *Nun danket alle Gott* oder *Ein feste Burg ist unser Gott* „wurden im Sinn der Erzeugung nationaler Stimmung und der Mobilisierung militärischer Bereitschaft im deutschen Kaiserreich nach 1871 instrumentalisiert [und] in einer Weise aktuell und populär, die sich mit der gesellschaftlichen Bedeutung der Grand’ Opéra im Paris der 1830er und 1840er Jahre durchaus vergleichen läßt.“[291] Parallel zur Opernfantasie, die in Frankreich an der Popularisierung der nationalistisch vereinnahmten Opernmelodien großen Anteil hatte, etablierten deutsche Orgelvirtuosen in den protestantischen Regionen, insbesondere in Mittel- und Ostdeutschland, mit der Orgel- und speziell der Choralfantasie eine Gattung, die die gewandelte Funktion des evangelischen Kirchenliedes aufgriff und dadurch sowohl eine Wiederentdeckung der Orgel als auch ein Anknüpfen des Orgelvirtuosentums an die weltliche Konzertkultur mit initiierte.

Kultureller Repräsentant des Protestantismus im konfessionellen Sinne ebenso wie in der deutsch-nationalen Vereinnahmung ist im 19. Jahrhundert Johann Sebastian Bach. In der doppelten Funktion als nationale Identifikationsfigur und als Gipfel der protestantischen Kirchenmusik wurde er für das von den Folgen der Säkularisation elementar getroffene deutsche Orgelvirtuosentum, das sich flächendeckend aus historischen und dogmatischen Gründen überhaupt nur in lutherischen Regionen entwickeln konnte,[292] zum strahlenden Fixstern. Das Orgelwerk eines Komponis-

289 Ebd., S. 128.

290 Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, *Teil 3: Von 1830 bis zur Gegenwart* (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 7/3), Laaber 2004, S. 127. Siehe auch Hasko Zimmer, *Auf dem Altar des Vaterlands. Religion und Patriotismus in der deutschen Kriegslyrik des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1971.

291 Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente* 3, S. 128.

292 Vgl. Miller, *Virtuosität und Kirchlichkeit*. Noch in der *Instructio über die Kirchenmusik und die heilige Liturgie* vom 3.9.1958 im Sinne der Enzyklika Papst Pius’ XII. heißt es über die sogenannte „religiöse“, nicht direkt für den liturgischen Gebrauch konzipierte Musik: „Der passende Ort für religiöse Musik ist der Konzertsaal, Theatersaal oder Versammlungsraum, nicht aber die Kirche, die für den Gottesdienst bestimmt ist.“ *Instructio über die Kirchenmusik und die heilige Liturgie vom 3. September 1958*, abgedruckt in: Musica sacra 79 (1959), Sonderheft, S. 6–67; hier S. 37. Zwar wird das Konzertieren in der Kirche nicht grundsätzlich untersagt, jedoch als starken Einschränkungen unterworfener Ausnahmefall behandelt.

ten, der weit über die Grenzen der Kirchenmusik hinaus von einer solch eminenten nationalen und zugleich universalen Bedeutung war, eröffnete dem konzertierenden Organisten die Möglichkeit, die Anforderungen eines weltlichen Künstler- und Virtuosentums mit dem Postulat der Kirchlichkeit auf ideale Weise zu verknüpfen. Dementsprechend fehlt Bach in so gut wie keinem Orgelkonzertprogramm des 19. Jahrhunderts – und bis heute hat sich daran in der deutschen Orgelkonzertlandschaft nicht sehr viel geändert. Bach als „Kaiser der Orgel“[293] und „grösster Meister aller Zeiten“[294] und der Kontrapunkt „als eigentliche Grundlage des deutschen Orgelspiels“[295] wurden zum Ideal kirchlichen wie konzertanten Orgelspiels und gleichzeitig zur Abgrenzung und Abwertung von anderen Nationen insbesondere des katholischen Südeuropa instrumentalisiert.[296] Deutsche Orgelkonzertrezensionen des 19. Jahrhunderts enthalten eine Fülle von Ressentiments gegenüber der vermeintlich unkirchlichen Orgelmusik anderer Nationen. Kritisiert wird die Übertragung weltlicher Musik aus Oper und Konzert auf die Orgel, aber auch klaviermäßiges Orgelspiel, wenn z. B. über die französische Spielart gesagt wird, sie zeichne sich durch „lauter Klaviermanieren und Klavierpassagen“ aus, worin „der wirkliche Leichtsinn im französischen Style und Spiele“ bestehe. „Das Polyphone bleibt natürlich dasjenige, was der Orgel das Angenehmste ist [...].“[297] Oder, wie es in einem Rundumschlag des Breslauer Orgelvirtuosen Adolph Friedrich Hesse heißt: „In Oesterreich fand ich es [das Orgelspiel] mit wenigen Ausnahmen ziemlich bedeutungslos, in Italien gräulich, in Frankreich im Allgemeinen unkirchlich [...].“[298]

Die enge Verknüpfung des Nationalen mit geschlechtlichen Zuordnungen, wie sie sich in der Stilisierung Beethovens nicht allein zum Repräsentanten ‚deutschen‘ Geistes und ‚deutschen‘ Wesens, sondern zugleich zum Synonym für ‚Männlichkeit‘ äußerte, fand im Bereich der Orgelvirtuosität ihre Parallele in Bach insofern, als ihm ebenso wie Beethoven Intellektualität und Universalität als männlich konnotierte Eigenschaften zugeschrieben wurden. Das Attribut der Kirchlichkeit – zumal der mit Wahrhaftigkeit, Geistigkeit, Wortbezogenheit und Nüchternheit assoziierten *protestantischen* Kirchlichkeit – ergänzte diese Eigenschaften durch eine zusätzliche ‚männliche‘ Komponente. Bachs Werke galten im 19. Jahrhundert als intellektuelle Musik, die sich dem Hörer nicht auf emotionaler Ebene, sondern

293 *AMZ*, *Neue Folge* 2 (1864), Sp. 357.

294 *Urania* 58 (1901), S. 55.

295 *Urania* 25 (1868), S. 52.

296 Absurde Blüten trieb die Vereinnahmung der Polyphonie nicht allein als „Grundlage des deutschen Orgelspiels“, sondern als das Wesen deutscher Musik überhaupt in der nationalsozialistischen Rassenlehre. Polyphonie wird darin als „gebändigter Ausdruck göttlicher Ordnung“, als „musikalische Erscheinungsform der menschlichen Willenskraft an sich“ und „musikalisches Wesensbild des Leistungsmenschen“ der „nordischen Rasse“ zugesprochen. Demgegenüber steht die Tonkunst des Südens als „fessellos strömender Ausdruck menschlicher Leidenschaft“. Richard Eichenauer, *Polyphonie – die ewige Sprache deutscher Seele*, Goslar 1938, S. 7 und 56f.

297 *Urania* 25 (1868), S. 52.

298 *NZfM* 39 (1853), S. 54.

durch „kontemplative Versenkung“[299] und musikalische Gelehrsamkeit erschloss. Indem beide Voraussetzungen als dem männlichen Geschlecht vorbehalten angesehen wurden, erstreckte sich die ‚Männlichkeit‘ des Produktionsprozesses Bachscher Musik auch auf ihre Reproduktion und Rezeption. Dabei war den Organisten und Rezensenten das Dilemma durchaus bewusst, dass die vermeintlich hochwertigste zugleich die unpopulärste Orgelmusik darstellte:

> „Sie [die deutschen Organisten] stellen ihrem Publicum eine zu große Aufgabe, indem sie meinen und verlangen, es solle ihr polyphones, streng kirchliches Spiel resp. die Bach’schen Sachen, verstehen, auffassen und mit Behagen anhören, während sie selber einsehen und auch gestehen müssen, daß man ein Bach’sches Musikstück erst recht versteht und Gefallen daran findet, wenn man es hundertmal gespielt und eben so oft gehört hat.“[300]

Bei aller verbalen Geringschätzung blickte man daher mit einem gewissen Neid auf die Popularität von Orgelkonzerten im Ausland, in denen „meist effektvolle weltliche Sätze, weil diese ansprechender sind“, bevorzugt wurden. „Daß solche gemischte Programme mehr ziehen als oft einförmiger kontrapunktischer Formelkram, liegt wohl auf der Hand.“[301] Trotz dieser Einsicht blieb das deutsche Orgelkonzert lieber in seinem „kontrapunktischen Getto“[302] gefangen, als auf die vermeintliche Überlegenheit der ‚deutsch-männlichen‘ Fuge als genuiner Orgelgattung und ihres Repräsentanten Bach zu verzichten – selbst um den Preis der Popularität. Werke ausländischer Komponisten fanden daher nur langsam Eingang in das Konzertrepertoire deutscher Organisten, häufig begleitet von abschätzigen Kommentaren über weiblich konnotierte Eigenschaften wie ‚Leichtsinn‘, Manierismus, Galanterie und Trachten nach äußerlicher Wirkung. Auf der Suche nach geeigneten Konzertstücken empfiehlt der Dresdner Organist Hans Fährmann zwar die Werke des französischen Orgelkomponisten Alexandre Guilmant, die „in ihrer naiven Derbheit sicher von jedermann verstanden und gewürdigt“[303] würden, jedoch lediglich als Alternative zu minderwertigen Transkriptionen. Selbst nachdem Ende der 1880er Jahre sämtliche acht *Orgelsymphonien* op. 13 und 42 von Charles-Marie Widor erschienen waren, hatte sich noch kein einziger deutscher Organist ihrer angenommen, was den fortschrittlich gesinnten Herausgeber der *Urania* Alexander Wilhelm Gottschalg zu der Bemerkung veranlasste: „Wir sind sehr begierig, wer dieses Unikum der Orgelliteratur [gemeint ist die berühmte Toccata aus der 5. Symphonie] zuerst in Deutsch-

299 Carl Dahlhaus, *Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung*, in: *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik* (Forum Musicologicum 4), Winterthur 1984, S. 9–32; hier S. 25.

300 *Urania* 25 (1868), S. 50f.

301 *Urania* 62 (1905), S. 58.

302 Andreas Jacob, *Grundtendenzen der Orgelmusik nach 1950 in Deutschland und Frankreich*, in: Giselher Schubert (Hrsg.), *Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert* (Frankfurter Studien 7), Mainz 2001, S. 217–229; hier S. 219. Dieses „Getto“ blieb unter dem Einfluss der Orgelbewegung noch weit bis ins 20. Jahrhundert hinein ein Hemmnis für innovatorische Entwicklungen in der deutschen Orgelmusik.

303 *Urania* 54 (1897), S. 56.

land in seine Programme aufnehmen wird.“[304] Und dies, obwohl oder gerade weil die Symphonie, ähnlich wie die Fuge, als ‚deutsche‘ Errungenschaft galt.[305] Die Vereinnahmung und Verfremdung einer ‚deutschen‘ und überdies ausgesprochen männlich konnotierten Gattung durch einen französischen Orgelkomponisten musste aus deutscher Sicht nicht nur als Verletzung der Gattungsreinheit, sondern auch als Kränkung des Nationalstolzes aufgefasst werden.[306]

Das ‚Deutsch-Männliche‘ des Komponisten Bach wird im Bereich der Orgelvirtuosität gewissermaßen kollektiv auf die deutschen Orgelvirtuosen übertragen, die nahezu ausnahmslos im Konzert die Bachschen Präludien, Toccaten und Fugen spielten. Die Qualität von Interpretationen wird kaum anhand individueller Leistungen, sondern wenn überhaupt auf der Ebene regionaler Schulen diskutiert, die sich durch die oft über Jahrzehnte vor Ort wirkenden Organisten herausbildeten.[307] Noch viel weniger werden persönliche Eigenarten und Verhaltensweisen von Orgel-

304 *Urania* 44 (1887), S. 34.

305 Über den Entwicklungsweg der Symphonie schreibt E.T.A. Hoffmann: „In älterer Zeit betrachtete man die Symphonien nur als Einleitungssätze zu irgendeiner größern Produktion; selbst die Ouvertüren der Opern bestanden meistens aus mehrern Sätzen und wurden ‚Symphonia‘ überschrieben. Unsere großen Meister der Instrumentalmusik, Haydn, Mozart, Beethoven, gaben indessen der Symphonie eine Tendenz, daß sie nun ein für sich bestehendes Ganzes und zugleich das Höchste der Instrumentalmusik, gleichsam [...] die Oper der Instrumente geworden ist.“ E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, S. 148. Etwa 20 Jahre später spricht Gottfried Wilhelm Fink (1783–1846), Mitarbeiter und Herausgeber der *AMZ*, explizit von der ‚deutschen Symphonie‘ als einer eigenen und zugleich vollendeten Schöpfung. Es sei Haydn gewesen, der dem „Ganzen erst das Siegel der Vollkommenheit aufdrückte u. die Symphonie zu einer völlig neuen, inhaltsvollen, wahrhaft grossen und in sich selbstständigen Musikgattung erhob, wie sie vor ihm schlechthin nicht vorhanden gewesen war. Mit unserm J. Haydn fängt eine ganz neue Aera nicht allein der Symphonie, sondern der ganzen Instrumentalmusik an. [...] Das Wesen, also auch der Begriff der Symphonie ist völlig geändert; gross ist sie geworden; man sollte sie also zum Unterschied von der alten die ‚grosse Symphonie‘ nennen. Das ist ihr Name, und die Ehre, sie geschaffen zu haben, gebührt allein den Teutschen, und diese Ehre wird auch nicht von uns genommen werden.“ Gottfried Wilhelm Fink, *Ueber die Symphonie*, in: *AMZ* 37 (1835), Sp. 505–511, 521–524, 557–563; hier Sp. 511. Als „Hauptunterscheidungspunkt der teutschen ‚grossen Symphonie‘“ bezeichnet Fink „das polyphonische Denken und Gestalten [...] mit dem einheitsvollen Gefühlsgange“. Ebd., Sp. 561.

306 Zur französischen und deutschen Orgelsymphonik am Beispiel von Widors Orgelsymphonien und Regers symphonischer, gleichwohl nicht mit dem Gattungsbegriff Symphonie versehener Orgelmusik siehe Cordelia Miller, *Sinfonische Orgelmusik nach 1870 zwischen Sakralität, Profanität und Nationalismus. Ein deutsch-französischer Vergleich*, in: Die Musikforschung 70 (2017), Heft 2, S. 106–125.

307 Hanns-Werner Heister prägte für diesen Künstlertypus den Begriff ‚Ortsvirtuose‘ als Gegenbild zum Reisevirtuosen. Er ist ein Typus, der vor allem in kleineren Städten und in der Provinz erfolgreich sein kann und bei dem „Lokalpatriotismus, persönliche Beziehungen u.ä. [...] Berühmtheit und Virtuosität“ kompensieren. Hanns-Werner Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform, Bd. 1, Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam 1983,* S. 300. Im Hinblick auf die Abhängigkeit von einer festen Anstellung ist der Begriff für die Organisten des 19. Jahrhunderts zutreffend, weniger jedoch das Urteil, dass von den Ortsvirtuosen „in der Regel keine musikalischen Höchstleistungen zu erwarten“ gewesen seien. Ebd., S. 302. Denn anders als bei anderen Instrumentalisten oder Sängern bot sich auch den hervorragendsten Organisten kaum eine Alternative zur Festanstellung in einer Kirchengemeinde.

virtuosen thematisiert, die das Auftreten eines berühmten Instrumentalvirtuosen normalerweise umgeben. Denn der Künstlertypus des ‚deutsch-männlich-protestantischen' Orgelvirtuosen zeichnete sich nicht allein durch den Dienst am Kunstwerk aus, sondern er verstand sich darüberhinaus als Diener der Kirche, dem allzu viel Individualität und jede Form von Startum nicht anstehen – ganz abgesehen von dem Umstand, dass Organisten von jeher weitgehend unsichtbar agieren.

Einer der ganz wenigen Orgelvirtuosen, die diesen Künstlertypus auf ideale Weise verkörperten und dennoch durch ihre internationale Bekanntheit einen gewissen Star-Status erlangten, war der Breslauer Organist Adolph Friedrich Hesse (1809–1863), der in den europäischen Metropolen Paris und London durch sein virtuoses Pedalspiel Aufsehen erregte und als Botschafter der Orgelwerke Bachs wirkte.[308] Seine singuläre Konzerttätigkeit als reisender Orgelvirtuose war nicht allein seinem technischen Können geschuldet, in dem es ihm andere durchaus gleichtaten, sondern vor allem dem biographischen Glücksfall, dass seine kirchlichen Arbeitgeber – er war von 1831 bis zu seinem Lebensende Oberorganist an St. Bernhardin in Breslau – ihn jedes Jahr für seine Konzertreisen über Monate vom Dienst freistellten. Hesse wurde international als „Riese auf der Orgel"[309] und „König des Pedals"[310] gefeiert.

> „Er weiss den Ton-Koloss mit voller Ueberlegenheit zu beherrschen; Hände und Füsse sind rastlos beschäftigt; selbst im vollstimmigsten Spiele leuchtet die grösste Deutlichkeit hervor, und die Gewandtheit im Registriren zeugt von sorgfältigem Studium. Damit verbindet er eine unermüdliche Kraft und Ausdauer, wie solche wohl nicht oft gefunden werden mag."[311]

Hesse stand über seine Lehrer Johann Christian Heinrich Rinck und Friedrich Wilhelm Berner in der Bach-Sukzession und betrachtete sich selbst als legitimen Erben und Vermittler der Bach-Tradition, als der er auch im Ausland wahrgenommen wurde.[312] Es war die Verbindung aus der (Selbst-)Stilisierung als authentischer Bach-Interpret – tatsächlich spielte Hesse im Konzert ausschließlich Bachsche und eigene Werke bzw. Improvisationen – und spieltechnischer Meisterschaft, insbesondere bezüglich des Pedalspiels, die zu seinem außergewöhnlichen internationalen Erfolg führte. Denn in den 1830er und 1840er Jahren, der Blütezeit seiner Karriere, war in den großen Musikzentren außerhalb Deutschlands das Pedalspiel noch ebenso wenig entwickelt wie Bach als Orgelkomponist bekannt. Es war also

308 Die nach wie vor einzige ausführliche Würdigung Hesses ist die Dissertation von Hans Jürgen Seyfried, *Adolph Friedrich Hesse als Orgelvirtuose und Orgelkomponist* (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 17), Saarbrücken 1965.

309 *AMZ, Neue Folge* 1 (1863), Sp. 603. Ein Ausspruch, der laut der *AMZ* von Berlioz stammte.

310 *Urania* 2 (1845), S. 10. Die *Urania* bezieht sich hier auf eine Besprechung der *France musciale* anlässlich der Einweihung der neuen Orgel in der Pariser Kirche St. Eustache am 18.6.1844, zu der man Hesse eigens eingeladen hatte.

311 *AMZ* 33 (1831), Sp. 626.

312 In der *RGM* wird er als „héritier des traditions de l'école de Bach" („Erbe der Traditionen der Bach-Schule", Übersetzung: C. M.) bezeichnet. *RGM* 27 (1844), S. 231.

die Faszination des Neuen, die entscheidend zu der Sensation beitrug, als die Hesses Orgelauftritte in Frankreich und England wahrgenommen wurden, eine Erfahrung, die etwa zeitgleich auch Mendelssohn mit seinen Orgelkonzerten in England machte, wo er in den großen Town Halls oft vor mehreren tausend Zuhörern spielte, „die mir ein Hurrah zuriefen, und mit den Schnupftüchern wehten, und mit den Füßen stampften, daß der Saal dröhnte“[313]. Es ist nur folgerichtig, dass Hesses Stern vor allem in Frankreich in dem Moment zu sinken begann, als sich dort seit den 1850er Jahren in Wechselwirkung mit dem Bau der großen Cavaillé-Coll-Orgeln eine neue selbstbewusste Komponistengeneration mit hochvirtuoser romantischer Orgelliteratur hervortat. Hesses Spiel war fortan „für die Franzosen viel zu ‚einfach‘ und ‚ascetisch‘. Sie nennen sein Spiel deutsch und protestantisch.“[314] Der deutsche Nationalstolz auf den ‚männlich-protestantischen‘ Bach und seine Interpreten traf nun auf eine nicht weniger stolze französisch-romantische Orgelkultur, die aus Sicht des Orgelvirtuosentums zudem den Vorteil hatte, sich weitgehend frei von kirchlichen Vorbehalten und Einschränkungen entfalten zu können. Denn obwohl auch in Frankreich in der katholischen Kirche grundsätzlich keine Konzerte stattfanden und die erste Konzertsaalorgel erst 1878 – also viel später als in England und Deutschland –[315] im Trocadéro-Palast, dem zentralen Gebäude der Weltausstellung in Paris, gebaut wurde, ermöglichte die weitgehende Abkopplung des Messgeschehens vom Orgelspiel in den großen Kathedralen die Entstehung und Entfaltung einer eigenen blühenden Orgelkonzertkultur. So wandelte sich die Sonntagsmesse in St. Sulpice während der über 60 Jahre währenden Dienstzeit Widors als Titularorganist an der berühmten Cavaillé-Coll-Orgel – damals der größten Orgel der Welt – in ein allwöchentliches Konzert, „welches bis zum letzten Platz von eleganten Leuten besucht war. [...] Widor am Sonntagmorgen in St. Sulpice zu hören, wurde zu einer Gewohnheit und Mode, die viele Jahre

313 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863, S. 317.

314 *NZfM* 57 (1862), S. 43.

315 In England wurden bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts Konzertsäle mit Orgeln ausgestattet, z. B. die Rotunden der Londoner Pleasure Gardens. In Deutschland installierte man Konzertsaalorgeln zunächst aus der Erfordernis einer Begleitfunktion heraus, und zwar im Zusammenhang mit den Niederrheinischen Musikfesten, für die Mendelssohn, der in England nicht nur die Orgelkonzertkultur in den großen Town Halls kennengelernt hatte, sondern auch die ungebrochene Tradition der Aufführung der Händelschen Oratorien, ihre originalgetreue Wiedergabe mit Orgelbegleitung initiierte. Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, *Perspektiven der europäischen Konzertsaalorgel in der Musikgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, in: Ders. (Hrsg.), *Die Orgel im Konzertsaal und ihre Musik. Bericht über das Symposion Sankt Petersburg 14.–15.1.2005* (Edition IME Reihe I: Schriften Band 15), Sinzig 2010, S. 13–34. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehörte eine repräsentative Orgel mit mindestens drei Manualen und Pedal zur Grundausstattung eines jeden größeren Konzertsaals. Anders als in England oder den USA, wo sich dank der Konzertsaalorgeln eine spezifische außerkirchliche, dabei sehr erfolgreiche Orgeltradition etablierte, in der die Orgel in erster Linie als Orchesterersatz fungierte, wurde die Orgel in Deutschland auch im Konzertsaal weiterhin primär als Kircheninstrument wahrgenommen. Bis heute erfüllt sie dort vor allem repräsentative und dekorative Zwecke.

anhielt."[316] Offenbar war es aufgrund der großen Entfernung zur Messzeremonie, ihrer einheitlichen Struktur und zeitlichen Ausdehnung möglich, dass parallel dazu und weitgehend unabhängig davon eine konzertähnliche Situation mit hohem Unterhaltungswert bestehen konnte, sodass sich ein Zuhörer, der einen der begehrten Plätze auf der Orgelempore ergattert hatte, fragte:

> „Aber war dies ein Gottesdienst... geschah außerhalb dieses kleinen Kreises sonst noch etwas? Weit entfernt lief indes eine Zeremonie ab, deren Echos während des Schweigens der Orgel zu hören waren. [...] Diese Ruhezeiten waren lang genug für eine kleine Pause in dem nebenan liegenden Salon, hinter dem Gehäuse und dem Pfeifenwald. So konnte man sich außerhalb der Liturgie unterhalten, einer Anekdote des Meisters zuhören, ein paar ‚Mutati' rauchen und eine wunderschöne kleine Orgel bewundern, die von Marie-Antoinette. Eine elektrische Klingel kündigte das Ende dieses Intermezzos an und man begab sich zur Orgelempore zurück."[317]

Diese sehr spezifische Orgelkonzertkultur, die, dem Beispiel Widors folgend, auch von anderen berühmten Pariser Organisten gepflegt und etabliert wurde,[318] im Zusammenwirken mit den Cavaillé-Coll-Orgeln und den durch sie inspirierten und auf sie abgestimmten symphonischen Orgelwerken stellt das organistische Frankreich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in einen „geschichtlichen Zusammenhang, der national so eigenständig ist, dass sich Vergleichbares in anderen Ländern nicht auffinden lässt."[319]

Etwa eine Generation vor Adolph Friedrich Hesse hatte es mit Georg Joseph Vogler (1749–1814) bereits den ersten Orgel-Reisevirtuosen gegeben, der jedoch mehr noch als jener eine Ausnahmeerscheinung unter den Organisten blieb. Vogler war zu Lebzeiten eine europäische Berühmtheit als Komponist, Organist, Musikforscher und -theoretiker, dabei jedoch nicht unumstritten.[320] Seine virtuosen Darbietungen auf der Orgel, die eine völlig neuartige Verwendung des Instruments zeigten, wurden als sensationell empfunden, stießen aber auch auf Kritik wegen der als trivial,

316 Aus gesammelten Zeitzeugenberichten, zitiert nach und aus dem Englischen und Französischen übersetzt von: Ben van Oosten, *Charles-Marie Widor. Vater der Orgelsymphonie*, Paderborn 1997, S. 115f.

317 Ebd., S. 120.

318 So berichtet Gaston Litaize (1909–1991) rückblickend über seine Studienzeit in den 1920er Jahren: „In jenen Jahren war die Elf-Uhr-Messe ein Orgelkonzert, das gespielt wurde, während der Priester am Altar, Rücken zur Gemeinde und ohne Mikrophon zelebrierte: Seine Stimme trug also nicht sehr weit. [...] Die Orgelliebhaber waren gut bedient, wie im Konzert. So hörten die jungen Organisten ganze Stunden lang Louis Vierne, Charles Tournemire, Marcel Dupré, Joseph Bonnet, André Marchal spielen oder improvisieren." Klaus-C. van den Kerkhoff, *Erinnerungen an Gaston Litaize*, in: Österreichisches Orgelforum 1993/1–3, S. 451–464; hier S. 453.

319 Manuel Gervink, *Weltliche Gattung und sakrales Umfeld. Zum Schnittpunkt von Werkgeschichte, Klangästhetik und Kompositionstechnik in den Orgelsymphonien von Charles Marie Widor*, in: *Die Orgel im Konzertsaal und ihre Musik*, S. 139–149; hier S. 148.

320 Zu Georg Joseph Vogler und seinem vielfältigen Wirken siehe den Sammelband von Thomas Betzwieser/Silke Leopold (Hrsg.), *Abbé Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext*, Frankfurt a. M. 2003.

effekthascherisch und jeder Musikästhetik widersprechend empfundenen Klanggemälde seiner Improvisationen,[321] in denen er oft ganze Geschichten wie *Die Belagerung von Jericho*, *Die Auferstehung Jesu* oder *Spazierfahrt auf dem Rhein mit dazwischenkommendem Donnerwetter* mit den klanglichen Mitteln der Orgel darstellte. Um dieses Ziel zu erreichen, entwickelte Vogler ein von ihm so bezeichnetes Simplifikationssystem[322], nach dem er bestehende Orgeln umbaute und eine transportable Orgel, das sogenannte Orchestrion, für seine Konzertreisen konstruierte. Kritik an seinen Orgelexperimenten, in denen er den Pfeifenbestand der von ihm umgebauten Orgeln oft um die Hälfte reduzierte, mit enormen Auswirkungen auf den ursprünglichen Klang, hielt er sein Orgelideal des Orchesterersatzes entgegen:

> „Wer mich als Organist beurtheilen will, der bringe nichts als Prälud und Fuge in Anschlag [...] Was ich außer der Fuge und Prälud spiele, ist keine Orgelspielart, sondern ich erscheine hier als Kapellmeister, der aus seinen gesetzten Opern, Balletten, Kirchen- und Kammerstücken Hauptzüge improvisiret, ausführet und durch ungewohnte Verbindungen von Registern verschiedene Instrumente nachäfft."[323]

Die Nachahmung von Orchesterinstrumenten scheint jedoch nicht immer überzeugend gewesen zu sein, wie ein Bericht der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* nach einem Orgelkonzert Voglers in Wien nahelegt:

> „Das Flötenconzert schien uns zu lang, und wir hatten hier die Gelegenheit, uns zu überzeugen, daß die Orgel doch eigentlich in galanteren Sätzen aus ihrer Wesenheit heraustritt, und daß kein Studium der Behandlung ihr den eigenthümlichen Charakter des Orchesters zu geben vermag. [...] Auch gestehen wir, daß wir der in der Ankündigung versprochenen Abwechslung von Oboen, Fagots, Bogeninstrumente etc. wenig, zum Theil auch gar keine Täuschung abgewinnen konnte [sic] [...]."[324]

Andererseits zogen Voglers Klangimprovisationen, in denen er Effekte wie Wind, Donner, Regen oder Schlachtenlärm mithilfe von Clustern und Registercrescendo erzeugte, oft mehr als 1.000 Zuhörer an. Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* beschreibt, wie Vogler, um den Sturmwind darzustellen, sämtliche Register und Koppeln zog. Dabei drückte er so viele Pedaltasten „als seine beyden quergelegten

---

321 Es überrascht nicht, dass diese Kritik am schärfsten von den norddeutsch-protestantischen Musikästhetikern des Berliner Zirkels um Johann Philipp Kirnberger geäußert wurde. Vgl. Jürgen Heidrich, *„... nicht einen Funken Genie". Vogler und die Norddeutschen*, in: Ebd., S. 61–70.

322 Es handelte sich dabei um eine Vereinfachung der Mechanik mit kurzer, direkter Verbindung von den Tasten zu den Windladen bzw. Registern und chromatischer Anordnung der Pfeifen, wodurch der Anschlag leichter wurde und die einzelnen Pfeifen mehr Wind bekamen. Bei einer möglichst ökonomischen Anlage des Werkes wurde so ein Maximum an Klang erreicht. Zu Voglers Simplifikationssystem vgl. Martin Balz, *Die Orgel als Orchester – Zum 250. Geburtstag von Georg Joseph Vogler*, in: Ars Organi 47 (1999), S. 194–203.

323 *Lübeckische Anzeigen* vom 26.6.1786, zitiert nach: Hans Joachim Moser, *Orgelromantik. Ein Gang durch Orgelfragen von vorgestern und übermorgen*, Ludwigsburg 1961, S. 19.

324 *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1813), S. 241.

Fusssohlen erreichen konnten, lange anhaltend nieder. Mehre Bälgetreter mussten da zugegen seyn und vom Schweisse triefend ihres Amtes warten [sic].“[325] Legenden rankten sich um seine Nachahmung von Naturgeräuschen wie dem Prasseln des Regens, das er angeblich so täuschend echt imitierte, „dass die Herren in der Kirche die Hüte aufsetzten; ein anderes Mal [ließ] er auf der Orgel ein Gewitter so naturwahr hören [...], dass in den nahegelegenen Häusern die Milch sauer wurde!“[326] Dabei wusste Vogler offenbar „recht gut, dass dieser Hocuspocus nicht zur Musik gehört und nur dann angewendet werden darf, wenn das Publikum die erschlafften Sinne gegen contante Bezahlung durch unnatürliche Mittel gekitzelt haben will.“[327]

Der Vorwurf der Effekthascherei, Banalität und Scharlatanerie weist Vogler als ‚weiblich-katholische‘ Gegenfigur zum ‚männlich-protestantischen‘ Hesse aus.[328] Andererseits zeichnet seine geistliche Identität als Priester und Abt, die sich in der Kleidung sichtbar äußerte, seine Kapellmeister-, Forscher- und Ingenieurstätigkeit, die Aufnahme von Choralbearbeitungen und polyphoner Musik in seine Konzertprogramme und nicht zuletzt die Gewohnheit, einen Großteil des Konzerterlöses einem guten (kirchlichen) Zweck zukommen zu lassen, ein ‚männliches‘ Gegenbild, das sein sehr spezielles Orgelvirtuosentum gesellschaftlich und kirchlich gewissermaßen legitimierte. Und dies umso mehr als Voglers Konzerttätigkeit noch nicht in das etablierte bürgerliche Konzertwesen und die etwa zeitgleich einsetzenden restaurativen Tendenzen im kirchenmusikalischen Bereich fiel, sondern den Höhe- und zugleich Schlusspunkt eines Orgelvirtuosentums bildete, das mit der Übertragung weltlicher Musik auf die Orgel und deskriptiven Klang- und Schlachtengemälden einen Weg suchte, um mit der zunehmenden Säkularisierung seit etwa 1750 umzugehen.[329] Insofern ist Vogler nur bedingt, nämlich vor allem bezüglich seines säkularen Konzepts der Orgel als Orchesterersatz und seiner improvisatorischen

325 *AMZ* 28 (1826), Sp. 467.

326 *AMZ* 17 (1882), Sp. 887.

327 Ebd. Die *AMZ* zitiert hier Johann Christian Friedrich Haeffner (1759–1833), der in den 1780er und 1790er Jahren etwa zeitgleich mit Vogler als Organist, Kapellmeister und Komponist in Stockholm wirkte.

328 Mozart bezeichnete Vogler als eingebildeten „Musickalische[n] spaß-macher. ein Mensch der sich recht viell einbildet und nicht viell kann.“ Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel u. a. 1962, S. 102 (Brief vom 4.11.1777). Vgl. auch das Urteil der *AMZ*: „Vogler’s Tonsetzungen entbehren, was Geist und Eingebung anbelangt, im Grossen und Ganzen grösserer Tiefe [...]. Er kann unterhaltend, aber selten ergreifend sein [...].“ *AMZ* 17 (1882), Sp. 886.

329 So klagte Friedrich Wilhelm Marpurg bereits 1750: „Auf der Orgel höret man nichts als ungewitter [sic], Kriege, und Jagdten, Sonaten und Opersymphonien. Ehemahls war es ein ernsthaftes und majestätisch Instrument, wo eine volle und abwechselnde Harmonie statt fand. Heutiges Tages würde man es bald für eine Leyer, bald für einen pohlnischen [sic] Bock halten, und scheinet der Organist sich mit der Nachahmung der gemeinsten Instrumente, und der niederträchtigsten Lieder, die man nicht einmahl in einem ordentlichen Concerte hören läßt, noch recht breit zu machen.“ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Des critischen Musicus an der Spree erster Band*, Berlin 1750, S. 337.

Klanggemälde, als ‚weiblicher' Gegentypus zum ‚deutsch-männlich-protestantischen' Orgelvirtuosentypus zu sehen.[330]

## 4.3 ‚Weiblichkeit' und ‚Judentum' – Musik und Geschlecht im Kontext des deutschen Antisemitismus

Ein Auswuchs der engen Verflechtung des Musikdiskurses mit dem Geschlechterdiskurs im Kontext nationaler Selbstfindung ist die Analogisierung von ‚Weiblichkeit' und ‚Judentum' im antisemitischen Diskurs, wie er sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im deutschen Musikschrifttum niederschlug. Ausgangspunkt dieses zunehmend rassenideologisch begründeten Antisemitismus waren die einflussreichen Schriften Richard Wagners, darunter vor allem der 1850 erstmals erschienene Artikel über *Das Judentum in der Musik*, der in den Musikzeitschriften intensiv diskutiert wurde und die Rezeption der Werke jüdischer Komponisten sowie den Umgang mit jüdischen Musikern nachhaltig prägte.[331] Das ‚Deutsche' in der Musik wird in der von Wagner angestoßenen antisemitischen Debatte nicht mehr nur in Abgrenzung von allem ‚Ausländischen', sondern auch von allem ‚Jüdischen' definiert. Mit angeblich jüdischen Merkmalen wie an erster Stelle defizitärer schöpferischer Produktivität und Kompensation durch Nachahmung begründen Wagner und andere Musikschriftsteller die Minderbewertung jüdischer Musikpro-

330 Erst im radikal säkularen Kontext am Beginn des 21. Jahrhunderts scheint das Orgelvirtuosentum das Potenzial zu haben, Virtuosen hervorzubringen, die mit Elementen der Personalisierung und Selbstinszenierung den ‚weiblichen' Virtuosentypus repräsentieren, wie er im Bereich der Klavier- und Violinvirtuosität seit dem 19. Jahrhunert anzutreffen war. Eine neue Orgelvirtuosengeneration, angeführt von Cameron Carpenter und der aus Lettland stammenden Iveta Apkalna (geb. 1976), löst die Orgel mit einem größtenteils aus virtuosen Arrangements bestehenden Repertoire, unkonventionellen Auftritten und einer starken medialen Präsenz räumlich und inhaltlich aus dem kirchlichen Kontext. Beide Orgelstars wenden sich ganz offen gegen das traditionelle Image des unsichtbaren Kirchendieners und inszenieren sich selbst als moderne Instrumentalvirtuosen, die mit dem erklärten Ziel der Popularisierung ihres Instruments Grenzen bewusst überschreiten. Zu diesem Gegenentwurf im Sinne eines säkularen Orgelvirtuosentums siehe Cordelia Miller, *Der Orgelvirtuose – ein „männlicher" Künstlertypus?*, S. 358–362.

331 Trotz des enormen Einflusses von Wagners Artikel markiert dieser keineswegs den Beginn des antisemitischen Musikschrifttums. Als besonders einflussreich ist Johann Nikolaus Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* von 1788 zu nennen, die im Abschnitt über die „Musik der alten Hebräer" unter dem Deckmantel der Wissenschaftlichkeit den „Verlauf vom Antijudaismus zum Antisemitismus einschlägt" (Kleinschmidt, *„Der hebräische Kunstgeschmack"*, S. 73) und damit Wagner und anderen Autoren den Weg für ihre offene Polemik öffnete. „Gerade weil Forkel als eine musikwissenschaftliche Kapazität, die am Ende des 18. Jahrhunderts ihresgleichen sucht, seine Kritik in Sachlichkeit hüllt und der Leser die antisemitischen Fingerzeige ohne emotionale Überbordung seitens des Autors rezipieren kann, ist sein Werk möglicherweise als beträchtlich wirkungsmächtiger einzuordnen, als es der impulsiv und ungezügelt verfasste Aufsatz Richard Wagners Jahrzehnte später gewesen ist, welcher letztlich ‚lediglich' etwas ausdrückt, was sich bereits vollzogen hatte." Ebd., S. 74. Insofern ist die Schmähschrift „als vorläufige Kulmination des antisemitischen Musikschrifttums" (ebd.) zu begreifen, die allerdings wohl vor allem aufgrund der Berühmtheit ihres Verfassers (trotz des Pseudonyms der ersten Fassung bestand über die wahre Autorschaft schnell Gewissheit) eine zeitgenössische Debatte von „enorme[r] Eigendynamik" (ebd., S. 13) auslöste.

duktion und -reproduktion und ihrer Teilhabe am deutschen Kulturschaffen. Damit stellen sie zugleich eine Analogie zur Bewertung des Künstlertums von Frauen her, indem dieses auf der Grundlage weitgehend identischer Merkmale ebenfalls als minderwertig und kulturunfähig angesehen wird. Am Beispiel Felix Mendelssohn Bartholdys, der als Prototyp des jüdischen „Musikbankiers“[332] im Zentrum von Wagners antisemitischen Schriften steht und zugleich als ‚weiblicher‘ Komponist rezipiert wird, lässt sich die Analogisierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Judentum‘ im deutschen Musikschrifttum exemplarisch nachweisen. Vorangestellt werden soll im Folgenden ein Blick auf die 50 Jahre nach Wagners *Judentum in der Musik* unter dem Titel *Geschlecht und Charakter* erschienene Abhandlung des jungen österreichischen Philosophen Otto Weininger, in der er explizit eine Analogie zwischen dem jüdischen Volks- bzw. Rassecharakter und dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ herstellt und damit ein plakatives Beispiel bietet für das Zusammenwirken von Misogynie und Antisemitismus als zwei gesellschaftlichen Strömungen, die am Ende des 19. Jahrhunderts extreme Ausmaße erreichten.

### *4.3.1 Analogisierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Judentum‘ in Otto Weiningers „Geschlecht und Charakter“*

In tendenziell oder offen antisemitischen Schriften seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden sich überraschend deutliche Parallelisierungen bis hin zur Analogisierung ‚jüdischer‘ und ‚weiblicher‘ Charaktereigenschaften. Die meisten Autoren dürften diese nicht bewusst angestrebt und vorgenommen, sondern mit dem Ziel einer abwertenden Charakterisierung mehr oder weniger unreflektiert auf die gängigen klischeehaften Vorurteile gegenüber Juden zurückgegriffen haben.[333] Eine gewichtige Ausnahme bildet Otto Weiningers[334] umstrittene Abhandlung

332 Wagner, *Über das Dirigieren*, S. 9.

333 Dieses unreflektierte Vorgehen aus der Intention der Abwertung heraus bestand bereits zur Zeit der Napoleonischen Kriege, als die klischeehaften Vorurteile gegen Juden und Frauen auf die verhassten Franzosen übertragen wurden. In seiner Hetzschrift *Noch ein Wort über die Franzosen und über uns* von 1814 greift Ernst Moritz Arndt „nicht nur einmal mehr auf die Gegenüberstellung von bis zur Karikatur abgewerteten ‚weibischen Franzosen‘ und ‚braven, mannlichen Teutschen‘ zurück, sondern stellt zudem die Franzosen mit den traditionell verachteten Juden gleich und belegt sie mit ‚jüdisch‘ konnotierten Eigenschaften wie ‚Gold- und Geldgier‘, ‚Falschheit‘ und sexuelle ‚Lüsternheit‘. Diese Gleichsetzung sollte zwar in der Hauptsache die Franzosen treffen, diffamierte aber vice versa auch die Juden, indem alte antijüdische Vorurteile angesprochen und verstärkt wurden.“ Hagemann, *„Mannlicher Muth und Teutsche Ehre“*, S. 250.

334 Otto Weininger (1880–1903) stammte aus einer ungarisch-jüdischen Familie. Nach der Reifeprüfung studierte er in Wien Philosophie und Psychologie, besuchte aber auch naturwissenschaftliche und medizinische Vorlesungen. 1902 wurde seine Erstfassung des 1903 unter dem Titel *Geschlecht und Charakter* veröffentlichten Buches von der Universität Wien als Dissertation angenommen. Nach Abschluss der Promotion konvertierte er zum Protestantismus. Im Sommer 1902 besuchte Weininger in Bayreuth eine Aufführung des *Parsifal*, die ihn nachhaltig beeindruckte. Unerwartete Schwierigkeiten bei der Suche nach einem Verleger für seine Dissertation und die Enttäuschung über den zunächst ausbleibenden Erfolg waren äußere Gründe für zunehmende Depressionen, die schließlich zum Selbstmord in Beethovens Sterbehaus am 4.10.1903 führten.

*Geschlecht und Charakter* aus dem Jahr 1903, in der er angesichts der „außergewöhnlich weit verfolgbar[en]“ Analogien zwischen Frauen und Juden sogar von „Konformität“ spricht.[335] Zwar ist das in seiner Radikalität und Offenheit kaum zu überbietende Ausmaß des Frauen- und Judenhasses, der dieses umfangreiche Buch kennzeichnet, nicht unbedingt repräsentativ für vergleichbare Schriften mit ähnlicher Intention, und der junge Autor, der sich wenige Monate nach der Veröffentlichung mit 23 Jahren in Beethovens Sterbehaus das Leben nahm, war „für unsere Begriffe und auch für diejenigen damals Lebender offensichtlich geisteskrank“[336]. Dennoch bleibt das Werk, das bis 1948 nicht weniger als 28 Auflagen erlebte, ein wichtiges Zeitdokument, das ohne eine misogyn und antisemitisch durchtränkte gesellschaftliche Grundstimmung am Fin de siècle nicht hätte entstehen, veröffentlicht und von Zehntausenden gelesen werden können. Das aus heutiger Sicht eigentlich Erschreckende sind nämlich weniger die abstrusen Thesen des Buches, die Weininger unter dem Einfluss von Schriften wie Richard Wagners *Das Judentum in der Musik* (1850/69), Houston Stewart Chamberlains *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* (1899) und Paul Julius Möbius' *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* (1900) entwickelte, sondern es ist die im Großen und Ganzen positive, ja, begeisterte Resonanz auf das Buch, die sich nicht allein aus dem spektakulären Selbstmord und der Melodramatik des kaum gelebten Lebens eines verkannten Genies erklären lässt.[337] Über die Minderwertigkeit von Frauen und Juden bestand offenbar grundsätzlich gesellschaftlicher Konsens, selbst unter den Betroffenen. Weininger selbst war Jude und erscheint damit als ein bedrückendes Beispiel für jüdischen Selbsthass und den von Sigmund Freud beschriebenen Mechanismus der unbewussten Selbstbestrafung.[338]

---

335 Weininger, *Geschlecht und Charakter*, S. 406.

336 Fischer-Homberger, *Krankheit Frau*, S. 45.

337 Vor allem in Künstlerkreisen fanden Weiningers Thesen große Zustimmung, was angesichts der herausgehobenen Stellung des Künstlers in der von Weininger konstruierten anthropologischen Hierarchie nachvollziehbar ist: Danach steht das männliche Genie, das ausschließlich dem Künstler und Philosophen zugerechnet wird, an höchster Stelle. „Weiningers Gleichsetzung, ja Glorifizierung von Philosoph und Künstler scheint ein nicht geringer Grund für die weite Verbreitung seines Buches und seiner Ideen unter den Künstlern der Jahrhundertwende gewesen zu sein. Die männlichen Künstler konnten sich mit den Ideen des Philosophen Weininger identifizieren, dessen Sezierung des ‚mal du siècle' ihrem Lebensgefühl entsprach und dessen Vorstellungen vom Genie eine pessimistische, dennoch aber beruhigende Antwort auf die ‚Krise der Identität' war – wenn auch auf Kosten der Frau.“ Unseld, *„Man töte dieses Weib!“*, S. 208. Zu den Musikern, die sich Weiningers Geniebegriff und seine Charakterologie der Geschlechter zu eigen machten, zählte auch Alban Berg, der seine Opernfigur Lulu entlang Weiningers „W“ konstruierte. Vgl. dazu ebd., S. 206–225.

338 Der Begriff „jüdischer Selbsthass“ kam durch das gleichnamige, 1930 erschienene Buch von Theodor Lessing (1872–1933) auf und beschreibt „bei Juden de[n] ungestüme[n] Drang, sich von der Bürde, Jude zu sein, nicht nur durch die Ablehnung, sondern auch Verunglimpfung des Judentums zu befreien“. Peter Gay, *Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur*. Aus dem Amerikanischen von Karl Berisch, Hamburg 1986, S. 210. Dieser Selbsthass äußerte sich in der Aneignung und Verbreitung antisemitischer Stereotype, z. B. durch journalistische Tätigkeit oder durch die Unterstützung antisemitischer Politiker, durch extremen Patriotismus

In *Geschlecht und Charakter* entwirft Weininger ein Frauenbild, in dessen Zentrum der Sexualtrieb steht. Das Wesen der Frau sei „nichts als Sexualität“[339]; als triebgesteuertes Wesen habe sie im Gegensatz zum Mann kein Ich, keine Seele, keine Sittlichkeit und Moral, keine Würde, keinen Willen, keine Freiheit, kein Streben nach höheren Werten und Unsterblichkeit. „Persönlichkeit und Individualität, (intelligibles) Ich und Seele, Wille und (intelligibler) Charakter – dies alles bezeichnet ein und dasselbe, das im Bereiche des Menschen nur M zukommt und W fehlt.“[340] Die Frau sei passiv, unproduktiv und unfähig zu Genialität, die sich als „ideale, potenzierte Männlichkeit vorstellt“[341]. Das einzige Interesse der Frau bestehe in der Begattung und Fortpflanzung, und ihr einziger Lebenszweck sei die Kuppelei.[342] Im Dienst dieses egoistischen Zweckes besitze sie Schlauheit, Berechnung und „Gescheitheit“[343]. Die Frau ist für Weininger ein verachtenswertes Wesen, und selbst „das höchststehende Weib steht noch unendlich tief unter dem tiefststehenden Manne.“[344] Seine Analyse von Weiblichkeit kulminiert in der Feststellung, dass Frauen vor allem „nichts“ seien. „Die Frauen haben keine Existenz und keine Essenz, sie sind nicht, sie sind nichts.“[345] Ihre „Nullität“[346] macht sie außerordentlich rezeptiv, anpassungs- und wandlungsfähig, doch weil alles, was sie an intellektuellen oder kulturellen Leistungen erreichen können, stets nur das Ergebnis von Rezeption und Nachahmung ist, bleibt es unnatürlich, oberflächlich, kokett und lügenhaft.

Auf das Kapitel über das Wesen und den Sinn des Weibes, in dem Weininger alle zuvor auf über 300 Seiten ausgebreiteten widerwärtigen Eigenschaften der Frau, ihren „Un-sinn“[347] und ihre Nichtigkeit noch einmal zusammenfasst, folgt seine Charakterstudie des Judentums. Dass er diese im Kontext einer Geschlechtercharakterologie entwickelt, begründet er mit der „eigentümliche[n] Überraschung“

---

und demonstratives Deutschtum. Auch dort, wo er nicht wie bei Weininger in realer Selbstzerstörung kulminierte, führte er doch unweigerlich zu einer inneren Zerrissenheit der Betroffenen mit oft schwerwiegenden psychischen und psychosomatischen Folgen. Vgl. ebd., S. 207–237 und Stephan Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Wagners „Parsifal“ in Bayreuth 1882–1933*, Kassel 2009, S. 260–272. Beide Autoren stellen das Phänomen des jüdischen Selbsthasses ausführlich am Beispiel der konfliktreichen Beziehung des Dirigenten Hermann Levi (1839–1900) zu Wagner und Bayreuth dar.

339 Weininger, *Geschlecht und Charakter*, S. 108.

340 Ebd., S. 234.

341 Ebd., S. 139.

342 „Das allgemeinste und eigentlichste Wesen der Frau ist mit der Kuppelei, d. h. mit der Mission im Dienste der Idee körperlicher Gemeinschaft vollständig und erschöpfend bezeichnet. [...] Denn wenn Weiblichkeit Kuppelei ist, so ist Weiblichkeit universale Sexualität. Der Koitus ist der höchste Wert der Frau, ihn sucht sie immer und überall zu verwirklichen.“ Ebd., S. 344f.

343 Ebd., S. 337.

344 Ebd., S. 400.

345 Ebd., S. 378.

346 Ebd.

347 „Das Weib ist weder tiefsinnig noch hochsinnig, weder scharfsinnig noch geradsinnig, es ist vielmehr von alledem das gerade Gegenteil; es ist, so weit wir bisher sehen, überhaupt nicht ‚sinnig‘: es ist als Ganzes Un-sinn, un-sinnig.“ Ebd., S. 336.

darüber, „in welchem Maße gerade das Judentum durchtränkt scheint von [...] Weiblichkeit“.[348] Unter den zahlreichen Analogien stellt er zunächst den Mangel an Persönlichkeit, Individualität und Sinn für die größeren Zusammenhänge und das Transzendentale fest. „[...] der echte Jude hat wie das Weib kein Ich und darum auch keinen Eigenwert.“[349] Diesen Mangel verdecke er wie die Frau durch ein ausgeprägtes Interesse am äußeren Schein, durch „weibische Titelsucht“ und „Protzerei, deren Objekte die Loge im Theater oder die modernen Gemälde in seinem Salon, seine christliche Bekanntschaft oder sein Wissen sein können [...].“[350] Wie die Frau sei er „amoralisch, nie sehr gut, noch je sehr böse, im Grunde keines von beiden, und eher gemein.“[351] Diese Indifferenz im Guten wie im Bösen sei die Ursache dafür, dass Frauen wie Juden jede Form von Größe abgehe. Beide lebten „nur in der Gattung, nicht als Individualitäten“, woraus sich ihr ausgeprägter Familiensinn erkläre, der wiederum die „stärkste[...] Übereinstimmung zwischen Weiblichkeit und Judentum“ begünstige: die Kuppelei.[352] „Der Jude ist stets lüsterner, geiler, wenn auch merkwürdigerweise [...] sexuell weniger potent, und sicherlich aller großen Lust weniger fähig als der arische Mann. Nur Juden sind echte Heiratsvermittler, und nirgends erfreut sich Ehevermittlung unter Männern einer so ausgedehnten Verbreitung wie unter den Juden.“[353] Aufgrund seiner „knechtischen Veranlagung“ und seines Gottesbildes sei der Jude wie die Frau „einer fremden Herrschaft über sich bedürftig.“ Da er nur einen Gott außerhalb seiner selbst und nicht das Göttliche im Menschen kenne, sei er „seelenlos“. „Ebenso wie den Frauen fehlt den Juden, und zwar ganz allgemein, das Unsterblichkeitsbedürfnis [...].“[354] Weitere negative Eigenschaften, die nach Weininger beide verbinden, sind Hochmut und Arroganz auf der einen, Kriecherei und Devotion auf der anderen Seite, Frechheit, Würdelosigkeit, Oberflächlichkeit, Lügenhaftigkeit, Spottlust bei gleichzeitiger Humorlosigkeit, Unproduktivität und die Unmöglichkeit, genial zu sein. Ihre „spezifische Art der Intelligenz“ sei „freilich nur größere Wachsamkeit ihres größeren Egoismus“; andererseits beruhe sie „auf der unendlichen Anpassungsfähigkeit beider an alle beliebigen äußeren Zwecke ohne Unterschied: weil sie keinen urwüchsigen Maßstab des Wertes, kein Reich der Zwecke in der eigenen Brust tragen.“[355] Es ist diese „unendliche Veränderungsfähigkeit“, bei der „die Kongruenz zwischen Judentum und Weiblichkeit [...] eine völlige zu werden“ scheint – „sie sind nichts, und können eben darum alles werden [...].“[356]

348 Ebd., S. 405f.
349 Ebd., S. 408.
350 Ebd.
351 Ebd., S. 410.
352 Ebd., S. 412f.
353 Ebd., S. 413. Siehe auch S. 441: „Weiber und Juden kuppeln, ihr Ziel ist es: den Menschen schuldig werden lassen.“
354 Ebd., S. 416.
355 Ebd., S. 422.
356 Ebd., S. 425f.

„Und doch gehen gerade hier Judentum und Weiblichkeit in entscheidender Weise auseinander; das Nicht-Sein und Alles-Werden-Können ist im Juden ein anderes als in der Frau. Die Frau ist die Materie, die passiv jede Form annimmt. Im Juden liegt zunächst unleugbar eine gewisse Aggressivität: nicht durch den großen Eindruck, den andere auf ihn hervorbringen, wird er rezeptiv, er ist nicht suggestibler als der Arier, sondern er paßt sich den verschiedenen Umständen und Erfordernissen, jeder Umgebung und jeder Rasse selbsttätig an [...]. Er assimiliert sich allem und assimiliert es so sich; und er wird hierbei nicht vom anderen unterworfen, sondern unterwirft sich so ihm.“[357]

Während also beide, Frau und Jude, ihr „Nicht-Sein“ durch Rezeptions- und Anpassungsfähigkeit zu kompensieren trachten, unterscheidet sich ihre Vorgehensweise durch Passivität auf der einen und Aktivität bzw. Aggressivität auf der anderen Seite. Assimilation wird hier zum aggressiven jüdischen Selbsterhaltungstrieb.[358] Dabei basiere das „Nicht-Sein“ des Juden, anders als bei der Frau, auf einem Mangel an Glauben in jeder Form: „Der Jude ist der ungläubige Mensch. [Er] ist nichts, im tiefsten Grunde darum, weil er nichts glaubt.“ Die Frau glaubt immerhin an den Mann; „der Jude aber glaubt nichts, weder in sich noch außer sich; auch im Fremden hat er keinen Halt, auch in ihm schlägt er keine Wurzeln gleich dem Weibe.“[359] Doch ohne Glaube und Frömmigkeit im weitesten Sinne gebe es keine Wahrheit, keine Werte, keine Kultur und keine Genialität.[360] Die Unfähigkeit, einfältig an etwas zu glauben, spiegelt sich nach Weininger auch in der dem Judentum (und der Weiblichkeit) eigenen inneren Zerrissenheit und Unbestimmtheit: „Es ist wie ein Zustand vor dem Sein, ein ewiges Irren draußen vor dem Tore der Realität.“[361] Die Lösung der „Judenfrage“ liegt nach Weininger darin, das Judentum zu überwinden: „Zu diesem Behuf aber wäre geboten, daß die Juden sich selbst verstehen, daß sie sich kennenlernen und gegen sich kämpfen, innerlich das Judentum in sich besiegen wollten.“[362] Selbstvernichtung als Selbstbefreiung – ein ‚Lösungsangebot‘, das auf Wagners *Das Judentum in der Musik* zurückgeht, wo es heißt: „Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zuallernächst so viel als: aufhö-

357 Ebd., S. 426.

358 Eine Tagebucheintragung Cosima Wagners ist ein typisches Beispiel für das irrationale Gefühl des Bedrohtseins, das Antisemiten angesichts dieser jüdischen ‚Überlebensstrategie‘ empfanden und empfinden: „Gestern beim Abendbrot sprach er [R. Wagner] von einem Aufsatz in der Illustrierten Zeitung, der Elch im Kampfe mit den Wölfen, und sagte, es seien ihm ganz merkwürdige Dinge aufgegangen, wie auch die heroischen Wesen in der Natur erliegen müssen, Menschen wie Tiere, ‚bleiben tun Ratten und Mäuse – die Juden.‘“ Cosima Wagner, *Tagebücher*, Bd. 2 (1878–1883), hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1976, S. 293 (Eintragung vom 19.1.1879).

359 Weininger, *Geschlecht und Charakter*, S. 427f.

360 Ebd. Siehe auch S. 431, Anm. 1: „Hieraus erst ist wirklich die Genielosigkeit des Juden erklärbar: nur Glaube ist schöpferisch.“

361 Ebd., S. 431f.

362 Ebd., S. 414.

ren, Jude zu sein."[363] Am Schluss der Erstfassung von 1850 formuliert er, sich direkt an die Juden wendend, noch drastischer: „Nehmt rückhaltslos an diesem selbstvernichtenden, blutigen Kampfe theil, so sind wir einig und untrennbar! Aber bedenkt, daß nur Eines Eure Erlösung von dem auf Euch lastenden Fluche sein kann: die Erlösung Ahasver's: Der *Untergang*!"[364] Diese erscheint Weininger, ebenfalls auf Wagner rekurrierend, möglich durch die Konversion zum Christentum. Für die Frau dagegen gibt es keine Lösung aus ihrer erbärmlichen Existenz oder vielmehr Nicht-Existenz, denn „das Weib steht wie unter einem Fluche. Es kann ihn für Augenblicke pressend auf sich lasten fühlen, aber es entrinnt ihm nie [...]."[365]

### *4.3.2 ‚Weiblichkeit' und ‚Judentum' am Beispiel der Rezeption Felix Mendelssohn Bartholdys bei Richard Wagner und anderen Autoren*

Die charakterologische Analogisierung von ‚Weiblichkeit' und ‚Judentum' lässt sich anhand der gängigen Klischees und Vorurteile sowie der grundlegenden Prämisse von der Kulturunfähigkeit und (musikalischen) Unproduktivität der Juden vielerorts im deutschen Musikschrifttum nachweisen, insbesondere natürlich in den einflussreichen Schriften Richard Wagners. Später entstandene und nicht nur musikbezogen antisemitische Schriften, wie auch Weiningers *Geschlecht und Charakter*, verweisen direkt oder indirekt auf Wagners ‚Vorreiterrolle' in einer Charakterologie des Judentums. Als Komponist und Dirigent konzentriert sich Wagner in seinen offen und latent antisemitischen Aufsätzen über *Das Judentum in der Musik* und *Über das Dirigieren* auf die Abwertung jüdischer Musiker innerhalb dieser Tätigkeitsbereiche, die für ihn Konkurrenten und Verursacher seines eigenen Scheiterns darstellten,[366] wobei Felix Mendelssohn Bartholdy als der bekannteste unter ihnen im Mittelpunkt seiner Ausführungen steht. Über Wagners persönliche

363 Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik*, Leipzig 1869, S. 32.

364 K. [Karl] Freigedank [Pseudonym], *Das Judentum in der Musik*, in: *NZfM* 33 (1850), S. 112. In der überarbeiteten Fassung von 1869 schwächt Wagner die Drastik seiner Formulierung im ersten Satz ab, indem er den Akzent auf den Erlösungsgedanken legt: „Nehmt rücksichtslos an diesem, durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke theil, so sind wir einig und ununterschieden!" Wagner, *Das Judentum in der Musik*, S. 32.

365 Weininger, *Geschlecht und Charakter*, S. 369. Dass auch die Juden durch die christliche Taufe ihrem ‚Judesein' nie entrinnen konnten und die Hoffnung, „vom Arier als einzelner genommen und nicht nach einer Rassenzugehörigkeit mehr beurteilt" (ebd., S. 415) zu werden, trügerisch war, muss Weininger selbst schmerzlich erfahren haben. Auch in Wagners Urteil über Juden und im Umgang mit ihnen spielte es letztlich keine Rolle, ob sie getauft waren oder nicht.

366 Zu Wagners Motivation für die Entstehung der beiden Aufsätze, vor allem der erweiterten Fassung von *Das Judentum in der Musik*, vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, *„Musikbankiers". Über Richard Wagners Vorstellungen vom Judentum in der Musik*, in: Musik & Ästhetik 5 (2001), Heft 19, S. 72–87. Die bisher umfassendste Darstellung und Analyse im Hinblick auf Entstehung, Bedeutung und Wirkung von *Das Judentum in der Musik* nebst einer Dokumentensammlung der wichtigsten zeitgenössischen veröffentlichten Reaktionen bietet Jens Malte Fischer in seinem Buch *Richard Wagners „Das Judenthum in der Musik"*, Frankfurt 2000, wobei auch er den Schwerpunkt auf die Neufassung von 1869 legt.

Beweggründe hinaus und nicht allein im Umkreis von Bayreuth boten jüdische Komponisten und Kapellmeister eine stärkere Angriffsfläche für öffentliche antisemitische Ressentiments als jüdische Virtuosen. Das Virtuosen- und Interpretentum, das dem in der deutschen Virtuositätsdiskussion hierarchisch tiefer stehenden Bereich der Reproduktion zugeordnet war, bot weniger Anlass zu Neid und Missgunst als die gottgleiche Verehrung eines genialen Komponisten oder die gesellschaftlich anerkannte und machtvolle Stellung eines Kapellmeisters und Musikvermittlers.[367] Überdies war eingedenk der großen Bedeutung, die den Kulturschaffenden für die Entstehung eines deutschen Nationalbewusstseins im 19. Jahrhundert beigemessen wurde, ein jüdischer Komponist als Repräsentant ‚deutscher' Kultur, ‚deutscher' Leistungsfähigkeit und ‚deutschen' Wesens im antisemitischen Diskurs ein Widerspruch in sich.[368] Eine vollständige Assimilierung, die sich darin unweigerlich ausgesprochen hätte, wurde weder für möglich gehalten, noch war sie erwünscht.

Wagner eröffnet seine Schrift *Das Judentum in der Musik* mit der Kritik am Einfluss der Juden auf den „öffentlichen Kunstgeschmack" und an der „Verjüdung der modernen Kunst".[369] Indem sie das Kunstschaffen durch die Macht des Geldes lenkten und beherrschten, verkomme es zur Ware. Ihr eigener Beitrag zur europäischen Kultur vollziehe sich aufgrund ihrer Heimat- und Wurzellosigkeit, die sie überall zu Fremden mache, allenfalls auf der Ebene der Nachahmung. So wie er die Sprache seines Gastlandes „immer als Ausländer" spreche, sei auch

> „die ganze europäische Civilisation und Kunst [...] für den Juden eine fremde Sprache geblieben; denn, wie an der Ausbildung dieser, hat er auch an der Entwickelung jener nicht theilgenommen, sondern kalt, ja feindselig hat der Unglückliche, Heimathlose ihr höchstens nur zugesehen. In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunstwerke schaffen."[370]

Auch wenn sich „der gebildete Jude mit unsäglichster Mühe" seiner jüdischen Identität und Eigenarten zu entledigen suche, indem er sich seiner Umgebung anpasse und ihre künstlerischen Ausdrucksformen „peinlich genau und täuschend ähnlich" imitiere, bleibe die „nachäffende [...] Sprache unsrer jüdischen Musikmacher" ohne echtes Empfinden und wahre Leidenschaft.[371]

---

367 Das bedeutet nicht, dass jüdische Virtuosen in alltäglichen Erfahrungen, in der privaten Korrespondenz und in die wirtschaftliche Existenz unmittelbar betreffenden Fragen wie der Anstellung als Orchestermusiker nicht immer wieder mit antisemitisch motivierter Ablehnung konfrontiert gewesen wären. Dies galt selbst für einen ‚Ausnahme-Juden' wie Joseph Joachim, der in der Öffentlichkeit als ‚deutscher' Künstler par excellence stilisiert wurde. Vgl. Borchard, *Stimme und Geige*, S. 553–563.

368 Noch weniger war diese Rolle freilich für Frauen vorgesehen, die aufgrund ihres Geschlechts aus dem Kulturschaffen faktisch ausgeschlossen waren.

369 Wagner, *Das Judentum in der Musik*, S. 12 (hier und im Folgenden immer in der Neufassung von 1869).

370 Ebd., S. 14f.

371 Ebd., S. 20.

> „Was so der Vornahme der Juden, Kunst zu machen, entsprießt, muß daher nothwendig die Eigenschaft der Kälte, der Gleichgiltigkeit, bis zur Trivialität und Lächerlichkeit an sich haben, und wir müssen die Periode des Judenthums in der modernen Musik geschichtlich als die der vollendeten Unproductivität, der verkommenden Stabilität bezeichnen."[372]

Seine Behauptung von der Unproduktivität und lediglich auf Imitation gegründeten künstlerischen Tätigkeit der Juden führt Wagner am Beispiel Mendelssohns aus. Er anerkennt zwar seine große musikalische Begabung und hohe Bildung, spricht seinem Werk jedoch „jede tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung"[373] ab. Ohne dies im einzelnen zu begründen – er überlässt dies lieber gleichgesinnten „Kritikern von Fach" – , beruft er sich auf den Konsens

> „unsrer allgemeinen Empfindung [...], daß bei Anhörung eines Tonstückes dieses Componisten wir uns nur dann gefesselt fühlen konnten, wenn nichts Anderes unsre, mehr oder weniger nur unterhaltungssüchtigen Phantasie, als Vorführung, Reihung und Verschlingung der feinsten, glättesten und kunstfertigsten Figuren, wie im wechselnden Farben- und Formenreize des Kaleidoskopes, vorgeführt wurden, – nie aber da, wo diese Figuren die Gestalt tiefer und markiger menschlicher Herzensempfindungen anzunehmen bestimmt waren."[374]

Die virtuose Beherrschung der bestehenden musikalischen Formen und Figuren macht demnach den Reiz der Mendelssohnschen Musik aus, der jedoch nicht über den Mangel an emotionaler Ursprünglichkeit hinwegtäuschen kann. Dort, wo die äußere Form dem Ausdruck des „rein Menschlichen"[375] dienen solle, höre bei Mendelssohn „alles formelle Productionsvermögen auf". Es sei bezeichnend, dass der Komponist sich an Bach orientiert habe, dessen „allgemeine musikalische Sprache" noch nicht durch Individualität, sondern durch „das rein Formelle, Pedantische" gekennzeichnet sei.[376] Im Sinne des Entwicklungs- und Fortschrittsgedankens ist die Übernahme und Weiterführung des Bachschen Idioms ein musikhistorischer Rückschritt, der durch die Unfähigkeit erzwungen ist, an die „Sprache Beethovens" anzuknüpfen, „die nur von einem vollkommenen, ganzen, warmen Menschen gesprochen werden" könne.[377]

> „Nur da, wo das drückende Gefühl von dieser Unfähigkeit sich der Stimmung des Componisten zu bemächtigen scheint, und ihn zu dem Ausdrucke weicher und schwermüthiger Resignation hindrängt, vermag sich uns Mendelssohn charakteristisch darzustellen, charakteristisch in dem subjec-

372 Ebd., S. 24.
373 Ebd., S. 25.
374 Ebd., S. 25f.
375 Ebd., S. 16.
376 Ebd., S. 26.
377 Ebd., S. 27.

> tiven Sinne einer zartsinnigen Individualität, die sich der Unmöglichkeit gegenüber ihre Ohnmacht eingesteht.“[378]

Mit anderen Worten: Nur in der Niederlage, im Eingeständnis der eigenen Minderwertigkeit ist Mendelssohn authentisch. Doch selbst diese fragwürdige Authentizität wird von Wagner noch herabgewürdigt, indem er sie als eine unbewusste darstellt: Die Anteilnahme an seiner ‚Tragik‘ als „schöpferisch sein wollender“ Jude werde durch die „Beachtung geschwächt [...], daß das Tragische seiner Situation Mendelssohn mehr anhing, als es ihm zum wirklichen, schmerzlichen und läuternden Bewußtsein kam.“[379] Dieses Moment der mangelnden Selbsterkenntnis bzw. der Selbsttäuschung stellt Wagner ins Zentrum seiner Kritik an Giacomo Meyerbeer, dem zweiten in seiner Schrift namentlich genannten jüdischen Komponisten: Dieser täusche mit seinen Opern nicht nur das Publikum, indem er sich dessen Unterhaltungs- und Zerstreuungsbedürfnis zur „künstlerischen Lebensaufgabe“[380] gemacht habe, sondern er

> „geht sogar so weit, daß er sich selbst täuscht, und dieses vielleicht ebenso absichtlich, als er seine Gelangweilten täuscht. Wir glauben wirklich, daß er Kunstwerke schaffen möchte, und zugleich weiß, daß er sie nicht schaffen kann: um sich aus diesem peinlichen Conflicte zwischen Wollen und Können zu ziehen, schreibt er für Paris Opern, und läßt diese dann leicht in der übrigen Welt aufführen, – heut’ zu Tage das sicherste Mittel, ohne Künstler zu sein, doch Kunstruhm sich zu verschaffen.“[381]

Diese Selbsttäuschung mache ihn zu einer „tragikomischen“ Erscheinung, „wie überhaupt das Kaltlassende, wirklich Lächerliche, das Bezeichnende des Judenthumes für diejenige Kundgebung desselben ist, in welcher der berühmte Componist sich uns in Bezug auf die Musik zeigt.“[382]

---

378 Ebd., S. 27f.

379 Ebd., S. 28. Es ist aufschlussreich, dass im Zuge einer negativen Umdeutung des Authentizitäts- bzw. Originalitätsbegriffs am Ende des 19. Jahrhunderts, als der Höhepunkt des Geniekults bereits überschritten war, jüdischen Komponisten anstelle des permanent unterstellten Mangels an Echtheit und Originalität plötzlich das Gegenteil, nämlich „Entartung“ als ein Zuviel an Originalität vorgeworfen wurde. Vgl. Kleinschmidt, *„Der hebräische Kunstgeschmack“*, S. 25f.

380 Wagner, *Das Judentum in der Musik*, S. 28.

381 Ebd., S. 29.

382 Ebd. Zu Wagners Meyerbeer-Kritik in *Das Judentum in der Musik* siehe ausführlich Kleinschmidt, *„Der hebräische Kunstgeschmack“*, S. 169–190. In ihrer eingehenden Beschäftigung mit der Meyerbeer-Rezeption im deutschen Musikschrifttum seit den 1830er Jahren weist die Autorin nach, dass die Bewertung Meyerbeers als Komponist schon vor Wagner mindestens ambivalent war, auch wenn dabei (noch) nicht zwingend seine jüdische Identität ausschlaggebend war, sondern mindestens ebenso eine nationalistisch und patriotistisch motivierte Frankophobie und Ablehnung eines Intellektualismus und Kosmopolitismus, für die der Komponist paradigmatisch stand. Ebd., S. 121–164. Erst Wagners Kritik, die sich zum Teil mit den Vorwürfen früherer Autoren deckt, ist „unlösbar an Meyerbeers Judesein gebunden“ (ebd., S. 121). Zur zeitgenössischen Meyerbeer-Rezeption vgl. auch Dahm, *Der Topos der Juden*, S. 96–118.

In der 1869, dem Jahr der Überarbeitung von *Das Judentum in der Musik*, entstandenen interpretationsästhetischen Schrift *Über das Dirigieren* weitet Wagner seine Analyse des jüdischen, letztlich nur schein-produktiven Kunstschaffens am Beispiel Mendelssohns auf dessen Tätigkeit als Dirigent und Kapellmeister aus.[383] Darin bemüht er mit dem Begriff des „Musikbankiers" wiederum das Klischee vom reichen, gebildeten Juden, der sich den Musikmarkt mit Geld und zur Perfektion gebrachter Adaption ‚erkauft' und durch seinen weitreichenden Einfluss nach und nach unterwirft.

> „Dies sind nun unsere heutigen Musikbankiers, wie sie aus der Schule Mendelssohns hervorgegangen sind oder durch dessen Protektion der Welt empfohlen wurden. Das war nun allerdings ein anderer Schlag Menschen als die hilflosen Nachwüchse unserer alten Zöpfe – nicht im Orchester oder beim Theater aufgewachsene Musiker, sondern in den neu gegründeten Konservatorien wohlanständig aufgezogen, Oratorien und Psalmen komponierend und den Proben der Abonnementskonzerte zuhörend."[384]

Der Erfolg Mendelssohns und der aus seiner Schule hervorgegangenen Kapellmeister sei dem allgemein niedrigen Niveau seiner Vorgänger, der „alten schwerschrötigen deutschen Meister"[385], geschuldet. Um „der nötigen Neugestaltung unserer Orchester und der mit ihnen verbundenen Institute förderlich zu sein", fehle es ihnen jedoch an „Energie, wie sie nur ein auf wirklicher Kraft beruhendes Selbstvertrauen geben kann. Denn leider war hier alles, Ruf, Talent, Bildung, ja Glaube, Liebe und Hoffen, künstlich."[386] Ein Ausdruck dieses mangelnden Selbstvertrauens und des Fremdbleibens gegenüber der musikalischen Materie sind für Wagner die von Mendelssohn bevorzugten, seiner Überzeugung nach zu schnellen Tempi – „eine fatale Vorliebe für das Herunter- oder Vorüberjagen"[387] – und eine Probenarbeit, die durch das willkürliche Herausgreifen von Details – „fast wie nach Laune"[388] – und das „flotte Darüberhinweggehen"[389] bei Schwierigkeiten gekennzeichnet sei, und nicht zufällig macht er dies am Umgang mit den Symphonien des „urdeutschen"[390] Meisters Beethoven deutlich. Das Ergebnis sei ein Musizieren, das „außerordentlich glatt und unterhaltend"[391] dahinfließe, ohne tieferes Verständnis für den wahren Charakter der Musik.

---

383 Zwar ist dieses einflussreiche Essay Wagners nicht offen antisemitisch und wird bis heute vor allem als ästhetische und kulturkritische Abhandlung rezipiert, doch lässt es sich ohne Weiteres mit einem „durchgehenden antijüdischen Subtext" (Hinrichsen, *„Musikbankiers"*, S. 79) lesen.

384 Wagner, *Über das Dirigieren*, S. 9.

385 Ebd., S. 10.

386 Ebd.

387 Ebd., S. 20.

388 Ebd.

389 Ebd., S. 33.

390 Ebd., S. 22

391 Ebd.

Als entscheidendes Moment in Wagners antisemitischer Charakterisierung Mendelssohns und anderer jüdischer Musiker taucht immer wieder die (Selbst-) Täuschung auf. Er wirft Mendelssohn vor, die Orchestermusiker und das Publikum zu täuschen, indem er durch schnelle Tempi Fehler und Schwächen zudecken wolle,[392] und Tempounterschiede in Wirklichkeit gar nicht zu bemerken, weshalb der ernüchterte Autor „in einen wahren Abgrund von Oberflächlichkeit, in eine vollständige Leere“[393] zu blicken meint. Auch die Art der Bildung, die nach Wagner den durch Mendelssohn repräsentierten Dirigententypus auszeichnet und entscheidenden Anteil an seiner Durchsetzungskraft hat, ist von (Selbst-)Täuschung geprägt: „[W]ie der Bankier das Geld, so brachte dieser die Gebildetheit mit. Ich sage: Gebildetheit, nicht Bildung; denn wer diese wahrhaft besitzt, über den ist nicht zu spotten: er ist allen überlegen. Der Besitzer der Gebildetheit aber läßt über sich reden.“[394] Der „Hauptcharakterzug dieser Gebildetheit“ bestehe darin,

> „bei nichts stark zu verweilen, sich in nichts tief zu versenken, oder auch, wie man sich ausdrückt, von nichts viel Wesens zu machen. Dabei wird das Größte, Erhabenste und Innigste für etwas recht Natürliches, ganz ‚Selbstverständliches‘, zu jeder Zeit allen zu Gebote Stehendes ausgegeben, davon alles zu erlernen, auch wohl nachzuahmen sei.“[395]

Da dem Juden „das Größte, Erhabenste und Innigste“ prinzipell verschlossen bleibe, versuche er, es durch Nivellierung zu ‚entzaubern‘, es so seinen Möglichkeiten von Wissens- und Bildungserwerb anzupassen und dieses Vorgehen zugleich als echte Bildung zu ‚verkaufen‘. Echte Bildung sei jedoch durch „wahre Geistesfreiheit, Freiheit überhaupt“[396] gekennzeichnet.

> „Selbst Mendelssohn, bei so mannigfachen und mit ernstlicher Sorgfalt gepflegten Anlagen, ließ deutlich an sich erkennen, daß er zu jener Freiheit nie gelangte und jene eigentümliche Befangenheit nie überwand, welche für den ernsthaften Betrachter ihn, trotz aller verdienten Erfolge, außerhalb unseres deutschen Kunstwesens erhielt, ja vielleicht in ihm selbst zu einer nagenden, sein Leben so unbegreiflich früh verzehrenden Plage ward.“[397]

Mendelssohns Bildung und Teilnahme am „deutschen Kunstwesen“ können demnach nicht echt sein, weil sie aus Unfreiheit geboren sind. Sein „Bildungsdrang“ beruhe nicht auf dem Trieb, das eigene Wesen „frei zu entfalten“, sondern, im Gegenteil, auf der

> „Nötigung, vom eigenen Wesen etwas zu verdecken. Die Bildung, welche hieraus hervorgeht, kann daher nur eine unwahre, eine eigentliche Afterbildung sein: hier kann in einzelnen Richtungen die Intelligenz sehr geschärft

392 Ebd., S. 22f.
393 Ebd., S. 28.
394 Ebd., S. 69.
395 Ebd., S. 71.
396 Ebd., S. 69f.
397 Ebd., S. 70.

werden; das, worin alle Richtungen zusammentreffen, kann aber nie die wahre, rein sehende Intelligenz selbst sein."[398]

Die innere „Nötigung" der jüdischen Musiker „zur Zurückhaltung und Ausglättung gewisser bedenklicher persönlicher [d.i. jüdischer] Eigenschaften"[399], um die eigene Identität vor der Umwelt und vielleicht auch vor sich selbst „zu verdecken, kein Aufsehen zu machen", sei das „ganz besondere Motiv ihrer Gebildetheit",[400] und Mendelssohns Maxime, „beim Komponieren ja nicht an Wirkung oder Effekt zu denken und alles zu vermeiden, was solchen hervorbringen könnte, [...] einzig durch die Furcht davor geleitet, etwa in das Drastische zu fallen."[401] Diese „Furcht" sei in der Nachfolge Mendelssohns von „ängstlicher Befangenheit und selbstbesorgter Bedenklichkeit" und „einer fast zartsinnigen Klugheitsmaßregel zu einem wirklich aggressiven Dogma erhoben worden, dessen Bekenner mit muckerischer Scheu ihre Augen abwenden, wenn ihnen in der Musik einmal ein ganzer Mann begegnet, als ob sie da gar etwas Unzüchtiges gewahren könnten."[402] Diese „Scheu" verdecke jedoch nur die „eigene Impotenz", offenbare ein „kleinlichstes Wesen", wobei „diese sonderbaren Wächter der musikalischen Keuschheit zu unserer großen klassischen Musik in die Stellung von Eunuchen" gerieten.[403]

Das Stereotyp vom zwanghaften Verbergen der eigenen, als minderwertig angesehenen (und oft selbst als solche angenommenen) Identität findet sich auch in anderen Musikschriften, die unter dem Einfluss oder mindestens in Kenntnis der Schriften Wagners entstanden, so wie Franz Liszts Aufsatz über die Zigeuner von 1861, in dem er ihre Nomadenexistenz mit derjenigen der Juden vergleicht. Wenngleich weit weniger polemisch und aggressiv, die schwierige Lage der Juden angesichts einer Jahrhunderte währenden Verfolgung und Diskriminierung durch die christliche Mehrheitsgesellschaft ebenso anerkennend wie ihre Verdienste um das europäische Musikleben, unterscheidet sich Liszts Grundhaltung zum ‚Judentum in der Musik' im Kern kaum von derjenigen Wagners. Er bezeichnet die Teilhabe der Juden an der europäischen Musik, die für ihn in erster Linie in der Vermittlung durch musikalische Reproduktion und musikschriftstellerische Tätigkeit besteht, als eine „Dazwischenkunst", für die ihnen immerhin Anerkennung und Dank gebühre:

> „Wer weiß wie es um die Musik heute noch stände, wer weiß ob man den Geist unsrer großen Meister besser als zu ihren Lebzeiten begreifen würde ohne den eindringlichen und beharrlichen Sinn der Glieder dieser Nation, welche Geschmack und Schätzung für sie durch Interpretation auf ihren Instrumenten, oder durch Commentiren und Recensiren ihrer Werke verbreiteten? Ihre Thätigkeit hat das allgemeine Interesse auf diesen Punkt gelenkt, die christliche Habgier zum Wetteifer gereizt und Alles in Allem genommen

398 Ebd.
399 Ebd., S. 73.
400 Ebd., S. 72.
401 Ebd., S. 74.
402 Ebd., S. 76f.
403 Ebd., S. 77f.

> ist ihnen unsre Kunst eher zu Dank verpflichtet da es sehr zweifelhaft ist ob sie ohne ihre Dazwischenkunst eine so reiche Blüthe erlebt hätte. Ihre Theilnahme an diesem Fach hat die Kunst mit großen Talenten und Namen von hellem Klang bereichert; es wäre demnach weder ehrlich noch würdig ihre außerordentlichen Erfolge im Ganzen bestreiten oder verkleinern zu wollen."[404]

Liszt teilt jedoch Wagners Prämisse von der künstlerischen Unproduktivität der Juden, indem er zwischen Talent und Genie unterscheidet. Dabei betont er den Aspekt der Emotionalität als Voraussetzung für künstlerische Schaffenskraft, die den Juden als einem religionsbedingt gesetzlichen Volk, das jahrhundertelang seine Gefühle unterdrückt und sein Innerstes vor einer feindlich gesinnten Umgebung verborgen habe, verloren gegangen sei:

> „Aber nachdem sie während etwa zwanzig Jahrhunderten ihre Gefühle in den tiefsten Falten der Seele verborgen gehalten hatten und strenge ihr eigenes Gebot befolgten, keines derselben über die Oberfläche auftauchen zu lassen, um ihren Scharfsinn für List und Trug zugleich besser zu verbergen, war es ihnen wohl möglich, Kunst zu lernen und auszuüben, weniger aber Kunst zu *schaffen*. [...] Künstlerisches Hervorbringen und selbst ein gelungenes Hervorbringen ist keineswegs gleichbedeutend mit der höchsten Gabe künstlerischen Schaffens; es besteht hierin der Unterschied zwischen Talent und Genie. Ersteres bewegt sich in bereits bekanntem Inhalt und Form; letzteres singt kraft persönlicher Eingebung und in Weisen die diese es lehrt und ihm vorschreibt. Die Israeliten konnten keine neuen Weisen erfinden; denn sie sangen niemals ihre eigenen Gefühle."[405]

Die Reduzierung der jüdischen Musikausübung auf Nachahmung im Sinne einer Erweiterung und Bereicherung des Bestehenden („sie wußten meist eben so gut und besser zu machen, was Andre schon vor ihnen getan hatten"[406]) führt Liszt jedoch nicht allein auf eine religiös-traditionalistische „Verstocktheit"[407] zurück, sondern ebenso auf angeblich im jüdischen Wesen fest verankerte Charaktereigenschaften, „Symptome [eines] unauslöschlichen Charakters"[408]. Dazu gehören „Scharfsinn für Lug und Trug", „häßlichste[r] Egoismus, mit einem Gemisch von Unehrlichkeit und Habsucht"[409], Verstellung (die „zum Verhüllen des innersten Wesens gebräuchliche Maske"[410]), Unterwürfigkeit, aber auch Intelligenz, die allerdings für den eigenen Vorteil und zum Schaden der Mehrheitsgesellschaft missbraucht wird. All diese stereotypen Zuweisungen, die Liszt wie selbstverständlich übernimmt, schließen

404 Franz Liszt, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn. Deutsch bearbeitet von Peter Cornelius*, Pest 1861, S. 24.
405 Ebd., S. 24f.
406 Ebd., S. 24.
407 Ebd., S. 22.
408 Ebd.
409 Ebd.
410 Ebd., S. 26.

schöpferische Originalität und Authentizität per se aus und reduzieren das künstlerische Wirken der jüdischen Musiker und Komponisten auf ein parasitäres Eindringen „mit dem Ziel, die christlich-deutsche Mehrheitsgesellschaft durch offene kapitalistische wie geheime verschwörerische Mittel zu beherrschen."[411] Schöpferische Originalität erscheint in der Logik dieser unterstellten Zielsetzung nicht nur als wenig erstrebenswert, sondern sogar als hinderlich: „Sie [die jüdischen Komponisten] hätten zu diesem Zweck die Verstellung verlernen müssen; daran dachten sie nicht einmal. Sie wollten geschickt und gewandt werden wie die Christen, und dies gelang ihnen glänzend."[412] In seiner Argumentation bewegt sich Liszt „an der Schnittstelle zwischen biologistischem Denken und der Wahrnehmung der Juden als Religionsgemeinschaft"[413], indem er einerseits das Festhalten an religiösen Traditionen und die damit einhergehende bewusste Isolierung von der christlichen Umwelt als Hindernis für schöpferische Originalität ausmacht, gleichzeitig aber wie Wagner von einer wesenhaften musikalischen Unproduktivität ausgeht.

In der Definition Wagners und seiner schreibenden Nachfolger besteht das Grunddilemma und das ‚Tragische' der jüdischen Musiker (und Juden überhaupt) darin, dass sie, bewusst oder unbewusst, stets damit beschäftigt sind, die eigene Identität zu verbergen und sich durch möglichst perfekte Imitation zu assimilieren, durch diese Art der (Selbst-)Täuschung als einer Form der Lüge aber niemals zu einer echten Teilhabe an der deutschen Nation und Kultur und zu einer schöpferischen Existenz gelangen können. Der Ausschluss der Juden aus der „europäischen Civilisation und Kunst"[414] verschärft und erweitert sich in der Person des Dirigenten, indem in ihr jüdischen Musikern nicht allein künstlerische Produktivität, sondern auch musikalische Reproduktionsfähigkeit abgesprochen wird. Erhellend ist hierbei Wagners Verwendung des abwertenden Begriffs „Musikbankier"[415], mit dem er „den Interpreten als den praktischen Agenten musikalischer Reproduktion und Zirkulation" und das Judentum als „Agenten einer umfassenden und folgenreichen künstlerischen Nivellierung in der Reproduktionssphäre der Musik" hinstellt.[416] So wie der Bankier die Kunst der Geldvermehrung ohne eigene Produktivität beherrscht, ist der „Musikbankier"

> „der neue Typus des aus der Mendelssohn-Schule (aus dem Leipziger Konservatorium) hervorgehenden, ebenfalls selbst nicht bedeutsam schöpferischen Distributeurs von Musik, der deren Ausdrucksqualitäten durch seinen auf professioneller Routiniertheit basierenden und auf gefällige Eleganz zielenden Interpretationsstil ebenso nivelliert wie der Kapitalist den Gebrauchswert der Dinge [...]."[417]

411 Dahm, *Der Topos der Juden*, S. 172.
412 Liszt, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, S. 25.
413 Dahm, *Der Topos der Juden*, S. 173.
414 Wagner, *Das Judentum in der Musik*, S. 14.
415 Wagner, *Über das Dirigieren*, S. 9.
416 Hinrichsen, *„Musikbankiers"*, S. 80 und 83.
417 Ebd., S. 80.

Sowohl der komponierende als auch der dirigierende und interpretierende Jude wird damit nicht nur für minderwertige künstlerische Produktionen und Reproduktionen, sondern darüber hinaus auch für ihre Verbreitung und für die negative Beeinflussung des allgemeinen „Kunstgeschmacks“[418] verantwortlich gemacht.

Der Vorwurf defizitärer Kompetenz selbst im reproduktiven Bereich richtet sich im Wagner-Umkreis nicht nur gegen Dirigenten, sondern auch gegen jüdische Instrumentalvirtuosen, insbesondere unter den „Hausisraeliten“[419] der Familie, wenn Cosima beispielsweise das *Tristan*-Spiel des Pianisten Josef Rubinstein mit der Bemerkung kommentiert: „Die Tempi scheinen allen diesen Musikern schwer zu treffen sein“[420], oder an anderer Stelle über sein Klavierspiel schreibt, er habe „dem Vater [Liszt] auf jüdische Art sehr zu seinem Vorteil allerlei abgeguckt“[421]. Ob die Kritik an jüdischen Instrumentalvirtuosen in den Konzertrezensionen der großen Musikzeitschriften an der einen oder anderen Stelle ebenfalls vom Vorurteil mangelnder Reproduktionsfähigkeit motiviert ist, lässt sich nicht eindeutig klären. Explizit wird ihre jüdische Herkunft kaum je erwähnt.[422] Überdies stimmt die Kritik an ‚jüdischer‘ Musikausübung mit Merkmalen wie Oberflächlichkeit, Glätte und Effekthascherei weitgehend mit der allgemeinen Virtuositätskritik überein. Dennoch erinnert die Charakterisierung Anton Rubinsteins als Komponist, Pianist und Pädagoge in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in Aussage und Wortwahl fatal an Wagners antisemitische oder antisemitisch durchtränkte Schriften:

> „Der ächte Kunstwille ist es allein, welcher die innere Vorsehung eines Kunstlebens ist. Wem *dieser* fehlt, wer ohne *diese* göttliche Besinnung in’s Gelag hinein arbeitet, der wird, und hätte er alle Begabung der Welt, doch immer nur die Rolle eines fahrenden Schülers spielen. Wer denkt hierbei

418 Wagner, *Das Judentum in der Musik*, S. 12.

419 C. Wagner, *Tagebücher II*, S. 291 (Eintragung vom 14.1.1879).

420 Dies., *Tagebücher*, Bd. 1 (1869–1877), hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1976, S. 549 (Eintragung vom 17.7.1872).

421 Ebd., S. 826 (Eintragung vom 7.6.1874).

422 Eine Ausnahme bildet z. B. der Paris-Korrespondent der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Georg Sievers, der anlässlich der Verleihung des 1. Preises am Pariser Conservatoire 1819 an den jungen Klavierstudenten Henri Herz explizit Bezug auf dessen jüdische Abstammung nimmt: „Sein Spiel scheint überhaupt auf einem andern Grund und Boden gebaut zu seyn, als das aller übrigen hiesigen musikalischen jungen Leute. Darf ich es wagen, seine Abkunft als muthmaasslichen Grund dieser Erscheinung anzuführen? Wenn sich schon die Körperbildung der Israeliten von allen übrigen Europäern so verschieden gestaltet, warum sollte nicht auch ihrem Geiste eine andere Natur innewohnen, wie andere [sic] Menschen?“ *AMZ* 21 (1819), Sp. 144f. Die Wende in Sievers’ darauffolgendem Bericht über den jungen Herz, dessen Herkunft aus dem deutschen Kulturraum er in der Zwischenzeit erfahren hat und auf den er nun geradezu erleichtert die positiven Eigenschaften seines Spiels zurückführt, ist bezeichnend für die deutsche antisemitische und chauvinistische Grundhaltung bereits am Beginn des 19. Jahrhunderts: „So dürfte der Grund des besonders gemüthvollen Ausdrucks im Spiele dieses jungen Künstlers, den ich in meinem vorigen Berichte in seiner Nationalbildung gesucht habe, wol mit mehrerm Rechte dem Volke zugeschrieben werden müssen, *unter* welchem, als demjenigen, *von* welchem er geboren worden ist.“ Ebd., Sp. 214.

> nicht an Rubinstein! Welch ein unruhiges, gehetztes Wesen, das Schönes und Hässliches in einem Athemzuge schafft, immer unzufrieden mit sich und immer talentvoll, immer nach dem Höchsten ringend und immer daran vorbeistreifend!“[423]

Unfähig, zum eigentlichen Wesen der Kunst vorzudringen, innerlich zerrissen, talentiert, ohne wirklich genial zu sein, dabei gekennzeichnet durch „Ungleichmäßigkeit im Vortrage“, eine „Mischung von Geschmack und Ungeschmack“, „Trivialität“,[424] „Raffinement“, „virtuose Routine“[425] und einen „leise[n] Zug von Blasirtheit“[426] – all dies sind nach Wagner Merkmale des jüdischen Musikers. Hinzu kommt das Moment der Täuschung: „Wie als Komponist offenbart er auch als Pianist Mangel an innerer Harmonie und durchgeistigtem Vortrage. Man muß ihn aber öfter und unter verschiedenen Umständen gehört haben, um dies wahrzunehmen, denn sein Spiel ist so blendend, daß es Anfangs das Urtheilen erschwert.“[427] ‚Deutsche‘ Kunst, vor allem Beethoven, „behandelt Rubinstein nicht als reproducirender Künstler, sondern als reisender Pianist, der hie und da Effektstellen heraushebt und das Uebrige in Grau aufträgt. Stimmungsbilder zeichnet er im Vortrage sehr hübsch [...], wirklich reizend; aber was tiefer greift, erreicht er nicht.“[428] Seine Kompetenz als Pädagoge und Direktor des St. Petersburger Konservatoriums wird ihm u. a. mit dem Argument abgesprochen, es fehle ihm an „objektiver Ruhe“[429]. Ist dies nur die übliche Kritik an ‚unechtem‘ Virtuosentum? Oder handelt es sich um ‚deutsche‘ Überheblichkeit angesichts Rubinsteins slawischer Herkunft? Andererseits wird gerade diese bei Eduard Hanslick und La Mara, bei denen Rubinstein als reproduzierender Künstler uneingeschränktes Ansehen genießt, als Ursache für die Natürlichkeit, Echtheit und Ursprünglichkeit seines Spiels gelobt. Die zum Teil konträre Bewertung Anton Rubinsteins belegt einmal mehr, dass das Schreiben über Musik und Musiker im 19. Jahrhundert nicht nur eine gesellschaftliche, politische und parteiliche, sondern auch eine höchst subjektive Angelegenheit war. Dies gilt insbesondere für das Schreiben über jüdische Musiker, die offensichtlich als Projektionsfläche für alle möglichen nationalen, gesellschaftlichen und individuellen Befindlichkeiten dienten, deren Gemeinsamkeit vor allem in ihrer Negativität lag.

Sämtliche Eigenschaften des ‚jüdischen‘ Charakters, die Wagner in seinen Schriften am Beispiel Mendelssohns und anderer zusammenträgt, finden sich in der Charakterisierung des weiblichen Geschlechts im Allgemeinen und in der Kritik an Musikerinnen im Besonderen wieder, von der künstlerischen Unproduktivität und dem Versuch der Kompensation durch Nachahmung über die Unfähigkeit, das Wesen der Musik zu begreifen, bis hin zu stereotypen Attributen wie Künstlichkeit, Ober-

423 *AMZ* (*Leipziger allgemeine musikalische Zeitung*) 3 (1868), S. 316.
424 Ebd., S. 399.
425 *AMZ*, *Neue Folge* 1 (1863), Sp. 605.
426 *AMZ* 3 (1868), S. 126.
427 Ebd., S. 399.
428 Ebd.
429 Ebd., S. 222.

flächlichkeit, Leere, Glätte, Kälte, Indifferenz, Trägheit, Launenhaftigkeit und Schwäche. Es ist insbesondere das hartnäckig wiederholte und weitergetragene Vorurteil, dass alle Formen künstlerischer und intellektueller Aktivität bei Juden und Frauen letztlich auf Täuschung basieren, das beide Personengruppen als minderwertig stigmatisiert. Die Annahme einer wesenhaften musikalischen Unproduktivität, die sich im biologistischen Ansatz der zweiten Jahrhunderthälfte besonders im Hinblick auf das jüdische Musikschaffen noch einmal verschärft, lässt ihr Dilemma als ausweglos erscheinen. Da die jüdische und die weibliche ‚Natur' als durch biologische bzw. rassische Determination grundsätzlich defizitär angesehen werden, kann jedes künstlerische oder intellektuelle Erzeugnis, das qualitativ demjenigen eines nicht-jüdischen (deutschen) Mannes vergleichbar ist, in der Logik dieses Denkmusters nur Maskerade sein mit der Intention, die eigenen Defizite zu verbergen.

Das „fest eingewurzelte Vorurteil von der Existenz erkennbarer Merkmale musikalischen Judentums"[430] und, so lässt sich ergänzen, musikalischer ‚Weiblichkeit' führt zu der Annahme, dass diese Maskerade durchschaubar und daher letztlich zum Scheitern verurteilt ist. So wird Hermann Levis religiöse Auffassung von der Musik Wagners nicht, wie bei anderen, nicht-jüdischen Dirigenten, als „Glaube" ausgelegt, der für eine adäquate Interpretation des *Parsifal* angeblich notwendige Voraussetzung ist, sondern als passive Hingabe und „musikalische Führungsschwäche".[431] Da er als Jude, der sich einem künstlerischen und erst recht sakralen Werk immer nur auf der Ebene intelligenter Adaption nähern kann, vor dem *Parsifal* „als etwas Unfaßbarem"[432] steht, bleibt sein Dirigat glatt, unruhig und leer.[433] Auf vergleichbare Weise wird im Kontext der Bewertung des Instrumentalvirtuosentums von Männern und Frauen das zentrale Attribut Kraft mit zweierlei Maß gemessen. Bei männlichen Virtuosen wird Krafteinsatz positiv als Ausdruck musikalischer Leidenschaft gewertet, bei Virtuosinnen ist es das Gegenteil: Ausdruck innerer Kälte und darüber hinaus der (aussichtslose) Versuch, die Grenzen des eigenen Geschlechts zu überwinden.

Stereotypisierung geschieht in einem Prozess der Reduzierung von Eigenschaften „auf eine kleine, griffige, leicht erinnerbare Menge"[434] und ihrer permanenten Wiederholung. Die Folge ist, dass sich bestimmte nationale, auf das Geschlecht oder die Rasse bezogene Merkmale im gesellschaftlichen Diskurs zu Wahrheiten verfestigen, die nicht mehr hinterfragt und daher auch nicht überprüft werden.[435] Der Ver-

430 Hinrichsen, *„Musikbankiers"*, S. 82.

431 Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 274.

432 Ebd., 273. Mösch zitiert hier den Chorleiter und späteren Organisator der Bayreuther Festspiele Julius Kniese (1848–1905).

433 Ebd., S. 275.

434 Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, S. 364.

435 „Ein Stereotyp existiert nicht als die Auffassung einer einzelnen Person oder eines einzelnen Textes, sondern ist auf Repetition und Streuung angewiesen. Statt Argumentation und Beleg sorgt die Häufigkeit, mit der Nationalmerkmale [Gleiches gilt für Merkmale des ‚Geschlechts- und Rassecharakters'] Lesern begegnen, für die Selbstverständlichkeit, mit der sie schließlich akzep-

zicht auf das Hinterfragen und Überprüfen als allgemeines Merkmal von Stereotypen kennzeichnet auch den Vorwurf der Maskerade, ebenso wie alle anderen Klischees und Vorurteile gegenüber Juden und Frauen. Er vollzieht sich in der Gewissheit über den gesellschaftlichen Konsens und hat darum kaum Widerspruch zu befürchten. So kann Wagner es getrost den „Kritikern von Fach“[436] überlassen, die von ihm behaupteten ‚jüdischen‘ Merkmale in Mendelssohns Musik an konkreten Beispielen zu belegen, und der Verweis auf die weibliche ‚Natur‘ in Musikschriften und Rezensionen als Begründung für die Minderwertigkeit ebenso wie für die Beschränkung der künstlerischen Betätigung von Frauen bedarf keiner weiteren Erklärungen oder Rechtfertigungen. Auf diese Weise verselbständigen sich die Stereotypen „zu einem Prinzip, das, von seinen Trägern ablösbar, zu etwas ästhetisch Allgemeinem wird“[437] und jederzeit unreflektiert auf Personen und musikalische Grundhaltungen übertragen werden kann. So ermöglicht „das Jüdische“ als Prinzip „sogar die Paradoxie [...], daß einzelne jüdische Künstler geradezu als Hauptvertreter des dezidiert Unjüdischen figurieren können“[438] (Joseph Joachim als „der berufenste Interpret der ‚deutschesten‘ [...] Musik“[439]) und umgekehrt das „Syndrom jüdischer Vortragsästhetik“[440] nicht-jüdische Musiker in den Verdacht bringt, Juden zu sein oder zumindest unter jüdischem Einfluss zu stehen, wofür beispielhaft Cosima Wagners Umgang mit den ‚Abtrünnigen‘ der ‚Bayreuther Sache‘ steht.[441] Das ‚Weibliche‘ verselbständigt sich im Künstlertypus des ‚unechten‘ Virtuosen zum Prinzip, das losgelöst vom biologischen Geschlecht eine auf Selbstdarstellung basierende Vortragsästhetik umschreibt. Das dem ‚Jüdischen‘ und dem ‚Weiblichen‘ innewohnende Potenzial der Verselbständigung als Prinzip rührt letztlich daher, dass beide Zuschreibungen – wie auch das ‚Männliche‘ – ein Konstrukt sind.

> „Wie bei ‚Frauen‘ und ‚Männern‘ handelt es sich auch bei dem Kollektivbegriff ‚Juden‘ nicht um eine – gegebene – natürliche Kategorie. ‚Frau-Sein‘, ‚Mann-Sein‘ und ‚Jüdisch-Sein‘ sind sozial und kulturell bedingte, außergewöhnlich veränderbare Konstrukte, besitzen jedoch gleichzeitig enorme

---

tiert werden. [...] Stereotype sind nicht das Resultat einzelner Autoren, sondern das Resultat von Diskursen und ihrer Eigendynamik. [...] die aus dieser Diskursdynamik resultierenden Stereotype sind kein bloß Zufälliges; sie gehorchen in dem Maße, in dem sie das Resultat einzelner Autoren und Leser sind, den grundlegenden kulturellen Prägungen und Interessen des Umfeldes, dem die am Diskurs teilnehmenden Individuen entstammen. Insofern ist es nicht widersinnig, von einer Intention des Diskurses zu sprechen, die die Intentionen der einzelnen Individuen transzendiert und deren Differenzen abschleift.“ Ebd., S. 365f.

436 Wagner, *Das Judentum in der Musik*, S. 25.

437 Hinrichsen, *„Musikbankiers“*, S. 81.

438 Ebd.

439 Moser, *Joseph Joachim*, S. 157.

440 Hinrichsen, *„Musikbankiers“*, S. 81.

441 Vgl. Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 279.

Definitionskraft und Vitalität, durch die sie sich über Jahrtausende hinweg als erkennbare Größen erhalten haben."[442]

Stereotype sind nicht nur durch Vereinfachung und Verallgemeinerung gekennzeichnet, sondern auch durch Widersprüchlichkeit, die sich in der abwertenden Charakterisierung von Juden und Frauen vielfach belegen lässt, indem die benannten Eigenschaften und Verhaltensweisen gleichzeitig abgelehnt und gefordert werden. Das Zurückhalten der eigenen Gefühle und ängstliche Vermeiden von „Wirkung oder Effekt"[443] kritisiert Wagner als Ursache für mangelnde künstlerische Ausdruckskraft und als Diktat gegen die Ausdruckskunst; Meyerbeers Rückgriff auf den Effekt von „Erschütterungen"[444] und „eingewobenen Gefühlskatastrophen"[445] ist für ihn jedoch lediglich Beweis seines kompositorischen Unvermögens.[446] Ähnlich widersprüchlich verhält er sich beim Vorwurf der Nachahmung: Einerseits kritisiert er die jüdischen Musiker dafür, dass sie beständig aus ‚fremden' Quellen schöpfen, andererseits spricht er dem Synagogalgesang als Volkskunst und möglicher Quelle kreativen Schaffens jede Berechtigung ab – „der Jude hat nie eine eigene Kunst gehabt"[447] – und verunglimpft ihn, wenn er von der „widerwärtigsten Empfindung, gemischt von Grauenhaftigkeit und Lächerlichkeit" schreibt, die jeden „beim Anhören jenes Sinn und Geist verwirrenden Gegurgels, Gejodels und Geplappers, das keine absichtliche Carricatur widerlicher zu entstellen vermag, als es

442 Benjamin Maria Baader, *Juden, Frauen und Deutsche. Jüdische und deutsche Geschichtsschreibung in transatlantischer Perspektive*, in: *Geschichte und Geschlechter*, S. 227–255; hier S. 227.

443 Wagner, *Über das Dirigieren*, S. 74.

444 Wagner, *Das Judentum in der Musik*, S. 29.

445 Ebd.

446 Die Widersprüchlichkeit dieser Kritik greift Selmar Bagge, Herausgeber und Redakteur der *AMZ*, in einer Replik auf den von Hans von Bülow für die *Signale* verfassten Nekrolog über Carl Tausig (1841–1871) auf, indem er Wagner hinsichtlich seines erfolgsorientierten Komponierens als Nachfolger und Nachahmer Meyerbeers bloßstellt: „Gewiss rekrutirt Wagner seine Anhänger zumeist aus den Verehrern Meyerbeer's; der Effekt, die grobsinnliche Instrumentirung, das outrirte Wesen Wagner's, alles das ist nicht auf Weber's oder des unschuldigen Marschner's Boden gewachsen, sondern auf dem Meyerbeer's und hier sind Wagner und Meyerbeer in ihren Zielen und in ihren Mitteln ganz verwandt. Beide Künstler strebten oder streben nach grossartigen Erfolgen – die Masse soll die Güte des Kunstwerkes bestimmen, durch sie soll der Erfolg erzwungen werden; Vernunft, Maass, Schönheit, Idealität – Alles was sonst ein Kunstwerk vor anderen auszeichnet, wird bei Seite gesetzt, um dem Götzen der Masse, seinem schnöden oder wüsten Unterhaltungstriebe zu fröhnen." *AMZ* 6 (1871), Sp. 612f. Der Autor geht dabei auch auf die Broschüre über das Judentum ein, indem er abschließend fragt: „Wie viel Werth bleibt aber dann noch jenen sonderbaren und in ihrer Anwendung auf Mendelssohn geradezu verrückten Auseinandersetzungen über ‚das Judenthum in der Musik'?" Ebd., Sp. 613.

447 Wagner, *Das Judentum in der Musik*, S. 21. Auch Liszt spricht den Juden eine „nationale" Kunst ab: „So besteht weder Architektur, noch Malerei, noch Dichtung, noch Musik welche man als ihre *nationale* betrachten könnte, welche die innerste Anschauung dieser Menschen ausspräche [...]." Liszt, *Zigeuner*, S. 26. Allerdings sieht er, anders als Wagner, im Synagogalgesang die Möglichkeit, „eine Ahnung von dem zu empfinden, was eine judäische Kunst werden könnte, wenn die Israeliten alle Intensität des in ihnen lebenden Gefühls in Formen ihres eigenen Geistes kund gäben." Ebd.

sich hier mit vollem, naiven Ernste darbietet", ergreifen würden.[448] Diese Art der unverhohlenen Diffamierung auf der Basis von stereotypen Merkmalen ist überdies ein deutlicher Beleg für das „aggressive Potential"[449] von Stereotypisierungen, das letztlich aus dem Bedürfnis erwächst, der eigenen National-, Geschlechts- oder Rassezugehörigkeit einen herausgehobenen Stellenwert zuzuweisen. Dies kann nur in der Abgrenzung geschehen, und je radikaler diese intendiert ist, desto geringer ist die Hemmschwelle gegenüber undifferenzierter Verurteilung und aggressiver Ablehnung und desto bedenkenloser wird eine fehlende, unhaltbare oder widersprüchliche Argumentation in Kauf genommen.

Die Widersprüchlichkeit der Argumentation ist auch in Rezensionen und Abhandlungen zum Instrumentalspiel von Frauen ein Grundelement, indem von Musikerinnen einerseits erwartet wird, sich gemäß ihrer weiblichen ‚Natur' zu verhalten, diese jedoch gleichzeitig als minderwertig angesehen wird. Ebenso ist die Kritik an der Figur des einflussreichen, für die Nivellierung der Kunst verantwortlichen ‚Musikbankiers' – sein weibliches Pendant ist in gewisser Weise die dilettierende Musikkonsumentin und Förderin, deren „Einfluß die künstlerische Production bestimmt"[450] – widersprüchlich oder vielmehr scheinheilig, indem gerade Wagner ganz erheblich von der nicht zuletzt materiellen Unterstützung durch zahlreiche Förderinnen und jüdische Musiker und Anhänger profitierte. Zugleich übersieht oder verschweigt er, dass sie durch den gesellschaftlich gewollten Ausschluss aus der künstlerischen Produktion in die Rolle des Unterstützers und Mäzens hineingedrängt wurden. Die eigenen Fähigkeiten und Möglichkeiten dem schöpferischen Genie eines nicht-jüdischen männlichen Komponisten unterzuordnen und vorbe-

448 Wagner, *Das Judentum in der Musik*, S. 22. Mit den Metaphern „Gegurgel, Gejodel und Geplapper" bewegt Wagner sich in der deutschen Tradition der Agitation gegen die Synagoge allgemein und die Synagogalmusik im Besonderen: „Neben dem Bezug auf die hebräische Sprache wird in der Musikliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts häufig der Vergleich zwischen Synagogalmusik und tierhaften Lauten gesucht, durch den dem jüdischen Ritus eine Nähe zur Musik überhaupt abgesprochen werden sollte." Dahm, *Der Topos der Juden*, S. 35. Mit der Verwendung von Metaphern und Vergleichen aus der Tierwelt, aber auch aus der Botanik, Medizin und Hygiene für Juden – erinnert sei nur an den auch im Nationalsozialismus häufig verwendeten Begriff des ‚Parasiten' – bildete sich „ein bestimmter Kanon sprachlicher Diskriminierungsmuster [heraus], der auf die musikalische Fachliteratur übertragen wurde [und] einen Prozess der Entmenschlichung" einleitete. Ebd., S. 32f.

449 Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik*, S. 367.

450 Gumprecht, *Neue musikalische Charakterbilder*, S. 42. „Betreten wir [...] die Zuhörerräume der Theater und Concertsäle, so finden wir sie fast immer überwiegend von weiblichen Insassen bevölkert. Und nicht allein einen größeren Theil ihrer Zeit gönnen unsere Frauen den Tönen, meist sind sie auch in Sachen der Kunst ungleich lautere Stimmführerinnen und leidenschaftlichere Parteigängerinnen, als die Männer [...]. Sie stiften Concerte an, halten Gesangvereine zusammen, bereiten Erfolge vor, sind mit einem Worte unerschöpflich an Mitteln und Wegen um das Wohl ihrer Günstlinge zu fördern." Dabei wollen sie nicht nur „dankbar empfangen und genießen", sondern „den Ton angeben, belohnen und strafen, mit einem Worte herrschen". Ebd., S. 38 und 40. Die hier beschriebenen Aktivitäten der Frauen und die Art ihrer Einflussnahme entsprechen der tatsächlichen oder so wahrgenommenen kulturellen Teilhabe vieler gebildeter, wohlhabender jüdischer Bürger im 19. Jahrhundert.

haltlos zur Verfügung zu stellen, sei es als Dirigent – Hermann Levi, der Wagners unentbehrlicher *Parsifal*-Dirigent wird –, sei es als Interpretin – Clara Schumann, die ihr Künstlertum dem Werk ihres Mannes weiht –, oder im Sinne praktischer, materieller oder ideeller Unterstützung jedweder Art, der sich viele Frauen und jüdische Musiker aus dem Wagner-Umkreis verschrieben, bildete eine Art Ausweg aus dem Stigma künstlerischer Unproduktivität.[451]

Die zahlreichen Übereinstimmungen in der Charakterisierung von Juden und Frauen von Wagner bis Weininger lassen die Darstellung Felix Mendelssohns als ‚weiblicher' Komponistentypus, die sich im deutschen Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts auch dort nachweisen lässt, wo seine jüdische Herkunft nicht thematisiert oder nicht explizit abgelehnt wird, in einem anderen Licht erscheinen. Gerade der Vergleich mit den ‚weiblichen' Komponisten Schubert und Chopin macht deutlich, dass bei der Feminisierung Mendelssohns, abgesehen von der Produktivität im Bereich der kleinen, nicht zuletzt auf den dilettantischen Hausgebrauch ausgerichteten Form der Klaviermusik und des Liedes, andere Aspekte eine Rolle spielten. Weder ließ sich Mendelssohns Musik mit Chopins französisch-eleganter ‚Oberflächlichkeit' und ‚krankhaft-überreizter' Harmonik in Einklang bringen – ganz zu schweigen von dessen Beschränkung auf ein einziges Instrument –, noch verkörperte er wie Schubert den Typus des intuitiven, volkstümlichen Komponisten, dem die Melodien gleichsam unbewusst und ‚kampflos' zufliegen. Im Gegenteil hatte Mendelssohn als hochintellektueller, selbstreflexiver und selbstkritischer Komponist, als Meister der musikalischen Form und nicht zuletzt als norddeutsch-protestantischer Schöpfer großer kirchenmusikalischer Werke in der Nachfolge Bachs alle Voraussetzungen, um als ‚männlicher' Künstlertypus wahrgenommen zu werden. Dass dies auch seinem Selbstverständnis als Musiker und Komponist entsprach, veranschaulicht nicht zuletzt seine Haltung zur französischen Musik und Musikwelt. Mendelssohn war einer der wenigen erfolgreichen deutsch-jüdischen Musiker seiner Generation, die sich bewusst gegen Paris und für ein dauerhaftes Wirken in Deutschland entschieden.[452] Obwohl er den Freundeskreis um Ferdinand Hiller[453]

451 Eine weitere, psychologische Strategie, mit diesem Stigma der Minderwertigkeit umzugehen, nämlich die des Selbsthasses, war für Juden weitaus relevanter als für Frauen, da ihre jüdische Identität aus antisemitischer Sicht durchweg negativ war, wohingegen die Rolle als ‚Gattin, Hausfrau und Mutter' im bürgerlichen Geschlechterdiskurs ein durchaus positives Identifikationsangebot für Frauen darstellte. So lässt sich Cosima Wagners ‚Selbstauflösung' im Dienst am Werk ihres Mannes psychologisch zwar auch mit Selbsthass erklären, der sich jedoch nicht gegen ihr Geschlecht richtet, sondern gegen ihren gesellschaftlich geächteten Ehebruch. Für Hermann Levi dagegen gründete sich seine Selbstaufgabe auf dem Bedürfnis, die eigene jüdische Identität gewissermaßen auszulöschen.

452 Seit der Französischen Revolution war Paris Anziehungspunkt für Freiheit suchende Künstler und Intellektuelle aus ganz Europa. Während der Julimonarchie unter dem liberalen König Louis-Philippe zwischen 1830 und 1848 stieg die Zahl der Deutschen in der französischen Hauptstadt sprunghaft von 7.000 auf 60.000 an, was Heinrich Heine dazu veranlasste, Paris als die Hauptstadt Deutschlands zu bezeichnen. Zahlreiche Musiker befanden sich unter den Einwanderern, darunter viele Pianisten, die in der Hauptstadt der Klaviervirtuosität ihr Glück suchten. Die wirtschaftlich und kulturell aufblühende Metropole bot ihnen die Möglichkeit, sich über die Salons des Adels

und Frédéric Chopin während seines Pariser Aufenthaltes im Winter und Frühjahr 1831/32 genoss, lehnte er die französische Musik und Musikpraxis vehement ab, was sich aus seiner starken Identifikation mit der deutschen Musik, aber auch aus persönlichen Enttäuschungen hinsichtlich der reservierten Aufnahme seiner eigenen Werke durch das Pariser Publikum erklärt. In einem Brief an Carl Klingemann in London schreibt er im Dezember 1831:

> „[...] bis jetzt fühle ich mich hier sehr unbehaglich. Mir kommt das Treiben etwas satanisch vor: wer sich nicht ganz zusammennimmt und hat, der mag wohl seine Seele (die musikalische, mein' ich) hier leicht und gern dem Teufel verschreiben; alle Aeußerlichkeit ist so anlockend, die Leute haben Ehre und Gold und Freude und Orden und Orchester vollauf und nichts fehlt – wenn sie nur nicht so schlechte Musiker wären."[454]

Nicht nur während seines Aufenthaltes in Paris, sondern auch bei weiteren Zusammenkünften und im fortgesetzten Briefwechsel[455] versuchte er, Hiller von seinem Plan abzubringen, sich für immer in der französischen Hauptstadt niederzulassen, mit dem Argument, dass sich das Pariser Umfeld ungünstig auf die künstlerische Entwicklung des Freundes auswirken würde. Dabei bewegt sich Mendelssohn in seiner Charakterisierung der französischen Musik und Mentalität ganz in den geschlechtlich konnotierten Klischees des deutsch-nationalen Musikdiskurses, wenn er beispielsweise seiner Mutter von der „Pariser Verzweiflungssucht und Leiden-

---

und des schnell wachsenden Großbürgertums einen Platz in den Konzertsälen zu erobern und von dort aus eine internationale Karriere zu beginnen. Schätzungsweise mindestens 18 % aus der deutschen Bevölkerungsgruppe waren Juden, die seit 1791 in Frankreich die Bürgerrechte und Religionsfreiheit genossen – worauf sie in Deutschland und in anderen europäischen Ländern noch fast einhundert Jahre warten mussten –, darunter viele bedeutende und erfolgreiche Pianisten wie Henri Herz, Ferdinand Hiller, Stephen Heller, Theodor Döhler, Jacob Rosenhain und Carl Halle. Zu diesen Angaben siehe Laure Schnapper, *Herz et Hiller. Deux musiciens judéo-allemands dans le Paris romantique*, in: Peter Ackermann, Arnold Jacobshagen u. a. (Hrsg.), *Ferdinand Hiller. Komponist, Interpret, Musikvermittler* (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 177), Kassel 2014, S. 463–482; hier S. 466–477.

453 Der aus Frankfurt am Main stammende Pianist, Komponist und Dirigent Ferdinand Hiller (1811–1885) lebte zwischen 1828 und 1836 in Paris. In den folgenden Jahren pendelte er zwischen Deutschland und Italien, bevor er 1843 kurzzeitig von Mendelssohn die Leitung des Leipziger Gewandhausorchesters übernahm. Weitere Stationen waren Dresden, Düsseldorf und schließlich Köln, wo er als Leiter des Gürzenich-Orchesters und Direktor des Konservatoriums das musikalische und kulturelle Leben der Stadt entscheidend prägte. Vielfältige Einblicke in das Leben und Schaffen des vielseitigen Musikers bietet der von Peter Ackermann, Arnold Jacobshagen u. a. herausgegebene Sammelband *Ferdinand Hiller. Komponist, Interpret, Musikvermittler*, der die Beiträge vom Internationalen musikwissenschaftlichen Symposium zu Hillers 200. Geburtstag, veranstaltet an den Musikhochschulen in Frankfurt und Köln, vereinigt.

454 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Bd. 2, Kassel 2009, S. 434 (Brief vom 20.12.1831).

455 Zum Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Hiller siehe Helmut Loos, *Mendelssohn und Hiller im Spiegel ihres Briefwechsels*, in: *Ferdinand Hiller. Komponist, Interpret, Musikvermittler*, S. 483–500. Zu Hillers eigener Darstellung der Freundschaft, die Anfang der 1840er Jahre aus bis heute nicht ganz geklärten Gründen zerbrach, vgl. seine Schrift *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Köln 1874.

schaftssucherei“[456] schreibt, die Hiller und Chopin ergriffen hätten, oder im oben zitierten Brief an Klingemann seine Sorge äußert, Hiller könne

> „ein Manierist werden, wenn er nicht zeitig genug wieder hinaus kommt, unter Menschen die die Musik auch kennen, die Meister auch verstehen, und die ihn tadeln und loben und weiterbringen. Denn er hat Talent und ist ein lebendiger, lustiger Kerl, um den wäre es Schade, wenn er sich der Pariser Melancholie und der école Allemande die am Ende nichts bedeutet als Unsinn, hingäbe.“[457]

Das Klischee von deutscher Ernsthaftigkeit, Disziplin und Arbeitsamkeit kommt in einem Brief an seinen Vater zum Ausdruck, wenn es heißt, er bemühe sich, Hiller „aus der Ehren- und Plaisir-Atmosphäre in die Arbeitswelt zurück zu persuadiren.“[458] Es ist eine tragische Ironie, dass Mendelssohn, der mit seinem ausgeprägten Selbstverständnis als deutscher Komponist und Repräsentant der norddeutsch-protestantischen Musikästhetik als ‚deutsch-männlicher‘ Komponist par excellence hätte gelten müssen, in der deutschen Rezeption eben jene ‚französisch-weiblichen‘ Eigenschaften vorgehalten wurden, gegen die er sich stets so vehement gestellt hatte: Oberflächlichkeit, Sentimentalität und Gefälligkeit.

Eine verbindende Konstante in den Mendelssohn-Darstellungen des 19. Jahrhunderts ist die Annahme einer durch den Mangel an ‚echter‘ Genialität gekennzeichneten künstlerischen Produktivität, ohne dass diese immer explizit mit seiner jüdischen Herkunft in Verbindung gebracht wird. Otto Gumprecht beispielsweise betrachtet Mendelssohns spezifische musikalische Produktivität zwar als durchaus defizitär, doch sieht er die Ursache dafür in einem allen Komponisten der nachklassischen Periode gewissermaßen aufgezwungenen Epigonentum.[459] Nachdem im 18. Jahrhundert die Musik „dem Inhalt und der Form nach [...] im Wesentlichen ihre Aufgabe erschöpft, das Ideal, dem sie Ausdruck leihen sollte, in einer geschlossenen Reihe mustergültiger Gebilde dargestellt und ausgestaltet“ habe, falle den Komponisten des „silbernen Zeitalters“ die „bloße Nachlese“ zu, die Aufgabe, „bereits überlieferte Typen nur zu variiren“.[460] Da gemäß diesem chronozentrischen Fortschritts- und Entwicklungsgedanken mit der klassischen Epoche der Höhepunkt der musikalischen Produktivität bereits überschritten ist, können sich nachfolgende

456 *Mendelssohn-Briefe*, Bd. 3, Kassel 2010, S. 439 (Brief vom 23.5.1834).

457 *Mendelssohn-Briefe*, Bd. 2, S. 435 (Brief vom 20.12.1831).

458 *Mendelssohn-Briefe*, Bd. 4, Kassel 2011, S. 197 (Brief vom 23.3.1835).

459 Allerdings bekannte er sich an anderer Stelle öffentlich zu Wagners Meinung, „dass den Juden das produktive Genie abgehe [...].“ Berthold Auerbach, *Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach. Ein biographisches Denkmal*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1884, S. 394 (Brief vom 21.3.1869). Gumprechts Bekenntnis zu Wagners Judenfeindlichkeit ist ein Beleg dafür, dass die Feminisierung Mendelssohns im deutschen Musikschrifttum auch dort antisemitisch motiviert war, wo seine jüdische Herkunft nicht explizit thematisiert wurde. Insgesamt ist die Mendelssohn-Rezeption seit den 1850er Jahren durch eine im Vergleich zur Meyerbeer- und Offenbach-Rezeption „wesentlich unterschwelligere und subtilere Form der posthumen Abwertung [gekennzeichnet], die allerdings dessen jüdische Herkunft zumindest implizit mitdachte.“ Dahm, *Der Topos der Juden*, S. 131.

460 Gumprecht, *Musikalische Charakterbilder*, S. 68f.

Komponistengenerationen nur begrenzt schöpferisch betätigen, indem sie innerhalb der bestehenden musikalischen Gattungen und Formen eigene Ausdrucksmöglichkeiten entwickeln. Dabei sind nach Gumprecht Qualitäten gefragt wie „zäher Fleiß, formale Bildung, eine Fülle des mannichfaltigsten Wissens, kritisches Vermögen, die Fähigkeit, an großen Vorbildern sich zu erziehen und zu bereichern, ohne die innere Selbständigkeit ganz zu opfern", für die Mendelssohn das „edelste Muster" sei.[461]

> „Wie überhaupt in der gesammten nachclassischen Kunst, so gewahren wir auch bei ihm das Uebergewicht der Bildung über die schöpferische Kraft, der Kritik und Reflexion über die unmittelbare Empfindung. Es ist hier nicht sowohl die Größe, Kraft und Kühnheit der Conception, die aus ursprünglichster Unmittelbarkeit hervorquellende Fülle, die wir bewundern, als vielmehr der Reichthum und die Feinheit der Detailausführung."[462]

Obwohl „Kritik und Reflexion" männlich konnotierte Eigenschaften sind, attestiert Gumprecht Mendelssohns Individualität auf der anderen Seite, nicht zuletzt unter dem Eindruck seiner ab 1861 nach und nach veröffentlichten Briefe, eine „fast weibliche Weichheit und Reizbarkeit des Gefühls"[463], die er auf sein Werk überträgt:

> „So viele Arbeiten Mendelssohn's sind nichts Anderes als die künstlerische Verklärung unsrer durch die Reize weiblicher Anmuth belebten und veredelten Geselligkeit. Die meisten seiner ein- und mehrstimmigen Gesänge wurzeln lediglich in diesem Boden, ebenso sind die Lieder ohne Worte und der größte Theil der Klaviersachen Blüthen, die nur auf ihm gedeihen konnten. Selbst den gewichtigsten und umfangreichsten Mendelssohn'schen Instrumentalwerken haftet ein weiblicher Zug an. Wir finden ihn gleichmäßig ausgeprägt sowohl in dem Hange zur süßen Wehmuth der still und träumerisch in sich versunkenen Sehnsucht, wie in deren Kehrseite, in der heiter phantastischen Märchenwelt, die hier ihre magischen Kreise um uns zieht, denn wie auch jene lieblichen [...] Elementargeister sich nennen mögen [...], frauenhaft geartet sind sie sammt und sonders."[464]

Die Wahrnehmung Mendelssohns als Komponist von in erster Linie an Dilettantinnen gerichteten Liedern mit Worten und ohne Worte wird auf sein symphonisches

---

461 Ebd., S. 70. Diese Qualitäten, ebenso wie der Mangel an genialer Ursprünglichkeit, zeichnen nach Meinung des Autors auch die Produktivität und Persönlichkeit Meyerbeers aus, dessen jüdische Herkunft er wie bei Mendelssohn lediglich als biographische Notiz streift. Sein kompositorisches Verfahren sei das „Geschäft des Sammelns, Fortbildens und Verbindens." Gleichzeitig enthalte es aber „manches rein Individuelle, lediglich ihm Angehörige". Ebd., S. 334 „An genialer Ursprünglichkeit hinter Rossini, wohl auch hinter Auber zurückstehend, beiden in der Fähigkeit überlegen, die vielfältigsten Bildungselemente in sich aufzunehmen und aus ihrer Verbindung den Stoff zu neuen Gestalten zu gewinnen, gesellt er sich [...] dem italienischen und dem französischen Meister durchaus gleichberechtigt bei." Ebd., S. 299.

462 Ebd.

463 Ebd., S. 80.

464 Ders., *Neue musikalische Charakterbilder*, S. 42f.

Schaffen übertragen, indem darin der Gefühls- und Gedankenwelt der Frauen zugesprochene Attribute wie Süßlichkeit, Träumerei, Wehmut und Fantasie ausfindig gemacht werden. Selbst in Mendelssohns kirchenmusikalischen Werken findet Gumprecht in einer Art schwärmerischer Religiosität ein „verwandtes Gefühlselement“[465]. An die Stelle von ‚männlicher‘ Glaubensgewissheit und Gegenwartsbezogenheit trete ein unbestimmtes Sehnen nach dem verlorenen Paradies.

> „Eine milde Trauer erhebt hier ihre Klage, was sie auch ergreift, fast immer bilden gebrochene Farben des Ausdrucks, ein verschwimmendes Halbdunkel der Empfindung das alles beherrschende und erfüllende Stimmungscolorit. Mit dem einen Worte Rührung ist das innerste Wesen und zugleich der weibliche Grundcharakter dieser Tonsprache bezeichnet.“[466]

Das Ignorieren oder ‚weibliche‘ Umdeuten von Mendelssohns kompositorischem Schaffen im Bereich der ‚männlichen‘ Gattungen Oratorium und Symphonie findet sich häufig in deutschen Musikschriften und Rezensionen der zweiten Jahrhunderthälfte. So betrachtet Eduard Hanslick Mendelssohns *Reformations*-Symphonie als „harmloses Stückchen“, darin sich ein „graziöser, wohlklingender, etwas kleinbürgerlich-behäbiger Menuet“ befinde;[467] den *Lobgesang* hält er für antiquiert: „Mendelssohns Lobgesang ist in den letzten zwanzig Jahren stark verblaßt. Nur einzelne hervorragende Schönheiten [...] üben noch ihren alten Zauber.“[468] In dem Maße, wie der ‚männliche‘ Brahms als Komponist von Symphonien und geistlicher Chormusik hervortritt, kritisiert Hanslick Mendelssohns geistliches Werk wegen des vermeintlichen Mangels an Tiefe und Ernst als nicht mehr zeitgemäß: „Von Zeit zu Zeit wird man die Mendelssohnschen Chorwerke immer wieder mit Vortheil ans Licht ziehen [...]. Man macht in *unserer* Zeit wieder geistliche Musik von tieferem Ernst und mächtigerem Gepräge, als jene Mendelssohnsche. Das heißt, ‚man‘ macht sie nicht, aber Brahms macht sie.“[469] Weitaus härter und wiederum offen antisemitisch ist Wagners Urteil über Mendelssohns Kirchenmusik. In ihrem Tagebuch notiert Cosima:

> „Wie ich nachmittags zu ihm komme, hat er eben den ‚Paulus‘ durchgesehen und ist völlig mit Widerwillen dagegen erfüllt, der ganze Jude sei da, mit Leichtigkeit der Form, Seichtigkeit des Inhalts. – ‚Uns das zu bringen‘, ruft R. aus: ‚Nachdem wir Mozart, Beethoven und Weber gehabt! – Und als ob man Bach nachahmen könne!‘“[470]

Auch Eduard Krüger, Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik*, bezieht die angebliche Unfähigkeit, Kirchenmusik „von tieferem Ernst“[471] zu komponieren, in

465 Ebd., S. 43.
466 Ebd.
467 Hanslick, *Concerte*, S. 10.
468 Ebd., S. 138.
469 Ebd., S. 139.
470 C. Wagner, *Tagebücher II*, S. 293 (Eintragung vom 18.1.1879).
471 Hanslick, *Concerte*, S. 139.

einer Replik auf Wagners erste, pseudonym erschienene Fassung vom *Judentum in der Musik* auf Mendelssohns jüdische Identität. Krüger, der mit Wagners Antisemitismus und mit seiner Einschätzung der Mendelssohnschen Kulturleistung insgesamt übereinstimmt, nimmt lediglich die Lieder und Klavierstücke aus der Kritik aus, doch für „die geistliche Musik gilt, wenige Orgelstücke abgerechnet, jenes herbe, verwerfende Urtheil vollkommen. Sanft, stille, gemüthlich, rauschend, prächtig, glänzend – alles das tut's nicht, um ein Tonstück heilig oder kirchlich zu machen."[472] Zwar habe Mendelssohn sich „im Strome großstädtischer Blasirtheit für wahre Musik" eingesetzt, doch „werden damit seine Werke nicht größer, seine Hymnen nicht heiliger [...]."[473] Interessant ist ein Vergleich der Replik mit einer Rezension Krügers über *Mendelssohns neueste Werke*, die vier Jahre zuvor, also noch zu Lebzeiten des Komponisten, in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienen war. In seiner Besprechung der *Orgelsonaten* op. 65 diskutiert er die Problematik der Übertragung einer weltlichen Gattung auf den Bereich der Kirchenmusik. Auch wenn er das „*außerkirchliche* Element" in Mendelssohns Orgelsonaten durchaus kritisch sieht, räumt er ein, dass es „vieles *Heilige*" gebe, „was darum noch nicht kirchlich ist; und auf diesem Standpuncte weilt M. auch hier wie im Paulus [...]". Mendelssohns ‚Ansatz', eine weltliche Gattung „dem Heiligen *dienstbar* zu machen", akzeptiert Krüger hier als legitimes Zugeständnis an den Zeitgeist.[474] Erst der Kontext eines offen ausgesprochenen Antisemitismus – Krüger dankt Franz Brendel für den Mut, Wagners Artikel veröffentlicht zu haben, „zuerst weil Sie aussprechen lassen, was Wenige heut öffentlich sagen mögen"[475] – lässt ihn eine andere, nun fast vollständig negative Sicht auf Mendelssohns geistliches Werk gewinnen oder vielmehr seine eigentliche Gesinnung offen zu Tage treten. Deutlich wird dies z. B. auch in seiner Besprechung der *Drei Psalmen* op. 78 in der *Neuen Berliner Musikzeitung*:

> „Eine unrichtige Bahn wählen ist aber schon an sich ein Fehlgriff, der dem ächten Genius nicht ziemt, oder doch seltener überkommt als dem suchenden, irrenden Talente. Wenn auch Mozart und Beethoven sich irrthümlich in das heilige Gebiet gewagt haben, dem ihre Natur und Begabung nicht zugehörte: so sind sie doch in diesem Irrthume entweder nicht verweilt – denn sie haben das Fremdartige nur berührt, nicht ausgebaut – oder sie haben selbst im Irrsale Funken anderen Lichtes gespendet. Diess Alles ist bei Mendelssohn anders. Seine ganze kirchliche Laufbahn ist eine verfehlte."[476]

472 *NZfM* 33 (1850), S. 147.

473 Ebd.

474 *NZfM* 24 (1846), S. 2f.

475 *NZfM* 33 (1850), S. 145.

476 *Neue Berliner Musikzeitung* 4 (1850), S. 3. Aus einer konträren Perspektive und Position heraus, jedoch mit dem gleichen Vorwurf mangelnder Authentizität, interpretiert auch Heinrich Heine Mendelssohns Konversion zum Christentum und seine Kirchenmusik letztlich als Opportunismus bzw. Anbiederung an das herrschende politische System und die preußisch-norddeutsche Musikästhetik. Anlässlich der Aufführung des *Paulus* beim *Festival religieux* am 26.3.1842 in Paris, dessen musikalischer Höhepunkt Rossinis *Stabat mater* war, kritisiert Heine Mendelssohns musikali-

Warum dies der Fall sein soll, lässt Krüger erst in der Analyse der Psalmen am Ende des Artikels durchscheinen: „Auffallend aber ist die in allen M'schen Werken wie eine Phrase hindurchziehende stumpfe Rhythmik, die unwiderstehlich an die Naivität rabbinischer Recitation erinnert [...]."[477]

Das Absprechen echter Genialität unter explizitem Verweis auf die jüdische Herkunft des Komponisten findet sich auch bei Hans von Bülow, dessen Antisemitismus zahlreiche schriftliche Äußerungen in Briefen und Artikeln belegen. So heißt es in einer 1850, also in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Erstveröffentlichung von Wagners Schmähschrift entstandenen Konzertbesprechung in der Berliner *Abend-Post*:

> „Mendelssohn war kein Mann der Zukunft, er schuf für seine Zeit, für die Gegewart; darin soll kein Tadel liegen. Mendelssohn hat nie dem herrschenden Modegeschmacke Concessionen gemacht [...]. Mendelssohn war aber kein Genie, sondern nur ein außerordentliches Talent, dem Geschick und scharfer, praktischer Verstand, welches beides den Leuten seines Stammes in hohem Grade eigen ist, bedeutend zu Hülfe kamen."[478]

---

sche Umsetzung des „Christlichen" als unaufrichtig: „Nicht die äußere Dürre und Blässe ist ein Kennzeichen des wahrhaft Christlichen in der Kunst, sondern eine gewisse innere Überschwenglichkeit, die weder angetauft noch anstudiert werden kann in der Musik wie in der Malerei, und so finde ich auch das Stabat von Rossini wahrhaft christlicher als den Paulus, das Oratorium von Felix Mendelssohn Bartholdy, das von den Gegnern Rossinis als ein Muster der Christentümlichkeit gerühmt wird." *Heine und die Musik*, S. 135. Charakteristisch für Mendelssohn sei „ein großer, strenger, sehr ernsthafter Ernst, ein entschiedenes, beinahe zudringliches Anlehnen an klassische Muster, die feinste, geistreichste Berechnung, Verstandesschärfe und endlich der gänzliche Mangel an Naivität. Gibt es aber in der Kunst eine geniale Ursprünglichkeit ohne Naivität? Bis jetzt ist dieser Fall noch nicht vorgekommen." Ebd., S. 137.

477 *Neue Berliner Musikzeitung* 4 (1850), S. 4.

478 Zitiert nach: Dahm, *Der Topos der Juden*, S. 133. Die Unterscheidung zwischen Genie und Talent in Bezug auf Mendelssohn ist auch in der französischen Mendelssohn-Rezeption anzutreffen, allerdings ohne erkennbar antisemitische Motivation und folglich nicht explizit abwertend. Die durchaus zwiespältige Mendelssohn-Rezeption in Frankreich war einerseits durch eine weite Verbreitung seiner als ‚bessere' Salonmusik angesehenen Klavierstücke und durch die nachhaltige Aufnahme seiner Symphonien, Ouvertüren und ausgewählter Kammermusik in das Pariser Konzertleben gekennzeichnet, andererseits wurde Mendelssohn von der französischen Musikpresse als konservativer, handwerklich geschickter, aber nicht innovativer Komponist kritisiert. Lediglich Mendelssohns *Scherzi* wurden als innovativ und daher als genial beurteilt und bestätigten als Ausnahme von der Regel die französische Sichtweise auf den musikhistorischen Stellenwert des Komponisten: „Dans le *scherzo* du quatuor en question [Quartett e-Moll op. 44/2], Mendelssohn a procédé en homme de génie; dans les trois autres parties de cet œuvre, il s'est montré homme de talent. C'est le résumé de sa carrière artistique, et la place qu'il a déjà prise dans la postérité." („Im Scherzo des in Frage stehenden Quartetts schreibt Mendelssohn wie ein Mann des Genies; in den anderen drei Sätzen dieses Werkes zeigt er sich als Mann des Talents. Das ist das Resümee seiner künstlerischen Karriere und der Platz, den er in der Nachwelt bereits eingenommen hat." *RGM* 16 (1849), S. 52. Übersetzung: C. M.) Es wäre interessant zu untersuchen, ob der auch in Frankreich zum Ende des Jahrhunderts hin erstarkende Antisemitismus zusammen mit der wachsenden Wagner-Begeisterung auf das Mendelssohn-Bild der französischen Musikkritik abfärbte. Vermutlich erfuhren Mendelssohns Werke jedoch um die Jahrhundertwende kaum noch ausführliche

Auch Marie Lipsius war als Anhängerin Liszts und der Neudeutschen Schule mit dem antisemitischen Gedankengut dieser Kreise und den Schriften Wagners selbstverständlich vertraut, und ihre feminisierende Darstellung Mendelssohns in den *Musikalischen Studienköpfen* dürfte nicht zuletzt in diesem Kontext zu verstehen sein. Sie geht ebenfalls von einer defizitären künstlerischen Produktivität Mendelssohns aus und ignoriert ihn weitgehend als Komponist von Symphonien, Oratorien und Instrumentalkonzerten; sein „eigentliches Genre [sei] das Liebliche, Schmeichelnde, das Süße, Träumerische."[479] Um zu den größten ‚Meistern' zu zählen, fehle ihm eine ‚männliche' Kämpfernatur als Voraussetzung für geniale Produktivität:

> „[...] und dennoch gab es Größere noch als ihn. Anmuthsvoller aber und liebenswürdiger, reiner und edler war Keiner als er. Ein Heldencharakter freilich wird nicht im Sonnenlichte gezeitigt, er bedarf der Schatten und Kämpfe und großen Schmerzen. So ist auch Mendelssohn kein Heldencharakter geworden, nicht das, was man einen Heros der Töne nennt. Ihm fehlte die genialische Ueberfülle, die himmelanstürmende Kraft, die jenen macht."[480]

Ebenso willkürlich, wie Wagner bei Mendelssohn ein heimliches Leiden an seiner ‚defizitären' jüdischen Identität vermutet, geht La Mara vom Gegenteil, einem Leben auf der Sonnenseite ohne „Schatten", „Kämpfe" und „große Schmerzen" aus, um das Bild eines ‚weiblichen' Komponisten zu zeichnen, der, ähnlich wie Schubert, durch „anmuthsvolle" und „liebenswürdige" Melodien erfreut, ohne jedoch über „die himmelanstürmende Kraft" des ‚wahren' (männlichen) Genies zu verfügen. Dazu gehört auch La Maras Einordnung seines ‚Maßhaltens':

> „Kein Sturm der Leidenschaften zittert in jenen Tönen, denen eine fast jungfräulich empfindende Seele das Leben gab. Allenthalben ist Maß und Beschränkung, nirgends ein Zuviel, niemals die Schönheitslinie überschritten. [...] Zartheit und Keuschheit der Empfindung, Feinheit und Noblesse des Ausdrucks sind die hervorstechenden Eigenthümlichkeiten jener Schaffensweise."[481]

Ängstliche Selbstbeschränkung ist nach Liszt auch das bestimmende Moment in Mendelssohns ablehnender Haltung zur Programmmusik:

---

Besprechungen in französischen Musikzeitungen, sodass antisemitische Tendenzen möglicherweise schon aus Mangel an auswertbarem Material schwer nachzuweisen sein dürften. Zur französischen Mendelssohn-Rezeption, speziell durch die *RGM*, siehe Katherine Ellis, *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834–80*, Cambridge (CUP) 1995, S. 134–141.

479 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 1, $^{6}$1883, S. 144.

480 Ebd., S. 144. Ähnlich Eduard Krüger in seiner Besprechung von Mendelssohns *Orgelsonaten* op. 65: „Daß übrigens der ureinwohnende Sinn, die innata indoles unseres felicis, nämlich sein sanftes weibliches Wesen ohne Sturm und Abgrund, auch hier sich vernehmen lasse, ist wohl zu erwarten." *NZfM* 24 (1846), S. 2.

481 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 1, $^{6}$1883, S. 144.

> „Mendelssohn, der moderne Klassiker, hielt es dagegen für zu gewagt, einem Publikum gegenüber, welches einen solchen Schritt leicht als Profanation hätte auslegen können, eine Symphonie an poetische Schöpfungen anzulehnen oder ihren Inhalt in einem Titel zu präcisiren. Sorgfältig wich er jeder Kollision mit Vorurtheil und Befangenheit aus.“[482]

Obwohl Wagner in seinen Schriften keine ausdrückliche Analogie zwischen ‚Judentum‘ und ‚Weiblichkeit‘ herstellt, springt im gleichen Kontext des ‚Maßhaltens‘, das er auf den Zwang zurückführt, die eigene jüdische Identität zu verbergen, die weibliche Konnotation seiner Wortwahl ins Auge. „Ängstliche Befangenheit“[483], „selbstbesorgte Bedenklichkeit“[484] und „kleinlichstes Wesen“[485] sind Eigenschaften, die im Geschlechterdiskurs des 19. Jahrhunderts dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ zugeordnet werden.[486] In Begriffen wie „Impotenz“[487] und „musikalische Keuschheit“[488], die im Vergleich mit „Eunuchen“[489] kulminieren, wird der Mendelssohn-Schule explizit ‚Unmännlichkeit‘ attestiert. Auch in seiner an den ‚Musikbankier‘ gemahnenden Wortschöpfung des „Kunst-Commis-voyageurs“ stellt Wagner eine Verbindung zwischen ‚Judentum‘ und ‚Weiblichkeit‘ her:

> „Dieses jetzt so beliebte ‚Lied ohne Worte‘ ist die getreue Uebersetzung unserer ganzen Musik in das Klavier zum bequemen Handgebrauche für unsere Kunst-Commis-voyageurs [...]. Sehen wir nun, wie wir diesem ‚Musiker ohne Worte‘ durch die drängende Kraft der höchsten dichterischen Absicht auf eine Weise beikommen, daß wir ihn vom sanften Klaviersessel herunterheben und in eine Welt höchsten künstlerischen Vermögens versetzen, die ihm die zeugende Macht des W o r t e s erschließen soll, – des Wortes, dessen er sich so weibisch bequem entledigte, – des Wortes, das Beethoven aus den ungeheuren Mutterwehen der Musik heraus gebären ließ!“[490]

Mendelssohns *Lieder ohne Worte* werden hier zum Symbol für das ‚ewig Weibliche‘ der Musik, indem diese sich der „Macht des Wortes“, das ihr seit Beethoven

482 Liszt, *Gesammelte Schriften* 4, S. 25.
483 Wagner, *Über das Dirigieren*, S. 76.
484 Ebd.
485 Ebd., S. 77.
486 Dass Wagner sich, ohne misogyn zu sein, selbstverständlich in den Denkmustern des bürgerlichen Geschlechterdiskurses bewegte, belegen seine Schriften, in denen er sich immer wieder der Metapher des Geschlechterverhältnisses bedient, und zahlreiche, in Cosimas Tagebüchern festgehaltene Äußerungen. So ist der Bereich der Intelligenz und Vernunft für ihn eine rein männliche Domäne: „R. sagt [...], er verstünde, was die Griechen an der männlichen Schönheit so erfreute, Kraft und Intelligenz, die sich darin ausspreche, während in der weiblichen Schönheit nur Sehnsucht sich ausdrücke.“ C. Wagner, *Tagebücher I*, S. 549 (Eintragung vom 15.7.1872). Oder: „Vieles sagt mir noch R. über das Wesen des Weibes – ich werde traurig, tief wehmütig; wir Frauen können diese Probleme nicht betrachten, nur empfinden können wir, lieben, uns hingeben.“ Ebd., S. 67 (Eintragung vom 4.3.1869).
487 Wagner, *Über das Dirigieren*, S. 77.
488 Ebd., S. 78.
489 Ebd.
490 Wagner, *Oper und Drama III*, S. 29f.

‚Männlichkeit' verleihen könnte, verschließt. Mit der pejorativen Bezeichnung „Kunst-Commis-voyageurs" macht Wagner unmissverständlich deutlich, dass er diese Verweigerung aus Dilettantismus, Oberflächlichkeit, Profitorientiertheit und Bequemlichkeit vor allem auch als Merkmal des ‚musikalischen Judentums' begreift.

Mendelssohn wird im deutschen Musikschrifttum des späteren 19. Jahrhunderts zur Projektionsfläche sowohl des wachsenden deutschen Antisemitismus als auch der dualistischen Geschlechterideologie, indem ihm als produktivem und reproduktivem Künstler weitgehend analoge ‚jüdische' und ‚weibliche' Eigenschaften angehängt werden. Die Verzahnung des antisemitischen Diskurses mit dem Geschlechterdiskurs, für die die Charakterisierung Mendelssohns und seines Künstlertums repräsentativ steht, erweist sich als umso enger, je offensichtlicher eine negative gesellschaftliche Bewertung beider Personengruppen intendiert ist. Geschieht bei Wagner und in seinem schreibenden Umfeld die Analogisierung von ‚Judentum' und ‚Weiblichkeit' mutmaßlich noch eher unbewusst oder unreflektiert, so ist es für Otto Weininger um 1900, einer Zeit, in der Antisemitismus und Misogynie im deutschsprachigen Raum extreme Formen annahmen, bereits naheliegend geworden, diese explizit herzustellen. Dass Mendelssohn bei aller antisemitischen und feminisierenden Charakterisierung im deutschen Musikschrifttum dennoch, selbst von Wagner, mit Respekt und einiger Sympathie bedacht wird,[491] dürfte der Tatsache geschuldet sein, dass dem Komponisten dank zahlreicher populärer und im späteren 19. Jahrhundert bereits fest im deutschen Musikkanon verankerter Werke der offizielle Status als bedeutender Kulturschaffender nicht mehr zu nehmen war. Dies wurde erst später möglich, als kein noch so bedeutendes Verdienst um die deutsche Kultur und Nation noch irgendeinen Schutz vor Diffamierung, Verfolgung und Vernichtung bot.

491 Auch Wagner anerkennt, dass Mendelssohn „von der Natur mit einer specifisch musikalischen Begabung ausgestattet war, wie wenige Musiker überhaupt vor ihm" (Wagner, *Judentum in der Musik*, S. 25), und begreift sich selbst angesichts seines kompositorischen Talentes als ‚Stümper': „Mendelssohn würde die Hände über dem Kopf zusammenschlagen, wenn er mich komponieren sähe." C. Wagner, *Tagebücher I*, S. 404f. (Eintragung vom 23.6.1871).

# 5 Musik und Geschlecht aus weiblicher Perspektive – die Musikschriftstellerin Marie Lipsius alias La Mara

Die aus einer Leipziger Theologen- und Gelehrtenfamilie stammende Marie Lipsius (1837–1927)[1] war eine in ihrer Zeit viel gelesene Musikschriftstellerin, die unter dem Pseudonym La Mara[2] zahlreiche biographische Skizzen über bekannte Musiker und Musikerinnen der Vergangenheit und Gegenwart verfasste. Mit diesem Genre knüpfte sie an eine seit dem 18. Jahrhundert bestehende Tradition an, deren vornehmliches Anliegen die Volksbildung war:

> „Musikbiographische Sammlungen und ihre Autoren waren aus wissenschaftlicher Perspektive der Populärgeschichte, dem Dilettantismus zuzuordnen. Dazu veranlasste wohl weniger die mangelnde musikalische Expertise der Autoren als die Intention ihrer Bücher, die tatsächlich anders gelagert war als jene der monografischen Musikerbiographien. Sie zielten statt auf wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn auf Vermittlung und waren sich ihres entsprechend größeren, dafür mit weniger Spezialwissen ausgestatteten Leserinnen- und Leserkreises bewusst.“[3]

Unmittelbares Vorbild für La Maras biographische Skizzen dürften die 1853 publizierten *Musikalischen Charakterköpfe* des Journalisten und Kulturhistorikers Wilhelm Heinrich Riehl gewesen sein. Etwa zeitgleich mit La Mara traten weitere Autoren mit ähnlichen kleinformatigen Biographien an die Öffentlichkeit, darunter Otto Gumprecht mit dem ersten Band seiner *Musikalischen Charakterbilder*, der 1869 erschien, nur ein Jahr nach La Maras erstem Beitrag zu ihren *Musikalischen Studienköpfen*. Die Autoren solcher biographischer Skizzen waren sich der Kritik durch die Vertreter des herrschenden Historismus bewusst, die den kulturhistorischen Ansatz und das Anliegen der Musikvermittlung als unwissenschaftlich und damit minderwertig betrachteten. Sie gingen jedoch

1 Ihr Vater, Carl Heinrich Adelbert Lipsius (1805–1861), war Theologe und Rektor der Leipziger Thomasschule, ihre Mutter, Juliane Molly Rost (1805–1842), war die Tochter seines Vorgängers Friedrich Wilhelm Ehrenfried Rost (1768–1835). Zu La Maras Familiengeschichte siehe Lisbeth Suhrcke, *Schriftstellerin | Wissenschaftlerin. Marie Lipsius (1837–1927) und ihr publizistisches Werk in der Gründungsphase der Musikwissenschaft. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte*, Diss., Universität Oldenburg 2016 (Publikation in Vorbereitung), S. 17–42 (Manuskript).

2 Das Pseudonym entstand aus den Namen Marie und Laura: Laura Pohl, mit der Marie Lipsius eine lebenslange Freundschaft verband, war die Schwester des Musikschriftstellers Richard Pohl (1826–1896). Später heiratete sie Hermann Lipsius (1834–1920), den älteren Bruder von Marie. La Mara, *Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals*, Bd. 1, Leipzig 1917, S. 67.

3 Suhrcke, *Marie Lipsius*, S. 128. Zur Geschichte der Musikbiographik und ihrer Einordnung und Bewertung im Wissenschaftlichkeitsdiskurs der frühen Musikwissenschaft vgl. ebd., S. 114–124.

„produktiv mit der von der Wissenschaft gesetzten Demarkationslinie um, wenn sie ihre Bücher selbstbewusst als wichtige Beiträge zur Musikgeschichte bezeichneten, gleichzeitig aber betonten, sich einer ‚behaglicheren Arbeit' hingeben zu wollen als der ‚schulmäßigen Abhandlung' [...]. Es war ein Statement gegen den Historismus, der Künstlerpersönlichkeiten für die Darstellung einer historischen Zeit benutzte. Den Autorinnen und Autoren von biographischen Kleinformen ging es um die Charakterzeichnung eines Einzelnen in seiner Individualität als Künstler und Mensch."[4]

Als von einer akademischen Ausbildung und universitären Laufbahn ausgeschlossene Frau, der der Zugang zur musikwissenschaftlichen Forschung ihrer Zeit verwehrt war, blieb La Mara ohnehin nur die Nische der Biographik als musikschriftstellerisches Betätigungsfeld. Es gelang ihr jedoch, innerhalb dieses Bereichs eigene Akzente zu setzen, indem sie, anders als ihre männlichen Kollegen, die sich auf Komponisten der Vergangenheit konzentrierten, den Fokus auf lebende bzw. zeitgenössische Komponisten und Musiker richtete. Dazu entwickelte sie eine neue Methode der systematischen Forschung mithilfe von Fragebögen, Interviews und Briefen, die erst im 20. Jahrhundert verbreitet angewandt und normativ wurde.[5]

Die biographischen Skizzen erschienen zunächst in verschiedenen Zeitschriften, bevor sie zwischen 1868 und 1882 unter dem Titel *Musikalische Studienköpfe* in fünf Sammelbänden u. a. bei Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgegeben wurden.[6] Der erste und mit insgesamt elf Auflagen erfolgreichste Band ist den „Romantikern" Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt und Wagner gewidmet, 1871 erschien der zweite Band mit Porträts „ausländischer Meister"; es folgte 1875 der dritte Band über Musiker der „Jüngstvergangenheit und Gegenwart", der u. a. einen Aufsatz über Brahms enthält. 1881 erschienen die „Classiker", darunter eine Studie über Beethoven, die den umfangreichsten Beitrag zu den *Musikalischen Studienköpfen* darstellt. Ein Jahr später legte La Mara mit dem fünften und letzten Band, der den Titel *Die Frauen im Tonleben der Gegenwart* trägt, erstmals in der Geschichte der Musikbiographik eine Sammlung vor, die ausschließlich Musiker*innen* gewidmet war.[7] Die Kurzbiographien sind stets so gestaltet, dass auf eine musikgeschichtliche Einordnung und Bewertung des porträtierten Komponisten der biographische Hauptteil samt Werkbesprechung folgt; den Abschluss bildet, außer bei den komponierenden Frauen, ein angehängtes Werkverzeichnis, das die Autorin selbst in oft mühevoller Recherche aus vorhandenem Material, durch persönliche Befragung und in Archiven vor Ort erstellte. Die Musikerporträts waren so populär, dass sie in mehreren Auflagen und auf Wunsch von

4 Ebd., S. 129.

5 Die zweite Pionierin dieser Methode war unter sehr ähnlichen Voraussetzungen die Liszt-Biographin Lina Ramann (1833–1912).

6 Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte der *Musikalischen Studienköpfe* und der nicht immer eindeutigen Anzahl der Auflagen siehe Suhrcke, *Marie Lipsius*, S. 162–169.

7 1893 folgte Anna Morsch mit *Deutschlands Tonkünstlerinnen. Biographische Skizzen aus der Gegenwart*, die sie im Anschluss an das im Auftrag des Deutschen Frauenkomitees für die Weltausstellung in Chicago verfasste *Tonkünstlerinnen-Album* in Berlin veröffentlichte.

Breitkopf & Härtel ab 1910 zusätzlich in zwanzig gebundenen Einzelausgaben erschienen, die in mehrere Sprachen übersetzt wurden.

Insgesamt zeichnet sich La Maras Stil in den *Musikalischen Studienköpfen* durch poetische Eleganz und emotionale Wärme aus. Sie wendet sich ihren Protagonisten und Protagonistinnen mit Sympathie und großem Einfühlungsvermögen zu. In einer Rezension anlässlich des Erscheinens des ersten Bandes der *Musikalischen Studienköpfe* im Jahr 1868 heißt es:

> „Es ist eine Sammlung überaus fein charakterisierter Porträts, von Meisterhand dargestellt. Es ist, als wenn ein besonders wohlbegabter Maler sein Zimmer mit den Bildnissen der Kunstgenossen, die er am höchsten verehrt, geschmückt, diese aber so wiedergegeben hätte, wie er sie sieht, er, der sie so genau kennt, so aufmerksam beobachtet hatte."[8]

Einhellig wurden von der Presse und Privatpersonen sowie zum Teil auch von den Porträtierten selbst „die Zuverlässigkeit der Angaben"[9], „der Glanz der Darstellung wie die Wärme des Erfassens der Gegenstände und des Empfindens" des „in Milde und Liebe geschriebene[n] Büchlein[s]" gelobt.[10] Die Autorin selbst sah in der „Herzenswärme und Begeisterung, die mir von Anbeginn die Feder führte", das Geheimnis ihres „unerwarteten Erfolges".[11] Dieser war umso höher anzusetzen, als die inhaltliche Tendenz der *Musikalischen Studienköpfe* längst nicht von allen befürwortet wurde:

> „Meine Begeisterung für Liszt und Wagner weckte viel Widerspruch. [...] Ich hatte mich – darüber bestand kein Zweifel – in der heiligen Überzeugung, daß es einer großen Sache gelte, weit vorgewagt, indem ich, wenn auch ohne Polemik, die brennende musikalische Angelegenheit vor das Forum der breiten Öffentlichkeit trug."[12]

Der Verzicht auf Polemik und die grundsätzliche Sympathie, die La Mara allen von ihr portärtierten Personen entgegenbrachte, vor allem aber ihre Berufung auf Quellen aus erster Hand, die sie durch direkte Befragung der Künstler und Künstlerinnen erhielt, ließen ihre Studien in den Augen der Zeitgenossen authentisch erscheinen. Der Anspruch auf wahrheitsgetreue Darstellung wird jedoch gerade durch diese Methode, die den befragten Künstlern eine Plattform für autobiographische Selbstdarstellung bot, ebenso relativiert wie durch die vorbehaltlose Liszt-Verehrung der Autorin, von dessen Einschätzung der porträtierten Komponisten und Musiker sie bei aller Unabhängigkeit und Selbständigkeit explizit und implizit beeinflusst war. Ohnedies war und ist echte Objektivität in der Biographik wie in der Geschichtsschreibung überhaupt unerreichbar, da sie „immer von der schreibenden Person

8 *Magazin für die Literatur des Auslandes* vom 14.11.1868, zitiert bei La Mara, *Musik und Leben I*, S. 92f.
9 La Mara, *Musik und Leben I*, S. 85.
10 Ebd., S. 93.
11 Ebd., S. 92.
12 Ebd., S. 93f.

ausgeht – und das selbst dann, wenn die schreibende Person eben dies narrativ zu verbergen sucht, selbst dann, wenn sie methodische Wege zu beschreiten versucht, diese Perspektivität auszuschalten."[13]

Von den Zeitgenossen wurde La Maras emotionale und psychologisierende Schreibweise als spezifisch weiblich empfunden. So schreibt Carolyne von Sayn-Wittgenstein in einem Brief an die Autorin: „In Ihrer Zeichnung [der Komponisten Robert Franz und Johannes Brahms] sind Sie in die psychologischen Tiefen hinabgestiegen, wie sie nur eine Frau – ich sage nicht zu verstehen – aber zu deuten und auszudrücken vermag."[14] Ein solches psychologisches Einfühlungsvermögen verspricht sie sich auch von La Maras Vorhaben einer Übersetzung der Lisztschen Chopin-Biographie: „Es liegt beinahe ein zweites Werk in dem Band zwischen den Zeilen. Das wird Ihr Frauengemüt, Ihr Herzensohr den Worten ablauschen."[15] Der Musikschriftsteller und Klavierpädagoge Louis Köhler schreibt:

> „Als ich Ihre hübschen Bücher las, hatte ich zuweilen eine schwache Ahnung, daß der Autor eine Dame sein könnte, denn die Erzählungsweise hatte in ihrer freundlichen Sprache so viel unmittelbar Natürliches, wohingegen die Männer, wenn sie ‚freundlich' schreiben, einen heimlichen *Willen* dazu durchfühlen lassen. Weil Sie aber auch zugleich *eigene* Beobachtungen machen und diese so bestimmt aussprechen, kam ich von meiner Vermutung zuweilen auch wieder ab und blieb schwankend."[16]

Die Verwunderung darüber, dass eine Frau „eigene Beobachtungen" anstellen und diese mit Bestimmtheit vertreten kann, empfindet La Mara offenbar nicht als diskriminierend, wie sie überhaupt Geschlechternormen und -klischees nicht grundsätzlich hinterfragt. So werden auch in den *Musikalischen Studienköpfen* männlich konnotierte Komponisten höher bewertet als weiblich konnotierte, und die weitgehende Beschränkung der Musikerinnen auf ein reproduzierendes Künstlertum nimmt die Autorin als naturgegeben hin. Die *Musikalischen Studienköpfe* lassen sich ohne Abstriche in den im deutschen Musikschrifttum betriebenen Kult um das schöpferische (männliche) Genie und die Beethoven-Heroisierung einreihen. Die Verquickung des nationalen Diskurses mit dem Geschlechterdiskurs mittels der Übertragung von Geschlechter- auf Nationalklischees als Instrument der hierarchisierenden Bewertung von Komponisten lässt sich bei La Mara genauso nachweisen wie bei den männlichen Autoren ihrer Zeit. Im Unterschied zu ihnen sind lediglich

13 Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 420f. Dieser Befund wurde von der frühen Musikwissenschaft hinsichtlich der Biographik als besonders problematisch angesehen, weshalb die Biographie „als nicht in das methodische Portfolio der Musikwissenschaft integrierbar gedacht wurde [...]." Ebd., S. 422. Die Trennung der Biographik von der Geschichtswissenschaft erlaubte das Konstrukt von der Frau als idealer Biographin, „indem das weiblich konnotierte Einfühlungsvermögen zum konstitutiven Moment einer authentischen Biographie verklärt wurde." Suhrcke, *Marie Lipsius*, S. 123. Die Kehrseite dieser Idealisierung war die „Zuweisung des Weiblichen in einen (kontrollierbaren) Bereich außerhalb der männlichen Wissenschaft." Ebd., S. 123f.

14 La Mara, *Musik und Leben I*, S. 218.

15 Ebd., S. 281.

16 Ebd., S. 180.

eine gewisse Entschärfung der polarisierenden Polemik sowie gelegentliche Vorstöße in Richtung einer objektiven Bewertung, wie z. B. hinsichtlich der Rolle George Sands in Chopins Biographie,[17] festzustellen.

Eine deutliche Abweichung vom gängigen geschlechtlich konnotierten Bewertungsmuster in der Musikbiographik des 19. Jahrhunderts weist jedoch La Maras Liszt-Darstellung auf. Während die Autorin die Charakterisierung von Komponisten wie Schubert, Mendelssohn und Chopin als ‚weiblich' im Sinne der traditionellen, hierarchisierenden Gegenüberstellung von Geist, Intellekt und Gemütstiefe versus Sinnlichkeit, Emotionalität und Oberflächlichkeit vornimmt, setzt sie die Feminisierung Liszts als Strategie ein, um den Komponisten und Virtuosen als ideale Künstlerfigur darzustellen. Dass ihr Liszt-Porträt in jeder Hinsicht positiv, ja, verklärend ausfallen würde, überrascht nicht angesichts der nahezu religiösen Verehrung, die die Schriftstellerin dem Künstler entgegenbrachte, und so nimmt es auch nicht wunder, dass der Porträtierte die Charakterstudie „als das Beste, was in knapper Form über mich geschrieben ist"[18], bezeichnete und seinen „geringe[n] Kopf [...] äußerst mild beleuchtet und eingewiegt, sanft und friedsam dort ausruh[end]"[19] befand. Persönlich begegneten sich La Mara und Liszt das erste Mal 1856 im Haus seines Mitarbeiters, des Musikschriftstellers Richard Pohl.[20] Als sie Liszt ihre 1867 zunächst in Westermanns Monatsheften vorab veröffentlichte Kurzbiographie gleich nach Erscheinen zusandte, reagierte er sehr positiv[21] und unterstützte die Publizistin fortan in ihrer biographischen Tätigkeit, indem er ihr Kontakte vermittelte, wichtige Dokumente zur Verfügung stellte und sie in den Kreis der Neudeutschen Schule einführte, deren begeisterte und loyale Anhängerin sie wurde. Im Gegenzug nutzte La Mara ihren wachsenden Erfolg, um sich für die Popularisierung der Werke Liszts und anderer Neudeutscher Komponisten einzusetzen. Von Anfang an faszinierten sie seine Persönlichkeit und seine Musik, und es entwickelte sich

17 Hier verzichtet sie auf die sonst üblichen einseitigen Schuldzuweisungen bezüglich der Trennungsgeschichte und ihren Folgen für Leben und Werk des Komponisten.

18 La Mara, *Musik und Leben I*, S. 248.

19 Ebd., S. 166. Dagegen hatte er gegenüber der Charakterisierung durch seine andere Biographin Lina Ramann Vorbehalte (ebd., S. 247f.), die nach eigener Aussage eine idealisierende Darstellung vermeiden wollte. In einem Brief an die Fürstin Sayn-Wittgenstein, mit der sie in Vorbereitung auf ihre Liszt-Biographie in einem konfliktreichen Dialog stand, betont Ramann ihr Streben nach einer wahrheitsgemäßen und objektiven Darstellung: „Wer wegen einer unlieben Wahrheit zürnt, treibt eitel Spiel mit ihr – sie nicht vertragen können, muß ein moralischer Schwächling sein. Zu dieser Menschenklasse gehöre ich nicht. Ich stelle mich auf den Boden objektiver Wahrheit. Diese Fähigkeit, ruhig und besonnen eine meiner eigenen Ansicht entgegenstehende entgegen zu nehmen und zu prüfen, werde ich mir immer angelegen sein lassen, wie ich sie bei Jedem, der Bedeutendes erstrebt und sich nicht in persönlichen, sondern in den Dienst einer Sache stellt, als Grundbedingung ansehe." Lina Ramann, *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*. Textrevision von Friedrich Schnapp, hrsg. von Arthur Seidl, Mainz u. a. 1983, S. 111.

20 Zu den ersten Begegnungen zwischen Liszt und La Mara siehe das Kapitel *Liszt, mein Schicksal* in: La Mara, *Musik und Leben I*, S. 24–32.

21 Ebd., S. 85, 96, 166, 248 u. a.

bald eine Art Vater-Tochter-Beziehung zwischen ihnen.[22] Unumwunden bekennt sie in ihrer zweibändigen Autobiographie *Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals*, die 1917 in Leipzig erschien, Liszt als Mittelpunkt und Schicksal ihres (schriftstellerischen) Lebens. Der Künstler und seine Beziehung zu ihr erfährt dabei eine romantische Verklärung, die kultisch-religiöse Züge annimmt: Liszt ist der „Meister der Meister"[23], der „Gütigste der Gütigen"[24], der „Serenissimus"[25], „ein Engel"[26], der „väterliche Freund und Berater"[27], dessen Freundschaft „mein Leben beflügeln und ihm seine Bahnen weisen [sollte]. Liszts Genius war mir fortan zum Schicksal geworden."[28] Nach dem letzten Wiedersehen schließen sich „die Pforten meines musikalischen Paradieses"[29] für immer; nach seinem Tod ist er weiterhin in ihrem Leben gegenwärtig als „mein geliebter Schutzgeist"[30]; die Herausgabe seiner Briefe wird zu ihrem „eigentlichen Lebenszweck"[31]. Das die umfangreiche Autobiographie der Achtzigjährigen beschließende Gedicht endet mit dem Bekenntnis: „Nun schläft mein Meister längst den letzten Schlaf; mir aber bleibt er meines Lebens Leitstern, der hoch und hehr an meinem Himmel leuchtet, bis meinen Erden wandel ich vollendet."[32] Abgesehen davon, dass unter den Anhängern der Neudeutschen Schule diese Art der „Huldigungs-Publizistik"[33] mit dem Ziel der Idealisierung und Vergöttlichung Liszts weit verbreitet war,[34] scheint es, als beanspruchte La Mara für ihre Beziehung zu Liszt eine Art Sonderstellung, die es ihr erlaubte, sich ihm vollständig zu widmen, ohne der ‚Unmoral' verdächtig zu werden, handelte es sich doch nicht um eine der vielen Liebschaften des Virtuosen, sondern um eine platonische, durch einen ‚geschlechtsneutralen' Geniekult ver-

22 „Er begrüßte mich – gleichviel, wer bei ihm war – wie es zwischen uns üblich war, wie der Vater die Tochter: er schloß mich in seine Arme und küßte mich auf die Stirn, ich küßte ihn auf die Wange." La Mara, *Durch Musik und Leben II*, S. 29.

23 Ebd., S. 231.

24 La Mara, *Musik und Leben I*, S. 92.

25 Dies., *Musik und Leben II*, S. 32.

26 Ebd., S. 128.

27 Dies., *Musik und Leben I*, S. 335.

28 Ebd., S. 32.

29 Dies., *Musik und Leben II*, S. 129.

30 Ebd., S. 237.

31 Ebd., S. 212.

32 Ebd., S. 466.

33 „Gerade das Außenseitertum Liszts, seine Musikästhetik und sein Lebensstil, die eine Provokation darstellten – wohlgemerkt von Deutschland aus betrachtet –, riefen jene Huldigungs-Publizistik auf den Plan, die später von der Lisztforschung als überzogen und beschönigend kritisiert wurde." Lisbeth Suhrcke, *Zwischen persönlicher Verehrung und kulturpolitischen Zielen. Das Liszt-Bild der Publizistin Marie Lipsius (1837–1927)*, in: Die Tonkunst, Heft 3/2011, S. 436–445; hier S. 438.

34 Nach Suhrcke hatte die öffentliche Liszt-Huldigung für seine Anhängerschaft nicht zuletzt identitätsstiftende Funktion: „Ständig sich gegen Angriffe von konservativer Seite verteidigen zu müssen, war leichter erträglich, wenn man von der Position des ästhetisch und moralisch Höherstehenden aus agieren konnte. So hoben die Autorinnen und Autoren von idealen Liszt-Charakterbildern sich selbst empor und ermöglichten damit auch ihren Leserinnen und Lesern, sich erhaben zu fühlen." Ebd.

klärte Beziehung, umso mehr, als die unverheiratete, mit einer Frau zusammenlebende Autorin am männlichen Geschlecht nicht interessiert zu sein schien.[35] Im Parteienkampf zwischen den Konservativen und den Neudeutschen war es ein kluger Schachzug der wortgewandten Autorin, ein positives Bild von Liszt zu zeichnen, ohne seine Femininität zu verleugnen, wie dies beispielweise Adolf Weissmann in *Der Virtuose* unternimmt.[36] Damit nahm sie der konservativen Opposition den Wind aus den Segeln, die die ‚weiblichen' Eigenschaften Liszts gern ins Feld führte, um den Virtuosen und mehr noch den Komponisten als unproduktiven Arrangeur fremder Ideen zu diskreditieren. Anstatt sich auf die üblichen, traditionell weiblich konnotierten Schwachpunkte der Scharlatanerie und Ausschweifung einzulassen, spricht La Mara Liszt positive ‚weibliche' Eigenschaften zu wie „‚bezaubernde Eleganz', Geistesanmuth, liebenswürdige Herzensgüte" und eine „eigenthümlich schöne aristokratische Erscheinung",[37] ebenso das selbstlose Eintreten „stets nur zu Anderer Besten"[38] und ein an „Liebesthaten"[39] reiches Leben. Sie beschreibt Liszt als seelenvollen Musiker und einfühlsamen und verständnisvollen Mentor; die egoistische, exzentrische und dämonische Seite seines Virtuosentums blendet sie nahezu vollständig aus. Als Dirigent vertrete er den Grundsatz, dass „‚die Aufgabe eines Capellmeisters darin bestehe, sich thunlichst überflüssig zu machen und mit seiner Function möglichst zu verschwinden'"[40]; in seinen Vokalwerken „ordnet sich der Musiker [dem Dichter] völlig unter"[41]; als Lehrer lasse er „der Individualität die größte Freiheit in der Entwicklung"[42]. Selbst sein Virtuosentum zeichnet sich nach La Mara weniger durch souveräne Technik und Bravour als durch „Empfindungstiefe und -Größe"[43] aus. Auch ihre Deutung der Beziehung Liszts zu Richard Wagner ist von einem feminisierenden Grundtenor geprägt, der sich in der Zuweisung der traditionell weiblichen Rolle der dienenden Unterordnung unter das männliche Genie äußert:

> „Welche Verdienste er sich vor allem um Wagner gewann, ist bekannt, wenn auch nicht allenthalben nach seinem vollen Umfang gewürdigt worden. Treuer und wärmer, erfolgreicher und consequenter als irgend Einer trat er von je mit Wort und That für ihn und seine Sache ein. Mit der Intuition des

35 Das hinderte Wissenschaftler jedoch nicht daran, sie in die Reihe der „Löwenjägerinnen" (James Deaville, *Writing Liszt: Lina Ramann, Marie Lipsius, and Early Musicology*, in: Journal of Musicological Research 21 (2002), S. 73–97; hier S. 74) zu stellen, um ihre Liszt-Forschung abzuwerten. James Deaville weist auf die Ironie hin, die im Begriff von der Löwenjägerin liegt, „for it positions them [die über Liszt schreibenden Frauen] as sexualized, masculinized, and murderous (and hence dangerous) while ostensibly aiming to dismiss them. The image also presents the ambiguity of hunter and hunted, and thus also a complete gender reversal." Ebd., S. 75.

36 Zu Weissmanns Liszt-Darstellung siehe Kap. 3.1.1 der vorliegenden Arbeit.

37 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 1, $^{6}$1883, S. 295.

38 Ebd., S. 290.

39 Ebd., S. 298.

40 Ebd., S. 307.

41 Ebd., S. 314.

42 Ebd., S. 308.

43 Ebd., S. 301.

> Genies erkannte er, noch ehe ein Anderer sie ahnte, die Größe des ihm wahlverwandten Kunstgeistes, die Tragweite und Bedeutung seiner neuen unerhört kühnen Bahnen. [...] Nie, das ist gewiß, fanden große, kühne Ideen einen kühneren congenialeren Vorkämpfer, als die Gedanken und Ziele Wagner's in Franz Liszt."[44]

Nicht nur, dass La Mara Liszts förderndes und unterstützendes Wirken mit weiblich konnotierten Begriffen wie Treue, Wärme und Intuition beschreibt, sie scheut sich auch nicht, Wagners Ausspruch über Liszt als sein „zweites Ich"[45] zu zitieren, der mutmaßlich bereits zur damaligen Zeit unwillkürlich an das von zahllosen Ehemännern meist scherzhaft dahingesagte Wort von der ‚besseren Hälfte' denken ließ.[46] In der Beziehung zwischen den beiden Künstlern wird Wagner bei La Mara als ‚männlicher' Künstlertypus dargestellt, als der kreative Part mit „großen, kühnen Ideen" von historischer Tragweite, wohingegen sie Liszt den ‚weiblichen' Part des verständnis- und hingebungsvollen Dienens zuweist. Gleichzeitig wird Wagners ‚männliche' Dominanz kritisch gesehen: „Wie Wagner war Liszt ein Herrscher; aber er ordnete sein Königtum dem des größeren Freundes unter, und dieser, Absolutist wie insgemein alle Reformatoren, nahm es wie etwas Selbstverständliches hin."[47]

Mit der auffälligen Feminisierung Liszts, die eine ausschließlich positive Bewertung des Komponisten und Virtuosen intendiert, steht La Maras biographische Darstellung des Virtuosen im deutschen Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts einzig da. James Deavilles Vermutung, dass ihr Schreiben über Liszt ebenso ein Schreiben über sich selbst gewesen sei, das Fragen der eigenen Identität und Selbstdarstellung berührte, erscheint daher plausibel, umso mehr im Vergleich mit Lina Ramann, die in ihrer Biographie[48] einen ‚männlichen' Liszt präsentiert, „playing the male to a masculinized Liszt and La Mara playing the female to a feminized Liszt [...]. Both captured and possessed Liszt in their writings, but a Liszt in harmony with their own individual subject positions."[49] Im Schreiben über die vielschichtige und schillernde Person Liszt schien sich den Autorinnen, die in mehr als einer Hinsicht gesellschaftliche Außenseiterinnen waren, ein Ventil zu öffnen, durch das sie indirekt ihre eigenen Positionen und Empfindungen verarbeiten und mitteilen konnten.

---

44 Ebd., S. 305ff.

45 Ebd., S. 306.

46 Umgekehrt wäre es kaum denkbar gewesen, dass Liszt Wagner als sein „zweites Ich" bezeichnet hätte.

47 La Mara, *Musik und Leben I*, S. 232.

48 Lina Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, 3 Bde., Leipzig 1880–1894.

49 Deaville, *Writing Liszt*, S. 94 f. Besonders in Ramanns Ringen um Objektivität bei der Arbeit an ihrer Liszt-Biographie, das sie in ihrem „Entstehungstagebuch" (1873–1887), der sogenannten *Lisztiana*, an vielen Stellen thematisiert, wird diese doppelte Maskulinisierung sichtbar, in der sie Liszt in ‚männlicher' Objektivität gegenübertritt und ihn so ‚frei' macht, sich in der Interview-Situation ebenfalls als ‚Mann' zu verhalten. Vgl. Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 422–427. Interessant ist, dass Liszt selbst seine Maskulinisierung durch Ramann offenbar weniger behagte als die feminisierende Darstellung bei La Mara. Vgl. Deaville, *Writing Liszt*, S. 88ff.

La Maras Identifikation mit dem von ihr kreierten ‚weiblichen' Liszt zeigt sich an Kleinigkeiten wie der Übertragung von Wagners scherzhaftem Wort vom „zweiten Ich" auf ihre eigene jahrzehntelange Partnerschaft mit der Schriftstellerin Similde Gerhard, „die mich ihr ‚zweites Ich' nannte"[50], und ihre eigene Rolle darin. Sie erweist sich aber vor allem in Liszts Charakterisierung als einer von der Gegenwart unverstandenen und daher gewissermaßen erzwungen zukunftsorientierten Künstlerexistenz – ein Schicksal, das ihn mit den kreativen Frauen seiner Zeit verband: „The Liszt La Mara writes was one whose realm is not of the present, but of the future [...], always awaiting completion or recognition in the utopian sense, that motivated so much women's writings in the nineteenth century [...]."[51] Der Zukunftsmusiker Liszt bot der Schriftstellerin La Mara also die Möglichkeit der Identifikation mit dem eigenen Schicksal als kreative Frau, die auch für sich selbst hinsichtlich gesellschaftlicher Anerkennung und Gleichberechtigung nur hoffen konnte, dass ihre Zeit kommen würde. Dies galt nicht nur für die Publizistin und Forscherin, die in die Männerdomäne der sich etablierenden Musikwissenschaft vordrang, sondern auch für die Ledige, die über Jahrzehnte in Partnerschaft mit einer Frau lebte. Zwar waren eheähnliche Gemeinschaften unter Schriftstellerinnen und Künstlerinnen als einzige Lebensform, die es ihnen ermöglichte, sich künstlerisch oder wissenschaftlich zu entfalten, ohne zur Einsamkeit verdammt zu sein, im 19. Jahrhundert durchaus üblich und wohl eher selten sexuell motiviert.[52] Dennoch lastete auf den betroffenen Frauen, ob bewusst oder unbewusst, zweifellos ein Rechtfertigungsdruck. Ein Indiz hierfür ist die (Über-)Betonung des ‚Normal-Seins' im Hinblick auf die eigene geschlechtliche Identität und die ausdrückliche Akzeptanz der bestehenden Geschlechterordnung. Bei Similde Gerhard und Marie Lipsius äußerte sich beides in ihrem sozialen Engagement für Kinder, Arme und verwundete Soldaten ebenso wie in ihren Schriften: Gerhard, die Mädchenratgeber ganz im

50 La Mara, *Musik und Leben I*, S. 48. Siehe auch Bd. 2, S. 367.

51 Deaville, *Writing Liszt*, S. 90.

52 „Wir wissen nichts über die Art und Intensität der meisten dieser Beziehungen. Bevor man jedoch versucht, sie mit heutigen Kriterien zu klassifizieren, sollte man sich bewußt machen, daß es keinen Hinweis darauf gibt, daß Frauen selbst ihre Beziehungen etwa bis Ende des 19. Jahrhunderts als ‚sexuelle' wahrgenommen hätten. Ebensowenig existierte weibliche Homosexualität bis in die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts im Strafrecht oder – abgesehen von wenigen Einzelfällen – im Diskurs der Sexualforscher." Bärbel Kuhn, *Familienstand: ledig. Ehelose Frauen und Männer im Bürgertum (1850–1914)*, Köln/Weimar/Wien 2000, S. 88. La Mara selbst nennt in ihrer Autobiographie wie selbstverständlich mit Claire von Glümer (1825–1906) und Auguste Scheibe (1824–1898) zwei weitere Schriftstellerinnen, „die, eng befreundet, [...] einen gemeinsamen Haushalt führten." La Mara, *Musik und Leben II*, S. 170. Auch Anna Morsch blieb unverheiratet und lebte in späteren Jahren mit ihrer Lebensgefährtin Minna Wolff zusammen, ebenso wie Lina Ramann, die mit ihrer Partnerin Ida Volckmann (1838–1922) ein musikpädagogisches Institut für Frauen führte. Ein Künstlerinnenpaar bildeten Eugenie Schumann (1851–1938), die jüngste Tochter von Robert und Clara Schumann, und die österreichische Sängerin Marie Fillunger (1850–1930). Zu dieser Partnerschaft siehe Eva Rieger, *„Desire is consuming me". The life partnership between Eugenie Schumann and Marie Fillunger*, in: *Queer episodes in music and modern identity*, S. 25–48.

Sinne des bürgerlichen Weiblichkeitskonzepts verfasste,[53] und Lipsius, die sich die Unterstellung einer spezifisch ‚weiblichen' Autorschaft zu eigen machte (in ihrer Autobiographie zitiert sie stolz eine Fülle von diesbezüglichen Kommentaren und Zuschriften) und gleichzeitig die männliche Sicht auf die von ihr porträtierten *Studienköpfe* übernahm.[54] In dem im 19. Jahrhundert weitgehend tabuisierten Bereich anderer Lebensformen als der Ehe scheint Liszts Ambiguität und Widersprüchlichkeit für La Mara – ebenso wie für Lina Ramann – jedenfalls eine willkommene Projektionsfläche für ihre eigene unangepasste und uneindeutige Identität gewesen zu sein.

Die Identifikation mit einem männlichen Protagonisten und seine Instrumentalisierung für die eigene Identitätsfindung und Selbstdarstellung legt die Vermutung nahe, dass die weiblichen *Studienköpfe* ihrer Autorin erst recht einen breiten Identifikationspool geboten hätten. Dies ist jedoch nicht der Fall, im Gegenteil: Hier erweist sich La Mara als neutrale, sich weitgehend auf Fakten beschränkende Biographin, die trotz ihrer Pionierleistung, biographische Studien über Musiker*innen* verfasst und veröffentlicht zu haben, am Schicksal ihrer Geschlechtsgenossinnen weniger Anteil zu nehmen scheint als an demjenigen der von ihr porträtierten männlichen Künstler.[55] Trotz oder gerade wegen ihrer eigenen gesellschaftlichen Außenseiterposition übernimmt sie die Denkmuster des bürgerlichen Geschlechterdiskurses, indem sie sich der allgemeinen Überzeugung von der künstlerischen Produktionsunfähigkeit der Frau anschließt und ihre als naturgegeben angesehene Unterordnung unter den Mann nicht hinterfragt.[56] So heißt es bereits im Vorwort

53 Ihr bekanntestes Werk, der 1869 erstmals erschienene Leitfaden *Der deutschen Jungfrau Wesen und Wirken. Winke für das geistige und praktische Leben*, fand weite Verbreitung und erlebte bis 1910 14 Auflagen.

54 Sie scheint die Feminisierung ihrer Autorschaft noch befördert zu haben, indem sie – anders als Lina Ramann – bei aller Betonung der Authentizität ihrer Musikerporträts andererseits durch ihre offene Parteinahme für Liszt und Wagner und das explizite Anliegen, sich zum Sprachrohr der Neudeutschen Schule zu machen, ebenso wie mit der wiederholten Berufung auf Liszt, beispielsweise bei der Auswahl ‚biographiewürdiger' Pianistinnen der Gegenwart, auf ‚männliche' Objektivität bewusst verzichtete.

55 Ein äußeres Anzeichen hierfür ist der Umfang der Kurzbiographien: Während die männlichen Künstler, darunter auch nicht oder eher wenig komponierende Virtuosen wie Hans von Bülow oder Carl Tausig, jeweils auf 20 bis 30 Seiten porträtiert werden, kommen die Frauen auf 5 bis 10 Seiten. Der Unterschied ergibt sich zunächst aus den Werkbesprechungen, die bei den komponierenden Frauen weitgehend entfallen (ebenso wie gesonderte Werkverzeichnisse), ist aber auch ein Beleg für den musikhistorischen Stellenwert, den die Autorin den Virtuosinnen (und Virtuosen) bereits im Vorwort zum 5. Band der *Studienköpfe* zuweist: „Vorübergehend wie die Gegenwart freilich ist, im Gegensatz zu dem für die Nachwelt schaffenden Componisten, Dichter, Maler, Bildner, Architekten, des Virtuosen Aufgabe [...]." La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 5, Vorwort, S. XI.

56 Dass auch andere Haltungen möglich waren, zeigen Anna Morschs biographische Skizzen, die von großer Sympathie und Engagement für die im Kapitel „Komponistinnen und Musikschriftstellerinnen" nicht weniger als 29 genannten Frauen (hinzu kommen 15 weitere, von denen die Autorin keine näheren biographischen Daten ermitteln konnte) geprägt sind. An mehreren Stellen weist Morsch auf die geschlechtsspezifischen Schwierigkeiten hin, denen die komponierenden Frauen

des fünften Bandes der *Musikalischen Studienköpfe* mit dem Titel *Die Frauen im Tonleben der Gegenwart*:

> „Auf frei schöpferischem Gebiet zwar darf sich der weibliche Genius nur bescheidener Erfolge rühmen. Die eigentlich gestaltende Kraft, die Spontaneität der Erfindung und des combinatorischen Vermögens scheinen ihm, wenn nicht völlig versagt, so doch in zu kargem Maße von der Natur verliehen, um wirklich große, hervorragende Leistungen in dieser Richtung nicht von vornherein auszuschließen. Keine Componistin hat je epochemachend oder gar bahnbrechend gewirkt, keine ihren Weg durch unvergängliche Thaten bezeichnet."[57]

Sie schränkt den Leistungs- und Betätigungsbereich von Musikerinnen damit auf die Reproduktion ein, gesteht ihnen darin jedoch – anders als z. B. Eduard Hanslick – Gleichwertigkeit mit Männern zu:

> „In die Herrschaft über die Stimme und einzelne Instrumente theilen sie sich vollberechtigt mit dem starken Geschlecht, und am Clavier zumal, dem modernen Lieblingsinstrument, auf dem sie selbständiger und unabhängiger als auf jedem andern ihre Kunst geltend zu machen vermögen, ringen sie vereint mit jenem um die Palme."[58]

In der Bewertung der Pianistinnen folgt La Mara über weite Strecken Liszts Einschätzung, der sie auch bei der Auswahl der zu Porträtierenden beriet.[59] So über-

---

begegneten, darunter vor allem gesellschaftliche Vorurteile und Mittellosigkeit. „Es scheint eine Eigenthümlichkeit der weiblichen Komponisten zu sein, daß sie ihre Kunst gern in der Stille üben, sich scheu vor der Oeffentlichkeit damit zurückziehen; der Druck des Vorurtheils mag auch viel dazu beitragen [...]." Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen*, S. 67. Am Beispiel der Komponistin Anna Benfey-Schuppe (1830–1903) schreibt sie: „Die schöpferisch begabte und fleißige Künstlerin teilt das Loos vieler ihrer Mitkämpferinnen: ihre Werke, wo sie auch aufgeführt wurden, fanden warmen Beifall und Anerkennung, aber sie ist zu mittellos, um sie drucken zu lassen, und so bleiben sie der größeren Oeffentlichkeit entzogen." Ebd., S. 63. Morsch beklagt die Situation der oft unverheirateten Komponistinnen, die sich ihren Lebensunterhalt meist mühsam mit Klavier- und Musikunterricht verdienten, so z. B. die 1842 in Westfalen geborene Hermine Bovet: „Im 25. Jahre kam sie nach Schwelm, einer großen Fabrikstadt, wo sie sich, immer noch selbst weiterstudierend, eine Existenz zu schaffen suchte. Gelungen ist ihr das wohl, aber ihre Thätigkeit ist eine mühevolle, ihr Leben ein unruhiges; zwei Tage unterrichtet sie in Schwelm, die übrigen Wochentage vertheilt sie auf die Umgegend: Barmen, Gevelsberg, Milspe und Altenvörde. Dazu benutzte sie lange Jahre noch die freien Sonntage zu Reisen nach Köln, um daselbst bei dortigen Professoren die Lücken ihrer eigenen Bildung auszufüllen." Ebd., S. 46. Zu Unterschieden und Gemeinsamkeiten im Schreiben über Musikerinnen und Musiker bei Morsch, Lipsius und Ramann siehe auch Bick, *Mittäterschaften? Wie Musikschriftstellerinnen zur Heroenbildung beitrugen*.

57 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 5, Vorwort, S. VIIf.

58 Ebd., S. VIII.

59 „Es war mir wichtig, die von mir getroffene Wahl der Einzelnen, bevor ich mich mit ihnen in Verbindung setzte, mit der höchsten Autorität, die es gab, zu besprechen." La Mara, *Musik und Leben I*, S. 248. Im Einzelnen lautete Liszts Auswahl wie folgt: „Als Alterspräsidentin müssen Sie Clara Schumann an die erste Stelle setzen, obgleich ihr im Können die Neueren über sind, unter denen Sofie Menter ohne Zweifel allen voransteht. Dann Marie Jaëll-Trautmann, die nächst ihr musikalischste, die ihren Mann bedeutend überragt. Weiter Essipoff und Timanoff, Krebs und die

rascht es nicht, dass Clara Schumann, die als „Alterspräsidentin“[60] die Reihe der weiblichen *Studienköpfe* anführt, in einem weniger positiven Licht erscheint, als es ihre Berühmtheit erwarten ließ: Das Kapitel liest sich wie eine Ansammlung von Passagen aus Liszts durchaus kritischem Aufsatz über Clara Schumann von 1855, der 1882 im vierten Band der *Gesammelten Schriften* neu erschienen war. So fokussiert sie ihre Studie nicht allein auf die auch von anderen und der Künstlerin selbst lancierte Rolle als Vermittlerin der Musik Robert Schumanns, sondern übernimmt auch Liszts indirekt geäußerte Kritik an der Verleugnung ihrer Individualität zugunsten einer von ihm als übertrieben empfundenen ‚priesterlichen‘ Werktreue.[61] Auffällig ist, dass La Mara keinerlei Bemühen um eine eigenständige, differenzierte Darstellung der Pianistin und Komponistin zeigt, das viele ihrer anderen Studien auszeichnet. Es reizte sie offenbar nicht, der öffentlichen, klischeehaften Überbetonung ihrer weiblichen Rolle als Ehefrau und Mutter Aspekte entgegenzusetzen, mit denen sie ein eher ‚männliches‘ Porträt hätte zeichnen können. So hätte sie die Kompositionen Clara Schumanns eingehender würdigen können;[62] sie hätte die Pianistin als vorbildliche Beethoven-Interpretin darstellen und ihren Einsatz für zeitgenössische Komponisten wie vor allem Brahms hervorheben und dadurch die einseitige Fokussierung auf das Werk Robert Schumanns relativieren können. Ihr Wirken als Interpretin, Kammermusikerin und Pädagogin in eine Reihe mit demjenigen Joseph Joachims zu stellen, wäre ebenfalls eine Möglichkeit gewesen, das öffentliche Bild Clara Schumanns in eine andere Richtung zu lenken. Vor allem aber hätte La Mara anhand der außergewöhnlichen Karriere der Pianistin, die als eine der wenigen von ihr porträtierten Tonkünstlerinnen über Heirat und Familiengründung hinaus ununterbrochen konzertierte und meistens sogar Haupternährerin ihrer wachsenden Familie war, das bürgerliche Geschlechterverhältnis in Frage stellen können. Dies scheint ihr jedoch ebensowenig ein Anliegen gewesen zu sein wie eine Identifikation mit der Künstlerin, die trotz aller öffentlichen Legitimierung ihrer lebenslangen Berufstätigkeit und Karriere eine Außenseiterin blieb – ähnlich wie die Schriftstellerin. Statt also Clara Schumann als Künstlerin zu porträtieren,

Mehlig, die sich in Amerika viel Ruhm und Geld verdient und damit mehr Relief gegeben hat. Auch, wenn Sie wollen, die Szarvady-Clauß – eine gute Person, die nicht viel kann, wenn sie sich auch einbildet, Schumann in Paris eingeführt zu haben. [...] Durch ihren Mann [...] ist sie in die Höhe geschraubt worden und zu Ruf gelangt.“ Ebd., S. 248f. Außer Marie Jaëll, die als angebliche „Deutschfeindin“ eine Aufnahme in die *Studienköpfe* ablehnte (La Mara, *Musik und Leben II*, S. 30), nahm La Mara alle von Liszt vorgeschlagenen Pianistinnen in ihren Band auf, wobei sie lediglich in der Bewertung von Wilhelmine Clauß-Szarvady deutlich von seiner Einschätzung abweicht.

60 La Mara, *Musik und Leben I*, S. 248.

61 „Zitternd, auch nur ein Jota des zu kündenden Spruches zu verlieren, eine Silbe falsch zu betonen und so zur schuldigen, trügerischen Interpretin zu werden, bezwingt sie ihr eigenes Gefühl. [...] Und so sehr ist sie von Andacht beherrscht, daß das beweglichere menschliche Element vor dieser objektiven Interpretation der Kunst fast gänzlich zurücktritt.“ Liszt, *Gesammelte Schriften* 4, S. 204.

62 Anna Morsch reiht Clara Schumann in ihren biographischen Skizzen sogar unter die Komponistinnen (und nicht unter die Virtuosinnen) ein. Morsch, *Deutschlands Tonkünstlerinnen*, S. 13–16.

mit deren Lebenskampf sie sich identifizieren konnte, und ihr zum Teil untypisches Rollenverhalten positiv zu deuten, übernimmt sie das durch die eheliche Verbindung noch verstärkte Stereotyp von der ‚weiblich-reproduktiven' Unterordnung unter das ‚männlich-produktive' Genie:

> „Durch seinen Genius erhielt der ihre seine eigentlichste höchste Weihe. Weit über das, was Clara Wieck einst war, wuchs Clara Schumann hinaus. [...] Sie offenbarte der Welt, was in seiner Seele erklungen, und rastete nicht, bis sie seinen tiefsinnigen Clavierdichtungen ein immer allgemeineres Verständniß erschlossen. So war ihre Ehe ein gegenseitiges seliges Geben und Nehmen, so war ihre Größe *sein*, seine Anerkennung *ihr* Verdienst."[63]

Indem sich Clara Schumanns Würdigung in Abhängigkeit vom Werk ihres Mannes vollzieht, löst sich ihre eigene künstlerische Individualität beinahe in Nichts auf.[64]

Dass La Mara Künstlerinnen auch anders darstellen konnte, zeigt sich an ihrer Studie über Pauline Viardot-Garcia, die bereits vor der Veröffentlichung des fünften Bandes der *Studienköpfe* als Sonderausgabe in der Sammlung *Musikalische Vorträge* erschien.[65] Mehrfach bezeichnet sie die Künstlerin als Genie und verleiht ihr durch die Betonung ihrer musikalischen Vielseitigkeit und universellen Begabung ein ‚männliches' Profil: „Sie gehört noch zu jenen spontanen, universell begabten und gebildeten Naturen, die in unserer auf Theilung der Arbeit und Entwickelung von Specialitäten gerichteten Zeit zu den immer selteneren Erscheinungen werden."[66] In der Aufzählung ihrer Qualitäten rückt die Sängerin in den Hintergrund zugunsten traditionell männlicher Berufsfelder:

> „eine Musikerin, deren sicheres Partitur- und prima-vista-Spiel sammt ihrem feinen Ohr manchem Kapellmeister zu statten käme; eine Komponistin von Grazie und Originalität, eine Lehrmeisterin, der wir keine Andere zur Seite zu stellen haben, mit einem Worte: eine Frau von Genie und Gelehrsamkeit, deren geistreiche Anmuth im Bund mit einer selbst Wissenschaftliches umfassenden literarischen Bildung und tiefgehenden Kenntnis lebender und todter Sprachen ihr die Freundschaft vieler der bedeutendsten Männer und Frauen ihres Jahrhunderts gewann [...]."[67]

Ungewöhnlich ausführlich wird das kompositorische Schaffen Viardots gewürdigt, freilich ohne den Hinweis auf die ‚natürlichen' Grenzen des Geschlechts zu versäumen:

---

63 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 5, S. 15.

64 Da Clara Schumann selbst dieses Bild von sich in der Öffentlichkeit kultivierte, dürfte der Grund für ihr wenig enthusiastisches Dankschreiben nach Erhalt der Studie weniger darin als in ihrem zwiespältigen Verhältnis zu Liszt liegen. So konzentriert sie sich in ihrem Brief ganz auf seinen Aufsatz, der La Mara als Hauptquelle diente, und korrigiert einige falsche Angaben sowie die negative Darstellung ihres Vaters Friedrich Wieck. La Mara, *Musik und Leben II*, S. 17ff.

65 Ebd., S. 16.

66 La Mara, *Pauline Viardot-Garcia*, S. 263.

67 Ebd., S. 263f.

„Sie hat sich auch auf tonschöpferischem Gebiete Lorbeeren gepflückt, und wenn diese die Komponistin auch unvergleichlich karger umwuchern als die Sängerin und Lehrerin – wie den Frauen nun einmal im Bereich der Produktion nur spärliche Erfolge gedeihen – so sieht sie sich doch unter ihren Kunstschwestern vergebens nach derjenigen um, die ihr auch in dieser Beziehung den Rang streitig zu machen vermöchte. Hat sie auch eben so wenig als sie alle eine wirklich große kompositorische That zu verzeichnen, bessere und gerechtere Komponistenfreuden als der genialen Schwester der Malibran hat das Glück noch immer keiner Anderen gegönnt."[68]

La Maras Vermutung, dass Viardot „bei Verlebendigung ihrer dramatischen Charaktere" ein hohes „Maß schöpferischer Kraft verbrauchte",[69] lässt immerhin andere Ursachen für den mangelnden Erfolg als Komponistin zu als die angeblich naturgegebenen und impliziert die Möglichkeit einer höheren Entwicklung und größeren Breitenwirkung als komponierende Frau.

Die Studien über die nicht oder kaum komponierenden Musikerinnen der jüngeren Generation bestätigen im allgemeinen die Bewertungen der Konzertrezensionen, aus denen La Mara ausgiebig zitiert. Die Thematisierung des Geschlechts, die so viele Besprechungen über Konzerte von Instrumentalvirtuosinnen kennzeichnet, prägt daher auch ihre Porträts, wenngleich sie außerhalb der Zitate auf die übliche geschlechterpolarisierende Polemik verzichtet. So gehen ‚männliche' Qualitäten im Spiel von Pianistinnen wie Kraft und geistige Durchdringung zwar stets einher mit einer positiven Bewertung, doch werden auch ‚weibliche' Eigenschaften gewürdigt. Über die Interpretationskunst von Wilhelmine Clauss-Szarvady heißt es beispielsweise:

„Nicht blendende Virtuosität giebt ihrem Spiel auch heute noch seinen Reiz, nicht zu Triumphen der Technik ladet sie uns ein. Sie ist keine Virtuosin großen Stils; das Innige, Anmuthvolle ist ihr Reich; edles Maß, Weiblichkeit, Grazie und Innerlichkeit bezeichnen ihre Weise. Sie wirkt nicht imponirend und elektrisirend, sie nimmt nur gefangen durch ihre schlichte Poesie, wenn sie auf den silbertönigen Flügeln Pleyel's, die Chopin vorzugsweise liebte, die Werke spielt, die ihrer Individualität entsprechen."[70]

Pianistinnen wie Sofie Menter und Annette Essipoff, deren durch Kraft, Leidenschaft, Ursprünglichkeit und Genialität gekennzeichnetes Spiel sie in vielen Besprechungen als ‚männliche' Virtuosinnen auszeichnet, gewinnen zwar die Sympathie der Autorin. Gleichzeitig wird aber eine Vergleichbarkeit oder gar Gleichrangigkeit mit männlichen Kollegen relativiert, indem ihre Erfolge als Verdienst ihrer männlichen Lehrmeister angesehen werden, als deren Schülerinnen sie auch über die Zeit des Unterrichts hinaus öffentlich wahrgenommen werden und die sie bestenfalls erreichen, jedoch nicht übertreffen können. Die ‚Zähmung' der führerlosen pianisti-

68 Ebd., S. 262.
69 Ebd., S. 263.
70 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 5, S. 95.

schen Naturtalente durch ‚besonnene' Pädagogen stellt die hierarchische Geschlechterordnung wieder her. So wird Sofie Menter erst durch den Unterricht bei Carl Tausig zu einer echten Künstlerin: „[E]in neues Empfindungsleben wachte, von ihm gerufen, in ihr auf; erst jetzt beseelte sich ihre Kunst wahrhaft, erst jetzt ward Sofie Menter ganz sie selbst. [...] Ihre Meisterschaft ist eins der schönsten Vermächtnisse, das er uns hinterlassen."[71] Der Kontakt mit Liszt schließlich lässt sie „direct aus der Quelle, aus der in der Kunst des modernen Clavierspiels alle höhere Erkenntnis floß und fließt", schöpfen und „an seiner Größe" groß werden.[72] Es ist sein „energischer Zuspruch"[73], der die wenig reisefreudige Pianistin endlich dazu bewegt, ihre internationale Karriere auszuweiten. In beiden Fällen dienen ihre Erfolge nicht zuletzt der Bekräftigung männlicher Leistungen. Auch Pauline Fichtner verdankt in La Maras Darstellung ihre ‚höhere' Entwicklung zu ‚echtem' Künstlertum einem Liszt-Schüler, Hans von Bülow, der sie in das Werk Beethovens einführt und nach seiner Hinwendung zu Brahms mit ihr in den 1880er Jahren dessen Klavierwerk studiert. Dies hat zur Folge, dass sie nach Jahren, in denen sie als Liszt-Schülerin und -Verehrerin öffentlich beinahe ausschließlich Liszt spielte, nun Brahms in den Mittelpunkt ihrer Konzerte stellt. Dass Bülow sie als „eine der wenigen Pianistinnen, die unter die Clavierspieler gehören", bezeichnet und sie „unter die weißen Räbinnen" zählt, „die eine Beethoven'sche Sonate zu spielen wissen", versteht La Mara (und mutmaßlich auch Fichtner selbst) nicht als Diskriminerung, sondern als „Ehre", auf die Fichtner „mit Fug und Recht stolz sein" dürfe.[74] Ausgeprägter als bei Menter und Fichtner stellt sich das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Schülerin und Lehrmeister bei der russischen Pianistin Annette Essipoff dar, die mit ihrem um zwanzig Jahre älteren Lehrer Theodor Leschetizky zusätzlich durch die Ehe verbunden war. In La Maras Charakterisierung der Pianistin und ihrer Beziehung zu Leschetizky erfährt die in der Geschlechtertheorie des frühen 19. Jahrhunderts wurzelnde Annahme vom weiblichen Ausgeliefertsein an die Lüste und Triebe einen rhetorischen Nachhall, umso mehr als sich vermeintlich weibliche Eigenschaften wie Sinnlichkeit und Naivität in Essipoffs slawischer Herkunft quasi doppeln.[75] Schon das Mädchen wird als „kleine Hexe"[76] bezeichnet, die „den Teufel im Leib"[77] hat. Nur „wenn es gelingt, Ordnung in ihr Wesen hineinzubringen",

71 Ebd., S. 28.

72 Ebd., S. 30. Dem widerspricht Liszts eigene Aussage, er „könne sich die Ehre ihres künstlerischen Erfolges nicht zurechnen." Amy Fay, *Musikstudien in Deutschland. Aus Briefen in die Heimath*, Berlin 1882, S. 118.

73 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 5, S. 31.

74 Ebd., S. 66. Fichtner revanchierte sich, indem sie als eine der ganz wenigen Pianisten und Pianistinnen Bülows Klavierwerke öffentlich spielte. „Er hinwiederum, der immer nur Andere, nie sich selber spielt, darf in Pauline Fichtner eine feinsinnige Vertreterin seiner Clavierschöpfungen schätzen." Ebd.

75 Vgl. die Darstellung Anton Rubinsteins bei La Mara, *Anton Rubinstein* und Adolf Weissmann, *Der Virtuose*.

76 La Mara, *Musikalische Studienköpfe* 5, S. 151.

77 Ebd., S. 152.

kann sie „eine große Künstlerin werden."[78] Zu ihrer Heirat heißt es, „der Meister, dem sie nicht allein ihre künstlerische Erziehung, sondern überhaupt eine höhere und ernstere Richtung ihres ganzen Wesens dankt, [sei] inzwischen auch der Führer und Gefährte ihres Lebens geworden [...]."[79] Leschetizky übernimmt die Rolle des Lehrers, Erziehers (Vaters) und Ehemannes in einer Person und ist folgerichtig nicht nur Partner, sondern Führer ihres Lebens.[80] Die Porträts der weiblichen *Studienköpfe* bestätigen damit bei aller differenzierenden Würdigung der künstlerischen Leistungen die Geschlechterklischees und Rollenzuweisungen des 19. Jahrhunderts: Männer werden aus sich selbst heraus groß, Frauen an Männern.[81] Während sich das Künstlertum bei Männern kraft ihres eigenen Talents, ihrer Individualität und Genialität entfaltet und gewissermaßen vom Leben selbst, von der Notwendigkeit, für den eigenen Lebensunterhalt zu sorgen, in der Auseinandersetzung mit Künstlerkollegen und in Erfahrungen auf Kunst- und Konzertreisen geformt wird, bedürfen Frauen der Lenkung durch männliche Lehrer und Vorbilder, bis sie sich durch Heirat und Ehe wiederum einem Mann unterordnen, von dessen Entscheidung und Einfluss ihre weitere musikalische Karriere abhängt.

La Maras ambivalente Haltung, mit der sie einerseits die bürgerliche Geschlechterordnung und ihre Übertragung auf das Künstlertum von Männern und Frauen unhinterfragt übernimmt, auf der anderen Seite aber die Feminisierung eines männlichen Künstlers betreibt, um ihn als idealen Künstlertypus darzustellen und nicht zuletzt ihre eigene Künstlerexistenz auf ihn zu projizieren, dürfte ein Spiegel ihrer eigenen uneindeutigen Selbsteinschätzung und Positionierung innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft sein, die viele kreative, öffentlich wirkende Frauen ihrer Zeit kennzeichnete. Um sich als kreative Frau in einer männlich dominierten Öffentlichkeit behaupten zu können, bedurfte sie, psychologisch gedeutet, der ‚Identifikation mit dem Aggressor' als Teil einer ‚Überlebensstrategie'. So bewahrte sie das Einstimmen in den Konsens der Überlegenheit männlichen Künstlertums vor öffentlicher Ablehnung und sicherte ihren Erfolg als Autorin und damit nicht zuletzt ihre wirtschaftliche Existenz. Es bot ihr als einer außerhalb der einzigen legitimen bürgerlichen Lebensform der Ehe lebenden Frau auch Schutz vor gesellschaftlicher

78 Ebd.

79 Ebd., S. 154.

80 Diese Mehrfachrolle nahm Leschetizky offenbar nicht nur gegenüber Essipoff (sowie mutmaßlich den zwei weiteren Schülerinnen, die nach ihr seine dritte und vierte Ehefrau wurden) ein. Bei aller Verehrung wird er von seinen Schülern als despotisch, autoritär, unberechenbar und besitzergreifend beschrieben: „Er konnte überschwenglich, großzügig, cholerisch, liebenswürdig, sarkastisch und explosiv sein: eine gefährliche Mischung. Wenn er einen Schüler annahm, belegte er auch dessen Privatleben mit Beschlag, wollte alles von ihm wissen und sozusagen als zweiter Vater angesehen werden." Schonberg, *Die großen Pianisten*, S. 275.

81 Noch in Harold C. Schonbergs 1972 erschienener Geschichte des Klaviers und der Pianisten ist dieser Gedanke lebendig, wenn es über das persönliche und künstlerische Verhältnis zwischen Teresa Carreño und Eugen d'Albert heißt: „Aber wenn auch die Ehe nicht klappte, so übernahm die Carreño von d'Albert doch zweifellos ein gut Teil Liszt-Tradition und gewann an Selbstbeherrschung. Es fiel allgemein auf, daß sie nach den Jahren mit d'Albert disziplinierter spielte. Wohl mag sie eine ‚Walküre' geblieben sein, aber sie entwickelte sich zu einer Künstlerin." Ebd., S. 326.

Ächtung. Indem sie als spezifisch ‚weibliche' Autorin gleichzeitig auf Distanz zu den von ihr porträtierten Künstlerinnen ging, um sich stattdessen mit dem ‚weiblichen' Künstlertum eines männlichen ‚Superstars' zu identifizieren, konstruierte sie von sich selbst ein positives Selbstbild außerhalb des für Frauen diskriminierenden Geschlechterdiskurses. Schließlich darf hinsichtlich La Maras ambivalenter Auffassung und Bewertung von ‚Weiblichkeit' nicht vergessen werden, dass Erziehung und gesellschaftliche Prägung dazu führten, dass nur wenige Frauen im 19. Jahrhundert die Existenz polarer ‚Geschlechtscharaktere' und die grundsätzliche Überlegenheit der männlichen ‚Natur' tatsächlich anzweifelten. Gerade im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, in das die Hauptzeit von La Maras schrifstellerischer Tätigkeit fällt, wurde die radikalere egalitäre Frauenbewegung, die Gleichberechtigung und die Aufhebung des hierarchischen Geschlechterverhältnisses forderte, von einer eher reaktionären, den Geschlechterdualismus akzeptierenden Bewegung der sogenannten ‚geistigen Mütterlichkeit' abgelöst, die nach sozialer Verantwortung innerhalb der bestehenden männlich-bürgerlichen Gesellschaftsordnung strebte, ohne diese selbst zu hinterfragen.[82] Das Weiblichkeitsideal La Maras, wie es vor allem in ihrer feminisierenden Liszt-Darstellung aufscheint, harmoniert weit mehr mit dieser von Idealismus geprägten emanzipatorischen Strömung, die sich einen Platz innerhalb der bestehenden Ordnung suchte, als mit den konkreten revolutionären Forderungen der egalitären Frauenbewegung.

82 Vgl. dazu Bussemer, *Bürgerliche Frauenbewegung und männliches Bildungsbürgertum 1860–1880*, S. 190–205. La Mara war zwar in die Frauenbewegung involviert, indem sie sich persönlich und in ihrer Funktion als Schriftstellerin für Frauen einsetzte, ihr Engagement war jedoch kein öffentlich-politisches wie dasjenige von Lina Ramann, die mit dem Allgemeinen Deutschen Frauenverein und seiner Mitbegründerin und Vorsitzenden Louise Otto-Peters (1819–1895) persönlich verbunden war.

## Resümee

Anliegen der vorliegenden Untersuchung war eine historische Analyse der Verbindung des Musikdiskurses mit dem Geschlechterdiskurs im 19. Jahrhundert anhand des deutschen Musikschrifttums jener Epoche. Dabei wurde die enge Verflechtung der beiden Diskurse in sämtlichen Bereichen musikalischer Virtuosität sichtbar, sei es hinsichtlich des Instrumentalspiels von Frauen, sei es in Form geschlechtlich konnotierter Künstlertypen, die von Frauen und Männern nicht in gleicher Weise und gleichberechtigt repräsentiert werden konnten, sei es bezüglich der Klassifizierung von Komponisten und Gattungen als ‚männlich' oder ‚weiblich'. Die Prämisse von der Polarität der Geschlechter als einem zentralen Pfeiler der Neuordnung der bürgerlichen Gesellschaft um 1800, die sich in der Zuweisung von ‚Geschlechtscharakteren' und der daraus abgeleiteten Trennung der Lebens- und Arbeitsbereiche von Männern und Frauen äußerte, entschied im 19. Jahrhundert auch über die Möglichkeiten und Grenzen der Musikausübung und ihre Bewertung. Auf der Grundlage des bürgerlichen Weiblichkeitsideals wurden die Möglichkeiten der Instrumentenwahl für Mädchen und Frauen ebenso eingeschränkt wie die Perspektiven ihrer musikalischen Tätigkeit. Die Forderung nach ‚Anmut' und ‚Schicklichkeit', die Passivität, Bewegungslosigkeit und Zurückhaltung sowohl auf der Ebene der optischen Wahrnehmung als auch hinsichtlich des Repertoires und des musikalischen Ausdrucks umfasste, verwies Mädchen und Frauen auf die Zupf- und Tasteninstrumente und auf ein gefälliges, dem häuslichen Musizieren angemessenes Repertoire. Das Vordringen von Musikerinnen in den professionellen Bereich im Kontext allgemeiner emanzipatorischer Bestrebungen, wirtschaftlicher Notwendigkeit und einer sich stetig verbessernden Ausbildungssituation widersprach diesem in zahlreichen erzieherischen Ratgebern und (musik-)pädagogischen Beiträgen artikulierten Frauenbild und führte Frauen wie Männer in Konflikte: Frauen befanden sich unter einem Rechtfertigungsdruck, der sie entweder zur Unterordnung unter die bestehende Geschlechterordnung, z. B. durch das Zurückstellen oder Aufgeben der solistischen Karriere nach der Heirat, zwang, oder sie zu Strategien der ‚Entgeschlechtlichung' in der Selbststilisierung als Priesterin im Sinne eines geschlechtslosen Mediums des interpretierten Komponisten greifen ließ. Männer reagierten auf die neue, nicht selten als bedrohlich empfundene Konkurrenzsituation mit Abwehrmechanismen wie der stereotypen Berufung auf die männliche und weibliche ‚Natur'. Dabei boten der Musikjournalismus und die Musikschriftstellerei, die sich im 19. Jahrhundert zu einem Grundpfeiler musikalischer Rezeption und zur respektierten Instanz des musikalischen Urteils etablierten, eine wirkungsmächtige öffentliche Plattform.

Im Bereich instrumentaler Virtuosität wirkte sich der Geschlechterdiskurs aber nicht allein auf die ungleichen Möglichkeiten und Perspektiven von Männern und Frauen aus, sondern führte auch zu einer vom biologischen Geschlecht zunächst unabhängigen Übertragung geschlechtlich konnotierter Eigenschaften auf künstlerische Identitäten und Typen. ‚Weibliche' und ‚männliche' Eigenschaften verselbständigten sich in der spezifisch deutschen Diskussion um ‚echte' und ‚unechte' Virtuosität zu Attributen, die eine bestimmte Musik- und Vortragsästhetik markierten und bewerteten. Während Authentizität, Geistigkeit, Intellektualität und Kraft als immer wiederkehrende ‚männliche' Attribute im deutschen Musikschrifttum das Künstlerideal des ‚werktreuen' Interpreten umschreiben, dienen ‚weibliche' Attribute wie Oberflächlichkeit, Eitelkeit und mangelnde Selbstkontrolle der negativen Charakterisierung des sich selbst inszenierenden, auf äußere Wirkung und pekuniären Gewinn bedachten Virtuosen. Der ‚Priester' als Metapher für den Interpreten wird zum ‚männlichen' Gegenbild des Virtuosen, der mit den Mitteln der Maskerade und Travestie sein Publikum zum Personenkult und damit zu einer Entsakralisierung der Musik verführt. Um jedoch die Geschlechterhierarchie zwischen dem ‚weiblichen' Virtuosen männlichen Geschlechts und der zunehmend zu ihm in Konkurrenz tretenden Virtuos*in* aufrechtzuerhalten, werden Maskulinisierungsstrategien entwickelt wie vor allem die Anwendung des dem männlichen Geschlecht vorbehaltenen romantischen Geniebegriffs auf die übermenschlich erscheinenden spieltechnischen Fähigkeiten des Instrumentalvirtuosen und seine diese zur Geltung bringende schöpferische Tätigkeit als Komponist und Improvisator. Die Position der Instrumentalvirtuosin – im 19. Jahrhundert handelte es sich in erster Linie um die Klaviervirtuosin – blieb dagegen problematisch, egal, ob sie als weibliches Pendant zum Virtuosentypus Lisztscher Ausprägung oder als ‚werktreue' Interpretin ‚seriöser' Literatur in Erscheinung trat: Ersteres reduzierte sie, da ihr als Frau der Titel Genie nicht zuerkannt wurde, auf die negativen Virtuoseneigenschaften und machte sie in den Augen ihrer Kritiker zur ‚Amazone', Letzteres wurde als Eindringen in die ‚männliche' Sphäre erhabener Kunstregionen explizit mit dem Argument der geringeren weiblichen Leistungsfähigkeit oder implizit durch die Negierung des Geschlechts im Bild der Heiligen Cäcilie oder Kunstpriesterin abgewehrt. Das Bild vom Kunstpriester verfestigte sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts zu einem in der klassischen Musikszene bis heute gebräuchlichen, nun vor allem Virtuos*innen* bezeichnenden Topos, was Fragen hinsichtlich eines echten Wendepunktes im diskursiven Umgang mit dem Gender-Aspekt und seinen Implikationen im Bereich des instrumentalen Virtuosentums aufwirft. Einen Sonderfall bezüglich der Konstruktion von Künstlertypen stellte die Primadonna dar, die im 19. Jahrhundert einen den gefeiertsten Klaviervirtuosen vergleichbaren und sogar darüber hinausgehenden Star-Status einnehmen konnte. Mit ihrer Macht und finanziellen Unabhängigkeit erlangte sie als Frau eine gesellschaftliche Position, die in ihrer Zeit einzigartig war, für die sie aber einen Preis bezahlen musste: Korrespondierend zu ihren Bühnenrollen wurde sie entweder als ‚Hure' oder als ‚Heilige' rezipiert, kaum jedoch schlicht als Künstlerin, und war damit letztlich, nicht anders als Instrumentalvirtuosinnen, dem Geschlechterverständnis ihrer Zeit unterworfen.

Die Verbindung von Musik- und Geschlechterdiskurs manifestiert sich im 19. Jahrhundert des Weiteren in der Instrumentalisierung von Komponisten als Symbolfiguren nationaler, konfessioneller und rassischer Überlegenheit im spezifisch deutschen Kontext nationaler Identitätsfindung. Zentrale Figur in diesem Diskursgeflecht war Beethoven, der zugleich als Repräsentant ‚deutscher' Tugenden, idealer ‚Männlichkeit' und einer Nationen übergreifenden Universalität gefeiert und auf den die Prämisse von der Überlegenheit ‚deutscher' Musik und Kultur als eines zentralen Bestandteils ‚deutscher' Identität projiziert wurde. Die Stilisierung Beethovens als Kulminationspunkt nicht nur der deutschen, sondern der gesamten Musikgeschichte und unerreichbares Vorbild aller nachfolgenden Komponisten geschieht im deutschen Musikschrifttum unter ausgiebiger Verwendung geschlechtlich konnotierter Attribute, mit denen Beethoven in Kontrast zu anderen, insbesondere süddeutschen und ausländischen Komponisten gestellt wird. Haydn, Mozart und Schubert werden so zu Repräsentanten ‚süddeutsch-katholischer' Sinnlichkeit und Naivität, die ihre genialen Inspirationen in ‚weiblich-kindlicher' Weise passiv aus dem Unbewussten schöpfen, während Beethoven als ‚männliche' Kämpfernatur seine ‚unsterblichen' Werke in hartem künstlerischen und intellektuellen Ringen dem Material und dem Schicksal ‚abtrotzt'. Im Kontext nationaler Selbstfindung wird auch Bach zum Symbol ‚männlich-deutscher' Überlegenheit und darüber hinaus als Komponist protestantischer Kirchenmusik zur Identifikationsfigur für das im Zuge der Säkularisierung an den Rand gedrängte Orgelvirtuosentum, das mehr als jedes andere Instrumentalvirtuosentum männlich konnotiert ist.

Im Gegensatz zu diesen Symbolträgern ‚deutscher' Maskulinität erfährt kein anderer Komponist im deutschen Musikschrifttum eine so starke Feminisierung wie Chopin. Leben, Sterben und Werk werden hier nicht nur im Sinne des romantischen Topos vom leidenden Genie als Einheit rezipiert, sondern dienen auch der Konstruktion einer ‚ausländisch-weiblichen' und damit negativen Gegenfigur zu deutschen Romantikern wie Schumann, der dadurch an positiver ‚Männlichkeit' gewinnt. In Chopins Person und Werk vereinigen sich in der deutschen Rezeption sämtliche positiven und negativen ‚weiblichen' und zugleich dem französischen und slawischen Volkscharakter zugeordneten Attribute, von Grazie, Anmut, Sinnlichkeit, Emotionalität und Sensibilität bis zu Oberflächlichkeit, Koketterie, Melancholie, Reizbarkeit und Hysterie. Unter den deutschen, um 1810 geborenen Komponisten erfährt Mendelssohn in der Rezeption die ausgeprägteste weibliche Konnotierung, und dies, obwohl er andererseits korrespondierend zu seinem eigenen Selbstverständnis als Repräsentant der ‚männlichen' norddeutsch-protestantischen Musikästhetik galt. Die Charakterisierung Mendelssohns als ‚weiblich' beginnt denn auch erst mit seiner Rezeption als jüdischer Komponist, die ihren Ausgang mit Wagners antisemitischer Schrift *Das Judentum in der Musik* nimmt. Im Mittelpunkt dieses Pamphlets steht die Aberkennung Mendelssohns als zentraler Figur innerhalb der deutschen Kulturnation aufgrund angeblich jüdischer Eigenschaften wie vor allem mangelnder schöpferischer Produktivität und unauthentischer Nachahmung, die jüdische Musiker und Künstler – analog zu den Frauen – aus dem deutschen Kulturschaffen faktisch ausschloss.

Die Klassifizierung von Komponisten als ‚männlich' oder ‚weiblich' fiel auf ihre Interpreten, weit mehr aber auf ihre Interpret*innen* zurück, indem diesen das tiefere Verständnis für die Werke ‚männlicher' Komponisten, insbesondere Beethoven, abgesprochen und sie auf ein ‚ihrem Geschlecht angemessenes' Repertoire verwiesen wurden. Da aber gleichzeitig seit der zweiten Jahrhunderthälfte eine große Pianistenkarriere ohne Beethoven und andere ‚männliche' Komponisten wie Bach, Schumann und Brahms, nicht mehr möglich war, blieb den Konzertpianistinnen keine andere Wahl, als ‚männliche', damit jedoch zugleich aufgrund ihres Geschlechts für sie als ungeeignet geltende Werke zu spielen. Entgegen der in den Musikschriften geäußerten Vorbehalte gegen das Beethovenspiel von Frauen entwickelte sich dieses nicht zuletzt aufgrund der stark zunehmenden Zahl konzertierender Pianistinnen in der Konzertpraxis nicht nur zur Normalität, sondern Frauen, unter ihnen vor allem Clara Schumann, wurden sogar zu Maßstäbe setzenden Vorreiterinnen, an denen sich auch männliche Pianisten orientierten, und hatten damit paradoxerweise maßgeblich an der Entstehung eines ausschließlich männlichen Kanons und an den sich an diesem orientierenden Anforderungen an Konzertpianisten teil. Ein Blick nach Paris, dem Zentrum der Klaviervirtuosität im 19. Jahrhundert, zeigt ein ähnliches Bild im Hinblick auf die Situation und Bewertung der Konzertpianistinnen und Beethoven-Interpretinnen, wobei ihre Zahl dort vor allem dank der günstigen institutionellen Voraussetzungen mit der Ausbildung am Conservatoire früher als in Deutschland, nämlich bereits in den 1840er Jahren, stark anstieg. Weitere Forschungsarbeiten wären nötig und wünschenswert, um über den Sonderfall der Pianistinnen hinaus Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Deutschland, Frankreich und anderen europäischen Musiknationen im Hinblick auf die vielfältigen Verbindungen des Musikdiskurses mit dem Geschlechterdiskurs herauszuarbeiten. Im Idealfall würde so irgendwann ein europäisches Gesamtbild über die Verallgemeinerbarkeit der für den deutschen Sprachraum gefundenen Ergebnisse entstehen.

Am Beispiel der Musikschriftstellerin Marie Lipsius alias La Mara geht die vorliegende Arbeit schließlich der Frage nach, ob und inwieweit sich die Autorschaft einer Frau hinsichtlich der Verknüpfung des Musikdiskurses mit dem Geschlechterdiskurs innerhalb der männlich dominierten Musikschriftstellerei des 19. Jahrhunderts unterscheidet. Dies ist insofern interessant, als sie diesen Diskurs nicht nur schreibend mit beeinflusst und prägt, sondern sich als kreative Frau, die sich zudem teilweise außerhalb gesellschaftlicher Normen bewegt, selbst darin verorten muss. Dabei zeigt sich, dass La Mara in ihren biographischen Skizzen über Komponisten und bedeutende Musiker der Vergangenheit und Gegenwart die Einschätzung ihrer männlichen Kollegen samt der Verquickung des deutsch-nationalen Diskurses mit dem Geschlechterdiskurs und der Übertragung von Geschlechterdichotomien auf den Bereich der musikalischen Produktion und Reproduktion weitgehend übernimmt. Lediglich in der Porträtierung Liszts weicht sie mit einer auffälligen, dabei eindeutig positiv intendierten Feminisierung des Komponisten-Virtuosen von den meisten Darstellungen ihrer Zeit ab. Indem sie sich mit ihm hinsichtlich seines zukunftsorientierten Künstlertums und seiner unangepassten und uneindeutigen

Lebensweise identifiziert, scheint sie für sich die Möglichkeit eines positiven Selbstbildes außerhalb des für Frauen diskriminierenden Geschlechterdiskurses gefunden zu haben, ohne diesen selbst grundsätzlich hinterfragen zu müssen. Unter dem Aspekt der Aufarbeitung und Anerkennung des musikgeschichtlichen Beitrags von Frauen liegt das Verdienst der Autorin vor allem in der Würdigung bedeutender Tonkünstlerinnen ihrer Zeit, denen sie im fünften Band der *Musikalischen Studienköpfe* ein Denkmal gesetzt hat, auch wenn darin die bestehende Geschlechterordnung ebensowenig in Frage gestellt wird wie die Prämisse von der musikalischen Produktionsunfähigkeit der Frau.

Die Auswertung deutscher Musikschriften des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf die Verknüpfung des Musikdiskurses mit dem Geschlechterdiskurs belegt eindrücklich die Allgegenwart und Dominanz des Denkens über die Geschlechter und ihr Verhältnis zueinander im Denken über Musik und Musiker. Explizit oder implizit ist diese Thematik in Rezensionen, Essays, biographischen Skizzen, Briefen, ja, sogar in Werkanalysen aus jener Epoche präsent. Die Ursachen dafür liegen grundsätzlich in der traditionell weiblichen Konnotierung von Musik und in der hohen Präsenz von Frauen im privaten und öffentlichen Musikleben. Aus Sicht des männlich dominierten Musikdiskurses bedurfte der Widerspruch zwischen der Deklarierung von Musik als höchster Kunstform von nationaler und zugleich universeller Bedeutung und ihrer weiblichen Konnotierung der Rechtfertigung, ebenso wie weibliche Präsenz und Konkurrenz im Musikleben Strategien der Abwehr hervorrief. Es ist wohl nicht vermessen anzunehmen, dass das vehemente Vordringen von Frauen in den Bereich instrumentaler Virtuosität im Verlauf des 19. Jahrhunderts einen beträchtlichen Anteil an der auffälligen Maskulinisierung der Musik, des Musikjournalismus und der Musikwissenschaft hatte, die bis heute z. B. in der beständigen Repetition der kanonisierten ‚Meisterwerke' und in der Dominanz männlicher Dirigenten an der Spitze großer Orchester nachwirkt. Aufgrund der intensiv geführten Diskussion um das Geschlechterverhältnis im Musikbereich als einem wichtigen Teil des gesellschaftlichen Lebens ist dieser wie kaum ein anderer dazu geeignet, eine Zustandsbeschreibung des Geschlechterdenkens und -verhältnisses in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts überhaupt offenzulegen. Der Musikdiskurs des 19. Jahrhunderts greift den Geschlechterdiskurs auf; er ist beeinflusst und geprägt vom Geschlechterdenken der Zeit und fügt sich damit in die allgemeine Geschlechtergeschichte ein. Aber er produziert auch selbst diskursiv Geschlecht und nimmt dadurch aktiv an der Konstruktion der Wirklichkeit der Geschlechter und ihres Verhältnisses zueinander teil. Besonders offensichtlich geschieht dies in der direkten Vergleichs- und Konkurrenzsituation im Bereich professionellen Instrumentalspiels: Hier erweist sich der Musikdiskurs nicht selten als ein Schein- oder Stellvertreterdiskurs, bei dem es in Wahrheit um Geschlecht geht. Doch auch wenn beispielsweise aus immer schon benannten und kritisierten Virtuoseneigenschaften wie Eitelkeit und Oberflächlichkeit im Musikdiskurs des 19. Jahrhunderts weibliche Eigenschaften werden, oder wenn auf der Suche nach nationaler Identität Komponisten explizit als ‚männlich' oder ‚weiblich' kategorisiert werden, dann wird hier Geschlecht produziert. Selbst wenn sich der jeweilige Anteil einzelner

Diskurse und Teildiskurse an der Konstruktion von Wirklichkeiten letztlich schwer bestimmen lässt, deutet die vielfältige und umfassende Genderisierung von Musik in Verbindung mit ihrer Bedeutung für das bürgerliche Leben im 19. Jahrhundert auf eine tragende Rolle des Musikdiskurses und eine Wechselwirkung zwischen Geschlechter- und Musikdiskurs im Hinblick auf das Produzieren von Geschlecht. Dieser Befund lädt ein zu einem Blickwechsel, denn er besagt, dass die Musikgeschichte für die allgemeine Geschlechtergeschichte und ihre Erforschung von hoher Relevanz ist. Der Vorstoß in der neueren Geschichtsforschung, „Nationalgeschichtsschreibung als Geschlechtergeschichte zu konzipieren“[1], ist auch im Hinblick auf die Musikgeschichtsschreibung berechtigt, denn auch Musikgeschichte schreibt Geschlechtergeschichte. Und so erweist sich die provokante Formulierung „Musikdiskurs *als* Geschlechterdiskurs“ im Titel dieser Untersuchung als durchaus angemessen.

1 Schaser, *Nation, Identität und Geschlecht*, S. 74.

## Literaturverzeichnis

### A. Periodika


*Adria. Süddeutsches Centralblatt für Kunst, Literatur und Leben*, Triest, Jahrgang 1 (1838).

*Allgemeine deutsche Musik-Zeitung*. *Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart*, Berlin, Jahrgang 1 (1874)–11 (1884), *Allgemeine Musik-Zeitung* 12 (1885)–70 (1943).

*Allgemeine Musikalische Zeitung* (*AMZ*), Leipzig, Jahrgang 1 (1798/99)–50 (1848), *Neue Folge* 1 (1863)–3 (1865), *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* 1 (1866)–3 (1868), *Allgemeine Musikalische Zeitung* 4 (1869)–17 (1882).

*Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, Wien, Jahrgang 1 (1841)–6 (1846), *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, Jahrgang 7 (1847)–8 (1848).

*Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, Wien, Jahrgang 1 (1813).

*Berliner Musikalische Zeitung*, Berlin, Jahrgang 1 (1844)–4 (1847), *Neue Berliner Musikzeitung*, Jahrgang 1 (1847)–50 (1896).

*La Chronique musicale. Revue bi-mensuelle de l'art ancien et moderne*, Paris, Jahrgang 1 (1873)–11 (1876).

*La Comédie*, Paris, Jahrgang 1 (1863)–24 (1879).

*La France musicale*, Paris, Jahrgang 1 (1837)–34 (1870).

*Frankurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt am Main, seit 1949.

*Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, Leipzig, Jahrgang 1 (1841)–81 (1922).

*Dresdner Nachrichten* (ab 1893 *Dresdner Neueste Nachrichten*), Dresden, Jahrgang 1 (1856)–(1892)–88 (1943).

*Illustrirte Zeitung*, Leipzig 1843–1944.

*Lübeckische Anzeigen*, Lübeck 1751–1933.

*Magazin für die Literatur des Auslandes* [wechselnde Untertitel], Leipzig, Jahrgang 1 (1832)–84 (1915).

*Le Ménestrel. Journal de musique, littérature, modes et théatres*, Paris, Jahrgang 1 (1833)–102 (1940).

*The Monthly musical record*, London, Jahrgang 1 (1871)–40 (1910).

*Neue Freie Presse*, Wien 1864–1939.

*Neue Zeitschrift für Musik* (*NZfM*). *Organ des Allgemeinen Deutschen Musikvereins*, Leipzig, Jahrgang 1 (1834)–67 (1900).

*Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler*, Köln, Jahrgang 1 (1853)–15 (1867).

*Die Presse*, Wien 1848–1896.

*Revue et Gazette musicale de Paris* (*RGM*), Paris, Jahrgang 1 (1834)–47 (1880).

*Signale für die musikalische Welt*, Leipzig, Jahrgang 1 (1843)–99 (1941).

*Urania. Musik-Zeitschrift für Orgelbau, Orgel- und Harmoniumspiel* [wechselnde Untertitel], Erfurt, Jahrgang 1 (1844)–68 (1911).

*Westermann's Illustrirte Deutsche Monatshefte* [ab 1906 *Westermanns Monatshefte*], Braunschweig 1856–1987.

**B. Nachschlagewerke**

*Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius u. a., Stuttgart / Weimar 2001.

*Brockhaus Riemann Musiklexikon*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1978.

*Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, hrsg. von Hans-Otto Hügel, Stuttgart / Weimar 2003.

*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Wiesbaden 1971–2006.

*Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 19. Jahrhunderts*, hrsg. vom Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung, 2006ff., http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/lexikon.

*Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel / Stuttgart 2010.

*MUGI. Musikvermittlung und Gender-Forschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., http://mugi.hfmt-hamburg.de/Lexikon.

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (*MGG*$^{2}$), begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, 26 Bde. in zwei Teilen, Kassel / Basel / London u. a. 1994ff.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, 29 Bde., Oxford (OUP) $^{2}$2001.

## C. Quellenliteratur


Arndt, Ernst Moritz, *Noch ein Wort über die Franzosen und über uns*, o. O. 1814.

Ders., *Entwurf einer teutschen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1814.

Ders., *Über Sitte, Mode und Kleidertracht. Ein Wort aus der Zeit*, Frankfurt am Main 1814.

Auerbach, Berthold, *Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach. Ein biographisches Denkmal,* Bd. 1, Frankfurt am Main 1884.

Brendel, Franz, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig $^{6}$1878 ($^{1}$1852).

Campe, Joachim Heinrich, *Väterlicher Rath für meine Tochter. Ein Gegenstück zum Theophron. Der erwachsenen weiblichen Jugend gewidmet*, Frankfurt am Main und Leipzig 1789.

Chamberlain, Houston Stewart, *Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts*, 2 Bde., München 1899.

Chopin, Frédéric, *Briefe*, hrsg. mit einem Vorwort und Kommentaren von Krystyna Kobylańska. Aus dem Polnischen und Französischen übersetzt von Caesar Rymarowicz, Frankfurt am Main 1984 (Ost-Berlin 1983).

Dubourg, Georges, *The Violin. Being an Account of that Leading Instrument and its Most Eminent Professors, from its Earliest Date to the Present Time. Including Hints to Amateurs, Anecdotes etc.*, London $^{4}$1852.

Eichenauer, Richard, *Polyphonie – die ewige Sprache deutscher Seele*, Goslar 1938.

Fay, Amy, *Musikstudien in Deutschland. Aus Briefen in die Heimath*, Berlin 1882.

*Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig am 2. April 1918*, Leipzig 1918.

Forkel, Johann Nikolaus, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788.

Fichte, Johann Gottlieb, *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre. Zweiter Theil oder Angewandtes Naturrecht*, Jena / Leipzig 1797.

Gerhard, Similde, *Der deutschen Jungfrau Wesen und Wirken. Winke für das geistige und praktische Leben*, Leipzig 1869.

Gleich, Ferdinand, *Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst*, Leipzig 1863.

Gumprecht, Otto, *Musikalische Charakterbilder: Schubert, Mendelssohn, Weber, Rossini, Auber, Meyerbeer*, Leipzig 1869.

Ders., *Neue musikalische Charakterbilder*, Leipzig 1876.

Hadow, William Henry, *Studies of Modern Music: Second Series*, London $^{5}$1904.

Hanslick, Eduard, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 1, Wien 1869.

Ders., *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 2: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten zwanzig Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien 1870. [Die zweite Auflage trägt nur noch den Titel: *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868*, Wien / Leipzig $^{2}$1897.]

Ders., *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin $^{2}$1886.

Ders., *Suite. Aufsätze über Musik und Musiker* [1877–1884], Wien o. J. [1884].

Ders., *Musikkritiken*, hrsg. von Lothar Fahlbusch, Leipzig (Reclam) 1972.

*Heinrich Heine und die Musik. Publizistische Arbeiten und poetische Reflexionen*, hrsg. von Gerhard Müller, Köln 1987.

Heller, Stephen, *Lettres d'un musicien romantique à Paris*, hrsg. von Jean-Jacques Eigeldinger, Paris 1981.

Hiller, Ferdinand, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Köln 1874.

Hoffmann, E[rnst] T[heodor] A[madeus], *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 9: Schriften zur Musik. Singspiele*, Berlin / Weimar 1988.

Humboldt, Wilhelm von, *Über die männliche und weibliche Form* (1795), in: Ders., *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Theodor Kappstein, Berlin o. J., S. 120–164.

*Instructio über die Kirchenmusik und die heilige Liturgie vom 3. September 1958*, abgedruckt in: Musica sacra 79 (1959), Sonderheft, S. 6–67.

Joachim, Johannes und Andreas Moser (Hrsg.), *Briefe von und an Joseph Joachim*, 3 Bde., Berlin 1911–1913.

[Junker, Carl Ludwig], *Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens*, in: *Musikalischer und Künstler-Almanach auf das Jahr 1784*, Freyburg 1784, S. 85–99.

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (1790), hrsg. von Gerhard Lehmann, Stuttgart (Reclam) 2011.

Ders., *Die Metaphysik der Sitten* (1797), Werkausgabe Band VIII, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Wiesbaden 1977.

Karasowski, Moritz, *Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe*, Dresden $^{2}$1878.

Köhler, Louis, *Der Klavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Rathschläge*, Leipzig 1860.

Kuhnau, Johann, *Der Musicalische Quack-Salber, nicht alleine denen verständigen Liebhabern der Music / sondern auch allen andern / welche in dieser Kunst keine sonderbahre Wissenschafft haben. In einer kurtzweiligen und angenehmen Historie zur Lust und Ergetzlichkeit beschrieben von Johann Kuhnau*, Dresden 1700.

La Mara (d. i. Marie Lipsius), *Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals*, 2 Bde., Leipzig 1917.

Dies., *Musikalische Studienköpfe*, Bd. 1: *Romantiker*, $^{2}$1874 ($^{6}$1883).

Dies., *Musikalische Studienköpfe aus der Jüngstvergangenheit und Gegenwart*, Bd. 3: *Charakterzeichnungen von Moscheles, David, Henselt, Franz, Rubinstein, Brahms, Tausig nebst den Verzeichnissen ihrer Werke*, Leipzig 1875.

Dies., *Musikalische Studienköpfe*, Bd. 5: *Die Frauen im Tonleben der Gegenwart*, Leipzig $^{3}$1902.

Dies., *Anton Rubinstein. Neubearbeiteter Einzeldruck aus den Musikalischen Studienköpfen* (Kleine Musikerbiographien), Leipzig $^{8}$1911.

Dies., *Hans von Bülow. Neubearbeiteter Einzeldruck aus den Musikalischen Studienköpfen, 9. und 10. Auflage* (Kleine Musikerbiographien), Leipzig 1921.

Dies., *Pauline Viardot-Garcia* (Sammlung musikalischer Vorträge, Reihe 4 / 43), Einzeldruck, Leipzig 1882.

Le Beau, Luise Adolpha, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, Neudruck der 1. Auflage von 1910, hrsg. von Ulrike B. Keil und Willi H. Bauer anlässlich des 150. Geburtstages der Komponistin, Gaggenau 1999.

Lenz, Wilhelm von, *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*, Berlin 1872.

Lessing, Theodor, *Der jüdische Selbsthaß*, Berlin 1930.

Liszt, Franz, *Gesammelte Schriften. Erster Band: Friedrich Chopin. Frei in's Deutsche übertragen von La Mara*, Leipzig 1880.

Ders., *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn. Deutsch bearbeitet von Peter Cornelius*, Pest 1861.

Ders., *Gesammelte Schriften. Vierter Band: Aus den Annalen des Fortschritts. Konzert- und kammermusikalische Essays*, hrsg. und ins Deutsche übertragen von Lina Ramann, Leipzig 1882, Nachdruck: Hildesheim / New York / Wiesbaden 1978.

Marmontel, Antoine François, *Les Pianistes célèbres. Silhouettes et Médaillons par A. Marmontel, Professeur au Conservatoire*, Paris 1878.

Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Des critischen Musicus an der Spree erster Band*, Berlin 1750.

Marx, Adolf Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 3. Teil, Leipzig 1845.

Ders., *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859 ($^{4}$1884).

Mattheson, Johann, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740.

Mendelssohn Bartholdy, Felix, *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863.

Ders., *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, 12 Bde., Kassel 2008–2017.

Möbius, Paul Julius, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, Halle an der Saale [5]1903.

Morold, Max, *Die deutsche Tonkunst in Österreich*, in: *Ruhmeshalle deutscher Arbeit in der österreichisch-ungarischen Monarchie*, hrsg. von Adam Müller-Guttenbrunn, Stuttgart / Berlin 1916.

Morsch, Anna, *Deutschlands Tonkünstlerinnen. Biographische Skizzen aus der Gegenwart*, Berlin 1893.

Moser, Andreas, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Berlin 1898.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel u. a. 1962.

*Musicalische Bibliothek*, hrsg. von Hans Adolf von Eschstruth, Bd. 1, Marburg / Gießen 1784.

*Napoleons Gesetzbuch. Einzig officielle Ausgabe für das Großherzogthum Berg / Code Napoléon. Édition seule officielle pour le Grand-Duché de Berg*, Düsseldorf 1810.

Nietzsche, Friedrich, *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen.* Kritische Studienausgabe 1, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montanari, München 1988, S. 799–872.

Ders., *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Kritische Studienausgabe 2, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin / New York 1988.

Ders., *Also sprach Zarathustra.* Kritische Studienausgabe 4, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montanari, München 1988.

Ders., *Jenseits von Gut und Böse*, Kritische Studienausgabe 5, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin / New York 1988, S. 9–243.

Nohl, Ludwig, *Musikalisches Skizzenbuch*, Frankfurt am Main 1866.

Pierre, Constant, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par Constant Pierre*, Paris 1900.

Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [Berlin 1752] (Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles II), Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Breslau 1789, hrsg. von Hans-Peter Schmitz.

Ramann, Lina, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, 3 Bde., Leipzig 1880–1894.

Dies., *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*. Textrevision von Friedrich Schnapp, hrsg. von Arthur Seidl, Mainz u. a. 1983.

Rellstab, Ludwig, *Musikalische Beurtheilungen*, Leipzig 1861.

Riehl, Wilhelm Heinrich, *Musikalische Charakterköpfe: ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Bd. 2, Stuttgart [2]1868.

Rolland, Romain, *Vies des hommes illustres: Vie de Beethoven*, Paris [7]1914. (Romain Rolland, *Ludwig van Beethoven*. Deutsch von L. Langnese-Hug, Zürich [5]1918.)

Ders., *Beethoven. Les grandes Epoques créatrices*, Paris 1928.

Rotteck, Carl von und Carl Welcker (Hrsg.), *Das Staats-Lexikon. Encyklopädie der sämmtlichen Staatswissenschaften für alle Stände*, Bd. 5, Altona [2]1847.

Rousseau, Jean-Jacques, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles* (1758), Paris 1896.

Ders., *Emil oder Über die Erziehung. Vollständige Ausgabe in neuer deutscher Fassung besorgt von Ludwig Schmidts*, Paderborn (UTB) [9]1989 [*Emile, ou De l'éducation* 1762].

Sax, Alphonse, *Gymnastique des poumons. La musique instrumentale au point de vue de l'hygiène et la création des orchestres féminins*, Paris 1865.

Schilling, Gustav, *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Aesthetik der Tonkunst*, Mainz 1838.

Schindler, Anton, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, 2 Bde., Münster [3]1860.

Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784), Wien 1806.

Schumann, Robert, *Schriften über Musik und Musiker*, ausgewählt und herausgegeben von Josef Häusler, Stuttgart (Reclam) 2010.

Scudo, Pierre, *Teresa Milanollo. La musique et les femmes*, in: Ders., *L'art ancien et l'art moderne. Nouveaux mélanges de critique et de littérature musicales*, Paris 1854, S. 192–195.

Wagner, Cosima, *Die Tagebücher*, 2 Bde., hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München / Zürich 1976.

Wagner, Richard, *Oper und Drama*, *Dritter Teil*. *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*, Leipzig 1852.

Ders., *Das Judentum in der Musik*, Leipzig 1869.

Ders., *Über das Dirigieren*, Leipzig 1869.

Ders., *Beethoven*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig 1873, S. 79–151.

Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732, faksimilierter Nachdruck, hrsg. von Richard Schaal, Kassel [3]1967.

Wartel, Thérèse, *Leçons écrites sur les sonates pour piano seul de L. van Beethoven*, Paris 1865.

Weber, Marianne, *Ehefrau und Mutter in der Rechtsentwicklung. Eine Einführung*, Tübingen 1907, Neudruck Aalen 1971.

Wasielewski, Wilhelm Joseph von, *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig [8]1927.

Weininger, Otto, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (1903), Wien / Leipzig [19]1920.

Weissmann, Adolf, *Berlin als Musikstadt*, Berlin / Leipzig 1911.

Ders., *Chopin*, Berlin 1912.

Ders., *Der Virtuose*, Berlin 1918.

Ders., *Die Primadonna*, Berlin 1920.

Ders., *Der Dirigent im 20. Jahrhundert*, Berlin 1925.

Ders., *Die Entgötterung der Musik*, Berlin / Leipzig 1928.

**D. Sekundärliteratur**

Antonicek, Theophil / Gruber, Gernot / Landerer, Christoph (Hrsg.), *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, Tutzing 2010.

*Apropos Clara Haskil. Mit einem Essay von Eike Wernhard*, Frankfurt am Main 1997.

Baader, Benjamin Maria, *Juden, Frauen und Deutsche. Jüdische und deutsche Geschichtsschreibung in transatlantischer Perspektive*, in: Karen Hagemann und Jean H. Quataert (Hrsg.), *Geschichte und Geschlechter. Revisionen der neueren deutschen Geschichte* (Geschichte und Geschlechter 57), Frankfurt am Main 2008, S. 227–255.

Ballstaedt, Andreas und Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXVIII), Diss., Stuttgart 1989.

Balz, Martin, *Die Orgel als Orchester – Zum 250. Geburtstag von Georg Joseph Vogler*, in: Ars Organi 47 (1999), S. 194–203.

Bartsch, Cornelia, *Virtuosität und Travestie. Frauen als Virtuosinnen*, in: Heinz von Loesch / Ulrich Mahlert / Peter Rummenhöller (Hrsg.), *Musikalische Virtuosität* (Klang und Begriff 1), Mainz 2004, S. 77–90.

Baur, Eva Gesine, *Chopin oder die Sehnsucht. Eine Biographie*, München [2]2010.

Beller-McKenna, Daniel, *Brahms and the German Spirit*, Cambridge (Massachusetts) / London 2004.

Benthien, Claudia, *Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung*, in: Dies. und Inge Stephan (Hrsg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Literatur – Kultur – Geschlecht 18), Köln / Weimar / Wien 2003, S. 36–59.

Bettinger, Elfi und Julika Funk (Hrsg.), *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin 1995.

Bick, Martina, *Mittäterschaften. Wie Musikschriftstellerinnen zur Heroenbildung beitrugen*, in: Beatrix Borchard / Regina Back / Elisabeth Treydte (Hrsg.), *Musik(vermittlung) und Gender(forschung) im Internet. Perspektiven einer anderen Musikgeschichtsschreibung* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 92), Hildesheim / Zürich / New York 2016, S. 181–195.

Blochmann, Elisabeth, *Das „Frauenzimmer" und die „Gelehrsamkeit". Eine Studie über die Anfänge des Mädchenschulwesens in Deutschland*, Heidelberg 1966.

Böhme, Hartmut, *Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen. Zeugung und Begehren in männlichen Phantasien*, in: Claudia Benthien und Inge Stephan (Hrsg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Literatur – Kultur – Geschlecht 18), Köln / Weimar / Wien 2003, S. 100–127.

Borchard, Beatrix, *Clara Wieck und Robert Schumann. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Weinheim / Basel 1985, 2. Aufl. Kassel 1992.

Dies., *Botschafter der reinen Kunst – vom Virtuosen zum Interpreten. Joseph Joachim und Clara Schumann*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XX (1996), hrsg. von Peter Reidemeister, Winterthur 1997, S. 95–114.

Dies., *Der Virtuose – ein „weiblicher" Künstlertypus?*, in: Heinz von Loesch / Ulrich Mahlert / Peter Rummenhöller (Hrsg.), *Musikalische Virtuosität* (Klang und Begriff 1), Mainz 2004, S. 63–76.

Dies., *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Wien / Köln / Weimar 2005.

Dies., *Eine „Anti-Diva"? Zur Rezeption Pauline Viardot-Garcias im 19. Jahrhundert*, in: Rebecca Grotjahn / Dörte Schmidt / Thomas Seedorf (Hrsg.), *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts* (Forum Musikwissenschaft 7), Schliengen 2011, S. 114–125.

Dies., *Pauline Viardot-Garcia. Fülle des Lebens* (Europäische Komponistinnen 9), Köln / Weimar / Wien 2016.

Borgstedt, Silke, *Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*, Diss., Bielefeld 2008.

Dies., *„Le concert, c'est moi" – Strukturelle Determinanten musikalischen Startums und ihr historischer Kontext*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge 25 (2005): Musiksprache – Sprachmusik. Symposium zum 70. Geburtstag von Peter Gülke Zürich 2004*, hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Bern 2006, S. 113–129.

Braun, Christina von, *Das Weib als Klang. Text, Musik und Geschlecht bei Richard Wagner und Franz Schreker*, in: Rebecca Grotjahn / Dörte Schmidt / Thomas Seedorf (Hrsg.), *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts* (Forum Musikwissenschaft 7), Schliengen 2011, S. 19–36.

Bronfen, Elisabeth und Barbara Straumann, *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, München 2002.

Budde, Elmar, *Musik und Zeit – Beethoven und Schubert*, in: Cornelia Bartsch / Beatrix Borchard / Rainer Cadenbach (Hrsg.), *Der „männliche" und der „weibliche" Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin* (Schriften zur Beethoven-Forschung 18), Bonn 2003, S. 33–40.

Burnham, Scott G., *Beethoven Hero*, Princeton 1995.

Bussemer, Herrad U., *Bürgerliche Frauenbewegung und männliches Bildungsbürgertum 1860–1880*, in: Ute Frevert (Hrsg.), *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert* (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 77), Göttingen 1988, S. 190–205.

Castle, Terry, *Masquerade and Civilization. The Carnivalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford 1986.

Caswell, Austin, *Jenny Lind's Tour of America: A Discourse of Gender and Class*, in: *Festa Musicologica. Essays in Honor of George J. Buelow*, hrsg. von Thomas J. Mathiesen und Benito V. Rivera, New York 1995, S. 319–337.

Dahlhaus, Carl, *Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung*, in: *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik* (Forum Musicologicum 4), Winterthur 1984, S. 9–32.

Dahm, Annkatrin, *Der Topos der Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschrifttum* (Jüdische Religion, Geschichte und Kultur 7), Diss., Göttingen 2007.

Danuser, Hermann (Hrsg.), *Musikalische Interpretation* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), Laaber 1992.

Ders., Art. *Interpretation*, in: *MGG*$^2$, Sp. 1053–1069.

Deaville, James, *Liszt's Virtuosity and His Audience: Gender, Class, and Power in the Concert Hall of the Early 19$^{th}$ Century*, in: Annette Kreutziger-Herr

(Hrsg.), *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 15), Frankfurt am Main 1998, S. 281–300.

Ders., *Writing Liszt: Lina Ramann, Marie Lipsius, and Early Musicology*, in: Journal of Musicological Research 21 (2002), S. 73–97.

Dennis, David B., *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, New Haven / London 1996.

DeNora, Tia, *Beethoven and the Construction of Genius. Muscial Politics in Vienna, 1792–1803*, UCP: Berkely / Los Angeles / London 1995.

Dittrich, Marie-Agnes, *Kein grollender Titan – Franz Schubert, der Österreicher*, in: Annette Kreutziger-Herr (Hrsg.), *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 15), Frankfurt am Main / Berlin u. a. 1998, S. 191–201.

Edler, Arnfried, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, *Teil 3: Von 1830 bis zur Gegenwart* (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 7/3), Laaber 2004.

Eggebrecht, Hans Heinrich, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* (Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1972, Nr. 3), Mainz 1972.

Eigeldinger, Jean-Jacques, Art. *Frédéric Chopin*, in: *MGG*$^2$, Sp. 973–1010.

Ders., *Chopin vu par ses élèves*, Paris 2006.

Ellis, Katharine, *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834–80*, Cambridge (CUP) 1995.

Dies., *Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris*, in: Journal of the American Musicological Society 50 (1997), S. 353–385.

Fischer, Jens Malte, *Richard Wagners „Das Judenthum in der Musik"*, Frankfurt am Main 2000.

Fischer-Homberger, Esther, *Hypochondrie. Melancholie bis Neurose: Krankheiten und Zustandsbilder*, Bern / Stuttgart / Wien 1970.

Dies., *Krankheit Frau und andere Arbeiten zur Medizingeschichte der Frau*, Bern / Stuttgart / Wien 1979.

Franzén, Nils-Olof, *Jenny Lind – Die schwedische Nachtigall. Eine Biographie*, Berlin 1990.

Frevert, Ute, *Bürgerliche Meisterdenker und das Geschlechterverhältnis. Konzepte, Erfahrungen, Visionen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*, in: Dies. (Hrsg.), *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert* (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 77), Göttingen 1988, S. 17–48.

Fuchs, Mechtild, *„So pocht das Schicksal an die Pforte." Untersuchungen und Vorschläge zur Rezeption sinfonischer Musik des 19. Jahrhunderts* (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 18), München 1986.

Gay, Peter, *Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur*. Aus dem Amerikanischen von Karl Berisch, Hamburg 1986.

Gerards, Marion und Freia Hoffmann (Hrsg.), *Musik – Frauen – Gender. Bücherverzeichnis 1780–2004* (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 4), Oldenburg 2006.

Gervink, Manuel, *Weltliche Gattung und sakrales Umfeld. Zum Schnittpunkt von Werkgeschichte, Klangästhetik und Kompositionstechnik in den Orgelsymphonien von Charles Marie Widor*, in: Klaus Wolfgang Niemöller (Hrsg.), *Die Orgel im Konzertsaal und ihre Musik. Bericht über das Symposion Sankt Petersburg 14.–15.1.2005* (Edition IME Reihe I: Schriften Band 15), Sinzig 2010, S. 139–149.

Grotjahn, Rebecca, *Diva, Hure, Nachtigall. Sängerinnen im 19. Jahrhundert*, in: *Frauen in der Musikgeschichte. Dokumentation der Ringvorlesung im Sommersemester 2001*, hrsg. von Susanne Rode-Breymann im Auftrag der Gleichstellungsbeauftragten Petra Obenaus, Hochschule für Musik Köln 2001, S. 41–55.

Dies. und Freia Hoffmann (Hrsg.), *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Herbolzheim 2002.

Dies., *„Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien". Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess*, in: Sabine Meine und Katharina Hottmann (Hrsg.), *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen 2005, S. 35–57.

Dies., *Musik und Gender – eine Einführung*, in: Dies. und Sabine Vogt (Hrsg.), *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, Laaber 2010.

Dies., *„The most popular woman in the world". Die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert*, in: Dies. / Dörte Schmidt / Thomas Seedorf (Hrsg.), *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts* (Forum Musikwissenschaft 7), Schliengen 2011, S. 74–97.

Haas, Frithjof, *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi*, Zürich / Mainz 1995.

Hagemann, Karen, *Nation, Krieg und Geschlechterordnung. Zum kulturellen und politischen Diskurs in der Zeit der antinapoleonischen Erhebung Preußens*, in: Geschichte und Gesellschaft 22 (1996), S. 562–591.

Dies., *„Mannlicher Muth und teutsche Ehre". Nation, Militär und Geschlecht zur Zeit der Antinapoleonischen Kriege Preußens* (Krieg in der Geschichte 8), Paderborn / München u. a. 2002.

Dies., *Krieg, Militär und Mainstream. Geschlechtergeschichte und Militärgeschichte*, in: Dies. und Jean H. Quataert (Hrsg.), *Geschichte und Geschlechter. Revisionen der neueren deutschen Geschichte* (Geschichte und Geschlechter 57), Frankfurt am Main 2008, S. 92–129.

Hausen, Karin, *Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere" – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*, in: Werner Conze (Hrsg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas* (Industrielle Welt 21), Stuttgart 1976, S. 363–393.

Heidrich, Jürgen, *„... nicht einen Funken Genie". Vogler und die Norddeutschen*, in: Thomas Betzwieser und Silke Leopold (Hrsg.), *Abbé Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext*, Frankfurt am Main 2003, S. 61–70.

Heister, Hanns-Werner, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, 2 Bde., Wilhelmshaven / Locarno / Amsterdam 1983.

Hentschel, Frank, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt am Main 2006.

Hinrichsen, Hans-Joachim, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. XLVI), Stuttgart 1999.

Ders., *„Musikbankiers". Über Richard Wagners Vorstellungen vom Judentum in der Musik*, in: Musik & Ästhetik 5 (2001), Heft 19, S. 72–87.

Hoffmann, Freia, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main / Leipzig 1991.

Dies. (Hrsg.), *Reiseberichte von Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Quellentexte, Biographien, Kommentare*, Hildesheim 2011.

Dies. und Christine Fornoff, *„No Lady need apply" oder „Im Rock kann man sich der Pedale nicht bedienen". Organistinnen auf dem Weg der Professionalisierung*, in: Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien (fzg) 18/1 (2012), S. 23–37.

Dies. und Volker Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 77), Hildesheim 2013.

Hoffmann, Hans-Joachim, *Kleidersprache. Eine Psychologie der Illusionen in Kleidung, Mode und Maskerade*, Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1985.

Hügel, Hans-Otto und Johannes von Moltke, Art. *Diva*, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, hrsg. von Hans-Otto Hügel, Stuttgart / Weimar 2003, S. 158–164.

Hupfer, Thomi, *Franz Liszt als junger Mann. Eine Leserei*, Frankfurt am Main 2001.

Jacob, Andreas, *Grundtendenzen der Orgelmusik nach 1950 in Deutschland und Frankreich*, in: Giselher Schubert (Hrsg.), *Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert* (Frankfurter Studien 7), Mainz 2001, S. 217–229.

Jäger, Siegfried, *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, Duisburg 1993.

*Jahrbuch Musik und Gender*, hrsg. vom Forschungszentrum Musik und Gender und der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der Gesellschaft für Musikforschung, Hildesheim / Zürich / New York, seit 2008.

Janz, Rolf-Peter, *Die doppelte Lust an der Verstellung. Thomas Manns „Felix Krull" und Steven Spielbergs „Catch me if you can"*, in: Claudia Benthien und Inge Stephan (Hrsg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Literatur – Kultur – Geschlecht 18), Köln / Weimar / Wien 2003, S. 178–192.

Jung-Kaiser, Ute und Matthias Kruse (Hrsg.), *Chopin, der Antistar* (Wegzeichen Musik 5), Hildesheim / Zürich / New York 2010.

Kaiser, Joachim, *Große Pianisten in unserer Zeit*. Stark erweiterte und überarbeitete Neuausgabe, München 1972.

Kallberg, Jeffrey, *Chopin at the Bounderies. Sex, History, and Musical Genre*, Cambridge, Massachusetts / London (HUP) 1996.

Kammertöns, Christoph, *Chronique Scandaleuse. Henri Herz – ein Enfant terrible in der französischen Musikkritik des 19. Jahrhunderts* (Folkwang-Texte 15), Diss., Essen 2000.

Keil, Ulrike Brigitte, *Luise Adolpha Le Beau und ihre Zeit. Untersuchungen zu ihrem Kammermusikstil zwischen Traditionalismus und „Neudeutscher Schule"* (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 150), Frankfurt am Main 1996.

Kerkhoff, Klaus-C. van den, *Erinnerungen an Gaston Litaize*, in: Österreichisches Orgelforum 1993/1–3, S. 451–464.

Kip, Jenny, *„Mehr Poesie als in zehn Thalbergs". Die Pianistin Marie Pleyel (1811–1875)* (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 7), Oldenburg 2010.

Klassen, Janina, *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit* (Europäische Komponistinnen 3), Köln / Weimar / Wien 2009.

Kleinschmidt, Melanie, *„Der hebräische Kunstgeschmack". Lüge und Wahrhaftigkeit in der deutsch-jüdischen Musikkultur* (KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft 12), Diss., Köln / Weimar / Wien 2015.

Kopitz, Klaus Martin, *Beethovens Wesen. Gedanken zu einer „Borderline-Persönlichkeit"*, in: Cornelia Bartsch / Beatrix Borchard / Rainer Cadenbach (Hrsg.), *Der „männliche" und der „weibliche" Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin* (Schriften zur Beethoven-Forschung 18), Bonn 2003, S. 137–162.

Kramer, Lawrence, *After the Lovedeath: Sexual Violence and the Making of Culture*, Berkeley / Los Angeles / London 1997.

Kraus, Beate Angelika, *Elly Ney und Thérèse Wartel. Beethoven-Interpretation durch Pianistinnen – eine Selbstverständlichkeit?*, in: Cornelia Bartsch / Beatrix Borchard / Rainer Cadenbach (Hrsg.), *Der „männliche" und der „weibliche" Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin* (Schriften zur Beethoven-Forschung 18), Bonn 2003, S. 429–447.

Kuhn, Bärbel, *Familienstand: ledig. Ehelose Frauen und Männer im Bürgertum (1850–1914)*, Köln / Weimar / Wien 2000.

Landwehr, Achim, *Historische Diskursanalyse* (Historische Einführungen 4), Frankfurt am Main 2008.

Lange-Eichbaum, Wilhelm und Wolfram Kurth, *Genie, Irrsinn und Ruhm. Eine Pathographie des Genies*, München $^{4}$1956.

Laqueur, Thomas, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, aus dem Englischen von H. Jochen Bussmann, Frankfurt am Main u. a. 1992 (amerikanische Erstausgabe: *Making Sex*, Cambridge 1990).

Leppert, Richard, *Music and Image: Domesticity, Ideology, and Socio-cultural Formation in Eighteenth-Century England*, New York (CUP) 1988.

Ders., *The sight of sound: music, representation, and the history of the body*, Berkely / Los Angeles / London 1993.

Liebscher, Julia, *Das Kastratentum im Diskurs von Thomas Laqueurs „one-sex model"*, in: Freia Hoffmann / Jane Bowers / Ruth Heckmann (Hrsg.), *Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger*, Oldenburg 2000, S. 47–51.

Linn, Michael von, Art. *Adolf Weissmann*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Oxford (OUP) $^{2}$2001, S. 262.

Loos, Helmut, *Mendelssohn und Hiller im Spiegel ihres Briefwechsels*, in: Peter Ackermann, Arnold Jacobshagen u. a. (Hrsg.), *Ferdinand Hiller. Komponist, Interpret, Musikvermittler* (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 177), Kassel 2014, S. 483–500.

Mann, Harald Johannes, *Die Musikerfamilie Lachner und die Stadt Rain*, Rain am Lech 1989.

Marciano, Rosario, *Teresa Carreño. Eine Lebens- und Wirkungsgeschichte*, Kassel 1990.

McClary, Susan, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota $^{5}$1999.

Meine, Sabine, *Einführende Bemerkungen*, in: Dies. und Katharina Hottmann (Hrsg.), *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen 2005, S. 10–33.

Miller, Cordelia, *Virtuosität und Kirchlichkeit. Deutsches Orgelkonzertwesen im 19. Jahrhundert* (musicolonia 7), Diss., Köln 2010.

Dies., *Der Orgelvirtuose – ein „männlicher" Künstlertypus?*, in: Die Musikforschung 67 (2014), Heft 4, S. 341–362.

Dies., *Musikalische Interpretation im Geschlechterdiskurs des 19. Jahrhunderts*, in: Arnold Jacobshagen (Hrsg.), *Perspektiven musikalischer Interpretation* (Musik – Kultur – Geschichte 4), Würzburg 2016, S. 81–102.

Dies., *Sinfonische Orgelmusik nach 1870 zwischen Sakralität, Profanität und Nationalismus. Ein deutsch-französischer Vergleich*, in: Die Musikforschung 70 (2017), Heft 2, S. 106–125.

Dies., *Das ‚Geschlecht' der Orgel*, in: *Jahrbuch Musik und Gender*, Bd. 11: *Das Geschlecht musikalischer Dinge*, hrsg. von Rebecca Grotjahn, Sarah Schauberger u. a., Hildesheim / Zürich / New York 2018, S. 67–77.

Mösch, Stephan, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Wagners „Parsifal" in Bayreuth 1882–1933*, Kassel 2009.

Moser, Hans Joachim, *Orgelromantik. Ein Gang durch Orgelfragen von vorgestern und übermorgen*, Ludwigsburg 1961.

Müller-Oberhäuser, Christoph, *Die Maske des Genies*, in: Annette Kreutziger-Herr und Katrin Losleben (Hrsg.), *HISTORY / HERSTORY. Alternative Musikgeschichten* (Musik – Kultur – Gender 5), Köln / Wien u. a., S. 105–124.

Niemöller, Klaus Wolfgang, *Perspektiven der europäischen Konzertsaalorgel in der Musikgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, in: Ders. (Hrsg.), *Die Orgel im Konzertsaal und ihre Musik. Bericht über das Symposion Sankt Petersburg 14.–15.1.2005* (Edition IME Reihe I: Schriften Band 15), Sinzig 2010, S. 13–34.

Nowak, Adolf, *Vom „Trieb nach Vaterländischem". Die Idee des Nationalen in der Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. in Zusammenarbeit mit der Staatsoper Unter den Linden Berlin von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 151–165.

Obert, Simon, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 63), Diss., Stuttgart 2008.

Öhrström, Eva, *Jenny Lind: The swedish nightingale*, Stockholm 2000.

Oosten, Ben van, *Charles-Marie Widor. Vater der Orgelsymphonie*, Paderborn 1997.

Ortland, Eberhard, Art. *Genie*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius u. a., Stuttgart / Weimar 2001, S. 661–709.

Pederson, Sanna, *Beethoven and Masculinity*, in: Scott Burnham und Michael P. Steinberg (Hrsg.), *Beethoven and his world*, Princeton 2000, S. 313–331.

Dies., *Beethoven und Männlichkeit im Kontext der Revolution von 1848/49*, in: Cornelia Bartsch / Beatrix Borchard / Rainer Cadenbach (Hrsg.), *Der „männliche" und der „weibliche" Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin* (Schriften zur Beethoven-Forschung 18), Bonn 2003, S. 21–31.

Pfingsten, Ingeborg, *„Männlich" / „weiblich": Nicht nur im Sprachgebrauch von Adolf Bernhard Marx*, in: Cornelia Bartsch / Beatrix Borchard / Rainer Cadenbach (Hrsg.), *Der „männliche" und der „weibliche" Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin* (Schriften zur Beethoven-Forschung 18), Bonn 2003, S. 59–76.

Raykoff, Ivan, *Transcription, Transgression, and the (Pro)creative Urge*, in: Queer episodes in music and modern identity, hrsg. von Sophie Fuller und Lloyd Whitesell, Urbana / Chicago 2002, S. 150–176.

Rehm, Jürgen, *Zur Musikrezeption im vormärzlichen Berlin. Die Präsentation bürgerlichen Selbstverständnisses und biedermeierlicher Kunstanschauung in den Musikkritiken Ludwig Rellstabs* (Studien zur Musikwissenschaft 2), Diss., Hildesheim / Zürich / New York 1983.

Reimer, Erich, Art. *Virtuose*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* 1972, S. 1–8.

Ders., *Der Begriff des wahren Virtuosen in der Musikästhetik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 20 (1996), hrsg. von Peter Reidemeister, Winterthur 1997, S. 61–71.

Rieger, Eva, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, Frankfurt am Main 1981.

Dies., *„Desire is consuming me". The life partnership between Eugenie Schumann and Marie Fillunger*, in: *Queer episodes in music and modern identity*, hrsg. von Sophie Fuller und Lloyd Whitesell, Urbana / Chicago 2002, S. 25–48.

Riviere, Joan, *„Weiblichkeit als Maskerade"*, aus dem Englischen von Ursula Rieth, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, hrsg. von Liliane Weissberg, Frankfurt am Main 1994, S. 34–47.

Rode-Breymann, Susanne, *Die bedrohliche Frau. Geschlechterkonstruktionen auf der Bühne um 1900*, in: Freia Hoffmann / Jane Bowers / Ruth Heckmann (Hrsg.), *Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger*, Oldenburg 2000, S. 81–94.

Rösing, Helmut, *Auf der Suche nach Männlichkeitssymbolen. Beethoven und die Sonaten(hauptsatz)form*, in: Cornelia Bartsch / Beatrix Borchard / Rainer Cadenbach (Hrsg.), *Der „männliche" und der „weibliche" Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin* (Schriften zur Beethoven-Forschung 18), Bonn 2003, S. 5–19.

Saffle, Michael, *Liszt in Germany 1840–1845. A Study In Sources, Documents, And The History Of Reception* (Franz Liszt Studies Series No. 2), New York 1994.

Salmen, Walter, *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München 1988.

Schaps, Regina, *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*, Frankfurt am Main / New York 1982.

Schaser, Angelika, *Nation, Identität und Geschlecht. Nationalgeschichtsschreibung und historische Frauen- und Geschlechterforschung*, in: Karen Hagemann und Jean H. Quataert (Hrsg.), *Geschichte und Geschlechter. Revisionen der neueren deutschen Geschichte* (Geschichte und Geschlechter 57), Frankfurt am Main 2008, S. 64–91.

Schmidt, Birgitta Maria, *Volk, Nation, Stamm und Rasse. Die Politisierung der deutschen Musik 1850–1945*, Diss., Heidelberg 1997.

Schnapper, Laure, *Herz et Hiller. Deux musiciens judéo-allemands dans le Paris romantique*, in: Peter Ackermann, Arnold Jacobshagen u. a. (Hrsg.), *Ferdinand Hiller. Komponist, Interpret, Musikvermittler* (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 177), Kassel 2014, S. 463–482.

Schnebel, Dieter, *Mutter-Vater. Musik- und psychoanalytische Überlegungen zu Beethoven*, in: Cornelia Bartsch / Beatrix Borchard / Rainer Cadenbach (Hrsg.), *Der „männliche" und der „weibliche" Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin* (Schriften zur Beethoven-Forschung 18), Bonn 2003, S. 163–171.

Schnitzer, Claudia, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit* (Frühe Neuzeit Bd. 53. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext), Tübingen 1999.

Schonberg, Harold C., *Die großen Pianisten. Eine Geschichte des Klaviers und der berühmtesten Interpreten von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1972.

Schütz, Erhard, *Das Kind im Manne. Rückblick auf eine Erfolgsfigur*, in: Claudia Benthien und Inge Stephan (Hrsg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Literatur – Kultur – Geschlecht 18), Köln / Weimar / Wien 2003, S. 193–220.

Seyfried, Hans Jürgen, *Adolph Friedrich Hesse als Orgelvirtuose und Orgelkomponist* (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 17), Diss., Saarbrücken 1965.

Sponheuer, Bernd, *Über das „Deutsche" in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion*, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. in Zusammenarbeit mit der Staatsoper Unter den Linden Berlin von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 123–150.

Stopczyk, Annegret (Hrsg.), *Muse, Mutter, Megäre. Was Philosophen über Frauen denken*, Berlin 1997.

Stowell, Robin, *Nicolo Paganini (1782–1840): the violin virtuoso „in excelsis"?*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XX (1996), hrsg. von Peter Reidemeister, Winterthur 1997, S. 73–93.

Suhrcke, Lisbeth, *Zwischen persönlicher Verehrung und kulturpolitischen Zielen. Das Liszt-Bild der Publizistin Marie Lipsius (1837–1927)*, in: Die Tonkunst, Heft 3/2011, S. 436–445.

Dies., *Schriftstellerin | Wissenschaftlerin. Marie Lipsius (1837–1927) und ihr publizistisches Werk in der Gründungsphase der Musikwissenschaft. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte*, Diss., Universität Oldenburg 2016 (Publikation in Vorbereitung).

Tadday, Ulrich / Flamm, Christoph / Wicke, Peter, Art. *Musikkritik*, in: *MGG*$^2$, Sp. 1362–1389.

Taylor, Philip S., *Anton Rubinstein. A Life in Music*, Bloomington / Indianapolis 2007.

Thorau, Christian, *Beethovens „männliche Dichterkraft". Zuschreibungen von Analyse/Analyse von Zuschreibungen*, in: Cornelia Bartsch / Beatrix Borchard / Rainer Cadenbach (Hrsg.), *Der „männliche" und der „weibliche" Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin* (Schriften zur Beethoven-Forschung 18), Bonn 2003, S. 41–58.

Treydte, Elisabeth, *Schlaglichter. Kontexte geschlechterforschender Musikwissenschaften*, in: Beatrix Borchard / Regina Back / Elisabeth Treydte (Hrsg.), *Musik(vermittlung) und Gender(forschung) im Internet. Perspektiven einer anderen Musikgeschichtsschreibung* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 92), Hildesheim / Zürich / New York 2016, S. 79–94.

Unseld, Melanie, *„Man töte dieses Weib!". Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Diss., Stuttgart / Weimar 2001.

Dies., *Genie und Geschlecht. Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung*, in: Kordula Knaus und Susanne Kogler (Hrsg.), *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart* (Musik – Kultur – Gender 11), Köln / Weimar / Wien 2013, S. 23–45.

Dies., *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (BIOGRAPHIK. Geschichte – Kritik – Praxis 3), Köln / Weimar / Wien 2014.

Wasserloos, Yvonne, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 33), Hildesheim / Zürich / New York 2004.

Weissberg, Liliane, *Gedanken zur „Weiblichkeit". Eine Einführung*, in: Dies. (Hrsg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main 1994, S. 7–33.

Zieliński, Tadeusz A., *Chopin. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach 1999.

Zimmer, Hasko, *Auf dem Altar des Vaterlands. Religion und Patriotismus in der deutschen Kriegslyrik des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1971.

**Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts**

hrsg. von Freia Hoffmann

Dorothea Schenck:
«Très douée, bonne musicienne». Die französische Komponistin Mel Bonis (1858–1937). 2005, 110 S., ISBN3-8142-0963-X, € 14,80

Rebecca Grotjahn, Christin Heitmann (Hrsg.):
Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich. 2006, 280 S., ISBN3-8142-0964-8, € 20,00

Thomas Beimel:
In der Ferne: ein leuchtender Körper. Betrachtungen über Werke von Karol Szymanowski, Hans Werner Henze und Myriam Marbe. 2006, 92 S., ISBN 3-8142-0965-6, € 12,00

Marion Gerards, Freia Hoffmann (Hrsg.):
Musik – Frauen – Gender. Bücherverzeichnis 1780–2004. 2006, 667 S., ISBN 3-8142-0966-4, € 25,00

Anja Herold:
Lust und Frust beim Instrumentalspiel. Umbrüche und Abbrüche im musikalischen Werdegang. 2007, 305 S., ISBN 978-3-8142-2088-8, € 25,00

Claudia Schweitzer:
„... ist übrigens als Lehrerinn höchst empfehlungswürdig". Kulturgeschichte der Clavierlehrerin. 2008, 523 S., ISBN 978-3-8142-2124-3, € 24,00

Jenny Kip:
„Mehr Poesie als in zehn Thalbergs". Die Pianistin Marie Pleyel (1811–1875). 2010, 85 S., ISBN 978-3-8142-2187-8, € 11,80

Annkatrin Babbe:
„Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war". Das „Erste Europäische Damenorchester" von Josephine Amann-Weinlich. 2011, 89 S., ISBN 978-3-8142-2230-1, € 10,00

Monika Tibbe (Hrsg.):
Marie Stütz. Aufzeichnungen einer reisenden Musikerin. Quellentexte und Kommentare. 2012, 125 S., ISBN 978-3- 8142-2312-4, € 26,80

Michaela Krucsay:
Zwischen Aufklärung und barocker Prachtentfaltung: Anna Bon di Venezia und ihre Familie von „Operisten“. 2015, 155 S., ISBN 978-3-8142-2320-9, € 19,80

Annkatrin Babbe:
Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch‘schen Konservatorium in Frankfurt a. M. 2015, 255 S., ISBN 978-3-8142-2312-4, € 26,80

Annkatrin Babbe und Volker Timmermann (Hrsg.):
Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert. 2016, 263 S.,
ISBN 978-3-8142- 2338-4, € 26,80

Freia Hoffmann und Volker Timmermann (Hrsg.):
„So ein glänzendes Elend ist der Künstlerstand!“. Aus dem Tagebuch der Violoncellistin Rosa Suck. Wien 1859 und Paris 1866. 2017, 169 S., ISBN 978-3-8142-2, € 21,80

Monika Tibbe:
„Emanzipation der Tat“. Mary Wurm – Pianistin, Komponistin, Dirigentin, Musikschriftstellerin. 2018, 137 S., ISBN 978-3-8142-2368-1, € 19,80