Sabine Meine Henrike Rost (Hrsg.)

# Klingende Innenräume

GenderPerspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten



Meine / Rost (Hrsg.)

\_

Klingende Innenräume

## Musik – Kultur – Geschichte

Im Auftrag des Instituts für Historische Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Tanz Köln

Herausgegeben von Arnold Jacobshagen, Sabine Meine und Michael Rappe

Band 12 - 2020

# Klingende Innenräume

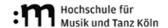
GenderPerspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten

Herausgegeben von Sabine Meine und Henrike Rost

#### Wir danken unseren Partner:innen für die Förderung.









This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license, which means that the text may be be remixed, transformed and built upon and be copied and redistributed in any medium or format even commercially, provided credit is given to the author. For details go to http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2020 Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Emanuel de Witte (1617-1692):

Interieur mit einer Frau am Clavichord, um 1665, Rotterdam,

Mit freundlicher Genehmigung des Museums Boijmans Van Beuningen (Inv.-Nr. 2313),

Foto: Studio Tromp. Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist

ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung

und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7125-6

PDF-ISBN 978-3-8260-7535-3

https://doi.org/10.36202/9783826075353

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

# Inhaltsverzeichnis

I. Rahmungen, Polaritäten und Korrespondenzen9
Sabine Meine und Henrike Rost Klingende Innenräume. Gender Perspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten. Voraussetzungen11
Beatrix Borchard "Ein wunderliches Mittelding". Nachdenken über natürliche und künstliche musikbezogene Erlebnisräume
Susanne Rode-Breymann Versuch über "Innenräume". Raum-Dichotomien am Beispiel von Alma Mahler
Florian Heesch  Duett-Singen. Zur populärkulturellen Inszenierung von Innenräumen
Katharina Hottmann  Muße – Andacht – Geselligkeit. Geschlechtergeschichte und 'Hausmusik' in der Frühen Neuzeit
II. (Früh)Neuzeitliche Perspektiven77
Sebastian Richter Sciocco fu'l tuo desire: Liebesdiskurs im Palazzo – Cross-Dressing im Madrigal
Yevgine Dilanyan Eine Begegnung auf Augenhöhe? Die Flötenquartette von Carlo Giuseppe Toeschi und Christian Cannabich in klingenden Innenräumen des Kurfürsten Carl Theodor
Susanne Schrage  Der indirekte Blick: Johann Joachim Quantz und die Kammerkonzerte Friedrichs II

III. Innenräume der bürgerlichen Moderne
Irène Minder-Jeanneret Konzerträume als gesellschaftliche Laboratorien: Die Anfänge des bürgerlichen Musiklebens in Genf (1718–1830)123
Evelyn Buyken ,Wildes Lernen'? Musikpädagogische Konzepte als Schlüssel zum häuslich-familiären Musiklernen um 1800 in Berlin
Henrike Rost Sophie Klingemanns Stammbuch: Innenräume – Erinnerungsräume. (Wieder-)Begegnungen mit Felix Mendelssohn Bartholdy, Joseph Joachim und Ignaz Moscheles
Klaus Wolfgang Niemöller  Das Musikzimmer in rheinischen Bürgerhäusern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als Treffpunkt von  Komponisten und Liebhabern
Annkatrin Babbe (Handlungs-)Räume für Geigerinnen am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts
IV. Inter- und transkulturelle Konfigurationen
Cornelia Bartsch ,Die Frau am Fenster' – Kippfiguren zwischen Straße und Salon, Tradition und Moderne, Lateinamerika und Europa im langen 19. Jahrhundert
Clemens Kreutzfeldt und Carola Bebermeier Musical Crossroads. Europäisch-amerikanischer Kulturaustausch in vorinstitutionellen Räumen Bostons: Die Musikalienhandlung von Nathan Richardson (1827–1859) und der Musiksalon von Clara Kathleen Rogers (1844–1931)
Sean Prieske Freiraum Musikraum. Reflexionen zum Musikunterricht für geflüchtete Frauen und Mädchen

243
245
261
277
289
291
299

I. Rahmungen, Polaritäten und Korrespondenzen

### Klingende Innenräume

#### Gender Perspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten. Voraussetzungen

Von Sabine Meine und Henrike Rost

Emanuel de Wittes malerische Darstellung eines klingenden Innenraums in einem Bürgerhaus des 17. Jahrhunderts, die den Bucheinband gestaltet, gab einen der Anlässe für das Thema des vorliegenden Bands: Animiert durch die rechteckigen Lichtspiele im Zentrum des Bildes verfolgen wir zunächst die Flucht des langen Hausflures, an deren Ende eine Magd ihrer alltäglichen Arbeit nachgeht. Von dort aus wandert unser Blick zur Frau im Vordergrund des Bildes, sei es durch die korrespondierende Kleidung von weißer Kappe und Schürze beider Frauen oder auch durch die Lichtquelle rechts aus den ebenso rechteckigen Fenstern: Wir sehen sie aus der Rückenansicht, denn sie ist beim Musizieren, vertieft in das Tastenspiel. Offenbar ist sie gewohnt zu spielen, es liegen stapelweise Noten neben dem Instrument.



Abb. 1: Ausschnitt aus Abb. 2 (siehe S. 13).

Die Musizierende scheint in diesem Raum ganz für sich zu sein, so dass wir meinen sie mit unserem Blick zu stören. Doch der Maler des Bildes zieht uns unmittelbar in diese offenbar private Szene hinein. Denn direkt über dem Tasteninstrument hängt der auffällig golden gerahmte Spiegel, durch den das leicht zum Spiel geneigte Antlitz der Frau einsehbar wird. Das Spiegelbild verbindet die Szene im Innenraum mit dem Außen von uns Betrachtenden. Der Spiegel steht für Reflektion, des Lichtes einerseits, aber offenkundig auch für den Widerhall des Klangs des Instruments, der die Kammer im Vordergrund, aber auch die Flure in der Tiefenansicht des Bildes erfüllt. Der Klang ist es, der die beiden Frauen, über ihr Äußeres hinaus, miteinander verbindet – die Magd im Hintergrund hört mit, sie horcht sogar auf (siehe Abb. 1); das private Spiel dringt damit auch in die Öffentlichkeit, die das Personal mit seinen Arbeitsräumen in einem bürgerlichen Haus der Frühen Neuzeit, wie es hier dargestellt ist, verkörperte.

Der Begriff des Privaten ist seit dem 16. Jahrhundert als humanes Bedürfnis der Abgrenzung vom öffentlichen Leben nachweisbar,¹ steht dabei, je nach Zeit und Kontext, für ganz verschiedene Varianten des individuellen Lebens und bleibt stets an die Öffentlichkeit gebunden. Den Gegensatz von privat und öffentlich kann man daher relativieren, aber er bestimmt uns nach wie vor. In seinem Text "Andere Räume" ("Des Espaces autres") aus dem Jahr 1967 sieht Michel Foucault im Kontrast von "privatem und öffentlichem Raum" eine "stumme Sakralisierung" des Lebens.² Er meint damit, dass wir in unserem modernen, profanen Leben "Räume des Innen" brauchen, die uns 'heilig' sind, und die wir mit unseren Fantasien, Leidenschaften, Träumen füllen können.³ Dazu halten wir an Gegensätzen fest, eben zwischen Privatem und Öffentlichem, oder auch zwischen "dem Raum der Familie und dem gesellschaftlichen Raum", "zwischen dem kulturellen Raum und dem nützlichen Raum",

Vgl. den Eintrag "privat", in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Online-Version, © 1998–2018 Trier, <a href="http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GP07705\*XGP07705">http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GP07705\*XGP07705>, 19.2.2018: "adj. und adv., amtlos, besonder, geheim, unöffentlich, persönlich, häuslich [...]; im 16. jahrh. entlehnt aus lat. privatus (vom staat abgesondert, ohne amt für sich lebend; eine einzelne person betreffend) [...]." Für das 17. Jahrhundert sind ebenda bereits Begriffe wie "privatglücke", "privatlaster", "privatleben" oder "privatleute" nachgewiesen. Grundlegend zur Geschichte des privaten Lebens ist nach wie vor: Philippe Ariès, Georges Duby (Hrsg.), Geschichte des privaten Lebens (5 Bände. Deutsch von Holger Fliessbach und Gabriele Krüger-Wirrer), Frankfurt am Main 1991.

Michel Foucault, "Andere Räume" (Aus dem Französischen von Walter Seitter), in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Leipzig 1992, S. 34–46, hier: S. 37.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Ebd., S. 38.

zwischen dem Raum der Freizeit und dem Raum der Arbeit".<sup>4</sup> Und um die "Räume des Innen" für unsere Innenwelten zu öffnen, brauchen wir die Musik.

Wie zentral die Musik auf Wittes Gemälde Bild ist, erschließt sich einmal mehr über den Spiegel, den Foucault im selben Text als Kennzeichen eines Zwischenraums deutet, der Utopie ist – "ein Ort ohne Ort", 5 aber auch eine "Heterotopie", ein 'anderer Raum' als der, den er reflektiert. Durch das Spiegelbild werden wir der Freiräume gewahr, die das Tastenspiel eröffnet. Jetzt sind auch wir gefragt darüber zu fantasieren.



Abb. 2: Emanuel de Witte (1617–1692): Interieur mit einer Frau am Clavichord, um 1665, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.-Nr. 2313 (Foto: Studio Tromp).

Doch es gibt noch eine weitere immanente Dimension der Musik in diesem malerischen Innenraum: Die leicht bewegten, lichten roten Vorhänge rechts korrespondieren mit dem roten Stoff des Alkovens auf der linken Seite. Wenn wir dann die abgelegte Garderobe und das Schwert auf dem Sessel links vor der Bettstatt bemerken, verstehen wir, dass dort noch ein Mann liegt, die Tastenspielerin demnach nicht alleine in der Kammer ist. Es spricht für die Intimität der dargestellten Situation, dass die männliche Anwesenheit hier nur versteckt gezeigt wird, während Frauen die Szene aktiv bestimmen. Musik wurde in der Frühen Neuzeit heilende Wirkung

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Ebd., S. 37.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ebd., S. 39.

zugeschrieben, zudem stand sie oft für Liebesbeziehungen.<sup>6</sup> Beides kann hier gemeint sein. Mit ihrer Musik wollte die Tastenspielerin vermutlich den kranken Mann im Verborgenen gesund machen, der ihr offenbar nahestand.

Wittes Gemälde mag beispielhaft zeigen, wie Musik in Innenräumen Geschichten erzählt von Klang, Dialog und Begegnung.

Seit einigen Jahrzehnten stehen in der Musikforschung raumbezogene Themen im Fokus, ausgehend von der Erkenntnis, dass Geschichte "nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum" spielt,7 der als Analysekategorie heute aktueller als die Zeit geworden zu sein scheint. Zwei grundlegende Aspekte möchten wir aus den Überlegungen zum Eingangsbild als Prämissen für diesen Band setzen: Raum ist eine soziale Kategorie, weil er "Resultat von Handeln" ist und erst durch das Interagieren von Einzelnen oder Gruppen, Männern und Frauen, bestimmt wird.8 Markus Schroer führt aus, dass Räume "komplette Verhaltensrepertoires transportieren". "bestimmte Konnotationen wie laut, leise, konzentriert, stickig usw. enthalten".9 Indem die Wahrnehmung des Raumes und der Geschehnisse vom einzelnen Individuum abhängt, also subjektiv ist, ist der Raum eine ästhetische Kategorie, und Musik prägt seine Akustik. Die Töne in Innenräumen mögen leiser sein als die in Konzert und Oper, sie zwingen uns dazu genauer hinzuhören. Klingende Innenräume sind somit Teil einer Raumsoziologie, die uns eine Fülle von Zugängen zu musikkulturellem Handeln in Geschichte und Gegenwart eröffnet, bei der die Funktion von Musik als ästhetische und soziale Praxis im Vordergrund steht.

Es sind diese kommunikativen und wahrnehmungsgebundenen Qualitäten von Musik, die in privaten Innenräumen besonders virulent und für genderspezifische Fragen ergiebig sind. Denn im Blick auf die Räume hinter geschlossenen Türen werden musikbezogene Handlungen von Frauen gleichermaßen wie das vergleichsweise ebenso wenig erforschte soziale Miteinander von Frauen und Männern im privaten Kontext rekonstruierbar. Der Einsicht folgend, dass der physische Raum "ein bewohnter

14

.

Vgl. Sabine Meine, "Amore è musico. Musik im Liebesdiskurs", in: Musik in der Kultur der Renaissance. Kontexte, Disziplinen, Diskurse, hrsg. von Nicole Schwindt, unter Mitarbeit von Christoph Schanze (= Handbuch der Musik der Renaissance 5), Laaber 2015, S. 241–272; Brenno Boccadoro, "Musica spiritum curat' – Zwischen Philosophie und Medizin", in: Schwindt, Musik in der Kultur der Renaissance, S. 55–108; "Amor docet musicam". Musik und Liebe in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Sabine Meine und Dietrich Helms, Hildesheim 2012.

Karl Schlögel, Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, Frankfurt am Main 2003, S. 68.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Martina Löw, Raumsoziologie, Frankfurt am Main 2001, S. 43.

Markus Schroer, Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums, Frankfurt am Main 2006, S. 113.

und angeeigneter Raum" ist,<sup>10</sup> gehört Musik in Innenräumen zur "Geschichte des Wohnens",<sup>11</sup> die der musikwissenschaftlichen Genderforschung vielfältige Perspektiven eröffnet:

Aus historischer Sicht betrachtet, macht sie musikbezogenes Handeln von Frauen überhaupt erst sichtbar, und das meint das Agieren von Auftraggeberinnen, Förderinnen, Vermittlerinnen, Interpretinnen, teilweise auch von Komponistinnen: 12 Seit dem 16. Jahrhundert, da wie gesagt der Begriff des "Privaten" belegbar ist,13 wird das Haus (bzw. der Palazzo, der Palais etc.), Wohnort von Adligen, Patriziern, Bürgerinnen und Bürgern, infolge von Humanismus, Reformation und Gegenreformation als musikbezogener Handlungsraum von Frauen greifbar und bleibt bis ins 20. Jahrhundert als Ort privater Musikpraxis zentral. Für das Bürgertum der Neuzeit sind die für Mädchen und Frauen in der Regel restriktiven Hausordnungen des familiären und hierarchischen Zusammenlebens über ikonographische wie diskursive Quellen belegt. Sie erzählen, meist moralisierend oder idealisierend, wie das Lernen und Ausüben der Musik von Töchtern und Ehefrauen, allein oder in der Begegnung mit anderen, zur Erziehung, Muße und Andacht beigetragen hat, während gesellige Gemeinschaften außer Haus oftmals Männern vorbehalten waren. Hingegen ist der vergleichsweise reich ikonographisch dokumentierten und stilisierten Praxis von Musik im höfischen Kontext der Neuzeit, wie sie durch Hofdamen und -herren ebenso wie durch Kurtisanen und ihre Partner überliefert ist, zu entnehmen, wie klingende Innenräume ebenso der Nobilitierung und Idealisierung wie der Flucht aus dem restriktiven Alltag und dem Bruch mit den einschränkenden Hausordnungen dienen konnten. Das Studiolo als herausgehobener Ort der Kunstausübung und -andacht, ebenso wie die Kammer, der Ridotto, der Salon, der Drawing Room oder das Gesellschafts-, Tee- oder Musikzimmer sind Bezeichnungen von Innenräumen, die untrennbar mit der Musik- und Spielpraxis in ihnen verbunden sind sowie gleichermaßen mit dem Agieren von Frauen und Männern im Privaten. Die mit diesen Räumen verknüpfte Musikpraxis unterlag dabei in den Jahrhunderten bis hin zur Moderne interessanten Bedeutungsveränderungen und -bewertungen, die in Einzelfällen zu eruieren sind. 14

Pierre Bourdieu, "Physischer, sozialer und angeeigneter Raum", in: Stadt-Räume, hrsg. von Martin Wentz, Frankfurt am Main 1991, S. 25–34, hier: S. 28.

Peter Burke, Was ist Kulturgeschichte?, Frankfurt am Main 2005, S. 104.

Susanne Rode-Breymann, in Zusammenarbeit mit Carolin Stahrenberg, "Orte. Einleitung", in: Lexikon Musik und Gender, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 413f.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Vgl. Anm. 1.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Zum Studiolo als musikbezogenem Handlungsraum von Frauen vgl. Sabine Meine, Die Frottola. Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530, Turnhout 2013, bes. S. 78–105; zur Frühen Neuzeit im deutschsprachigen Raum vgl. auch die

Tradiert über Schrift und Medien, berichtet oder subjektiv erinnert, haben die Klänge, Begegnungen und Dialoge um Musik in Innenräumen Teil an der vielfältigen Gedächtniskultur und Identitätsbildung, die unsere Geschichte und Gegenwart kennzeichnen. Die Rekonstruktion klingender Innenräume kann daher gleichermaßen Zeugnis abgeben von gelebten und imaginierten Welten.

Die publizierten Quellen, Noten, Bild- und Textquellen zu Musik in privaten Innenräumen verweisen bereits auf die heute längst bekannte öffentliche Wirkung des Privaten und die gegenseitige Durchlässigkeit der Sphären. <sup>15</sup> In diesem Sinn zielt die gendersensible Rekonstruktion von Musik in Innenräumen auch darauf, das vielfältige Spektrum von musikbezogener Privatheit und deren Beziehungen zum öffentlichen Raum zu sondieren und diesbezügliche Funktionen weiblichen und männlichen Agierens anhand verschiedener Fallbeispiele zu diskutieren.

grundlegenden Studien von Linda Maria Koldau, Frauen - Musik - Kultur: ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der frühen Neuzeit, Köln u.a. 2005; die von Susanne Rode-Breymann herausgegebenen Bände zu Musik-Orten, u.a.: gemeinsam mit Antje Tumat (Hrsg.), Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit (= Musik - Kultur - Gender 12), Köln u.a. 2013; und unter Mitarbeit von Katharina Talkner (Hrsg.), Musikort Kloster. Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit (= Musik - Kultur - Gender 6), Köln u.a. 2009, oder Einzeluntersuchungen zum häuslichen Musizieren, v.a. zur Aufführungsgeschichte des Liedes, z.B. von Katharina Hottmann zum – auch häuslichen – Liedersingen im Hamburg des 18. Jahrhunderts: "Auf! Stimmt ein freies Scherzlied an". Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung, Stuttgart/Kassel 2017; Liedersingen. Studien zur Aufführungsgeschichte des Liedes, hrsg. von Katharina Hottmann (= Jahrbuch Musik und Gender 6), Hildesheim 2013. Vgl. ebenso den Beitrag von Rebecca Grotjahn zur Bedeutung des häuslichen Übens und Musizierens am Beispiel von Lucia König, zuerst publiziert als: "Playing at Refinement. A Musicological Approach to Music, Gender and Class Around 1900", in: German History 30 (2012), S. 395-411. Für den Salon sind in den letzten Jahren vielfältige Studien entstanden, für einen Forschungsüberblick vgl. u.a. auch Sabine Meine, Manuela Schwartz, "Einleitung", in: Die Tonkunst 4/1 (2010), Der Musiksalon (Themenheft), S. 3-14; sowie die aus einer internationalen Konferenz zum Europäischen Musiksalon an der Universität Maynooth hervorgegangene Publikation Musical Salon Culture in the Long Nineteenth Century, hrsg. von Anja Bunzel und Natasha Loges, Woodbridge 2019.

Die enge Verzahnung des Privaten und Öffentlichen haben sich z.B. in jüngeren Forschungen zum Salon gezeigt, die dessen Relevanz für das Konzert- und Opernleben belegen. Vgl. v.a. Myriam Chimènes' Studie zu Pariser Salons der Troisième République, mit der sie auch das Fortleben von Salons als wesentlichem Teil der Musikkultur bis 1945 für Paris aufzeigt und dessen Profil zwischen Privatheit und Öffentlichkeit an den Begriffen der "diffusion", "création" und "promotion" festmacht. Myriam Chimènes, Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIè République, Paris 2004. Auf dieser Grundlage bauten Sabine Meine und Manuela Schwartz eine Studie zu europäischen Salons auf. Vgl. Anm. 14.

#### **Zur Konzeption**

Der vorliegende Band geht auf eine breiter angelegte, epochen- sowie länderübergreifende Projektidee zurück, für die insbesondere das Dissertationsprojekt von Henrike Rost zu Musik-Stammbüchern des 19. Jahrhunderts impulsgebend war. 16 Unter dem Obertitel "Musik in Innenräumen" konkretisierten sich im Sommersemester 2018 zwei Veranstaltungen an der Hochschule für Musik und Tanz Köln: die Ringvorlesung mit dem Untertitel "Klang, Dialog und Begegnung im Privaten" sowie der wissenschaftliche Workshop "Musik in Innenräumen. Genderperspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten". 17 Ausgewählte Beiträge zu diesen Veranstaltungen, die zugleich mehrere akademische Generationen zueinander führten, finden in diesem Band zusammen. Indem sie epochenspezifische Konstellationen und Fallbeispiele von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart umfassen und von einem Innenraum-Begriff ausgehen, der Ambivalenzen und Vieldeutigkeiten bewusst offenlegt, erweitern sie die Musiksalon-Forschung, die in der Regel auf das 18. und 19. Jahrhundert fokussiert erscheint. 18

#### I. Rahmungen, Polaritäten und Korrespondenzen

Mit Rahmungen, Polaritäten und Korrespondenzen bezüglich möglicher Profile von Musik in Innenräumen bilden die Beiträge im ersten Teil des Bandes die Grundlagen für die folgenden. Neben den Voraussetzungen, mit denen wir Herausgeberinnen in die Thematik einführen, sind hier konzeptuelle Überlegungen über das Studium von Fallbeispielen hinaus von Interesse. So gibt Beatrix Borchard zu bedenken, dass jedes Musikerleben in privaten Innenräumen seinen Anfang nimmt. Am Beispiel der

\_

Henrike Rost, Musik-Stammbücher. Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts (= Musik - Kultur - Gender 17), Köln u.a. 2020.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Im Rahmen der Ringvorlesung hat Sabine Meine am 9. Mai 2018 in der Hochschule für Musik und Tanz Köln ihre Antrittsvorlesung mit dem Titel "Tra i laberinti vivaci". Selbstbewusste Bewegungen Barbara Strozzis im Venedig des 17. Jahrhunderts" gehalten, die in den Bericht der internationalen Tagung "Barbara Strozzi (1619–1677). Musik und Diskurs im Venedig des Seicento", aus Anlass des 400. Geburtstages der venezianischen Sängerin und Komponistin im Jahr 2019, hrsg. von der Autorin und Daria Perocco und derzeit in Druckvorbereitung, eingeht.

Der Begriff des "Salons" steht in Hinblick auf seine Anwendbarkeit auf unterschiedliche räumliche, örtliche und gesellschaftliche Kontexte immer wieder in der
Kritik. Vgl. u.a. Mirjam Gerber, Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit.
Henriette Voigt, Livia Frege und Leipzigs bürgerliches Musikleben (= Studien und
Materialien zur Musikwissenschaft 90), Hildesheim 2016, S. 17–24. Angesichts der
Unschärfe des Begriffs erscheint diese Diskussion nur bedingt zielführend, denn:
"the salon resists clear-cut definitions". Bunzel/Loges, "Introduction", in: dies.,
Musical Salon Culture, S. 1. Für Überlegungen zum Salonbegriff vgl. zudem den
ersten Teil des Beitrags von Cornelia Bartsch in diesem Band.

adressierten, dialogisierenden und kommunikativen Musik der Geschwister Mendelssohn im Berlin der 1820er bis 1840er Jahre zeigt sie, dass nicht-öffentliche Musik für den Innenraum als "Sehnsuchts-" und "Schutzraum nur für Eingeweihte" als "die 'eigentliche' Musik" gelten kann. 19 Musik im privaten Innenraum steht damit auch für "natürliche" Musik, gegenüber der "künstlichen" Musik im öffentlichen Raum. Dieses Spannungsverhältnis ist zugleich auszudifferenzieren durch ein ganzes Spektrum an Zwischenräumen, unter denen die Gesellschaften der Mendelssohns - mit den Worten von Fanny Hensel - ein "wunderliches Mittelding" darstellten. Die Ambivalenzen des für diesen Band zentralen Begriffs macht auch Susanne Rode-Breymann mit ihrem "Versuch über "Innenräume" stark. Im Zuge ihrer Untersuchungen von Orten als kulturellen Handlungsräumen von Frauen hat sie die "Doppel-Dichotomie zwischen privat/innen und öffentlich/außen"20 epochenübergreifend relativieren können.<sup>21</sup> Sie dokumentiert diesen Ansatz am Beispiel Alma Mahlers: Mitten in der Salon-Öffentlichkeit Wiens im Jahr 1900 entwickelte die 21-jährige, noch unverheiratete Alma Schindler eine innige Beziehung zu Alexander von Zemlinsky. Dieser interessierte sich auch für ihr Komponieren, für das sie an allen möglichen Plätzen den nötigen Schutz eines "Innenraums' suchte, da ihr als höhere Tochter ein eigenes Zimmer verwehrt war. Der Dialektik der besagten Dichotomien folgend sind es in Almas Ehe mit Gustav Mahler anonyme, außeralltägliche Innenräume – die Schiffskajüte und die Hotelsuite -, die zu Orten der Nähe und der künstlerischen Kreativität werden können, gerade in Abwesenheit des anderen. An diese Kreuzungen und Überlagerungen von Innen- und Außenräumen knüpft Florian Heesch an, um seinerseits die Inszenierung und Performanz von Intimität als zentrales Verfahren der Popkultur in die Diskussion einzubringen und an referenzreichen Auftritten von Popfrauen verschiedener Generationen in der Osloer Oper und im norwegischen Fernsehen zu illustrieren. Den ersten Teil abschließend, prüft Katharina Hottmann die Tauglichkeit des offenen Innenraum-Begriffs für eine sozial- und kulturgeschichtliche Analyse musikalischer Praktiken der Frühen Neuzeit. In Abgrenzung zum aristokratisch besetzten Begriff der Kammermusik auf der einen Seite zielt sie auf eine möglichst konkrete Rekonstruktion von "Hausmusik" in protestantisch-bürgerlichen Milieus des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland und England, die auf der anderen Seite zu unterscheiden ist von idealtypischen und modellhaften Normierungen dieses Begriffs. Anhand von drei Fallbeispielen stellt sie Muße, Andacht und Geselligkeit als kommunikative und identitätsbildende

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Borchards Beitrag in diesem Band, S. 28.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Rode-Breymanns Beitrag in diesem Band, S. 38.

Vgl. die von Susanne Rode-Breymann herausgegebenen Bände (siehe Anm. 14) sowie Rode-Breymann/Stahrenberg, "Orte. Einleitung".

Funktionen von Musik in Häusern der Frühen Neuzeit dar. Auf der Basis von Liedrepertoire, literarischen und ikonographischen Quellen entstehen Szenarien des Liedersingens und instrumentalen Musizierens, aus denen – in diesem protestantischen Kontext – vergleichsweise streng normierte Geschlechterrollen sprechen: "pointiert gesagt ist Frauen der eigene private Raum zugewiesen, der fremde private Raum bleibt ihnen verschlossener als der öffentliche."<sup>22</sup>

#### II. (Früh)neuzeitliche Perspektiven

In der Einführung wesentlicher Momente frühneuzeitlicher Musikpraxis und der Reflexion ihrer Zeit-, Orts- und Milieugebundenheit ist damit bereits eine Basis für die Case Studies des 16. bis 18. Jahrhunderts im zweiten Teil gelegt: Sebastian Richter widmet sich der Madrigalpraxis in venezianischen Palazzi des Cinquecento. Den poetisch-kompositorischen Zuschnitt eines Madrigals von Adrian Willaert analysiert er im Kontext geistreicher Unterhaltungsspiele mit umgekehrten Geschlechteridentitäten und zeigt exemplarisch, wie gewitzt Venedigs cittadini den damals gängigen Liebesdiskurs für ihre exklusiven Zusammenkünfte zu variieren wussten. Die zwei folgenden Beiträge thematisieren Flötenkompositionen für höfische Kammern und 'Cabinets' musizierender Herrscher des 18. Jahrhunderts. Yevgine Dilanyan zielt auf Wechselwirkungen zwischen musikalischen Satzweisen und absolutistischen Idealen, wenn sie Flötenquartette der Mannheimer Hofkomponisten Carlo Giuseppe Toeschi und Christian Cannabich als Spiegel der Privatsphäre von Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz in der Schwetzinger Sommerresidenz untersucht. Susanne Schrage wirft einen indirekten Blick auf den königlichen Kammermusiker Johann Joachim Quantz, indem sie nach möglichen Einflüssen seiner exklusiven Kammermusik für die Abende Friedrich II. in Schloss Sanssouci auf das Bild des Musikers in der damaligen Öffentlichkeit sowie in der Musikgeschichtsschreibung fragt.

#### III. Innenräume der bürgerlichen Moderne

Die Sektion zum Zeitraum der bürgerlichen Moderne, da das öffentliche Konzertleben bedeutend wurde, eröffnet Irène Minder-Jeannerets Untersuchung von Konzerträumen als "gesellschaftlichen Laboratorien" im Genf des 18. Jahrhunderts. In dieser Stadt wurde das Wohnzimmer der Komponistin und Pianistin Caroline Boissier-Butini Teil der Öffentlichkeit, da die Zeitung über ihre Konzerte ebenso berichtete wie über solche in einem Kirchenraum, in dem unter französischer Besatzung das allererste und in diesem Zuge "revolutionäre" Konzert in einer Genfer Kirche statt-

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Hottmanns Beitrag in diesem Band, S. 76.

fand. Die Wohnzimmer der Familien Mendelssohn Bartholdy und Itzig im Berlin um 1800 diskutiert Evelyn Buyken im folgenden Beitrag als Orte musikalischen Lernens. Sie bezieht sich auf das musikpädagogische Konzept des "Wilden Lernens", um über Briefquellen, Noten und Erinnerungsliteratur das kreative Nebeneinander verschiedener Lernformen für höhere Töchter und Söhne dieser einflussreichen jüdischen (und späteren protestantischen) Akteure zu rekonstruieren und damit familiäre Innenräume als Basis des Musiklebens aufzuwerten. Ebenso in das Umfeld der Mendelssohns, wenngleich einige Jahrzehnte später, gehört das Stammbuch von Sophie Klingemann, das die in Detmold gebürtige Sophie Rosen 1844 in London begann und bis in die 1890er Jahre in Deutschland weiterführte. Henrike Rost interpretiert Stammbücher als "Erinnerungsräume", wobei die Sprach-, Zeichen- und Notenkünste, die Freunde Klingemanns wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Joseph Joachim und Ignaz Moscheles im Album entfalteten, musikalisch inspirierte Begegnungen in verschiedenen privaten Innenräumen lebendig werden lassen. Wieder bewegen wir uns in Kreisen Felix Mendelssohns, nun ab 1833 in Düsseldorf, wenn Klaus Wolfgang Niemöller Musikzimmer in rheinischen Bürgerhäusern als Treffpunkt von Komponisten und Liebhabern vorstellt. Für das Köln des 20. Jahrhunderts macht er uns mit den sonntäglichen Musiksitzungen des Hochschullehrers Dr. Heinrich Lemacher bekannt, wo 1943 selbst bei Fliegeralarm vierhändig gespielt wurde - womöglich mit seinem Schüler Bernd Alois Zimmermann an den Tasten. Zurück in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts führt Annkatrin Babbe, die die institutionalisierten Innenräume des Wiener Konservatoriums als Handlungsräume für Geigerinnen diskutiert. Weibliche Karrieren konnten hier erprobt und entwickelt werden, die sich im öffentlichen Musikleben nur bedingt realisierten.

#### IV. Inter- und transkulturelle Konfigurationen

In Ergänzung der europäischen Perspektiven umfasst der vierte Teil interund transkulturelle Konfigurationen klingender Innenräume zwischen Europa und Amerika im 'langen 19. Jahrhundert' sowie im heutigen Berlin. Mit der 'Frau am Fenster' wählt Cornelia Bartsch eine Kippfigur, die in der schillernden Ambivalenz ihrer Wahrnehmung wie eine Allegorie ins Schwanken geratener Wissensordnungen erscheint und dazu einlädt, entsprechend etablierte Grenzen zu hinterfragen. Somit weist Bartschs Studie zur Musik der Brasilianerin Francisca Edwiges Neves, genannt Chiquinha Gonzaga, im Rio de Janiero des späten 19. Jahrhunderts über den Fall selbst hinaus und problematisiert die Schwierigkeiten der topographischen und kulturellen Zuordnung einer weiblichen Musikpraxis zwischen Straße und Salon, Tradition und Moderne, Lateinamerika und Europa, Kunst- und Popkultur. Clemens Kreutzfeldt und Carola Bebermeier zielen auf die Aufwertung vorinstitutioneller Räume im europäischamerikanischen Kulturaustausch und verorten die Musikalienhandlung Musical Exchange von Nathan Richardson sowie den Musiksalon von Clara Kathleen Rogers, aus dem Boston der 1850er und 1880er Jahre, als Knotenpunkte musikalischer Crossroads zwischen den Kontinenten. In seine Erfahrungen mit dem interkulturellen Musikunterricht für geflüchtete Frauen und Mädchen führt schließlich Sean Prieske ein, der daraus das aktuelle musikpolitische und -soziologische Thema eines möglichen Freiraums durch Musik in einer beengten Gemeinschaftsunterkunft in Berlin ableitet, in dem signifikante genderspezifische Differenzen zutage treten.

#### V. Virtuelle Klangräume

Imaginierte Klangräume sind in einer Vielzahl von Beiträgen des Bandes präsent, deren Virtualität und Künstlichkeit den Fokus des letzten Teils bilden. Zunächst thematisieren zwei Beiträge veränderte Wahrnehmungen von Privatheit und Öffentlichkeit in der digitalisierten Musikwelt. Rainer Nonnenmann analysiert Werke aus dem Bereich der Medienkomposition und dem Social Composing - wie Alexander Schuberts Homestory HELLO (2014) und Brigitta Muntendorfs youtube-Video-basierte Komposition Flute Cover (2013) - und regt zur kritischen Reflexion über eine veräußerte Innerlichkeit bzw. die heutige "Public Privacy" an. Mit musikbezogenen Vergemeinschaftungsprozessen im virtuellen digitalen Raum, die zu neuen Konzeptionen des Privaten und Öffentlichen herausfordern, 23 beschäftigt sich Svenja Reiner, die diskursive Praktiken weiblicher Taylor-Swift-Fans auf Instagram untersucht. Zum Abschluss des Bandes liest die Literaturwissenschaftlerin Tanja Schwan Romane des sogenannten Realismus als Echoräume, in denen Musik ebenso metafiktionale Signale sendet wie Realitätseffekte erzielt. Im Roman Tristana von Benito Pérez Galdós spürt Schwan melodramatische Szenen und Strukturen auf, die den weiblich konnotierten Textkörper modellieren: Musik ist im Kopf, Musik ist auch im papiernen Körper des Romans.

\*\*\*

Allen Kolleginnen und Kollegen, die zum Gelingen beider Projekte sowie zur Drucklegung beigetragen haben, gilt unser Dank. Sebastian Richter danken wir für die Unterstützung in der Redaktionsarbeit. Für die Förderung der Projekte danken wir der Mariann Steegmann Foundation, der Gleichstellungskommission, der Kommission für die Verbesserung der Qualität der Lehre und dem Institut für Historische Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Wir freuen uns, die Beiträge in

<sup>-</sup>

Vgl. auch Richard Sennett, Verfall und Ende der Öffentlichkeit. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt am Main 2017 (erste Auflage 1983).

der Reihe Musik - Kultur - Geschichte, die im Verlag Königshausen & Neumann erscheint, publizieren zu können und damit den Forschungsschwerpunkt Gender am Kölner Institut nun auch in diesem Kontext sichtbar zu machen. Gleichermaßen hat uns Herausgeberinnen und viele der Autor:innen die Diskussion um die im selben Verlag publizierte Festschrift zum 65. Geburtstag von Siegfried Mauser in den Monaten vor der Drucklegung beschäftigt. Vor dem Hintergrund, dass Professor Mauser am 9. Oktober 2019 vom Bundesgerichtshof für sexuelle Nötigung in vier Fällen verurteilt worden ist, bestärken wir die Stellungnahme der großen Mehrheit an Fachgruppen der Gesellschaft für Musikforschung, in der die Verharmlosung von Straftaten im Vorwort der Festschrift nachdrücklich kritisiert wird.<sup>24</sup> Der Fall verweist auf die nach wie vor hohe Aktualität des Kernanliegens der Genderforschung, für asymmetrische und machtgesteuerte Handlungssituationen zu sensibilisieren. Dass dies besonders im Hinblick auf die verborgenen Winkel des Musiklebens notwendig ist, bildet eine aktuelle Brücke zu unserem Band und möge ein Anstoß dafür sein, die Thematik der Musik in Innenräumen auch in künftigen Projekten aufzugreifen und fortzuschreiben.

Sabine Meine und Henrike Rost, Winter 2019 und Frühjahr 2020

<sup>24 &</sup>lt;a href="https://www.nmz.de/kiz/nachrichten/offizielle-stellungnahme-von-fachguppen-der-gesellschaft-fuer-musikforschung-in-sach">https://www.nmz.de/kiz/nachrichten/offizielle-stellungnahme-von-fachguppen-der-gesellschaft-fuer-musikforschung-in-sach</a>, 21.12.2019. Vgl. auch die im Dezember 2019 rege geführte Diskussion im BLOG <a href="https://kontrovers.musiconn.de">https://kontrovers.musiconn.de</a>, 21.12.2019.

# "Ein wunderliches Mittelding". Nachdenken über *natürliche* und *künstliche* musikbezogene Erlebnisräume

Von Beatrix Borchard

#### Ein Billett

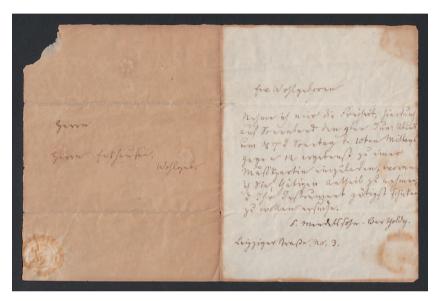


Abb. 1: Faksimile eines Billetts von "F. Mendelssohn-Bartholdy", © Forschungszentrum Musik und Gender in Hannover (Rara/FMG HS Hensel, F.1).

"Ew. Wohlgeboren

Nehme ich mir die Freiheit, hierdurch auf Sonnabend den 9ten Juni Abends um ½ 7 u[nd] Sonntag d. 10ten Mittags gegen 12 ergebenst zu einer Musikpartie einzuladen, woran ich Sie, Gütigen Antheil [sic] zu nehmen, [un]d Ihr Instrument gütigst schicken zu wollen ersuche.

F. Mendelssohn-Bartholdy. Leipzigerstraße, No. 3."<sup>1</sup>

Ein Billett von ... – von wem denn eigentlich? "F. Mendelssohn-Bartholdy" (man beachte den Bindestrich!) – diese Unterschrift könnte

<sup>1</sup> Transkription des Autographs im Besitz des Forschungszentrums Musik und Gender in Hannover: D-HVfmg Rara/FMG HS Hensel, F.1.

für Felix Mendelssohn Bartholdy, zugleich jedoch auch für Fanny Mendelssohn Bartholdy stehen. Die Schrift weist auf Fanny. Falls sie selbst die Einladende war, stammt das kurze Schreiben also aus der Zeit vor ihrer Eheschließung mit dem Maler Wilhelm Hensel am 3. Oktober 1829. Der Adressat wird als "Ew. Wohlgeboren" angesprochen, gehörte also nicht zum engen Freundeskreis, war auch kein Adeliger. Die Anrede "Ew. Wohlgeboren" war damals nicht geschlechtsspezifisch, in unserem Fall jedoch eindeutig an einen Mann gerichtet, da die Adresse angegeben ist mit "Herrn Enkhausen wohlgeb[oren]". Das Fehlen einer Abschiedsformel spricht dafür, dass es sich bei dem Billett um eine kurze Mitteilung an eine Person handelt, die auch schon früher mitgewirkt hat. Der Adressat, vielleicht ein Berufsmusiker, vielleicht ein Dilettant wird zur "gütigen Teilnahme' an einer "Musikpartie" am Samstagabend, den 9. Juni um halb sieben, sowie am Sonntag, den 10. Juni um 12 Uhr, eingeladen. Welchen Charakter hatte diese "Partie"? Wieso sollte der Adressat sein Instrument schicken? Handelte es sich um ein Tasteninstrument? Das ist eher unwahrscheinlich, denn es gab einige im Hause Mendelssohn. Welche anderen Instrumente kämen in Frage, die vorab geschickt werden müssten? Wurden zu der angekündigten "Musikpartie" auch Zuhörende eingeladen oder wirkten alle Anwesenden mit? Die Adresse Leipziger Straße 3 weist auf das Anwesen, in dem die Mendelssohn-Familie sowie verschiedene Mieter wohnten und arbeiteten. Aber wie der Begriff "Anwesen" schon andeutet: Es gab zahlreiche Räume im Vorderhaus, im Gartenhaus rechts sowie im Gartenhaus links. In welchem Raum sollte musiziert werden?

Bereits 1822 hatte die Familie Mendelssohn begonnen, zu Sonntagsübungen bzw. Sonntagsmusiken einzuladen – nicht als Handlungsraum für
die Frauen der Familie, sondern als vom Vater geschaffener Experimentierraum für den Sohn, als Testraum für seine Öffentlichkeitstauglichkeit,
dann als Karriere-Sprungbrett. Für die Schwestern Rebecka und vor allem
für Fanny Mendelssohn boten diese Veranstaltungen Partizipationschancen. Denn in diesem Rahmen konnte sie regelmäßig als Pianistin, später
zudem als Dirigentin eines eigenen Chors vor geladenem Publikum auftreten, sowie, wenn sie sich dafür auch nur selten entschied, eigene Kompositionen zur Aufführung bringen. Dies gilt vor allem für die Zeit nach
dem Umzug der Familie in die Leipziger Straße im Jahr 1825. Im großen
Gartensaal, in dem sich Familie – das Innen – und Musikinteressierte und
Mitwirkende – das Außen – begegneten, fanden bis zum Weggang des
Bruders, dann ab 1831 wieder und diesmal unter Fanny Hensels Regie
Konzerte statt.<sup>2</sup> Im Sommer. Im Winter war dies kaum möglich, allein

Der Gartensaal war 14 x 7,5 Meter groß und bot Platz für bis zu 300 Personen. Vgl. die Beschreibungen des Anwesens bei Michael Cullen, "Leipziger Straße Drei – Eine Baubiographie", in: *Mendelssohn-Studien* Bd. 5, hrsg. von Cécile Lowenthal-Hensel



Abb. 2: Fanny Hensels Musikzimmer, 1849 gezeichnet von Julius Helfft. The Music Room of Fanny Hensel (née Mendelssohn) / Julius Eduard Wilhelm Helfft / 1849 / © Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, N.Y./Thaw Collection, Gift of Eugene Victor Thaw Art Foundation; 2007-27-41.

wegen der Kälte. Denn folgt man dem Zeugnis von Sebastian Hensel, dem Sohn von Fanny und Wilhelm Hensel, dann kam selbst in den Wohnräumen in den Wintermonaten die Temperatur nicht über 13 Grad hinaus.<sup>3</sup> Allerdings wurde der Geburtstag von Felix am 3. Februar 1829 morgens um 9 Uhr im Gartensaal gefeiert.<sup>4</sup> Heizbar muss er also gewesen sein, oder der Februar war in jenem Jahr besonders mild. Außerdem stammt unser Billett vom Juni, die Heizfrage spielte also keine Rolle. Da wäre die Wahl des Gartensaals naheliegend. Da das Billett mit "F. Mendelssohn-Bartholdy" unterzeichnet ist, kann die "Partie" jedoch nicht in der zweiten Phase der Sonntagsmusiken, die sie als verheiratete Frau unter dem Namen Fanny Hensel leitete, stattgefunden haben. Vielleicht wurde aber im "grauen Kupferstichzimmer" musiziert, von dem in einem Brief Felix Mendelssohn Bartholdys die Rede ist? Allerdings datiert der Brief aus dem Jahr 1837, bietet also keinen Anhaltspunkt. Vielleicht sollte die geplante "Musikpartie"

und Rudolf Elvers, Berlin 1982, S. 9–77; sowie bei Cécile Lowenthal-Hensel, "Neues zur Leipziger Straße Drei", in: *Mendelssohn-Studien* Bd. 7, hrsg. von dens., Berlin 1990, S.141–151.

Sebastian Hensel, Die Familie Mendelssohn 1729–1847. Nach Briefen und Tagebüchern, 3 Bde., Berlin 1879, Bd. 1, S. 130f.

Fanny Hensel. Tagebücher, hrsg. von Hans-Günter Klein und Rudolf Elvers, Wiesbaden u.a. 2002, S. 6f.

in ihrem eigenen Musikzimmer stattfinden. Jedoch wo lag es, wie war es eingerichtet? Das bekannte Bild von Fanny Hensels Musikzimmer bietet keine Anschauung. Das Ehepaar Hensel bezog erst die rechte, dann die linke Gartenwohnung nach seiner Heirat, und das Bild wurde sogar erst zwei Jahre nach Fanny Hensels Tod 1847 zur Erinnerung gemalt.

Ein historischer Kalender hilft zwar nicht weiter bei der Suche nach dem Raum, jedoch nach dem Jahr, in dem der 9. Juni auf einen Samstag gefallen ist: 1827.

#### Musizierende Raumgestaltung

Fanny Hensels Tagebuchaufzeichnungen beginnen zwei Jahre später mit dem Januar 1829, dem zentralen Einschnitt in ihrem Leben: Der Bruder verließ das Haus und sie selbst heiratete den Maler Wilhelm Hensel. Gemeinsames Musizieren am 10. Januar leitete den Abschied von Felix ein: "Wir spielten die Meeresstille, dann den Sommernachtstraum, bei niedergeschraubten Lampen, was sehr hübsch war, dann noch einmal die Meeresstille, es war mir den Abend besonders wehmütig, und die Trennung und das Entbehren mir sehr nahe vor die Seele gerückt."<sup>5</sup> Ein wichtiger Hinweis: "bei niedergeschraubten Lampen". Helles Licht stört die Intimität und steht für Öffentlichkeit, wie man einem späteren Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an seine Schwester entnehmen kann. Aber dazu später.

Allein war sie am 10. Januar 1829 mit ihrem Bruder nicht. "Abends Heydemänner, Lewenhagen, Droysen, Hensel, Märker." Während des Musizierens zeichnete ihr Verlobter: "Hensel dichtete ein Bild, wie er sagte, zur Meeresstille, und wir waren alle sehr gestimmt." Die genannten Anwesenden waren mit größter Wahrscheinlichkeit nicht Mitwirkende. Zumindest fehlen ihre Namen in der Rekonstruktion der Sonntagsmusiken bzw. von Musikveranstaltungen außerhalb der Sonntagsmusiken. Ihre Berufe werden mit Jurist, Lehrer, Rentier, Historiker, Philologe angegeben, was natürlich nicht im Widerspruch dazu steht, dass sie als sogenannte Dilettanten in dem einen oder anderen Falle mitwirkten. Die Konzert-Ouvertüren zum Sommernachtstraum op. 21 sowie Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27 wurden jedoch mit größter Wahrscheinlichkeit vierhändig von den Geschwistern gespielt. Viel Licht war nicht notwendig. Die beiden kannten jeden Ton auswendig.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Klein/Elvers, Hensel-Tagebücher, S. 2.

<sup>6</sup> Ebd

Wolfgang Dinglinger, "Sonntagsmusiken bei Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy", in: Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein musikalischer Salon? Die Referate des Symposions am 2. September 2006 in Leipzig, hrsg. von Hans-Günter Klein, Leipzig 2006, S. 35–47.

Solange die Geschwister in einem Haushalt lebten, spielten sie regelmäßig vierhändig oder an zwei Klavieren. Felix Mendelssohn Bartholdys frühe Konzerte für zwei Klaviere und Orchester spiegeln diese tägliche Musizierpraxis. Das erste Konzert in E-Dur MWV 05 aus dem Jahr 1823 atmet Jugend und Lebenslust. Es entstand als Geschenk des 14-jährigen Felix zum 18. Geburtstag seiner Schwester Fanny. Beide führten es im Rahmen der Sonntagsmusik am 7. Dezember 1823 auf. Charakteristisch ist der Dialog zwischen den beiden Solisten: Mal wetteifern beide miteinander in Spielfreude, Brillanz und geistreichen Einfällen, die wie Pingpongbälle hin und her geworfen werden; mal vertiefen sie sich – vor allem im langsamen Satz – in ein intimes wie gesungenes Gespräch. Der letzte Satz zeigt eine durchaus auch geschlechtsspezifisch zu verstehende Aufteilung: Klavier I hat den brillanten Part, Klavier II den kantablen. Ein Rollenwechsel war nicht nur denkbar, sondern sicher auch Praxis, Spielpraxis im doppelten Sinn.

Das Stück ist ein Beispiel unter vielen für adressierte Musik, für einkomponierte Räume sowie für einkomponierte Kommunikationsformen, hier der Dialog mit der Schwester vielleicht inklusive Spiel mit Geschlechtszuschreibungen. Es ist aber auch ein Beispiel für die Transformation eines natürlichen Erlebnisraums – tägliches Spiel mit der Schwester – in das öffentliche Zusammenspiel mit einem anderen Pianisten. Denn der Komponist kürzte und überarbeitete vor allem den ersten Satz für eine Londoner Aufführung mit dem befreundeten Pianisten Ignaz Moscheles im Jahr 1829. Leider können wir heute nicht mehr in allen Details nachvollziehen, was Felix Mendelssohn Bartholdy während dieses Transformationsprozesses veränderte, obwohl eine Abschrift von Moscheles der als ursprünglich geltenden Fassung überliefert ist. Jedenfalls gab der Komponist das Stück auch nach der Überarbeitung nicht für den Druck frei.9 Offenkundig schien das Konzert dem bekanntlich sehr skrupulösen Komponisten nicht geeignet für den künstlichen Raum Konzertsaal. (Viele Stücke, die nach seinem Tod veröffentlicht wurden, hätte er wahrscheinlich nicht freigegeben, wie beispielsweise seine eng mit dem familiären Entstehungskontext verbundenen frühen Singspiele.) Denn Veröffentlichen setzte für Felix Mendelssohn Bartholdy einen werkorientierten Objektivierungsvorgang voraus, wie wir ihn bei den langwierigen Überarbeitungen von so manchem ,natürlich' wirkenden Lied ohne Worte

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Für die Analyse des Stücks vgl. Heinz von Loesch, "Konzert E-Dur für zwei Klaviere und Orchester", in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke* (2 Bde.), hrsg. von Matthias Geuting, Laaber 2016, Bd. 1, S. 107–110.

Das Konzert wurde erst 1960 im Rahmen der Leipziger Mendelssohn Ausgabe (LMA) als MWV 05 gedruckt.

beobachten können, 10 durch die die Spuren des ursprünglich kommunikativen Zusammenhangs weitgehend gelöscht wurden.

Das bedeutet aber nicht, dass das Nichtöffentliche nur eine Vorform war, ein Ausgangspunkt 'im Schoße' der Familie. Ganz im Gegenteil: Das Nichtöffentliche, die Musik, die für den Innenraum sowohl im konkreten wie im übertragenen Sinne komponiert wurde, kann als Sehnsuchtsraum, als intimer Schutzraum nur für Eingeweihte als die 'eigentliche' Musik gelten. Das Öffentliche, Objektivierte ist das, was Felix Mendelssohn Bartholdy – so sein Vater – sich selbst und der Welt schulde. Aber zurück zu Fanny Hensel.

#### "Ein wunderliches Mittelding"

Die von Familienmitgliedern, befreundeten Dilettanten sowie von professionellen Musikern und Musikerinnen gestalteten Gesellschaften im Mendelssohn'schen Haus in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts in Berlin sind ein Beispiel für die Funktion von Musik in Hinblick auf die Konstruktion sowohl von sozialer Identität als auch von Gender. Deren Bandbreite reichte vom gemeinsamen A-Capella-Singen in Haus und Garten über musikalische Zusammenkünfte und Theateraufführungen im Kabinett der Mutter Lea Mendelssohn bis zu regelrechten Konzertveranstaltungen in einem eigens dafür vorgesehenen Saal. Denn neben dem Gartensaal wurde regelmäßig auch in weiteren Räumen der einzelnen Familienmitglieder Musik gemacht. Diese waren zwar teilweise mit unterschiedlichen geselligen Kontexten, Musiken und zum Teil auch mit verschiedenen Musizierweisen verknüpft, 13 Fanny Hensels Tagebuchnotizen

Vgl. Christa Jost, Mendelssohns Lieder ohne Worte (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 19), Tutzing 1988; sowie Beatrix Borchard, "Musik ist mehr als Unterhaltung" – Mendelssohns Lieder ohne Worte. Zur musikalisch-ästhetischen Konstruktion einer deutschen Musik und ihre Folgen", in: Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik. Arbeitstagung der Fachgruppe für Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Düsseldorf am 22. und 23. November 1997, hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch (= Musik – Kultur 7), Essen 2000, S. 85–98.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Vgl. dazu Cornelia Bartsch, Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Musik als Korrespondenz, Berlin 2007.

<sup>&</sup>quot;Was Dir auch Dein philosophisches System bequemes dagegen ins Ohr sagen mag, Du bist es Dir, Deinem Talent, und Deiner Zeit schuldig, nun Werke zu liefern [...]." Abraham Mendelssohn Bartholdy an Felix Mendelssohn Bartholdy, Brief vom 15. März 1834, zit. nach: Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe, Bd. 3: August 1832 bis Juli 1834, hrsg. von Uta Wald unter Mitarbeit von Juliane Baumgart-Streibert, Kassel u.a. 2010, S. 689.

Vgl. Beatrix Borchard, "Ein Rufen nur aus Träumen?" sowie dies., "Opferaltäre der Musik", in: Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik, hrsg. von Beatrix Borchard und Monika Schwarz-Danuser, Stuttgart 1999, S. XI–XVIII, S. 27–44.

weisen jedoch auf einen flexiblen Umgang mit räumlichen Zuordnungen und Veranstaltungsformen innerhalb des Hauses hin. <sup>14</sup> Wichtige Faktoren waren die Anzahl der Gäste – die Anzahl der Zuhörenden schwankte stark in den verschiedenen Phasen, in denen die Familie in ihr Haus einlud, – oder auch das Wetter. War es warm, weitete sich der Raum in den parkähnlichen Garten hinein. Das im Titel dieses Aufsatzes wiedergegebene Zitat aus einem Brief Fanny Hensels an den befreundeten Maler Julius Elsasser vom 6. Mai 1846 enthält weitere Hinweise auf unsere Thematik:

"Ich wünschte wol, Sie könnten einmal den Sonntags-Morgenconcerten bei uns zuhören, oder vielmehr tapfer Tenor mitsingen, das würde Sie amüsiren, denn wie es einmal hier auch mit dem Local zusammenhängt, ist es wirklich originell und hübsch, aber auch so an dies Local gebunden, daß, wenn wir einmal das Haus verkaufen, diese ganze Art und Weise, Musik zu machen, aufhören muß."<sup>15</sup>

Der Eingeladene – ein Maler – ist potenzieller Mitwirkender. Er ist ein Mann, die Einladende eine Frau, die hier einen Hinweis gibt auf eine untrennbare Einheit von Raum, hier "Local" genannt, und der Art und Weise des Musizierens – was auch immer sie konkret mit "Art und Weise" gemeint hat. Ein Merkmal scheint das versprochene "Amüsement' zu sein, will heißen, Singen oder ein Instrument spielen um der Freude, um des gemeinschaftlichen kulturellen Handelns willen. In ihrem Brief an Elsasser heißt es weiter:

"Es ist nach und nach, und natürlich ohne unser Dazuthun, ein wunderliches Mittelding zwischen Privat- und öffentlichem Wesen geworden, so daß bei jedem Concert 150–200 Personen gegenwärtig sind, und daß, wenn es einmal ausfallen muß, ohne, daß ich absagen lasse, Niemand kommt, weil es sich von selbst bekannt macht. In dieser Jahreszeit nun, wenn mit jedem Mal der Garten grüner und schöner wird (nächsten Sonntag spiele ich mit obligater Nachtigallen und Fliederblütenbegleitung, die Nachtigall sitzt dicht vor dem Musiksaal) habe ich selbst meine Freude daran."<sup>16</sup>

Cornelia Bartsch, "Zur Genealogie des Mendelssohn'schen Gartens in der Leipziger Straße 3 – eine Spurenlese", in: Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 28. September bis 3. Oktober 2008 in Leipzig, hrsg. von Stefan Keym und Katrin Stöck, Bd. 3: Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert, Leipzig 2011, S. 400–411.

Zit. nach Hans-Günter Klein, "Fanny und Wilhelm Hensel und die Maler Elsasser", in: Mendelssohn-Studien Bd. 13, hrsg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Berlin 2003, S. 125–167, hier: S. 157.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Zit. nach ebd.

"Ohne unser Dazuthun" – in Fanny Hensels Darstellung handelte es sich also um eine weder bewusst gesteuerte, noch angestrebte Entwicklung, sondern eine Entwicklung 'wie von selbst'. Angeblich wurde nicht geplant, sondern die Mitwirkenden wurden ad hoc mündlich oder per Billett eingeladen. Explizit absagen musste Fanny Hensel nicht. Dies sind alles Hinweise auf die kommunikative Durchlässigkeit nach Außen – ohne Handy. Nachrichten wurden von Mund zu Mund übermittelt.

Fanny Hensel benutzt in diesem Brief den Begriff "Concert" und nicht wie im eingangs zitierten Billett "Musikpartie". Der Begriff "Concert" verweist zum einen darauf, dass um der Musik willen musiziert wurde, zum anderen auf fließende Grenzen zu öffentlichen Konzerten. Der kostenfreie Zugang zu diesen "Veranstaltungen in Innenräumen" lockte zunehmend auch ein anonymes, ebenfalls auf gesellschaftliche Teilhabe ausgerichtetes Publikum an. Umgekehrt dienten der Mendelssohn'schen Familie die musikbezogenen Zusammenkünfte im eigenen Haus der Akkulturation an die politischen und kulturellen Repräsentanten der preußischen Hauptstadt sowie an die christliche Mehrheitsgesellschaft. In diesem Kontext wuchs Frauen eine zentrale Rolle zu, insbesondere Frauen, die nicht als Berufsmusikerinnen arbeiteten. "Musik um der Musik willen" diente als Gegenbild zum antisemitischen Stereotyp des "Geldjuden". 17 Denn Frauen, die nicht der Welt der Öffentlichkeit angehörten, also unberührt von allem zu sein schienen, was mit materiellen Fragen zu tun hatte, konnten in besonderer Weise ,reine Kunst' als Gegenwelt verkörpern. Musizieren als ästhetische und soziale Praxis diente in diesem Zusammenhang als ästhetisches und zugleich politisch-gesellschaftlich wirksames Mittel zur Schaffung einer alle ethnischen, religiösen und sozialen Unterschiede überwindenden Gesellschaft. Der Ort, der durch sie geschaffen wurde, war ein künstlich geschaffener Erlebnisraum: "ein wunderliches Mittelding" zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, für das es heute kein Äquivalent mehr gibt und das nicht so stark gegendert war, wie wir es uns im Zuge der Aufarbeitung von Räumen kulturellen Handelns von Frauen vorstellen. Dazu noch später.

Wichtig auch der Hinweis auf unplanbare Naturlaute (Nachtigallengesang), die für die Zuhörenden wie für die Mitwirkenden Teil des Erklingenden werden – sowie auf den Duft, der das Hören und Spielen von Musik zu einem synästhetischen Erlebnis macht. Natürlicher (wenn auch angelegter) Erlebnis- und Klangraum (der Garten) und künstlich gebauter Erlebnisraum (der Saal) gehen eine situativ und lokal gebundene Symbiose miteinander ein. Der Duft des Gartens, der von Außen in die Räume strömt, oder der Blumen, die im Inneren die Vasen füllen, wird ebenfalls anders als im Konzertsaal als einem künstlich erzeugten, einem Labor

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Vgl. Borchard, "Rufen nur aus Träumen"/"Opferaltäre der Musik".

gleichenden Raum, in dem die Außeneinflüsse möglichst vollständig ausgeschaltet sind, Teil eines alle Sinne ansprechenden Zusammenklangs. Das Auge, das vom Saal als 'Innenraum' in den Garten schweift, öffnet das Innen zum Außen.



Abb. 3: Sebastian Ludwig Felix Hensel: "Der Gartentrakt in der Leipziger Straße 3" (Berlin). Ansicht von Süden. Zeichnung / Bleistift und Aquarell (o.J.), Inventar-Nr.: MA BA 188,41, Der Gartentrakt in der Leipziger Str. 3 (Berlin) / Sebastian Ludwig Felix Hensel / © Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin.

Diese bekannte Zeichnung des Gartensaals von Sebastian Hensel zeigt die Durchlässigkeit zwischen Drinnen und Draußen, zwischen Innen- und Außenraum im Gegensatz zu Fanny Hensels oder Felix Mendelssohn Bartholdys Musikzimmern. (Wir wissen allerdings nicht, wie dünn die Wände waren und ob nicht doch das Krähen des Hahns zu hören war. Die Kälte drang jedenfalls von Außen nach Innen.)

Von der Einrichtung von privaten Zimmern und Sälen zeugen vor allem literarische und bildliche Quellen, auch von der Verteilung von Musizierenden und Zuhörenden im Raum. Die Gäste lauschen zumeist dicht gedrängt. Manche stehen, vor allem Männer, manche sitzen, vor allem Frauen. "Diese Morgenunterhaltungen erreichten in dem Winter ihren größten Glanz, es ist unglaublich, wie die Leute dazu drängten, und wie wir nur immer abzuwehren hatten, weil unsere Räume beständig überfüllt waren. Oft hatten die Sängerinnen keinen Platz zum Sitzen, kaum zum

Stehen."18 Die körperliche Nähe zwischen Musizierenden und Zuhörenden ist für den Klang konstitutiv. Klangereignisse werden im Moment des Erklingens zu körperlich spürbaren Beziehungen. Entscheidend ist der Augenblick, sind die atmenden Bezüge zwischen den Musizierenden und Zuhörenden. Die negative Seite von räumlich bedingter körperlicher Nähe für die Klangentfaltung im Salon thematisiert etwa Clara Wieck in einem Brief an Robert Schumann vom 10. März 1839 aus Paris: "In Gesellschaften hier ist es kaum auszuhalten; in einem kleinen Stübchen sitzen über 50 Damen um das Clavier herum (da verliert schon der Spieler ungeheuer, denn das Clavier kann ja nicht klingen) [...]", 19 und sie klagt darüber, dass während ihres Spiels die Gespräche nicht verstummen. Für eine für ein öffentliches Wirken ausgebildete Pianistin wie sie war das konzentrierte Hören der Musik, die sie spielte, Bedingung für die Zuhörenden, indes gab Musik oft nur den Hintergrund für Gespräche ab. Anders als Clara Wieck benötigte jedoch ein Komponist wie Frédéric Chopin intime Nähe vor allem mit Frauen, um sich spielerisch entfalten zu können.<sup>20</sup> Allein diese beiden Beispiele zeigen, dass die emotionale Bewertung der in diesem Fall mit dem sozialen Raum Salon spezifisch verbundenen Hör- und Spielbedingungen diametral entgegengesetzt sein konnte.

In jedem Falle verändern sich für die Ausübenden Klang und Spielweise durch die körperliche Nähe. Statt von Draußen aufzutreten, den Beifall entgegenzunehmen und wieder zu gehen, bleiben die Spielenden und Singenden im Raum, werden Teil der Gemeinschaft. Sie sind Teil von etwas, das entsteht. Charakteristisch für den Salon als Klangraum ist die Durchlässigkeit statt der aus dem Konzertsaal gewohnten Trennung zwischen Zuhörenden und Ausführenden. Die für den Salon charakteristische Einheit zwischen Spielenden, Singenden und Zuhörenden wird besonders in einer bildlichen Darstellung deutlich. Der Titel des in den 1850er Jahren entstandenen Aquarells von Carl Johann Arnold: Ouartettabend bei Bettine (siehe S. 178, Beitrag von Klaus W. Niemöller). In dieser Darstellung ist die zuhörende Bettina von Arnim sogar als den Spielenden zugehörig ins Bild gerückt. Themen des Bildes sind unter anderem unterschiedliche Hörhaltungen. Es zeigt, dass jede Hörerfahrung einzigartig ist und beeinflusst von der Anzahl und Position der Spielenden im Raum, der Position der Hörenden im Verhältnis zu den Ausführenden, von der Akustik des Raumes und nicht zuletzt von der jeweils anderen individuellen Wahr-

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Klein/Elvers, Hensel-Tagebücher, S. 86 (Eintragung vom 8. Juli 1839).

Schumann Briefedition. Serie I/5: Briefwechsel von Clara und Robert Schumann, Bd. 2: September 1838 bis Juni 1839, hrsg. von Anja Mühlenweg, Köln 2013, S. 329.

Vgl. Jeffrey Kallberg, Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre, Cambridge/MA 1998.

nehmungsweise und -fähigkeit sowie von der inneren Bewertung der Hörenden.<sup>21</sup>

#### Transformationen

Gleichsam als Test, ob eines ihrer Lieder öffentlichkeitstauglich sei, setzte Felix Mendelssohn Bartholdy Fanny Hensels Lied *Die Schiffende* im Leipziger Gewandhaus auf das Programm. Damit holte er es aus der Intimität eines für seine Frau Cécile geschaffenen Albums nicht nur im übertragenen Sinn in das "Licht der Öffentlichkeit". Das Lied "bei hellem Lampenlicht" statt im häuslichen "Kupferstichzimmer" oder im Gartensaal zu spielen und zu hören, sei ihm ganz "curios" geworden:

"Aber ich will Dir doch ganz im Ernst über Dein Lied gestern schreiben, wie schön es war. Meine Meinung weißt Du zwar schon, doch war ich neugierig, ob mir mein alter Liebling, den ich immer nur im grauen Kupferstichzimmer, oder im Gartensaal, von Beckchen gesungen und von Dir gespielt kannte, nun auch in dem sehr gefüllten Saal, bei hellem Lampenlicht, nach vieler lärmender Orchestermusik die alte Wirkung thun würde. So war es mir ganz curios als ich ganz still und allein Deinen netten Wellenschlag anfing und die Leute mäuschenstill horchten, aber niemals hat mir das Lied besser gefallen, als gestern Abend, und die Leute begriffen es auch, und murmelten jederzeit wenn das Thema am Ende wieder anfängt mit dem langen e, und klatschten sehr lebendig am Schluß. Zwar sang es die Grabau lange nicht so gut, wie Beckchen, indeß war es doch sehr rein, und die letzten Tacte sehr hübsch."<sup>22</sup>

Nicht nur die akustische Wahrnehmung von Musik verändert sich durch den Raum, in dem sie gespielt wird, sowie durch die Beleuchtung, sondern das Erklingende selbst verwandelt sich durch die der Raumgröße und Beleuchtung angepasste Musizierweise sowie durch die körperliche Nähe und persönliche Bekanntschaft zwischen Musizierenden und Ausübenden.<sup>23</sup> Aufschlussreich an dem Bericht des Bruders ist zudem, dass das Gewandhauspublikum direkt auf die Struktur der Komposition durch

٠

Vgl. Beatrix Borchard, "Quartettabend bei Bettine", in: Töne – Farben – Formen. Über Musik und die Bildenden Künste. Festschrift Elmar Budde, hrsg. von Elisabeth Schmierer, Susanne Fontaine, Werner Grünzweig und Matthias Brzoska, Laaber 1995, S. 243–256.

Felix Mendelssohn Bartholdy an Fanny Hensel, Brief vom 7. März 1837, in: Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe, Bd. 5: Juli 1836 bis Januar 1838, hrsg. von Uta Wald unter Mitarbeit von Thomas Kauba, Kassel u.a. 2012, S. 219. (Mit "Beckchen" ist die jüngere Schwester Rebecka Mendelssohn Bartholdy gemeint; "die Grabau" ist die Sängerin Eleonore Henriette Grabau, geb. Bünau.)

Vgl. dazu Beatrix Borchard, Art. "Salon", in: Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze, hrsg. von Daniel Morat und Hansjakob Ziemer, Stuttgart 2018, S. 302–306.

Lautäußerungen (Murmeln) reagierte. Er interpretierte dies als Zeichen für genaues Zuhören und das Verständnis des Publikums.

Die Bedeutung der Akustik von Räumen nicht nur für das Spielen und das Hören von Musik, sondern auch für die Konzeption einzelner Stücke ist bekannt. Wenn wir jedoch mit der Soziologin Martina Löw davon ausgehen, dass Räume nicht etwas Gegebenes sind, sondern im Handeln hergestellt werden, "in dem sich Intentionalität mit Emotionalität, Wahrnehmung und unbewusste Motive oder Vorstellungen mischen",24 stellt sich die Frage, wie etwa Fanny Hensels Dirigat von Mendelssohns Oratorium Paulus, das als repräsentatives Opus für einen öffentlichen Konzertsaal und ein anonymes Publikum komponiert wurde, im Gartensaal wahrgenommen wurde. Verwandelte es den Gartensaal in eine Art Gewandhaus? Der Bruder reagierte positiv auf ihre Wiederaufnahme der Sonntagsmusiken und versprach ihr Kompositionen speziell für diesen Aufführungskontext. Wie bereits erwähnt: Bei Fanny Hensel sangen und spielten Dilettanten neben Profis. Wirkte dadurch die Musik ,privater'? Die gleichzeitige Präsenz von Klangereignis und Hörenden, die "aufgeladene Anwesenheit" von Klang und Klangwahrnehmung im Hier (Raum) und Jetzt (Zeit), 25 die atmenden Bezüge zwischen Ausführenden und Zuhörenden finden in privaten Innenräumen dank der mit ihnen verbundenen Kommunikations- sowie Veranstaltungsformen zu einer besonderen Intensität und Intimität. Dies steht außer Frage. Iedoch vice versa: Verwandelte das Erklingen des an eine bestimmte Person adressierten Albumliedes Die Schiffende von Fanny Hensel das Gewandhaus in einen intimen Raum, zumal am Klavier, wie alle wussten, der Bruder der Komponistin saß?

Unabhängig vom Geschlecht beginnt jedes Musikerleben in privaten Innenräumen, und die öffentlichen Karrieren werden und wurden durch Auftritte in privaten Zusammenhängen vorbereitet und begleitet. Musik im häuslichen Rahmen, ohne Zuhörende gespielt bzw. aufgeführt vor einem ausgewählten, geladenen (nicht zahlenden, denn Geld macht Musik zur Ware) Publikum war insbesondere im 19. Jahrhundert Ausdruck eines gemeinschaftlichen künstlerischen Verständnisses und diente zugleich der sozialen Positionierung. Das gemeinsame Gespräch war das gemeinsame Musizieren und in manchen Fällen ebenfalls das Komponieren. Erwähnt seien hier nur Clara Schumanns "Joseph Joachim freundschaftlichst gewidmete" drei Romanzen für Violine und Klavier op. 22, die sie im Juli 1853 schrieb, oder die im selben Jahr entstandene ebenfalls dem Geiger Joseph Joachim gewidmete sogenannte F-A-E-Sonate, ein Gemein-

-

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001, S. 144.

Kirsten Reese, "Mediales Komponieren im Raum. Konstellationen und Wirkungen", in: kunsttexte.de 2/2017, <a href="http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2017-2/reese-kirsten-1/PDF/reese.pdf">http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2017-2/reese-kirsten-1/PDF/reese.pdf</a>, 2.1.2020.

schaftswerk von drei Freunden (Robert Schumann, Johannes Brahms und Albert Dietrich). Wenn man die umfangreichen Briefwechsel von Musikern und Musikerinnen des 19. Jahrhunderts liest, so fällt auf, wie oft Freunde und Bekannte zusammen musizierten und wie viele, vor allem Kammermusikstücke, aber auch Orchesterwerke in Klavierfassungen zu zwei oder vier Händen, sie sich gegenseitig bekannt machten, oft lange bevor die Stücke öffentlich aufgeführt und gedruckt wurden. Die musizierende Gestaltung von privaten Innenräumen war nicht geschlechtsspezifisch und stand nicht im Gegensatz zu den öffentlichen Konzertsälen, die heute ebenfalls als "geschlechtsneutral" gelten. Denn auch in Zeiten, in denen Auftritte von Frauen als Ausnahme galten, zeigt ein Blick in die Briefwechsel von Musikern, dass "klingende" private Innenräume und öffentliche Räume untrennbar miteinander verbunden sind. So schrieb beispielsweise Clara Schumann im Zusammenhang mit einer Konzertplanung aus Berlin, wo sie gerade konzertierte, an Joseph Joachim:

"Ueberhaupt, Sie glauben gar nicht, wie schwer mir jetzt doch das öffentlich Spielen wird, nie kannte ich das Gefühl so wie jetzt, wie schrecklich es ist für Geld einem ganzen Publikum seine heiligsten, reinsten Empfindungen zeigen zu müssen, und hätte ich nicht Pflichten für meine Kinder, ich könnte es wahrhaftig nicht. [...], aber kommen Sie nur, Sie sollen mich dann schon wieder muthig und thatkräftig finden, überhaupt mit Ihnen wird's mir dann doch herrlich sein zu musicieren, und dann bilden wir uns ein, wir machten für uns allein Musik."<sup>26</sup>

Das Motiv einer ambivalenten Distanzierung vom Publikum zieht sich durch die gesamte Korrespondenz zwischen Clara Schumann und Joseph Joachim – nicht eben selbstverständlich aus dem Munde bzw. aus der Feder von zwei ausübenden Musikern, die beide – wie durch viele Berichte belegt ist – Publikum und Applaus brauchten. Zugleich schufen sie sich inmitten eines anonymen Publikums einen intimen Resonanzraum und transformierten so den öffentlichen Konzertsaal in einen 'klingenden privaten Innenraum'.

Das Nachdenken über "natürliche" und "künstliche" Erlebnisräume thematisiert also auch das Nachdenken über Zuschreibungen von Seiten der Musizierenden, Hörenden und Komponierenden jenseits dessen, dass Musik in Innenräumen als eine ästhetische und gemeinschaftliche Praxis des Privaten immer auch eine gesellschaftliche ist.

Schumann Briefedition. Serie II/2: Briefwechsel mit Joseph Joachim und seiner Familie, hrsg. von Klaus Martin Kopitz, Köln 2019, S. 152f. (Brief vom 25. November 1854).

# Versuch über "Innenräume". Raum-Dichotomien am Beispiel von Alma Mahler

Von Susanne Rode-Breymann

Musik hat ihren Ort primär in Innenräumen. Abgesehen etwa von Turmbläsern, Militärmusikern, Kurorchestern, die durchaus auch Musik in Außenräumen spielen, ist das Gros der Musik in Innenräumen verortet. Aber an was denkt man beim Wort 'Innenraum'? Der Titel dieses Bandes verweist auf das Wohnzimmer, die Stube, das Musikzimmer, den Salon oder – über das einzelne Zimmer hinausgehend – auf das Haus, das Zuhause, das Refugium, die Innerlichkeit. Innenraum und Privatheit überlagern sich fast zum Synonym – und dies, so Wolfgang Adam, als Ergebnis "soziokultureller Wandlungsprozesse, die im deutschen Sprachraum in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts einsetzten" und in deren Folge, "bürgerliche Geselligkeit" mit familiärer "Intimität von Hausmusik und sonntäglicher Kaffeetafel" assoziiert wurde.¹

Diese seit dem 18. Jahrhundert etablierte Vermessung der Welt in private Innenräume und öffentliche Außenräume war auch meine Ausgangsvorstellung, als ich vor 15 Jahren aus der Perspektive des kulturellen Handelns von Frauen die Kategorie 'Raum/Ort' ins Zentrum meiner Forschungen stellte. Stadt, Hof, Kloster waren Themen von Kongressen und nachfolgenden Publikationen. Der Trias hätte das Thema 'Haus' folgen sollen: Haus gedacht als Ort von Privatheit, anknüpfend an die "Differenzierung [...] zwischen 'draußen in der Öffentlichkeit' und 'unter uns im Haus'".²

Mann und Frau, gesellschaftliche Außenwelt und Innenwelt der Familie, öffentliche (Versammlungs-)Räume und Privatheit des Hauses, öffentliches Konzertwesen und private Hausmusik: Die geschlechtsspezifische Topographie schien in der geistes- und sozialwissenschaftlichen Forschung über lange Zeit ausgemacht. Mit der Einsicht, dass das für die frühe Neuzeit nicht zutrifft, sondern die "Trennung von privat und öffentlich, von innen und außen" bis ins 18. Jahrhundert hinein in allen sozialen Schichten "für den Alltag der Menschen [...] weitgehend irrelevant" war und sich Frauen und Männer "im Rahmen der nicht-institutionalisierten

Wolfgang Adam (Hrsg.), Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 28), Wiesbaden 1997, S. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Lucas Burkart, "Der vermeintliche Blick durchs Schlüsselloch: zur Kommunikation zwischen unterschiedlichen Sozialsphären in der städtischen Kultur um 1500", in: Offen und verborgen. Vorstellungen und Praktiken des Öffentlichen und Privaten in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Caroline Emmelius, Fridrun Freise, Rebekka von Mallinckrodt u.a., Göttingen 2004, S. 167–178, hier: S. 171.

Geselligkeit [...] regelmäßig und mit großer Selbstverständlichkeit in ihren offenen Stadt- und Landhäusern" begegneten,<sup>3</sup> setzte bei mir eine Relativierung dieser Doppel-Dichotomie zwischen privat/innen und öffentlich/außen für alle historischen Phasen ein.

Darauf zielte auch die Kölner Ringvorlesung im Sommersemester 2018: Sie rief dazu auf, "Gegensätze zu relativieren: von innen und außen, privat und öffentlich, individuell und kollektiv [...], gesellig und verinnerlicht". Dies sei im Folgenden am Beispiel von Alma (und Gustav) Mahler versucht. Dazu soll die Doppel-Dichotomie "Außenräume versus Innenräume" und "Öffentlichkeit versus Privatheit" wechselseitig durchkreuzt werden – und dies in zwei Lebensphasen von Alma Mahler: in ihrer Jugend im Umfeld der Wiener Secession und während ihrer Ehe mit Gustav Mahler, vor allem in Amerika. Dabei wird deutlich, dass sich der scheinbar private Raum in sein Gegenteil verwandeln und der Außenraum maximale Innerlichkeit in sich bergen kann.

### Raum-Dichotomien in der Jugend von Alma Schindler

In das ausgesprochen 'Orte'-reiche Leben von Alma Mahler (geborene Schindler) geben die Tagebuch-Suiten Einblick, die Alma Schindler in den Jahren vor ihrer Ehe mit Gustav Mahler schrieb: das Haus, bzw. Atelier ihres Stiefvaters Carl Moll, private Wohnungen und Häuser von Freunden und Künstlern aller Sparten, Salons wie der von Ida und Hugo Conrat oder Berta Zuckerkandl, Theater, Opern- und Konzerthäuser wie auch Kaffeehäuser und Lokale – das waren die Orte der Wiener Moderne, an denen Ideen ausgetauscht, Kreativität freigesetzt und "Argumente ausprobiert wurden".<sup>4</sup>

Im Salon des Kaufmanns Hugo Conrat und seiner Frau Ida in der Walfischgasse 12 im ersten Wiener Gemeindebezirk hatte Johannes Brahms verkehrt, für dessen Zigeunerlieder op. 103 Hugo Conrat die ungarischen Texte übersetzte. Alma Schindler beschreibt in ihrem Tagebuch seitenlang den Abend des 10. März 1900 und vermittelt dabei lebhaft den Glanz der Gesellschaft bei den Conrats:

"Abends Gesellschaft bei Conrat. Es war famos. [...] Frau Conrat empfängt mich und geleitet mich durch 4 Zimmer voll von fremden Leuten. [...] Im vorletzten Zimmer Madame et Monsieur van der Stappen, Monsieur Khnopff. Man wies mir einen Platz neben van

38

Glaudia Opitz, Ulrike Weckel, "Einleitung", in: Ordnung, Politik und Geselligkeit der Geschlechter im 18. Jahrhundert, hrsg. von dens., Olivia Hochstrasser und Brigitte Tolkemitt (= Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa 6), Göttingen 1998, S. 7–12, hier: S. 16f.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Edward Timms, Dynamik der Kreise, Resonanz der Räume. Die schöpferischen Impulse der Wiener Moderne, Weitra 2013, S. 64.

der Stappen an, und man musste still sein, denn im letzten Zimmer wurde ein Clavier Quartett von Dvořák gespielt. Ganz famos."<sup>5</sup>

Inmitten der Zimmerflucht voller (teils fremder) Menschen fand sich also der Bildhauer Pierre Charles van der Stappen als Ehrengast. Er war der Lehrer von Conrats ältester, 1880 geborener Tochter Ilse (von der das 1903 enthüllte Brahms-Grabmal auf dem Wiener Zentralfriedhof stammt). Man assoziiert, dass Lehrer und Schülerin sich sicher an diesem Abend getroffen und gesprochen haben. Ob Ilse Conrat aber tatsächlich anwesend war, erfahren wir aus diesem Tagebucheintrag von Alma Schindler nicht.

Sehr genau wissen wir aufgrund des Eintrags allerdings, dass der Abend im Salon der Conrats von großer Bedeutung für die Beziehung zwischen Alma Schindler und Alexander von Zemlinsky war. Sie unterhielten sich lange. Er sagte ihr, dass ihm ihr Lied "außerordentlich gefalle" und dass sie "ein ausgesprochenes Talent habe". Außerdem fragte er sie, ob er ihr seine Lieder op. 7 widmen dürfe. Zemlinsky und Alma Schindler hatten sich erst 12 Tage zuvor kennengelernt bei Dr. Friedrich Victor Spitzer, einem Chemiker, Kunstfotografen und Freund der Familie Moll. Der ausführlich in ihrem Tagebuch beschriebene Abend des 26. Februar 1900 wurde zu einer Wendestelle ihres Lebens:

"Fast den ganzen Abend mit Alexander von Zemlinsky, dem 28jährigen Componisten von Es war einmal. Er ist furchtbar hässlich, hat fast kein Kinn – und doch gefiel er mir ausnehmend. [...] Erst unterhielten wir uns über [Erik] Schmedes – und kamen so ins Schimpfen hinein, dass Zemlinsky sagte: 'Der erste Mensch, über den wir beide jetzt nicht schlechtes sprechen – dem weihen wir ein Glas Punsch.' Nach einer Weile kamen wir auch auf diesen Menschen: Gustav Mahler. Wir tranken ex. [...] Bei Tisch fragte mich Zemlinsky ganz ruhig: 'Und wie stehen Sie Wagner gegenüber?' 'Na, sagte ich ganz ruhig, er war das größte Genie aller Zeiten.' 'Und was ist Ihnen das liebste von Wagner?' 'Tristan' – meine Antwort. Drauf war er so erfreut, dass er nicht wiederzuerkennen war. Er wurde ordentlich hübsch. Jetzt verstanden wir uns. Er gefällt mir sehr – sehr. – Ich werde ihn zu uns ins Haus bringen. Der Abend war kein verlorner für mich. – Ich habe gelebt."6

Innerhalb von knapp zwei Wochen sind Alma Schindler und Alexander von Zemlinsky über ihre Lieder in Beziehung zueinander getreten und der Raum, der dies ermöglichte und eine Veränderung von Alma Schindlers Komponieren auslöste, waren das 'private' Musikzimmer bei Spitzer und der 'öffentliche' Salon der Conrats. Die durch Musik oder Gespräche über Musik entstehende Innerlichkeit inmitten der Salon-Öffentlichkeit in

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Alma Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten 1898–1902*, hrsg. von Antony Beaumont und Susanne Rode-Breymann, Frankfurt am Main 1997, S. 468.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ebd., S. 463f.

Interdependenz mit der Musik, die man im mehr oder weniger familiären Kreis – etwa im Hause Moll – spielte, ergaben ein dichtes Geflecht.

Das Leben an den Orten, an denen man sich in Wien traf, war keines, das sich in abgeschlossenen Künstler- und Freundeskreisen bewegte, sondern das Gefüge der sich vielfach überschneidenden Kreise wurde immer wieder durch Menschen von außen, aus ganz anderen Kreisen, aufgebrochen, wie etwa an dem von Alma Schindler beschriebenen Abend am 16. März 1900: Nicht nur Kolo Moser und Josef Hoffmann, die bei Carl Moll ein- und ausgingen, waren im Haus Moll anwesend, sondern auch Charles van der Stappen mit Frau sowie Fernand Khnopff, außerdem der Maler Rudolf Ribarz mit Frau (ein Studienkollege von Alma Schindlers Vater Emil Jakob Schindler), Emil und Berta Zuckerkandl sowie die engeren Familienfreunde Dr. Friedrich Victor Spitzer und Dr. Theobald Pollack (Beamter im Eisenbahnministerium) sowie Alma Schindlers Freundin Gretl Hollmann (Tochter eines Industriellen). Dass das Fest mit geladenen Gästen im Hause Conrat den Rahmen des 'Privaten' sprengte, liegt auf der Hand. Aber auch der Abend im Hause Schindler/Moll war mit 16 Personen (inklusive Familie) zahlenmäßig und auch in der Zusammenstellung kein familiär-intimer Abend.

Nach dem Essen beeindruckte Alma Schindler die Anwesenden durch ihr Klavierspiel aus Wagners *Tristan und Isolde*. Man gratulierte ihr, Frau van der Stappen habe ihr zwei Küsse gegeben und die "Zuckerkandl kam und sagte: "Schön ist sie – das ist unangenehm. Klavier spielt sie famos – das verdrießt. Und componieren thuts auch – das ist doch rein zum aus der Haut fahren" [...] Vor dem Nachtisch saß ich mit Khnopff, und er, der jede Note aus dem Tristan kennt, zeigt mir seine Lieblingsstellen."

Alma Schindlers Worte geben Einblick in eine inspirierende, mündlich-performative Kultur, vermitteln jedoch keine konkreten Inhalte der Gespräche. Und dennoch liegt es auf der Hand, dass in dieser Welt von Intimität inmitten von großen Akteursgruppen und von Vielfalt atmosphärischer Valeurs, kultureller Austausch stattfand, Wertediskussionen geführt und ästhetische Perspektiven abgesteckt wurden.

Alma Schindler bekam erst im Alter von 22 Jahren in der Steinfeldgasse 6–8 auf der Hohen Warte im 19. Wiener Gemeindebezirk ein eigenes Zimmer. Wo also konnte eine heranwachsende Frau wie sie komponieren, für die es Zuhause kein Refugium gab? "Abends componiert", so beschreibt Alma Schindler eine dieser Situationen am 8. Januar 1900,

"es gieng trefflich, mir fiel alles mögliche ein. Da geht die Thüre auf: Mama kommt mit einem Buch, setzt sich. Nicht lange nachher Carl. Die Stimmung war beim Teufel. Ich wünsche nun mich und

.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Ebd., S. 475.

die ganze Welt dorthin, so ärgere ich mich. Allein sein, ein bisserl Geld haben, unabhängig sein – oh wie herrlich wäre das! [...] Ich geh schnell nach dem Nachtmahl herauf, glücklich, dass ich nun allein im Wohnzimmer bin, frei bin, componieren kann. Mama kommt. bleibt."<sup>8</sup>

Und die Mutter kommentierte die Herausgerissenheit ihrer Tochter nur mit dem uneinfühlsamen Satz, diese solle doch froh sein, dass es die Mutter nicht geniere, dabei zu sitzen. Weinend verzog sich Alma Schindler aus dem Wohnzimmer, verzweifelt, sich nicht wie "ein Bursch" wehren zu können, der "mit den Ellenbogen um sich" stoßen würde.<sup>9</sup>

Die Komponier-Situationen und -orte, die Alma Schindler in ihrem Tagebuch schildert, belegen, dass sie nicht nur am Klavier, sondern auch immer wieder gestört im gar nicht intimen Zuhause oder ganz ungestört in der Intimität des Außenraums auf Spaziergängen komponierte. Oft ist in ihrem Tagebuch die Rede davon, dass sie allein spazieren ging, dabei Faust auswendig lernte und memorierte oder auch komponierte: "abends noch spazieren gegangen - allein - nur mit meinem Skizzenbuch. Componierte", 10 vermerkt Alma Schindler etwa am 20. Mai 1901. Damit ist der Spaziergang als kreativer Ort aufgerufen. Das hat lange Tradition: Der junge Beethoven in der rheinischen Landschaft schreitet im Gemälde von Willy Faßbender mit den Händen auf dem Rücken durch die Natur, Johannes Brahms wird im Schattenbild von Otto Böhler ebenso vor Augen geführt. Arnold Schönberg malt sich selbst 1911 als Rückenansicht in dieser Haltung. Mit diesen Bildern ist der Mythos des genial Kreativen aufgerufen, der sich einsam wandernd aus der Welt löst. "Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuss", schreibt Johann Wolfgang von Goethe zu Beginn des vierten Aktes von Faust II.

Das einsame, die Welt fliehende Spazieren verweist auf einen Ort der Kreativität, den Alma Schindler mit dem ihr von ihrem Vater in die Hand gegebenen Faust auch für sich beanspruchte, wenngleich dieser in ihrer Zeit eigentlich nur Männern offenstand. Diesen in Phasen ihrer Kreativität spazierengehenden großen Männer (von Beethoven bis Mahler) standen seinerzeit die in Gefallsucht auf der Gasse flanierenden Frauen gegenüber. Otto Weininger erklärte die Gasse in Geschlecht und Charakter zum Ort der Dirne, die "durch straffes Anziehen ihrer Kleider alle Formen sichtbar werden" lasse und "jedes Regenwetter zu solchem Zwecke" ausnutze.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Ebd., S. 420.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Ebd., S. 669.

Otto Weininger, Geschlecht und Charakter, Wien 1903, S. 280-313, hier: S. 288.

Auf der Hohen Warte setzte sich das Leben in einem dicht verwobenen Künstler- und Freundeskreis fort: Die Häuser Moll (Steinfeldgasse 6–8), Spitzer (Steinfeldgasse 4) und Henneberg (Wollergasse 8) standen in einer heute nicht mehr leicht zu imaginierenden Weise gegenseitig offen. Man verbrachte Abende hier oder dort, ging ein und aus, stand in regem Ideenaustausch, ging zusammen in die Oper und ins Theater oder traf sich dort ungeplant.

Insbesondere das Volkstheater war dabei ein für Alma Schindler vertrauter Ort: Sie war mit der Schauspielerin Christine Geiringer und deren Mann, dem Pianisten, Komponisten und Gesangsprofessor Gustav Geiringer, befreundet. Christine Geiringer war eine Nichte von Emerich von Bukovics, dem ersten Direktor des Volkstheaters, der das Haus von der Eröffnung 1889 bis 1905 leitete. Es verwundert somit nicht, dass Alma Schindler auch an diesem Ort Freunde und Verwandte traf und 'Zuhause' war. Von der öffentlichen Privatheit im Atelier ihres Vaters, dann ihres Stiefvaters, lag die private Öffentlichkeit dieses Theaters nur einen Schritt entfernt.

### ,Kreuzungen': Innenräume im Leben von Alma und Gustav Mahler

In Hotel-Bars oder in Schiffs-Salons gab und gibt es Live-Musik. In vielen Grand Hotels stehen nach wie vor Flügel, Klaviere oder Welte-Mignon-Reproduktionsklaviere. Diese Musik-Räume scheinen öffentlich, also eher vom Thema dieses Sammelbandes wegführend. Wo aber sind diese Räume mit der darin sich entfaltenden spezifischen Kreativität in der Dichotomie von Innen- und Außenräumen, Privatheit und Öffentlichkeit tatsächlich anzusiedeln?

Als Gustav Mahler Wien verließ und an die Metropolitan Opera ging, reiste er per Schiff nach Amerika. Für die erste Überfahrt gingen die Mahlers am 12. Dezember 1907 in Cherbourg an Bord der "Kaiserin Auguste Viktoria".<sup>13</sup> Das war ein luxuriös ausgestatteter Schnelldampfer der HAPAG, der die Mahlers in den Staats- und Kaisergemächern in acht Tagen nach New York brachte. Zur zweiten New-York-Saison brachen die Mahlers am 11. November 1908 von Cuxhaven auf, nun auf einem noch moderneren, luxuriöseren und größeren Schiff, der "SS Amerika", die über 2.500 Passagiere an Bord nehmen konnte und mit fast 600 Personen

42

Im "Hotel Waldhaus" in Sils Maria z.B. befindet sich ein beeindruckender Bestand von Aufnahmen auf Papierrollen aus den Jahren 1905 bis 1909, eingespielt u.a. von Artur Schnabel, Arthur Nikisch, Fanny Davies, Teresa Carreño, Ferruccio Busoni, Emil von Sauer.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Zu den Reisen vgl. den Abschnitt "Häfen, Schiffe, Passagen (1907 bis 1911)", in: Mahlers Welt. Die Orte seines Lebens, hrsg. von Helmut Brenner und Reinhold Kubrik, Salzburg 2011, S. 313–319.

Besatzung bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs die Route Hamburg – New York mit Zwischenstopps in Dover und Cherbourg fuhr.

Gustav Mahler legte größten Wert darauf, auf den Reisen zwischen Europa und Amerika Raum zu haben. Bequemlichkeit war sicher ein Grund dafür, aber es kam noch etwas anderes hinzu: Der Raum auf der Überfahrt war ein Innenraum im Nirgendwo, und d.h. ein Raum für eine spezifische Kreativität. In einem gerade von der Sängerin Frauke May-Jones im Thomas Mann Archiv in Zürich wiederentdeckten Brief Gustav Mahlers an Thomas Mann heißt es:

"Mein lieber Mann! Für Ihre lieben Zeilen und schöne Sendung nicht schon lange gedankt zu haben, muß ich mich wirklich schämen. Und ich könnte es auch gar nicht begreifen, da ich auf's herzlichste davon erfreut war, wenn ich nicht aus Erfahrung wüßte, daß der Beschenkte es eben schlimmer hat als der Geber. Es ist oft schwer in Momenten etwas der Gabe Würdiges zu finden. Und Ihre lieben Worte forderten schon eine bedeutendere Erwiderung, als so ein flüchtiger Gruß es vermag. - Auf meiner Fahrt über den atlantischen Ozean erinnerte ich mich stark [an] meinen Schüler, denn da war es, wo ich Ihre mir sehr werth gewordenen Bücher nach und nach kennen lernte; und dies letzte hatte ich mir für die heurige Reise aufgespart. - Seien Sie nun zugleich als Poet und als Freund bedankt (das Erstere bedingt übrigens bei mir immer das Zweite) ich weiß daß Sie mein Schweigen nicht anders gedeutet, und wenn unsere Wege sich wieder einmal kreuzen, so hoffe ich, daß wir nicht an einander so vorübereilen werden, wie schon 2 mal [...]. Seien Sie herzlichst gegrüßt von Ihrem Sie verehrenden Mahler."<sup>14</sup>

Gustav Mahler hatte am 12. September 1910 in München seine 8. Symphonie uraufgeführt. Es war der größte Erfolg seines Lebens, der im "Hotel Vierjahreszeiten" gefeiert wurde. Auch Thomas und Katja Mann waren geladen, aber es gab offenbar keinen persönlichen Austausch zwischen Mahler und Mann an diesem Abend. Stattdessen schickte Thomas Mann zwei Tage später, zusammen mit einem Exemplar seines Romans Königliche Hoheit einen Brief, in dem er seine Hochschätzung zum Ausdruck brachte. Für ihn verkörperte sich in Mahler "der ernsteste und heiligste künstlerische Wille unserer Zeit". Mahler nahm den Roman im Oktober 1910 mit auf seine Überfahrt nach New York zu seiner vierten dortigen Saison und schrieb kurz nach seiner Ankunft in New York den jetzt wiederentdeckten Brief an Thomas Mann.

Auch die zweite im Brief erwähnte flüchtige Begegnung zwischen Mahler und Mann hatte bei einer Feier (nach der Aufführung der 7. Sym-

43

Faksimile des Briefes, in: Hans Rudolf Vaget, "Gekreuzte Wege", in: Süddeutsche Zeitung (24./25. März 2018), Nr. 70, S. 20.

phonie von Mahler in München am 27. Oktober 1908) ebenfalls im "Hotel Vierjahreszeiten" stattgefunden.

Wenn ich diese Situationen im Sinne meiner Absicht, die Doppel-Dichotomie 'Außenräume versus Innenräume' und 'Öffentlichkeit versus Privatheit' wechselseitig zu durchkreuzen, auswerte, dann lässt sich zusammenfassen: Der öffentliche Raum der Premierenfeier ist nicht, wie eigentlich zu erwarten, ein Ort der Begegnung und des (künstlerischen) Austausches, sondern die eigentliche Begegnung mit der Geistigkeit und Kreativität des Anderen findet im Innenraum, in Abwesenheit des Anderen statt. Die Wege kreuzen sich also wider Erwarten nicht im öffentlichen Raum, zu dessen Qualität es gehört, dass sich Wege kreuzen können, sondern die Wege kreuzen sich überraschenderweise im Imaginären eines Raumes, in dem man allein ist.

Hotels waren für Gustav Mahler als Dirigent ein gewohnter Lebensort, eine Form des Innenraums, aus dem er in Form von Briefen kommunizierte. Der legendäre "Komponierverbot-Brief", den er aus Dresden an Alma Schindler schrieb, steht am Ende eines Prozesses, in dem Mahler sich schreibend, denkend, zurückgezogen aus dem normalen Leben ,entortet': in Hotels verschiedener Städte und im zeitlichen Niemandsland zwischen Orchesterproben, in Briefen, die er zwischen dem 11. und 19. Dezember 1901 an Alma schrieb und in denen er eine Welt der Liebe und Gegenliebe erfindet'. Immer wieder schreibt er, er spreche im Brief mit Alma, "könne so immerfort weiter"<sup>15</sup> zu ihr reden: "jetzt kommt der schönste Theil meines Tages", so heißt es am 15. Dezember 1901: "Ich setze mich zu Dir und rede zu Dir. "16 In diesen Briefen kann Gustav Mahler Alma Schindler gegenüber von seinem "Innersten reden."<sup>17</sup> Er ersehnt ihre Antworten, bittet sie, auf alle seine Gedanken einzugehen, ist besorgt, dass sie seinen Gedanken folgen kann, und dies nicht im Sinne von Unsicherheit, sie sei zu jung, unentwickelt und deswegen noch nicht in der Lage, ihm zu folgen, sondern im Sinne von wirklichem Verstandenwerden, um das er auch als Künstler rang, und im Sinne von phrasenlosem Aushandeln. Phrasen, die ihm "Sünde wider den heiligen Geist" waren, traue er ihr, die "so echt, so schlicht" sei, 18 nicht zu. Auch ihre Briefe, die er bei sich trug und wieder und wieder las, sind Teil dieses "Erfindens". Im Briefwechsel, gleichsam im innerlichsten Innenraum, erkennen sich beide:

"Eigentlich kommt es mir manchmal vor, als ob wir bis jetzt nur einen Briefwechsel geführt hätten – und uns demnächst endlich einmal von Angesicht zu Angesicht sehen und kennen lernen wer-

44

Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma, hrsg. von Henry-Louis de La Grange und Günther Weiß, Berlin 1995, S. 84.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Ebd., S. 94.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Ebd., S. 92.

<sup>18</sup> Ebd.

den. Es ist auch im Wesentlichen so! Denn erinnere Dich, selbst das Letztemal, als ich bei Dir war, waren wir trotz alledem noch Fremde! Und in diesen 8 Tagen hat sich alles so wundervoll gewendet! Der Brief, den Du mir nach der Zauberflöte gesendet, hat für mich alles in ein neues Stadium gerückt."19

Die Qualität des Innenraums "Hotelzimmer" sei abschließend an den New Yorker Hotels der Mahlers skizziert: In der ersten Saison in New York wohnten die Mahlers in einer luxuriösen Suite im 11. Stock des Hotels Majestic in der 73. Straße, an der Westseite des Central Parks. In der für beide völlig neuen Kultur war diese Hotel-Suite zunächst vor allem ein Rückzugsort: Nicht nur Alma Mahler blieb allein im Hotelzimmer, sondern auch Gustav Mahler hat sich "in den ersten Wochen und Monaten [...] oft halbe Tage lang ins Bett im Majestic gelegt [...], schlafend, lesend, auch seine Mahlzeiten im Bett nehmend, um sein Herz für die Proben und Aufführungen nach den Vorschriften des letzten Sommers zu schonen."20

Zur Integration in die New Yorker Kultur mussten die Mahlers neue Kontakte knüpfen, was durchaus gelang. Am Ende ihres ersten Gast-Aufenthaltes hatten sie einen Freundeskreis aus sehr verschiedenen Lebensbereichen gefunden: Sie hatten den Bankier Otto Kahn, Mäzen der Metropolitan Opera, kennengelernt, Mary Sheldon, deren Ziel die Gründung eines neuen Orchesters für Mahler war, den Neurologen Dr. Joseph Fraenkel, für den beide Mahlers sehr eingenommen waren und auch den deutsch-amerikanischen Sinologen Friedrich Hirth, der seit 1902 den neugegründeten Lehrstuhl für Sinologie an der Columbia University innehatte.

Darauf griffen sie in der zweiten Saison, in der sie im Hotel Savoy in der 5th Avenue, Ecke 59. Straße wohnten, zurück und öffneten, in wachsender Vertrautheit mit der New Yorker Kultur, den Rückzugsort ,Hotel'. Von ihrem Salon im 9. Stock im Savoy aus hatten sie durch große Fenster einen grandiosen Blick auf den Central Park: "Gespeist wurde im eigenen Salon, und wenn man abends nach dem Essen in besonders traulichem Kreise beisammen war, wurde dunkel gemacht, und man bewunderte nun Mond- oder Schneelandschaft und die unzähligen Lichter des Parks, die heraufschimmerten."21

Das Hotel war eine der ersten Adressen für Künstler und Künstlerinnen, die an der MET gastierten. Zeitgleich mit den Mahlers wohnten dort Enrico Caruso und Marcella Sembrich. Bei ihr im 10. Stock verbrachten die Mahlers den ersten Weihnachtsfeiertag, während am Heiligen Abend der Sinologe Friedrich Hirth zu den Mahlers kam, "die ganze

Ebd., S. 96.

Jens Malte Fischer, Gustav Mahler. Der fremde Vertraute, Wien 2003, S. 710.

Theodore Spiering zit. nach: Brenner/Kubrik, Mahlers Welt, S. 323.

Nacht" blieb und "bis zum Morgen die wunderlichsten chinesischen Geschichten" erzählte.<sup>22</sup>

Dass man in einem fremden Kontinent rasch zu Landsleuten Kontakt aufnimmt, hat jeder schon einmal erlebt. Und doch wird man nicht jeden dieser Landsleute gleich für den ganzen Weihnachtsabend einladen. Bis es also dazu kommen konnte, dass Friedrich Hirth den Mahlers so nahe kam, muss es andere Begegnungen gegeben haben – und dies ausgerechnet in der Zeitspanne zwischen der Saison 1907/08 und der Saison 1908/09, also der Zeit, in der Gustav Mahler Das Lied von der Erde auf Hans Bethges Nachdichtungen chinesischer Lyrik komponierte. Vielleicht liegt dem Lied von der Erde doch viel mehr Auseinandersetzung mit der chinesischen Kultur zugrunde als angenommen wird. Vielleicht gab es Gespräche mit Friedrich Hirth, vielleicht besuchten die Mahlers ihn in der Columbia University, vielleicht gab Hirth Mahler etwas zu lesen? Könnte man darüber mehr erfahren, würde möglicherweise sogar das Bild von Gustav Mahlers Kreativität, die ihren Ort in der Stille der sommerlichen Natur hatte, einer Korrektur bedürfen: Möglicherweise nahm Mahler aus der amerikanischen Kultur viel mehr Kreativitäts-Saat mit in das sommerliche Komponierhäuschen als man meint. Vielleicht sind wir bis hin zu Theodor W. Adorno romantischen Rückzugsvorstellungen erlegen und verfehlen die Latenzzeiten von Kreativität, die sich in verschiedensten Räumen anhäuft und verdichtet.

Alma Mahler, Gustav Mahler. Erinnerungen [Amsterdam 1940], Frankfurt am Main 1991, S. 176.

# Duett-Singen. Zur populärkulturellen Inszenierung von Innenräumen<sup>1</sup>

#### Von Florian Heesch

Wenn wir uns fragen, welche Musik in Innenräumen praktiziert wird, scheint das Singen von Liedern und Songs besonders nahezuliegen - stellt es doch, wie Katharina Hottmann hervorhebt, den "denkbar intimste[n] Selbstausdruck eines Individuums" dar, der sich "zuweilen im persönlichsten, abgeschlossensten Raum einer Wohnung" abspielt.<sup>2</sup> Dabei ist solches Singen in einem Innenraum mal mehr, mal weniger auf das Innere, Private begrenzt bzw. mit einem Äußeren, Öffentlichen verbunden, und zwar abhängig vom kulturellen Kontext und vom Repertoire, aus dem gesungen wird. Hottmann weist im Hinblick auf die europäische Musikgeschichte darauf hin, "dass die Verortung des Liedes primär in häuslicher Intimität aus der historiographischen Perspektive auf deutsche Lieder des 19. Jahrhunderts resultiert und ergänzungsbedürftig ist: Im London wie im Paris des 18. Jahrhunderts vagierte das Liedrepertoire zwischen Opern- und Konzertbühne, öffentlichem Raum und häuslicher Praxis, ohne dass ihm spezifisch 'private' Markierungen anhafteten."<sup>3</sup> Solches Vagieren zwischen Außen und Innen ist für die Musik populärer Kulturen des 20. und 21. Jahrhunderts geradezu konstitutiv. 4 Noch die unter der Dusche gesummte Melodie verweist, sofern sie eine populäre ist, auf einen

Teile des vorliegenden Beitrags wurden zuvor veröffentlicht in "Both Sides Now": Populärmusikalische Generationenbegegnungen mit Eva Weel Skram, Unni Wilhelmsen und Joni Mitchell", in: Wege – Festschrift für Susanne Rode-Breymann, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr, Nina Noeske, Nicole K. Strohmann, Antje Tumat, Melanie Unseld und Stefan Weiss (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 100), Hildesheim 2018, S. 201–212.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Katharina Hottmann, "Liedersingen. Eine Einleitung", in: *Liedersingen. Studien zur Aufführungsgeschichte des Liedes*, hrsg. von ders. (= Jahrbuch Musik und Gender 6), Hildesheim 2013, S. 11–14, hier: S. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Ebd., S. 13.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Auch wenn populäre Kultur u.a. massenhaft produzierte und distribuierte Produkte beinhaltet, ist sie nach meiner Auffassung nicht mit "Massenkultur" gleichzusetzen. Was populäre Kultur allerdings immer auszeichnet, auch dann, wenn sie nicht "massenhaft" erscheint, ist ihr Bezug auf soziale bzw. gesellschaftliche Prozesse. Insofern weist sie immer – in graduellen Abstufungen – über den Bereich des Intimen hinaus. Ohne hier näher auf den komplexen Diskurs um das Populäre eingehen zu können, verweise ich auf die eingehende Darstellung zu Perspektiven der Cultural Studies bei Rainer Winter, Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht, Weilerswist 2001; sowie auf den historischen Überblick bei Thomas Hecken, Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies, Bielefeld 2007.

,draußen' gehörten Song, ebenso wie das Poster im Schlafzimmer auf die öffentliche Persona des dargestellten Stars. Umgekehrt finden auf den Bühnen der populären Musik gelegentlich Momente statt, die trotz Anwesenheit eines großen Publikums wie private Begegnungen anmuten. So innerlich die Erfahrungen von und mit populärer Musik auch sein können, bleibt jene Innerlichkeit immer das Resultat einer Inszenierung, die den unvermeidlichen Außenbezug im Moment des Musikerlebens mehr oder weniger vergessen lassen kann.

Der Aspekt der Inszenierung von intimen Begegnungen zwischen Hörenden und Stars wird in Grundlagentexten zur Interpretation von populärer Musik regelmäßig - wenn auch mit unterschiedlicher Akzentuierung - hervorgehoben. Dabei wird der Produktion, der technologiebasierten Herstellung, Transformation und Distribution von Sounds, eine wichtige Rolle beigemessen. Wie Simon Zagorski-Thomas mit der Metapher vom "stadium in your bedroom" illustriert, werden insbesondere Rockmusik-Produktionen meist so inszeniert, dass sich noch beim Hören in kleinen Innenräumen wie Wohn- und Schlafzimmern der Eindruck eines Konzerterlebnisses einstellt.<sup>5</sup> Mit solchen Strategien der Inszenierung - Zagorski-Thomas spricht von "staging" - korreliert Allan Moores Konzept der 'Persona', nämlich des durch Gesang und technologische Produktionsmittel erzeugten Subjekts im Song: Je nach wahrgenommener Entfernung zu den Hörerinnen und Hörern, je nach Verhältnis zwischen der Persona und ihrer klanglichen Umgebung und je nachdem, wie sich die Persona artikuliert (z.B. flüsternd, deutlich, mit hörbaren Atemgeräuschen, durch bestimmte verbale Äußerungen), erscheint sie in einem intimen oder graduell weiter entfernten Bereich.6

Im Hinblick auf singende Ensembles, also mehrere Personae, ließe sich Moores Modell um eine Dimension erweitern: Nicht nur durch die Distanz zum Publikum, sondern auch durch die Entfernung zwischen den Singenden werden dann jeweils eher intime oder eher große (Zwischen-) Räume erzeugt. Die nächstliegende Erweiterung der Einzelstimme ist selbstverständlich das Duett. In meinem Beitrag zum Duett-Singen setze ich Strategien der auditiven Inszenierung von Intimität voraus, wie sie von Moore u.a. beschrieben werden. Mir geht es jedoch nicht um eine Erweiterung in Richtung einer umfassenden Typologie unterschiedlicher Ab-

Simon Zagorski-Thomas, "The stadium in your bedroom: Functional staging, authenticity and the audience-led aesthetic in record production", in: *Popular Music* 29/2 (2010), S. 251–266.

Allan F. Moore, Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song, Farnham 2012, S. 184–188; Moore führt mit seinem Konzept der Persona eine Idee der Performativität von populärer Musik weiter, die wegweisend vorgestellt wurde bei Simon Frith, Performing Rites: On the Value of Popular Music, Cambridge/MA 1998, S. 203–225.

standsbereiche ("proxemic zones"7) in Duettkonstellationen, sondern eher um die (Wieder-)Einbeziehung der Bühne: nicht der imaginierten Bühne als Resultat einer Soundproduktion, sondern der sichtbaren Performance der Musik in einem Raum. Wenn Innenräume durch Aufführungen von Duett-Gesang inszeniert werden, kommen sowohl auditiv als auch visuell wahrnehmbare Gestaltungsmittel zum Einsatz. Als performatives Ereignis verstanden, kann eine Duett-Aufführung mit einem theaterwissenschaftlichen Ansatz beschrieben werden, wie ihn Erika Fischer-Lichte in ihrer Ästhetik des Performativen entwickelt hat.<sup>8</sup> Im Alltag nehmen wir Performances von populärer Musik jedoch eher selten als Live-Ereignisse, weitaus häufiger hingegen in den audiovisuellen Medienformaten von TV-Sendungen und Video-Streams wahr. Während die Inszenierung von Innenräumen in Videoclips angesichts der vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten einer umfangreichen eigenen Untersuchung bedürfte, möchte ich in meinem Beitrag zumindest den Bereich der TV-Inszenierung anhand eines eindrücklichen Beispiels mit einbeziehen. In einer Gegenüberstellung von Live-Konzert und TV-Aufzeichnung lässt sich zeigen, wie mit Kameraführung, Beleuchtung etc. - ebenso wie mit den Werkzeugen der Soundproduktion - eine bestimmte räumliche Nähe zu den singenden Personae hergestellt wird.

Meine Untersuchung fragt also danach, wie in Live- und TV-Performances von Duett-Gesang in der populären Musik Innenräume inszeniert werden. Dabei möchte ich den Fokus auf Sängerinnen richten, um dem Befund gerecht zu werden, dass Frauen bis heute in vielen (nicht nur populären) Musiksparten unterrepräsentiert sind: Im Sinn einer inklusiven Musikforschung gilt es demnach, die Partizipation von Frauen sichtbar zu machen – was meines Erachtens auch gerade dann angezeigt ist, wenn es um eine Fragestellung wie die vorliegende geht, die auf den ersten Blick geschlechterübergreifend zu sein scheint.<sup>9</sup>

Als empirisches Material dient mir ein Phänomen, das sich durch einige offenkundige Spannungsverhältnisse zwischen Intimität und Öffentlichkeit als besonders relevant im Sinn der Fragestellung erweist. Begegnet bin ich ihm durch einen gewissen Zufall an einem zunächst gar nicht intimen Ort, nämlich in der Osloer Oper. Es handelt sich dabei um eine Live-Performance des von Joni Mitchell geschriebenen Songs *Both Sides Now* durch die beiden norwegischen Sängerinnen Unni Wilhelmsen und Eva Weel Skram. Wie zu zeigen sein wird, lassen sich in diesem Live-Ereignis

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Moore, Song Means, S. 187.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004.

Ein solcher inklusiv konzipierter Ansatz basiert auf Impulsen des Feminismus und der Gender Studies, die hier nicht näher ausgeführt werden können; siehe dazu meinen Beitrag zu "Inklusion und Exklusion in der Musik", in: *Siegen:Sozial* 19/2 (2014), S. 52–55.

bestimmte Referenzen auf eine vorangehende TV-Show erkennen, in der dasselbe Duett in anderer Form als "Innenraum-Musik' dargestellt wurde. Auch wenn ein derart begrenztes Phänomen wie jene zwei Duett-Performances lediglich für einen kleinen Ausschnitt aus der Vielfalt populärer Musik stehen kann, erscheint mir die eingehende Untersuchung an einem solchen Fallbeispiel aufschlussreich zu sein dafür, welche Mittel bei der Inszenierung von Innenräumen zum Einsatz kommen können. Dass auch populäre Musik nicht per se global ist, mag dabei im Fokus auf Norwegen deutlich werden, wo die beiden Duett-Sängerinnen - im Unterschied z.B. zu Deutschland - als Stars gelten. Zugleich geht es mit Mitchells Both Sides Now um einen Song, der gewissermaßen zu einem internationalisierten Kanon anglo-amerikanischer Folk- und Rockmusik der 1960er Jahre gehört. Auch wenn der Song selbst im Folgenden weniger von Belang ist als seine Performance, bezieht eben diese Performance ihre kulturelle Relevanz auch aus der kanonischen Position des Songs und seiner Autorin. Um dies zu verdeutlichen, schlage ich im Verlauf meiner Darstellung eine Deutung der Performance als Interaktion zwischen drei Pop-Frauen aus verschiedenen Generationen vor.

Die Inszenierung von Intimität versuche ich nicht in der Komposition oder dem isolierten Klanggeschehen zu finden, sondern in der Aufführung. Daher spreche ich nicht vom Duett, sondern von 'Duett-Singen' im Sinn einer Praxis, die Teil jener Inszenierung ist. Die Aspekte Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit, durch die laut Fischer-Lichte jedes performative Ereignis bestimmt wird, sind bei der folgenden Untersuchung im Hintergrund präsent, ohne dass ich meine Ausführungen kategorisch danach gliedern werde. Mein methodischer Zugang zu den beiden Duett-Performances unterscheidet sich entsprechend ihrer verschiedenen Settings: Zum einen geht es um die erwähnte Live-Aufführung in der Osloer Oper, zum anderen um eine Aufzeichnung aus einer Fernsehshow.

# Das Opernhaus als Innenraum mit populärer Musik

Das Osloer Konzert am 18. Oktober 2016 wurde unter dem Titel "En kveld i Operaen" ("Ein Abend in der Oper") veranstaltet. Dabei handelte es sich um den zweiten von zwei "Abenden", an denen Eva Weel Skram in jenem Herbst in der Oper auftrat. <sup>10</sup> Meines Wissens wurden von diesen Konzerten keine audiovisuellen Aufzeichnungen veröffentlicht. Daher greife ich bei meiner Interpretation des Auftritts auf meine eigenen Be-

<sup>&</sup>quot;Eva & The Heartmaker har for lengst etablert seg som en av Norges mest suksessfulle popgrupper", PR-Text zum Konzert "Eva Weel Skram – En kveld i Operaen" auf der Website von Den Norske Opera & Ballett, <a href="https://operaen.no/Forestillinger/Arkiv/eva-weel-skram-en-kveld-i-operaen/#sectionIntro">https://operaen.no/Forestillinger/Arkiv/eva-weel-skram-en-kveld-i-operaen/#sectionIntro</a>, 19.2.2018.

obachtungen als Konzertbesucher zurück. Zusätzlich zu meinen Feldnotizen, die ich unmittelbar nach dem Besuch der Veranstaltung festhielt, liegt mir die Setlist zum Konzert vor. <sup>11</sup> Den TV-Auftritt werde ich anhand einer Medienanalyse der gestreamten Video-Aufzeichnung untersuchen.

An jenem Abend im Oktober 2016 ist das Osloer Opernhaus fast voll; ich sehe Erwachsene aller Altersschichten und eine Handvoll Kinder, kaum Teenager, eher Personen im Alter zwischen 20 und 40 Jahren, aber auch zahlreiche über 60-jährige Leute. Mir ist zunächst nicht klar, inwiefern es in Norwegen gewöhnlicher ist als in Deutschland, dass eine Popsängerin in der Oper auftritt, und wie sich das Publikum im Verhältnis zum sonstigen Opernpublikum zusammensetzt. Auch wenn beide Fragen sich nicht vollständig klären, erfahre ich als Teil des Publikums überraschenderweise interessante Hinweise. Denn gerade durch ihre Ansprachen zwischen den einzelnen Musikstücken inszeniert Weel Skram ihren Auftritt in der Oper als ein besonderes Ereignis. Um das zu illustrieren, zitiere ich eine Passage aus meinen Feldnotizen im Wortlaut: "Zwischen vielen Songs redet sie sehr viel auf Norwegisch, häufig verstehe ich nur Bruchstücke; es sind oft ganze Geschichten, mehrfach erzählt sie davon, dass sich in diesem Jahr für die beiden [d.h. für Weel Skram und ihren Ehemann Thomas Stenersen, ebenfalls Profimusiker, der sie im Konzert auf der Gitarre begleitet] sehr viel geändert hat, weil sie zum ersten Mal Eltern geworden sind; auch davon, wie sie bei Idol mitgetourt ist und Thomas kennengelernt hat. 12 Sie schafft es, sehr persönlich zu wirken, etwas Echtes zu inszenieren, dabei ziemlich kokett-mädchenhaft; mich erinnert es etwas an ein großes Familienfest, vielleicht auch, weil sie das mit dem Auftritt in der Oper sehr stark hervorhebt - anfangs fragt sie mal, wer zum ersten Mal in der Oper ist - sehr viele im Publikum melden sich. Sie macht viele Witze, über die die Leute lachen." Demnach sind an diesem Abend viele Menschen zum ersten Mal an dem Musikort Oper. weil sie Weel Skram live erleben wollen. Ihrerseits hebt Weel Skram den Auftritt in der Oper als etwas Besonderes hervor. Durch ihre persönlich geprägte, unterhaltsame Moderation mit zahlreichen autobiographischen Rückblicken vermittelt sie uns als Publikum, nicht an einem Konzert von vielen, sondern an einem auch für die Sängerin sehr speziellen Abend teilzuhaben.

Hinsichtlich des Konzertprogramms halte ich es für bemerkenswert, dass es beinahe zur Hälfte aus Coversongs gestaltet ist: Laut Setlist ent-

E-Mail-Wechsel des Autors mit Jonas Fenner Svare, Stageway Talent AS, vom 21. September 2017.

<sup>12</sup> Idol ist eine TV-Casting-Show, die zuerst 2001 in Großbritannien erschien und im deutschen Fernsehen unter dem Titel Deutschland sucht den Superstar bekannt ist; die norwegische Version wird seit 2003 ausgestrahlt.

stammen lediglich zehn von insgesamt 19 Stücken unmittelbar der Autorschaft von "Eva & The Heartmaker". *Both Sides Now* stellt als Coversong also keine Ausnahme dar. Man kann insofern sagen, dass Weel Skram sich an dem Abend insgesamt eher als Performerin denn als Autorin zeigt, was auch dadurch besonders deutlich wird, dass sie einen traditionellen norwegischen Stev mit im Programm hat. In meinen Feldnotizen halte ich diesen Moment als "beeindruckende" Gesangsdarbietung fest: "sicher viel Hall auf dem Mikro, aber toll gesungen, sehr sauber". Dieses Stück Folklore stellt natürlich insofern eine Ausnahme dar, als es nicht auf eine vorgängige Autorin oder einen originalen Interpreten verweist, strenggenommen also nicht als Coverversion zu bezeichnen ist. Demgegenüber verweist z.B. das Cover von *Hunting High and Low* auf seine populären Urheber, die Band "a-ha", die seit ihren Erfolgen in den 1980er Jahren zu den international bekanntesten Pop-Bands Norwegens zählt.<sup>13</sup>

Insgesamt bilden Referenzen an musikalische Traditionen und Vorbilder ein charakteristisches Element des Konzertprogramms. Das wird performativ, aber auch durch Weel Skrams verbale Ankündigung in besonderer Weise deutlich, als etwa in der Mitte des Konzerts Unni Wilhelmsen die Bühne betritt. Sie ist die einzige Gastsängerin des Abends. Gemeinsam singen Weel Skram und Wilhelmsen Both Sides Now im Duett, von Wilhelmsen auf einer ihrer kleinen G-Sharp-Gitarren begleitet. <sup>14</sup> Auch ohne den Wortlaut der Ankündigung exakt verstanden zu haben, bleibt mir der Ausdruck von großer Sympathie in Erinnerung, den Weel Skram ihrem Gast entgegenbringt.

Es fällt auf, wie Weel Skram durch ihre Interaktion mit dem Publikum und mit ihrem Gast eine intime Atmosphäre inszeniert, die der Anlage und üblichen Verwendungsweise des Opernsaals entgegensteht. Räumlich bleiben die Körper der Akteurinnen und des Publikums durch die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum getrennt; aber auf der Bühne wird nicht nur Musik zum Zuhören präsentiert, sondern die Künstlerin nimmt sich zwischen den Stücken viel Zeit für persönlich gefärbte Ansprachen an das Publikum mit Impulsen zum Dialog; zudem lenkt sie diesen Dialog so, dass sie sich mit dem Großteil ihres Publikums darin einig scheint, sich an einem ungewöhnlichen Ort zu befinden. Damit artikuliert sie eine Distanz zum Opernsaal und dem ihm eingeschriebenen öffentlichen Charakter; gewissermaßen rückt sie mit ihrem Publikum im Saal zusammen. Insofern wird das Publikum auch nicht nur

Der Song erschien, zusammen mit anderen Hits, wie Take on Me und The Sun Always Shines on T.V., auf dem gleichnamigen Album Hunting High and Low (1985).

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Zur G-Sharp-Gitarre, die vom norwegischen Gitarrenbauer Øivin Fjeld entwickelt wurde, siehe die entsprechende Einführung auf Wilhelmsens Website, <a href="http://unniwilhelmsen.com/fun-facts/oivin">http://unniwilhelmsen.com/fun-facts/oivin</a> fjeld.php>, 19.10.2017.

Zeuge, sondern Teil der Begegnung der beiden Musikerinnen, als Wilhelmsen zu Weel Skram auf die Bühne tritt. Nach meinen Beobachtungen sind solche inszenierten Momente von Intimität, Dialog und persönlicher Nähe durchaus charakteristische Bestandteile von Weel Skrams musikalischer Praxis.

#### Ein Innenraum im Fernsehen

An dieser Stelle komme ich zur zweiten Duett-Aufführung von Both Sides Now mit Weel Skram und Wilhelmsen. In chronologischer Hinsicht wäre es eigentlich die erste: Sie fand statt im Rahmen einer TV-Produktion für die Sendung Hver gang vi mötes (d.h. "Jedes Mal, wenn wir uns treffen") des norwegischen Privatsenders TV 2, die im Herbst 2015 aufgezeichnet und Anfang 2016 ausgestrahlt wurde. Damit liegt eine audiovisuelle Quelle der Performance vor, die auch nach der TV-Ausstrahlung bis heute via Online-Streaming rezipiert werden kann, wovon Hunderttausende Gebrauch machen. <sup>15</sup> Sicherlich war der Fernsehauftritt vielen Besuchern und Besucherinnen des Konzerts in der Oper bekannt. Die Songs aus der TV-Produktion sind außerdem auf einem Musikalbum veröffentlicht worden. <sup>16</sup> Auch hier geht es mir weniger um den in der Aufnahme greifbaren Musiktext als vielmehr um eine Beobachtung der Musiziersituation als performative Praxis.

Hver gang vi møtes ist in Anlehnung an die seit 2009 bestehende niederländische TV-Serie De beste zangers van Nederland (d.h. "Die besten Sänger:innen der Niederlande") konzipiert, die inzwischen in verschiedenen europäischen Ländern adaptiert wurde, zuerst 2010 in Schweden unter dem Titel Så mycket bättre (d.h. "So viel besser"), seit 2014 auch in Deutschland als Sing meinen Song – Das Tauschkonzert. Das grundlegende Prinzip besteht darin, dass eine kleine Gruppe populärer Musikerinnen und Musiker für mehrere Tage an einem abgelegenen Ort zusammenkommt, um sich gegenseitig – ohne anwesendes Publikum – Coverversionen ihrer Hits vorzusingen. Die norwegische Version läuft seit 2012 mit großem Erfolg in Serie, wobei in jedem Jahr eine neue Staffel mit je sieben norwegischen Musikerinnen und Musikern erscheint. Die jeweils achte und letzte Folge einer Staffel ist Duetten gewidmet. Dementsprechend erklingt Weel Skrams und Wilhelmsens Duett-Cover von

Unni Wilhelmsen, "Both Sides Now – Unni Wilhelmsen & Eva Weel Skram (Joni Mitchell Cover)", veröffentlicht auf YouTube am 6. Januar 2016, <a href="https://www.youtube.com/watch?v=AM8fLNh6VoE">https://www.youtube.com/watch?v=AM8fLNh6VoE</a>, 20.10.2017 (168.759 Aufrufe).

Hver gang vi møtes. Sesong 5, CD. Universal Music AS, Norway, 2016; auch über die Streaming-Plattform Spotify zugänglich: dort werden bis zum 20. Oktober 2017 ca. 452.000 Zugriffe auf den Track Both Sides Now verzeichnet.

Siehe den Eintrag "The Best Singers (series)" auf der englischsprachigen Wikipedia-Website, <a href="https://en.wikipedia.org/wiki/The">https://en.wikipedia.org/wiki/The</a> Best Singers (series)
, 20.10.2017.

Both Sides Now in der achten Folge der 2016 ausgestrahlten fünften Staffel. 18

Das Duett wird hier als intime Performance vor einer kleinen Peergroup in einem Innenraum inszeniert. Der Ort ist ein Gastraum mit rustikalen Holzelementen, warmer Beleuchtung und farblich abgestimmtem Blumenschmuck. Durch einige Fenster schaut man auf grüne Wiesen. Die musikalischen Arrangements sind diesem Rahmen entsprechend weitgehend von einer gewissen Zurücknahme im "Unplugged'-Stil geprägt, was sich insbesondere auf solche Songs auswirkt, deren Originalversionen auf elektronischen Beats und Sounds basieren, in dieser Staffel z.B. die Hip-Hop- und Reggae-inspirierten Songs von Admiral P. Demgegenüber fügt sich Both Sides Now in der schlichten Fassung als Vokal-Duett im Singer/Songwriter-Stil mit Wihelmsens Gitarrenbegleitung ohne Änderungsbedarf in das intime Setting ein. 19

Die kleine Gruppe der Zuhörenden sitzt an einem großen, mit Gläsern und kleinen Speisen gedeckten Tisch. Vor einer Wand sind Instrumente und Mikrofone auf Stativen aufgebaut, wo die jeweils aktiv Singenden nur wenige Meter von ihren zuhörenden Peers getrennt auftreten. Das TV-Produktionsteam bleibt unsichtbar, lediglich eine Begleitband agiert dezent im Hintergrund. Der intime, gerade nicht bühnenhafte Charakter der Performances wird auch dadurch unterstrichen, dass die Sängerinnen und Sänger unmittelbar nach ihren Auftritten zum Tischbereich zurückkehren und dort direkt in Kommunikation mit den übrigen treten. Auch werden die Zuhörenden während der Performances ähnlich stark beleuchtet wie die Auftretenden und in zwischengeschnittenen Perspektivwechseln in vergleichbar großen Close-Up-Einstellungen gezeigt. Durch Raum, Beleuchtung, Kameraperspektiven und Schnitte wird insgesamt der Eindruck inszeniert, als säßen hier sieben Musikerinnen und Musiker in einem Innenraum bei einem Getränk zusammen und hörten sich abwechselnd aufmerksam und auf Augenhöhe beim Musizieren zu. Was Fischer-Lichte als Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern beschreibt, scheint dieser Inszenierung nach auf diesen intimen Kreis begrenzt zu sein - auch wenn allen zugleich bewusst sein muss, dass die Menge der Zuschauenden über das Medium Fernsehen bzw. Videostream

Bei den anderen Musikerinnen und Musikern der fünften Staffel handelt es sich um Admiral P., Jørn Hoel, Henning Kvitnes, Wenche Myhre und Ravi. Im Abgleich mit der Setlist von Weel Skrams Konzert in der Oper wird deutlich, dass das Konzertprogramm zu fast einem Drittel auf den Stücken aus Hver gang vi møtes basiert, indem es neben Both Sides Now sechs von Weel Skrams Cover-Versionen aus der TV-Sendung enthält; lediglich ihr Cover von Myhres Hit Er hat ein knallrotes Gummiboot erklingt nicht an diesem Abend.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Zum analogen Befund, dass Singer/Songwriter-Einspielungen regelmäßig eine intime Nähe zwischen Performer und Hörenden inszenieren, vgl. Zagorski-Thomas, "The stadium in your bedroom", S. 258.

weitaus größer ist und dieser große Teil des Publikums sich nicht kopräsent im Raum befindet.

### Begegnung von drei Generationen in einem Song

Bisher habe ich vor allem versucht, *Both Sides Now* als ein Ereignis zu beschreiben, das zu bestimmten Zeitpunkten in spezifischen räumlichen Situationen unter Beteiligung gewisser Akteure stattfand. Für die Frage nach der musikkulturellen Partizipation von Frauen, verdient meines Erachtens allerdings noch ein weiterer Aspekt ihrer Praxis Beachtung, nämlich die kulturellen Bedeutungsverschiebungen, die sich daraus für die Gegenwart ergeben: Inwiefern stellt sich Weel Skram durch den Duett-Cover-Auftritt als Künstlerin in ein bestimmtes Licht? Welches Licht fällt dadurch auf ihre Duett-Partnerin Wilhelmsen? Und welches auf *Both Sides Now* oder auch auf Joni Mitchell als Autorin des Songs?

Ich möchte nicht behaupten, diese Fragen für einen bestimmten Rezeptionskontext umfassend beantworten zu können. Es wäre jedoch auch verkürzt, bei der Momentaufnahme des Ereignisses stehen zu bleiben, ohne zu diskutieren, welche neuen Bedeutungsebenen oder Lesarten sich dadurch eröffnen können. Bereits auf der Text- oder besser: Intertext-Ebene liegt auf der Hand, dass Weel Skrams und Wilhelmsens Coverversion nicht ohne Auswirkung auf die Rezeption von Both Sides Now bleiben kann. Das Cover holt Mitchells Song in 'unsere' Gegenwart hinein. Doch es ist nicht nur ein populärer Song, der auf eine Weise gecovert wird, die man durchaus originell oder schlichtweg ansprechend finden kann. Auf der Bühne erleben wir zwei Sängerinnen, die sich in einer warmherzigen Zugewandtheit mit ebensolcher emotionalen Wärme dieses Songs annehmen. Das aus musikalischen Peers bestehende intime Publikum aus Hver gang vi møtes zeigt sich (auch wenn das zweifellos Teil der Inszenierung ist), als teile es die Sympathien und den emotionalen Tiefgang der Performance, vielleicht auch die dem Song eingeschriebene melancholische Stimmung. Was dabei niemand ausspricht, aber vermutlich auch niemandem entgeht: Dieses musikalische Ereignis wird von zwei Frauen gestaltet auf der Grundlage eines von einer weiteren Frau geschriebenen Songs.

Die Frauen gehören verschiedenen Generationen an: Weel Skram (geb. 1985),<sup>20</sup> als ehemalige Teilnehmerin einer TV-Casting-Show (*Idol*) ein typischer Popstar des jungen 21. Jahrhunderts, daneben Wilhelmsen

Die Altersangaben zu allen Teilnehmenden zum Zeitpunkt der Aufzeichnung finden sich im Überblick in folgendem Artikel: Catherine Gonsholt Ighanian, "Eva Weel Skram om "Hver gang vi møtes": – Nesten litt for sterkt", in: VG, online veröffentlicht am 11. Dezember 2015, <a href="https://www.vg.no/rampelys/tv/reality-tv/eva-weel-skram-om-hver-gang-vi-moetes-nesten-litt-for-sterkt/a/23576313/">https://www.vg.no/rampelys/tv/reality-tv/eva-weel-skram-om-hver-gang-vi-moetes-nesten-litt-for-sterkt/a/23576313/</a>, 20.10.2017.

(geb. 1971), die 1996 erfolgreich mit ihrem Album To Whom It May Concern debütierte. Der gegenseitigen Wertschätzung beider Musikerinnen in der Gegenwart ging die Fan-Begeisterung der jüngeren voraus zu einer Zeit, als die ältere bereits öffentlich auftrat, die jüngere aber noch nicht. Wilhelmsen hat Both Sides Now übrigens zuerst in einer Solo-Version gecovert, eingespielt auf ihrem Album 7 (2010). Dem Generationenunterschied entsprechend findet man zu Wilhelmsen bereits einen Eintrag im Norsk Pop & Rock Leksikon, während man Weel Skram in der chronologisch aufgebauten Ausstellung des Osloer Popmusikmuseums Popsenteret mit ihrem Videoclip Traces of You als Beispiel für die jüngste norwegische Popmusik begegnet. 22

Im Gesang verschmelzen die Stimmen beider Sängerinnen miteinander, was eine bemerkenswerte Ensemble-Leistung darstellt: Die zahlreichen Synkopen in Mitchells Melodie, aber auch das Micro-Timing in Form expressiver punktueller Verzögerungen werden von beiden mit scheinbarer Leichtigkeit dahinfließend synchron ausgeführt. Zugleich bildet sich der Altersunterschied in den unterschiedlichen Registern und Timbres deutlich ab: Wilhelmsen performt mit einer hier und da leicht angerauten Stimme die von Mitchell komponierte Melodie, während Weel Skram eine zweite Stimme darüber singt, meist im Terzabstand, wobei ihre Stimme nicht nur höher klingt, sondern auch in einem helleren, vergleichsweise glockenhaften Timbre. In Bezug auf den Inhalt des Songs könnte man sagen, dass die beiden Stimmen aus zwei Generationen eben jene beiden Perspektiven unterschiedlicher Altersstufen repräsentieren, die in den Lyrics als "both sides" beschrieben werden. Aus dem Nacheinander der Generationenfolge wird im Zusammenklang der älteren und jüngeren Stimme eine Gleichzeitigkeit.

Das grundlegende Prinzip dieses Duett-Gesangs – eine zweite, homophon gesetzte Stimme *über* der Melodie, wobei die Stimmen etwa

Das vermittelt sich durch Weel Skrams Ankündigung im Verlauf des Opernkonzerts und wird bestätigt durch Aussagen von ihr, die in einem Ankündigungstext des norwegischen Fernsehsenders TV 2 zur Ausstrahlung des Duett-Covers zitiert werden: "Jeg hørte mye på Joni og Unni da jeg var tenåring, så å synge duett med henne var veldig gøy. Jeg var så innmari fan da jeg var sånn 13-14 år gammel." [d.h.: "Ich hörte viel [Musik] von Joni und Unni, als ich Teenager war, deshalb hat es großen Spaß gemacht, mit ihr Duett zu singen. Ich war ein totaler Fan, als ich so 13–14 Jahre alt war."] Tore Waskaas, "Eva Weel Skram fikk opptre med idolet Unni Wilhelmsen i Hver gang vi møtes. Se den unike duetten fra den nye Hver gang vi møtes-sesongen." [d.h. "Eva Weel Skram durfte mit ihrem Idol Unni Wilhelmsen in Hver gang vi møtes auftreten. Sehen Sie das einzigartige Duett aus der neuen Hver gang vi møtes-Staffel."], Website von TV 2, 25. Dezember 2015, <a href="http://www.tv2.no/a/7765486/">http://www.tv2.no/a/7765486/</a>, 19.10.2017.

Jan Eggum, Bård Ose, Siren Stehen, Jon Vidar Bergan, Norsk Pop & Rock Leksikon. Fra Abel til Aabel, Oslo 2013, S. 720f.; das Popsenteret ("Populærmusikkens hus i Oslo") besuchte ich am 19. Oktober 2017.

gleich laut klingen – basiert zweifellos auf der Popularität der Vorlage, ohne die sich den Zuhörenden nicht unbedingt erschließen würde, welche der beiden Stimmen die originale Melodie singt. In der Gleichzeitigkeit der beiden Stimmen ist Mitchell als Autorin/Komponistin und Interpretin ihres eigenen Songs mit präsent. Dabei trennt sie eine ganze Generation Altersabstand von Wilhelmsen als der älteren Sängerin. Mitchell, 1943 in Kanada geborene Wahl-US-Einwohnerin, repräsentiert die amerikanische Folk- und Rockmusik aus der frühen Phase ihrer internationalen Verbreitung seit den 1960er Jahren. In diesem Kontext ragt Mitchell als eine von wenigen weiblichen Stars heraus. Insofern sind in dem Duett-Cover von Both Sides Now drei Generationen von Frauen präsent, die den Bogen von der anglophonen Folk- und Rockmusik der 1960er bis in die norwegische Popmusik der 2010er Jahre schlagen.

Aus dieser Perspektive wird noch ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden beobachteten Auftrittsereignissen deutlich. Während die beiden Norwegerinnen in der TV-Show als Duo auftreten, agiert Weel Skram in der Oper als Gastgeberin: Im Rahmen 'ihres' Abends auf der Opernbühne heißt sie Wilhelmsen für einen einzelnen Programmpunkt willkommen. Zugleich betont sie in beiden Fällen ihre Rolle als jüngste der drei Frauen, indem sie in hellster Lage und Klangfarbe die zweite Stimme singt. Die bescheidene Zurücknahme mit eingerechnet, schreibt sich Weel Skram mit dem Duett in ihrem Konzertprogramm aktiv in einen Popmusik-Kanon ein.

## Schlussbemerkung

Die beiden Duett-Performances von Weel Skram und Wilhelmsen zeigen zwei verschiedene Formen der Inszenierung von Intimität: einmal in einem Live-Ereignis, indem die Sängerin die Zeitlichkeit der Musik-Darbietung immer wieder durch ihre Interaktion mit dem Publikum durchbricht und somit den Saal gleichsam verkleinert, einmal in einer TV-Show, die über Räumlichkeit und die Illusion der Kopräsenz eines intimen Zuhörerkreises einen Innenraum konstruiert. Die spezifische Lautlichkeit, hier die sonische Ebene der Duett-Performance, ist nur einer, aber ein wesentlicher Aspekt dieser Inszenierung. Gerade im spielerischen Umgang mit dem "un-populären" Aufführungsort Oper wird die typisch populäre Inszenierung der Live-Aufführung deutlich; bei der TV-Version ist das ganze Format ein Teil der populären Kultur. Auch der gecoverte Song ist ein Stück kanonisierte populäre Musik.

Was ich anhand der beiden Performances zeigen wollte, war die Ambivalenz der Inszenierung von populärkultureller Intimität, vielleicht könnte man sogar sagen: ihre Doppelbödigkeit. Die Größe des Saals bzw. die massenhafte Ausstrahlung der Fernsehsendung werden durch die Inszenierung heruntergespielt. Dies bedeutet sicherlich nicht, dass sich

das Publikum des Illusionscharakters der Inszenierung nicht bewusst wäre. Es gehört wohl vielmehr zu den stets polysemen Sinnangeboten populärer Kultur, den Schein der Nähe, der Ko-Präsenz im Innenraum zu genießen, sich davon unterhalten zu lassen – selbst dann, wenn es sich nur um eine Illusion handelt.

# Muße – Andacht – Geselligkeit Geschlechtergeschichte und 'Hausmusik' in der Frühen Neuzeit

#### Von Katharina Hottmann

Die auf ein kulturwissenschaftlich perspektiviertes Forschungsinteresse weisende Formulierung "Klingende Innenräume", die den Fokus des hier dokumentierten wissenschaftlichen Austauschs bildete, vermeidet zwei andere Begriffe, die herkömmlich für das Musizieren im häuslichen Kontext Verwendung finden: ,Hausmusik' und ,Kammermusik'. Und für diese Vermeidung lassen sich gute Gründe finden. Hausmusik und Kammermusik bezeichnen jeweils sowohl ein Repertoire als auch eine musikalische Praxis, wobei die Begriffe sozial differenziert sind, denn mit Hausmusik assoziiert man eher einen bürgerlichen, mit Kammermusik einen aristokratischen Kontext. Beide wurden üblicherweise, wie der Name bereits sagt, im Innenraum ausgeübt, doch war die bisher erfolgte wissenschaftliche Befassung mit dem Thema in der Regel nicht darauf ausgelegt, die konkreten Räume in die Analyse mit einzubeziehen und danach zu fragen, welche Strukturen der Kommunikation und der Identitätsbildung sie vordisponieren. Außerdem ging es meist eher darum, idealtypische und modellhafte Ausprägungen zu definieren, 1 statt gerade die Pluralität und Disparität der Phänomene zum Ansatz einer sozial- und kulturgeschichtlichen Analyse musikalischer Praktiken zu machen.

Dennoch bleibt auch der Begriff der 'Innenräume' als analytisches Werkzeug keineswegs frei von problematischen Konsequenzen. Zunächst einmal ist er so allgemein gefasst, dass er zwischen dem privaten, öffentlichen oder halböffentlichen Raum nicht unterscheidet: Schließlich findet auch in Kirchen oder Opernhäusern 'Musik im Innenraum' statt. Der

Als Musizieren der Kenner wird Kammermusik häufig der Hausmusik als dem Musizieren der Liebhaber gegenübergestellt. So beschrieb Ludwig Finscher 1968 den "wachsende[n] Anspruch der Kammermusik [...] in Wechselwirkung zu dem immer breiter und zugleich immer flacher werdenden häuslichen Musizieren der Liebhaber. [Was] am Ende des 18. Jahrhunderts Hausmusik im Gegensatz zur Kammermusik heißen könnte, ist [...] nur noch wenig mehr als eine musikalisch anspruchsarme Subkultur, deren eindrucksvollstes Symptom die industrielle Produktion von Arrangements, Auszügen, Potpourris und Variationen" ist. Ludwig Finscher, "Hausmusik und Kammermusik", in: Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968, hrsg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm, Kassel u.a. 1968, S. 67–76, hier: S. 71. Finschers wertende Haltung bestätigt die ideologische Belastung der Begrifflichkeit. "Hausmusik" droht entweder idealisiert oder marginalisiert zu werden, und das Zitat zeigt überdies, wie sehr sie als Aufführung eines spezifischen Repertoires definiert ist.

Begriff macht zudem einen impliziten Gegensatz auf zu "Musik in Außenräumen", die demnach eine kategorial andere wäre. Doch werden die im Folgenden analysierten Quellen, vor allem zum geistlichen Singen, zeigen, dass diese Differenz ebenfalls individuell auszumessen ist und sich unter Umständen aufhebt. Allerdings erweist sich die soziologische Neutralität des Begriffs als Chance: Der Raum muss jedes Mal in seiner konkreten sozialen Aneignung beschrieben werden, so dass er Repertoires nicht vorgängig kategorisiert, sondern zum detaillierten Erkunden ihrer sozialen Reichweite herausfordert.

Um die Potenziale dieses Blickwinkels für die Musikkultur des 17. und 18. Jahrhunderts zu erproben, werden im Folgenden drei Innenraumkontexte mit ihren Musiken beschrieben, die in vielfältiger Weise divers sind: Liedersingen im Freundeskreis, Singen als private Andachtspraxis und orchestrales Musizieren von Amateuren. Die Beispiele führen in die protestantischen Regionen Deutschlands und nach England, umfassen weltliches und geistliches, vokales und instrumentales, individuelles und gemeinschaftliches Musizieren. Dabei liegt das Ziel der Darstellung nicht darin, diese Diversität abschließend idealtypisch zu einer geschlossenen "Idee einer Musik im Innenraum" zusammenzuführen, sondern Material dafür bereitzustellen, die kulturwissenschaftliche Annäherung an musikalische Praxisformen der Frühen Neuzeit methodisch weiterentwickeln zu können.

## I. Singen zum Zeitvertreib: musikalische Geselligkeit

Georg Philipp Telemann vertonte in seinen 1733/34 erschienenen Singe=Spiel= und General=Bass=Übungen einen Text von Christian Weise: Mutter=Söhne.<sup>2</sup> Das Lied spottet über Jünglinge, die sich der Bequemlichkeit des Elternhauses nicht entreißen können und die Beschwernisse des Reisens scheuen. Grimms Wörterbuch weist dem Begriff "Muttersohn" eine neutrale Bedeutung zu, "Sohn einer Mutter", "Mensch", dem folgt aber das Wort "Muttersöhnchen" mit der Erläuterung in "spottendem sinne, ein von der mutter verzogener sohn"<sup>3</sup> – eine Bedeutung, die ganz offensichtlich auch in Telemanns und Weises Lied gemeint ist. Passgenau lenkt der Komponist in seiner Vertonung das Ohrenmerk auf die Ironie des Textes. Die Mühsal des Reisens, die in den fallenden kleinen Sekunden der Melodie (b–a; g–fis) ausgedrückt ist, wird in der Basslinie aufgegriffen, was den Lamento-Charakter vertieft. Bei der melodischen Wiederholung, welche die

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Georg Philipp Telemann, Singe= Spiel= und General=Bass=Übungen, [Hamburg 1733–34], Nr. 15.

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (16 Bde. in 32 Teilbänden), Leipzig 1854–1961, zit. nach der Online-Ausgabe der Universität Trier, <a href="http://www.etrebuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GM08978#XGM08978">http://www.etrebuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GM08978#XGM08978</a>, 15.4.2019.

Unbilden ("hitz und frost" / "eis und eisen") schildert, lassen Pausen auf der zweiten Zählzeit der Takte den Sänger unbehaust und einsam erscheinen. In der zweiten Liedhälfte wandelt sich der Affekt des Geplagten in einen kantablen Gestus, der die ironische Aufforderung unterstreicht, sich die Muttersöhne zum Vorbild zu nehmen. Die den Hochton es'' berührende Gesangslinie läuft auf der ersten Silbe von "schöne" in ein anderthalbtaktiges galant verziertes Melisma aus, und gleichermaßen unterlegt ein über zweitaktiges Melisma die "zarten" Muttersöhne.

In Telemanns Noten sind nur zwei Strophen abgedruckt, denn die Singe = Spiel = und General = Bass = Übungen erschienen wöchentlich als Einzelblatt, so dass hier kein Platz für weitere Strophen war. Die Quellenangabe "S. 315" aber erlaubt, diese fehlenden Strophen im Textdruck nachzuschlagen. 4 Der Zittauer Gymnasialdirektor Christian Weise (1642-1708) war ein produktiver Dichter der Frühaufklärung und vor allem für seine Schulspiele bekannt. Der Liedtext steht aber in seiner Lyriksammlung Überflüssige Gedanken der grünenden Jugend, die 1668 erstmals erschien; Telemanns Seitenangabe bezieht sich auf eine spätere Auflage von 1701.5 Insgesamt besteht das Lied aus neun Strophen. In ihnen findet sich nicht nur das Verhalten der Jünglinge, sondern auch jenes der Mütter kritisiert: Am warmen Ofen bei Bratäpfeln "schwatzt die mutter bey dem lichte / Die alten fabeln und geschichte".6 Reisen diente den jungen Männern der höheren Schichten zur kulturellen Horizonterweiterung, während die ans Häusliche gebundenen Mütter zwangsläufig nur die alten Geschichten erzählen konnten, wobei im Begriff der Fabel auch ein Zweifel an deren Realitätsgehalt mitschwingt. Der Fokus richtet sich dann wieder auf die Söhne, die eine kurze Reise ins Umland schon als große Leistung erleben, wobei die Mütter den kaum aufregenden Reisebericht mit "angst und schmertzen" hören und daraufhin den Vorschlag machen, bei Pate Micheln zu speisen:

"Der wohnet draussen auf dem lande Darzu bedürfft ihr einen tag Und hab ich allzeit was zu pfande Auff daß ich mit dem zeigerschlag Euch voller freude / trost und ehre Vor meinem fenster kommen höre."<sup>7</sup>

61

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Vgl. zu dem Stück und der gattungsästhetischen Positionierung der Sammlung auch Katharina Hottmann, "Liedminiaturen: Telemanns Experimente mit der Einstrophigkeit", in: Extravaganz und Geschäftssinn – Telemanns Hamburger Innovationen, hrsg. von Ivana Rentsch und Bernhard Jahn (= Hamburg Yearbook of Musicology 1), Münster/New York 2019, S. 45–70.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Christian Weisens überflüßige Gedancken Der grünenden Jugend, Leipzig 1701.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ebd., S. 315.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Ebd., S. 316.

In diesem Lied kreuzen sich drei zentrale Perspektiven dieses Beitrags:

- 1. die Geschlechtergeschichte,
- 2. der 'Innenraum', der mit einigen markanten Details zum Interieur anschaulich wird. Die Mutter steht als Frau auf der Seite des Häuslichen, mit der weichen Bärenhaut, dem warmen Ofen und gemütvollen Talglicht. Nicht zuletzt ist das Fenster, hinter dem eine Frau auf einen Mann wartet, auch eine klassische mit einer räumlichen Innen-Außen-Situation verbundene Gender-Konstellation.

Und 3. die Musik. Musik im Innenraum wird zwar vom Liedtext nicht thematisiert, doch steht dieser bei Weise nicht für sich allein, sondern ist integriert in eine literarisch imaginierte Musiziersituation. Weise bringt in einem umfangreicheren Gesprächsspiel, das keinen gesonderten Titel hat, mehrere Figuren zueinander und motiviert dies durch eine einführende Erzählung.

Ein Jüngling namens Gilanes plant bei Einbruch des Herbstes eine Reise, und zwar so überstürzt, dass er nicht darüber nachdenken kann, ob er in angenehme, d.h. gesellige Umstände gerät:

"Doch meinte er / sofern er nur seyn Clavichordium könnte mitnehmen / so solte es ihm an belieblicher zeit=verkürtzung nicht ermangeln / wenn auch alle compagnie von ihm absetzen möchte. Dannenhero wickelte er das Clavichordium in seine betten gar subtil ein / befahl dem kutscher solchen pack wohl zu verwahren / und nahm damit kurtzen abschied."8

Er selbst kommt zwar glücklich und wohlbehalten an seinem neuen Ort an, doch dem Instrument widerfährt ein Unfall:

"Allein da er seyn losament beziehen wollte / und der kutscher nebenst der reise=lade den gedachten pack hernach brachte / warff der ungeschickte tölpel die betten auff die erde / daß sich allen umbständen nach das Clavichordium ziemlich mochte erschüttert haben. Gilanes rieß die betten von einander / und wolte nach dem schaden sehen. Doch da war keine seite gantz / der resonantz=boden hatte sich wohl an fünff orten zerissen / der stern war in drey stücke zersprungen / mit einem worte / die freude war hin. Nach langem grillisiren / dachte er endlich / besser das Clavichordium entzwey / als ein auge auß / kann man doch den schaden wieder helffen lassen."

Die Reparatur zieht sich über einige Wochen hin, als "an einem sonntage nach der mahlzeit seines wunsches gewehret wurde. Da muste nun vor grossen freuden eine Gique nach der andern herhalten / biß ihm folgendes lied einfiel". Er singt seinem Clavichord ein freudiges Willkommen und

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Ebd., S. 289.

<sup>9</sup> Ebd., S. 289f.

verspricht, es nie wieder so unvorsichtig zu behandeln und in die groben Hände der Kutscher zu geben, da es so zart wie eine jungfräuliche Geliebte sei: "Du aber / bist an allen enden / Als eine jungfrau zart und fein / Und willst von lauter weichen händen / Gantz niedlich angegriffen seyn / Es kann ein kleiner griff geschehen / So gibt es bald ein groß versehen."<sup>10</sup>

In der Erzählung nahm das weiblich gedachte Instrument vielleicht nicht zufällig Schaden, als es den privaten Innenraum verlassen musste und nach draußen gebracht wurde.

Da Gilanes sein Lied "in seiner vollen andacht", also mit Konzentration gesungen hat, bemerkt er nicht, dass zwei Freunde, Filidor und Melintes, ihn gehört haben. Sie bitten ihn, weiter zu singen, aber weil man sonntags nicht zu viele weltliche Gedanken hegen solle, beschließen die drei Freunde, sich allabendlich zu treffen, um ein Konvolut alter Briefe und Lieder zu sichten und darüber Konversation zu halten. So geschieht es dann auch an insgesamt fünf Abenden, und die "Mutter=Söhne" sind Teil eines solchen gemeinsamen Liedersingens und -diskutierens.

Mit dieser Schilderung einer im privaten Innenraum stattfindenden Musiziersituation bewegen wir uns im Bereich literarischer Fiktion, und bedauerlicherweise ist dafür ganz typisch, dass wir keine detaillierten Schilderungen des Schauplatzes erwarten können. Die Literaturwissenschaftlerin Gertrude Lehnert bezieht sich in einem Sammelband zu Räumen und Lebensstilen im 18. Jahrhundert auf kulturwissenschaftliche Raumkonzepte, die aber kaum als analytisches Handwerkszeug zum Erschließen literarisch konstruierter Innenräume dienen könnten. Es sei "nicht leicht, diese Kategorien auf die Analyse von Räumen in der Literatur zu übertragen, schon gar nicht auf die Analyse privater Innenräume. Tatsächlich zeigt schon die erste Sichtung literarischer Texte des 18. Jahrhunderts, dass solche privaten Innenräume selten beschrieben werden."11 Genau dies lässt sich auch an Weises Gesprächsspiel beobachten. Wir erfahren nicht, ob Gilanes in einem Privathaus oder Gasthaus logiert, wie es kommt, dass seine Bekannten vor seiner Tür aufkreuzen, oder gar, wie der Raum eingerichtet ist und wie die Musiker sich darin platzieren.

Aufschlussreich unter dem Genderaspekt ist indes der Schlussdialog des dritten Abends. Denn als Filidor fragt, wo die nächste Zusammenkunft stattfinden solle, antwortet Gilanes erstaunt: "Wo anders als bey mir?" Und Filidor entgegnet: "Es darff alles nicht nach der ordnung gehen. Wenn ich etwas dürffte bitten / so wolte ich einen ort vorschlagen /

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Ebd., S. 291.

Gertrude Lehnert, "Räume und Affekte. Boudoir und bürgerlicher Innenraum", in: Räume und Lebensstile im 18. Jahrhundert. Kunst-, Literatur- Kulturgeschichte, hrsg. von ders. und Brunhilde Wehinger, Hannover 2014, S. 17.

da ein paar Frauenzimmer darbey wären."<sup>12</sup> Es wäre nicht schicklich gewesen, die befreundeten Mädchen Rosette und Liserte, die dann wirklich dazugebeten werden, in die privaten Räume eines fremden Mannes einzuladen – wo aber die letzten beiden geschlechtergemischten Treffen stattfinden, bleibt unklar. Die Frauen beteiligen sich am Musizieren, stellen aber zur Bedingung, dass kein "garstiges", also unanständiges oder die Frauen herabsetzendes Lied gesungen werde.<sup>13</sup> Sowohl im Hinblick auf den Raum als auch im Hinblick auf das Repertoire sind also in dieser poetischen Konstruktion geschlechtsspezifische Differenzen des Musizierens wirksam.

Bei Weise finden wir Musik nur als literarische Inszenierung, aber durch die Vertonung eines Liedes durch Telemann hat das Stück auch Teil an realer Musizierpraxis. Die Singe = Spiel = und General = Bass = Übungen sind eindeutig dem Repertoire der Hausmusik zuzuordnen, wobei die Erscheinungsform des Einblattdrucks den Erwerb einzelner Lieder zu einem günstigen Preis ermöglichte. In den Hamburgischen Berichten von neuen Gelehrten Sachen wird das belustigende und zugleich unterrichtende musikalische Journal angekündigt:

"Die Arien werden [...] dermassen leicht seyn, daß sie auch ein Unerfahrner in der Music, nachdem er sie etliche mal gehöret, wird nachsingen, und sich derselben, auch ohne Accompagnement, bedienen können; da man sie aber nicht singen wolte, noch könte, so mögen sie auf dem Claviere, oder andern Instrumenten gespielet werden."<sup>14</sup>

Telemanns ,Lieder' stehen dabei im Kontext diverser Publikationsaktivitäten des geschäftstüchtigen Komponisten, der wie kein anderer deutscher Musiker seiner Epoche erfolgreich auf dem Musikalienmarkt agierte. Bereits fünf Jahre zuvor hatte er als Periodikum den *Getreuen Music=Meister* veröffentlicht, der eine Fülle von Stücken für verschiedenste Besetzungen bereitstellte: für den Musikunterricht, das musikalische Selbststudium oder die Hausmusik, z.B. für Cembalo, Soprangambe, Block- und Traversflöte und diverse weitere Vokal- und Instrumentalbesetzungen. <sup>15</sup> Eine

Weisens überflüßige Gedancken, S. 360f.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Ebd., S. 373.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Hamburgische Berichte von neuen Gelehrten Sachen II, Nr. 88 (3. Nov. 1733), S. 739f.

<sup>[</sup>Georg Philipp Telemann], Der getreue Music=Meister, welcher so wol für Sänger als Instrumentalisten allerhand Gattungen musicalischer Stücke, so auf verschiedene Stimmen und fast alle gebräuchliche Instrumente gerichtet sind, und moralische Opern= und andere Arien, dessgleichen Trii, Duetti, Soli etc. Sonaten, Ouverturen, etc. wie auch Fugen, Contrapuncte, Canones, etc. enthalten, mithin das mehreste, was nur in der Music vorkommen mag, nach Italiänischer, Französischer, Englischer, Polnischer, etc. so ernsthaft= als lebhaft= und lustigen Ahrt, nach und nach alle 14. Tage in einer Lection vorzutragen gedenket, durch Telemann, Hamburg 1728.

Gigue, wie sie darin etwa als Teil einer Suite für das Clavecin enthalten ist, mag vielleicht Gilanes auf seinem Clavichord gespielt bzw. Christian Weise vor Ohren gestanden haben.<sup>16</sup>

Zurück zur Frage nach den Innenräumen. Bei der historischen Spurensuche erweist sich, dass die Quellenlage in der Frühen Neuzeit besondere Herausforderungen stellt, die wir ab dem späten 18. Jahrhundert nicht mehr in dieser Schärfe vorfinden. Dass vokale und instrumentale Hausmusik gemacht wurde, zeigt das in Musikdrucken und -handschriften überlieferte Repertoire an Stücken, die in ihrer Machart für privates Musizieren von Amateuren prädestiniert sind. Weiterhin existieren Bildquellen, die allerdings ebenso kritisch zu lesen sind wie die verbalen Quellen verschiedenster Art. Diese gibt es in der hier fokussierten Epoche in literarischer Form, kaum bis gar nicht aber in Gestalt biographischer Zeugnisse, da sich persönliche Briefe oder Autobiographien erst ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts als breitere Praxis des gebildeten Bürgertums etablierten. Und wo es doch Hinweise in Selbstzeugnissen gibt, sprechen sie in der Regel weder über die konkrete Räumlichkeit noch über Fragen der hausmusikalischen Praxis, die uns als kulturhistorisch arbeitende Musikforscher:innen interessieren, nämlich: Wer durfte mitspielen, nach welchen Kriterien wurde das Repertoire ausgewählt, wie waren die konkreten Bedingungen und welche anderen sozialen Praktiken wie Trinken, Diskutieren oder Repräsentieren waren damit verbunden? Spannend, indes kaum zu beantworten, sind auch Fragen nach Gefühlen, ästhetischen Urteilen oder Kommunikationsweisen, die durch Musizieren ausgelöst wurden.

Ein seltenes Gegenbeispiel bietet Telemann selbst in seiner in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren=Pforte* abgedruckten Autobiographie:

"Endlich ward ich der Manteljahre satt, und sehnte mich nach einer hohen Schule, wozu ich Leipzig erkiesete. [...] Ein veranstaltetes Examen brachte den Ausspruch zu Wege, daß ich ein Jurist werden, und der Musik gäntzlich absagen sollte. Jenes war ohne dies meine Absicht; und zu diesem bequemte ich mich ohne allen Wiederspruch, mit dem festen Vorsatze, auf einen geheimen Rath loß zu studiren: hinterließ auch meine gantze musikalische Haushaltung, und begab mich 1701. nach Leipzig, da ich unterwegens in Halle, durch die Bekanntschafft mit dem damahls schon wichtigen Hrn. Georg Fried. Händel, beynahe wieder Notengifft eingesogen hätte. Allein ich hielt fest, und nahm meine vorige Gedancken wieder mit auf den Weg. Ich langte an, und kam am schwartzen Brete mit einem ansehnlichen Studioso überein, dessen Stubenpursch zu werden. Mein Reisegeräthe ward geholet; aber wie klopffte mir das Hertz, als ich Wände und Winckel der Stube mit musikalischen In-

Ebd., S. 31.

strumenten versehen fand! mir wurde alle Abend was vorgemusiciret, welches ich bewunderte; ob ich es gleich selbst weit besser konnte "<sup>17</sup>

Telemanns Anekdote veranschaulicht mittels der Beschreibung der Studentenbude mit den Wänden voller Instrumente die biographische Wende vom mütterlich gewünschten Juristendasein zur eigenen und eigentlichen Berufung der Musik. Musizieren hat hier – glauben wir der Schilderung – als regelmäßige kulturelle Kommunikation junger Männer stattgefunden. Frauen dagegen durften in einer Studentenstube, egal ob sich diese in einem der Wohnheime oder in einem Privatquartier befand, nicht dabei sein. Etwas für uns heute Selbstverständliches, nämlich dass Jugendliche oder junge Erwachsene sich selbstbestimmt und auch in ihren eigenen Räumen verabreden können, war damals in dieser Form nicht nur nicht vorgesehen, sondern in Hausordnungen und Mietverträgen explizit untersagt. 18

### II. Singen zur Andacht: musikalische Hausfrömmigkeit

Während des Studiums in Leipzig hatte sich Telemann vermutlich das 1701 dort erschienene Buch von Christian Weise gekauft, aber vielleicht – das ist allerdings nur eine Spekulation – auch ein Buch, das 1702 in Leipzig in zweiter Auflage erschienen war: Joachim Fellers *DEVOTUS STUDJOSUS oder Der Andächtige Student*. Hierbei handelt es sich um ein Gebets- und Liederbuch, das die Praxis der Hausandacht für die spezifische Situation des Studenten aufgreift.

Johann Mattheson, Grundlage einer Ehren=Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen. Zum fernern Ausbau angegeben, Hamburg 1740, S. 358.

So war es in Leipziger Kollegien (eine Art des Studentenwohnheims, in dem die Bewohner gemeinschaftlich lebten und einen sozialen Kontext und Unterstützung erfahren konnten) streng verboten, Frauen mitzubringen, wobei gleichermaßen "öffentlichen" wie "ehrbaren" Frauenzimmern der Zutritt verwehrt war. Vgl. Beate Kusche, "Gemeinschaftliches Wohnen, Studieren und Arbeiten in den Magisterkollegien an der Universität Leipzig am Beginn der Frühen Neuzeit", in: Gastlichkeit und Geselligkeit im akademischen Milieu in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Kirsten Bernhardt, Barbara Krug-Richter und Ruth-E. Mohrmann, Münster u.a. 2013, S. 13–34, hier: S. 32.

Joachim Feller, DEVOTUS STUDJOSUS oder Der Andächtige Student / Das ist / Andächtige Seufftzer und Gebet / So von einem Studenten auf der Universität / so wohl früh und Abends / als auch beym Anfang und Fortgang seiner Studien / ingleichen bey der Beicht und Communion / auf der Reise / in Melancholie und Kranckheit / wie auch andern Fällen / können nützlich und heilsamlich gebraucht werden: Aus geistreicher Theologen Schrifften und Gebet-Büchern / auf Begehren zusammen getragen / Und Mit XXX. neuen geistlichen Liedern nebenst neuen Melodien Durch und durch vergesellschafftet / Wie auch mit schönen Kupffer-Bildern ausgezieret, Leipzig 1682 [mehrere weitere Auflagen bis 1718].

Wenn in der Frühen Neuzeit manche gesellschaftlichen Praktiken die Geschlechter eher trennten und andere sie eher zusammenführten, so gehört die private Andachtspraxis in letztere Kategorie. In der Regel ist das gesungene Repertoire inklusiv, dergestalt, dass die gläubige Seele, egal welchen Geschlechts, sich mit den gleichen Worten und Tönen an Gott wendet und zwar in einem Innen- oder Außenraum, gemeinschaftlich oder alleine.<sup>20</sup> Exemplarisch lässt sich dies an Johann Rists *Frommer und Gottseliger Christen alltägliche Haußmusik* von 1654 zeigen,<sup>21</sup> deren Titelgraphik schon häufig in musikwissenschaftlichen Texten zur Veranschaulichung des häuslichen Musizierens in der Frühen Neuzeit herangezogen wurde.<sup>22</sup>

Eine Familie musiziert in einem Innenraum, dessen geschlossener Charakter ins Auge fällt. Zwar gibt es Fenster, hinter denen jedoch nichts zu sehen ist, zumal sie so hoch angesetzt sind, dass die meisten anwesenden Personen auch im Stehen nicht herausblicken könnten. Bei der Interpretation dieses Bildes muss man Zurückhaltung üben, da es schlicht nicht gut gezeichnet ist; über den Kupferstecher weiß man nichts, aber er hat erkennbare Probleme mit Perspektive, Proportionen sowie der Figurenzeichnung. Deutlich aber ist ein Ideal ins Bild gesetzt. Um den Hausvater gruppieren sich Mutter und Kinder mit Liederbüchern und ein junger Mann an den Tasten – entweder ein älteres Kind der Familie oder auch ein im Haushalt lebender Geselle oder Verwandter. Das Interieur ist bürgerlich: die Familie besitzt mehrere Instrumente, auf einem Sims liegen Bücher. Die Möbel und Fenster sind verziert, aber nur sparsam, so dass auch eine spezifische bürgerliche Bescheidenheit und Fokussierung auf fromme Bildung durchscheint. Der Hausvater blickt in das Liederbuch der Hausmutter, ansonsten verfügt jedes Familienmitglied über sein eigenes Buch. Es wird einstimmig oder mehrstimmig gemeinsam gesungen, dazu der Generalbass auf der Laute und dem nicht näher definierbaren Tasteninstrument ausgeführt. Die Geschlechterverteilung mit den Männern am

Vgl. dazu ausführlicher auch Katharina Hottmann, "Die 'musicalischen Uebungen der Andacht': Zur Geschlechtergeschichte des privaten geistlichen Singens in der Frühen Neuzeit", in: Gender interkonfessionell gedacht. Konzeptionen von Geschlechtlichkeit in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Daniel Fliege und Janne Lenhart, Göttingen 2020 (Druck in Vorbereitung).

Johann Rist, Frommer und Gottseliger Christen alltägliche Haußmusik / Oder Musikalische Andachten: Bestehend In mancherlei und unterschiedlichen / gantz neüen, Geistlichen Liedern und Gesängen / Welche [...] von dem fürtreflichem [...] Musico Johan[n] Schopen / wol= und anmuthig gesetzte Melodien füglich gesungen und gespielet werden, Lüneburg 1654.

Vgl. z.B. die Titelgestaltung des Tagungsberichts Hausmusik im 17. und 18. Jahrhundert. XXXIX. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 23. bis 25. November 2012 (= Michaelsteiner Konferenzberichte 81), hrsg. von Christian Philipsen in Verbindung mit Ute Omonsky, Augsburg 2016.

Instrument ist nicht zwingend, denn in dieser Zeit spielten auch Frauen Laute oder Clavier, doch wird hier die zentrale und leitende Position des Vaters durch die Laute unterstrichen. So findet sich in dem Bild ein Ideal dargestellt, das lange weiterwirkte.<sup>23</sup> Ist im 19. Jahrhundert Hausmusik nicht mehr exklusiv geistlich, so bleibt doch, wie Gabriele Busch-Salmen darlegt, "Sache wie Begriff" der Hausmusik "eingebunden in eine protestantisch deutsche Vorstellungswelt von Familie und umfriedeter intimer Privatheit in Wohnstube oder Garten".<sup>24</sup>

Der Terminus Hausmusik begegnet erstmals 1605 in dem Lieddruck Christliche Hauß und Tisch Musica des Kantors Bartholomäus Gesius, der auch weitere Drucke herausgab, die nicht den Titel Hausmusik tragen, aber dezidiert auf den Gebrauch durch die christlichen Hausväter – in den Häusern – hinweisen. Es folgen diverse Drucke mit dem Titel Hausmusik, die ein Repertoire von geistlichen Gesängen bieten, das beim häuslichen Musizieren gebraucht werden konnte, z.B. Samuel Beslers Kirchen und Hauß Musica geistlicher Lieder, Johann Heermanns Hauß- und Hertz-Musica, die Vollständige Kirchen= und Haus=Music<sup>28</sup> und am bekanntesten eben Rists Alltägliche Haußmusik.

Zu methodischen Fragen der Interpretation barocker Liederbuch-Frontispize vgl. Astrid Dröse, "Paragonale Relationen? Das Verhältnis von Musik, Bild und Text in Titelkupfern barocker Liedersammlungen", in: Intermedialität in der Frühen Neuzeit: Formen, Funktionen, Konzepte, hrsg. von Jörg Robert, Berlin/Boston 2017, S. 260–284.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Gabriele Busch-Salmen, Art. "Hausmusik", in: MGG2, Sachteil 4, Kassel u.a. 1996, Sp. 227–234, hier: Sp. 227.

Bartholomäus Gesius, Christliche Hauß und Tisch Musica. darin sehr schöne Gesänge des H. Paschasik Reinicken / durch den Catechismum D. Mart. Lutheri / auff alle Tag [...] zu singen, Wittenberg 1605; Bartholomäus Gesius, Geistliche Deutsche Lieder. D. Mart. Lutheri: Und anderer frommen Christen / Welche durchs gantze Jahr in der Christlichen Kirchen zusingen gebreuchlich / mit vier und fünff Stimmen nach gewöhnlicher Choralmelodien richtig und lieblich gesetzet [...]. Zu Gottes Lob und Ehren [...] Allen Kirchen und Schulen / Auch Allen Christlichen Hausvätern und der Musickunst Liebhabern [...] zu gebrauchen, 3 Bde., Franckfurt an der Oder 1601–1607.

Samuel Besler, Concentus ecclesiastico-domesticus. Kirchen und Hauß Musica geistlicher Lieder, auf den Choral musicalischer Art, vierstimmig gesetzt, Tl. 1, Breslau 1618.

Johann Heermann, Devoti Musica Cordis. Hauß- und Hertz-Musica. Das ist: Allerley geistliche Lieder / aus den H. Kirchenlehrern und selbst eigner Andacht / Auff bekandte / und in unsern Kirchen ubliche Weisen verfasset, Breslau/Leipzig 1630.

Vollständige Kirchen= und Haus=Music: Darinn außerlesene Gesänge / Psalmen und Hymni, auff die gewöhnliche Sonn- und Fest-Tage / auch sonst in allerhand Anliegen nützlich zu gebrauchen / in guter / richtiger Ordnung begriffen / Durch D. Martin Luthern / und andere Gottfürchtige Männer gestellet; So mehrenteils Anno 1611. zu Görlitz in Druck ausgegangen: Anjetzo aber [...] zum Siebenden mal außgefertiget [...] vermehret und gebessert. Sampt Dreyen nutzbaren Registern, Breslau [ca. 1640–1650].

Nur ein weiterer dieser Drucke ist mit einer Titelgraphik versehen: die Kirchen = und Haus=Music. Hierin wird aber auf die Kirche fokussiert und kein häusliches Musizieren gezeigt, sondern eine fromme Gemeinde, die dem Gottesdienst beiwohnt. Darüber hinaus fällt auch die Bestückung mit Paratexten unterschiedlich aus, doch zeigen einige Beispiele, dass der Raum, in dem die Andacht stattfinden kann oder soll, durchaus Thema war. So etwa bei Besler, der in seinem Dedikationsbrief an den Herzog von Schlesien betont, dass das fromme Musizieren im Schloss als Vorbild für das Musizieren in Bürgerhäusern dienen solle:

"Auff das frome ehrliebende Leute / nach Fürstlichem Exempel / wann sie vernehmen [... daß] mein Harmonischer Concentus nicht allein [...] von ihren Fürstlichen Capelmeister in der Kirchen / sondern auch auff ihrem Fürstlichen Schloß nach gelegenheit statt finde / sie sich desselben auch in ihren Häusern und ehrlichen Zusammenkunfften / weil der Mensch doch zu Freuden und Frömigkeit erschaffen / Gott zu Ehren / und sich und die ihrigen zu ermayen / gebraucheten."<sup>29</sup>

In der Vorrede zur Hauß- und Hertz-Musica spricht Johann Heermann eine Diversität von Innen- und Außenräumen an, wenn er auf modellhafte Vorbilder aus der Geschichte rekurriert: Karl der Große ließ seine

"Fräulein nicht allein Lesen und Schreiben / Nehen / Wircken und Spinnen lernen: sondern sie musten auch deß Morgends / Mittags und Abends sich im Beten und Singen in ihrem Frauenzimmer täglich üben. Ach! wie lieblich klingets in den Ohren GOttes / wann die Handwercker in ihren Werckstätten; wann Gottfürchtige Hausmütter in der Küche / oder bey dem Rocken und Nehe=Lädlein: wann Kinder und Gesind über ihren Beruffsgeschäfften: wann Acker=[...]leut auff dem Felde: wann Gärtner und Taglöhner in der Scheure / im Walde / auf den Wiesen / [...] wann Reisende auf der Strassen feine Geistliche Lieder dem HErrn zu Ehren anstimmen und singen!"

Hier zeigt sich zudem sehr anschaulich, dass die Praxis, die dem Begriff der Musik im Innenraum zugrunde liegt, nicht an den Innenraum gebunden ist, sondern überall stattfinden kann. Hausmusik in diesem Sinne ereignet sich also auch dann, wenn ein Knecht beim Mähen geistlich singt. Diese allumfassende Geltung betrifft sämtliche Personengruppen, denn alle Schichten vom Kaiser bis zur Magd sind angesprochen.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Besler, Concentus ecclesiastico-domesticus, Widmungsbrief an Georg Rudolf, Herzog von Schlesien, Lignitz und Brieg.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Heermann, Devoti Musica Cordis, Vorrede unpag.

In diesem Sinne spricht Johann Rist direkt die Menschen an, für die er die Haußmusik herausgibt, und repetiert unaufhörlich, dass alle Menschen seine Zielgruppe seien. Explizit wird dies, indem er alle erdenklichen Personengruppen aufzählt, unter anderem "Alle Handwerker und Tagelöhner / Alle Akkersleute un die / welche auf dem Lande wohnen / Alle Seefahrende und Schiffleute / Alle christliche Eheleute / Ehemänner / Ehefrauen / Schwangere / Kreiß= und Gebährende / Unfruchtbahre Weiber" und noch viele mehr. 31 Dieses umfassende Spektrum der Adressierungen kehrt auch im Register wieder, das jedem Lied eine Nutzergruppe zuordnet, beispielsweise den Seeleuten, Gebärenden usw. Solche Zuweisungen sind in dieser Konsequenz nur hier zu finden, so dass man konstatieren kann, dass Rist in außerordentlich intensiver Weise auf allen paratextuellen Ebenen - Titelgraphik, Vorrede und Liedtitel - seine Zielgruppe adressiert, und zwar zugleich in höchstem Maße inklusiv ("alle") wie spezialisiert, so dass auch eine explizite Geschlechterdifferenzierung zu beobachten ist. Und diese bildet erwartungsgemäß die strukturellen Ungleichheiten der damaligen Gesellschaft ab - vor allem, indem viele Ämter und Berufe angesprochen werden, die nur von Männern ausgeübt wurden: Pfarrer, Ärzte, Kriegshelden oder die Landesobrigkeit. Daneben gibt es Berufe für beide Geschlechter wie Diener und Dienerin.

Beim Familiären steht Symmetrie neben Asymmetrie: Gemeinsame Lieder werden angestimmt zur Trauung, zum Schutz der Ehe und der Kinder, ein täglich zu singendes Lied gibt es für die Ehefrau sowie für den Ehemann. Geschlechterasymmetrisch sind Themen des Körpers und der Elternschaft: Ihr werden Lieder zu Schwangerschaft, Geburt und Unfruchtbarkeit zugewiesen, ihm ein Lied zur Taufe. Es wäre angesichts der Mütter- und Kindersterblichkeit der Epoche nicht völlig unvorstellbar, dass auch ein werdender Vater seine Ängste und Erwartungen singend ausdrückte, aber das war offenkundig nicht vorgesehen. Die Lieder zeigen somit zwar nicht musikalisch – denn im schlichten Rahmen des Generalbassliedes lässt sich im 17. Jahrhundert noch keine ausgeprägte kompositorische Semantik ausmachen –, aber textlich durchaus Geschlechterdifferenzen. Rists Haußmusik ist in dieser konkreten und höchst ausdifferenzierten Zuweisung einzelner Lieder an spezifische Personengruppen allerdings eine Ausnahme.

Ein geschlechtergeschichtlich spezifischer Fall liegt vor, wenn Liederbücher als Ganze einem geschlechterhomogenen sozialen Kontext zugedacht werden. Im Zeitalter nicht-koedukativer Bildungssysteme bildete z.B. die Studentenschaft eine rein männliche Zielgruppe. Für sie erstellte der dem Pietismus nahestehende Leipziger Professor und Universitätsbibliothekar Joachim Feller das oben bereits angesprochene, von

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Rist, Alltägliche Haußmusik, Vorrede unpag.

1680 bis 1718 mehrfach aufgelegte Lieder- und Gebetbuch *Der Andächtige Student*, das sich an die Studiosi vor allem in den mitteldeutschen Universitäten in Leipzig, Wittenberg und Jena wendete.<sup>32</sup> Die Motivation, ihnen eine privat zu gebrauchende Sammlung an die Hand zu geben, war aus einer spezifischen Situation erwachsen, die die private häusliche Andacht noch drängender machte, denn 1680 grassierte in Leipzig die Pest, weshalb nach dem Zeugnis Fellers "die Academischen Schafe ganz zerstreuet" waren.<sup>33</sup> Neben Texten verschiedener Art enthält das Buch 32 Lieder, die auf bekannte Melodien zu singen waren, aber auch in Neukompositionen geboten wurden, vom damaligen Thomaskantor Johann Schelle (1648–1701) sowie dem Stadtmusiker Johann Pezel (1639–1694).<sup>34</sup> Die Notation mit der Melodie über dem bezifferten Bass erleichterte das selbstbegleitete Singen am Tasteninstrument oder der Laute, also das geistliche Musizieren für sich allein.

Diverse Illustrationen erhöhten die Attraktivität des Andachtsbuchs für die Nutzer. Neben einer Titelgraphik, die in acht ovalen Vignetten emblematisch den Weg zu Tugend darstellt, ist jedes der insgesamt neun Kapitel mit einem Kupferstich mit begleitendem Spruch versehen, der den Studenten in der entsprechenden Situation abbildet und dem eine gereimte "Vermahnung" beigefügt ist, die Erläuterungen zum Kupferstich bietet:

Titel des Kapitels	Spruch	Beschreibung des Kupfer- stichs	
Der zum Gebet sich schickende Student	Klopffet an so wird Euch aufgethan	Der Student steht in einer Tempelpforte	
Der früh und abends betende Student	Wenn ich mich zu Bette lege so dencke ich an dich u. wenn ich erwache so rede ich von Dir	Der Student kniet betend im dunklen Vordergrund sowie dem lichtdurchfluteten Hin- tergrund	
Der zum Lesen und Hören sich bereitende Student	Ohne mir könt ihr nicht thun	Vier männliche Personen sind in einer Kirche mit Lesen, Beten oder Hören beschäftigt	

<sup>-</sup>

Zu Feller vgl. auch Wolfgang Miersemann, "Pietismus' und 'Teutsche Poëterey'. Zu einem Schlüsseltext des Poesieprofessors und 'Sängers der Leipziger pietistischen Bewegung' Joachim Feller (1638–1691)", in: Das Echo Halles: Kulturelle Wirkungen des Pietismus, hrsg. von Rainer Lächele, Tübingen 2001, S. 191–241, über das Liederbuch bes. S. 206ff.

Vorrede "An den Leser", in: Feller, Der Andächtige Student, unpag.

Pezel war in Leipzig Kunstgeiger und Stadtpfeifer, er leitete auch eine Zeit lang das Collegium Musicum, ab 1681 war er Stadtmusiker in Bautzen.

Der Dienst verlangende Student	Durch den Fleiß zum Preiß	Vor einem Gebäude stehen zwei Studenten, einer ist im Begriff hineinzugehen	
Der bußfertige und communizierende Student	Kommet her zu mir alle die ihr mühselig und beladen seyd. etc.	In einer Kirche beichtet ein Student, ein anderer empfängt das Abendmahl	
Der reisende Student	Der Engel des Herrn lagert sich um die her so ihn fürchten	Ein Engel geleitet einen Stu- denten, im Hintergrund eine Meeresszene mit Schiffen und eine Kutsche	
Der betrübte und kranckende Student	Meine Seele ist betrübt biß in den Todt	Ein Student liegt im Bett, ein Geistlicher sitzt trostspen- dend daneben; im Hinter- grund sitzt ein trauriger Stu- dent lesend an einem Tisch	
Der wieder genesende Student	Lobe den Herrn meine Seele u. vergiß nicht was Er dir gutes gethan hat	Der Student kniet betend vor seinem Bett	
Der bey den 3 Haupt- Festen Andächtige Stu- dent	Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses und den Ort, da deine Ehre wohnt	Der Student steht im Vorder- grund, im Hintergrund die biblischen Szenen der Geburt und Auferstehung Christi und der Ausschüttung des Heili- gen Geistes	

Tabelle 1: Übersicht über die Kapitel und Kupferstiche in Fellers DEVOTUS STUDJOSUS oder Der Andächtige Student, Leipzig 1702.

Fünf der neun künstlerisch nicht sehr anspruchsvollen Kupferstiche aus Fellers Lieder- und Gebetbuch zeigen den Studenten in Innenräumen. Zweimal ist eine Kirche und dreimal seine private Stube zu sehen: beim Morgen- und Abendgebet, krank im Bett liegend bzw. melancholisch über einem Buch brütend und schließlich genesen beim Dankesgebet. Auf der ersten Innenraum-Abbildung sehen wir eine Innenarchitektur, die in ihrer Höhe und mit einer Säule geradezu palastartig und weniger wie eine Studentenstube wirkt. Realistischer erscheint das Bild des Studenten, der körperlich oder psychisch krank ist und dem ein Geistlicher am Bett Zuspruch gewährt. Auf dem folgenden Bild wird ein Blick frei in die karge Stube des genesenen Studenten, mit dem Bett im Vordergrund und einem Ess- und Arbeitsplatz im Hintergrund. Das Musizieren wird auf keinem der neun Bilder des Buches direkt abgebildet. Ob der Kniende betet oder

auswendig singt, ist nicht erkennbar, in jedem Fall ist nirgends ein Instrument zu sehen.







Abb. 1–3: Joachim Feller, *DEVOTUS STUDJOSUS oder Der Andächtige Student*, Leipzig 1702, Abb. zu S. 15, S. 353 und S. 475.

Die Situationen entsprechen nur teilweise Männern vorbehaltenen Tätigkeiten, wie beispielsweise das Studium oder die Stellensuche. Viele Szenen und Routinen aber sind Teil des Lebens aller christlichen Menschen: Morgen- und Abendgebet, Krankheit und Genesung, Empfang des Abendmahls oder das Feiern der kirchlichen Feste. Von daher tragen die meisten Lieder keine geschlechtlichen Differenzen, sondern sind allgemein singbare geistliche Lieder. In den begleitenden Texten weist Fellers Andachtsbuch allerdings durchaus auf typisch männliche Risiken des Studentenlebens hin, wie übermäßiges Trinken, unkeusches Verhalten oder das Duellieren. Besonders im Kapitel "Der beicht- und communizierende Student" umkreisen sehr viele längere Gebete diese Laster wortreich, doch das einzige Lied, das diesem Komplex zugeordnet ist, erbittet nur recht allgemein Keuschheit und Tugend.

### III. Instrumentales Musizieren im Haus von "Sir Symphony"

In einem kurzen abschließenden Teil möchte ich den Ort und die Gattung wechseln und auf eine Hausmusikszene aus einer englischen Komö-

die zu sprechen kommen. 1693 erschien The Maids last Prayer von Thomas Southerne, ein Stück, zu dem Henry Purcell die Schauspielmusik geschrieben hat. Die ganze Handlung muss hier nicht interessieren, nur eine spezielle Szene des IV. Akts, bei der im Haus eines "Sir Symphony" eine Hausmusik ansteht. Sir Symphonys Dienerschaft bringt Instrumente auf die Bühne, es ist 19 Uhr, und das Musizieren soll beginnen: In der Mitte des Raums steht ein Tisch mit Instrumenten, die Gesellschaft ist gemischt: maskierte Damen, ein Hauptmann und sogenannte Bullies, rüpelhafte, komische Figuren. Die Gentlemen stimmen ihre Instrumente, als einige Herren Einlass erbitten: "Tell Sir Symphony here are some Gentlemen desire the favour to come in. "35 Doch der Portier erwidert: "Lord, Sir, I can't let you in: Here's scarce room already, for the Gentlemen Performers, to stir their Elbows." - Mit dem Verweis auf die beengten räumlichen Verhältnisse wird den Herren also der Zutritt verwehrt. Als es wiederum klopft, wird zunächst Mr. Humdrums Bassgambe hereingebracht, danach begehren einige Frauen einzutreten: "Here are Ladies." Dieses Mal entscheidet der Türhüter: "The Ladies must come in." Offenbar soll das Musizieren den anwesenden Gentlemen also eine kulturelle Selbstinszenierung vor den Damen ermöglichen, bei der männliche Konkurrenz nach Möglichkeit ausgeschlossen wird.

Während Sir Symphony seine Bassgambe stimmt, dreht einer der Rüpel über seinem Kopf an den Wirbeln. Als er den Bogen niederlegt, zieht ihn jemand durch die Kerze, so dass kein Ton herauskommt, als Sir Symphony zu spielen versucht. Er hat dafür seine eigene Erklärung: "Lord! Gentlemen, 'tis impossible to Play at this rate: Standing so near me, as you do, your breath has so moisten'd my strings, they won't sound."<sup>36</sup> Er versucht abermals zu spielen und nicht erst hier wird klar, dass wir es mit einer theatralischen Karikatur zu tun haben. Es folgen überaus groteske Konversationen über Musik mit den hanebüchensten Vorstellungen, und auch während des Spiels wird das Musizieren unaufhörlich kommentiert:

"All the while the Symphony Plays, he beats time, and speaks in admiration of it.

Sir Sym. O Gad! there's a flat Note!

There's art! how surprizingly the Key changes!

O law! there's a double relish! I swear, Sir, you have the sweetest little Finger in England! ha! that stroak's new; I tremble every inch of me: Now Ladies look to your Hearts –

Softly Gentlemen – remember the Eccho –

Thomas Southerne, The Maids last Prayer: or, Any, Rather than Fail. A Comedy, London 1693, S. 40.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Ebd., S. 41.

Captain, you play the wrong Tune - O law! my Teeth! my Teeth! for God's sake, Captain, mind your Cittern. — Now the Fuga, bases! agen, agen! Lord! Mr. Humdrum, you come in three barrs too soon

Come, now the Song -"37

Worauf zwei galante Songs von Purcell folgen.

Im England des 17. und 18. Jahrhunderts war das Musizieren von Amateuren in der Oberschicht weit verbreitet und wurde sowohl in Bildern karikiert als auch in verbalen Dokumenten kritisiert.<sup>38</sup> Der in London aktive Maler Louis Philippe Boitard etwa zeigt in der Abbildung einer Orchesterprobe Amateure, 39 die mit Berufsmusikern zusammen musizieren, was man an den verschiedenen Kopfbedeckungen erkennen kann – die Männer mit Perücke sind die professionellen Musiker, die Männer mit Hut die Gentlemen. Das Bild zeigt ein musikalisches Durcheinander, bei dem manche Herren miteinander reden oder sichtbar desorientiert sind und sich ein beteiligter Musiker ob des Chaos' die Haare rauft. 40 Einen verbalen Kommentar zu solchen Verhältnissen bietet der englische Organist William Jackson: "How many a concert is spoiled by gentlemen whose taste is to supply their deficiency of practice and knowledge? However, although our ears are offended at the instant, the affair is soon over, and we think no more of it."41 Das Gegenbild eines guten, und als solchen seltenen Amateurmusikers beschreibt Thomas Twining in einem Brief an seinen Freund, den berühmten Musikschriftsteller Charles Burney. Sein Freund Mr. Tindal

"plays the fiddle well, the harpsichord well, the violoncello well. Now, sir, when I say, "well', I can't be supposed to mean the wellness that one should predicate of a professor who makes those instruments his study; but that he plays in a very ungentlemanlike manner, exactly in tune and time, with taste, accent, and meaning, and the true sense of what he plays".<sup>42</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Ebd., S. 42.

Hierzu und auch zu dem Lustspiel vgl. Richard Leppert, "Men, Women, and Music at Home: The Influence of Cultural Values on Musical Life in Eighteenth-Century England", in: *Imago Musicae* II (1985), S. 51–133, hier: S. 64; speziell zu englischen Musik-Karikaturen vgl. auch *Delights of Harmony: James Gillray als Karikaturist der englischen Musikkultur um 1800*, hrsg. von Melanie Unseld, Wien u.a. 2017.

Louis Philippe Boitard, An Orchestra Rehearsing (Bleistift und Tinte, Upperville Virginia, Paul Mellon Collection), abgebildet in: Leppert, "Men, Women, and Music at Home", S. 62.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Zur Analyse des Bildes vgl. ebd., S. 54.

William Jackson, The Four Ages. Together with Essays on Various Subjects, London 1798, S. 233.

Brief vom 15. Februar 1791, in: Thomas Twining, Recreations and Studies of a Country Clergyman of the Eighteenth Century, London 1882, S. 145; vgl. auch Leppert, "Men, Women, and Music at Home", S. 64.

Der kurze Ausflug in Londoner Innenräume konnte verdeutlichen, wie unterschiedlich die musikalische Sozialgeschichte und Quellenlage in verschiedenen Ländern und auch Regionen ausfällt. Einen ähnlich dichten Diskurs über musikalisches Wirken von Amateuren gibt es zur gleichen Zeit in Deutschland nicht, wobei sich von selbst versteht, dass auch dort die Hausmusik nicht immer auf gleichem Qualitätsniveau stattfand.

\*

Es erweist sich als methodisch außerordentlich schwierig, das Bild der von Musik erfüllten Innenräume scharf zu stellen. Und das liegt auch an der epochenbedingten Quellenlage. Es gibt nur wenige biographische Quellen, die aussagekräftig sind. Hinweise auf die Praxis bietet das überlieferte Repertoire selbst, das auf einen privaten Gebrauch zielt, ebenso wie Bilder und literarische Quellen. Jede Quellenart hat dabei ihre eigenen Erkenntnispotenziale, beantwortet manche Fragen und bleibt in Bezug auf andere stumm. So geben uns die literarischen Quellen Eindrücke von Kommunikationsprozessen, beschreiben aber selten konkrete Räumlichkeiten; Räume wiederum sehen wir auf den Bildern, allerdings sind Bild- wie Textquellen häufig entweder normativ, schildern also eher ein idealisiertes Modell als eine realistische soziale Praxis, oder satirisch. Selbstverständlich ist beides von hohem musikhistorischen Interesse, doch müssen solche Quellen behutsam interpretiert werden, wenn darauf gezielt wird, Konkretes über reale soziale Praktiken zu erfahren. Stärker realitätshaltig sind dagegen Ouellen zum Kauf und Besitz von Musik, etwa Pränumerantenlisten, Bibliothekskataloge oder Nachlassverzeichnisse. 43 Hier wartet auf die Forschung noch viel Arbeit, die vor allem darin bestünde, die durchaus vorhandenen Einzelerkenntnisse zu einem größeren Bild zusammenzufügen.

Ein letzter Gedanke zu den beiden literarischen Quellen, die in je eigener Weise unterschiedliche Zugänglichkeiten von Innenräumen für Frauen und Männer thematisieren. In beiden Fällen haben Männer ein Interesse, mit Frauen zusammen zu sein und entweder mit ihnen oder vor ihnen zu musizieren. Wie das Gesprächsspiel von Weise zeigt, ist aber nicht jeder Innenraum für nicht verwandte Frauen zugänglich, sondern nur solche Räume, die das Private einer gewissen öffentlichen Kontrolle unterziehen – pointiert gesagt ist Frauen der eigene private Raum zugewiesen, der fremde private Raum bleibt ihnen verschlossener als der öffentliche.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Zum Besitz von Liederbüchern im Hamburg des 18. Jahrhunderts vgl. Katharina Hottmann, "Auf! stimmt ein freies Scherzlied an". Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung, Stuttgart 2017, bes. S. 435–465.

II. (Früh) Neuzeitliche Perspektiven

## Sciocco fu'l tuo desire: Liebesdiskurs im Palazzo – Cross-Dressing im Madrigal

#### Von Sebastian Richter

Sciocco fu'l tuo desire Veramente pensando ch'a miei danni Teco n'entrassi a gli amorosi affanni. Mi maraviglio, quando Non ancor chiaro sei del foll'errore, 5 E come desiando L'amor mio ne perdest'i giorni e l'hore. Donna cortes'e humana Con vil amante certo mal s'accorda. Non mi conosci, o cieca mente insana 10 Di bastardo, nè vo' che per me leggi El suon di privileggi Tuoi ch'ogni orecchia assorda. Hor tieni al mio consiglio: Pon giù, se puoi, l'insania e cangia l'ire, 15 Ch'assembr'al vespertil e non al giglio. Chiara son io, qual fui, né mi scompiglio A fart'il vero udire: Se di te mai pensai, poss'io morire.1

In dem Madrigal Sciocco fu'l tuo desire von Adrian Willaert, das 1544 im Druck erschien,<sup>2</sup> vermittelt das lyrische Ich – eine Dame namens Chiara – dem ihr offenbar hoffnungslos in Liebe verfallenen Verehrer sehr deutlich ihre Ablehnung. Sie gibt ihm zu verstehen, wie dumm er doch gewesen sei, zu glauben, dass sie sich auf ein amouröses Techtelmechtel mit ihm

<sup>&</sup>quot;Dumm war dein Begehren, ernsthaft zu glauben, dass ich auf meine Kosten in amouröse Umstände mit dir eintreten würde. Ich staune, dass du dir des dummen Fehlers noch nicht im Klaren bist und wie du Tage und Stunden verschwendest, meinen Amor zu begehren. Eine höfliche und menschliche Dame passt schlecht zu einem feigen Liebhaber. Du kennst mich nicht, oh blinder, kranker Geist eines Bastards; noch möchte ich, dass du für mich deine Privilegien vorliest, deren Klang jedes Ohr betäubt. Jetzt nimm meinen Ratschlag an: Lass, wenn du kannst, von deiner Liebeskrankheit ab und wandle den Zorn, der Fledermäusen ähnelt, nicht einer Lilie. Ich bin Chiara, welche ich immer war, zermartere mich nicht, dich die Wahrheit hören zu lassen: Hätte ich jemals an dich gedacht, könnte ich sterben." Ins Deutsche übertragen nach der englischen Übersetzung in: Martha Feldman, City Culture and the Madrigal at Venice, Berkeley u.a. 1995, S. 221.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Cipriano de Rore, *Di Cipriano il secondo libro de madrigali [...]*, Venedig 1544 [RISM 1544|17]. Ediert in: Adrian Willaert, *Opera omnia. Madrigali e Canzoni Villanesche*, hrsg. von Helga Meier, (CMM3.XIV), Neuhausen-Stuttgart 1977, S. 76–81. Alle folgenden Angaben richten sich nach dieser Edition.

einlassen würde. Sie schimpft, dass er den blinden und kranken Geist eines Bastards habe und auch seine Privilegien sie nicht interessieren würden. Es ist eines der unzähligen italienischen Madrigale, in denen die Liebe thematisiert wird. Und doch bildet es eine Besonderheit, denn es ist ein weibliches Ich, das hier seine Stimme erhebt.

Ein wichtiger Aufführungskontext dieses Madrigals waren aller Wahrscheinlichkeit nach venezianische 'Innenräume': die informellen Akademien in der Handelsstadt. Vor dem Hintergrund des Liebesdiskurses, der in diesen Gemeinschaften florierte, interpretiere ich Sciocco fu'l tuo desire im vorliegenden Beitrag als ein musikalisches Angebot zur Umkehr konventioneller Geschlechterrollen (Cross-Dressing) im Kontext der Akademien. Dazu führe ich zunächst ein Beispiel für den Liebesdiskurs an, gehe sodann auf die Musik des Madrigals ein und gebe schließlich einen knappen Ausblick auf Praktiken des Cross-Dressings in Venedig. Die hier zu konstruierenden Zusammenhänge führen freilich keinesfalls von Adrian Willaerts Madrigal respektive der Musik weg. Im Sinne eines kulturgeschichtlichen Ansatzes, der eine reziproke Beziehung zwischen Werk und Kontext voraussetzt, werden sie vielmehr auf die Profilierung der kulturellen Bedeutung des Madrigals produktiv zurückwirken.

#### Liebesdiskurs im Palazzo

Es waren insbesondere die Palazzi wohlhabender Venezianer, die im Cinquecento zu einem Zentrum akademischer Treffen wurden, bei denen auch die Musik eine wichtige Rolle spielte. So konnten für die unterschiedlichen Zimmertypen der Gebäude Instrumentenbestände nachgewiesen werden, die auf die weite Verbreitung musikalischer Praxis hindeuten.<sup>3</sup> Hier traf sich eine elitäre Szene an Literaten, Aristokraten und Cittadini, an Sängerinnen und Sängern, Kurtisanen, Verlegern und Intellektuellen. Eines ihrer beliebtesten Themen war die Liebe, der man sich in Gesprächen, mittels Literatur oder der Musik – wie im Fall von Sciocco fu'l tuo desire – widmete.<sup>4</sup> Hinsichtlich dieser Gemeinschaften sind beispielsweise die Kreise um den Florentiner fuoruscito Neri Capponi, um Antonio Zantani und seine Gattin Helena Barozza Zantani oder um den Senator Domenico Venier bekannt, die im Venedig der 1540er Jahre zu-

Ausführlich hierzu Deborah Howard, "The Role of Music in the Venetian Home in the Cinquecento", in: *The Music Room in Early Modern France and Italy. Sound, Space, and Object*, hrsg. von Deborah Howard und Laura Moretti, Oxford/New York 2012, S. 95–114.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Grundlegend zum Liebesdiskurs: Sabine Meine, "Amore è musico". Musik im Liebesdiskurs", in: *Musik in der Kultur der Renaissance. Kontexte, Disziplinen, Diskurse*, hrsg. von Nicole Schwindt (= Handbuch der Musik der Renaissance 5), Laaber 2015, S. 241–271.

sammenkamen.<sup>5</sup> Der italienische Literaturwissenschaftler Amedeo Quondam hat auf den lockeren Charakter der akademischen Treffen hingewiesen:

"Questo spazio, questo tempo, questo rituale dell'accademia circoscrivono un *interno*, significano tutt'intera la sua forma chiusa, autosufficiente: ma effimera. Spazio/tempo/rituale hanno, infatti, una durata limitata, una validità programmata: la funzionalità del loro autonomo – integrato – codice è pienamente differenziale, la sua potenzialità connotativa si dispiega esclusivamente in questo interno. Un'autonomia differenziale, dunque: accademia vs nonaccademia, ma anche interno vs esterno. Spazio interno vs rituale esterno; tempo interno vs tempo esterno, rituale interno vs rituale esterno: una serie – infinita, diffusa – di pratiche che attraversano, mettono in scena, la cultura come ,intertenimento' in primo luogo, e quindi come ,conversazione'. Come festa, soprattutto: e se l'accademia non fosse altro che la forma di un ,carnevale dei colti', dei tanti – infiniti, diffusi – suoi microeventi performativi, tutto a tempo/spazio/rituale programmato?"

Gemäß Quondam waren die Akademien nicht nur Räume des Lernens, sondern auch der karnevalesken Konversation, des Theaters, der Musik und Literatur.<sup>7</sup> Insbesondere verweist er auf die spezielle Charakteristik

Vgl. ausführlich zu diesen Gruppierungen: Feldman, City Culture and the Madrigal at Venice, S. 24ff.; sowie speziell zu den Florentiner fuorusciti: Katelijne Schiltz, "Mäzenatentum und Selbstdarstellung im Exil: Die Florentiner ,fuorusciti' in Venedig (ca. 1536–1546)", in: Die Musikforschung 56 (2003), S. 46–53.

Amedeo Quondam, "L'Accademia", in: Letteratura italiana, Vol. I: Il letterato e le istituzioni, Turin 1982, S. 823–898, hier: S. 829. "Der Raum, die Zeit, das Ritual der Akademie umschreiben ein Inneres, sie bezeichnen ihre gänzlich geschlossene und eigenständige, aber ephemere Form. Raum/Zeit/Ritual haben nämlich eine begrenzte Dauer, eine vorbestimmte Gültigkeit: Die Funktionalität ihres autonomen – integrierten – Codes ist vollständig differenziell, seine konnotative Potenzialität entfaltet sich exklusiv in diesem Inneren. Eine differenzielle Autonomie also: Akademie versus Nicht-Akademie, aber auch Innen versus Außen. Innerer Raum versus äußerer Raum, innere Zeit versus äußere Zeit, inneres Ritual versus äußeres Ritual: eine Serie – unabgeschlossen, diffus – von Praktiken, die die Kultur primär als "Unterhaltung' durchqueren und inszenieren und demnach als "Konversation' fungieren. Vor allem wie ein Fest: Und wenn die Akademie nichts anderes wäre, als die Form eines "Karnevals der Kultivierten', ihrer vielen – unvollendeten, diffusen – performativen Mikroereignisse, alles im vorbestimmten Rahmen von Zeit/ Raum/Ritual?" Diese und alle folgenden Übersetzungen stammen vom Autor.

Für einen konzisen Überblick zu den frühen Akademien vgl. David S. Chambers, "The Earlier 'Academies' in Italy", in: *Italian Academies of the Sixteenth Century*, hrsg. von dems. und François Quiviger (= Warburg Institute Colloquia I), London 1995, S. 1–14. Er plädiert dafür, den Akademie-Begriff entsprechend der historischen Verwendung breit auszulegen und betont den spielerischen Charakter der oft informellen Gruppierungen insbesondere im Hinblick auf Venedig und die Terraferma.

jener 'Innenräume' als festliche Räume, die sich außerhalb des Alltags der versammelten Protagonist:innen ansiedelten und damit eine ganz eigentümliche Welt spielerischen Miteinanders bildeten. Schließlich sind Feste durch ihre Gegensätzlichkeit zum Alltag definiert: "Im Fest wird der Alltag auf Zeit aufgehoben, seine Regeln werden temporär außer Kraft gesetzt. Das Fest erlaubt und fordert spontanes, emotionales Handeln. Es zeigt den Ausstieg, erlaubt Ekstase, Verschwendungen."

Einen literarisch vermittelten Einblick in das Geschehen in einem solchen Kontext gewährt Antonfrancesco Donis *Dialogo della musica* (Venedig, 1544). Der Autor Doni hatte gute Einblicke in die literarischmusikalische Szene Venedigs, die er in dem Dialog verarbeitete. So illustriert dessen *seconda parte* eingängig die Liaison von Musik, Gespräch und Spiel, wie sie als typisch für die venezianischen Akademien gilt. Seine Protagonisten singen gemeinsam, erzählen sich Geschichten, rezitieren Dichtungen und diskutieren Liebesangelegenheiten.

Eine Geschichte aus dem Dialog, die im Rahmen der Diskussion um die weibliche Tugend der Keuschheit ("castità") erzählt wird, dreht sich um die Händlerstochter Ifigenia Tornaquinci. Ich lese sie hier jedoch nicht als Teil des Keuschheitsdiskurses, sondern im Hinblick auf eine offensichtliche Ähnlichkeit, die im Frauenbild zwischen Ifigenia und Chiara aus Willaerts Madrigal besteht. Beide verkörpern den kulturellen Topos der donna ingrata (ungerechte Dame), insofern sie ihre Verehrer mitunter brüsk zurückweisen. Wenn man sich derartige Geschichten tatsächlich in den venezianischen Palazzi erzählte, wird hieran deutlich, wie das Madrigal unmittelbar an die Diskurse in den Akademien anschließen konnte und sie in der besonderen Situation des Musizierens auf den Punkt brachte.

Ifigenia, so erzählt der Protagonist Domenichi Ludovico, sei in Florenz geboren worden und habe eine humanistische Bildung erhalten, was als ein Zeichen ihrer Nobilität und ihrer Manieren gewertet wird: "alla quale, crescendo di nobilità e di costume, fu non solo insegnato leggere ma dotato di lettere sacre; e venne in questa et in molte altre di cantare,

Umfassend, allerdings mit einem Fokus auf institutionalisierte Akademien, primär ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Inga Mai Groote, *Musik in italienischen Akademien. Studien zur institutionellen Musikpflege 1543–1666* (= Analecta Musicologica 39), Laaber 2007.

Michael Maurer, "Prolegomena zu einer Theorie des Festes", in: Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik, hrsg. von Michael Maurer, Köln 2004, S. 19–54, hier: S. 35.

Antonfrancesco Doni, *Dialogo della musica* (Venedig 1544), hrsg. von G. Francesco Malipiero, Wien u.a. 1964. Die grundlegenden Studien zum *Dialogo* sind nach wie vor: Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, I, S. 193ff.; ders., "The ,Dialogo Della Musica' of Messer Antonio Francesco Doni", in: *Music & Letters* 15 (1943), S. 244–253; James Haar, "Notes on the ,Dialogo della Musica' of Antonfrancesco Doni", in: *Music & Letters* 47 (1966), S. 198–224.

sonare, filosofia, astrologia, e volgare molto perita."<sup>10</sup> Sie stammte also aus einem privilegierten Haus und war mit der höfischen Kultur vertraut, wie es für eine Dame aus ihrem Stand üblich war.<sup>11</sup> Ihre "castità" wurde jedoch in drei Prüfungen auf die Probe gestellt ("fu esperimentata in tre stati").<sup>12</sup>

Die Ausgangssituation ist, dass Ifigenia bereits im Alter von 13 oder 15 Jahren ihren Vater verloren hatte und damit auch das gesamte Vermögen der Familie. Sie sei nun von vielen "spiriti virtuosi" verehrt worden, war als Gattin gefragt und wurde zur Freude ihrer Mutter an einen jungen Mann verheiratet. In der Zeit vor jener Vermählung ("questo tempo, che si stava fra il si, e no") bemühte sich jedoch ein anderer Mann um Ifigenia, "ch'entrato in casa liberamente portò gioie di gran valuta e danari assai, menò notaio e testimoni: e volse non solo torla per sposa, ma dotarla." <sup>13</sup> Ifigenia ließ sich nicht korrumpieren, weder von dem Verehrer, noch von seinen Verlockungen und entgegnete ihm:

"L'obligo è grande, che noi tenghiamo dell'opera e dell'offerta vostra. La cortesia ve la ringraziamo. Ma la fede soprafà l'obligo, la cortesia e l'opera umana. Essendo io promessa di fede non si può mancare. La mia madre mi governa; ella mi regge; et io lei ubidisco: e tutto si farà con consenso del mio fratello."<sup>14</sup>

Die zweite Prüfung folgte auf den Tod der Mutter, zwei Jahre nach Ifigenias Hochzeit. Auf diesen Schicksalsschlag hin wird die Verheiratete vom nächsten Verehrer umworben, einem "spirito bestiale", der sie mit den unterschiedlichsten Aufwartungen zu locken versuchte. Er schickte Diener, Frauen, Botschafter, Geschenke und veranstaltete Turniere sowie Spiele. Sie jedoch erteilte ihm eine deutliche Abfuhr:

\_

Doni, Dialogo della musica, S. 129. "[...] welche, um Nobilität und Manieren zu vermehren, nicht nur das Lesen gelehrt worden war, sondern die auch gebildet in den heiligen Briefen war; und sie wurde in diesen wie in anderen [Dingen], dem Singen, dem Spielen [eines Instruments], der Philosophie, Astrologie und dem volgare sehr sachverständig."

Vgl. Dietrich Helms, "Der Humanismus und die musikalische Erziehung der Frau in der Renaissance", in: Vom Umgang des Faches Musikpädagogik mit seiner Geschichte, hrsg. von Mechthild von Schoenebeck, Essen 2001, S. 63–82, hier: S. 76.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Doni, Dialogo della musica, S. 121.

Ebd., S. 129. "[...] der frei ins Haus eintrat, Schmuck von großem Wert mitbrachte und viel Geld; er winkte mit Beglaubigungen und Zeugnissen: und wollte sie nicht nur zur Braut nehmen, sondern auch ausstatten."

Ebd., S. 130. "Die Verpflichtung ist groß, die wir durch Euer Werk und Eure Offerte tragen. Wir danken Euch für die Höflichkeit. Aber die Treue überwiegt die Pflicht, die Höflichkeit und das menschliche Werk. Weil ich versprochen bin, kann es an Treue nicht mangeln. Meine Mutter gebietet über mich, sie regiert mich; und ich gehorche ihr und man wird alles im Konsens mit meinem Bruder tun."

"Se il vestire onorato, se'l sangue illustre vostro, se l'armi paterne e di voi, se le virtù vostre e prodezze fossero eguali all'animo, all'intelletto et all'oprar vostro, così come io vi veggio alto di sangue, di ricchezze e di padre, vi scorgerei vilissimo et obbrobrioso. Taciano dunque le lodi delle lettere, le adulazioni delle parole e la falsità de i serventi, che le portano. E dove vi diletta la faccia, i costumi e le virtù mie, vi gusti assai più l'onestà, la fede et Iddio: le quai cose mi sono più grate che le giostre, l'oro e le feste, che voi fate. E se volete far feste che mi dilettino e proferete che mi giovino, richiedetemi di quello, che vorreste ch'a una sorella, a una consorte et a una figliuola vostra richieste fossero. Così son presta a farvi piacere, come io son disposta ad amar tutte le cose oneste: ché tanto m'è stato insegnato."<sup>15</sup>

Nach dem Tod des Vaters und der Mutter sowie den beiden bestandenen Prüfungen starb Ifigenias Gatte. Es gelang nun einem Prinzen, der sich in Bischofskleidern präsentierte, sie zu erweichen: "Amolla un principe in abito vedovile. E dopo aver fatto le promissioni, che sogliono fare tai Signori in simil casi, le presentò una valuta di cento scudi, o simil cosa. Accettò la giovane di perfetto animo, ch'a parole d'alcuno mai non aveva porto orecchia."<sup>16</sup> Doch wurde ihr dies schließlich zum Verhängnis. Denn ihr neuer Gatte sorgte sich zwar um sie, doch Gott gefiel ihre Entscheidung nicht und er holte sie in jungen Jahren in den Himmel: "[...] e la messe in alto stato, che fa più mirabil animo; e la fece ricca durante la vita sua. Il che a Dio piaque, che non fosse molto: perché d'anni XXVIII o XXX ella se ne tornò in cielo."<sup>17</sup>

Ebd., S. 163. "Wenn Eure ehrbare Kleidung, Euer illustres Blut, die väterlichen und Eure Waffen, Eure Tugenden und Tapferkeiten, Eurem Geist, Intellekt und Euren Werken ebenbürtig wären, so wie ich Euch [als einen Mann] von hohem Blute, von Reichtümern und als einen hohen Vaters Sohn sehe, so erblickte ich Euch als abscheulich und schändlich. Es sollen also schweigen das Lob der Briefe, die Schmeicheleien der Worte und die Falschheit der Diener, die Euch hofieren. Und wenn Euch mein Gesicht gefällt, meine Sitten und Tugenden, so kostet vielmehr die Ehre, den Glauben und Gott: Diese Dinge sind mir deutlich willkommener, als die Spiele und die Feste, die Ihr veranstaltet. Und wenn Ihr Feste veranstalten wollt, die mir gefallen und aussprechen, was mich erfreut, dann erbittet von mir, was Ihr von einer Schwester, einer Gattin und einer Tochter von Euch erbitten würdet. So stehe ich Euch zur Verfügung, wie ich gewillt bin, alle ehrbaren Dinge zu lieben: so sehr, wie es mich gelehrt wurde."

Ebd. "Sie erweichte ein Prinz im Gewand eines Bischofs. Und nachdem er Versprechungen gemacht hatte, die solche Herren in ähnlichen Fällen zu machen pflegen, präsentierte er ihr 100 Scudi oder Ähnliches. Die junge Frau von perfektem Geist, die auf Worte von irgendwem nie etwas gegeben hatte, akzeptierte dies."

Ebd., S. 191. "[...] und er hielt sie in hohem Status, wie es ein wunderbarer Geist macht; und er machte sie reich während ihres Lebens. Das was Gott gefiel, war jedoch nicht viel, denn mit 28 oder 30 Jahren nahm er sie zurück in den Himmel."

Besonders in Ifigenias Antwort auf den zweiten Verehrer wird die donna ingrata, die alle Dienerschaft ("servitù") ihres 'amatore' nicht zu schätzen weiß und sein Werben ablehnt, erkennbar. So verschmäht Ifigenia die Aufwartungen des offenbar reichen Aristokraten und beschimpft ihn gar als abscheulich und schändlich. Tatsächlich handelte es sich bei der donna ingrata um einen weitverbreiteten Topos im Cinquecento. Das belegt exemplarisch ein Blick in die Toskana. Eine Beschreibung des Geschehens in der Accademia degli Intronati in Siena illustriert, wie dort im Rahmen einer Mascherata Frauen in donne ingrate und donne celeste eingeteilt wurden und man sie dementsprechend entweder auf ewig mit Rauch quälte oder zu Sternen am Himmel stilisierte. Das Kriterium für die Stilisierung als donne ingrate war ihr grausames – also ablehnendes – Verhalten gegenüber den männlichen Verehrern, wie es auch die Figur der Ifigenia charakterisiert:

"L'Abbrustito in vero (disse il Frastagliato) nel proporre de'giuochi, ha sempre inventione, & accortezza mostrato, perche ancora in casa dello Sfaccendato si porto molto gentilmente, quando vi furono convitate forse venticinque gentildonne principali, per veder quella Mascherata delle Donne Ingrate, che per la crudeltà usata a loro amanti erano eternamente al fumo tormentate, et quell'altra delle Celesti, che per essere state benigne a loro amanti, erano state in Cielo collocate, & fatte stelle, mostrando con questo il premio & la pena alle donne, che de l'esser crudeli, o pieghevoli a chi le ama riportarebbono. Lequale mascherate comparvero in vero con molta vaghezza, essendo accompagnate da stanze cantate, da musiche, & da gratiosi ornamenti, & portando molti presenti alle donne secondo l'inventione, che rappresentavano convenienti." 18

Girolamo Bargagli, Dialogo de giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare [...], Venedig 1574, S. 77f. "Der Abbrustito hat in Wirklichkeit (sagte der Frastagliato) immer Erfindungsgeist und Klugheit im Vorschlagen von Spielen gezeigt, weshalb man sich auch im Haus des Sfaccendato sehr höflich verhielt, als dort vielleicht 25 gentildonne principali überzeugt wurden, jene Mascherata delle Donne Ingrate zu sehen, die für die Grausamkeit, die sie den Liebenden antaten auf ewig mit Rauch gequält wurden, und die anderen [donne] Celesti, die liebenswürdig mit ihren Geliebten waren, im Himmel platziert und zu Sternen gemacht wurden. Damit zeigte man den Frauen die Prämie und die Qual, die es mit sich bringt, grausam oder liebenswürdig zu sein. Diese Maskeraden erschienen in Wirklichkeit mit sehr viel Liebreiz, weil sie begleitet wurden durch gesungene Strophen von graziös ornamentierter Musik und weil nach der Erfindung [der Mascherata] den Frauen viele Geschenke erbracht wurden, die sie angemessen repräsentierten." In Ausschnitten auch zit. in: James Haar, "On Musical Games in the 16th Century", in: JAMS 15 (1962), S. 22–34, hier: S. 24.

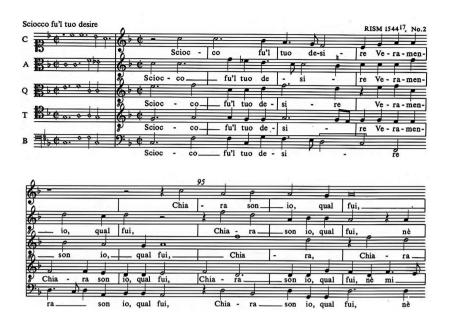
#### Cross-Dressing im Madrigal

In Sciocco fu'l tuo desire von Adrian Willaert wird die donna ingrata auch auf der musikalischen Ebene greifbar. Besonders aus Willaerts Umgang mit der Sprache seiner Vorlage lassen sich einige textausdeutende Momente ableiten.<sup>19</sup>

Als würde sich die Dame über ihren gut situierten Verehrer amüsieren, ist bereits das erste Wort des Madrigals "sciocco" durch sprachklangliche Gestaltungsmittel hervorgehoben. Insbesondere Ionathan Marcus Miller hat gezeigt, dass im venezianischen Madrigal die Musik auf subtile Weise die Eigenklanglichkeit der Sprache thematisiert. 20 So zerlegen die in kurzer Folge einsetzenden fünf Stimmen das "dumm" zu "scio-co-coco" (T. 1; Bsp. 1) und evozieren durch die Multiplikation des Plosivs "co" ein gackerndes Lachen. Daran anknüpfend spottet die Dame ein zweites Mal auf dieselbe Weise, als sie sich in Vers 17 ("Chiara son io [...]") zu erkennen gibt mit: "Chia- Chia- Chia- Chia- Chiara" (T. 94-95; Bsp. 2). Schließlich fallen die Stimmen auf dem "desire" der ersten Zeile in die Tiefe und veranschaulichen so das irdische Verlangen des Verehrers, von dem hier offenbar die Rede ist - und das Chiara ihm freilich verwehrt. Insbesondere der Bass überwindet dafür eine None bis zum F hinab. Die Verhöhnung setzt sich fort, indem der Wortakzent des Beginns der zweiten Zeile in der recht eintönig homophonen Reihung von Minimae zunächst verschoben neben dem Tactus liegt und der Text - wohlgemerkt in einer Kultur, in der die rhetorisch gewandte Konversation ein hohes Ideal war – entsprechend karikiert erscheint: "Veramente pensando [...]."

Feldman ist mit ihrer Interpretation deutlich zurückhaltender: "Rather than embodying the text's invective realism in musical events, Willaert realized it by continuing to experiment with different three- and four-voice choral responses [...]." Feldman, City Culture and the Madrigal at Venice, S. 221.

Jonathan Marcus Miller, Word-Sound and Musical Texture in the Mid-Sixteenth-Century Venetian Madrigal, PhD Thesis: University of North Carolina, Chapel Hill 1991.



Notenbsp. 1 und 2: Spott über den Verehrer auf den Worten "Sciocco" ("dumm") und "Chiara" in Adrian Willaerts Madrigal Sciocco fu'l tuo desire, Beginn (Takte 1–5) und Takte 93–97.

Übergreifend weist das Musikstück hinsichtlich des Gattungskontextes in Venedig ein leichteres Profil und eine klare Struktur auf, insofern die Sänger die Textvorlage zeilenweise artikulieren und die Vers-Enden überwiegend durch starke Kadenzen markiert sind, wie es in den ersten Takten der Fall ist. Damit wird über weite Strecken der Text sehr verständlich vorgetragen. Allerdings fällt eine Serie von Kadenzen zwischen den Zeilen 10 und 13 ins Auge, die von dieser Struktur deutlich abweichen. Inhaltlich ist die Passage wichtig, da sie den Höhepunkt der Beschimpfung des Verehrers bildet. Denn höflich und menschlich, wie es die Dame von sich behauptet (Z. 8), äußert sie sich nicht.

In dieser Passage tritt der wirre Geisteszustand des Verehrers musikalisch hervor. Denn Willaert komponierte ein Stimmengewirr, das jene "cieca mente insana" zu verkörpern scheint. In den Takten 43 bis 55 (vgl. Bsp. 3) überlagern sich insbesondere die Zeilen 10 ("Non mi conosci, o cieca mente insana") und 11 ("Di bastardo, nè vo' che per me leggi") recht unübersichtlich. Zudem wird mittels der Segmentierung von Zeile 10 durch zwei Kadenzen deren zweiter syntaktischer Abschnitt – "o cieca mente insana" – nochmals hervorgehoben. Verwiesen sei auch auf die multiple Überlagerung von "Di bastardo" (T. 51–53) in den fünf Stimmen, die im Zusammenklang zu einem regelrechten Vokal-Wirrwarr – ungefähr:

"di-do-ba-star-do-di-do" – führt. Es scheint, als würde die Dame den Geisteszustand ihres Verehrers imitieren.



Notenbsp. 3: Vokalgewirr "di-do-ba-star-do-di-do" in Adrian Willaerts Madrigal *Sciocco fu'l tuo desire*, T. 51–56.

Dass diese musikalisch inszenierte Tirade von einem weiblichen Ich vorgetragen wird, hat weitere Implikationen. Denn, wie bereits angekündigt, verweist der Umstand auf die Praxis des Cross-Dressing. Hiermit ist anschließend an Judith Butler nicht nur eine rein äußerliche Verkleidung entsprechend der einem anderen Geschlecht zugeschriebenen Mode gemeint, sondern die grundlegende Performativität von Gender als Verkörperung einer Rolle im Rahmen einer Travestie oder Maskerade bis hin zu einer Ausrichtung der ganzen Persönlichkeit entsprechend spezifischer Geschlechtsnormen.<sup>21</sup>

Diesbezüglich verdeutlicht ein Blick auf den Ambitus der einzelnen Stimmen in Willaerts Madrigal, dass es sich gut anbot, um von einer rein männlichen Besetzung gesungen zu werden. Die Schlüsselkombination entspricht den *chiavi naturali* (c1, c3, c3, c4, f4) und der höchste Ton des Stücks ist lediglich ein c''. Wenn sprachlichen Äußerungen ein performatives respektive wirklichkeitskonstituierendes Potenzial beizumessen ist, dann ermöglichte das Madrigal den Sängern, ihre männliche Geschlechterrolle für einen Moment gemeinschaftlich gegen die weibliche der *donna ingrata* einzutauschen und auf diese Weise die übliche Geschlechterordnung umzukehren. Auch bei der Mascherata der *Accademia degli Intronati* könnten es Männer gewesen sein, die die *donne ingrate* spielten. Aus der Quelle geht jedenfalls nicht eindeutig hervor, dass es Frauen gewesen sind. Wenngleich nur wenige Madrigale die Möglichkeit des Cross-Dressing boten, so knüpft *Sciocco fu'l tuo desire* doch an eine breitere kulturelle Tradition an.

Für eine konzise Einschätzung vgl. Meike Penkwitt, Tina-Karen Pusse, "Einleitung: Cross-dressing und Maskerade", in: Freiberger Frauenstudien 8 (1999), S. 9–15, hier: S. 9.

Denn tatsächlich bildete Venedig für Praktiken des Cross-Dressing einen Hotspot: "In particular, Venice was a focal point for these trends, and its comic theatrical productions both derisively and compassionately dramatized practices and practitioners of sexual commerce, transgression, and experimentation."<sup>22</sup> Über die Gattung des Madrigals hinaus bezeugt eine Vielzahl von Beispielen den spielerischen Umgang mit Geschlechterrollen in der Kunst der Zeit, der bisher primär von der Literaturwissenschaft untersucht worden ist und hier nur angedeutet werden soll:<sup>23</sup> Im venezianischen Karneval verkleideten sich Frauen als Männer und selbstverständlich wurden Frauenrollen in Komödien oft von männlichen Darstellern gespielt, da vertauschte Geschlechterrollen zum Repertoire der erheiternden Verwicklungen gehörten. So trat beispielsweise der gefeierte buffone Domenego Tajacalze zum Beginn des Jahrhunderts als Sopranist und Transvestit auf.<sup>24</sup>

Es handelte sich hierbei jedoch nicht um ein gesellschaftlich akzeptiertes Alltagsverhalten. Darauf deutet ein Fall aus dem Quattrocento hin. Der junge Venezianer Rolandino Ronchaia kleidete sich als Frau, änderte seinen Namen zu Rolandina und arbeitete an Rialto als vorgeblich weibliche Prostituierte: Deshalb wurde er von der venezianischen Nachtpolizei - den Signori di Notte - für den Tatbestand der Sodomie verurteilt und schließlich auf der Piazzetta San Marco verbrannt. 25 Auch in den folgenden Jahrhunderten erließ die Verwaltung der Seerepublik strenge Gesetze zur Aufrechterhaltung einer strikt heteronormativen Geschlechterordnung: So wurde gemäß des Chronisten Marino Sanudo am 18. April 1518 die Proklamation erneuert, dass sich niemand transvestitisch kleiden dürfe. nachdem die gentiluomini Zuan Bembo und Antonio Arimondo bei einer Hochzeit in Frauenkleidern aufgegriffen worden waren. 26 Laura Giannetti Ruggiero deutet diese legislativen Initiativen als Reaktion auf die weite Verbreitung des Cross-Dressing und als Beleg für die Ängste, die es in der Gesellschaft zu Tage beförderte: "Men dressing as women or acting in

Eric A. Nicholson, "That's How It Is': Comic Travesties of Sex and Gender in Early Sixteenth-Century Venice", in: Look Who's Laughing. Gender and Comedy, hrsg. von Gail Finney (= Studies in Humor and Gender 1), Langhorne u.a. 1994, S. 17–34, hier: S. 19.

Vgl. ausführlich die grundlegenden Aufsätze von Laura Giannetti Ruggiero, "When Male Characters Pass a Woman: Theatrical Play and Social Practice in the Italian Renaissance", in: *The Sixteenth Century Journal* 36 (2005), S. 743–760; und Nicholson, "Comic Travesties of Sex and Gender".

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Vgl. Raimondo Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia* (= Quarderni di "Teatro e storia"), Bologna 1995, S. 189f.

Vgl. Guido Ruggiero, The Boundaries of Eros. Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice, Oxford 1985, S. 136. Laura Giannetti Ruggiero führt weitere Beispiele bis ins 16. Jahrhundert hinein an. Vgl. Ruggiero, "When Male Characters Pass a Women", S. 748.

Nicholson, "Comic Travesties of Sex and Gender", S. 19.

ways deemed feminine not only threatened the traditional notions of gender; at a deeper level they evoked fears of loss of masculine authority and of dangerously transgressive sexual behavior, especially sodomy."<sup>27</sup>

Die Umkehrung der rigiden Geschlechterordnung, deren ausführliche Untersuchung hinsichtlich der Musik des Cinquecento noch ein produktives musikwissenschaftliches Desiderat darstellt, war offenbar akzeptiert im musikoliterarischen Spiel eines Madrigals wie Sciocco fu'l tuo desire, das immerhin der maestro di capella von San Marco vorlegte. Vielleicht hatte sie ihren Platz im elitären und zuweilen karnevalesken Innenraum informeller Akademien, aber wohl kaum im Alltag der venezianischen Bevölkerung.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Ruggiero, "When Male Characters Pass a Women", S. 749f.

# Eine Begegnung auf Augenhöhe? Die Flötenquartette von Carlo Giuseppe Toeschi und Christian Cannabich in klingenden Innenräumen des Kurfürsten Carl Theodor

#### Von Yevgine Dilanyan

"Er befand sich seiner Gewohnheit nach, im Badhause, einem im schwezzingischen Garten liegenden zwar kleinen, aber ungemein geschmackvollen Gebäude, die Prinzen Gallian und Ofenburg, die Frau von Sturmfeder und noch ein Paar Kavaliers waren bei ihm. Er hatte beinah allen Glanz, jede Miene der zweistenden Hoheit nach Klopstoks Ausdruck - abgelegt und schien nur guter Mensch und liebenswürdiger Gesellschafter zu seyn. Sein Aeuseres kündigte Gesundheit und männliche Stärke an. Sein freundlicher Blik, den er auf Fremde und Einheimische ausstrahlt, mildert das Zurükschrökende seiner Macht und seines Ansehens. Man vergißt im Anblik seiner lichten Miene den Stern bald, der an seiner Brust flammt und seine Fürstengröße ankündigt. Er empfieng mich so gnädig, dass sich meine Blödigkeit, bald in Freimuth verwandelte. Nach dem er sich sehr liebreich nach meinen Umständen erkundigt hatte; so spielte er selbst, beinah etwas furchtsam, ein Flötenkonzert von zween Toeschi und dem Violonzellisten Danzy begleitet."1

Dieser Auszug aus Christian Friedrich Daniel Schubarts Erinnerungen an seinen Besuch in Schwetzingen im Sommer 1773 enthält wichtige Details über die Musizierstunden des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz,² der in die Geschichte als Begründer der Mannheimer bzw. Kurpfälzischen Hofkapelle einging, denn diese Zeilen erlauben einen Blick hinter geschlossene Türen eines exklusiven Kreises. Die namentlich erwähnten Musiker gehörten zu den Spitzenkräften der Hofkapelle: allen voran einer der "zween Toeschi", der Konzertmeister und Kabinettmusikdirektor Carlo Giuseppe Toeschi. Ferner dürften sein Bruder Johann Toeschi als Bratschist und der führende Cellist der Hofkapelle Innocenz Danzi mitgewirkt haben. Das vom Kurfürsten gespielte Flötenkonzert ist wahrscheinlich ein Flötenquartett gewesen, das speziell für Carl Theodor komponiert wurde.

Christian Friedrich Daniel Schubart, *Leben und Gesinnungen*, Teil I, Stuttgart 1791, S. 208f.

Die von Schubart beschriebene Musiziersituation wurde erstmalig ausführlich untersucht von Rüdiger Thomsen-Fürst, "... unsere wonneduftende Flöte ... – Überlegungen zur Kammermusik mit Flöte am Hofe Carl Theodors in Mannheim", in: Tibia. Magazin für Holzbläser 36/3 (2011), S. 483–493.

Bei der eingehenden Untersuchung der Fülle an kammermusikalischen Werken Mannheimer Hofmusiker fällt auf, dass der Anteil der Kompositionen mit Flöte bemerkenswert hoch ist. Dabei stechen die sogenannten Flötenquartette, eine Sonderbesetzung des Quartetts mit einer Flöte und Streichtrio, heraus. Die meisten von ihnen wurden von besagtem Toeschi komponiert. An zweiter Stelle (der Anzahl nach) stehen die Flötenquartette von Christian Cannabich, dem Instrumentalmusikdirektor der Hofkapelle.

Inwiefern von den Flötenquartetten ausgehend Rückschlüsse auf das kurfürstliche Musizieren und die Inszenierung von Carl Theodors Herrschaft, wie Schubart sie beschreibt, gezogen werden können, wird in vorliegendem Beitrag anhand der Flötenquartette von Toeschi und Cannabich untersucht. Damit wird das Bild des Flöte spielenden Kurfürsten um die Dimension der für ihn komponierten und praktizierten Musik selbst ergänzt. Hierbei lässt sich auch ein Bezug zwischen der Herrscherfigur und dem Musikinstrument herstellen. Die Flötenquartette erweisen sich dabei nicht nur als Werke, die auf exklusive, kleine Innenräume zurückgehen; sie können sogar selbst als klingende Innenräume verstanden werden, in denen sich Carl Theodors aufgeklärtes Herrscherbild spiegelt.

#### "nur guter Mensch und liebenswürdiger Gesellschafter"

Carl Theodor war eine zweifelsohne interessante und gewissermaßen ambivalente Persönlichkeit. Wie die meisten absolutistischen Regenten des 18. Jahrhunderts strebte er das Erscheinungsbild eines aufgeklärten Herrschers an. Er sprach mehrere Sprachen, 3 interessierte sich für Wissenschaften, Kunst und in erster Linie für Musik. Einerseits wurde er von den Zeitgenossen als offen und ehrlich, warmherzig und freundlich beschrieben, 4 und andererseits als extrem seriös, melancholisch, sensibel und zuweilen schüchtern. 5 Dies korrespondiert mit Schubarts oben zitierter Beschreibung, der ihn als "guten Menschen und liebenswürdigen Gesellschafter" bezeichnet und sein gesundes Aussehen und die männliche Stärke anmerkt. Ähnliche Worte fand ein englischer Reisender, der des Kurfürsten "vernünftiges, männliches Antlitz" betonte. 6 Das von Schubart skiz-

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Vgl. Stefan Mörz, Aufgeklärter Absolutismus in der Kurpfalz während der Mannheimer Regierungszeit des Kurfürsten Karl Theodor (1742–1777) (= Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg B,120), Stuttgart 1991, S. 57.

Vgl. ebd., S. 22.

Vgl. ebd., S. 19. Mörz merkt zudem an, dass das berühmte kurfürstliche Schweigen "auch eine bewußt angewandte politische "Waffe" war". Ebd., S. 20.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Zit. nach ebd., S. 53.

zierte Porträt Carl Theodors zeigt ihn als *honnête homme* nach französischem Vorbild,<sup>7</sup> dessen Interessen breit gefächert waren.<sup>8</sup>

"Dabei kam es gerade in diesem künstlerisch-geistigen Feld ständig zu Wechselwirkungen zwischen äußeren Impulsen und privaten Wünschen, zwischen persönlichem Interesse und herrschaftsbezogener Tätigkeit. Die Förderung, die der Kurfürst Künsten und Wissenschaften angedeihen ließ, entsprang naturgemäß nicht nur persönlichem Interesse, sondern auch dem Bewusstsein, mit der Rolle des freigiebigen und aufgeklärten Mäzens seinem und seines Hauses Ruhme dienen zu können."

Demnach war die Inszenierung seines Auftretens, ob in der Position des absolutistischen Herrschers, die im höfischen Zeremoniell aufging, oder in der Rolle eines aufgeklärten Mäzens und *honnête homme* im engeren Kreise sowie die eines von seinem Volk geliebten Landesvaters, die der Kurfürst genauso sorgfältig pflegte,<sup>10</sup> ein notwendiges Werkzeug zur Gestaltung seiner Außenwirkung.

Aus der typisch männlichen Herrscherrolle fiel Carl Theodor besonders in der Inszenierung im engen Kreis heraus, worin Rüdiger Thomsen-Fürst eine Anlehnung an die französische Salonkultur sieht, die in Paris mehrheitlich eine Frauendomäne war. 11 Dabei fand eine deutliche Reduktion des höfischen Zeremoniells statt – kein "konzentriertes Abbild des Staates" wurde geboten, 12 sondern ein geistreicher Salon mit einem vom Kurfürsten ausgesuchten Publikum, das im Falle Schubarts einen reisenden Intellektuellen einschloss. 13 Diesbezüglich ist nicht von einer vollkommenen Privatsphäre des Kurfürsten auszugehen, 14 eher von einer kleinen Runde, zu der nur geladene Gäste vorgelassen wurden. 15 Offenbar schränkte diese Anlehnung an eine andernorts weiblich konnotierte Sphäre

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 96f.

Herbert Schneider [u.a.], Art. "Frankreich", in: MGG2, Sachteil 3, Kassel 1995, Sp. 688–817, hier: Sp. 717.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Vgl. Mörz, Aufgeklärter Absolutismus, S. 55.

<sup>9</sup> Ebd.

Zur These eines direkten Zusammenhangs zwischen der Salonkultur und der Musiziersituation Carl Theodors vgl. Thomsen-Fürst, "... unsere wonneduftende Flöte", S. 490.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Mörz, Aufgeklärter Absolutismus, S. 93.

Vgl. Ludwig Finscher, "Galanter und gelehrter Stil. Der kompositionsgeschichtliche Wandel im 18. Jahrhundert", in: Europäische Musikgeschichte, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel u.a. 2002, Bd. 1, S. 587–665, hier: S. 591.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Zur fürstlichen Privatheit und Privatsphäre vgl. Ralf Richard Wagner, In seinem Paradiese Schwetzingen. Das Badhaus des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz, Ubstadt-Weiher u.a. 2009, S. 127.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Vgl. Mörz, Aufgeklärter Absolutismus, S. 95.

seine männliche Autorität als Landesvater nicht weiter ein, denn Carl Theodor war ein unumstrittener Herrscher, der z.B. auch zahlreiche Mätressen hatte.

Befragt man Carl Theodors Image als männlicher Herrscher in Hinblick auf die eigene Musikpraxis, so macht iene Bemerkung Schubarts hellhörig, dass der Kurfürst "beinah etwas furchtsam" spielte. Diese Formulierung verrät mehr als vielleicht gespielte Schüchternheit. Mit der "furchtsamen" Haltung unterstrich Carl Theodor einerseits das kurfürstliche Erscheinungsbild eines gebildeten Laien, der womöglich den Respekt der Musik und den Musikern gegenüber zum Ausdruck brachte, und anderseits machte dieses Adjektiv den Kurfürsten sehr sympathisch. Denn indem der Herrscher seine Schwächen' bzw. seinen Verzicht auf Perfektion inszenierte, verringerte sich für den Moment die soziale Distanz zwischen ihm und seiner Zuhörerschaft. Diese psychologische Geschicklichkeit, gepaart mit Freundlichkeit und dem kurzzeitig abgelegten Glanz des Herrschers, hatte einen unvergesslichen Eindruck bei Schubart hinterlassen. Carl Theodor konnte sich selbstverständlich nur in diesem kleinen Rahmen so geben und präsentierte eine facettenreiche der Aufklärung zugewandte Persönlichkeit, wobei seine kurfürstliche Ehrlichkeit vielfach belegt ist.16

#### Flötenquartette für Carl Theodors Musizierstunden?

Befasst man sich mit den Flötenquartetten näher, stellt sich zunächst die Frage, ob Carl Theodor tatsächlich der Adressat dieser Werke gewesen war. Es ist überliefert, dass der Kurfürst Flöte und Cello spielte. Auf zwei Bildnissen Carl Theodors sind Musikinstrumente abgebildet: auf dem von Johann Georg Ziesenis (1757) ein Violoncello und eine Traversflöte, 17 und auf dem anderen aus der Werkstatt von Heinrich Carl Brandt (1770) nur die Traversflöte. Auf beiden Porträts ist die Flöte in der Bildmitte positioniert: Der Kurfürst hält sie höchstpersönlich in der Hand.

Einen weiteren Hinweis liefern die Flötenquartette von Toeschi und Cannabich. Die Publikation der meisten dieser Werke führt nach Paris; daher wäre die Annahme berechtigt, dass sie auf das Pariser Publikum ausgerichtet waren. Doch ist die Adressatenfrage nicht eindeutig zu klären, da keine Autographen dieser Werke oder andere Hinweise erhalten

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 20.

Ölgemälde von Johann Georg Ziesenis, 1757, München, Bayerisches Nationalmuseum, R 5783.

Aus der Werkstatt von Heinrich Carl Brandt, um 1770, Reiss-Engelhorn-Museum, Mannheim. Zum Bezug von Schubarts Bericht zu den Bildnissen des Kurfürsten vgl. Thomsen-Fürst, "... unsere wonneduftende Flöte", S. 484f.

sind. Jedoch deuten einige Indizien auf Carl Theodor als Adressaten dieser Musik. Generell waren die beiden Instrumentalmusikdirektoren zur Komposition der Instrumentalwerke für den Hof verpflichtet, darunter auch der Kammermusik. In erster Linie komponierten die Musiker damals Konzerte und Kammermusik für ihr eigenes Instrument, aber Werke für eine spezielle Besetzung wie das Flötenquartett schrieb man wohl vor allem für den eigenen Patron. 19 Das Paradebeispiel hierfür sind die 300 Flötenkonzerte, 20 die Quantz für seinen König schuf. 21 Überdies war Quantz selbst ein hervorragender Flötist, während von dem Violinisten Toeschi hauptsächlich Streichquartette zu erwarten wären. (Gleichwohl ist erstaunlicherweise nur eine Sammlung mit Streichquartetten von ihm überliefert.)<sup>22</sup> Christian Cannabich, ebenfalls Geiger, hatte seinerseits einen indirekten Bezug zur Flöte: Sein Vater, Matthias Cannabich, ehemals selbst Konzertmeister und Flötist, war wohl der erste Flötenlehrer Carl Theodors, 23 bis er 1752 in dieser Funktion von dem Flötenvirtuosen Johann Baptist Wendling abgelöst wurde. 24

Wie wichtig Carl Theodor die Kammermusik und das Musizieren in kleiner Runde war, belegt nicht nur Toeschis Ernennung 1773 zum Kabinettmusikdirektor, sondern auch die Einstellung eines Kopisten, der nur für die Kabinettmusik zuständig war. <sup>25</sup> Auf diese Weise wurde die Kabinettmusik – eigentlich Kammermusik –, <sup>26</sup> wie Bärbel Pelker schreibt, "institutionalisiert". <sup>27</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Von Toeschi sind ca. 30 und von Cannabich ca. 12 Flötenquartette erhalten.

Wenn in diesem Beitrag Friedrich II. und Carl Theodor in der Musikausübung und unter anderen Aspekten verglichen werden, erhebt dies keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Vgl. Gudula Schütz, Art. "Quantz, Johann Joachim", MGG2, Personenteil 13, Kassel 2005, Sp. 1107–1114, hier: Sp. 1110f.

Vgl. Seong-Liul Lee, Die Kammermusik von Karl Joseph Toeschi. Ein Beitrag zur Musik der Mannheimer Schule mit einem thematischen Verzeichnis, Hamburg 2005, S. 337f. Diese Streichquartette wurden auch zweimal als Flötenquartette nachgedruckt. Ebd.

Vgl. Bärbel Pelker, "Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778)", in: Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme, hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik 1), Heidelberg 2018, S. 203.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Vgl. Bärbel Pelker, Art. "Wendling (Familie)", in: *MGG2*, Personenteil 17, Kassel 2006, Sp. 765–769, hier: Sp. 765.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Vgl. Pelker, "Die kurpfälzische Hofmusik", S. 258.

Zur gleichwertigen Bedeutung der Begriffe "Kabinettmusik" und "Kammermusik" vgl. Thomsen-Fürst, "... unsere wonneduftende Flöte", S. 490.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Pelker, "Die kurpfälzische Hofmusik", S. 252.

#### Flötenquartette als eine Quelle versteckter Hinweise

Das Flötenquartett war von etwa 1765 bis 1790 stark verbreitet, wie zahlreiche Drucke und Abschriften europaweit belegen. In den 1760er und 1770er Jahren waren die Kompositionen von Toeschi und Cannabich federführend auf diesem Gebiet. In den Flötenquartetten selbst hat sich nach eingehenden Analysen mehrerer Werke von Toeschi und Cannabich herausgestellt, dass die Zwei- und Dreisätzigkeit des Zyklus sowie die binäre, zur Sonatenform tendierende Struktur in den Kopfsätzen auf den vornehmlich wechselnden Instrumentenkonstellationen (Fl.+Vc., Va.+Vl., Fl.+Vl.+Vc. etc.) basiert. Dabei spiegelt die Behandlung der Flöte innerhalb des Ensembles ihre Instrumenteneigenschaften. Die hohe Lage des Instruments setzt sie der ansonsten führenden Geige gleich, aber die Klangfarbe verleiht ihr eine Sonderstellung: Sie hebt die Flöte von dem übrigen homogenen Ensemble ab - vergleichbar mit dem Kurfürsten, der zwar im Augenblick des Musizierens in das allgemeine Geschehen eingebunden war, sich in seiner Position gleichwohl als Herrscher vor anderen auszeichnete. Die Flöte ist meist der Violine gleichgestellt, agiert aber auch aktiv im Dialog mit Viola und Basso.<sup>28</sup> Dabei ist es durchaus üblich, dass sie pausiert oder die anderen Instrumente mit langen Haltetönen unterstützt.<sup>29</sup>

Im Flötenpart lassen sich keine ausgedehnten virtuosen Passagen finden. Die virtuos anmutenden Abschnitte könnten als "pseudovirtuos' bezeichnet werden, da sie im Regelfall eine Länge von drei bis sechs Takten selten überschreiten und für einen Flötenvirtuosen keine wirkliche Herausforderung darstellen. Einige Skalenläufe, gepaart mit Dreiklangbrechungen und die Phrase abschließenden Trillern dürften auch einem geübten Laien gelingen. Hingegen überbietet die Violine oftmals die Flöte mit ihren virtuosen Soloparts, die meist dem Part der Flöte folgen und diesen gewissermaßen "überschatten". Auch Viola und Basso werden regelmäßig Solostellen eingeräumt. 30

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Siehe die Notenbeispiele 2 und 3.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Siehe die Notenbeispiele 2 und 1.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Siehe Notenbeispiel 1.



Notenbsp. 1: Carlo Giuseppe Toeschi, Flötenquartett in B-Dur, 1. Satz aus: Sei Quartetti [...] Intitolati il Dialogo Musicale, op. 5 Nr. 3, Paris, hrsg. von Yevgine Dilanyan, Heidelberg 2018; Solostelle des Violoncello.

Dies verweist einerseits auf einen guten, aber nicht virtuosen Flötenspieler wie Carl Theodor und andererseits auf starke Instrumentalisten, was der von Schubart namentlich erwähnten "Star"-Besetzung entsprechen würde.

Die Mannheimer Hofmusiker genossen eine für ihre Zeit ungewöhnliche und besonders angesehene Stellung. Sie waren nicht nur finanziell gut versorgt, sondern wurden als Künstler und Virtuosen, die sie waren, und nicht als Lakaien behandelt.<sup>31</sup> Das spiegelt sich u.a. in der Orchester-

Dies bezeugt ein viel zitierter Auszug aus Leopold Mozarts Brief vom 19. Juli 1763 aus Schwetzingen: "[...] und das Orchester ist ohne widerspruch das beste in Teutschland, und lauter junge Leute, und durch aus Leute von guter Lebensart, weder Säufer, weder Spieler, weder liederliche Lumpen". Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Bd. 1: 1755–1776, hrsg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel u.a. 1962, S. 79.

musik der zweiten Schülergeneration wider, mit ihren Vertretern Toeschi und Cannabich, in der die (Holz-)Blasinstrumente verstärkt eingesetzt wurden. So saßen im Orchester Oboen- (Ramm, Lebrun), Flöten- (Wendling, Metzger), Fagott- (Ritter), Klarinetten- (Tausch, Quallenberg) und Hornvirtuosen (Dimler, Eck, die Brüder Ziwny).

"Es sind wirklich mehr Solospieler und gute Komponisten in diesem, als vielleicht in irgend einem Orchester in Europa. Es ist eine Armee von Generälen",<sup>32</sup> erkannte seinerzeit der englische Musikhistoriker Charles Burney. Die aktive Beteiligung der Blasinstrumente am orchestralen Geschehen, die Tradition der Mannheimer Kompositionsschule, vom Ensemble her zu denken, oder die berühmte Präzision des Vortrags lassen sich in den Flötenquartetten ebenfalls nachweisen, wobei die Flöte als vollwertiges Mitglied des Ensembles und nicht ausschließlich als Soloinstrument behandelt wird.

Dies fußt aber auch auf einer dialogähnlichen Kompositionstechnik, die zum Zeitpunkt der ersten Veröffentlichung der Flötenquartette Toeschis, vor allem in Paris, als das fortschrittliche Prinzip in der Kammermusik galt. Auf vielen Titelblättern dieser Zeit sieht man die Bezeichnung dialogué, die auf keine bestimmte Gattung verwies (die Gattungsgrenzen waren damals ohnehin ziemlich unscharf) und zudem praxisbedingt variable Besetzungen ermöglichte. Der Gedanke dahinter, die vier Instrumente des Ensembles miteinander in einen Dialog treten zu lassen, ging auf die bereits erwähnte französische Salonkultur zurück: "Bei der zentralen Bedeutung der Salonkultur für die Pariser Gesellschaft wird man annehmen dürfen, daß auch solche Konzerte den Regeln des Salons und damit den Regeln der 'conversation galante et amusante' folgten."<sup>33</sup> Damit wurde das Ensemble einer Gesprächsrunde gleichgesetzt. Und wie in jedem Gespräch, gibt es hier sowohl mitteilungsfreudige, als auch wortkarge Beteiligte.

# Indizien für Herrschaftsformen – Flötenkonzerte für Friedrich II. versus Flötenquartette für Carl Theodor

Die bereits angedeutete Parallele zwischen den Herrschern, die Musik auf hohem Niveau ausübten, lässt sich vertiefen. Die Sonderbesetzung des Quartettes mit einer Flöte ist mit den Flötenkonzerten von Quantz vergleichbar. General Egmont Graf Chasot hält in seinen Erinnerungen an die Abendkonzerte Friedrichs fest: "Die Konzertbesetzung bestand in einer einzigen ersten und zweiten Violine (sie waren selten verdoppelt), einer

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Carl Burney's, der Musik Doctors, Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, Bd. 2, hrsg. von Charles Burney und Christoph Daniel Ebeling, Hamburg 1773, S. 73.

Finscher, "Galanter und gelehrter Stil", S. 592.

Viola, einem Violoncello und als Klavier einem Fortepiano von Silbermann [...]. "34 Allerdings liegen hier zwei wesentliche Unterschiede vor: der noch in Quantz' Konzerten vorhandene Generalbass, der in den Flötenquartetten beider Hofmusiker längst gänzlich abgelegt worden war, 35 und die herausragende Stellung der Flöte als Soloinstrument. Solange sie erklingt, tritt die Begleitung stark zurück, 36 und auch zu Beginn des Satzes ertönt der Orchesterpart meist in Erwartung des Flöteneinsatzes. Der Berührungspunkt hier jedoch ist der Facettenreichtum des Flötenquartetts, der an viele Großformen wie die Sinfonie. Sinfonie concertante und das Konzert angrenzt. Für das Flötenquartett stellte dies eine Bereicherung dar. denn je nach Bedarf konnte es Züge der genannten Gattungen, auch in Mischformen, annehmen. In den dreisätzigen Flötenquartetten Toeschis<sup>37</sup> findet man verschiedentlich Anlehnungen an das Solokonzert.<sup>38</sup> Anlehnungen deshalb, da die meisten dreisätzigen Kompositionen eher vermischte Züge aufweisen, aber die dem Konzert eigene Satzfolge ,schnelllangsam-schnell' und das konzertante Prinzip einhalten.

Der Vergleich bezüglich der Rolle und der Stellung der Flöte innerhalb des Ensembles zeigte, dass eine (beinahe) gleichberechtigte Handhabung der Instrumente in den Flötenquartetten vorherrscht. Diese Instrumentenkonstellation ähnelt der Haltung des Kurfürsten seinen Musikern gegenüber, die viele Privilegien und Freiheiten genossen. In Quantz' Flötenkonzerten hat die Flöte hingegen eine beherrschende Position. Dies darf als Indiz für die autoritäre Haltung Friedrichs gegenüber seinen Musikern gelesen werden, die sich nach seinen Geschmacksvorstellungen richten sollten. Man könnte einwenden, dass bereits die Gattungswahl – ob Konzert oder Flötenquartett – bestimmte Richtlinien vorgibt, aber die mannigfaltige Handhabung der Anlehnungsformen im Flötenquartett von Toeschi und Cannabich sowie die deutlich strengere Abgrenzung der Solo-Flöte vom begleitenden Ensemble in Quantz' Konzerten zeigen, dass sich die jeweilige Form und Gattung nach Bedarf formen und "ver-

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Zit. nach Christoph Henzel, Quellentexte zur Berliner Musikgeschichte im 18. Jahrhundert, Wilhelmshaven 1999, S.100.

Selbst die noch in den Sinfonien vorhandene Kopplung der Viola an das Cello kommt in den Flötenquartetten kaum vor.

<sup>&</sup>quot;Stärker als dies normalerweise notwendig wäre", betont Lena van der Hoven. Vgl. Lena van der Hoven, Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft, Kassel 2015, S. 173.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Cannabich schrieb hauptsächlich zweisätzige Flötenquartette.

Die dreisätzigen Flötenquartette von Jean Baptist Wendling tragen sogar die Bezeichnung "Concertino". Vgl. Jean Baptist Wendling, Trios Quatuors Concertants pour Flute, Violon, Viola et Basse Composées par Mr. I.B. Wendling Oeuvre X a Mannheim chez le Sr Götz Marchand et Editeur de Musique [...], um 1780, D-Tu Mk90 W10, Titelblatt.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Vgl. van der Hoven, Musikalische Repräsentationspolitik, S. 169ff.

biegen' lassen, <sup>40</sup> vorausgesetzt, der Komponist möchte davon Gebrauch machen.

Während Friedrich und Quantz in ihren Kompositionen ein hohes nicht jedermann zugängliches Niveau pflegten, könnte auch ein gut gebildeter Laie die mutmaßlich für Carl Theodor komponierten Werke spielen. Außerdem waren die Werke von Quantz dem breiten Publikum aufgrund des Publikationsverbots kaum bekannt. Dass aber die Konzerte stets in der Presse angekündigt wurden, bestätigt Lena van Hovens Annahme, dass dadurch ganz gezielt das 'Image' eines musisch begeisterten und nicht zuletzt dadurch aufgeklärten absolutistischen Herrschers aufrechterhalten werden sollte. Die handverlesenen Gäste aber verraten die Unsicherheit des Königs, der keine Kritik (außer von Quantz) duldete und somit die Kontrolle über die Meinungen zu seinem Spiel oder zu seinen Kompositionen bewahren wollte.

Carl Theodor beschritt andere Wege. Obwohl er genauso eifrig im Kreise seiner Musiker musizierte und möglicherweise aufgrund seiner Schüchternheit eine kleine Gesellschaft bevorzugte, sind keine Ankündigungen darüber in der Presse bekannt. War der Kurfürst bescheidener oder war die Ausübung der Kammermusik für ihn doch eine zutiefst private Angelegenheit? Bereits zwischen 1762 und 1764 wurden in Paris regelmäßig und in großen Mengen die Flötenquartette von Toeschi und Cannabich gedruckt. Diese Werke zeigten auf ihren Titelblättern, wie auch viele andere Kompositionen Mannheimer Hofmusiker, die Amtsbezeichnung bzw. Zugehörigkeit des jeweiligen Komponisten zur Mannheimer Hofkapelle an. Seit den 1750er Jahren avancierte die Bezeichnung "Maître" oder "Musicien L'Electeur Palatine" rasch zu einem Label, 43 das sich gut vermarkten ließ und Popularität auf der internationalen Ebene erlangte. Das bezeugen zahlreiche (illegale) Nachdrucke (ebenso der Flötenquartette) in Amsterdam und London. So vermehrte sich der Ruhm der Hofkapelle und somit des Kurfürsten unauffällig - bzw. geradezu auffällig – auch auf dem Gebiet der Kammermusik. Auf diese Weise wurden die Flötenquartette für die Öffentlichkeit zugänglich, wobei der Mu-

Man denke außerdem an die Sinfonie concertante, die sich zum gleichen Zeitpunkt wie das Flötenquartett in Werken Mannheimer Hofmusiker etablierte (Cannabich, Toeschi, Carl Stamitz etc.) und ähnliche Züge wie die Zweisätzigkeit aufweist.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Vgl. auch den Beitrag von Susanne Schrage in diesem Band.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Vgl. van der Hoven, Musikalische Repräsentationspolitik, S. 173.

Vgl. Christian Cannabich, Six Trios a Deux Violons et Violoncelle composées par M'. Cannabich Premier Violon et Maitre de Concerts De S. A. S. Ele Palatine. Oeuvre 3. [...] Chez L'Auteur [...], F-Pn A-34949, Titelblatt; Ludwig August Lebrun, No.1 Concerto a Flute ou Hautbois Principale Premier et Second Violons, Alto et Basso. Composés par M Le Brun Musicien De S.A.S. Electorale Palatine, DK-Kk mu 6306.1560, Titelblatt.

sikgeschmack der Hofmusiker und damit indirekt des Kurfürsten offengelegt wurde.

#### "sanft und gefällig" oder "stark und männlich"?

Mit der Frage nach der Konnotation 'Flöte – Herrscher' befassten sich bereits Hans-Peter Reinecke und Rüdiger Thomsen-Fürst. <sup>44</sup> Bezogen auf Mannheim weist Letzterer auf den Artikel "Flöte" aus der *Deutschen Encyclopädie* von Georg Joseph Vogler hin, <sup>45</sup> dem Vizekapellmeister der Hofkapelle, demzufolge "die Flöte als idealtypisches Instrument der arkadischen Schäferwelt" anzusehen sei. <sup>46</sup> Hierbei charakterisiert Vogler den Klang der Flöte einerseits als "das Sanfte und Gefällige einer Gemüthsart", die Flöte selbst sei "das Mittel, eine edle Bergerie oder Pastorale auszuzieren". <sup>47</sup> So wurde sie "zu einer Metapher von Empfindsamkeit und 'Natur". <sup>48</sup> Und andererseits ist die Flöte "dasjenige Instrument, das die gekrönten Häupter, Regenten und Fürsten vor allen andern zu wählen pflegten". <sup>49</sup> Das passt wiederum zu einer Äußerung Friedrichs II. seiner Schwester Wilhelmine gegenüber, in der er seine Flöte als "Principessa" <sup>50</sup> betitelte. <sup>51</sup>

Jedoch entgegen der Erwartung in den Flötenquartetten ausschließlich arkadische Schäfermusik zu hören (als einen Hinweis auf die pastoralen Züge in der Musik ließe sich der Zusatz "grazioso" in der Tempobezeichnung deuten: z.B. *Andante* oder *Allegro grazioso*), haben viele Werke

schichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag, hrsg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Müller, Laaber 1988, S. 395–401; Thomsen-Fürst, "... unsere wonneduftende Flöte", S. 487f. Georg Joseph Vogler, Art. "Flöte", in: Deutsche Encyclopädie oder allgemeines Real-

<sup>48</sup> Reinecke, "Mutmaßungen", S. 399.

Hans-Peter Reinecke, "Mutmaßungen über das Flötenspiel Friedrichs des Großen. Ein Aspekt preußischer Kulturgeschichte", in: *Das musikalische Kunstwerk. Ge-*

Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften, Bd. 5, Frankfurt am Main 1785, S. 247. In der Enzyklopädie wurden die Autoren mithilfe einer Nummer gekennzeichnet. In der Liste der "Namen der Herrn Verfasser" (ohne Seitenzahl) wird unter Nr. 25 "Herr Abt Vogler, K. Schwedischer Musicdirector in Stockholm" aufgeführt.

Thomsen-Fürst, "... unsere wonneduftende Flöte", S. 487.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Vogler, Art. "Flöte", S. 247.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Vogler, Art. "Flöte", S. 247.

Vgl. Friederike Sophie Wilhelmine von Bayreuth, Memoiren, Bd. 1, aus dem Französischen von Theodor Hell, Braunschweig 1845, S. 241.

In diesem Zusammenhang wäre eine weitere, das Herrscherbild ergänzende Konnotation denkbar: 'Flöte – Kastrat' (in der Herrscherrolle). Die herausragende Stellung des Instruments sowie der Gesangsstimme ist vergleichbar. Dabei ist ein Kastrat per se ambivalent. Auf diesen Vergleich machte mich Katharina Hottmann aufmerksam. Vgl. hierzu Silke Leopold, "Not Sex But Pitch. Kastraten als Liebhaber – einmal über der Gürtellinie betrachtet", in: Erfabrungen mit der alten Musik, hrsg. von Hans-Martin Linde und Regula Rapp, Stuttgart 2000, S. 219–240.

durchaus majestätischen, energischen oder virtuosen Charakter. Eine dieser Praxis näherstehende Charakterisierung des Instruments findet sich in einer von den führenden Flötenvirtuosen der Hofkapelle, Wendling und Metzger, unterzeichneten Zeitungsannonce, in der eine neuartige Flöte angepriesen wird:

"Liebhabern der Flöte dienet zur Nachricht, dass Michael Eisermenger [sic] der ältere Instrumentenmacher in Mannheim einen besonderen Abstich für Flöte erfunden, welche Meister und Kenner nicht nur gut halten, sondern wegen vortrefflicher Reinigkeit, hellem, starkem und männlichen, dabei aber sehr angenehmen Ton denen Pariser, Londner [sic], und Dresdner vorziehen werden."52

Vergleicht man diese Beschreibung mit Schubarts Bemerkung "er [Carl Theodor] hatte beinah allen Glanz [...] abgelegt", so ließen sich "aller Glanz" der "vortrefflichen Reinigkeit" und dem "hellen, starken Ton" der Flöte sowie "abgelegt" dem "angenehmen Ton" gegenüberstellen. Hell, stark und rein wurden offensichtlich auch als männliche Eigenschaften verstanden, die sich mit einer Herrscherfigur durchaus in Verbindung bringen ließen. Dass der somit männliche Ton der Flöte "angenehm" sein kann und eine andere Facette des Klangs bietet, sollte an dieser Stelle als Bereicherung und Erweiterung der Klangfarbe gedeutet werden, die ihre "Männlichkeit" dadurch keineswegs einbüßt. Genauso stand der Glanz Carl Theodors im Vordergrund, während sich dahinter, im Inneren, auch ein "guter Mensch und liebenswürdiger Gesellschafter" verbarg – eine Bereicherung seiner Persönlichkeit und, wenn man möchte, seiner Männlichkeit.

#### Der innere Raum in der Musik

Der von Schubart erwähnte exklusive Kreis um Carl Theodor bedeutete nicht nur eine kleine Gesellschaft, sondern auch einen kleinen Raum, in dem diese zusammenkam. Dass dies zwar eingeschränkte Handlungsoptionen, aber nicht zwangsläufig eine Privatsphäre implizierte, belegen die namentlich aufgeführten Gäste, die Schubart seiner Schilderung voranstellt. Das besagte Badhaus, das persönliche Refugium des Kurfürsten im Schwetzinger Schlossgarten, wurde ein Jahr vor Schubarts Besuch fertiggestellt und hatte kleine Räumlichkeiten: "Nur der Ovalsaal kam für eine solche musikalische Soirée in Frage, bei der mehrere Gäste anwesend waren." Entsprechend wurde in einer deutlich kleineren Besetzung musiziert, obwohl das Stück von Schubart als "Concerto" bezeichnet

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Zit. nach Pelker, "Die kurpfälzische Hofmusik", S. 225, Abb. 6.

Vgl. Schubart, Leben und Gesinnungen, S. 208f.
 Wagner, In seinem Paradiese Schwetzingen, S. 130.

wurde. 55 Und da bei einer solchen Zusammenkunft Konversation und Musik einander abwechselten, wären Kompositionen von längerer Dauer wie etwa Sinfonien und Solokonzerte eher fehl am Platz gewesen. Auch Schubart spielte "verschiedene Stücke auf dem Fortepiano" und "sang ein russisches Kriegslied"56 – eine klare Anpassung an den kleinen Rahmen und Raum. 57 Dass Toeschi zum Kabinettmusik direktor ernannt wurde, ist ein weiteres Indiz, das den vorgegebenen (Innen-)Raum definiert. Folglich wäre eine Projektion des Innenraums auf den inneren Raum der Musikstücke nicht unwahrscheinlich. Tatsächlich ist ein kleiner Innenraum' ebenso in der musikalischen Struktur der Flötenquartette erkennbar. wenn man diese mit einem Innenraum mithilfe der assoziativen Verknüpfungen vergleicht,58 die den alltäglichen Raumvorstellungen entspringen. Allerdings verfügt die Musik über mehr "Dimensionen" als der physikalische Raum. Klaus-Ernst Behne unterscheidet sechs Eigenschaften von Musik, "die Anlaß zur Verräumlichung sein können": 59 Tonhöhe, Zeit, Dynamik, Klangfarbe, Prägnanz und Harmonik. Insbesondere die Zeit beeinflusst die musikalische Raumwahrnehmung: Der "Raum ist stets Ich-bezogen, die Wahrnehmung von Musik zwangsläufig am Jetzt orientiert."60 Bezogen auf Flötenquartette lassen sich exemplarisch einige dieser Eigenschaften näher betrachten. Die Zeit spiegelt sich beispielsweise in der Anzahl der Sätze, ihrer Dauer (der Kopfsatz ist traditionell der längste und ausgearbeitetste) und in den Längenverhältnissen der Sätze, die Schwerpunkte setzen. Die deutlich kürzere Zweisätzigkeit der Werke, die bei Toeschi und Cannabich überwiegt, führt z.B. zur Abfolge Andante - Allegro oder Allegro - Menuett, wobei im ersten Fall die beiden Sätze gleich lang sein können und im zweiten nur der erste Satz länger und von der Ausarbeitung her bedeutender ist.

Die übliche Dauer eines Flötenquartetts ist auf sieben bis acht Minuten begrenzt; es hat entsprechend kurze Themen, weshalb auch die virtuosen

-

Schubart, Leben und Gesinnungen, S. 209.

Dies ist vielmehr als ein Bezug auf die Gattung, denn auf die Größe der Besetzung zu verstehen. Vgl. den Abschnitt "Indizien für Herrschaftsformen".

<sup>57</sup> Hierin spiegelt sich natürlich auch Schubarts soziale Stellung in diesem Gefüge. Als geladener Gast und Intellektueller ist er zwar gleichermaßen am Gespräch beteiligt, beschränkt sich jedoch beim Musizieren auf Klavierstücke – wohl bemerkt kein Klavierkonzert – und ein Lied: Gattungen, die für das aufsteigende Bürgertum zunehmend charakteristisch werden.

Hiermit ist keine metaphorische Raumvorstellung gemeint. Zum Problem einer einheitlichen und schlüssigen Auffassung des musikalischen Raums vgl. Klaus-Ernst Behne, "Musik- und Raumwahrnehmung", in: Musik und Raum. Vier Kongreßbeiträge und ein Seminarbericht, hrsg. von Marietta Morawska-Büngeler, Mainz 1989, S. 60–81.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Ebd., S. 71.

<sup>60</sup> Ebd., S. 65.

Passagen oder Solostellen einzelner Instrumente auf engstem Raum gedrängt sind (siehe T. 25–27).



Notenbsp. 2: Carlo Giuseppe Toeschi, Flötenquartett in G-Dur, 2. Satz aus: Sei Quartetti [...] Intitolati il Dialogo Musicale, op. 5 Nr. 5, Paris, hrsg. von Yevgine Dilanyan, Heidelberg 2019; Parallele Stimmführung: Flöte und Cello / Virtuose Passagen der Violine, Flöte als Teil der Begleitung.

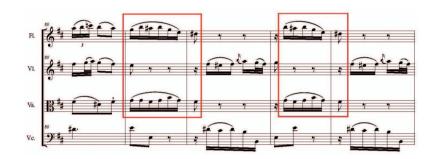
Eine weitere Eigenschaft der Musik ist die Prägnanz, die sich als "Tiefendimension des Musikraumes" deuten lässt, denn "eine prägnante Gestalt erscheint vor einem in der Regel in sich homogenen Hintergrund". 61 Verglichen mit der Innenarchitektur erscheinen die virtuosen Passagen der Violine im Notenbeispiel 2 wie eine reiche goldene Verzierung an der Wand oder an der Decke des Innenraumes. Wie Strahlen schnellen die Sechszehntel und Zweiunddreißigstel von dem Achsenpunkt g' (fis') in alle Richtungen. Den Hintergrund bzw. den Rahmen, in dem sich das Solo bewegt, bilden die Haltetöne in den Stimmen von Cello, Viola und Flöte. Aber dieser Hintergrund ist dynamisch (und aus der Sicht der Klangfarben inhomogen) gestaltet, denn die Flöten- und die Violastimme steigen beständig höher, 62 weiten den Tonraum und lösen sich in einem Höhepunkt (T. 29, D-Dur, ohne Abb.) auf. Dieser fußt sowohl auf einem

<sup>61</sup> Ebd., S. 76.

Das Cello hält in dieser Konstellation den Orgelpunkt (A, T. 25–28), der aus der Sicht der Raumwahrnehmung als fixer Punkt des Behne'schen "Jetzt"-Kontextes gedeutet werden kann.

reduzierten D-Dur-Akkord als auch auf der unbegleiteten Solostimme der Violine, die eine Solokadenz nachahmend in Takt 31 mit einem Triller ihre Passage beschließt.<sup>63</sup>

Und je weniger Platz zur Verfügung steht, desto schwieriger ist es, darin eine hierarchische Ordnung aufrecht zu erhalten. Deshalb sind die verschiedenen aufführungspraktisch gleichberechtigten Instrumentenkonstellationen ein beliebtes Werkzeug, um im kleinen Raum die Verhältnisse neu zu sortieren. Je nach Konstellation haben die Komponisten unterschiedliche kompositorische Techniken verwendet: Imitation, einen Austausch von 'Repliken' um einen ostinaten Ton, parallele Stimmführungen zweier Stimmen in Terzen oder Sexten, paarweise Stimmenwechsel, die einem Partnerwechsel im Gespräch ähneln, usw. 64



Notenbsp. 3: Christian Cannabich, Flötenquartett D-Dur, 2. Satz, aus: Six Quatuor, op. 1 Nr. 1, Amsterdam, hrsg. von Yevgine Dilanyan, Heidelberg 2017; Parallele Stimmführung: Flöte und Viola.

Die licht besetzten Konstellationen vermitteln vielmehr einen freien Raum, die dichten hingegen füllen ihn. 65 Und wenn das Werk kurz ist, wirkt das Dichte entsprechend eng, rafft den inneren Raum der Musik zusammen. 66 Die Raumtiefe ließe sich noch mit der Harmonik gleichsetzen: Behne betont, "daß Harmoniefolgen irgendwie etwas Räumliches anhaftet – schließlich spricht man von "Rückungen" oder dem "Ausweichen" in eine benachbarte Tonart." 67 Je weiter man sich somit vom tonalen Zentrum entfernt, desto mehr gewinnt das Werk an Tiefe, was für diese

Vgl. Notenbeispiel 4, 1. Satz, T. 1–4 (tutti) und Notenbeispiel 1, T. 40–43 mit Auftakt (das von Viola dezent begleitete Solo des Violoncellos).

<sup>63</sup> Setzt man die Flöte dem Kurfürsten gleich, so steht hier, dem spieltechnisch anspruchsvollen Solo zufolge, ein Spitzengeiger im Vordergrund und nicht der Herrscher selbst.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Vgl. auch Notenbeispiel 2.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Vgl. Toeschi, Flötenquartett in G-Dur, 2. Satz, aus: Sei quartetti [...] intitolati il Dialogo musicale, op. 5 Nr. 6.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Behne, "Musik- und Raumwahrnehmung", S. 76.

Quartette eher untypisch ist. Hier herrschen klare und unkomplizierte harmonische Verhältnisse – so wird der Bereich T–D(S)–D–T selten für längere Zeit verlassen. <sup>68</sup> Und je langsamer der harmonische Rhythmus ist, <sup>69</sup> umso 'flacher' wirkt das Werk, ohne dies abwertend zu meinen. Vielmehr entsteht durch den Wechsel der Instrumentenkonstellationen (zunächst unabhängig von der Dynamik) <sup>70</sup> eine gewisse Prägnanz, ein Gefühl von Vorder- und Hintergrund.

Aber auch auf der thematischen Ebene lässt sich der innere Raum eines Stücks greifen. Üblicherweise gibt es ein Hauptthema (bzw. eine Hauptmelodie), sozusagen der Gesprächsstoff, der Monothematik voraussetzt. Diese bzw. die Monomotivik der Kopfsätze dringt oft in andere Sätze ein und wirkt satzübergreifend (siehe Notenbeispiel 4). In diesem Fall verengt sie die Wahrnehmung des inneren Raums der Komposition, d.h. das, was der:die Zuhörer:in wiedererkennt, scheint eine Variation des bereits Gehörten zu sein und somit ein Bereich, der nicht wirklich verlassen wurde. Wenn die Motivik zudem ihren Charakter beibehält, wie in den folgenden Notenbeispielen, erscheint der Raum noch enger.



Vgl. zum Beispiel Cannabich, Flötenquartett in C-Dur, 1. Satz, aus: Sei quartetti [...] Recitanti, op. 5 Nr. 2, T. 55–59 – eine Modulation nach e-Moll währt gerade fünf Takte; oder Toeschi, Flötenquartett in D-Dur, 1. Satz, aus: Six quatuors dialogués [...], Nr. 6, T. 32–34 – hier eine kurze Ausweichung nach h-Moll.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Vgl. Notenbeispiel 4, 3. Satz: Takte 1–4 – T, Takte 5–8 – D etc.

Die berühmte kontrastreiche Dynamik der Mannheimer Komponisten, die sich zunächst in der Konzertsinfonie etablierte, findet sich auch in den Flötenquartetten wieder. Abgesehen von dem Effekt der Überraschung, kann sie in den Flötenquartetten als alternierende Abfolge von 'solistisch' (piano) und 'chorisch' (forte) besetzten Tutti erscheinen.





Notenbsp. 4: Carlo Giuseppe Toeschi, Flötenquartett in C-Dur, aus: Six Quatuors, op. 1 Nr. 3, Amsterdam, eingegeben von Yevgine Dilanyan; Satzübergreifende Monomotivik (1. Satz / 2. Satz / 3. Satz).

#### Schlussbemerkungen

Zeitgenössische literarische Zeugnisse wie Schubarts Erinnerungen oder Bildnisse von Carl Theodor und anderes mehr sind Teile eines Puzzles, das erst nach der Zusammensetzung Konturen bekommt. Einige Musikwissenschaftler wie Finscher, Reinecke und Thomsen-Fürst erkannten und begründeten bereits die vielfältigen Verbindungen zwischen sozialen Situationen, wie z.B. der Pariser Salonkultur auf der einen Seite und der Rolle der Musik um Carl Theodor, genauer gesagt: der Inszenierung seiner Herrschaft durch die Flöte auf der anderen Seite. Da das kurfürstliche Erscheinungsbild ohne die entsprechend praktizierte Musik, hier die Flötenquartette, unvollständig erscheint, ist die Musik selbst hier eingehend betrachtet worden, mit dem Ergebnis, dass das Herrscherbild innerhalb eines exklusiven Umfelds wie es Carl Theodor – oder auch Friedrich II. – pflegten, sehr wohl seinen Einfluss auf die musikalische Gestaltung nahm. Die Ambivalenz, die eine Herrscherfigur unausweichlich in sich trug, spiegelte sich in der Wahl des Soloinstruments: Die unumstrittene Position eines Regenten ist vergleichbar mit der hervorstechenden Klangfarbe der Flöte, die unveränderbar ist und nicht mit den Streichern homogenisiert

werden kann. Dabei kann die Tongebung der Flöte sowohl "sanft und gefällig" als auch "stark und männlich" ausfallen. Carl Theodors Verhalten und Umgang im kleinen Kreis ähneln aber der Einordnung der Flöte in das Ensemble als Teil davon: In diesem Kreis nämlich sind alle Stimmen mehr oder minder gleichberechtigt. Dafür sorgt nicht nur die Kompositionstechnik des dialogué, sondern auch die Tatsache, dass die angesehenen Musiker Carl Theodors nicht einzig beim Aufführen eines Werks, sondern auch beim Komponieren eines solchen ihr Können zum Ausdruck bringen durften, selbst wenn sie mit dem Kurfürsten zusammen musizierten. Dieses Privileg war eine weise Haltung Carl Theodors seinen Musikern gegenüber, die im Endeffekt die Blüte des Flötenquartetts in Toeschis und Cannabichs Schaffen ermöglichte.

Zudem, und dies ist in Hinblick auf die Thematik des Bandes besonders interessant, diktiert der kleinere Innenraum auch in der Musik kleinere Dimensionen. Der beschränkte Raum erzwingt geradezu eine utopische Sphäre, da in ihm die Hierarchie für den Moment des Musizierens in den Hintergrund tritt. Die Monomotivik, die satzübergreifend auftritt, veranlasst die beteiligten Instrumente dazu, sich um ein zentrales 'Gesprächsthema' zu bewegen. Diese biegsame Anpassungsfähigkeit der Strukturen, die aus den Instrumentenkonstellationen erwächst, kennzeichnet das Flötenquartett und seinen Facettenreichtum. Und diese besondere Qualität ist ursprünglich an einen exklusiven, kleinen Innenraum gebunden.

Doch das, was für den exklusiven Kreis entstand und von ihm beeinflusst wurde, verlor seine Exklusivität mit der Publikation der Flötenquartette. Eine Diskussion, ob die Werke nur für Carl Theodor oder (auch) für das Pariser Publikum komponiert wurden, verliert ihre Schärfe, wenn man bedenkt, dass der unverkennbare Einfluss der französischen Musikkultur nicht allein zur Nachahmung, sondern auch zur Anreicherung und Anpassung der Form führte. Das Dialog-Prinzip entsprach der sich bereits in der Orchestermusik der 'Mannheimer' etablierten Gleichwertigkeit der Streicher- und der Blasinstrumentengruppen, die viele Virtuosen einschlossen. Da gemeinsam mit Carl Theodor ausschließlich Spitzeninstrumentalisten aus dem Orchester musizieren durften, sollten die vier Stimmen des Flötenquartetts als vier Solostimmen betrachtet werden, die solistisch auftreten und sich zugleich gegenseitig begleitend unterstützen.

Diesbezüglich erscheint eine Charakterisierung Carl Theodors von Stefan Mörz besonders treffend: "Er verkörperte vielmehr den Typus des umfassend gebildeten Privatmanns, des weniger schöpferischen, als vielmehr immer aufnahmebereiten, als Dilettanten dem Geist des Jahrhunderts entsprechenden, Kunst und Wissenschaft fördernden 'gentleman", <sup>71</sup> der "beinahe etwas furchtsam" auf der Flöte spielte.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> Mörz, Aufgeklärter Absolutismus, S. 67f.

## Der indirekte Blick: Johann Joachim Quantz und die Kammerkonzerte Friedrichs II.

Von Susanne Schrage

In den Kammerkonzerten Friedrichs II. von Preußen, die fast jeden Abend und für gewöhnlich ohne Zuhörerschaft stattfanden,¹ nahm ein – exklusiver – musikalischer Innenraum Gestalt an: Der König selbst spielte Traversflöte, begleitet von fünf bis sieben Hofmusikern.² Außerdem sangen ausgewählte Sänger:innen der Oper für ihn. Verantwortlich für den Ablauf dieser Konzerte zeichnete sein ehemaliger Flötenlehrer Johann Joachim Quantz.³ Dieser schrieb auch die Kompositionen, die der König neben seinen eigenen fast ausschließlich spielte: Insgesamt finden sich 300 Flötenkonzerte und fast 200 Flötensonaten von Quantz in den Katalogen Friedrichs.

Die Informationen über diese Königliche Kammermusik, die im Gegensatz zur Oper und den Großen Konzerten der Hofkapelle in Berlin aus der Privatschatulle des Königs finanziert wurde, 4 sind so bruchstückhaft nach außen gedrungen, dass ein Blick darauf nur indirekt sein kann. Fragen nach der sozialen und ästhetischen Praxis dieses besonderen Innenraums werden hier daher anhand verschiedener Quellen der Rezeption und Rekonstruktion aufgeworfen: Herangezogen werden ein Krimi von 2011, Anekdoten, die in Berlin publiziert wurden, die damalige Berliner Tagespresse, Reiseberichte und ein Gemälde von 1852. Dabei soll sich der Blick nicht auf den Flöte spielenden Protagonisten, den König von Preußen, richten, sondern auf die zuhörende Figur am Rande, den "Cammercompositeur" Johann Joachim Quantz. Dass dessen Bild und das seiner Musik heute - im negativen Sinn - ganz wesentlich von der Abgeschlossenheit des königlichen Innenraums geprägt worden zu sein scheint, möchte ich anfangs an einem besonders plakativen Beispiel problematisieren, um damit ebenso Fragen der historischen und ästhetischen Wertung in die Diskussion um klingende Innenräume einzubringen.

Sabine Henze-Döhring, Friedrich der Große. Musiker und Monarch, München 2012, S. 108: "Bei den Potsdamer Konzerten [...] gab es nur im Ausnahmefall einen, vielleicht zwei Zuhörer."

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ebd., S. 104.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Vgl. Christoph Henzel, "Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik (Teil 2)", in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2000, hrsg. von Günther Wagner, Stuttgart 2000, S. 175–209.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Christoph Henzel, Art. "Friedrich II., Friedrich der Große", in: MGG2, Personenteil 7, Kassel 2002, Sp. 138–144, hier: Sp. 139.

Im Krimi Schatten über Sanssouci versetzt sich Oliver Buslau in den königlichen Musiksaal: "Noch im Stehen [...] griff [Carl Philipp Emanuel Bach] in die Tastatur des Cembalos und spielte mit einer Hand die ersten Töne des Stückes. Er wiederholte es mechanisch. [...] So klang es wie die fixe Idee eines Idioten. [...] "Nach zweihundert Konzerten gehen einem schon mal die Ideen aus – was, Herr Quantz?""5 "Seltsam, dass der König mit immer demselben Konzert zufrieden ist', sagte C.Ph.E. Bach in einem beiläufigen Tonfall, als spräche er vom Wetter. Quantz trafen die Worte wie Messerstiche."6 ""Wir haben unseren Dienst zu verrichten und das sollten wir zur vollsten Zufriedenheit des Königs tun.' "So sind wir also weniger Künstler als Diener', sagte Bach. "Darin, lieber Herr Quantz, muss ich Ihnen recht geben. Sie machen keine Kunst, Sie verrichten einen Dienst.""7

Nicht immer ist das Urteil über Quantz als vielschreibender Lakai seines Königs so plakativ negativ wie in diesem populärwissenschaftlichen Buch, das als Referenz der Rundfunksendung "ZeitZeichen" des WDR zum 230. Geburtstag von Quantz diente.<sup>8</sup> In abgeschwächter Form lässt sich dieses Narrativ auch in musikwissenschaftlicher Literatur nachweisen, insbesondere in Biographien C.Ph.E. Bachs.<sup>9</sup> Dabei ergibt sich eine merkwürdige Diskrepanz zwischen der allgemeinen Wertschätzung, die Quantz' Flötenlehrwerk *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* genießt,<sup>10</sup> und dem negativen Image des Komponisten und Menschen Quantz – ein Missverhältnis, das in der Literatur üblicherweise nicht problematisiert wird.

Hieraus ließe sich die These ableiten, dass Quantz' Agieren im abgeschlossenen Raum der Königlichen Kammer in den Potsdamer Schlössern, wo er seit seinem Wechsel vom Dresdner an den Berliner Hof 1741 fast ausschließlich tätig war, zur Entstehung eines negativen Bildes von Quantz und seinen Kompositionen beitrug. Dadurch, dass er dem direkten Blick der Berliner Öffentlichkeit entzogen war, speiste sich deren Bild von Quantz – und damit auch das der Musikgeschichte – vor allem aus Anekdoten und vereinzelten Augenzeugenberichten. Da diese zudem erst

Oliver Buslau, Schatten über Sanssouci (Historischer Kriminalroman), Köln 2011, S. 25.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ebd., S. 32.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Ebd., S. 33.

<sup>8</sup> Christoph Vratz, WDR ZeitZeichen, 30.1.2017.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Vgl. Dorothea Schröder, Carl Philipp Emanuel Bach, Hamburg 2003, S. 36: "Sicher machte es Bach nicht immer Vergnügen, die im Vergleich zu seinen eigenen Werken altmodischen Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz begleiten [...] zu müssen."

Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752, Reprint: Leipzig <sup>2</sup>1983.

ab den 1770er Jahren publiziert wurden, kommt erschwerend eine sehr rückwärtsgewandte Perspektive hinzu.

Im Folgenden werde ich diesem möglichen Zusammenhang nachgehen, indem ich zunächst den Kontext der Kammerkonzerte Friedrichs II. und des öffentlichen und nichtöffentlichen Wirkens von Quantz skizziere. Diese Fakten werde ich den anekdotischen Erzählungen gegenüberstellen und die Diskrepanz im Hinblick auf Quantz' Wirken im Innenraum untersuchen.

### Wer spielte? Wer hörte zu?

Das Gemälde Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci von Adolph Menzel, 11 das sich im kulturellen Gedächtnis eingeprägt hat, zeigt nicht nur den musizierenden König, begleitet von seinen Kammermusikern, sondern auch als Publikum eine illustre Hofgesellschaft um die Schwestern des Königs, Wilhelmine von Bayreuth und Anna Amalie von Preußen, anlässlich des einzigen Besuchs Wilhelmines in Berlin 1750. Ein solches Konzert mit dieser Zusammensetzung des Publikums hat jedoch nie stattgefunden. 12 Menzel hat es um 1850 aus Personen, die dem König nahestanden, zusammengestellt. 13 Tatsächlich waren bei den Konzerten für gewöhnlich nur Friedrich und die beteiligten Musiker anwesend: Franz Benda und C.Ph.E. Bach sind also zu Recht auf dem Gemälde zu sehen. Dass Quantz - wie im Bild - zuhörend am Rande steht, berichtet auch Charles Burney 1772: Quantz habe "nichts zu tun, als bei dem Anfange eines jeden Satzes mit einer kleinen Bewegung der Hand den Takt anzugeben, außer daß er zuweilen am Ende der Solosätze und Kadenzen ,Bravo!' rief."14

Wenn Marpurg 1754 in seinem Bericht über das Konzertleben in Berlin schreibt, dass "alle Tage des Abends von 7 bis 9 in der Kammer des Königs ein ordentliches Concert aufgeführet [wird], in welchem Sr. Majestät selbst von ihrem einsichtsvollen schönen Geschmack und ihrer ausnehmenden Fertigkeit auf der Flöte Proben darzulegen gewohnt sind",15 so ist die Rede von der Aufführung eines Kammerkonzerts irre-

Vgl. Gabriele Busch-Salmen, "Adolph Menzels "Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci". Ein vertrautes Gemälde, 150 Jahre nach seiner Fertigstellung neu gesehen", in: Music in Art. International Journal for Music Iconography 28/1,2 (2003), S. 127–146, hier: S. 142.

Adolph von Menzel, *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci*, Öl auf Leinwand, 1850–1852, Alte Nationalgalerie Berlin.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Vgl. Henze-Döhring, Friedrich der Große, S. 97.

Charles Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise [1772/73], Wilhelmshaven <sup>2</sup>1985, S. 404.

Friedrich Wilhelm Marpurg, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. 1, Berlin 1754/55, S. 75.

führend, da es sich tatsächlich zumeist um einen Kammermusikabend ohne Publikum handelte. <sup>16</sup> Diese Königliche Kammermusik fand allabendlich statt, von Ausnahmen abgesehen (z.B. in der Berliner Opernsaison im Karneval oder bei Inspektionsreisen des Königs). Aber wo immer möglich, gehörten die anderthalb bis zwei Stunden Kammermusik zur täglichen Routine des Königs, ebenso wie ein morgendliches Sich-Einspielen innerhalb eines akribisch durchgeplanten Tagesablaufs. Um dies zu ermöglichen, begleiteten ihn die Kammermusiker auf längeren Reisen – so weiß man von einem Kuraufenthalt in Bad Pyrmont –, <sup>17</sup> aber auch im Siebenjährigen Krieg wurde die Kammermusik in den Winterlagern in Leipzig, Breslau und Dresden fortgesetzt. <sup>18</sup> Seine Flöten hatte Friedrich sogar auf seinen Feldzügen dabei. <sup>19</sup>

Es gibt nur wenige Hinweise darauf, wer und wann, mit Ausnahme der Musiker, bei den Konzerten zuhören oder gar teilnehmen durfte. Vermutlich erhielten Personen aus der direkten Entourage des Königs leichter eine Einladung zu den Konzerten, so beispielsweise der Vorleser Henri de Catt,<sup>20</sup> der im Siebenjährigen Krieg im Winterlager in Breslau über mehrere Wochen den Konzerten beiwohnte. Auch der General Egmont von Chasot muss offenbar schon seit der Kronprinzenzeit immer wieder eingeladen gewesen sein.<sup>21</sup> Aus der Berliner Presse war zu erfahren, dass im Mai 1747 Johann Sebastian Bach des "Abends, gegen die Zeit, da die gewöhnliche Cammer-Music in den Königl. Apartements anzugehen pflegt, [...] in Potsdamm angelanget sey, und daß er sich jetzo in Dero Vor Cammer aufhalte, allwo er Dero allergnädigste Erlaubniß erwarte, der

-

Lena van der Hoven hat darauf hingewiesen, dass es trotzdem problematisch ist, dies als 'privates' Musizieren zu bezeichnen: "[…] allein der Fakt, dass in der Presse über das tägliche Musizieren Friedrichs II. zwischen 19 und 21 Uhr im Rahmen seiner Kammerkonzerte berichtet wurde, versagt diesem seinen privaten Gestus; Privatheit wurde folglich durch eine Öffentlichkeit inszeniert." Lena van der Hoven, Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688–1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft, Kassel 2015, S. 159.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Henze-Döhring, Friedrich der Große, S. 41.

Horst Augsbach, "Fragen zur Überlieferung und Datierung der Kompositionen von J.J. Quantz, Teil II: Die Handschriften", in: Tibia 1 (1998), S. 1–14, hier: S. 5.

Vgl. Johannes Richter (Hrsg.), Die Briefe Friedrichs des Grossen an seinen vormaligen Kammerdiener Fredersdorf, Berlin 1926, S. 58, Brief vom 7. Oktober 1745: "Hihr schike [ich] Dir einige Stücke, So von Meiner guthen flöte wieder-gefunden worden, gebe es an quantz, daß er die andern [Teile] darzu wieder-mache."

Heinrich Alexander de Catt, Unterhaltungen mit Friedrich dem Grossen, hrsg. von Reinhold Koser [1884], Neudruck: Osnabrück 1965, S. 218: "Les premières semaines il me fit rester à son concert, mais à présent qu'il y avait des assemblées et des soupers en ville, il voulut que j'en profitasse, et je n'entendis plus ses concerts que les derniers quinze jours de son séjour."

Vgl. Kurd von Schlözer, General Graf Egmont von Chasot. Zur Geschichte Friedrichs des Großen und seiner Zeit, Berlin 21878.

Music zu hören zu dürfen":<sup>22</sup> die berühmte Begegnung, die die Komposition des *Musikalischen Opfers* zur Folge hatte. Ebenso wurde in der Presse angezeigt, dass 1753 Johann Adolf Hasse und der Mezzosopran-Kastrat Angelo Maria Monicello im abendlichen Kammerkonzert sangen.<sup>23</sup> Die musikalisch gebildete Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis von Sachsen war 1769 zu einem Kammerkonzert geladen und nahm sogar als Sängerin daran teil.<sup>24</sup> Auch der englische Musikreisende Charles Burney war zu Gast, allerdings erst 1770, und veröffentlichte einen sehr ausführlichen Bericht von den Umständen seines Besuchs.<sup>25</sup> Zuletzt berichtete Johann Friedrich Reichardt, der kurzzeitig Hofkapellmeister war, von einem Konzertbesuch erst nach Quantz' Tod.<sup>26</sup> Diese wenigen Besucher und Besucherinnen sind in fast 40 Jahren Königlicher Kammermusik die einzigen, von denen wir sicher wissen.<sup>27</sup>

Der hier skizzierte nichtöffentliche Rahmen war das Hauptwirkungsfeld Johann Joachim Quantz', den von allen anderen Hofmusikern die "Freyheit [unterschied], nicht im Orchester, sondern nur in der Königlichen Kammermusik zu spielen."<sup>28</sup> Wenn er während des Siebenjährigen Krieges im "Privatconcert" seines Freundes Christian Gottfried Krause auftrat, "war dieß die einzige Gelegenheit, denselben zu hören, da Er sonst außer beym Könige und in seinem eigenen Hause nicht spielte."<sup>29</sup> Als "Cammercompositeur" komponierte er seine Flötenkonzerte und -sonaten für den persönlichen Gebrauch des Königs in der Kammer, wurde

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen Nr. 56 (11.5.1747), zit. nach: Henze-Döhring, Friedrich der Große, S. 115.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Berlinische Nachrichten (7.4.1753), zit. nach: Henze-Döhring, Friedrich der Große, S. 117.

Vgl. Christine Fischer, Instrumentierte Visionen weiblicher Macht. Maria Antonia Walpurgis' Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung, Kassel 2007, S. 344.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Burney, *Tagebuch*, S. 402–405.

Vgl. Johann Friedrich Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend, Frankfurt 1774, S. 170, S. 175.

Im Grunde wäre also der Begriff "Cabinetmusik", den Georg Joseph Vogler 1870 mit Blick auf den Mannheimer Kurfürsten Carl Theodor für das Musizieren des Herrschers ohne Zuhörer prägt und den Eva Dilanyan in diesem Band verwendet, auch für Friedrich II. passender als der Begriff Kammerkonzert: "Cabinetmusik, wie man diejenige zu nennen pflegt, wenn ein grosser Herr gewisse Stunden bestimmt, wo er sich selbst in der Music üben und belustigen will, wozu niemand, ausser den zur Begleitung erforderlichen Tonkünstlern, eingelassen wird." Georg Joseph Vogler, Art. "Cammermusik", in: *Deutsche Encyclopädie*, Bd. 5, Frankfurt am Main 1785, S. 490.

Johann Joachim Quantz, "Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen", in: Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge*, Bd. 1, St. 3, S. 197– 250, hier: S. 248.

Friedrich Nicolai, Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen, und von einigen Personen, die um ihn waren, 6 Bde., Berlin/Stettin, 1788–92, Reprint: Hildesheim 1985 (= Friedrich Nicolai, Gesammelte Werke, Bd. 7, H. 6), S. 162.

für sie auch einzeln entlohnt,<sup>30</sup> durfte sie jedoch im Gegenzug nicht drucken lassen.<sup>31</sup> Dies hatte zur Folge, dass man außerhalb des Hofes neben seinen gedruckten älteren Werken aus der Dresdner Zeit nur Abschriften einzelner Werke kannte, die zum Teil in seinem Schülerkreis, zum Teil in Privatsammlungen kursierten.<sup>32</sup>

Quantz organisierte den Ablauf der abendlichen Kammermusik, bei der er immer anwesend war - unklar bleibt dabei jedoch, in welchem Ausmaß er selbst in diesem Rahmen Flöte spielte. Chasot beschreibt Quantz' Rolle so: "Er spielte selten, außer den Trios mit Seiner Majestät. An irgendwelchen Tagen spielte er immer hintereinander die neuen Konzerte seiner Komposition. "33 Da Friedrich II. als König keine neuen Triosonaten mehr komponieren ließ, 34 wird es zum Triospiel nicht mehr oft gekommen sein. Möglicherweise lässt sich der zweite Satz Chasots so verstehen, dass Quantz, sobald er neue Kompositionen fertiggestellt hatte, diese dem König erst einmal selbst vorspielte. Regulären Unterricht erteilte Quantz Friedrich nach der Kronprinzenzeit wahrscheinlich nicht mehr, auch wenn er ihn noch als 73-Jähriger seinen "Scholar" nennt.<sup>35</sup> Wie bedeutend Quantz' Rolle innerhalb der königlichen Kammerkonzerte war, zeigt sich daran, dass sie nach seinem Tod nicht mehr in der alten Form weitergeführt wurden: Einige Monate noch war der Quantz-Schüler Augustin Neuff mit der Organisation der Kammermusik betraut, danach spielte Friedrich II. nur noch mit Klavierbegleitung. 36 Ausgegangen werden kann jedenfalls von einer gewisse Präsenz Quantz' im öffentlichen Leben Berlins, da er u.a. die zukünftigen Flötisten der Hofkapelle unterrichtete,37 und die späteren Hofmusiker Nichelmann und Agricola bei ihm Kompositionsunterricht nahmen. Auch versah er Ehrenämter wie nach 1750 das Amt des Intendanten der Hautboistenschule am Potsdamer

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Henzel, "Die Schatulle Friedrichs", S. 178.

Vgl. Johann Joachim Quantz, "Handschriftlicher Lebenslauf an Padre Martini", in: Horst Augsbach, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joachim Quantz (QV)*, Stuttgart 1997, S. 266f.

Abschriften einzelner Sonaten und Konzerte Quantz' finden sich z.B. in den Privatsammlungen Sara Levys (Singakademie), Friedrich Wilhelm von Thulemeiers und Johann Samuel Harsons. Vgl. Tobias Schwinger, Die Musikaliensammlung Thulemeier und die Berliner Musiküberlieferung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Katalog und Textteil), Beeskow 2006, S. 192–196, S. 561.

Zit. nach der Übersetzung von Meike ten Brink, Die Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz: Untersuchungen zu ihrer Überlieferung und Form, Hildesheim 1995, S. 79.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Augsbach, "Fragen zur Überlieferung", S. 4.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Burney, *Tagebuch*, S. 401.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Henze-Döhring, Friedrich der Große, S. 121f.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Vgl. Nikolaus Delius, "Quantz' Schüler. Ein Beitrag zur Genealogie einer Flötenschule", in: *Tibia* 3 (1982), S. 176–184.

Waisenhaus.<sup>38</sup> Sein umfassendes Flötenlehrwerk von 1752 war sicherlich Teil der musikästhetischen Diskussionen des Montagsclubs.<sup>39</sup> Auf der anderen Seite bleibt festzuhalten, dass er weder als Flötist noch als Komponist in Berlin öffentlich in Erscheinung trat.

### Anekdoten um Quantz

Da Quantz in seinem autobiographischen Lebenslauf von 1754 dem Berliner Musikleben nur die letzten zwei von 53 Seiten widmet und dabei sehr allgemein bleibt, <sup>40</sup> stammen die meisten Informationen über sein Leben und seine Rolle bei Hof nach 1741 aus den Anekdotensammlungen Marpurgs und Nicolais sowie dem Reisebericht Burneys, die sämtlich erst in den 1770er und 1780er Jahren veröffentlicht wurden. Burney besuchte Berlin erst 1770; die Anekdoten, die sich auch auf frühere Begebenheiten beziehen, konnten dagegen vermutlich erst nach dem Tod Friedrichs II. veröffentlicht werden. Bei beiden führte jedenfalls die rückblickende Perspektive zu einem Augenmerk auf die Dauer von Quantz' Wirken und auf eine mögliche Stagnation.

Die Musikeranekdotik entstand erst im 18. Jahrhundert und wurde nach Melanie Unseld schnell ein "wichtiges Medium musikkultureller Erinnerungskultur", <sup>41</sup> mit dem aus heutiger Sicht großen Nachteil, dass sie "starke biographische Bilder konstruiert, nichts aber (oder nur zu einem äußerst geringen Teil) als historische "Wahrheit" verbürgt." <sup>42</sup> Insofern war die Tatsache, dass es Anekdoten über Quantz gab, nicht außergewöhnlich, aber sie weisen Besonderheiten auf, die sie von anderen Musikeranekdoten unterscheiden.

Für das Musikleben in Berlin sind vor allem zwei Anekdotensammlungen relevant: die *Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen*, <sup>43</sup> die der Publizist Friedrich Nicolai in sechs Bänden zwischen 1788 und 1792 herausgab, und die satirische *Legende einiger Musikheiligen* von Friedrich Marpurg von 1786. <sup>44</sup> Friedrich Nicolai war sich der Problematik der mündlichen Überlieferung von Anekdoten bewusst und versuchte dieser dadurch entgegenzuwirken, dass er seine Leser und Leserinnen darum bat,

Augsbach, "Fragen zur Überlieferung", S. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Vgl. Gudula Schütz, Vor dem Richterstuhl der Kritik. Die Musik in Friedrich Nicolais "Allgemeiner Deutscher Bibliothek" (=Wolfenbütteler Studien zu Aufklärung 30), Tübingen 2007.

Vgl. Quantz, "Lebenslauf", S. 248–250.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Melanie Unseld, Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie, Köln 2014, S. 118.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Ebd., S. 117.

<sup>43</sup> Siehe Anm. 29.

Friedrich Wilhelm Marpurg, Legende einiger Musikheiligen, Cölln am Rhein 1786, Reprint: Leipzig 1977.

ihm unter Angabe ihrer Quellen Anekdoten zu schicken und ihm Korrekturen bereits gedruckter Anekdoten mitzuteilen. Darin sieht Rainer Falk durchaus eine "aufklärerische Wahrheitssuche, die nicht mit der Publikation einer Erzählung abgeschlossen war, sondern für Modifikationen und Korrekturen offen blieb."<sup>45</sup> Quantz war nicht nur Gegenstand der Anekdoten Nicolais, sondern auch sein Hauptzeuge für alle um Musik kreisenden Anekdoten:

"Dieser alte Mann erzählte gern, wenn er einmal zu jemand Vertrauen hatte. Ich hörte ihm sehr aufmerksam zu, und that viele Fragen an ihn, die er sehr ausführlich zu beantworten pflegte. Niemand hat mir [...] von des Königs persönlichem Charakter [...] einen deutlichern Begriff beygebracht, als Quanz, ungeachtet er selbst im Grunde denselben einseitig beurtheilte."

Die Anekdoten Friedrich Marpurgs in seiner Legende einiger Musikheiligen dagegen zeichnen sich durch einen ironischen Tonfall und teilweise auffällig bissigen Charakter aus. Bezeichnenderweise ist ausgerechnet eine dieser Anekdoten über Quantz' Leben in die allgemeine Biographik mit eingeflossen: Quantz' Frau soll ihn mit einer List zur Eheschließung gebracht haben, indem sie sich bei einem seiner Besuche todkrank stellte. Kaum war die Nottrauung vollzogen, "fuhr [sie] mit einem Satz aus dem Bette heraus, fiel dem Herrn Quanz mit einem grausamen Lachen, herzend und küßend um den Hals; und der Herr Quanz – der stand wie versteinert da, und wußte nicht, wie er so geschwinde, in dem Zeitraum von etwa zwey Stunden, zu einer Frau gekommen war."<sup>47</sup> Diese Episode fand als Tatsache Eingang in Gerbers Tonkünstlerlexikon, <sup>48</sup> und auch heutige Musiklexika erwähnen noch, die Ehe solle unglücklich gewesen sein. <sup>49</sup>

Ohne den Versuch unternehmen zu wollen, etwas über den historischen Wahrheitsgehalt der Anekdoten herauszufinden, soll hier nachgezeichnet werden, wie Quantz in diesen Texten inszeniert wird. Zwei Themenkreise zeichnen sich dabei ab: Ein Großteil der Anekdoten bedient den Topos des Künstlers als Lehrer des Herrschers, ein Sujet, das

Ernst Ludwig Gerber, Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler [1790–1792], Graz 1977, Sp. 212f.

Rainer Falk, "Die Entstehung von Friedrich Nicolais Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen aus den Debatten ,einiger brandenburgischer Patrioten", in: Friedrich Nicolai und die Berliner Aufklärung, hrsg. von Rainer Falk und Alexander Košenina, Hannover 2008, S. 179–198, hier: S. 185.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Nicolai, Anekdoten, Vorrede S. XX.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Marpurg, *Legende*, S. 67–69.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Gudula Schütz, Art. "Quantz, Johann Joachim", MGG2, Personenteil 13, Kassel 2005, Sp. 1107–1114, hier: Sp. 1109: "Quantz starb, ohne daß aus seiner unglücklichen Ehe mit Anna Rosina Carolina Schindler (Hochzeit 1737) Nachkommen hervorgegangen wären, im Alter von 74 Jahren [sic!] an den Folgen eines Schlaganfalls."

schon im Verhältnis von Renaissancefürsten und Malern eingeführt wurde. Dazu gehören Anekdoten, die darum kreisen, wieviel Einfluss Quantz auf den König als seinen Schüler hatte, wie genau er ihn kannte und wie eng ihr Verhältnis war. 50 Viele Varianten gibt es vor allem bezüglich der Frage, inwieweit Ouantz als ehemaliger Lehrer Friedrichs II. diesem widersprechen konnte, als derjenige, der es als einziger wagte, den König zu kritisieren, indem er sein Bravo rief bzw. es verweigerte, oder indem er sich bei Kompositionsfehlern des Königs leicht räusperte.<sup>51</sup> Das Verhältnis zum König wird jedoch keinesfalls nur heroisierend dargestellt. Besonders deutlich wird dies in der "Schoßhündchen-Anekdote", die C.Ph.E. Bach zugeschrieben wird und die bezeichnenderweise bis heute präsent ist: "Welches wohl das fürchterlichste Tier in der preußischen Monarchie sei? [...] Dies [sei] der Schooßhund der Madame Quantz [...]. Denn diese selbst fürchte ihn, vor Madame aber fürchte sich Herr Quanz, und vor Herrn Quanz wiederum der größte Monarch der Welt."52 Dementsprechend finden sich immer wieder beiläufige Bemerkungen über Quantz' Charakter als "musikalischer Diktator", 53 dem man nicht widersprechen dürfe, der in seiner "musikalischen Orthodoxie nicht sehr tolerant" sei und heftig und eigen reagiere.54

Einen zweiten wesentlichen Themenstrang stellt der Vorwurf der Vielschreiberei und der fehlenden kompositorischen Entwicklung dar. Dieser Vorwurf bezieht sich auf die schiere Menge von Quantz' Kompositionen. Charles Burney schrieb in seinem *Tagebuch einer musikalischen Reise*, nachdem er 1770 den damals 74-jährigen Quantz besucht hatte:

"Er war so gefällig, auf mein Ersuchen mir drei Solos von seiner eignen Arbeit vorzuspielen [...] Sein Geschmack ist derselbe wie vor vierzig Jahren; und ob das gleich ein ausnehmend guter Zeitpunkt für die Komposition gewesen sein mag, so kann ich doch nicht ganz einstimmig mit der Meinung derjenigen sein, welche glauben, es sei nach der Zeit nichts mehr in der Musik erfunden, welches der Mühe wert sei anzunehmen."55

-

Vgl. Nicolai, Anekdoten, S. 249: "Wer ein so feines Gefühl wie Quantz gehabt und den König eben so gut gekannt hätte, würde vielleicht, wenn er diese Seine Flötenfantasieen gehört hätte, aus den Wendungen derselben auf den jedesmaligen Gemüthszustand dieses außerordentlichen Virtuosen haben schließen können."

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Vgl. ebd., S. 153.

Ferdinand Meyer, Berühmte Männer Berlins und ihre Wohnstätten: Friedrichs des Großen Zeitalter, Bd. 2, Berlin 1876, S. 21; vgl. auch K.F. Reiche, Friedrich der Große und seine Zeit. Nach den besten Quellen dargestellt, Leipzig 1840, S. 205.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Nicolai, Anekdoten, S. 153.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Ebd., S. 257.

<sup>55</sup> Burney, Tagebuch, S. 405f.

Sicher war schon dieses etwas verklausulierte Urteil Burneys schädlich für Quantz' Ruf. Eine Steigerung findet es in einer anonymen Anekdote in Marpurgs *Legende*, bei der naheliegt, dass auch hier Quantz gemeint ist:

"Ein bejahrter Virtuose, der etliche hundert Concerte und eben so viele Sonaten, ohne es zu bemerken, beynahe mit eben denselben Passagen componirt hatte, dergestalt, daß alle Tonstücke einander ähnlich sahen, und eines bloß die Veränderung des andern zu seyn schien, spielte dem Hrn. D. Burney zwey Sonaten vor, davon die eine erst aus der Arbeit kam, und die andere schon über vierzig Jahr alt war. Wie gefällt ihnen diese alte Sonate in Vergleichung mit der neuen? fragte der Virtuose. Ich finde, antwortete Burney, daß die alte sehr viele neue Passagen enthält."<sup>56</sup>

Reichardt dagegen verteidigt Quantz' Kompositionen gegen Burneys Vorwürfe, dem er wiederum ein vorschnelles Urteil vorwirft, nachdem er nur drei Stücke gehört habe. <sup>57</sup> Auch C.Ph.E. Bach lässt Burney seine Wertschätzung der Kompositionen Quantz' brieflich ausrichten. <sup>58</sup> Weitgehend positiv beurteilt Friedrich Nicolai Quantz' Verdienste als Komponist, doch auch aus seiner Sicht ist der musikalische Fortschritt über Quantz hinweggegangen: "Die Quanzische tiefe Stimmung wird nicht mehr gebraucht; weg sind mit ihr Quanzens Flöten, Quanzens Koncerte und die wahre Art sie zu spielen, ohne welche sie unbeschreiblich verlieren." <sup>59</sup>

Es ist eine Generation von Jüngeren, die hier über den alten Quantz urteilt: Marpurg ist 1718 geboren, Burney 1726, Nicolai 1733. Der Vorwurf, dass die Zeit über ihn als Komponist hinweggegangen sei, entspricht jenem gegenüber Friedrich II., am musikalischen Geschmack seiner Kronprinzenzeit und an Quantz festgehalten zu haben. Während die Anekdoten selbst allerdings noch ein durchaus facettenreiches Bild von Quantz zeichnen, zerfällt das Urteil von Musikwissenschaftler:innen und Flötist:innen über den Musiker und Menschen Quantz in voneinander getrennte und gegensätzliche Bewertungen. Hierdurch wird gerade innerhalb einer historisch informierten Aufführungspraxis sein Lehrwerk hochgeschätzt, sein Charakter jedoch ebenso wie seine Kompositionen kritisch beurteilt. Das mag auch der Größe des Werkkorpus geschuldet sein, nachdem beispielweise immer noch nicht ausreichend wissenschaft-

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Marpurg, Legende, S. 9f.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Reichardt, Briefe, S. 75.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Gordon M. Stewart, "Christoph Daniel Ebeling, Hamburger Pädagoge und Literaturkritiker, und seine Briefe an Charles Burney", in: Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte 61 (1975), S. 33–58, hier: S. 52, Brief vom 20. Juni 1773: "Nothing can be bad music that was good music for 40 years [...]. Fiat applicatio ad Quantzium whom Mr. Bach thinks really to be a genius."

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Nicolai, Anekdoten, S. 152.

lich aufgearbeitet ist, inwieweit sich eine Entwicklung darin abzeichnet. Geurteilt wird mit Blick auf den musikalischen Fortschritt weiterhin aus der rückwärtsgewandten Perspektive der Anekdoten. "In Potsdam hat Quantz von 1741 bis 1773 – also über 30 Jahre lang! – das Musikleben in diesem mehr und mehr konservativen Sinne diktiert, so daß er am Ende seines Lebens zwar noch hoch geehrt, aber veraltet und isoliert dastand (und mit ihm letztendlich das ganze Berliner Musikleben)", 61 formuliert es z.B. Barthold Kuijken. Auch die seit einigen Jahren im Raum stehende Frage, ob Quantz' Schüler Friedrich Agricola einen größeren inhaltlichen Anteil an Quantz' Lehrwerk hat, 62 kann in diesem Licht betrachtet werden, da sie sich auf eine Zeitungsnotiz stützt, die im Jahr 1800 veröffentlicht wurde, also 27 Jahre nach Quantz' Tod, und letztlich auf Hörensagen beruht. 63

Während im 19. Jahrhundert ein nationalistischer Blick auf den musizierenden König von Preußen dominierte, der auch das Interesse an Quantz und dessen Vertrautheit mit dem König wachhielt, wurde genau diese Nähe als Fürstenhörigkeit gegen ihn verwendet. Hier wurde gerade auch von Peter Schleuning die Person Quantz' fast satirisch überzeichnet, als "Idealtyp der höheren Beamten"<sup>64</sup> und "Karrierist, dessen Ziel nicht die eigene Befreiung ist, sondern ein Platz möglichst weit oben am Machtzentrum, um dort, treu, sicher und unterdrückerisch, ohne jedes eigene Risiko Macht und Einfluss auszuüben."<sup>65</sup>

#### **Fazit**

Einige der negativen Zuschreibungen, die Johann Joachim Quantz im Laufe der letzten 250 Jahre erfuhr, wurden hier umrissen: als unkreativ im

.

Barthold Kuijken, "Einführung zu J.J. Quantz", in: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Wiesbaden 1988, S. XI–XV, hier: S. XII.

65 Ebd., S. 67f.

Systematische Betrachtungen gibt es bisher zu Quantz' Dresdner Zeit und zu seinen Flötenkonzerten: Neben der bereits zitierten Studie von Meike ten Brink vgl. Mary Oleskiewicz, Quantz and the flute at Dresden: his instruments, his repertory and their significance for the Versuch and the Bach circle, Diss., Durham/NC, 1998.

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Zuletzt Beverly Jerold, "Quantz and Agricola: A Literary Collaboration", in: Acta musicologica 88/2 (2016), S. 127–142; sowie Susanne Schrage, "Autorschaft? Quantz und Agricola", in: Tibia 2 (2018), S. 100–110.

Allgemeine Musikalische Zeitung Nr. 51 (17.9.1800), Sp. 870ff.: "[...] ob man es gleich damals in Berlin nicht befremdend fand, dass ein grosser Tonkünstler bey der Einkleidung seiner theoretischen Schriften sich fremder Hülfe bediente. Man wollte es mit Zuverlässigkeit wissen, dass Quanz bey der Ausarbeitung seiner Anweisung die Flöte zu spielen sich der Feder des sel. Agricola bedient habe, und dachte deswegen nicht geringer von seinen musikalischen Verdiensten."

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Peter Schleuning, Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich, Hamburg 1984, S. 68.

Krimi, als konservativ und mitverantwortlich für die musikalische Stagnation des Königs im Spiegel der Anekdoten und im Urteil der Nachwelt.

Damit lässt sich fragen: Wäre Quantz – bis heute – weniger polarisiert wahrgenommen worden, wenn er in Berlin als Komponist und Flötist öffentlicher hätte agieren können? Auch wenn es einerseits ein sicher auch von Quantz selbst geschätztes Privileg war, im abgeschlossenen Rahmen der "Cammermusik" zu wirken, hat es andererseits zur Zuspitzung der Anekdoten über Quantz beigetragen. Diese prägen bis heute letztlich in überproportionalem Maße sein Bild im kulturellen Gedächtnis. Dies betrifft nicht nur Quantz' Leben, sondern genauso seine Kompositionen, die damals fast ausschließlich vom König gespielt wurden und zu denen heute der Zugang schon wegen ihrer unübersichtlichen Menge erschwert ist.

Lohnend wäre es, den Informationsgehalt der Zeugnisse über Quantz' zweite Lebenshälfte kritisch zu hinterfragen und das Wissen um ihre Außenperspektive und Rückwärtsgewandtheit in unser heutiges Quantz-Bild ebenso einzubeziehen wie seine Kompositionen und seine musikästhetischen Ansichten.

III. Innenräume der bürgerlichen Moderne

## Konzerträume als gesellschaftliche Laboratorien: Die Anfänge des bürgerlichen Musiklebens in Genf (1718–1830)

### Von Irène Minder-Jeanneret

Die Musikgeschichte Genfs leidet unter dem Vorurteil, durch die Einflüsse des Reformators Jean Calvin in ihrer Entwicklung zum heute blühenden Konzertwesen gebremst gewesen zu sein. Wo Menschen sind, ist indes auch Musik. Wie haben sich private und städtische musikalische Einrichtungen in der reformierten Stadt entwickeln können? Unter welchen Umständen und in welchen Räumen wurde musiziert? Und inwiefern sind an den räumlichen Gegebenheiten historische Geschlechterverhältnisse nachzuvollziehen? Mit einem virtuellen Spaziergang durch das Genf des 18. Jahrhunderts möchte ich im Folgenden die Orte gemeinschaftlicher Musikausübung unter besonderer Berücksichtigung der gegenseitigen Einflussnahme von Menschen, Räumen und Repertoire erkunden.<sup>2</sup> Anhand ausgewählter Innenräume der Stadt Genf - dem Rathaussaal (salle de la Maison de Ville), dem Kirchenraum von St. Peter, den bürgerlichen Wohnräumen der Familie Boissier-Butini sowie dem Casino de Saint-Pierre - wird es darum gehen, Veränderungen der Gesellschaftsstrukturen und der daran gebundenen Gendermechanismen nachzuzeichnen. Die Pianistin Caroline Boissier-Butini ist vor diesem Hintergrund ebenso als Ausnahmefall wie als Pionierin zu betrachten.

### Ein Musikraum für die Genfer Oberschicht: La salle de la Maison de Ville (1718–1780)

1718 traten einige junge Männer aus der gesellschaftlichen Oberschicht mit der Bitte an den Genfer Rat heran, im Holz- und Kohlelager des Rathauses einen Saal einrichten zu dürfen, um dort zu musizieren. Dies wurde

Zur Musikgeschichte Genfs vgl. Irène Minder-Jeanneret, "Die beste Musikerin der Stadt". Caroline Boissier-Butini (1786–1836) und das Genfer Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts, Osnabrück 2013, S. 151–235; Zur konfliktreichen Gesellschaftsgeschichte Genfs vgl. Dominique Quadroni, "Genfer Revolutionen" [deutsche Übersetzung], Version vom 10.5.2012, in: Dictionnaire histo-

rique de la Suisse (DHS), <a href="http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D26890.php">http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D26890.php</a>, 4.9.2019.

Die Idee für diesen Vortrag in Köln am 14. Juni 2018 entstand während der Vorbereitung eines Rundgangs durch die hier beschriebenen Orte anlässlich der Fête de la musique vom 24. Juni 2018.

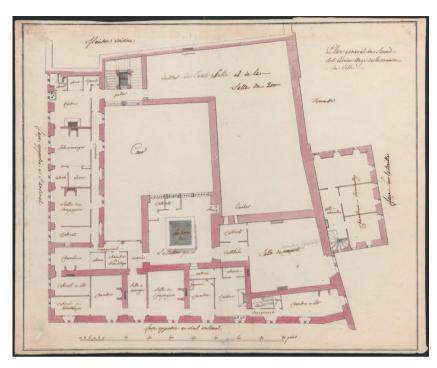


Abb. 1: Maison de Ville (Rathaus), 2. Stock, salle des concerts, 1782 (Archives d'État de Genève, CH AEG Travaux B 12/152); ca. 110m², bis zu 300 Personen.

ihnen gestattet, und der Staat trug sogar wesentlich zur Finanzierung der Einrichtung des circa 110 m² großen Raumes unter dem Dach bei.³ Die dort erklungene Musik und die daran gebundene Musikpraxis ist bislang nur lückenhaft erforscht worden. Die Repertoireangaben für die Phase bis circa 1750 basieren auf der Musikbibliothek des Großbürgers Pierre Fatio, welche mit der allgemeinen Vorliebe für italienische Musik in dieser Zeit korrespondiert.⁴ Die Besetzungen dieser Musik sind klein, zwischen zwei und acht Personen. Frequenz und Ablauf der Konzerte sind nicht bekannt. In den Anfängen handelte es sich wahrscheinlich um reine Männerrunden;⁵ Ausführende und Zuhörende dürften sich abgewechselt haben, wobei die Aufführungen gelegentlich durch die Beiträge (durchreisender) Berufsmusiker bereichert wurden. Zutritt erhielten nur die Personen, die sich zur Nutzung des Saals in einer Musikgesellschaft organisiert hatten sowie ihre Gäste; der Mitgliedsbeitrag entsprach sechs Wochenlöhnen eines Arbeiters,

<sup>3</sup> Isabelle Brunier (Hrsg.), Genève, espaces et édifices publics, Bern 2016, S. 119f.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Corinne Walker, Musiciens et amateurs. Le goût et les pratiques de la musique à Genève aux XVIIe et XVIIIe siècles, Genève 2017, S. 105.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ebd., S. 28f.

so dass der Zugang zu diesem Kreis einer kleinen Elite vorbehalten blieb.<sup>6</sup> Der Saal könnte gelegentlich an Dritte vermietet worden sein, denn 1776 erhielt das Genfer Spital eine Summe aus dem Erlös eines "spectacle de la Maison de Ville",<sup>7</sup> einer nicht näher beschriebenen Veranstaltung. Das weitgehende Fehlen von weiteren konzertbedingten Abgaben ans Spital deutet jedoch darauf hin,<sup>8</sup> dass es sich um eine Ausnahme gehandelt haben dürfte und der Konzertsaal in der Regel einem erlesenen bürgerlichen Publikum vorbehalten blieb und nicht an Außenstehende vermietet wurde. Die starke soziale Abgrenzung von Konzerträumen und deren exklusive Nutzung durch eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe wird auch 50 Jahre später für das Casino de Saint-Pierre bestimmend sein.

In den 1770er Jahren gab es in Genf, einer unveröffentlichten Rede aus dem Jahr 1823 zufolge,9 ein reiches Musikleben, welches allerdings in der Literatur kaum dokumentiert ist. Berichtet wird von bis zu sechs Konzerten pro Woche im Rathaus. Gespielt wurde hauptsächlich deutsche Musik, etwa von Carl Stamitz und von Johann Christian Bach sowie Musik von lokalen Musikern, wie dem Geiger Gaspard Fritz (1716-1783). In Genf konzertierten zahlreiche Virtuosen und Virtuosinnen, wie beispielsweise der Oboist August Le Brun, der Klarinettist Johann Beer, die Geiger Giovanni Battista Viotti und Gaetano Pugnani sowie die Sängerinnen La Todi und La Mara. Instrumentalistinnen werden in der Literatur nicht erwähnt, nicht einmal Maria Anna Mozart, während ihr zehnjähriger Bruder Wolfgang Amadeus 1766 zweimal im Musiksaal der Maison de Ville auftrat. Auch Genfer Bürgerinnen haben als Sängerinnen an den Konzerten mitgewirkt. 10 Die politischen Wirren der 1780er Jahre brachten schließlich das bürgerliche Kulturleben über Jahre zum Stillstand; davon zeugt auch die Überschreibung der Bezeichnung "salle de concert" mit "salle du conseil législatif" (Parlamentssaal) auf dem abgebildeten Plan von 1782 (siehe Abb. 1).

# Musik in einem geweihten Innenraum: die Sankt Peterskirche (1789–1796)

1789 fand in Genf, das in der Historiographie zum 18. Jahrhundert als "laboratoire de la révolution" beschrieben wurde, <sup>11</sup> ein wahrhaft revolutio-

Archives d'État de Genève, Archives hospitalières, Fe 74 (1775–1781), März 1776.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ebd., S. 30.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Archives hospitalières, Fe 62 (1712–1716) – Fe 80 (1820–1836).

Rede von Marc-Auguste Pictet, 1. Vorstandssitzung vom 6. November 1823, in: Registres de la Société de musique de Genève (1823–1842), Conservatoire de musique de Genève (CH-Gc), Ia 1.

<sup>10</sup> Ebd.

Dominique Quadroni, "Révolutions genevoises", Version vom 10.5.2012, in: *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, <a href="https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/026890/">https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/026890/</a>, 4.9.2019.

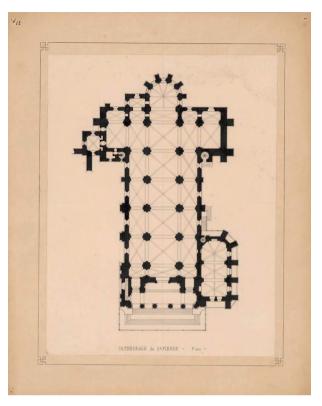


Abb. 2: Die Sankt Peterskirche von Genf (cathédrale Saint-Pierre et chapelle des Macchabées, plan, Auguste Magnin, 1890; Bibliothèque de Genève); bis zu 1.800 Personen.

näres Unterfangen statt: In dem Raum, in dem Jean Calvin 1536 die Reformation ausgerufen hatte, wurde mit Erlaubnis der kirchlichen und der weltlichen Behörden das erste Konzert in einer Genfer Kirche abgehalten. Es handelte sich um ein Benefizkonzert zu Gunsten des ortsansässigen Geigers Christian Hänsel (1766–1850),<sup>12</sup> der dieses *concert spirituel* auch dirigierte.<sup>13</sup> Wie er zu dieser Zeit ein Orchester von 67 Personen und einen gemischten Chor bilden konnte, scheint angesichts eines fehlenden permanenten Orchesters und des auch sonst kaum dokumentierten Musiklebens unerklärlich. Aufgeführt wurden Instrumentalwerke von Haydn und Händel, aber auch das *Stabat Mater* von Pergolesi, dessen Worte zu

<sup>12</sup> Minder-Jeanneret, Die beste Musikerin, S. 453f.

Jean-Daniel Candaux, "Les concerts à Saint-Pierre", in: La musique à Saint-Pierre, hrsg. von Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, Pierre Pidoux, Pierre-Alain Friedli u.a., Genf 1984, S. 198f.

diesem Zweck 'reformiert' worden waren. ¹¹ Das Publikum wurde schriftlich angehalten, nicht zu klatschen. Das Konzert war ein großer Erfolg, 1.350 Personen hatten den halben écu Eintrittsgeld bezahlt – acht Prozent der Genfer Bevölkerung waren anwesend. Es handelte sich in Genf um das erste und lange Zeit einzige bekannte Konzert, welches im heutigen Sinne allgemein zugänglich war.

Eine reine Provokation war das zweite Konzert, welches 1796 unter französischer Besatzung in der Sankt Peterskirche stattfand. Es wurde von drei Pariser Musikern organisiert und bestritten; aufgeführt wurde ausschließlich weltliche Musik, die vom Publikum begeistert aufgenommen wurde. Das Sittengericht war empört, aber angesichts des Erfolgs machtlos. Als versöhnliche Geste seitens der Besatzungsbehörden ist zu werten, dass das Konzert zu Gunsten des Spitals durchgeführt worden war; die 1.500 Anwesenden spendeten insgesamt etwa 100 *louis* an die Institution. In beiden Konzerten – 1789 wie auch 1796 – beschränkte sich die Rolle der beteiligten Frauen auf den Chorgesang; 1789 gab es zudem eine Vokalsolistin. <sup>15</sup>

### Musik im bürgerlichen Wohnzimmer: Auguste und Caroline Boissier-Butini (1815)

Madame Boissier ist die berühmte Ausnahme von der Regel. Mit einem Werk, das etwa 40 Kompositionen umfasst, darunter sechs Klavierkonzerte und Kammermusik für ein bis sechs Instrumente, in nimmt sie in der Schweizerischen Musiklandschaft ihrer Zeit eine Sonderrolle ein. Aus einem großbürgerlichen Umfeld stammend wurde sie als Kind von ihren Eltern, später von ihrem Ehemann, stark gefördert und war zeitgenössischen Schilderungen zufolge auch als Pianistin ein Ausnahmetalent. 17

Ihr Repertoire als Pianistin reichte von Johann Sebastian Bach bis Beethoven und Meyerbeer, über Clementi, Mozart, Cramer bis zu Weber und Kalkbrenner. Aus zeitgenössischen Berichten wissen wir, dass sie in ihren Konzerten zu Hause und bei Freunden auch eigene Musik gespielt sowie improvisiert hat. Boissier-Butini spielte solo, gemeinsam mit ihrem geigenden Ehemann, im Freundes- und Bekanntenkreis, mit lokalen und durchreisenden Berufsmusikern und -musikerinnen. Das Publikum bestand aus Freunden und Verwandten sowie aus geladenen Gästen. Die Zusammenkünfte in ihrem Wohnzimmer, bei denen die Musik im Zent-

<sup>14</sup> Ebd., S. 199.

Ebd., S. 200. In der Buchhaltung der Archives hospitalières (Archives d'État de Genève, Fe 76) erscheint der Spendenbetrag allerdings nicht.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Minder-Jeanneret, *Die beste Musikerin*, S. 493–497.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Ebd., S. 475–480.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Ebd., S. 349f.

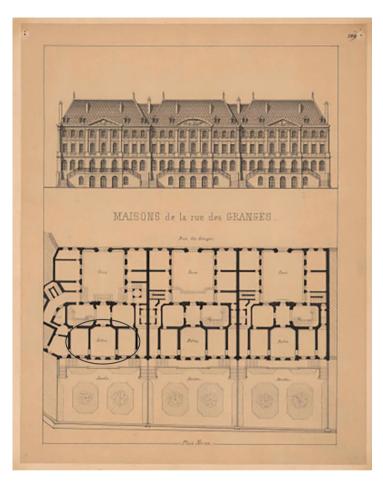


Abb. 3: Grundriss der Häuser, rue des Granges 2 bis 6 (Auguste Magnin, 1890; Bibliothèque de Genève); markiert ist das Wohnzimmer der Boissier-Butini, 20 bis 25 m² pro Zimmer, bis zu 50 Personen.

rum stand, wurden von den Zeitzeugen als "concert" wahrgenommen  $^{-19}$  im Gegensatz zu anderen Abendgesellschaften, bei denen neben anderen Aktivitäten auch musiziert wurde.

Eine Komposition von Caroline Boissier-Butini ist in Bezug auf die Interaktion zwischen Musik, Raum und Genderaspekten besonders aussagekräftig. Es handelt sich um ihr sechstes Konzert für Klavier, obligate

Etwa bei Jane Franklin-Griffin: "There was a beautiful concert [chez les Boissier] in which Mad. Boissier was the chief performer […]", in: Journal of the Scott Polar Research Institute, Cambridge/GB, Ms 248/21, BJ (23.2.1816), S. 48.

Flöte und Streicher mit dem Titel Suisse, <sup>20</sup> das kurz vor oder nach dem 1815 erfolgten Anschluss Genfs an die Eidgenossenschaft, im Zuge des Wiener Kongresses, entstanden sein dürfte. Das Stück gestattet eine Ausführung mit Orchesterbegleitung ebenso wie eine solistische Klavierdarbietung. Dies könnte mit den zeitgenössischen politischen Umständen in Zusammenhang stehen, die größere Ansammlungen verboten.

Im zweiten Satz ihres Klavierkonzerts präsentiert sich Caroline Boissier-Butini als Pionierin des räumlichem Kulturtransfers, denn sie zitiert den Kühreihen, welcher seit Jean-Jacques Rousseaus Ausführungen in seinem Dictionnaire de musique als Symbol für Schweizer Musik schlechthin steht. <sup>21</sup> Das Thema wird durch ein für die Schweiz charakteristisches Instrument eingeführt: das Alphorn, dessen Naturtöne die Komponistin durch die Flageolett-Klänge des Kontrabasses imitiert. Die Übertragung von im alpinen Raum heimischen Hirtenrufen und -klängen in das bürgerliche Wohnzimmer illustriert zudem die Aneignung von funktionaler Musik zu künstlerischen Zwecken. Dabei wird die Musik des männlichen Berufsumfelds der Viehzucht für den weiblich geprägten Innenraum adaptiert und gleichzeitig wird der Gesang der Hirten auf ein geschlechtsunabhängiges Instrument, das Klavier, übertragen.

Ein Bericht aus der Allgemeinen musikalischen Zeitung von 1815 über ein "Concert" von Madame Boissier im eigenen Wohnzimmer erläutert eine weitere spannende Interaktion zwischen Innen- und Außenraum: Ein Innenraum, zu dem der Zutritt nur mittels Einladung oder Empfehlung möglich war, wird in der Zeitung für die Öffentlichkeit 'einsehbar'. Die heute geläufigen Kategorien von 'privat' und 'öffentlich' geraten in Hinblick auf eine von harschen genderspezifischen Bewertungen geprägte 'Konzertkritik' ins Wanken:

"Ein Concert, das bey Mad. Boissiers de Valeires gegeben ward, erklärte jedermann für das beste seit Jahr und Tag. So will ichs genau anzeigen. Die Dame selbst hat sich eine ungemeine Fertigkeit auf dem Pianoforte erworben. Sie spielte ein Conc. von ihrer eigenen Composition, das reich an Schwierigkeiten, desto aermer aber an Melodie und musikal. Gehalt überhaupt war. Jene überwand sie mit einer, bey Frauen gewiss seltenen, nur durch beharrlichen Fleiss erreichbaren Energie und Präcision: von dieser, der Melodie, fand sich nur zuweilen gleichsam eine flüchtige Anwandlung in der Begleitung; an Charakter und Bedeutung, oder gar an Gehalt der Ausarbeitung, war nicht gedacht. [...] Sie spielte jenen Abend auch noch einige variierte Romanzen, eben so leer an Gedanken und Ge-

<sup>20</sup> Caroline Boissier-Butini, Concerto pour piano, flûte obligée et cordes no 6 Suisse, hrsg. von Christine Fischer und Irène Minder-Jeanneret, Bern 2008.

129

Jean-Jacques Rousseau, Dictionnaire de musique, Paris 1768, Bd. II, S. 317, S. 405.

fühl; die eine wurde indes durch den sehr gebildeten Vortrag des jüngeren Herrn Hänsel auf dem begleitenden Horn gehoben. Auch ein Divertissement mit Begleit. der Violin und des V.cells gab sie zu hören; und dies war wol ihr bestes Stück: besonders war das angebrachte variierte Thema recht artig."<sup>22</sup>

### Die Société de musique im Casino de Saint-Pierre (1826)

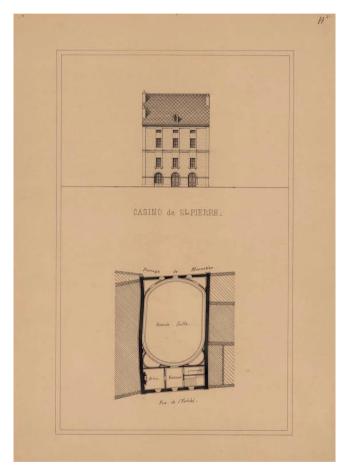


Abb. 4: Le Casino de Saint-Pierre (Auguste Magnin, 1890; Bibliothèque de Genève); circa 180 m², bis zu 600 Personen.

Ab 1820 stabilisierte sich die politische Lage in Genf und die Stadt florierte als Ausgangspunkt für den Alpentourismus. Vor diesem Hintergrund entstand das Bedürfnis nach einem regelmäßigen Konzertbetrieb. Einer-

.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Allgemeine musikalische Zeitung 9 (1815), S. 151.

seits sollte die Musik die Eidgenossen zusammenführen,<sup>23</sup> andererseits sollte sie den Touristen die ihnen vertraute Unterhaltung bieten.<sup>24</sup> 1823 wurde die Société de musique gegründet, die bis etwa 1839 aktiv war. 1826 zog sie in den eigens zu diesem Zweck erbauten Konzertsaal im Casino de Saint-Pierre ein,<sup>25</sup> nachdem sich der vorübergehend als Konzertsaal genutzte Saal der Société de lecture (circa 50 m²) als zu eng erwiesen hatte.<sup>26</sup>

Bis heute organisieren explizite und implizite Regeln den Konzertbetrieb und die sich in diesem Kontext manifestierenden Verhältnisse zwischen den Geschlechtern. Von besonderem Interesse sind in Hinblick auf die Genfer Situation der Umgang zwischen den ausführenden Mitgliedern der Société de musique und den zusätzlich engagierten Berufsmusikern sowie die Zutrittsregelungen zu Proben und Konzerten. Die Konzerte waren grundsätzlich nur den Mitgliedern der Société und ihren Gästen vorbehalten. In den Protokollen wird diebezüglich wiederholt die Anwesenheit von "personnes autres que celles qu'on aime à y voir paraître" vermerkt und eine strengere Zugangskontrolle gefordert.<sup>27</sup>

Frauen wirkten von Anfang an bei den Konzerten mit, wurden jedoch nicht in die Entscheidungsgremien der Société aufgenommen. Ihre Beteiligung scheint allein auf die Rolle von Sängerinnen ("les dames chantantes") beschränkt gewesen zu sein. Festzustellen ist jedoch, dass es wegen mangelnder Wertschätzung häufiger zu Auseinandersetzungen zwischen dem Vorstand und den "Damen" kam. Auftritte von Instrumentalistinnen waren nicht explizit verboten, blieben aber die Ausnahme. Dazu zählt Caroline Boissier-Butini, die in der Société de musique viermal als Pianistin auftrat. Umgekehrt waren Männer als Chorsänger vorgesehen; allerdings finden in den Protokollen, die diverse chorbezogene Missstimmigkeiten verzeichnen, männliche Chorsänger keine Erwähnung. Die räumliche Nähe der "dames chantantes" zu den Orchestermusikern war hingegen ein ständiger Streitpunkt. Von Seiten der Sängerinnen wurde etwa darauf gedrungen, dass jüngere Chordamen, die keine Verwandten im Orchester hatten, sich von ihren Müttern zu den Proben und Konzerten begleiten

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Vgl. Règlement de la Société de musique de Genève, Imprimerie Fick, Genève 1823

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Irène Minder-Jeanneret, "The singing was exquisite". Musik und Tourismus in der Schweiz im frühen 19. Jahrhundert", in: Die Schweiz verkaufen. Wechselverhältnisse zwischen Tourismus, Literatur und Künsten seit 1800, hrsg. von Rémy Charbon u.a., Zürich 2010, S. 257f.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Brunier, Genève, S. 281.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Die Société de lecture befand sich unter der Adresse 11, Grand-Rue, in der ehemaligen Residenz des französischen Statthalters. Ebd., S. 152.

<sup>27 &</sup>quot;Personen, die man hier nicht sehen möchte" (Ü.d.V.). Diese Formulierung ist u.a. in folgenden Protokollen nachzuweisen: CH-Gc Reg. SMGe 7.2.1826, 27.1.1829 und 16.3.1829.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Minder-Jeanneret, Die beste Musikerin, S. 223–227, S. 234f.

lassen durften. Zudem wurde 1826 gefordert, auch Frauen und Männer im Publikumsraum zu trennen.<sup>29</sup>

Musikalisch entspricht das von der Société de musique aufgeführte Repertoire dem Pariser Mainstream. Mit der Institutionalisierung und Professionalisierung des Konzertbetriebs spitzte sich auch in Genf die Werkauswahl zu. Häufig aufgeführte Komponisten von Instrumentalwerken waren Beethoven, Haydn, Weber, Rossini und Mozart; die dargebotenen Opernauszüge gingen auf Rossini, Auber, Meyerbeer, Boieldieu, Weber und Bellini zurück. 30 Werke von Genfer und von Schweizer Komponisten oder Komponistinnen blieben die Ausnahme, Caroline Boissier-Butini ist die einzige Frau, die bei jedem ihrer vier Auftritte zwischen 1825 und 1827 ein eigenes Werk aufführte. Nach 1827 spielte sie - möglicherweise krankheitsbedingt - nicht mehr öffentlich. Dass die Société de musique generell keine Orchestermusikerinnen vorsah, ist vor dem Hintergrund der rigiden Geschlechterzuweisungen des 19. Jahrhunderts nicht erstaunlich. Für Männer war dabei ein musikalisches Miteinander mit Angehörigen anderer Gesellschaftsschichten weniger ungewohnt als das gemeinsame Musizieren mit Frauen. Im Orchester wirkten beispielsweise Berufsmusiker und Dilettanten einträchtig nebeneinander.

### Entwicklung von Räumen, Akteur:innen und Repertoire - ein Fazit

Für Schweizer Verhältnisse sind sowohl der frühe Zeitpunkt der Einrichtung des ersten explizit für die Musikpraxis vorgesehenen Raumes in Genf – des Musiksaals der Maison de Ville von 1718 – als auch dessen erstaunliche Größe bemerkenswert. Diesem vielversprechenden Auftakt sollte jedoch, bedingt durch die (vor-)revolutionären Wirren, keine lineare Entwicklung des bürgerlichen Musiklebens folgen. Zwischen einca 1780 und 1824 wurden keine Stücke, welche eine große Besetzung erforderten, aufgeführt. Im von den Franzosen eingerichteten und von den Genfer Behörden mehr schlecht als recht tolerierten Theater außerhalb der Stadtmauern wurden zwar Orchester-Intermezzi gespielt, dessen Betrieb wurde zwischen 1790 und den 1810er Jahren jedoch ebenfalls ausgesetzt. Vor diesem Hintergrund entstanden Heterotopien im Foucault'schen Sinne, ammilich räumliche und funktionale Verschiebungen, wie wir im Fall der Klavierkonzerte von Caroline Boissier-Butini gesehen haben. Die Konzerte im Casino de Saint-Pierre ab Mitte der 1820er Jahre knüpften

Minder-Jeanneret, Die beste Musikerin, S. 228–231.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> CH-Gc Reg. SMGe 20.11.1826.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Vgl. Ulysse Kunz-Aubert, Le théâtre à Genève: L'art lyrique et dramatique à Genève depuis le Moyen-âge, Genève 1963.

Michel Foucault, *Des espaces autres*, Referat vom 14.3.1967 im Cercle d'études architecturales, in: *Mouvement*, *Continuité* 5 (1984), S. 46–49.

schließlich an die Bemühungen von 1718 an, den bürgerlichen Musikbetrieb von der Wohnumgebung in einen neutralen Raum zu migrieren – jedoch ohne den Anspruch, ihn allgemein zugänglich zu machen. In Genf ging es in der Anfangsphase der bürgerlichen Musikpraxis nicht um musikalische Exzellenz oder um Repräsentation, sondern um Geselligkeit. Generell behandelte die Stadt die Musik im Vergleich zu allen anderen Künsten bis weit ins 19. Jahrhundert stiefmütterlich.

Im Saal der Maison de Ville gab es höchstwahrscheinlich bis circa 1750 eine Einheit zwischen Ausführenden und Publikum, die sich an den Instrumenten abgewechselt haben dürften. In den 1770er Jahren deutete sich allmählich eine Aufteilung der Rollen zwischen Dilettant:innen und Berufsmusiker:innen an. Der Zutritt zu den Konzerten war den Mitgliedern der Musikgesellschaft und ihren Gästen vorbehalten. In der Buchhaltung des Genfer Spitals ist nur eine einzige externe Abgabe eines Konzertbillets verzeichnet. <sup>33</sup> Entgegen der gängigen Annahme in der Literatur eignen sich jedoch die Unterlagen der Buchhaltung nicht als Indikator für die Zugänglichkeit von Konzerten, denn im betrachteten Zeitraum von 120 Jahren gab es erwiesenermaßen gegen Eintrittsgeld zugängliche Konzerte, wie etwa in den Protokollen der Société de musique ab 1823 nachzulesen ist, wobei auch Anfragen zur Miete des Saals von durchreisenden Künstler diskutiert wurden. <sup>34</sup>

Die wenigen Konzerte, die in der Sankt Peterskirche stattfanden, entsprachen am ehesten den heutigen Verhältnissen: Publikum und Ausführende waren räumlich getrennt und der Zutritt zum Konzert wurde allein durch den Kauf einer Eintrittskarte geregelt. Die beiden einzigen bekannten Konzerte im 18. Jahrhundert dürften 'Ableger' der Pariser concerts spirituels gewesen sein, welche wiederum den in der Karwoche eingestellten Opernbetrieb ersetzten und auf eine Initiative des aufstrebenden Bürgertums zurückzuführen sind. Im Gegensatz dazu übernahmen die Konzerte der Société de musique ab 1823 gesellschaftliche und räumliche Aufführungs- und Ausschlussbedingungen der Aristokratie.

Private Wohnräume – wie jene, in denen 1815 Madame und Monsieur Boissier-Butini zum Konzert luden – stellten in den Jahren der Revolutionswirren die einzigen Räume für eine Musikpraxis mit künstlerischem Anspruch dar und waren persönlich ausgewählten Gästen vorbehalten. Gegenüber den Konzerten in der Kirche handelte es sich in gewisser Weise um eine Restauration der Bedingungen unter dem *ancien régime*. Ob durchreisende Virtuos:innen in weiteren Räumen der Stadt Konzerte gaben, für die Eintrittsgeld zu entrichten war, ist bislang für die Zeit vor 1826 nicht erforscht. Ab 1826 sind diverse Anfragen von Künstler:innen

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Archives d'État de Genève, *Archives hospitalières*, Fe 62–Fe 80 (1712–1836): Fe 74 (1775–1781), März 1776.

<sup>34</sup> CH-Gc Reg. SMGe passim.

nachweisbar, die bei der Société de musique bezüglich einer Vermietung des Casino de Saint-Pierre eingingen. Solchen Vermietungen wurde vom Vorstand der Société nur selten zugestimmt, denn man fürchtete, auch eine nur punktuelle Zugänglichkeit für die breite Öffentlichkeit würde dem Ruf des Raumes schaden und die "dames chantantes" bezüglich ihrer Mitwirkung abschrecken. <sup>35</sup> Generell ist an dieser Stelle festzuhalten, dass Frauen – im Rahmen der ihnen zugestandenen Möglichkeiten und beschränkt auf Gesangsaktivitäten sowie die Ausübung von als sittlich erachteten Instrumenten – <sup>36</sup> in den experimentellen und vorinstitutionellen Phasen des Genfer Musiklebens ihren Beitrag zum Musikleben der Stadt geleistet haben, ohne jedoch die allmählich entstehenden Institutionen mitgestalten zu können. Ihre Rolle blieb in erster Linie auf die von Männern angeleitete Ausführung von Musik beschränkt.

An der Tür zu einem Innenraum wird über Einlass oder Ausgrenzung, über Einbezug oder Ausschluss entschieden. Anhand der hier betrachteten Genfer Musikräume (1718–1830) zeigt sich, dass Raumgröße, Geschlechterrollenzuweisungen und Zugangsbedingungen zu Innenräumen nicht zwangsläufig korrespondieren. Mangels institutionalisierter Bildungsstätten greift insbesondere die in anderen europäischen Ländern etablierte Diskriminierung von Musikerinnen in der Ausbildung nicht. Musik galt im betrachteten Zeitraum in Genf als Unterhaltung und nicht als Erwerbszweck und wurde daher vom Bürgertum den Frauen zugewiesen. Musizieren als Beruf war mit prekären Lebensbedingungen verbunden und daher nicht erstrebenswert, wie etwa das Reglement zu Musikund Tanzlehrern von 1788 zeigt. Das 1835 gegründete Genfer Konservatorium sah sogar eine umfassendere Ausbildung für Mädchen als für Knaben vor; gemeinsam war beiden Geschlechtern, dass Musik bis 1910 nicht als professionelle Laufbahn vorgesehen war.

Auffallend ist zudem, dass in den betrachteten Räumen 'privat' und 'unsichtbar' keine Synonyme sind, ebensowenig 'allgemein zugänglich' und 'sichtbar'. Diesbezüglich kann auf eine Definition von Öffentlichkeit des Schweizer Historikers Hans Ulrich Jost zurückgegriffen werden, die –

<sup>35</sup> Vgl. CH-Gc PV SMGe, 239<sup>e</sup> séance, 2 mars 1829.

134

<sup>36</sup> Hierzu Freia Hoffmann, Instrument und Körper, Frankfurt am Main/Leipzig 1991.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Vgl. den Beitrag von Annkatrin Babbe in diesem Band.

<sup>&</sup>quot;Règlement sur Les Maîtres de Musique et de Danse Approuve au Magnifique Petit Conseil Le 19 de Mars 1788", in: Frank Choisy, La musique à Genève au 19e siècle, Genève 1914, S. 295f.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Irène Minder-Jeanneret, "Instrumentalmusikerinnen in der französischen Schweiz im 19. Jahrhundert: Identifikationsmuster und Beziehungsstränge", in: Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert, hrsg. von Annkatrin Babbe und Volker Zimmermann, Oldenburg 2016, S. 58.

unabhängig vom Geschlecht – auf alle Bevölkerungsgruppen zutrifft. Öffentlich agieren heißt demnach, "sich einer Gruppe oder einem gesellschaftlichen Prozess anschließen", <sup>40</sup> und dies unabhängig vom räumlichen Gegebenheiten. Jost stellt nicht Innen und Außen, sondern das Allgemeingültige und das Individuelle einander gegenüber. Die Bedeutung der Begriffe unterlag dabei verschiedenen Wandlungen. In der französischen Schweiz wurde im frühen 19. Jahrhundert etwa "public" mit "intérêt général" gleichgesetzt, während in der deutschen Schweiz der Begriff "öffentlich" eher als "allgemein zugänglich" gedeutet werden muss. <sup>41</sup> Auch vor diesem Hintergrund können die verschiedenen Konzerträume in Genf somit als "Laboratorien" betrachtet werden, in denen im Kleinen das Miteinander disparater Gesellschaftschichten im Dienste einer gemeinsamen Sache – dem Musizieren – erprobt wurde. Wenn auch nicht ohne Reibungen und Konflikte überbrückte die transzendierende Kraft der Musik dabei gesellschaftliche und räumliche Grenzen.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Hans Ulrich Jost, "Zum Konzept der Öffentlichkeit in der Geschichte des 19. Jahrhunderts", in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 46 (1996), S. 43–59, hier: S. 49.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Vgl. ebd.

## "Wildes Lernen"? Musikpädagogische Konzepte als Schlüssel zum häuslich-familiären Musiklernen um 1800 in Berlin

Von Evelyn Buyken

In einem Berliner Innenraum, im Haus der Familie Mendelssohn Bartholdy, ist es im Frühjahr 1819 lebhaft zugegangen. Lea Mendelssohn Bartholdy berichtete an ihre in Wien lebende Cousine Henriette von Pereira-Arnstein:

"Um meinen Mann zu überraschen, laße ich Felix Violine anfangen. Er hat Paul die Thorheit beigebracht, auf 2 Stöcken die den Contrabaß vorstellen, zu accompagniren: (der kleinste Bube das größte Instrument) und in den tuttis der Koncerte fällt er so richtig die Begleitung singend ein und macht die tournure und Bewegungen unsers Theater-Kontrabaßisten so treffend nach, daß es den komischsten Anblick giebt. Paul läßt sichs auch nicht nehmen, jeden Freitag Morgen mit zu Zeltern zu fahren, wo Instrumentalsachen v. Händel, den Bachs, kurz, die ernstesten Stücke gegeben werden; da studirt er sein Ideal-Kontrabaß mit unverwandter Aufmerksamkeit."

Ausgelassene Kinder am nachgebauten bzw. imaginierten Instrument und musikalische Erfahrungsbildung in informeller Art und Weise. Dieser Briefausschnitt beschreibt eine Atmosphäre häuslichen Musiklernens, die sich aufgrund der zwanglosen Lernsituation von gängigen Vorstellungen über das Lernen und Erfahren von Musik in der bürgerlichen Familie um 1800 abzuheben scheint. Offensichtlich wurde auch dort, wo die kollektive innerfamiliäre Praxis im Vordergrund stand, produktiv gelernt und gelehrt. Dass hier allerdings nicht in einem "klassischen" Lehrer-Schüler-Verhältnis gelernt wird,² soll der Ausgangspunkt sein, um häuslichfamiliäre Innenräume in Berlin um 1800 als Orte musikpädagogischen

Brief von Lea Mendelssohn Bartholdy vom 1. Mai 1819, in: "Ewig die deine". Briefe an Henriette von Pereira-Arnstein, hrsg. von Wolfgang Dinglinger und Rudolf Elvers, 2 Bde., Hannover 2010, hier: Bd. 1, S. 11.

Häusliches Musiklernen wird in der Regel mit einem Unterricht in Verbindung gebracht, den ein externer Lehrer anleitet. Zur Entfaltung des privaten Musikunterrichts in der bürgerlichen Musikultur aus musikpädagogischer Perspektive vgl. Sigrid Abel-Struth, Grundriss der Musikpädagogik (= Schott Musikpädagogik), Mainz <sup>2</sup>2005, S. 420–423; Theresa Merk, Silvia Müller, "Professionalisierung der Instrumentalpädagogik", in: Grundwissen Instrumentalpädagogik. Ein Wegweiser für Studium und Beruf, hrsg. von Barbara Busch, Wiesbaden 2016, S. 392–400.

Handelns zu rekonstruieren. Aktuelle Konzepte aus der Musikpädagogik, wie auch kulturwissenschaftliche Ansätze zur Raum-Forschung werden einbezogen, um das besonders kreative Musikleben zuhause bei den Mendelssohn Bartholdys und in vergleichbaren privaten Innenräumen Berlins als einen Ort des "wilden Lernens" zu diskutieren.<sup>3</sup>

Die konkrete Rekonstruktion allerdings, wie musikbezogenes Lernen im Innenraum um 1800 stattgefunden haben mag, ist ein schwieriges Unterfangen. Oftmals wurden Situationen dieser Art nicht schriftlich festgehalten, waren möglicherweise selbstverständlich, und wurden nicht als erinnerungswürdig eingestuft. Das Erforschen historischer Lernsituationen in Innenräumen sieht sich mit ähnlichen Marginalisierungsprozessen, Fragen der Geschichtswürdigkeit sowie dem Umgang mit Quellenlücken konfrontiert, wie die Alltagsgeschichtsschreibung überhaupt, und besonders jene zu den Handlungsräumen von Frauen - denn insbesondere das Geschlecht galt als zentrales Kriterium, das über das Vergessen oder Erinnern von Geschichtsinhalten entschied.<sup>4</sup> Historische Dokumente zum häuslichen Musiklernen erfordern eine differenzierte Lesart, die die Nuancen des Lernens und Lehrens im familiären Alltag aufspürt. Quellen, wie z.B. das Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, dokumentieren Unterrichtsinhalt und Schwierigkeitsgrad der Kompositionen, weisen auf Begabungen der Schüler bzw. der Schülerin hin und geben Aufschluss über Kompositions- und Interpretationstechniken sowie über mögliches Instrumentarium. Die Voraussetzungen zur Schaffung von Lehr- und Lernsituationen, die Lernatmosphäre sowie die Handlungsmöglichkeiten der Lehrenden und Lernenden lassen sich nur mittelbar und im Kontext weiterer Einzeluntersuchungen und auch - wie nachfolgend gezeigt wird - durch ein vertieftes theoretisches Verständnis musikbezogener Lernformen konkretisieren.

Peter Röbke, Natalia Ardila-Mantilla (Hrsg.), Vom wilden Lernen. Musizieren Lernen – auch außerhalb von Schule und Unterricht (= Üben & Musizieren. Texte zur Instrumentalpädagogik), Mainz 2009.

Vgl. Melanie Unseld, "Wider die Begradigung eines Stromes. Gedanken über Musikgeschichtsschreibung", in: Panta Rhei. Beiträge zum Begriff und zur Theorie der Geschichte, hrsg. von Herbert Colla und Werner Faulstich, München 2009, S. 109–124, bes. S. 111. Ebenfalls kann die von Aleida Assmann geprägte Differenzierung zwischen einem Speicher- und einem Funktionsgedächtnis als zwei Modi der Erinnerung (Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 32006, hier: S. 130–145) hilfreich sein, um den Prozess der Speicherung bzw. Nicht-Speicherung von musikbezogenem Wissen – in diesem Fall also die Kenntnis von Lehr- und Lernsituationen im familiären Haushalt um 1800 – in den Blick zu nehmen. Vgl. Melanie Unseld, Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie, Köln u.a. 2014, bes. S. 42ff.

Wie groß die Bandbreite dessen ist, was unter musikalischem Lernen zu verstehen ist, machen zahlreiche aktuelle musikpädagogische Veröffentlichungen deutlich.<sup>5</sup> Informelle Lernformen und -orte erhalten dabei besondere Aufmerksamkeit. Musikalisches Lernen, so der Ansatz auch in Peter Röbkes und Natalia Ardila-Mantillas Publikation "Vom wilden Lernen. Musizieren lernen – auch außerhalb von Schule und Unterricht",6 erfolgt im Sinne eines Übergangs zwischen verschiedenen Lernformen: zwischen freien ("wilden") und organisierten Lernformen, zwischen impliziten und expliziten Lernwegen, zwischen episodischen oder spontanen und regelmäßigen oder stetigen Lernsituationen, zwischen Situationen mit und ohne Lehrperson und solchen, die im hohen Maß eigenaktiv sowie solchen, die reproduktiv erfolgen.7 In diesem aufgefächerten Spektrum mannigfaltiger musikalischer Lernformen wird nun die häusliche Musikpraxis im Berlin des 18. Jahrhunderts verortet. Zur Untersuchung der Rolle informeller Lernsituationen innerhalb dieses familiären Musizierens werden die historischen Quellen aus der Perspektive des "wilden Lernens" nach Peter Röbke und Natalia Ardila-Mantilla untersucht. Dabei sind zwei Fragen leitend: Ist das Zuhause, die familiäre Musikpraxis um 1800 in Berlin, mit dem Prädikat des "wilden Lernens" zu greifen und inwiefern können musikalische Lehr- und Lernsituationen dieser Zeit durch die musikpädagogisch-inspirierte Brille verändert betrachtet werden?

Theoretische Ansätze, die im Kontext von Musikpädagogik entwickelt wurden als Zugang für musikwissenschaftliche Forschungen zu wählen, ist eine bislang wenig erprobte Arbeitsweise.<sup>8</sup> Doch scheint diese

.

Vgl. Wilfried Gruhn, Peter Röbke (Hrsg.), Musiklernen. Bedingungen – Handlungsfelder – Positionen, Innsbruck u.a. 2018; Michael Dartsch, Jens Knigge, Anne Niessen u.a. (Hrsg.), Handbuch Musikpädagogik. Grundlagen – Forschung – Diskurse, Münster/New York 2018, bes. Abschnitt 4 "Perspektiven auf Lernen", S. 157–377.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Siehe Anm. 3.

Vgl. die Übersicht in: Wilfried Gruhn, "Dimensionen eines musikbezogenen Lernbegriffs", in: Gruhn/Röbke, Musiklernen, S. 16–42, hier: S. 34.

Eine umfassende Übersicht über die Entwicklungen des Verhältnisses zwischen Musikpädagogik und Musikwissenschaft ist zu finden in: Melanie Unseld, Lars Oberhaus (Hrsg.), Musikpädagogik der Musikgeschichte, Münster/ New York 2016, S. 7–14 (Einleitung). Vgl. außerdem dies., "Historische Musikwissenschaft. (Inter-)Disziplinäre Beziehungen zwischen Musikpädagogik und Historischer Musikwissenschaft", in: Handbuch Musikpädagogik, S. 55–59; Susanne Fontaine, "Wider die Geschichtsvergessenheit. Musikgeschichte und Musikwissenschaft im Rahmen der Ausbildung von Musikern und Musikpädagogen", in: Diskussion Musikpädagogik 43 (2009), S. 4–9; Friedhelm Brusniak, Albrecht Goebel, Matthias Kruse (Hrsg.), Musikwissenschaft und Musikpädagogik im interdisziplinären Diskurs. Eine Festschrift für Ute Jung-Kaiser, Hil-

Art (inter-)disziplinären Vorgehens umso naheliegender, wenn man bedenkt, dass der Gegenstand selbst, also die musikbezogene häusliche Lern- und Lehrpraxis, ein musikpädagogischer ist. Konkreter: Fragt man danach, wie Musik in der Geschichte, hier im häuslich-familiären Kontext, vermittelt wurde, so geht es auch darum, ästhetische Erfahrungsprozesse an den jeweiligen Lernorten zu rekonstruieren, über die mit Blick auf aktuelle Bedingungen und Möglichkeiten in der Musikpädagogik geforscht wird. Durch den Einbezug musikpädagogischer Konzepte zum informellen Lernen kann die historische Betrachtung profitieren, z.B. durch das Eröffnen neuer Perspektiven auf die innerhäusliche Musikpraxis. Vice versa kann auch die Musikwissenschaft theoretisch erprobte Ansätze in die Musikpädagogik zurückspiegeln, wie dies in dem vorliegenden Beitrag mit Blick auf raumsoziologische Fragestellungen geschieht.

Vor diesem Hintergrund werden im Folgenden zwei historische Fallbeispiele vorgestellt: die musikbezogene Lern- und Lehrpraxis in der Familie Mendelssohn Bartholdy und die in der Familie Itzig bzw. Levy. Bei den zu Grunde liegenden Quellen handelt es sich um Briefe aus dem Briefwechsel zwischen Lea Mendelssohn Bartholdy und Henriette von Pereira-Arnstein sowie um unveröffentlichte Briefe Lea Mendelssohn Bartholdys und im Fall der Familie Itzig um Erinnerungsliteratur und Notenverzeichnisse. <sup>11</sup>

Als Voraussetzung für die Untersuchung folgen zunächst methodische Überlegungen zu den Raumkategorien, die auf die häuslich-familiäre Musikpraxis der Mendelssohn Bartholdys und Itzigs zu projizieren sind.

desheim 2008; Arnfried Edler, Siegfried Helms, Helmuth Hopf (Hrsg.), *Musikpädagogik und Musikwissenschaft*, Wilhelmshaven 1987. Zur Geschichte musikbezogenen Lernens und Lehrens vgl. Stefan Hörmann, Alexander J. Cvetko, "Historische Musikpädagogik", in: *Handbuch Musikpädagogik*, S. 460–463. In diesem Aufsatz soll allerdings bewusst eine andere Fragerichtung eingenommen werden, eine, die von der musikpädagogischen Theorie auf den musikwissenschaftlichen Gegenstand blickt.

<sup>9</sup> Vgl. z.B. Frauke Heß, "Ästhetische Erfahrung" (S. 181–187) und das Kapitel "Orte" (S. 385–410) in: *Handbuch Musikpädagogik*.

Die Bezugslinien zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik zu stärken, ist ein Bestreben, das auch Melanie Unseld und Lars Oberhaus im aktuellen *Handbuch Musikpädagogik* formulieren. Vgl. Oberhaus/Unseld, "(Inter-)Disziplinäre Beziehungen", S. 56.

Zur weiterführenden Quellenübersicht vgl. Evelyn Buyken, Bach-Rezeption als kulturelle Praxis. Johann Sebastian Bach zwischen 1750 und 1829 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 81), Stuttgart 2018, bes. S. 99ff. und 232ff.

### 1. Zur Methodik: Räume musikbezogenen Lernens um 1800 in Berlin

Unter Raum' wird hier der soziale Handlungsraum verstanden, das heißt ein "durch menschliches Handeln konkretisierter Raum mit bestimmten Grenzen und Freiheiten". 12 Das Herstellen von Räumen, in denen Musik praktiziert, gelehrt und erfahren wird, das sogenannte "Spacing", wird als eine eigene kulturelle Praxis verstanden und bei Martina Löw durch eine große "Aktivität des Konstituierens" gekennzeichnet.<sup>13</sup> Der soziale Handlungsraum, in diesem Fall der häuslich-musikalische Familienraum als einem spezifischen Innenraum, wird im Wechselspiel der drei Analysekategorien, den Akteur:innen, den Praktiken und dem Material, untersucht. Folgende Fragen sind dabei relevant: Wie, mit welchen Praktiken und durch welches Material, wird der Raum zum Lern- und Lehrort? Welche Gestalt haben die Praktiken? Sind sie ephemer oder verfestigt? Ephemere Praktiken beschreiben schneller vorübergehende Konstellationen im Vergleich zu Praktiken, die in institutionalisierten Räumen stattfinden und die durch Regelmäßigkeit und Regeln gekennzeichnet sind. 14 Das Material (Noten, Instrumentarium, Mobiliar) wird als Bestandteil zur Herstellung musikalischer Räume begriffen. Artefakte, so der Soziologe Robert Schmidt, sind selbst materielle Träger von "eingebauten sozialen Regeln", 15 d.h. ihr Gebrauch erfordert einen ganz bestimmten Umgang. Interessanterweise ist gerade das Unterrichten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Berlin diejenige Praxis, die das Material in Bewegung bringt und für die Weitergabe von musikbezogenem Wissen sorgt. Lehrer - und damit auch ihre musikalischen Traditionen - betraten den familiären Haushalt und veränderten dessen Musikpraxis. Der Unterricht sorgte in Berlin um 1800 für Vermischungen und Durchkreuzungen der Stile und Traditionen und war damit ein wichtiger Motor musikkultureller Entwicklung.16

Neben den Akteur:innen, den Praktiken und dem Material ist das Verhältnis zwischen den Räumen des Hauses und denen der Stadt eine

Susanne Rode-Breymann, Carolin Stahrenberg, Art. "Orte", in: Lexikon Musik und Gender, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel/Stuttgart 2010, S. 413. Vgl. die Arbeiten von Martina Löw, Raumsoziologie (= Suhrkamp TB Wissenschaft 1506), Frankfurt am Main 2001; dies., Soziologie der Städte, Frankfurt am Main 2008.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Martina Löw, "Raum – Die topologischen Dimensionen der Kultur", in: Handbuch der Kulturwissenschaften, hrsg. von Friedrich Jaeger, Burkhard Liebsch u.a., Bd. 1, S. 46–59, hier: S. 57.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Susanne Rau, Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen, Frankfurt am Main 2013, S. 147.

Robert Schmidt, Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen, Berlin 2012, S. 63.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Hierzu Buyken, Bach-Rezeption, S. 147ff.

entscheidende Analysekategorie. Susanne Rau geht davon aus, dass Räume nicht isoliert, sondern nur im Kontext mit anderen Räumen zu untersuchen sind. 17 Der Mikro-Raum ist an die Leiblichkeit des Menschen geknüpft und ist selbst wiederum Teil eines Meso-Raumes, so z.B. einer ganzen Stadt. Die Abhängigkeit zwischen Mikro- und Meso-Räumen wird hier – erstens – auf den häuslichen Musikraum bezogen. Zweitens kennzeichnet den häuslichen Raum das Prinzip der Überlappung bzw. der Kopräsenz von Räumen an einem Ort. Die Überlagerung von musikalischen Räumen des Hauses, die innerhalb der Familie und in Ausbildungskontexten konstituiert wurden, und solchen Räumen, die sich personell und strukturell für einen außerfamiliären Personenkreis öffneten, ist groß. Der häusliche musikalische Familienraum und der musikalische Salon können architektonisch gesehen identisch sein. Die Unterschiede liegen in den sozialen Bedingungen und Funktionen des musikalischen Raumes an dem jeweiligen Ort.

Familiäre Hausmusikformate, um die es hier primär gehen wird, waren wie die musikalischen Salons ein gemeinschaftliches Ereignis, hatten aber eine andere Funktion und unterlagen anderen Bedingungen. Sie waren zeitlich flexibler, konnten spontan stattfinden und richteten sich eher nach innen, d.h. auf die Konstitution und Stärkung der Familie. Innerhalb dieser familiären Hausmusikformate bot sich für die gesamte Familie ein enormes musikbezogenes Lern- und Erfahrungspotenzial. Gerade weil die musikalische Ausbildung so früh, im frühkindlichen Alter beginnt, ist der Einfluss und der Wirkungsbereich dieses innerfamiliären Lernens auf die Ausbildung der Kinder als besonders hoch einzuschätzen. Barbara Rendtorff bezeichnet diesen Bereich als das "edukative Aufgabenfeld", das "zweifellos in der frühen Kindheit [...] am größten" ist und sich mit "zunehmendem Alter der Kinder" verändert.

-

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Rau, *Räume*, S. 65f.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Zum Thema Musikerfamilien vgl. z.B. Melanie Unseld, "Musikerfamilien. Kontinuitäten und Veränderungen im Mikrokosmos der Musikkultur um 1800", in: *Beethoven und andere Hofmusiker seiner Generation*. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 3.–6. Dezember 2015, hrsg. von Birgit Lodes, Elisabeth Reisinger und John D. Wilson (= Musik am Bonner kurfürstlichen Hof 1), Bonn 2018, S. 25–54; Gesa Finke, "Professionalisierung im Familiennetzwerk am Beispiel von Margarethe Danzi und Franziska Lebrun", in: *Aufklärung! Musik und Geschlecht im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Cornelia Bartsch und Katharina Hottmann (Publikation in Planung).

Barbara Rendtorff, "Geschlechteraspekte im Kontext von Familie", in: Handbuch Familie, hrsg. von Jutta Ecarius, Wiesbaden 2007, S. 94–111, hier: S. 104.

### 2. Musikbezogenes Lernen im Innenraum des Hauses um 1800 in Berlin

Informelles Musiklernen bei den Mendelssohn Bartholdys

Die Art und Weise, wie im eingangs zitierten Briefausschnitt frühkindliches Musiklernen dargestellt wird, wirkt kindgerecht, und in der geschilderten Imitation des Kontrabassspiels vermittelt sich ein lebendiges Bild musikalischer Erfahrungsbildung.<sup>20</sup> Das musikalische Lernen erfolgt in der geschilderten Situation informell und geschieht in der familiären Gemeinschaft, offenbar mit viel Spaß und Selbstmotivation: Dem siebenjährigen Paul Mendelssohn Bartholdy wird vom zehnjährigen Felix ein imaginiertes Kontrabassspiel beigebracht, während er selbst Violine lernt. Die Lernenden sind in der hier geschilderten Situation unter sich, einzig durch den Einfluss der gemachten Erfahrungen "freitags bei Zeltern" wird das Lernen durch Imitation reguliert.

Hier beeinflussen sich der innerfamiliäre Raum und der öffentliche Raum der von Carl Friedrich Zelter geleiteten Sing-Akademie zu Berlin. Selbstverständlich nahmen nicht nur Paul und Felix, sondern auch Fanny als Dreizehnjährige und beide Elternteile an den Freitagsmusiken der Sing-Akademie teil. Hierbei handelt es sich um die Proben der Ripienschule, dem instrumentalen Pendant zum Chor der Sing-Akademie, die mit dem Ziel gegründet worden war, große Chorwerke zu begleiten. Die Familie blieb als Lernkollektiv jedoch auch in der bürgerlichen Musikvereinigung bestehen.

Wenngleich die angesprochene Lernsituation nicht unmittelbar von Lea Mendelssohn Bartholdy angeleitet wurde, stellte sie sich selbst zumindest als Initiatorin des Geigenspiels von Felix dar – eine Facette, die für ihre Rolle als Mutter, die gleichzeitig als Musikvermittlerin agiert, zentral ist. An vielen Stellen des untersuchten Briefkorpus entwarf sie ein Selbstbild als Musikvermittlerin ihrer Kinder: Sie handelte als Lehrerin ihrer Kinder und Vermittlerin von Klavierpädagogen, als Netzwerkerin mit Musikvirtuosen und Musikinstitutionen, als Verlagskorrespondentin, als Distribuentin der Werke ihres Sohnes Felix und als Organisatorin von familiären Musikereignissen. Auch im folgenden Zitat erscheint Lea Mendelssohn Bartholdy als Musikvermittlerin, wenngleich der Impetus des Lernens und damit auch die Lernatmosphäre nun eine ganz andere zu sein scheint. Fannys Tante Henriette Mendelssohn schrieb an Lea Mendelssohn Bartholdy:

"Fanny's Meisterstück 24 Präludien auswendig zu lernen und ihre Beharrlichkeit sie einstudiren zu lassen, haben mich starr und stumm vor Erstaunen gemacht und ich habe nur die Sprache wieder gefunden, um allen Menschen dies ungeheure Gelingen mitzutheilen. Nachdem ich aber Ihnen und Fanny meine ungetheilte Be-

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Siehe Anm. 1.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Hierzu ausführlicher Buyken, Bach-Rezeption, S. 106ff.

wunderung zuerkannt, muß ich doch gestehn, dass ich das Unternehmen strafbar finde, die Anstrengung ist zu groß, sie hätte leicht schädlich werden können."<sup>22</sup>

Die Annahme, das Auswendiglernen der Präludien aus Bachs Wohltemperiertem Klavier sei "strafbar" und "schädlich", ist vor dem Hintergrund geschlechterspezifischer Vorstellungen zu verstehen, die es Mädchen und Frauen um 1800 erschwerten, professionell ausgebildet und gefördert zu werden. <sup>23</sup> Ungeachtet der Geschlechternormen ist hier Fannys autodidaktisches Lernen bemerkenswert. Neben das spaßhafte Lernen des anfangs erwähnten Beispiels tritt eine strenge, Anstrengung verursachende Lernatmosphäre, die mit Begriffen des Schulmeisterlichen dargestellt wird: "Meisterstück", "Beharrlichkeit", "Gelingen" sind Termini, die für die Diskurse der Bach-Rezeption vor 1800 geradezu typisch sind. <sup>24</sup> Darüber hinaus weisen sie bereits auf diejenigen Bedeutungsschattierungen musikalischen Lernens hin, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts mit der Etüde in Verbindung gebracht werden, wie z.B. der Maßstab höchster Virtuosität bis hin zur Unspielbarkeit von musikalischen Werken. <sup>25</sup>

Doch kehren wir zurück zur musikalischen Praxis bei den Mendelssohn Bartholdys: Über Musik im Rahmen informeller Musikabende berichtete Lea Mendelssohn Bartholdy im Juni 1820:

"Mit Rode schwindet völlig der Reiz unsrer musikal. Winterabende. [...] Eine unersetzliche Lücke in unserm Umgange! Er und seine kleine Frau sind das liebenswürdigste Paar das man sehen kann; er war so gefällig, bei uns zu spielen wann wirs wünschten, und der Genuß, von einem so ausgezeichneten Künstler begleitet zu werden, feuerte die Kinder nicht wenig an, seiner würdig zu spielen."<sup>26</sup>

\_

Hans-Günter Klein, "Henriette Maria Mendelssohn in Paris. Briefe an Lea Mendelssohn Bartholdy", in: *Mendelssohn-Studien* Bd. 14, hrsg. von dems. und Christoph Schulte, Berlin 2005, S. 101–187.

Hierzu u.a. Freia Hoffmann, Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur, Frankfurt am Main 1991; dies., Eva Rieger, Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen, Kassel 1992; Beatrix Borchard, "Frau / Mutter / Künstlerin – Gedanken zum Thema Künstlerinnenbilder", in: Künstler-Bilder. Bericht des Bruckner Symposions im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1998, hrsg. von Uwe Marten u.a., Wien 2000, S. 103–116.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Hierzu ausführlicher Buyken, *Bach-Rezeption*, S. 62ff.

Zur Etüde vgl. Arnfried Edler, Gattungen der Musik für Tasteninstrumente (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7,3), Laaber 2004, hier: S. 297f.; vgl. auch Peter Röbke, "Lösung aller Probleme? Die 'Entdeckung' des informellen Lernens in der Instrumentalpädagogik", in: Röbke/Ardila-Mantilla, Vom wilden Lernen, S. 11–29, hier: S. 12.

Brief vom 28. und 30. Juni 1820, in: Mendelssohn Bartholdy, "Ewig die deine", S. 30; vgl. auch Cornelia Bartsch, "Dialogizität versus Univers(al)ität? – Musik

Auch diese Lernsituation kommt ohne separaten Lehrer aus. Das Lernen erfolgt implizit, es hat eher den Anschein eines "learning by doing". Erfahrene und weniger erfahrene Musiker:innen spielen gemeinsam. Die Lerngemeinschaft entsteht also im musikalischen Tun und nicht durch explizite Instruktion. Zentral sind der hohe Grad an Selbstmotivation und der Drang, ebenso gut zu spielen wie der eng mit dem Haus verbundene Musiker Pierre Rode.

Über die Häufigkeit der informellen Musikabende, die "Winterabende", geben die Briefe keine Auskunft. Sicher ist aber, dass die Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs in diesem Rahmen mit einem kleinen Chor geprobt wurde. Über die Vorgeschichte der Wiederaufführung der Matthäus-Passion geben Eduard Devrients Erinnerungen aus dem Jahre 1869 detaillierte Auskünfte. Ihm zufolge versammelte Felix Mendelssohn Bartholdy einen "kleinen zuverlässigen Chor", mit dem er "seltene Musik" probte.<sup>27</sup> So spielte und sang man ab 1826 die Matthäus-Passion in kleiner Chorbesetzung, ohne Orchester, unterstützt vom Klavier, um gemeinsam die Aufführbarkeit des Werkes zu erproben. Devrient bezeichnete die Passion als "räthselhafte musikalische Geheimsprache", 28 die unter Felix' Leitung in den Proben entschlüsselt wurde. Dass dabei die Ausführenden die Bearbeitung der Matthäus-Passion unmittelbar mitbestimmten, ist nicht von der Hand zu weisen. Lea Mendelssohn Bartholdy reflektierte diese Probensituation aus der Rückschau und schrieb 1838, also ein Jahrzehnt später, an ihren Sohn Felix:

"Mittwoch Abend hatten wir eine kleine Probe v. den Paulus Stücken die du hier gelaßen. Devrients, Hausers, Antonie, Ed. Magnus, Woringen, Beckchen sangen, es ging bei der Wiederholung sehr gut, Hausers Arie war vortrefflich, der Chor, – 'er wird sie abwischen' – wie rührend u eindringlich! Welch Gedanken, Erinnerungen bemächtigten sich meiner! Auch der Anfang der Bach'schen Paßion mit eben so Wenigen, ward mir wieder gegenwärtig. Grade so klein hatte das gewaltige Werk begonnen."<sup>29</sup>

Die Probensituation wird als sehr zwanglos als Experimentierfeld noch unbekannter Vokalmusik geschildert. Die Mischung aus Spaß und Ernsthaftigkeit hat den Impetus eines intimen familiären Musikmachen-

bei Lea Mendelssohn", in: Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur, hrsg. von Beatrix Borchard und Heidy Zimmermann (= Jüdische Moderne 9), Köln 2009, S. 135–158, hier: S. 147f.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich*, Leipzig 1869, S. 53; vgl. auch Bartsch, "Dialogizität versus Univers(al)ität?", S. 149.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Devrient, Meine Erinnerungen, S. 42.

Brief von Lea Mendelssohn Bartholdy an Felix Mendelssohn Bartholdy vom 16. Januar 1838 (GB-Ob, Green Books, V MS. M.D.M. d.33, 63).

Wollens. In dieser Situation ist nicht eindeutig auszumachen, wer lernt oder das Lernen anleitet. Das Interagieren im Zuge der Aneignung der Matthäus-Passion stand im Zentrum. Dieses Lernen fand in der Peergroup statt und kann als Voraussetzung für die parallel dazu stattfindenden Proben und Aufführungen der Matthäus-Passion am Ende der 1820er Jahre in der Sing-Akademie betrachtet werden.

In dieser öffentlichen Situation in der Sing-Akademie zu Berlin, die durch klare Probenvorschriften und Statuten geregelt war, änderten sich die sozialen Rollen innerhalb der musikalischen Gemeinschaft: Die Sänger:innen im Chor wurden zur Gruppe der Lernenden, während sie im häuslichen Kontext Lehrende und Lernende zugleich waren. Felix Mendelssohn Bartholdy agierte in der Sing-Akademie letztendlich als musikalischer Leiter und machte den Ausführenden seine Interpretation bzw. Bearbeitung des Stückes begreifbar, während er im häuslichen Rahmen zugleich als Lehrender und Lernender bewertet werden kann. Der Übergang zwischen dem häuslich-intimen Rahmen und dem öffentlichinstitutionellen ist hier einerseits fließend, denn personell und materiell gibt es große Überschneidungen. Andererseits brachte der Raumwechsel in die Sing-Akademie eine klare Rollenverteilung innerhalb der Lerngemeinschaft und klar definierte Probenzeiten und -abläufe mit sich. Die Lernwelten sind zueinander durchlässig und haben gleichzeitig ihre eigenen Spezifika.

Zur Sing-Akademie gehörte neben der Familie Mendelssohn Bartholdy auch die Großfamilie Itzig bzw. Levy, die ebenso eine profilierte innerhäusliche Musikpraxis etabliert hatte.

Der Innenraum der Familie Itzig als Lern- und Experimentierfeld der Musik Bachs

Als zweites Fallbeispiel wird nun der Familienraum der Familie Itzig und der Cembalistin Sara Levy geb. Itzig untersucht. Die Itzigs zählten zu den wohlhabendsten und einflussreichsten jüdischen Familien Berlins, die darüber hinaus eine intensive und profilierte häusliche Musikkultur pflegten. So hat ihr Haus auch einen Ort in dem Tableau, das Adolf Weissmann in seinem Stadtführer über die Musikhäuser Berlins um 1800 am Ende des 19. Jahrhunderts entworfen hat:

"Im Jahre 1771 ist Reichardt in Berlin und macht Kirnberger, dem berühmten Theoretiker, seine Aufwartung. In seinem Hause wie bei Marpurg, dessen Sohn sich bald zum trefflichen Violinspieler entwickeln wird, findet die Musik liebevolle Pflege. Auch im Itzig'schen Hause wird ein förmlicher Sebastian und Philipp Emanuel Bach-Kultus getrieben. Diese Familie hält sich einen vortrefflichen

Klavierlehrer gegen ein jährliches Gehalt. Und den genannten Häusern reiht sich das Nicolai'sche würdig an."<sup>30</sup>

In ihrem Palais in der Burgstraße gingen sowohl jüdische Gemeindemitglieder ein und aus als auch führende Vertreter:innen des Adels und des Bürgertums. <sup>31</sup> Wenngleich die Quellen über die Musikpraxis der Itzigs verglichen mit denen zur Familie Mendelssohn Bartholdy weitaus schwieriger zu greifen sind, so gibt es einige Anhaltspunkte, anhand derer die Hausmusikpraxis und damit auch das musikbezogene Lernen zu rekonstruieren sind.

Die Itzig'sche Familie wird von Weissmann in besonderer Weise hervorgehoben: In ihrem Hause herrsche ein "förmlicher Sebastian und Philipp Emanuel Bach-Kultus". Mit Johann Friedrich Reichardts Beschreibung lässt sich die Lupe noch etwas genauer ansetzen. Er berichtet über die musikalische Praxis der Itzigs wie folgt:

"Musik wurde da im reinsten, edelsten Sinn getrieben, Sebastian und Emanuel Bach mit einem Verständniß vorgetragen, wie sonst nirgends. Der beste Clavierlehrer wurde, wie noch andere treffliche Lehrer mit einer jährlichen Pension belohnt, damit die schönen, zahlreichen Kinder der Familie ganz nach Trieb und Gefallen jeden Unterricht in allen guten und wünschenswerthen Gegenständen nehmen konnten."<sup>32</sup>

Zwei Aspekte scheinen Reichardts Eindruck seines Besuchs bei den Itzigs besonders geprägt zu haben: Die Interpretation der Werke Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bachs und der hohe finanzielle Aufwand um "treffliche Lehrer" anzustellen. Es kann davon ausgegangen werden, dass als Schülerinnen, deren Bach-Interpretation Reichardt besonders hervorhebt, die drei Itzig-Töchter gemeint sind: Zippora Wulff (später Cäcilie von Eskeles), Fanny von Arnstein und Sara Levy.

Bei Reichardt wird eine Lernsituation beschrieben, die ganz nach dem Prinzip des Privatlehrers erfolgte, eine "klassische" Schüler-Lehrer-Situation. Dass im Falle Sara Levys Wilhelm Friedemann Bach engagiert wurde, zeigt, wie profiliert diese Ausbildung gewesen sein muss. Interessant ist, dass in Reichardts Bericht das "Verständnis", mit dem die Musik der Familie Bach vorgetragen wurde, unmittelbar in Verbindung gebracht

Vgl. Peter Wollny, "Ein förmlicher Sebastian und Philipp Emanuel Bach Kultus". Sara Levy und ihr musikalisches Wirken, Wiesbaden 2010; Thekla Keuck, Hoffuden und Kulturbürger. Die Geschichte der Familie Itzig in Berlin (= Jüdische Religion, Geschichte und Kultur 12), Göttingen 2011; Evelyn Buyken, Bach-Rezeption, S. 185ff.

Adolf Weissmann, Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911, Berlin/Leipzig 1911, S. 36f.

Johann Friedrich Reichardt. Sein Leben und seine musikalische Thätigkeit, dargestellt von H[ans] M[ichael] Schletterer, Augsburg 1865, S. 100.

wird mit der besonderen Leistung der Lehrer. Es ist also kein autodidaktisches, freies Lernen, welches Reichardt hier beschreibt, sondern eines, dass sich durch die Kompetenz und vor allem Reputation des Lehrers definiert.

Ein besonderes Merkmal der häuslichen Musikpraxis innerhalb der Familie Itzig ist die Erarbeitung kaum verbreiteter Musik, insbesondere der um 1800 nur in wenigen Kennerkreisen bekannten Werke der Bach-Familie. Das Durchdringen und Verstehen weitestgehend unbekannter Musik wird hier als kontinuierlicher und kollektiver Lernprozess bewertet, wie dies auch der Blick in die Musiksammlungen der Eltern Daniel und Mirjam Itzig und die der insgesamt zehn Kinder beweist. Allen gemein ist die große Anzahl an Werken der Bach-Familie. Insbesondere in der Sammlung Sara Levys, aber auch in der Fanny von Arnsteins, finden sich autographe Partituren und kostbare Erstdrucke der Bachs. Welche Werke in den innerhäuslichen, informellen Musikformaten gespielt wurden, lässt sich aufgrund ihrer Notensammlungen rekonstruieren. Dass Zippora Itzig und Sara Levy Duo-Partnerinnen am Cembalo waren, wird in vielen Quellen erwähnt und spiegelt sich in der Vielzahl an Konzerten für zwei Cembali in ihren Notensammlungen wider. Bezeichnend ist, dass von Carl Philipp Emanuel Bachs Konzert für zwei Cembali ein vollständiger Stimmensatz im Besitz Sara Levys und dem Besitz Zippora Itzigs zu finden ist. 33 Offenbar erlernten die Schwestern Musik gemeinschaftlich.

Vom Duospiel der Schwestern Itzig berichtete auch Gottlieb Wilhelm Burmann. Er schrieb von einem Konzert bei den Itzigs im Jahr 1786, bei dem die Schwestern der blinden Konzertpianistin Maria Theresia Paradis ein Werk C.P.E. Bachs vermitteln wollten: "[...] als Madam Wulf [Zippora Itzig] und Levy [Sara Levy], ebenfalls zwei Itzigsche Töchter, und meisterhafte Klavierspielerinnen ihr ein Rondo des unsterblichen Hamburger Bach's in Gedächtnis und Finger bringen wollten."<sup>34</sup>

Gewiss betrifft die hier beschriebene Aufführungskonstellation nur mittelbar das Musiklehren und -lernen. Gleichwohl lässt sie uns das Haus der Familie Itzig als einen Ort vielfältiger musikalischer Handlungen begreifen, für den die Musik der Familie Bach zentral war. An kaum einem anderen Ort Berlins wurde die Musik Johann Sebastian Bachs und die der Bach-Söhne derartig intensiv rezipiert. Dies bedeutete Pionierarbeit zu

<sup>33</sup> Vgl. Wollny, "Bach Kultus", S. 102.

Gottlieb Wilhelm Burmann [G.W.B.], "Auszug eines Briefes aus Berlin", in: Christian August von Bertram (Hrsg.), Ephemeriden der Literatur und des Theaters (= Bibliothek der deutschen Literatur), 6 Bde., Berlin 1785–1787, Neudruck: München 1981, Bd. 3, 13. Stück (1. April 1786), S. 193–198, hier: S. 194. Maria Theresia Paradis bedankt sich für die Gastfreundschaft der Itzigs mit der ihnen gewidmeten Kantate Auf Wiedersehen.

leisten, weitgehend unbekannte Werke zu erlernen und erforderte ein hohes Maß an Begeisterung und Identifikation mit dieser Musik.

## 3. Häuslich-musikalische Lern- und Lehrsituationen um 1800 als .Wildes Lernen'

Peter Röbke und Natalia Ardila-Mantilla schärfen in ihrem Beitrag "Vom wilden Lernen" den Blick auf die Funktionsweisen informeller Lernprozesse eines Musiklernens außerhalb "klassischer" Lehrer-Schüler-Verhältnisse. Frei von Fixierungen auf Propädeutik und Kompetenzerwerb sensibilisieren sie für ein Lernen, das "wohl immer über hohe Anteile an subjektiver Bedeutsamkeit und ein gewisses Maß an Selbststeuerung verfügen muss, das – entgegen den Illusionen, die sich Lehrer oft machen – nicht nur Folge von Instruktion ist, sondern sich auch in formalen Zusammenhängen lustvoll eigene Wege sucht."<sup>35</sup>

Drei zentrale Aspekte informellen Lernens sollen an dieser Stelle herausgegriffen und mit Blick auf die vorgestellten Quellen reflektiert werden. Peter Röbke betont – erstens – die Diversität des Lernens:

"Wir stoßen eher auf eine Fülle von Formen des Lernens [...]. Wir müssen von einem Kontinuum ausgehen, das heißt ein Spektrum beschreiben, das von Formen unbewusster Sozialisation und Entkulturation über Situationen beiläufigen, beinahe ungewollten Lernens bis hin zu zielgerichtetem und diszipliniertem ebenso chaotischem und sprunghaftem Lernen reicht, [...]."36

Als zentraler Parameter informeller Lernprozesse wird zweitens der Aspekt des Eigeninteresses hervorgehoben: "Die Ziele im informellen Lernen werden aus wirklicher Betroffenheit von Individuen oder einer Gemeinschaft autonom gesetzt, vom Eigeninteresse gelenkt und von tiefen psychischen Bedürfnissen gespeist."<sup>37</sup>

Diese unbedingte Begeisterung, ein Lernen-Wollen, scheint mir für die Musikpraxis der Familie Itzig und ihre Pionierarbeit in Bezug auf die Musik der Bach-Familie ebenso wie für das kollektive Experimentieren im Kontext der *Matthäus-Passion* bei den Mendelssohn Bartholdys konstitutiv zu sein.

Drittens liegt der Fokus auf dem Funktionieren musikalischer Praxisgemeinschaften und nicht auf den Gegensätzen zwischen formalem und informellem Lernen. Im Sinne des "wilden Lernens" bedeutet Lernen eine stetig wachsende Partizipation innerhalb einer musikalischen Gemeinschaft und nicht den Erwerb von Kompetenzen. In diesem Sinne ist

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Röbke/Ardila-Mantilla, Vom wilden Lernen, Vorwort S. 7.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Röbke, "Lösung aller Probleme?", S. 23.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Ebd., S. 22.

etwa das Spiel der Mendelssohn-Kinder mit Pierre Rode zu verstehen. Die Chancen des beobachtenden und imitierenden Spiels werden erkannt und so auch von Lea Mendelssohn Bartholdy geschildert. Auch Paul Mendelssohn schaut sich Spielbewegungen des Kontrabassisten der Sing-Akademie ab, übt und vertieft sie, und geht mit den erworbenen Erfahrungen dann zurück in die musikalische Gemeinschaft. Es kennzeichnet die musikalische Lerngemeinschaft, dass die Grenzen zwischen den Lehrenden und den Lernenden verschwimmen. Lernen geschieht hier also nicht nur in eine Richtung, sondern das Wissen und Können zirkuliert zwischen allen Beteiligten, <sup>38</sup> – ein Phänomen, das besonders für die Aneignung der *Matthäus-Passion* zutrifft.

Abschließend und mit Blick auf die eingangs gestellten Fragen lässt sich festhalten, dass in der häuslich-familiären Musikpraxis der Familien Mendelssohn Bartholdy und Itzig/Levy verschiedene Lernsituationen parallel zueinander existierten - formale, informelle, angeleitete und offene. Diese reichten von impliziten Lernvorgängen im Rahmen familiärer musikalischer Geselligkeiten und informellen spaßhaften Situationen zwischen Geschwistern bis hin zu angeleiteten Lernprozessen in einem eindeutig definierten Lehrer-Schüler-Verhältnis. Spezifisch für die intimfamiliäre Musikpraxis im privaten Innenraum ist jedoch die offenkundige Vielfalt an Lehr- und Lernsituationen. Diese ist abzugrenzen von Einrichtungen des Musiklebens, die stärker in die Öffentlichkeit wirkten, wie z.B. die musikalischen Gesellschaften. Spätestens mit der Gründung der Sing-Akademie zu Berlin, dem Lernort der Musikliebhaber:innen Berlins, wird das Lernen zunehmend von einem emphatischen Werkbegriff dominiert, der das propädeutische Lernen in den Vordergrund rückt und die Rollen der Lehrenden und Lernenden eindeutig festlegt. In informellen Kontexten konnte diese Grenze verschwimmen. Mit der Expertise, die die Sing-Akademie dem kulturell aufgeschlossenen Berliner Bürgertum anbot, veränderte sich die Funktion von musikalischem Lehren und Lernen im Haus. Musik zu lernen wurde nicht mehr ausschließlich auf den familiären Haushalt als Musikraum beschränkt, sondern potenziell auch institutionell verfügbar und lenkbar.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Ebd.

## Sophie Klingemanns Stammbuch: Innenräume – Erinnerungsräume

## (Wieder-)Begegnungen mit Felix Mendelssohn Bartholdy, Joseph Joachim und Ignaz Moscheles

Von Henrike Rost

In geselligen Kontexten war Musik immer schon eine der Künste, die zur Unterhaltung, Identitätsstiftung sowie zur sozialen Distinktion praktiziert wurden. Vor diesem Hintergrund fanden in Stammbüchern aus dem Umfeld der künstlerischen Eliten des 19. Jahrhunderts Gedichte, Zeichnungen und notierte Musik zusammen.1 Zentrales Anliegen der Stammbuchpraxis war es, freundschaftliche und gesellschaftliche Kontakte und Begegnungen zur Erinnerung festzuhalten. Dies geschah durch eigenhändige, idealtypisch mit Ort, Datum und Namenszug versehene Beiträge eines durch die Albumeignerin oder den Albumeigner ausgewählten Personenkreises. Hinsichtlich ihrer individuellen Prägung und ihrer Bindung an spezifische soziale Kontexte möchte ich vorschlagen, Stammbücher mit einem von Aleida Assmann geprägten Begriff als "kulturelle Erinnerungsräume" zu betrachten, die "durch jene partielle Ausleuchtung von Vergangenheit [entstehen], wie sie ein Individuum oder eine Gruppe zur Konstruktion von Sinn, zur Fundierung ihrer Identität, zur Orientierung ihres Lebens, zur Motivierung ihres Handelns brauchen."2

Für eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Thema verweise ich auf meine Dissertation (Hochschule für Musik und Tanz Köln): Henrike Rost, Musik-Stammbücher. Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts (= Musik – Kultur – Gender 17), Köln u.a. 2020.

Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 32006, S. 408. Der Begriff "Erinnerungsräume" erscheint bei Assmann bezüglich ihres Themas des kulturellen Gedächtnisses, das sie in Hinblick auf dessen literarische Inszenierung untersucht, weitgehend flexibel. Er korrespondiert in der begrifflichen Anlage mit den "Lieux de mémoire" ("Erinnerungsorte") von Pierre Nora, wobei sinnvollerweise "zwischen dem Ort als konkretem Ort und dem Raum als Bedeutungsraum zu unterscheiden" wäre. Eckhardt Fuchs, Ulrike Mietzner, "Erinnerungsräume – Geschichte des Umgangs mit Erinnerung: Einleitung in den Themenschwerpunkt", in: Schwerpunkt: Erinnerungsräume, hrsg. von dens. (= Jahrbuch für historische Bildungsforschung 22), Bad Heilbrunn 2017, S. 9-15, hier: S. 10. Zu zentralen Thesen in Assmanns Buch, das u.a. die Unterscheidung eines Funktions- und eines Speichergedächtnisses etabliert hat, vgl. auch Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart <sup>3</sup>2017, S. 27–29; zu Noras Konzept der "Lieux de mémoire", zu denen "als loci im weitesten Sinne" u.a. auch Gegenstände, Texte, Ereignisse oder historische Persönlichkeiten zählen, vgl. ebd., S. 20-24, hier: S. 20.

Musikbezogene Stammbücher stellen heute eine unterschätzte musikgeschichtliche Quelle dar. Inwiefern ihre Auswertung einen Zugang zu einem ästhetischen und sozialen Handeln im Privaten eröffnet, der insbesondere das gesellige Miteinander in konkreten historischen Innenräumen greifbar werden lässt, zeige ich im Folgenden am Beispiel ausgewählter Einträge aus dem Stammbuch von Sophie Klingemann (geb. Rosen). Das heute nur noch in Kopie überlieferte Album der Ehefrau des engen Mendelssohn-Freundes Carl Klingemann wird in diesem Beitrag erstmals in den wissenschaftlichen Fokus gerückt und in Hinblick auf genderspezifische Fragen analysiert. Thematisiert werden insbesondere die für das Stammbuch charakteristischen Mehrfacheinträge von Felix Mendelssohn Bartholdy, Joseph Joachim und Ignaz Moscheles, die teilweise mehrere Jahrzehnte auseinanderliegen.

### Sophie Klingemann (1822–1901) und ihr Stammbuch (1844–1897)

Als Tochter des Juristen sowie späteren lippischen Kanzlers Friedrich Ernst Heinrich Ballhorn-Rosen und dessen zweiter Ehefrau Sophie (geb. Rudorff) wurde Sophie Rosen (verh. Klingemann) 1822 in einer evangelischen Familie in Detmold geboren. Zu ihren zahlreichen Geschwistern gehören der Orientalist Friedrich August Rosen sowie der Diplomat Georg Rosen.<sup>3</sup> Es ist bekannt, dass Sophie Rosen einige Zeit als Lehrerin an der höheren Töchterschule in Detmold unterrichtete,<sup>4</sup> doch war ihr als bürgerliche Frau, dem zeitgenössischen Geschlechterverständnis folgend, die Rolle als Ehefrau und Mutter vorbestimmt.<sup>5</sup> Ihren zukünftigen Ehemann, der zu diesem Zeitpunkt bereits 45 Jahre alt war, lernte die 21-jährige Sophie Rosen im Sommer 1844 bei einem Besuch in London kennen. Ein gutes Jahr später heiratete sie den in der britischen Hauptstadt ansässigen Diplomaten Carl Klingemann (1798–1862).<sup>6</sup>

\_

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Zur Geschichte der Familie Rosen vgl. Agnes Weiske, "From Ignaz Moscheles to Jelka Delius: a background to the Rosen family", in: Frederick Delius: Music, Art and Literature, hrsg. von Lionel Carley, Aldershot 1998, S. 184–210.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Gregor Pelger, Art. "Rosen, Friedrich", in: *Neue Deutsche Biographie* 22 (2005), S. 50f. [Online-Version], <a href="https://www.deutsche-biographie.de/pnd116621249.html">https://www.deutsche-biographie.de/pnd116621249.html</a> #ndbcontent>, 21.8.2019.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Zur Erziehung und Rolle der bürgerlichen Frau im 19. Jahrhundert vgl. Ute Frevert, Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Frankfurt am Main 1986, S. 63–80.

Der Hochzeit, die am 10. August 1845 in Detmold gefeiert wurde, gingen einige Schwierigkeiten mit dem Dienstherren Klingemanns voraus. Vgl. Regina Back, "Freund meiner MusikSeele". Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Klingemann im brieflichen Dialog, Kassel u.a. 2014, S. 83–88.

Es war Carl Klingemann, der ihr zum vorläufigen Abschied aus London ein noch leeres Stammbuch schenkte,<sup>7</sup> das er mit einem Widmungsgedicht eröffnete. Klingemanns "Zueignung an Sophie Rosen" datiert vom Juni 1844 in London:

"Und fährt man über die wilde See / Zum fernen fremden Lande, / So steigen Häuser in die Höh, / Mit Sippschaft allerhande. / Bald Einer hier und Einer dort / Reicht uns die Freundeshände, / Man möchte gar nicht wieder fort, / Ging nicht die Fahrt zu Ende. / Doch muss es mal geschieden sein, / So malen, schreiben Zeichen / Sich liebend hier ins Buch hinein, / Und wollen nimmer weichen. / Die Stunde fliegt, das Zeichen währt, / Und leuchtet in die Ferne, / Denn wenn die Sonne niederfährt, / Da sieht man erst die Sterne."8

Carl Klingemann thematisiert in dem Gedicht die Englandreise der jungen Frau, die sie anhand von Einträgen in das Stammbuch würde erinnern können. Er schlägt dabei einen kindlich-liebevollen Tonfall an, der mit dem großen Altersunterschied des Paares zu korrespondieren scheint. Angesprochen werden zudem bereits existierende Bande von 'Freundund Sippschaften', an die Sophie Rosen in London anknüpfen konnte.

Tatsächlich sind Sophie Rosens Englandreise sowie ihre Bekanntschaft mit Carl Klingemann vor dem Hintergrund eines lange zuvor bestehenden Freundes- und Bekanntenkreises zu verstehen. Denn Sophie Rosen besuchte im Sommer 1844, in Begleitung einer Freundin, die Familie des englischen Musikers William Horsley in Kensington. Die Horsleys verband mit der Detmolder Familie Rosen der Bezug zu Friedrich August Rosen, dem 17 Jahre älteren und bereits 1837 verstorbenen Halbbruder Sophies. Insbesondere die drei Töchter der Horsleys – Mary, Fanny und Sophy – hatten mit Rosen, Klingemann und Mendelssohn seit den frühen 1830er Jahren einen regen Austausch gepflegt, der auch Deutschunterricht umfasste. Die Freundschaft der Männer war während der gemein-

Das Stammbuch von Sophie Klingemann ist nicht im Original erhalten; gebundene Schwarzweiß-Kopien der Albumseiten befinden sich im Landesarchiv Nordrhein-Westfalen – Abteilung Ostwestfalen-Lippe: D-DTsta D 72 Rosen-Klingemann Nr. 75 (im Folgenden: SK; die Blattangaben entsprechen der von unbekannter Hand im Album vorgenommenen Nummerierung).

Das Gedicht wurde (mit minimalen Abweichungen gegenüber dem Autograph) publiziert in: Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London, hrsg. von Karl Klingemann, Essen 1909, S. 29, S. 347. Sophie Klingemanns Stammbuch sowie einige der Einträge werden in der Einleitung der Briefausgabe kurz thematisiert. Vgl. ebd., S. 20.

Mary Elizabeth Horsley (1813–1881) heiratete den Ingenieur Isambard Kingdom Brunel, Frances Arabella Horsley (1815–1849) heiratete den Mediziner Seth Thompson, Sophia Hutchins Horsley (1819–1894) blieb unverheiratet.

Vgl. die zwischen 1833 und 1836 entstandenen Briefe der Schwestern: Mendelssohn and his Friends in Kensington. Letters from Fanny and Sophy Horsley written 1833–

sam in Berlin verbrachten Jahre, insbesondere im gastfreundlichen Haus der Mendelssohns in der Leipziger Straße, begründet worden und vertiefte sich weiter in London. Dies lag nicht zuletzt daran, dass die britische Hauptstadt für alle drei Männer eine wichtige berufliche Station darstellte. Friedrich August Rosen lehrte dort seit 1828 als Professor für orientalische Sprachen am King's College, Carl Klingemann lebte und arbeitete seit 1827 in London als Kanzlist für das Königreich Hannover (ab 1837 für die Hannoversche Gesandtschaft), Während Felix Mendelssohn Bartholdy bekanntermaßen wiederholt nach London reiste, um seine musikalische Karriere voranzutreiben.

Das Stammbuch von Sophie Klingemann war somit von Beginn an eng an das Londoner Umfeld gebunden. 14 Nach der Heirat verbrachte sie mit ihrem Mann 17 Jahre in der britischen Hauptstadt und kehrte erst nach dessen Tod nach Deutschland zurück. Das Paar bekam fünf Kinder, von denen nur zwei das Erwachsenenalter erreichten. Der jüngste Sohn wurde wenige Monate nach dem Tod Carls geboren, den Sophie um fast 40 Jahre überlebte. Besonders ihre letzten Lebensiahre in Bonn waren von schweren Depressionen begleitet.<sup>15</sup> Ihr Stammbuch führte Sophie Klingemann schließlich bis weit in die 1890er Jahre hinein weiter, die spätesten Einträge stammen aus dem Jahr 1897. Insgesamt sammelte sie darin über 130 Einträge, die zur Hälfte Textbeiträge sowie zu etwa gleichen Teilen Zeichnungen und Notenautographe umfassen. 16 Sophie Klingemanns Stammbuch kann vor diesem Hintergrund als "Erinnerungsraum" gelesen werden, in dem sich die Menschen, die sie im Laufe ihres Lebens umgaben, mit Worten, Bildern oder Klängen verewigten und auf diese Weise die Vergangenheit in sehr spezifischer und individueller Weise .ausleuchteten'.

36, hrsg. von Rosamund Brunel Gotch, London 1934. Zur Freundschaft zwischen den Horsleys und Mendelssohn vgl. Peter Ward Jones, "Felix Mendelssohn Bartholdy und seine englischen Freunde", in: *Felix und seine Freunde*, hrsg. von Veronika Leggewie (= Koblenzer Mendelssohn-Tage. Vortragsreihe 5), Lahnstein 2006, S. 7–28, hier: S. 7–18.

Zu den frühen Jahren der Freundschaft zwischen Mendelssohn und Klingemann in Berlin vgl. Back, *Dialog*, S. 99–108.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Zu Friedrich August Rosen vgl. Klingemann, *Briefwechsel*, S. 8–18.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Ebd., S. 18f.

Dabei weist der Sommer 1844 mit 14 Einträgen die stärkste Sammelaktivität in der Albumhistorie auf.

<sup>15</sup> Back, *Dialog*, S. 94–98.

Nach meiner Zählung umfasst das Stammbuch von Sophie Klingemann insgesamt 134 Beiträge. Diese können unterteilt werden in 66 Textbeiträge, 37 Musiknotate und 31 Bilder.

# Felix Mendelssohn Bartholdy zu Besuch: "19 Brook Street" und "Hobart Place no. 4"

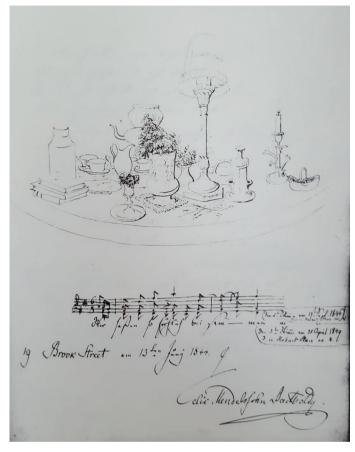


Abb. 1: Von Felix Mendelssohn Bartholdy gestaltete Albumseite, Landesarchiv NRW – Abteilung Ostwestfalen-Lippe – D 72 Rosen-Klingemann Nr. 75, Blatt 47.

Eine interessante Kombination aus Bild und notierter Musik stellen die Einträge Felix Mendelssohn Bartholdys in Sophie Klingemanns Album dar. Als enger Freund der Familie schrieb er sich dreifach in das Stammbuch ein und dokumentierte auf diese Weise die Begegnungen und Wiederbegegnungen mit der Albumeignerin in den Jahren 1844, 1846 und 1847. Alle seine Einträge befinden sich auf einer Albumseite, in deren Fokus eine Zeichnung Mendelssohns mit beigefügter Notenzeile steht.<sup>17</sup>

-

Vgl. Ralf Wehner, "Vorläufiges Verzeichnis des bildkünstlerischen Werkes von Felix Mendelssohn Bartholdy", in: Mendelssohn-Studien Bd. 20, hrsg. von Roland

Diese wurde bereits früh publiziert,<sup>18</sup> doch wurden die komplexen Hintergründe und Geselligkeitskontexte der Einträge in diesem Zuge nur ansatzweise diskutiert. In der *Neuen Zeitschrift für Musik* von 1958 liest sich dahingehend Folgendes:

"Die Zeichnung von Felix Mendelssohn-Bartholdy stellt den Frühstückstisch in der Londoner Wohnung von Klingemann dar. In dem Notenbeispiel ist die dritte Stimme im vierstimmigen Satz bei dem letzten Besuch von Mendelssohn in England geschrieben, die vierte Stimme sollte bei dem nächsten Besuch hinzukommen. Infolge des frühen Todes von Mendelssohn kam es nicht mehr dazu." 19

Als Stillleben gestaltet, gibt die Zeichnung den Blick frei auf einen Tisch mit Lampe, auf dem neben Kerzenständern und befüllten Blumenvasen eine Art Teekocher, ein Gedeck mit Tassen und Kanne, ein kleines Körbchen sowie ein größeres Gefäß, vermutlich eine Milchkanne, auszumachen sind. Auf einen bürgerlichen Bildungshintergrund verweist ein auf dem Tisch befindlicher Bücherstapel. Eindrücklich eröffnet sich hier ein 'Erinnerungsraum' über den Blick in einen gezeichneten 'Innenraum', der durch die zwei Takte des Liedsatzes zusätzlich eine klingende Dimension erhält: "Wir saßen so fröhlich beisammen", ist die musikalische Phrase unterschrieben. Aufschlussreich sind nicht zuletzt die den Datierungen beigefügten präzisen Londoner Ortsangaben, mit denen Mendelssohn konkrete Innenräume benennt, in denen sein Londoner Freundeskreis zusammenkam: "19 Brook Street am 13ten Juny 1844", "die 2te Stimme am 1sten Sept. 1846 / und in Hobart Place no. 4" und "die 3te Stimme am 25 April 1847 / [...] in Hobart Place no. 4".

Welcher Innenraum verbirgt sich nun hinter der Adresse "19 Brook Street" im exklusiven Londoner Stadtteil Mayfair? <sup>21</sup> Zweifellos handelt es sich nicht um Carl Klingemanns Wohnung, wie in der *Neuen Zeitschrift für Musik* suggeriert wird, sondern um das Haus von Frances Arabella Thompson alias Fanny Horsley, die im Juni 1844 bereits seit einigen Jahren mit dem Arzt Seth Thompson verheiratet war. Die Darstellung des

Dieter Schmidt-Hensel und Christoph Schulte, Hannover 2017, S. 227–365, hier: S. 278 (EZ 66); vgl. auch Ralf Wehner, Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematischsystematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). Studien-Ausgabe, Wiesbaden u.a. 2009, S. 425.

Vgl. u.a. Klingemann, Briefwechsel, S. 294; Neue Zeitschrift für Musik 119/5 (Mai 1958), S. 281.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> SK f. 47.

Zur Geschichte der Brook Street, in der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts bevorzugt die Medizinerelite ansiedelte, vgl. "Brook Street: Introduction", in: Survey of London: Volume 40, the Grosvenor Estate in Mayfair, Part 2 (The Buildings), hrsg. von Francis H. W. Sheppard, London 1980, S. 1f., British History Online, <a href="http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol40/pt2/pp1-2">http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol40/pt2/pp1-2</a>, 21.8.2019.

Interieurs dürfte sich demnach auf den Salon der Thompsons beziehen.<sup>22</sup> Diesbezüglich ist ein Brief Mendelssohns überliefert, in dem er seinen Besuch für den Abend des 13. Juni ankündigt: "Dear Mrs. Thompson / Notice is hereby given that I shall not fail to present myself in Brook Street this evening [...]."<sup>23</sup> Die Zeichnung in Sophie Klingemanns Stammbuch stellt somit nicht Carl Klingemanns Frühstückstisch dar, sondern vermutlich ein abendliches Teegedeck bei den Thompsons, das Mendelssohn zur Erinnerung für die noch unverheiratete Sophie Rosen, die wohl ebenfalls an diesem Abend eingeladen war, in Bildform für ihr Stammbuch festhielt.

Mendelssohns ergänzende Einträge auf der Albumseite von 1846 und 1847 hingegen entstanden tatsächlich im Londoner Haus von Sophie und Carl Klingemann: "Hobart Place no. 4". Die Adresse der Klingemanns am Eaton Square im Londoner Stadtteil Belgravia hatte sich in diesen Jahren zu einer wichtigen gesellschaftlichen Anlaufstelle für deutschsprachige Intellektuelle, Künstler- und Musikerkreise entwickelt: "[...] Klingemanns Stellung in London machte ihn je länger je mehr zu einem Mittelpunkt deutscher Geselligkeit."<sup>24</sup> So gehörten neben den Horsleys auch die in London ansässigen Familien Benecke und Moscheles zum engeren Freundeskreis der Klingemanns.<sup>25</sup>

### Zu Besuch bei den Horsleys: "no. 1 High Row, Kensington Gravel Pits"

Das Netzwerk von Sophie und Carl Klingemann lässt sich mit einem Streifzug durch die Stammbücher der Horsley-Schwestern Fanny und Sophy weiter erkunden. Die beiden Alben, die sich gegenüber dem Stammbuch von Sophie Klingemann durch das ungewöhnliche Miniaturformat auszeichnen, führen die Vielfalt und Allgegenwärtigkeit der Stammbuchpraxis auch in britischen Kontexten vor Augen. Zudem ergibt sich anhand der beiden kleinen Horsley-Alben die Gelegenheit, einen weiteren entscheidenden Schauplatz des geselligen Handelns des Londoner Freundeskreises zumindest in der Außenansicht kennenzulernen: das Haus der Familie Horsley in "no. 1 High Row, Kensington Gravel Pits".

<sup>-</sup>

Den Begriff ,Salon' verwende ich hier als gängige Raumbezeichnung für das Empfangs- und Gesellschaftszimmer eines Wohnhauses (im Englischen: 'drawing room'); die Thompsons unterhielten keinen musikalischen oder literarischen 'Salon' im Sinne einer periodisch zusammentretenden Gesellschaft mit Salonnière und Habitués.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Brief an Frances Arabella Thompson, London, 13. Juni 1844, in: Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe, Bd. 10: Januar 1844 bis Juni 1845, hrsg. von Uta Wald, Kassel u.a. 2016, S. 197 (Nr. 4474); vgl. auch S. 655 (Nr. 4495): "In Nr. 19 Lower Brook Street, Grosvenor Square, wohnten Frances Arabella und Seth Thompson."

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Klingemann, Briefwechsel, S. 19.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Zum Umfeld und zum Freundeskreis der Klingemanns vgl. Back, *Dialog*, S. 89–91.

Denn Felix Mendelssohn erstellte auch für Fanny Horsleys Album eine Zeichnung, auf der er ihr Elternhaus, einen würfelförmigen, zweistöckigen Backsteinbau mit ausladenden Schornsteinen, aus der Gartenansicht festhielt. Das kleine Bild, das die beschauliche Stimmung in der damals noch fast ländlichen Londoner Vorortgegend einfängt, befindet sich in einem roten Album in Notizbuchgröße (11,7 cm x 9,5 cm). Überliefert ist, dass Mendelssohn das Bleistiftbildchen, das vom 24. Juli 1832 in Berlin datiert, aus dem Gedächtnis ein zweites Mal gezeichnet hatte, nachdem ein früheres Album mit der Zeichnung des Hauses verloren gegangen war. An Klingemann schrieb er:

"Als ich Deinen Brief nun durchgelesen hatte, sagte ich: wollen mal probiren, und kratzte und krizelte mit der Feder lange umher, Marys offnes Fenster hatte ich gleich, dann auch den offnen drawingroom, Fannys Fenster wollte nicht gleich kommen, parirte endlich doch, den Strauch konnte ich nicht vergessen haben, so kam es zusammen. Nun zeichnete ichs frisch auf ein Henselsches Papier, und da ist mein Stammbuchblatt wieder [...]."<sup>30</sup>

Bei ihrem 'Ersatzalbum' mag es Fanny Horsley etwas an der Motivation zum Sammeln gemangelt haben, denn das Stammbuch, das sie über einen Zeitraum von fünf Jahren (1832–1837) führte, enthält nur 14 Beiträge. <sup>31</sup> Umso bemerkenswerter ist es deshalb, dass sich neben der Zeichnung Mendelssohns darin ein Gedicht von Carl Klingemann, ein Texteintrag Friedrich Rosens und drei Allegro-Takte von Ignaz Moscheles befinden. <sup>32</sup> Vier zentrale Figuren des Londoner Kreises sind damit im Album präsent.

Das im Vergleich zu Fanny Horsleys Album noch deutlich kleinere Stammbüchlein von Sophy Horsley (4,7 cm x 3,2 cm) wurde 1999 bei

Mendelssohns Zeichnung ist abgedruckt in: Gotch, Kensington, nach S. 8; vgl. auch Wehner, "Verzeichnis", S. 268 (EZ 30).

Die Information befindet sich auf der Rückseite des Blättchens (FH f. 15), wo zu lesen ist: "no. 1 High Row, Kensington Gravel Pits / Berlin July 24th 1832 / Felix Mendelssohn Bartholdy."

158

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> "Kensington in those days was still a country village [...]." Gotch, *Kensington*, S. 5; zur Gegend vgl. auch ebd., S. 2–4.

GB-Ob MS. Eng. e.2182 (im Folgenden = FH).

Brief an Carl Klingemann, 25. Juli 1832, in: Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe, Bd. 2: Juli 1830 bis Juli 1832, hrsg. von Anja Morgenstern und Uta Wald, Kassel u.a. 2009, S. 569 (Nr. 582); vgl. auch den Brief an Carl Klingemann, 4. August 1832, in: Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe, Bd. 3: August 1832 bis Juli 1834, hrsg. von Uta Wald, Kassel u.a. 2010, S. 27 (Nr. 590).

<sup>31</sup> Nach meiner Z\u00e4hlung umfasst Fanny Horsleys Stammbuch acht Textbeitr\u00e4ge, drei Musiknotate und drei Zeichnungen.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Carl Klingemanns Gedicht datiert vom 9. August 1833 (FH f. 24), der Eintrag von Friedrich Rosen stammt vom 21. Juni 1833 (FH f. 12), bereits am 23. Juli 1832 hatte sich Ignaz Moscheles in das Album eingetragen (FH f. 6).

Sotheby's versteigert,<sup>33</sup> so dass der Inhalt nicht mehr im Detail nachzuvollziehen ist. Bekannt ist aber, dass die jüngste Horsley-Schwester ihr Album über drei Jahrzehnte (1832–1862) führte und 137 illustre Namen, überwiegend aus der Musikwelt, darin versammelte.<sup>34</sup> Neben den Einträgen des obigen Dreiergespanns – Mendelssohn, Klingemann und Rosen – ist hier von Interesse, dass sich darin Joseph Joachim bei seinem ersten Englandbesuch im Jahr 1844 und wiederholt im Jahr 1858, auf derselben Seite wie Johannes Brahms, einschrieb.<sup>35</sup>

### London – Detmold – Hannover: Wiederbegegnungen mit Joseph Joachim (1844–1868)

Mit mehreren Einträgen ist Joseph Joachim auch in Sophie Klingemanns Stammbuch vertreten. Der Geiger erstellte den frühesten vollständig datierten Eintrag im Album am 12. Juni 1844 in "Kensington Gravel Pits". <sup>36</sup> Die Bedeutung der Innenräume der Familie Horsley in Kensington für den geselligen Umgang ihres Bekanntenkreises offenbart sich schließlich besonders eindrücklich in Hinblick auf weitere Datierungen im Album. <sup>37</sup> Den verfügbaren Angaben zufolge entstanden insgesamt neun Einträge in Kensington. <sup>38</sup>

\_

Michael Church, "Arts: A lifetime in miniature", in: *The Independent* (November 6, 1999), <a href="https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/arts-a-lifetime-in-miniature-1123709.html">https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/arts-a-lifetime-in-miniature-1123709.html</a>>, 30.8.2019.

Es befinden sich darin Musiknotate von Vincenzo Bellini, Johannes Brahms, Frédéric Chopin, Clara Schumann, Niccolò Paganini, Franz Liszt, weiterhin Beiträge von Giuditta Pasta, Maria Malibran, Johann Nepomuk Hummel, Johann Strauss und Giacomo Meyerbeer. Edwin Landseer, Franz Xaver Winterhalter und Julius Hübner steuerten Zeichnungen bei; Charles Dickens, Jacob Grimm und Jenny Lind verewigten sich mit Texteinträgen. Die zahlreichen Beiträge entstanden u.a. in London, Kensington, Leipzig, Detmold, Dresden. Vgl. ebd.; vgl. auch Anne C. Bromer, Julian I. Edison, Miniature books: 4000 years of tiny treasures (accompanies an exhibition at the Grolier Club from May 15 through July 28, 2007), New York 2007, S. 30f. ("Sophy's album").

<sup>35</sup> Gotch, Kensington, S. 50.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> SK f. 6

Der Geiger Heinrich Wilhelm Ernst notierte etwa ein "Pot pourri, vorgetragen in Kensington in der freundlichen Familie Horsley, am 3ten July 1844 [...]". SK f. 50.

Es ist davon auszugehen, dass noch weitere lediglich mit der Ortsangabe "London" datierte Einträge in Kensington entstanden sind.

### Die in Kensington entstandenen Einträge in Sophie Klingemanns Stammbuch

Joachim, Joseph	London: Kensington	1844 / 06/12	Noteneintrag
Callcott, Augustus W.	London: Kensington	1844 / 06/22	Textbeitrag
Ernst, Heinrich W.	London: Kensington	1844 / 07/03	Noteneintrag
Benedict, Julius	London: Kensington	1844 / 07/07	Noteneintrag
Moscheles, Ignaz	London: Kensington	1844 / 07/15	Noteneintrag
Horsley, William	London: Kensington	1844 / 07/28	Noteneintrag
Horsley, Sophy	London: Kensington	1863 / 03/31	Textbeitrag
Horsley, John C.	London: Kensington	1863 / 04/06	Textbeitrag
Horsley, Eliza H.	London: Kensington	1863 / 04/20	Textbeitrag

Fokussiert man die auf Joseph Joachim zurückgehenden Beiträge, ist festzustellen, dass der Geiger sich in einem Zeitraum von 24 Jahren insgesamt fünf Mal in das Album Sophie Klingemanns eintrug. Auf diese Weise hielt er die Begegnungen und Wiederbegegnungen mit der Albumeignerin für die Nachwelt fest. Auffällig ist dabei, dass Joachim seine Einträge mehrfach mit denen anderer Personen kombinierte.

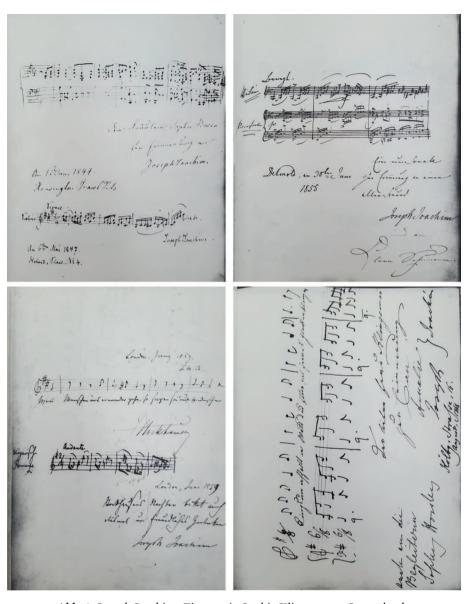
### Joseph Joachims Einträge in chronologischer Reihenfolge

Joachim, Joseph	London: Kensington	1844 / 06/12	Noteneintrag
Joachim, Joseph	London: Hobart Place No. 4	1847 / 05/06	Noteneintrag
Joachim, Joseph +	Detmold	1855 / 06/30	Noteneintrag
Schumann, Clara	Detmold	1855 / 06/30	Textbeitrag
Joachim, Joseph +	London	1859 / 06	Noteneintrag
Stockhausen, Julius	London	1859 / 06	Noteneintrag
Joachim, Joseph +	Hannover: Hölty-Straße 16	1868 / 08	Noteneintrag
Joachim, Amalie +	Hannover: Hölty-Straße 16	1868 / 08	Noteneintrag
Horsley, Sophy	Hannover: Hölty-Straße 16	1868 / 08	Textbeitrag

Mendelssohn hatte Klingemann im Jahr 1844 ausdrücklich darum gebeten, den jungen Joseph Joachim in die Londoner Gesellschaft einzuführen und insbesondere mit den Horsleys bekannt zu machen.<sup>39</sup> Vor diesem Hintergrund entstand der Eintrag des Zwölfjährigen, der 14 Tage zuvor, am 27. Mai 1844, mit Beethovens Violinkonzert sein erfolgreiches Debut bei der Londoner Philharmonic Society gegeben hatte.<sup>40</sup> Drei Jahre

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Vgl. Back, *Dialog*, S. 193–195.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Zu Joachims erstem Englandbesuch vgl. auch Beatrix Borchard, Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Wien u.a. 2005, S. 86–88. Anlässlich des Erfolgs seines Londoner Debuts entstand ein einschlägiges Stammbuchblatt für Joseph Joachim, dessen derzeitiger Standort bisher nicht recherchiert werden



**Abb. 2:** Joseph Joachims Einträge in Sophie Klingemanns Stammbuch, *Landesarchiv NRW – Abteilung Ostwestfalen-Lippe* – D 72 Rosen-Klingemann Nr. 75, Blätter 6, 5, 44, 45.

konnte. John C. Horsley zeichnete den jungen Geiger, auf dem Erdball stehend, von Publikum aus allen Kontinenten umjubelt. Ebd., S. 59f.

später, wenige Monate vor Mendelssohns Tod, trug sich Joachim schließlich bei den Klingemanns am Hobart Place mit einigen Takten einer eigenen Komposition in Sophie Klingemanns Stammbuch ein. Es handelt sich um sein *Andantino und Allegro scherzoso* für Violine und Orchester op. 1, 2 das er zwei Jahre später (Leipzig: Kistner 1849) erstmals publizierte. Der Eintrag verweist auf eine frühe Orientierung und ein Selbstverständnis des Geigers als Komponist, das er im Laufe seiner Karriere nur bedingt ausbauen konnte.

Vom Juni 1855 datiert ein gemeinsamer Eintrag mit Clara Schumann in Detmold, wo die Pianistin und der Geiger am Fürstlichen Hof zusammen konzertierten. 44 Joachim notierte das Incipit des vierten Satzes aus Robert Schumanns Violinsonate Nr. 2 d-Moll op. 121 (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1851) und kommentierte "Eine neue Sonate zur Erinnerung an einen alten Freund". 45 Im Juni 1859, wiederum in London, trug sich Joseph Joachim auf einer Seite gemeinsam mit dem Bariton Julius Stockhausen ein. 46 Dieser schrieb einige Takte aus Mendelssohns Volkslied op. 47 Nr. 4 ("Wenn Menschen aus einander gehn, so sagen sie auf Wiedersehn"), 47 während der Geiger sich erneut mit einer eigenen Komposition präsentierte: Er wählte vier Takte der Romanze aus dem Konzert in ungarischer Weise für Violine und Orchester op. 11. 48 Das Brahms gewidmete Konzert, dessen Entstehungszeit im Jahr 1857 zu datieren ist, wurde 1861 erstveröffentlicht (Leipzig: Breitkopf & Härtel). 49

Der fünfte und letzte Eintrag Joachims vom August 1868 schließlich wurde maßgeblich von Amalie Joachim gestaltet und datiert in der Hölty-Straße 16,50 in Joachims Domizil in Hannover.51 In exemplarischer Weise erscheinen darin wesentliche Protagonistinnen und Protagonisten des

SK f. 6. Die Einträge von 1844 und 1847 befinden sich auf einer Albumseite.

Joachim notierte vier Takte der Geigenstimme aus dem Allegro scherzoso (Takte 16 bis 19).

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Vgl. "Kompositionsverzeichnis Joseph Joachim", in: Borchard, *Joachim*, CD-ROM.

Vgl. Ute Bär, "Sie wissen ja, wie gerne ich, selbst öffentlich, mit Ihnen musicire!" – Clara Schumann und Joseph Joachim", in: Die Tonkunst 1/3 (Juli 2007), S. 247–257, <a href="https://www.schumann-portal.de/clara-schumann-und-joseph-joachim.html">https://www.schumann-portal.de/clara-schumann-und-joseph-joachim.html</a>, 22.8.2019.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> SK f. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> SK f. 44.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Mendelssohn hatte dieses Lied selbst mehrfach für Stammbuchblätter verwendet. Vgl. Wehner, MWV, S. 167.

Es handelt sich um die Takte 99 bis 102 der Geigenstimme aus dem zweiten Satz in G-Dur (Romanze), Abschnitt "Più moto, poco Allegretto".

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Vgl. Borchard, "Kompositionsverzeichnis Joseph Joachim".

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> SK f. 45.

Vgl. Adreßbuch der Königlichen Residenz-Stadt Hannover 1868, S. 299, <a href="http://www.adressbuecher.genealogy.net/addressbook/entry/54747fea1e6272f5d1f4dba3">http://www.adressbuecher.genealogy.net/addressbook/entry/54747fea1e6272f5d1f4dba3</a>, 22.8.2019.

Londoner Kreises der 1830er und 1840er Jahre, wobei im Albumkontext die Wiederbegegnung auch musikalisch inszeniert wird. Die Sängerin Amalie Joachim notierte für das Stammbuch von Sophie Klingemann vier Takte aus Felix Mendelssohns *Sonntagslied* ("Ringsum erschallt in Wald und Flur" op. 34 Nr. 5, komponiert 1834), dessen Text auf Carl Klingemann zurückgeht. <sup>52</sup> Zusätzlich brachte sich die "Begleiterin Sophy Horsley" in Erinnerung, so dass davon auszugehen ist, dass das *Sonntagslied* in einem privaten Innenraum bei den Joachims, von Amalie Joachim und Sophy Horsley, die für ihr hochkarätiges Klavierspiel bekannt war, <sup>53</sup> musiziert wurde.

# "Aus Kindern werden Leute, aus Mädchen Bräute …" – Wiederbegegnungen mit Ignaz Moscheles (1844–1868)

Exakt im selben Zeitraum wie Joseph Joachim, von 1844 bis 1868, gestaltete und ergänzte im Laufe der Jahre auch der Komponist und Klaviervirtuose Ignaz Moscheles mit fünf Einträgen zwei Seiten im Stammbuch von Sophie Klingemann.<sup>54</sup>

### Ignaz Moscheles' Einträge in chronologischer Reihenfolge

Moscheles, Ignaz	London: Kensington	1844 / 07/15	Noteneintrag
Moscheles, Ignaz	London	1849 / 02/11	Textbeitrag
Moscheles, Ignaz	Cassel	1855 / 06/24	Noteneintrag
Moscheles, Ignaz	Bonn	1858 / 07/16	Textbeitrag
Moscheles, Ignaz	Bonn	1868 / 06/09	Textbeitrag

Wiederum im Haus der Horsleys in Kensington entstand für die zu diesem Zeitpunkt noch ledige Sophie Rosen der erste Eintrag Moscheles'. In seinem zweiten Eintrag von 1849, der wahrscheinlich aus einem Besuch bei den nun verheirateten Klingemanns am Hobart Place hervorging, bezog Moscheles den wenige Monate zuvor geborenen Klingemann'schen Sohn Friedrich mit ein, 55 wobei er zugleich an das erste Kennenlernen mit Sophie erinnerte: "Aus Kindern werden Leute, aus Mädchen Bräute, / aus Leuten Kinder, wenn sie sich an einem Fritz erfreuen. / Möge diese Freude segensreich wachsen! "56 1855 folgte ein Eintrag in Kassel. Im Jahr zuvor

-

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Vgl. Wehner, MWV, S. 159; das Gedicht ist enthalten in: Klingemann, Briefwechsel, S. 344.

<sup>53</sup> Bereits als Jugendliche komponierte sie und galt als "passionately musical and already a brilliant pianist". Gotch, Kensington, S. 4, S. 10.

<sup>54</sup> SK f. 8 (r/v). Zu den von Moscheles gestalteten Albumseiten vgl. auch Rost, Mu-sik-Stammbücher, Kap. 3.9.5.

Der erstgeborene Sohn der Klingemanns Friedrich Karl Wilhelm (1848–1856) verstarb mit nur sieben Jahren. Back, *Dialog*, S. 94f.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> SK f. 8r.

waren sich die Familien noch näher gekommen, denn die Moscheles-Tochter Serena hatte 1854 mit Georg Rosen einen Bruder Sophie Klingemanns geheiratet. Die letzten beiden Einträge Ignaz Moscheles' entstanden schließlich in Bonn, wo Sophie Klingemann ab 1865 mit ihren drei Kindern lebte. Wohl im Bewusstsein seines fortschreitenden Alters und des langen Zeitraums der Bekanntschaft mit Sophie Klingemann schlug Moscheles sentimentalere Töne an: "Möge es mir vergönnt sein noch fernere Erinnerungen / glücklicher Lebens-Epochen hier bezeichnen zu können."<sup>57</sup> Im Sinne eines "kulturellen Erinnerungsraums" lassen somit die von Moscheles gestalteten Stammbuchblätter identitätsstiftende Vergangenheitsbezüge und Bedeutungskonstruktionen nachvollziehen, die Sophie Klingemann im Falle des Beitrags von 1849 explizit in ihrer lebensbestimmenden Rolle als Gattin und Mutter bestärken und bestätigen.

### Genderspezifische Beobachtungen zur Stammbuchpraxis

Sophie Klingemann war es zweifellos ein Anliegen, in ihrem Stammbuch nicht nur berühmte Namen zu versammeln, sondern auch ihr persönliches Umfeld, ihre Netzwerke sowie ihre eigene Rolle als bürgerliche Ehefrau zu dokumentieren, die sich nicht zuletzt an ihren Qualitäten als Gastgeberin und Gesellschafterin messen lassen musste. Auffällig ist, dass nur 25 Stammbucheinträge und somit knapp 20 Prozent der gesamten Beiträge im Album von Frauen stammen. Darunter sind Clara Schumann, die Sängerinnen Amalie Joachim, Jenny Lind, Clara Novello, die Komponistin Hedwig Hertz, 58 die Schriftstellerin Sarah Austin oder die Malerin Marie Remy. Sie alle und einige weitere im Album präsente Frauen wirkten zumindest zeitweise in der Öffentlichkeit und verfügten über eine gewisse Bekanntheit. Doch Sophie Klingemann sammelte auch einige wenige Einträge von Frauen, deren Wirken auf den Bereich des Privaten beschränkt blieb. So schrieben sich Sophy Horsley und ihre Mutter Elizabeth Hutchins, ebenso wie die beiden Brüder und der Vater, in das Buch ein. Aus der Familie Mendelssohn lieferten u.a. Marie Benecke, Cécile und Lili Mendelssohn Bartholdy Beiträge.

Trotz der deutlichen Tendenz, im Album private Kontakte zusammentragen zu wollen, scheint somit die öffentliche Bekanntheit von persönlich mit Sophie Klingemann befreundeten Personen – wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Joseph Joachim oder Ignaz Moscheles – eine wichtige Rolle in Hinblick auf die Aufnahme der Namen ins Stammbuch gespielt

-

<sup>57</sup> SK f. 8v

Zu Hedwig Hertz vgl. Silke Wenzel, Art. "Hedwig Hertz", in: MUGI. Musikver-mittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, hrsg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg 2003ff., Stand vom 1.11.2010, <a href="https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Hedwig\_Hertz.html">https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Hedwig\_Hertz.html</a>, 22.8.2019.

zu haben. Die Kontinuität und die Qualität der Kontakte, über einen langen Zeitraum hinweg, wird durch die von der Albumeignerin veranlassten Mehrfacheinträge zusätzlich unterstrichen. Auf der Hand liegt dabei die Intention Sophie Klingemanns, auch ihre eigene Position als kulturelle Akteurin im Privaten sowie ihre Zugehörigkeit zu den zeitgenössischen künstlerischen Eliten herauszustellen – und sich in diesem Zuge in einen ideellen Radius einzuschreiben.

Weitere individuelle Motivationen und Sichtweisen auf die Stammbuchpraxis, die von der rigiden Geschlechterrollenverteilung im 19. Jahrhundert grundiert wird, zeigen sich schließlich prägnant in einem Brief Sophy Horsleys an ihre Tante Lucy Callcott. Die Schreiberin positioniert sich darin zu Friedrich August Rosens Anliegen in einem ihrem Stammbuch ähnlichen, heute verschollenen Miniatur-Album die Autographe der gesamten Horsley-Familie zu sammeln. Während dieser sein privates Umfeld abzubilden suchte, bewertete Sophy Horsley die Stammbuchpraxis vor allem in Hinblick auf die Öffentlichkeitswirksamkeit und Bekanntheit der sich eintragenden Männer:

"[...] he [Rosen] also is going to bring with him next lesson a little little book [...]; he says it is much smaller than my album, and wants us all to write our names. I endeavoured to persuade him that it would be very stupid work to have the whole Horsley family in it (fancy children 5 and Parents 2) but he continued firm, [...]; he said he wished to have his album for *himself* and not for whoever chose to open and look at it. I agreed but added that to me it was always a great pleasure to think that the celebrated men I had in my own, had been writing their names there."<sup>59</sup>

#### Resümee

In ihrer Funktion, Begegnungen mit berühmten Personen ebenso wie Kontakte zu Freunden und Bekannten festzuhalten, stellen Stammbücher "kulturelle Erinnerungsräume" dar, über die vergangenes musikbezogenes Handeln in privaten Innenräumen für die Forschung greifbar wird. Die Zusammenführung von Texten, Bildern und notierter Musik im Stammbuch von Sophie Klingemann (geb. Rosen) steht beispielhaft für ähnliche Alben aus dem Umfeld musikalischer Eliten. Dabei repräsentiert die Kombination der künstlerischen Ausdrucksformen die enge Verknüpfung der Künste in diesen Kreisen und verweist auf eine entsprechende Gestaltung des geselligen Umgangs. Besonders markant sind die im Stammbuch inszenierten Mehrfacheinträge, die Wiederbegegnungen der Albumeignerin mit Felix Mendelssohn Bartholdy, Joseph Joachim und Ignaz Moscheles sowie Sophie Klingemanns Teilhabe an diesem kulturellen Umfeld doku-

\_

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Gotch, Kensington, S. 111f.; vgl. auch ebd., S. 115.

mentieren und festschreiben. Mit Blick auf die Chronologie der Mehrfacheinträge lässt sich ein Vorbildcharakter der von Felix Mendelssohn gestalteten Seite vermuten. Dessen ungeachtet zeigt sich deutlich, dass sich hinter allen im Stammbuch verewigten Wiederbegegnungen ein individuell geprägtes Leben in 'klingenden' Innenräumen verbirgt, dessen Erschließung und Einbeziehung die Musikgeschichtsschreibung um neue Aspekte bereichert.

## Das Musikzimmer in rheinischen Bürgerhäusern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als Treffpunkt von Komponisten und Liebhabern

Von Klaus Wolfgang Niemöller

Musizieren in privaten Räumen nur für das Rheinland in den historischen Blick zu nehmen, mag als quasi provinzielle Angelegenheit gesehen werden. Bei näherer Betrachtung erweist sich die rheinische Musikkultur jedoch auch in dieser Perspektive eingebunden in ein Netzwerk, das durch bedeutende Komponisten wie Mendelssohn bis Berlin und Leipzig reichte. In den um Köln und Düsseldorf zentrierten Städten war das private Zusammentreffen von Musikliebhabern, Musikmäzenen, Komponisten sowie von Berufsmusikern, jeweils Männern und Frauen, die Voraussetzung für die Entfaltung des öffentlichen Musiklebens im 19. Jahrhundert.1 Nach der französischen Zeit, zwischen 1794 und 1814, wurde das Rheinland ab 1815 zwar eine preußische Provinz, erhielt aber zugleich die Chance, einem Provinzialismus zu entgehen, indem neue musikorganisatorische Strukturen durch die Bürgergesellschaft aufgebaut werden konnten, und zwar so erfolgreich, dass etwa die Niederrheinischen Musikfeste, die zu Pfingsten 2018 ihr 200-jähriges Jubiläum gefeiert haben, zum bedeutendsten Musikfest in Deutschland wurden. Im Hintergrund steht das eigene, private Musizieren der maßgeblichen Persönlichkeiten der musikliebenden Bürgergesellschaft.<sup>2</sup>

In Köln hatte sich schon 1815 ein Quartett von Liebhabern gebildet mit dem Notar Erich Verkenius, dem Verleger Marcus DuMont, dem späteren Oberbürgermeister Adolf Steinberger und dem ehemaligen Domcellisten Bernhard Mäurer. Es war die Grundlage für die 1812 gegründete "Musikalische Gesellschaft", ein Liebhaberorchester, das das gesamte 19. Jahrhundert hindurch die maßgeblichen Musikförderer als aktiv Musizierende vereinigte. 1815 berichtete der letzte Rektor der alten Universität Kölns Ferdinand Franz Wallraf in der Allgemeinen musikalischen Zeitung, es gäbe in Köln kleine Zirkel, in denen der Tonkunst gehuldigt werde, "da Klavier und Gesang beynahe in jedem guten Hause einen nothwendigen Theil der Erziehung ausmachen – Mehrere der Liebhaber, die sich für die Musik am thätigsten verwenden, haben unter sich

\_

Hans Joachim Hinrichsen, "Musikalische Geselligkeit und Selbstorganisation des Bürgertums", in: Musikfreunde. Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Ingrid Fuchs, Kassel 2017, S. 207–218.

Die Literaturangaben beschränken sich wegen der Überfülle zur Musikgeschichte der Städte Köln, Düsseldorf und Bonn sowie ihren Musikgesellschaften und Musikinstitutionen auf die unmittelbaren Quellen zum privaten Musizieren.

noch eine wöchentliche Vereinigung gestiftet, wo Quartette und Quintette der vorzüglichsten Meister aufgeführt werden."<sup>3</sup> Die schon genannten musizierten auch bei Wallrafs "Olympischer Gesellschaft" in seinem geräumigen Domhof.<sup>4</sup> Dr. Erich Verkenius, Schüler des Cellisten Mäurer, wurde Gerichtspräsident und war bis 1841 Intendant der Dommusik. Er unterstützte den jungen Musikdirektor Mendelssohn in Düsseldorf dank seiner großen Musikaliensammlung mit älterer Kirchenmusik. Dieser wohnte auch anlässlich der von ihm geleiteten Niederrheinischen Musikfeste 1835 und 1838 wieder bei ihm und widmete ihm dankbar die Motette Verleih uns Frieden. Ganz Typisches enthält der Satz Mendelssohns über seinen Gastgeber, als er im Februar 1834 zu einem Gürzenich-Konzert angereist war und dort sein Klavierkonzert spielte: "der mußte mich wieder hier und dorthin führen, wo ich 4händig zu spielen, oder Wein zu trinken, oder Bilder zu sehen hatte."<sup>5</sup> Mendelssohns weit gefächertes Musizieren im privaten Bereich wird noch eingehend zu würdigen sein.

Zunächst möchte ich jedoch im Rahmen des Themas auf die Geschichte der Kölner Musikhochschule und zwei ihrer Professoren eingehen, Dr. Heinrich Lemacher und seinen Schüler Bernd Alois Zimmermann. Lemacher hatte 1924 das Seminar für Privatmusiklehrer des Tonkünstlerverbandes Köln gegründet, das 1925 in die neu gegründete Musikhochschule eingegliedert wurde. 2010 konnte die Musikhochschule Lemachers Hauschronik der Jahre 1941 bis 1961 erwerben, mit authentischen Dokumenten zum privaten Musizieren. Die Sammlung von Programmen und Eintragungen von etwa 120 Namen aus der Musikwelt wird in den Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte erschlossen und zugänglich werden.

Lemacher hatte regelmäßig sonntags die Seminar-Schüler zu sogenannten "Musiksitzungen" in seine Wohnung eingeladen. Den drei "Musiksitzungen" im Februar 1941 waren schon über 170 im Laufe der Jahre vorangegangen. Trotz Fliegeralarm wurde vor allem vierhändig gespielt. Nach dem Bombenangriff vom 28. Juni 1943, der auch das Gebäude der Musikhochschule zerstört hatte, siedelte Lemacher nach Leutzbach bei Altenkirchen in den Westerwald über, wohin er seine Schüler zu Unterricht und Musizieren einlud. Hier trug sich der Schulmusikstudent Bernd Alois Zimmermann am 22. November 1944 in Lemachers Hauschronik

\_

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> F.[erdinand Franz Wallraf], "Uebersicht der musikalischen Anstalten zu Cöln am Rhein", in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 52 (27.12.1815), Sp. 871.

Klaus Wolfgang Niemöller, "Ferdinand Franz Wallraf (1748–1824). Gelehrter, Sammler und Musikfreund", in: Musik im französischen Köln (1794–1814), hrsg. von Arnold Jacobshagen (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 173), Kassel 2010, S. 83–85.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe, Bd. 3: August 1832 bis Juli 1834, hrsg. von Uta Wald, Kassel u.a. 2010, S. 360 (7.3.1834).

ein: "In bester Erinnerung an die Altenkirchener Musizier- und Geistesgesinnung". Die Chronik enthält auch das Programm der "Hausmusikstunde", die Lemacher am 23. Juni 1944 im Hörsaal IV des Universitätshauptgebäudes veranstaltet hatte. Hier wurde u.a. das Streichtrio von Zimmermann uraufgeführt, sein frühestes Werk. Lemacher organisierte 1945 als kommissarischer Direktor auch die Wiedereinrichtung der Musikhochschule in der Villa Oppenheim, da der von Adenauer zurück berufene Prof. Michael Braunfels zunächst noch am Bodensee verblieb. Seine langjährigen Kenntnisse fasste er 1948 im *Handbuch der Hausmusik* zusammen.<sup>6</sup>

Mit der Person Adenauers verbindet sich zudem eine höchst politische Konstellation von Hausmusik. Beteiligt ist Dr. August Hoff, der von den Nazis als Direktor des Lehmbruck-Museums in Duisburg entlassen worden war und dann in Köln lebte. Hoff fuhr mit seiner pianistisch ausgebildeten Frau und seiner Geige spielenden zwölfjährigen Tochter Traude zu den bei Adenauer in Bonn-Rhöndorf veranstalteten Hauskonzerten. Frau Gussie Adenauer machte mit ihren Geschwistern Hausmusik. Diese Hauskonzerte waren aber zugleich ein Treffen von Nazi-Gegnern. Wie mir die spätere Geigenlehrerin der Rheinischen Musikschule Traude Hoff berichtete, machte sie am 22. April 1944 vor dem Haus kehrt, da der verhaftete Adenauer gerade in ein typisches Auto der Gestapo geführt wurde.

#### Mendelssohn in Düsseldorf

Um ein erweitertes Bild von dem vielfältigen Spektrum des privaten Musizierens im Rheinland zu erhalten, ist Felix Mendelssohn Bartholdy die ideale Gestalt.<sup>8</sup> Aufgewachsen mit den Sonntagsmusiken im elterlichen Haus,<sup>9</sup> vermittelte er auch das Musizieren in den Pariser Salons, wo 1832 sein Freund Ferdinand Hiller die Neuankömmlinge Mendelssohn, Heinrich Heine und Chopin bei einer seiner Soireen in seinem Hause miteinander bekannt gemacht hatte. Bis zum Zeitpunkt von Mendelssohns Anstellung als Städtischer Musikdirektor am 20. Mai 1833 hatte es seit

-

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Heinrich Lemacher, *Handbuch der Hausmusik*, Graz 1948.

Claudia Valder-Knechtges, ... wie war unsere Arbeit damals schön ... Oberbürgermeister Konrad Adenauer und das Kölner Musikleben (1917–1933/45), Bergisch Gladbach o.J., S. 11.

Durch die 2017 abgeschlossene Ausgabe sämtlicher Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys kann nun auch ein konkretes Bild vom Musizieren bei ihm zu Hause und bei prominenten Musikliebhabern gezeichnet werden. Vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe in 12 Bänden, 1816 bis November 1847, hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Kassel u.a. 2008–2017.

Wolfgang Dinglinger, "Sonntagsmusiken bei Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy", in: Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns, hrsg. von Hans-Günter Klein, Leipzig 2006, S. 35–47.

dem Tod von August Burgmüller 1824 auf diesem Posten eine längere Vakanz gegeben. Burgmüllers Sohn Norbert, der bei Louis Spohr in Kassel auch als Komponist ausgebildet worden war, wurde als zu jung für eine Nachfolge nicht in Betracht gezogen. Um ihn herum hatte sich in Düsseldorf ein Freundeskreis gebildet, dessen private Musikpraxis in Erinnerungen von Wolfgang Müller, einem Freund aus der Gymnasialzeit, dokumentiert ist. Der Kreis entstand 1832, da die Jugendfreunde Müllers Xavier und Wilhelm Steifensand in die Stadt kamen, ersterer als Schüler der Kunstakademie, letzterer als Pianist und Kompositionsschüler Burgmüllers. "Wir saßen manchen langen Winterabend zusammen auf Steifensand's Stube, und das Clavier hörte bei diesen Gelegenheiten nur selten auf zu klingen." Diesem "Privatkreis", so Müller, schloss sich der Landschaftsmaler Wilhelm Schirmer, Professor an der Kunstakademie, an, der in seiner Wohnung das "5-oktavige Clavier" seiner Mutter stehen hatte. Er "war ein sehr eifriger Cellospieler und gab Veranlassung, wöchentlich einmal zu einem Quartett zusammen zu kommen."10 Mit dem Konzertmeister des in Düsseldorf stationierten 17. Infanterie-Regiments Wilhelm Lübeck, Müller an der zweiten Violine und Burgmüller an der Viola, spielten sie die Quartette der drei Wiener Klassiker und Burgmüllers Frühwerk, das Schirmer gewidmete op. 14.11

Es war dieser Quartett spielende Freundeskreis, auf den Mendelssohn 1833 in Düsseldorf traf. Steifensand wurde "der 3te Schüler der Düsseldorfer MusikAcademie. Er spielt gut Clavier."<sup>12</sup> Als Burgmüller 1836 plötzlich in Aachen verstarb, komponierte Mendelssohn spontan einen Trauermarsch (op. 103a).

Burgmüller und Hildebrand mit weiteren fünf Malern sind schon 1832 als Mitwirkende aus Düsseldorf beim Niederrheinischen Musikfest unter Ferdinand Ries in Köln namentlich aufgeführt, dazu auch Ferdinand von Woringen. Theodor Hildebrand kannte Mendelssohn schon seit seiner Italienreise 1830/31. Ferdinand von Woringen, der Regierungsassessor und Sekretär des Düsseldorfer Musikfest-Comitées, sang seit 1818 auf den Musikfesten Tenor-Solo, bis 1836 insgesamt vierzehn Male. Die sangesfreudigen Maler unterstützten Mendelssohn auch in seinem ersten Konzert als Musikdirektor am 11. November 1833 bei Händels Alexanderfest: 13 "unter den Bässen stand eine lange Reihe Maler mit Schnurrbär-

٠

Zit. nach Klaus Martin Kopitz, Der Düsseldorfer Komponist Norbert Burgmüller, Kleve 1998, S. 177f., S. 185, S. 201.

Ders., "Zu Norbert Burgmüller und seinen vier Streichquartetten", in: Das Streichquartett im Rheinland, hrsg. von Robert von Zahn u.a. (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 167), Kassel 2005, S. 32.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Mendelssohn-Briefe Bd. 3, S. 296 (28.10.1833).

Sabine Schroyen, "Felix Mendelssohn Bartholdys Beziehungen zu Düsseldorfer Künstlern", in: "Übrigens gefall ich mir prächtig hier". Felix Mendelssohn Bartholdy in Düsseldorf, hrsg. von Bernd Kortländer, Düsseldorf <sup>2</sup>2011, S. 88–101.

ten und faßten so an, daß ich sie nicht ansehen konnte, ohne zu lachen."<sup>14</sup> Im Programmbuch sind die Maler Hildebrand, Mücke, Müller, Schirmer, Sohn und Sonderland namentlich aufgeführt. Ähnlich äußert Mendelssohn sich 1834 über die Basssänger bei der Kirchenmusik: "so lacht ihnen das Herz im Leibe, weil da ein guter Maler neben dem andern steht, und brüllen alle wie nichts Gutes."<sup>15</sup>

Über den Namen Ferdinand Woringens öffnet sich nun einer der privaten Musikräume, die Mendelssohn 1833 antraf. Da er für seinen aus Berlin zum Musikfest an Pfingsten anreisenden Vater, den Bankier Abraham Mendelssohn, keine Unterkunft in einem Gasthaus fand, hatte dieser das Angebot des Regierungspräsidenten Otto von Woringen angenommen, als Gast in seinem Hause zu wohnen. Über seine Ankunft schrieb Abraham Mendelssohn: "ich fuhr in fürchterlicher Hitze müde und sehr herunter auf Dusseldorff zu, bemerkte ein Gebäude, welches ich nach der Beschreibung für den Musiksaal hielt, als mich jemand sehr freundlich grüßte und auf den Wagen zuging, ich laße halten, kenne den Mann nicht, sage daher ganz getrost: guten Tag Herr v: Woringhen."<sup>16</sup>

Im Hause genoss er "unglaubliche Freundlichkeit und wahrhaft antike Gastfreundschaft", das Haus Woringen nennt Abraham den "HauptPfeiler des ganzen musikalischen Wesens hier". Otto von Woringen, 1818 schon Mitgründer der Niederrheinischen Musikfeste, singe 74-jährig noch "tapfer im Tenor mit". <sup>17</sup> Neben den beiden Söhnen im Tenor sangen auch noch die beiden Töchter in Sopran und Alt mit. Mendelssohn bezeugte seine Verbundenheit mit dem Haus Woringen, wie Ferdinand schrieb, "durch sein Spiel und die Theilnahme an musikalischen Unterhaltungen. – Viele seiner kleineren Compositionen verdanken ihre Entstehung dieser Theilnahme". <sup>18</sup> Der Maler Eduard Steinbrück, der im Hause Woringen wohnte, erinnert sich:

"Alles was Felix in dieser Zeit componierte, seine Lieder ohne Worte, sein Vocal-Quartett [...] Heine-Lieder, einzelne Stücke aus dem [Oratorium] Paulus brachte er selbst dort zuerst zum Gehör, alles ward prima vista vom Blatt gesungen und er selbst übernimmt in den Quartetten die fehlende Basstimme, wiewohl er einen zarten Tenor sang."<sup>19</sup>

Die Vokalquartette, auch als "Volkslied" bezeichnet, erschienen später als Lieder im Freien zu singen op. 41. Die singfreudigen Schwestern Elisa und

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Mendelssohn-Briefe Bd. 3, S. 303 (28.11.1833).

<sup>15</sup> Ebd., S. 481 (20.7.1834).

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Ebd., S. 176 (24.5.1833).

<sup>17</sup> Ebd., S. 177.

v. W. [Ferdinand von Woringen], "Felix Mendelssohn-Bartholdy in Düsseldorf in den Jahren 1833–1835", in: *Neue Berliner Musikzeitung*, 1/48 (24.11.1847), S. 391b.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Zit. nach Kortländer, "Übrigens gefall ich mir prächtig hier", S. 171f.

Rosa von Woringen zeichnete Mendelssohn durch die Widmung zweier Hefte *Lieder ohne Worte* op. 30 und 38 aus. Die Stücke machten im Januar 1835 im Berliner "Künstlerkränzchen" der Schwestern Fanny Hensel und Rebecka Lejeune Dirichlet "Furore": "ich spiele sie überall, und regelmäßig fallen ein Paar Damen dabei in Ohnmacht."<sup>20</sup> Bei der triumphalen Uraufführung des *Paulus* auf dem Musikfest 1836 wurde Mendelssohn von Schadow wieder zum Wohnen eingeladen und natürlich gab es "bei Woringens noch eine Musiksoirée".<sup>21</sup>

Das zweite Haus intensiven Musizierens in Düsseldorf war das des Akademie-Präsidenten Wilhelm von Schadow, wo Mendelssohn im Erdgeschoss eine Wohnung beziehen konnte. Am 3. Februar 1834 gedachte er, seinen 25. Geburtstag "recht im Stillen allein zuzubringen; aber als ich heut früh in mein Zimmer komme, geht gleich die b dur [6.] Symphonie von Beethoven los, von sämmtlicher Militairmusik, die sich leise auf dem Flur aufgestellt hatte, sehr lebendig gespielt" unter Leitung von Carl Klotz. Ferdinand von Woringen bringt einen "gewaltigen Kuchen mit 25 Lichten und einer Kanne Chocolade" zum Frühstück. "Die draußen spielten unterdeß fidel weiter, ein Potpourri mit Themas von mir, die Ouvertüre aus Figaro, währenddem kam Schadow und lud mich zu sich herauf für den Abend, wo er mir einen Geburtstagsball giebt."<sup>22</sup>

Auch wenn Schadow seine Schüler sonntags regelmäßig zu sich einlud, wurde musiziert. Hildebrand und Schirmer sangen im Vokalquartett, Theodor Mücke spielte Klavier, Schirmer Cello. Er kam regelmäßig sonntags um elf zu Mendelssohn "und lehrt mich tuschen". <sup>23</sup> Am Morgen nach dem Konzert am 1. Mai mit Burgmüllers Klavierkonzert war bei Mendelssohn eine "große séance" mit Musikdirektor Johann Nicolaus Wolff aus Krefeld, dem Barmer Musikdirektor Hermann Schornstein, dem Bonner Studenten Richard Hasenclever und einigen Malern, "um uns an Bachschen Orgelsachen zu erbauen. Wir loos'ten wer das Pedal spielen sollte, Schornstein trafs und trommelte gut [...] so musicirten wir bis eins." <sup>24</sup> Im selben Brief vom 6. Mai 1834 schildert er seiner Mutter: "Abends bin ich mit Malern, oder bei Woringens, oder Hübners oder Schadows oder zu Haus." <sup>25</sup> Immer gab es Gelegenheit zu musizieren.

Als 1834 Ferdinand Ries mit der Leitung des 16. Niederrheinischen Musikfestes am 18. und 19. Mai in Aachen betraut wurde, fuhr Mendelssohn nur widerwillig dorthin, weil Hiller ihn gebeten hatte, seine Instru-

.

Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe, Bd. 4: August 1834 bis Juni 1836, hrsg. von Lucian Schiwietz und Sebastian Schmideler, Kassel u.a. 2011, S. 546.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Ebd., S. 459 (1.6.1836).

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Mendelssohn-Briefe Bd. 3, S. 332 (3.2.1834).

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Ebd., S. 304 (28.11.1833), vgl. auch ebd., S. 297 (14.11.1833).

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Ebd., S. 417 (6.5.1834).

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Ebd., S. 418.

mentation des Händel-Oratoriums *Deborah* anzuhören und danach erst zu urteilen. Hiller, der seinen Freund Chopin überredet hatte mitzukommen, schrieb seiner Mutter nach Paris:

"[...] jetzt gehen wir zu mir [ins Haus des Bürgermeisters H. Edmonds], wo ich ein Streichersches Klavier gefunden habe, wir machen ganz unter uns Musik und spielen uns natürlich unsere neuesten Kompositionen vor, kein anderer Hörer wird zugelassen. Chopin [...] ist sehr eigensinnig, er spielt niemand [Fremden] etwas vor."<sup>26</sup>

Dem Brief vom 22. Mai fügte neben Mendelssohn auch Chopin Grüße an: "Ich zugebe meine große Gefühle". <sup>27</sup> Ähnlich berichtete Mendelssohn seiner Mutter am 23. Mai:

"Chopin hatte seine Stunden im Stich gelassen, war mitgefahren, und so trafen wir uns da wieder. Nun hatte ich mein Plaisir am Musikfest weg, denn wir drei blieben nun zusammen, bekamen eine Loge im Theater (wo die Aufführungen sind) zusammen, und natürlich ging es dann gleich am folgenden Morgen an ein Clavier, wo ich großen Genuß hatte. Sie haben beide ihre Fertigkeit immer mehr ausgebildet, und als Clavierspieler ist Chopin jetzt einer der allerersten."<sup>28</sup>

Nach dem Musikfest reisten Hiller und Chopin mit Mendelssohn nach Düsseldorf. Hiller erinnert sich: "Wir verbrachten den ganzen Morgen an seinem Flügel und machten uns gegenseitig Musik."<sup>29</sup> Da Chopin sich im Kreise von Schadow und seinen Schülern bislang still zurückgehalten hatte, planten Mendelssohn und Hiller aber, dass er seine "Revanche" nehmen werde. So baten sie Chopin bei der Abendeinladung bei Schadow, nachdem sie beide bereits gespielt hatten, auch etwas zu spielen, was misstrauische Blicke auslöste:

"Aber er hatte kaum einige Tacte gespielt, als alle Anwesenden, Schadow vor Allen, wie verwandelt auf ihn hinschauten – so etwas hatte man denn doch noch nie gehört. Entzückt verlangte man mehr und immer mehr – Graf Almaviva [gemeint ist Chopin als Komponist der "Don Juan"-Variationen] hatte sich als Grande entpuppt und Alles war sprachlos."<sup>30</sup>

-

Klaus Wolfgang Niemöller, "Ich hatte mehrere Jahre in Paris … fast täglich mit Chopin verkehrt". Chopin und Ferdinand Hiller. Eine Freundschaft", in: Chopin and his Work in the Context of Culture, Bd. 1, hrsg. von Irena Poniatowska, Kraków 2003, S. 167f.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Mendelssohn-Briefe Bd. 3, S. 724.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Ebd., S. 439 (23.5.1834).

Ferdinand Hiller, Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen, Köln 1874, S. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Ebd., S. 35.

1833 lernte Mendelssohn in Solingen-Wald den reichen Textilfabrikanten Carl Gottlieb Kyllmann kennen, der als Musikliebhaber alle Konzerte in den Nachbarstädten besuchte und in seinem Hause sogar Sinfonien mit Düsseldorfer Musikern dirigierte. Der mitwirkende Militärmusiker Wilhelm Rauch erinnert sich: "Herr Kyllmann hatte seine große Freude daran, daß er die größten Künstler zum Besuch einlud, sich von ihnen dann vorspielen ließ und dann auch selbst mitwirkte."<sup>31</sup> Kyllmann wäre gern Berufspianist geworden. Am 28. November 1833 hatte Mendelssohn geschrieben:

"Sonntag fahr ich aufs Land und bleibe die Nacht aus, zu einem scharmanten Mann, der ein Gut hat, welches 'am Weiher, bei Wald' heißt. Klingt das nicht nach einem Roman? Schornstein und Becher aus Elberfeld kommen auch dahin und da wird musicirt werden, wir halten ein Beethovensches Conventikel."<sup>32</sup>

Die Beethoven-Verehrer aus Elberfeld waren der Musikdirektor Johannes Schornstein und der Musikkritiker Dr. Alfred Julius Becher. Sie kamen auch am 1. März 1834 zur Taufe von Felix Rahles, dem Sohn des Solinger Organisten Ferdinand Rahles, Mendelssohn war Pate ("Gevatter"). 33 Die ganze Gesellschaft zog dann zu Kyllmann, "der hatte meine 4händigen Hebriden, die ich noch nicht gesehn hatte [nämlich im Druck bei Breitkopf & Härtel], und deren Arrangement ich sehr loben würde, wenn Bescheidenheit das zuließe."34 Mendelssohn und Kyllmann verband bald eine enge persönliche Freundschaft. Am 26. Juni 1835 bat er seinen Freund Carl Klingemann in London für Kyllmann einen Erard-Flügel zu kaufen, der wie seiner einen Umfang "vom tiefsten c bis oben f" haben sollte. <sup>35</sup> Zu Mendelssohn 26. Geburtstag 1835 war Kyllmann dann auch in Düsseldorf: "Er brachte mir einen Mälzelschen Metronom als Geschenk mit, weil er immer klagte, daß meine Sachen nicht damit bezeichnet wären." Kyllmann war auch gekommen, um die Geburtstagsmusik zu hören: "früh brachten mir wieder die 40 Militairmusiker ein Ständchen, zogen ganz leise und unvermerkt in meine Nebenstube ein, und fingen plötzlich mit

-

Zit. nach Norbert Schloßmacher, "Er gab dem musikalischen Leben in Bonn einen mächtigen Aufschwung …". Der Bonner Musikmäzen Carl Gottlieb Kyllmann (1803–1878)", in: Johannes Brahms und Bonn, hrsg. von Martella Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1997, S. 44f.

<sup>32</sup> Mendelssohn-Briefe Bd. 3, S. 305 (28.11.1833).

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Klaus Wolfgang Niemöller, "Ferdinand Rahles (1800–1878) als Mitarbeiter der Neuen Zeitschrift für Musik und sein Briefwechsel mit Robert Schumann", in: Correspondenz. Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf 43 (2019), S. 109f.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Mendelssohn-Briefe Bd. 3, S. 360 (7.3.1834).

<sup>35</sup> Mendelssohn-Briefe Bd. 4, S. 255 (26.6.1835).

den starken Schlägen der Beethovenschen Festouvertüre (124) an, die sie bewundernswürdig gut und präcis spielten."<sup>36</sup>

Nach dem Kölner Musikfest am 7. und 8. Juni 1835 verbrachte Mendelssohn mit Mutter Lea und Schwester Rebecka am 21. Juni "den allerangenehmsten Tag" bei der Familie Kyllmann.<sup>37</sup> Nach einem Spaziergang – so Lea – "spielte K.[yllmann] mit Felix das *Ottett*, sehr fertig und nett, dann vieles andre allein."<sup>38</sup> 1847 wenige Monate vor seinem Tod verbrachte Mendelssohn bei Kyllmann noch mal "einen vergnügten Tag". Nach einem unerfreulichen Konzertbesuch in Düsseldorf schrieb er: "Zum Glück kam darauf der schöne, halbe Tag bei Kyllmann, wo wir auf seinem neuen Erard rasend musicirten."<sup>39</sup>

### Die Schumanns in Düsseldorf

Als Robert Schumann 1850 als Nachfolger von Ferdinand Hiller, der nach Köln berufen worden war, Musikdirektor in Düsseldorf wurde, knüpfte er auch im häuslichen Musizieren an die Freundeskreise in Leipzig (um Mendelssohn) und ab 1844 in Dresden an. 40 Hier trafen sich wöchentlich zum "Kränzchen" bei den Schumanns, auch zu "Hausmusik", u.a. die Maler Eduard Bendemann, der das bekannte Porträt schuf, und Julius Hübner, auch Richard Wagner und Hiller. 41

Bei ihrer Ankunft am 2. September in Düsseldorf kam Hiller aus Köln, stellte die Schumanns zunächst dem Vorstand des Musikvereins vor, der zur Begrüßung mit dem Vorsitzenden Notar Georg Euler gekommen war; er war schon 1838 und 1839 unter Mendelssohn namentlich unter den Violinspielern des Musikfestes aufgeführt. Dann fuhr Hiller sie zu Antrittsbesuchen bei Akademie-Direktor Schadow, Schwager von Bendemann, bei Akademie-Professor Carl Friedrich Sohn, bei dem Arzt Dr. Richard Hasenclever, Schwiegersohn Schadows (der Schumann später nach Endenich brachte) und bei dem Arzt Dr. Wolfgang Müller. Abends

<sup>,</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Ebd., S. 166 (11.2.1835).

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Ebd., S. 250f. (22.6.1835).

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Hierzu Andreas Ballstaedt, "Vierhändig. Mendelssohn und das 'Doppelspiel auf dem Klavier", in: Bürgerlichkeit und Öffentlichkeit. Mendelssohns Wirken in Düsseldorf, hrsg. von Andreas Ballstaedt (= Kontext Musik 2), Schliengen 2012, S. 151–168.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe, Bd. 11: Juli 1845 bis Januar 1847, hrsg. von Susanne Tomkovič, Christoph Koop und Janina Müller, Kassel u.a. 2016, S. 321 (27.6.1846).

Klaus Wolfgang Niemöller, "Musik im Salon – Salonmusik?", in: Correspondenz. Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft 32 (2010), S. 28f.

Ders., "Robert und Clara Schumanns Beziehungen zu Ferdinand Hiller", in: Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus, hrsg. von Bernhard R. Appel u.a., Sinzig 2002, S. 527.

brachten die Maler mit ihren Frauen unter Leitung von Julius Tausch Clara ein Ständchen. 42

Schumann wurde Mitglied des Künstlervereins "Malkasten". Die Maler Hildebrand, Sohn und Lessing gehörten zu Schumanns "Singekränzchen" und stellten ebenso wie Hasenclever ihre Häuser für die Chorproben zur Verfügung. 43 Als die Schumanns 1851 eine neue Wohnung bezogen, verfügten sie über ein großes Musikzimmer für etwa 60 Personen. Zur Einweihung am 6. Juli kam es hier mit über 20 Sängerinnen und Sängern zur Uraufführung des "Haus-Oratoriums" Der Rose Pilgerfahrt (op. 112). Unter den Gesangssolisten waren Mathilde Hartmann und Sophie Schloß. die Robert Schumann schon als Gewandhaus-Sängerin von Mendelssohn kannte. Beide Sängerinnen wirkten 1853 beim Musikfest mit und waren Widmungsträgerinnen von Liedern (op. 107 und op. 119). Die Tenor-Partie des Müllers sang Dr. Hasenclever. Sie sollte ursprünglich der Kölner Prof. Ernst Koch singen, der dann auch überraschend von seiner Hochzeitsreise zur Aufführung kam: "Neben Frau Schumann, die die Begleitung am Clavier wunderbar poetisch spielte, saß Schumann in seligen Träumen und – dirigierte". 44 Allerdings beschwerte sich Clara mehrmals über "Schwätzen und Lachen", unter denen die Proben des Singekränzchens litten. Die Schumanns zogen sich von den Geselligkeiten zurück. Umso intensiver wurde mit Berufsmusikern musiziert.

Mit dem im Oktober 1850 aus Leipzig berufenen Wilhelm Joseph von Wasielewski als Konzertmeister und mit dem Cellisten Christian Reimers wurden Klaviertrios musiziert. Bereits am 30. September 1850 schrieb Clara: "Somit haben wir dann auch ein gutes Trio hier." Am Sonntag, 20. Oktober 1850, waren die Schumanns bei Eulers, wo "wir (mit Tausch und Wasielewski) musizierten." Eine Woche später – schrieb Clara – "hatten wir eine kleine Musik bei uns", bei der Schumanns 3. Klaviertrio op. 110 mit Wasielewski und Reimers aufgeführt wurde. Bei dem "genußreichen Abend" am 15. November wurde das Klaviertrio auch einigen Gästen vorgespielt, unter ihnen Professor Hildebrand, die Sängerin Hartmann und Fräulein Rosalie Leser, eine wohlhabende, aber erblindete Unternehmertochter, Widmungsträgerin von Schumanns *Klavierstü*-

Berthold Litzmann, Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen, Bd. 2, Leipzig <sup>4</sup>1910, S. 223; Irmgard Knechtges-Obrecht, "Robert Schumann in Düsseldorf", in: Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät. Begleitbuch zur Ausstellung, hrsg. von Irmgard Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn 2006, S. 123–142.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Bernhard R. Appel, "Robert Schumann und die Maler", in: Schumann und die Düsseldorfer Malerschule, Düsseldorf 1988, S. 7–21.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Hermann Erler, Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert, Bd. 2, Berlin <sup>2</sup>1887, S. 155.

Litzmann, Clara Schumann, S. 228f.

cken in Fughettenform op. 126,<sup>46</sup> dazu der junge Kompositionsschüler Albert Dietrich. So konnte auch dessen Klaviertrio gespielt werden, das er Schumann im Oktober 1851 widmete.<sup>47</sup> Anstelle von Wasielewski, der 1852 als Musikdirektor nach Bonn gegangen war, holte Schumann als neuen Konzertmeister den Sohn eines Jugendfreundes, Ruppert Becker, ebenfalls Schüler Ferdinand Davids. Seine Tagebuch-Notizen belegen seine intensive Mitwirkung beim privaten Musizieren. Am 16. November durfte er bei Schumann mit Dietrich die 2. Violinsonate op. 121 spielen, die tags zuvor Clara mit Wasielewski aus der Taufe gehoben hatte. Silvester 1852 verbrachten die Schumanns bei Fräulein Leser: Sophie Schloß sang Lieder, Becker spielte zur Zufriedenheit Schumanns eine Bach-Solo-Sonate mit dessen tags zuvor komponierter Klavierbegleitung (o. op. 8/IV). Becker schrieb: "Zuletzt spielten die Dr. [Clara] mit Reimers und mir die Phantasiestücke [op. 88] von ihrem Mann."

Leser und Becker waren auch zugegen, als im September und Oktober 1853 das häusliche Musizieren auf einen Höhepunkt zulief: Der 22-jährige Joseph Joachim kam zu Besuch und auf dessen Empfehlung ebenso der zwei Jahre jüngere Johannes Brahms aus Hamburg. Beim Musikfest hatte Joachim im Künstlerkonzert am 17. Mai mit Beethovens Violinkonzert "großen Enthusiasmus" ausgelöst. Als er im August wieder in Düsseldorf war, erlebte Schumann "schöne Stunden" des gemeinsamen Musizierens. Am 30. September machte Brahms seinen Besuch bei Schumanns, der Musikgeschichte geschrieben hat. Brahms hatte Kompositionen mitgebracht und Schumann meinte, nach dem Bericht der Tochter Marie, "er könne ihm die Sachen doch gleich vorspielen", unterbrach aber nach wenigen Takten: "dazu muß ich meine Frau rufen". "Der geniale junge Morgenbesucher" blieb vier Wochen.

Schumann ebnete Brahms nicht nur bei den Leipziger Verlegern den Weg zum Ruhm, sondern auch durch seinen Aufsatz "Neue Bahnen" in der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Am 15. Oktober hatte Schumann die "Idee zu einer Sonate f. [ür] Joachim", eine gemeinsame Komposition von ihm, Brahms und Dietrich als Überraschung. Dietrich schrieb den 1. Satz, Schumann ein Intermezzo und das Finale, Brahms das leidenschaftliche Scherzo. Joachim erriet erfolgreich die Komponisten. <sup>50</sup> Die sogenannte

Wolfgang Seibold, Familie, Freunde, Zeitgenossen. Die Widmungsträger der Schumannschen Werke, Sinzig 2008, S. 155–158.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Ute Bär, "Robert Schumanns Beziehungen zu Ruppert Becker, Albert Dietrich und Wilhelm Joseph von Wasielewski", in: Zwischen Poesie und Musik, S. 143–184.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Dies., "Ruppert Becker. Notizen", in: Zwischen Poesie und Musik, S. 192.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Clara Schumann 1819–1896. Katalog zur Ausstellung, hrsg. Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn 1996, S. 211.

Beatrix Borchard, "Ein Bündnis verwandter Geister. Robert Schumann, Clara Schumann, Joseph Joachim und Johannes Brahms", in: Zwischen Poesie und Musik, S. 231–252.

F.A.E.-Sonate ist bekanntermaßen benannt nach den Anfangsbuchstaben der Worte "frei, aber einsam", dem Lebensmotto von Joachim, das Brahms später übernahm. Die gesamte Sonate erschien erst 1935 im Druck, auch weil Schumann seine beiden Sätze zur 3. Violinsonate erweiterte (WoO 2). Joseph Joachim und Clara Schumann spielten sie am 18. Januar 1854 im Hause von Rosalie Leser; öffentlich erklang sie erst 1956 in London. Die 2. Violinsonate Schumanns spielten Clara und Joachim am 29. Oktober in einer musikalischen Soirée. Bettina von Arnim aus Berlin mit ihrer Tochter Gisel blieb dafür eigens einen Tag länger. Schumann hatte die Komponistin 1839 um ein Lied für die Musikbeilage der Neuen Zeitschrift für Musik gebeten. Carl Johann Arnolds Aquarell Quartettabend bei Bettine von 1856 zeigt ein Streichquartett mit Joseph Joachim (vgl. Abb. 1).



Abb. 1: "Quartettabend bei Bettine" [Bettina von Arnim in Berlin], Aquarell (1856) von Carl Johann Arnold; bpk-Bildagentur, Bild-Nr. 00010226, bpk/Lutz Braun.

Bettina von Arnim hatte den Geiger wie einen Sohn aufgenommen, der regelmäßig von Hannover nach Berlin kam.<sup>51</sup> Auf der Rückseite des Gemäldes notierte er, dass der Halbbruder von Clara Schumann, Woldemar Bargiel, Viola spielte. Nachdem Bettina von Arnim 1855 Schumann in Endenich besucht hatte, widmete er ihr voll Dankbarkeit seine Gesänge der Frühe op. 133.

#### Brahms in Bonn und Köln

Der Lebensweg von Brahms nach Bonn und Köln öffnet weitere private Räumlichkeiten bemerkenswerten Musizierens, so noch im September 1853 bei der Familie Deichmann in Bonn-Mehlem. Der Cellist Reimers schickte nach Franz Wüllner in Honnef, um dabei zu sein, wenn "ein höchst genialer, von Joachim empfohlener junger Musiker dort uns seine Kompositionen spielen werde."<sup>52</sup> Der Musikmäzen Kyllmann war 1854 von Solingen nach Bonn gezogen, wo er bald im Vorstand des Städtischen Musikvereins wirkte. Musikdirektor war seit 1859 Albert Dietrich, ein Brahms-Freund seit Düsseldorfer Tagen. Kyllmann bezog auf der Coblentzer Straße (heute Adenauerallee) eine große Villa mit 30 Zimmern und einem achteckigem "Musik-Saal", der zum musikalischen Treffpunkt wurde (vgl. Abb. 2).<sup>53</sup>



Abb. 2: Villa Kyllmann in Bonn, von der Rheinpromenade aus mit dem vorspringenden achteckigen Musikzimmer; Quelle: *Johannes Brahms und Bonn*, hrsg. von Martella Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1997, S. 44f., S. 50 (Privatbesitz).

Dies., "Quartettabend bei Bettine", in: Töne - Farben - Formen. Über Musik und

die Bildenden Künste. Festschrift Elmar Budde, hrsg. von Elisabeth Schmierer u.a., Laaber 1995, S. 243–256.

179

\_

Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, Berlin <sup>4</sup>1921, S. 103.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Olga Sonntag, Villen am Bonner Rheinufer 1819–1914, Bd. 2, Bonn 1998, S. 135–143.

Dietrich erinnert sich an den Sommer 1860, in dem Brahms von Juni bis August in Bonn weilte: "In einer der schönsten Villen an der Koblenzer Straße an der Rheinseite uns gegenüber, bei der kunstsinnigen und gastfreien Familie Kyllmann durften wir uns oft versammeln, immer in Gesellschaft des Prof. Jahn, um Kammermusikaufführungen zu veranstalten."<sup>54</sup> Der Altphilologe Otto Jahn hatte gerade seine Mozart-Biographie veröffentlicht. Auch Clara Schumann war zeitweilig dabei, wenn Brahms hier seine neuesten Kompositionen vorstellte. Ihr Monogramm schmückte Kyllmanns Flügel.



Abb. 3: Musikzimmer von Ferdinand Hiller in Köln (1877), Fotografie mit eigenhändiger Widmung, Atelier F. Raps, Köln, Quelle: wikipedia.org (gemeinfrei).

Am 17. April 1877 widmete Ferdinand Hiller "seiner verehrten Freundin Dr. Clara Schumann" den Stich seines Kölner Musikzimmers (vgl. Abb. 3). <sup>55</sup> Hier lud er sonntags morgens zum Musizieren ein. Hiller, seit 1850 Kölner Musikdirektor, berichtete aber auch von privatem Musizieren. So war er 1850 im Haus des Polizeirates August Bruch, "[wo] zum Geburtstag der Mutter ein Streichquartett vom Sohn [Max] gespielt wird", das erst 2014 in den Unterlagen der Frankfurter Mozart-Stiftung wiederentdeckt wurde. <sup>56</sup> Durch deren Stipendium wurde der 14-jährige Bruch

Zit. nach Ernst Hentrich, "Brahms' Beziehungen zu den drei "Bonnern' Albert Dietrich, Hermann Deiters und Otto Jahn", in: *Johannes Brahms und Bonn*, hrsg. von Martella Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1997, S. 86.

\_

Niemöller, "Robert und Clara Schumann", S. 521.

Ulrike Kienzle, "Numquam Retrorsum!". Max Bruchs Bewerbung um das Stipendium der Frankfurter Mozart-Stiftung und das wiederentdeckte Streichquartett des

Kompositionsschüler von Hiller. Bruch war immer wieder Gast in Kölner Musiksalons, so in dem des Bankiers Deichmann. Zentrum aber war der "Musiksaal" des Geheimen Regierungsrates Robert Schnitzler, 1857 bis 1897 Vorsitzender der Concertgesellschaft (vgl. Abb. 4).<sup>57</sup>

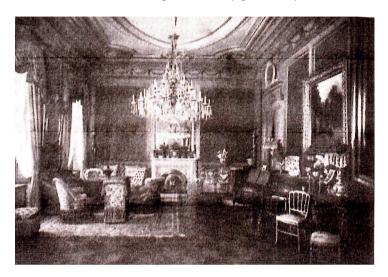


Abb. 4: Musiksaal von Robert Schnitzler in Köln um 1880, Bahnhofstraße 4; Quelle: Victor Schnitzler, *Erinnerungen*, Köln 1935, unpaginierte Abb. nach S. 48, Inst.Bibl. Mg 1062 u. Schnitzler 001, USB: online resource.

Der Raum wurde 1866 mit einem Arrangement Hillers von Mendelssohns Liederspiel *Heimkehr aus der Fremde* eingeweiht und in der Folge öfters Schauplatz von Erstaufführungen berühmter Komponisten, die Schnitzlers Logiergäste waren. Auf Hillers Anregung gab es jeden Mittwoch zum Tee Musik. Waren keine Gäste anwesend, musizierte Robert Schnitzler mit den Kindern, wie der Sohn Viktor und Nachfolger im Amt 1921 in seinen Erinnerungen berichtet.<sup>58</sup> Dem Logiergast Niels Wilhelm Gade stellte er 1880 bei einem Empfang in der "prächtigen Wohnung" zum Musikfest die Professoren des Konservatoriums vor, darunter sechs

Vierzehnjährigen", in: Fluchtpunkt Italien. Festschrift Peter Ackermann, hrsg. von Johannes Volker Schmidt, Hildesheim 2015, S. 205–212.

Everhard Kleinertz, "Konrad Adenauer, Viktor Schnitzler und die Kölner Konzertgesellschaft", in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 79 (2008), Köln 2009, S. 77–137.

Victor Schnitzler, Erinnerungen aus meinem Leben, 1921. Mit einem Anhang hrsg. von Wika Schnitzler, Köln 1934, bes. S. 38 (Bruch), S. 46ff. (Brahms), S. 77f. (Mahler), S. 108ff. (Strauss).

Komponisten.<sup>59</sup> Nach dem Tode Hillers 1884 hatte Johannes Brahms Schnitzler als Nachfolger von Franz Wüllner empfohlen. Seitdem wohnte Brahms regelmäßig im Hause Schnitzler. Manche seiner Kammermusikwerke erlebten im Musiksaal ihre Erstaufführung, so das c-Moll-Klaviertrio. Nach der Einladung durch Wüllner zum Tonkünstlerfest 1887 schrieb Brahms im Januar 1886 an Schnitzler, er nehme seine Einladung an – und weiter launig: "Stört es unsere Behaglichkeit nicht" – "so kann ich am 9. Februar nebenbei eine Sinfonie dirigiren [die 4.] oder ein Concert spielen."<sup>60</sup> Beides geschah.

Anlässlich der Uraufführung des Doppelkonzertes 1887 war auch Joseph Joachim wieder einmal Gast bei Schnitzlers. 1890 dehnte Brahms seinen Besuch aus. Da die Schnitzlers zu einer Gesellschaft mit Tanz eingeladen hatten, schaute Brahms amüsiert zu und spielte dann selbst Wiener Walzer. Als die Paare zu tanzen aufhörten und sich um den Flügel scharten, stand er auf: "Ja, wenn sie nicht tanzen hat es ja auch keinen Zweck, Ihnen aufzuspielen."61 Viktor Schnitzler richtete nach seiner Heirat 1888 mit Wika Andreae, die er im Elternhaus als Chopin-Spielerin kennengelernt hatte, auch in seinem Hause einen Musiksaal ein. Hier improvisierte er mit der Tochter Olga an zwei Flügeln. 1902 spielte der Ehrengast Bruch mit Wika an zwei Flügeln eine Mozart-Sonate. Bei Wüllners 70. Geburtstag würdigte er 1902 den Ehrengast Joachim, "der auf die musikalischen Häuser Kölns dahin gewirkt" habe, dass Bach und Beethoven "zum eisernen Bestand" der Hausmusik wurden. 62 Da die Tochter Cläre bei Professor Lazzaro Uzielli, einem Schüler Clara Schumanns, studierte und öffentlich konzertierte, verwundert es nicht, von ihm zu hören, "dass der Flügel bei uns nie zur Ruhe kommt."63 1913 heiratete Cläre Dr. Iwan Herstatt, den "Caruso der Familie", und veranstaltete in Familientradition ebenfalls Hauskonzerte. Am 18. Oktober 1904 trug sich auch Gustav Mahler nach der Aufführung seiner 5. Sinfonie in das Gästebuch Schnitzlers ein (vgl. Abb. 5),64 am 23. November Dr. Richard Strauss, der seit 1902 in seinem Hause logierte.

Klaus Wolfgang Niemöller, "Niels W. Gades Aufenthalte in Köln, Bonn und Düsseldorf", in: A due. Musikalische Aufsätze zu Ehren von John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab, hrsg. von Ole Kongsted, Copenhagen 2008, S. 562.

<sup>60</sup> Schnitzler, Erinnerungen, S. 54.

<sup>61</sup> Ebd., S. 50.

<sup>62</sup> Ebd., S. 84.

<sup>63</sup> Ebd., S. 129.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Dem Verfasser 1992 als Kopie aus dem Gästebuch übergeben von Frau Ingrid Knierbein (†1996).



Abb. 5: Eintrag von Gustav Mahler in das Gästebuch von Robert Schnitzler, 1904; Sammlung Ingrid Knierbein (gest. 1996), dem Verfasser 1991 zur Veröffentlichung zur Verfügung gestellt.

Strauss war unglücklich, wenn Schnitzler sagte, er müsse nach dem Konzert "ihm zur Ehre einige Notablen einladen", lieber spielte er mit ihm Skat. Das berühmte Foto von August Sander zeigt 1925 die Familien Strauss. Schnitzler und Herstatt mit GMD Hermann Abendroth beim Empfang im Garten. 65 Strauss hatte im Rahmen der Jahrtausendfeier der Rheinlande seinen "Richard Strauss-Abend" dirigiert. Das Foto August Sanders des Cellisten Emanuel Feuermann führt in den Salon des jüdischen Fabrikanten Paul Reifenberg. 66 Feuermann war 1918 mit 17 Jahren Solocellist und Mitglied des Gürzenichquartetts von Professor Bram Eldering geworden. 1920 spielten sie bei den Reifenbergs und trugen sich ins Gästebuch ein. Der Eintrag des Quartetts von Arnold Rosé, Schwager Gustav Mahlers, - "Der [...] verehrten Frau Emma Reifenberg in unvergänglicher Ergebenheit" - vermittelt die Atmosphäre. Als Paul Reifenberg 1929 starb, war Feuermann die Stütze der Familie. Auch nachdem er 1929 nach Berlin berufen worden war, kam er zu den Reifenbergs, so, laut Gästebuch, am 8. Februar 1930 mit Hindemith als Mitglied dessen Trios. 67 Von den Nazis entlassen konnte er 1933 noch mit seinem Freund Wilhelm (William) Steinberg ein Konzert des jüdischen Kulturbundes in der Kölner

Klaus Wolfgang Niemöller, "August Sander und die musikalischen Künstler des Kölner Musiklebens in den 20er Jahren", in: Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland, Göttingen 2000, S. 185–194.

Ders., "Kölner Musikleben und jüdisches Mäzenatentum bis 1933", in: Die Moderne im Rheinland, hrsg. von Dieter Breuer, Köln 1994, S. 225–241.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Auch das Gästebuch der Familie Reifenberg wurde dem Verfasser als Kopie übergeben von Frau Ingrid Knierbein.

Synagoge geben. 1935 heiratete er nur in Anwesenheit seines Bruders im Kölner Rathaus Eva Reifenberg, mit der er in die Emigration ging.<sup>68</sup>

Mit der Machtergreifung 1933 endete in Köln die hausmusikalische Kultur der Musikmäzene. Ebenso gilt dies beispielsweise für Bonn, wo im Stadtarchiv das Gästebuch des 1938 als Halbjude entlassenen Arztes Dr. Julius Hagemann – 1905 beginnend mit Pablo de Sarasate – noch der Kommentierung harrt. <sup>69</sup> Zu den Kölner Emigranten gehörte auch der spätere Musiksoziologe Alphons Silbermann, ein Schüler Uziellis, der 1927 bereits als Abiturient zur Feier von Beethovens 100. Geburtstag einen Satz aus dem 1. Klavierkonzert spielte und natürlich bei Abendgesellschaften der Familie "pflichtgemäß ein Rondochen vorgespielt hatte", wie er in seiner Autobiographie ironisch schildert. <sup>70</sup>

Die Wiedereinsetzung von Konrad Adenauer als Oberbürgermeister oder die Ernennung von Silbermanns Musiklehrer Dr. Paul Mies 1946 zum Leiter der Schulmusikabteilung, der selbstverständlich in Lemachers Chronik als Besucher erscheint, signalisierten nach 1945 auch für die Hausmusik eine neue Chance.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Annette Morreau, *Emanuel Feuermann*, New York 2002 [Digitalisat].

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Theodor Anton Henseler, Max Reger und Bonn (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 16), Köln 1957, S. 15f.

Alphons Silbermann, Verwandlungen. Eine Autobiographie, Berlin <sup>2</sup>2015, S. 43f.

# (Handlungs-)Räume für Geigerinnen am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

### Von Annkatrin Babbe

"Vor zwanzig Jahren gab es in Wien nur höchst selten Damen, welche die Violine spielten. Das Violoncell, die Blasinstrumente oder gar der Contrabaß waren damals bei dem zarten Geschlecht gänzlich verpönt. Seitdem ist bei den Wiener Damen ein Umschwung eingetreten. Hellmesberger und der im vorigen Winter zu früh dahingeschiedene Professor Heißler haben seit einer Reihe von Jahren eine ganz stattliche Anzahl tüchtiger Violinspielerinnen herangebildet, von denen viele wieder die musikalischen Culturträgerinnen für die Provinzen wurden."

Geigerinnen waren im Wien des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts keine Selbstverständlichkeit, wohl aber ein mittlerweile bekannter Bestandteil des Musiklebens. In dem hier zitierten Beitrag aus der Zeitschrift Signale für die musikalische Welt wird eine Entwicklung nachgezeichnet, die so auch in weiteren Pressebeiträgen dieser Zeit aufscheint und zum einen das verstärkte Auftreten von Geigerinnen, zum anderen deren zunehmend zu beobachtende institutionelle Ausbildung einschließt. Für die Geschichte der Professionalisierung von Geigerinnen, deren Handlungsräume sich hiermit ganz offensichtlich weiteten, ist dies von grundlegendem Interesse.

Anliegen dieses Beitrags ist es daher, eben jene Handlungsräume von Geigerinnen im Wien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachzuzeichnen. Hierfür werden einerseits exemplarisch die Wahrnehmungen der Musikerinnen in der zeitgenössischen Presse untersucht, die als Denkmuster wechselseitig auf soziale Normen und Konventionen und damit auch auf die Handlungsrahmen eingewirkt haben.<sup>2</sup> Andererseits werden die räumlichen Voraussetzungen, die Handlungs- und Entfaltungsmöglichkeiten dieser Musikerinnen am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in den Blick genommen. Statuten, Verordnungen und Studierendenlisten werden auf ihre Durchlässigkeit für

Vgl. Jürgen Wilke, "Theorien des Medienwandels – Versuch einer typologischen Systematisierung", in: *Theorien des Medienwandels*, hrsg. von Susanne Kinnebrock, Christian Schwarzenegger und Thomas Birkner (= Öffentlichkeit und Geschichte 8), Köln 2015, S. 29–52, hier: S. 38.

Signale für die musikalische Welt (1879), S. 651.

und die Beteiligung von Studentinnen im Fach Violine hin analysiert.<sup>3</sup> Wie zu zeigen sein wird, lässt sich das Konservatorium selbst als ein 'Innenraum' des Konzertlebens lesen, der anderen Normen der räumlichen Konstitution unterlag als das umgebende öffentliche Musikleben. Zwar keinesfalls ein privater Innenraum, in dem die für den öffentlichen Raum geltenden bürgerlichen Konventionen aufgegeben werden konnten, war mit der Abgrenzung nach außen doch ein Rahmen gesetzt, der eine Art Schutzraum für Akteurinnen und Akteure mit erweiterten Handlungsmöglichkeiten markieren konnte.

Das Quellenkorpus ermöglicht unterschiedliche Annäherungen an die Thematik und erfordert zugleich vielfältige, aufeinander abgestimmte Erhebungs- und Auswertungsverfahren. Quantitative Erhebungen anhand statistischer Analysen – etwa zu den Geschlechterverhältnissen der Studierenden – stehen im Dialog mit vornehmlich qualitativen Arbeitstechniken. Die Auseinandersetzung mit räumlichen Konstitutionen bedingt dabei die Fokussierung des Prozesshaften, des Konstruktionsprozesses und schließt sich mit dieser Konzentration auf das kulturelle Handeln bzw. die soziale und ästhetische Praxis der Akteur:innen dem Ansatz einer kulturwissenschaftlich verstandenen Musikhistoriographie an.<sup>4</sup>

## Handlungsräume

Um die Handlungsräume der Musikerinnen erfassen zu können, gilt es zunächst, die relevanten räumlichen Konstitutionen nachzuvollziehen. Zugrunde gelegt wird in diesem Zusammenhang ein relationales Raumverständnis: Mit Henri Lefèbvre hat sich eine Lesart von 'Raum' durchgesetzt, nach dem dieser nicht per se vorhanden und somit als materielles Substrat gegeben, sondern sozial konstruiert ist.<sup>5</sup> Anders als bei einer Vorstellung von Raum als absolut, als Ort oder Territorium, <sup>6</sup> lässt er sich

\_

Ob der gebotenen Kürze kann mit diesem Beitrag allein ein Überblick der Thematik geleistet werden. Für eingehendere Forschungen siehe die Dissertation der Autorin: "Professionalisierung von Geigerinnen und Geigern in den Klassen von Josef Hellmesberger d.Ä. am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien" [Arbeitstitel], i.V.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Für eine spezifische Perspektive auf die Erforschung weiblicher Handlungsräume vgl. Susanne Rode-Breymann, "Wer war Katharina Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung", in: Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt, hrsg. von ders. (= Musik – Kultur – Gender 3), Köln u.a. 2007, S. 269–284, hier: S. 280.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Vgl. Henri Lefèbvre, *The Production of Space*, Oxford/Cambridge 1991, S. 30.

Etwa nach Peter L. Berger, Thomas Luckmann, Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt am Main <sup>3</sup>1972; siehe auch Talcott Parsons, Sozialstruktur und Persönlichkeit, Frankfurt am Main <sup>2</sup>1977; Anthony Giddens, Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturbildung, Frankfurt am Main 1988.

so als mentales, physisches sowie symbolisches Konstrukt fassen, das über menschliches Handeln generiert wird;7 Handeln gilt als raumproduzierend, gleichzeitig strukturieren Räume ihrerseits das Handeln.8 Vor diesem Hintergrund definiert Martina Löw Raum als "eine relationale (An)Ordnung von Körpern, welche unaufhörlich in Bewegung sind, wodurch sich die (An)Ordnung selbst ständig verändert. [...] Raum kann demnach nicht der starre Behälter sein, der unabhängig von den sozialen und materiellen Verhältnissen existiert, sondern Raum und Körper sind verwoben."9 In institutionalisierter Umgebung – und dies gilt für das Konservatorium wie für das Konzertleben gleichermaßen – bleiben die (An)Ordnungen über das eigene Handeln hinaus wirksam. 10 Sowohl die Positionierung von sozialen Gütern und Menschen als auch die Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse unterliegen entsprechenden Normen. Dabei nehmen die Akteur:innen die jeweils akzeptierten Positionen ein. Über diese Platzierungen wiederum werden Machtverhältnisse ausgehandelt, 11 die etwa in ungleichen Verteilungen von Studierenden entlang der Kategorie Geschlecht in den Instrumentalklassen des Konservatoriums oder der gegenüber den Kollegen geringen Präsenz von Geigerinnen im öffentlichen Musikleben ihren Ausdruck finden.

Die im Eingangszitat skizzierten Verhältnisse Ende der 1870er Jahre suggerieren eine Veränderung räumlicher Strukturen von und für Geigerinnen im Wiener Musikleben, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen. Bevor indes die Veränderungen von Wahrnehmungs- und Denkmustern in puncto Geigerinnen im Wiener Musikleben anhand von Beiträgen in der zeitgenössischen Presse nachvollzogen werden, folgt ein Blick auf den "Konservatoriumsraum".

## Geigerinnen-Räume am Konservatorium

Die räumlichen Konstitutionen für und von Studentinnen im Fach Violine am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde lassen sich beschreiben über die Studierendenlisten, Hochschulakten, Verordnungen, Konzertprogramme, entlang von Egodokumenten etc. In erster Linie soll

Vgl. Stefan Günzel, "Sozialer Raum: Verräumlichung", in: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, hrsg. von dems., Stuttgart/Weimar 2010, S. 292–303, hier: S. 295.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Vgl. Susanne Rode-Breymann, Carolin Stahrenberg, "Orte", in: Lexikon Musik und Gender, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 413–419, hier: S. 414.

<sup>9</sup> Martina Löw, Raumsoziologie, Frankfurt am Main 92017, S. 131.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 164.

Vgl. Michel Foucault, Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. 1972–1977, hrsg. von Colin Gordon, New York 1980, S. 149; siehe auch Löw, Raumsoziologie, S. 164.

danach gefragt werden, wie eben jener Konservatoriumsraum für die Studentinnen (vor-)konturiert war. Demgegenüber erlaubt die Quellenlage kaum Aussagen über die unmittelbare Raumkonstitution dieser Akteurinnen im Unterrichtsalltag oder etwa den Einfluss von Bewerber:innenzahlen auf die Entscheidungen der Konservatoriumsleitung.

Die ersten Statuten der Gesellschaft der Musikfreunde aus dem Jahr 1814 legen eine Gleichbehandlung von Studentinnen und Studenten an dem noch zu gründenden Ausbildungsinstitut nahe, wenn die Unterweisung von "Zöglinge[n] beyderley Geschlechtes" in sämtlichen Fächern zur Hauptaufgabe des Konservatoriums erklärt wird. <sup>12</sup> Auch die ersten veröffentlichten Statuten des Konservatoriums aus dem Jahr 1832 enthalten keine dahingehenden Beschränkungen und die vier Jahrzehnte später erschienene Vollzugsvorschrift erklärt für sämtliche Fächer "Schüler beider Geschlechter zulässig". <sup>13</sup>

Mit der Eröffnung der Singschule als erster Stufe des Konservatoriums im Jahr 1817 blieb die Ausbildung von Jungen und Mädchen gleichermaßen kein leeres Versprechen: Zwölf Studentinnen und zwölf Studenten wurden in die Gesangsklassen aufgenommen. 14 Ab 1841 ist ein Anstieg der Zahl der Studentinnen am Konservatorium zu verzeichnen. 15 Erstmals 1864/65 (w: 179, m: 178) und kontinuierlich seit 1869/70 (in diesem Jahr: w: 227, m: 204) war ihr Anteil höher als jener der Studenten. 16 Qualifizierte musikalische Ausbildung am Konservatorium war so zu einem gewichtigen Teil Frauenbildung geworden. Ein herrschaftsfreier Raum aber, mit unbeschränkten Handlungsmöglichkeiten für Studenten und Studentinnen, war dieser Ausbildungsraum bei Weitem nicht. Inklusions- und Exklusionssowie Zuordnungs- und Abgrenzungsmechanismen entlang der Kategorie

Eusebius Mandyczewski, Zusatz-Band zur Geschichte der K.K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1912, S. 197.

Schulordnung (Vollzugsvorschrift zum Grundverfassungsstatute) des Conservatoriums für Musik und darstellende Kunst [...], Wien 1892, §. 19, S. 10.

Vgl. Ernst Tittel, Die Wiener Musikhochschule. Vom Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zur Staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst (= Publikationen der Wiener Musikakademie 1), Wien 1967, S. 14.

Aufgrund der Quellenlage lässt sich die Entwicklung der Studierendenzahlen bis 1840 nicht nachvollziehen. Tittel weist aber darauf hin, dass in diesen Jahren eine Gesamtstudierendenzahl von 160, mit nicht mehr als 30 Studentinnen (ausschließlich in der Gesangsabteilung), vorgesehen war. Vgl. ebd., S. 27.

<sup>16 1869/70</sup> betrug der Anteil der Studentinnen 53%, 1874/75 lag er bereits bei 60% und blieb in den folgenden Jahrzehnten auf diesem Niveau (1879/80: 61%; 1884/85: 61%; 1889/90: 60%; 1894/95: 58%; 1899/1900: 63%). Das ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil Frauen der Zugang zu höheren Ausbildungsinstitutionen im deutschsprachigen Raum in der Regel erst seit Ende des 19. Jahrhunderts gestattet war.

Geschlecht prägen seine Konstitution wesentlich. <sup>17</sup> Entgegen der breiten Aufnahme von Bewerberinnen offenbaren die Studierendenlisten eine auffällige Beschränkung der Fächerwahl für Studentinnen. Während die Gesangsabteilung für Mädchen schon früh ausgebaut wurde, war ihnen der Zugang zu den Instrumentalklassen lange Zeit verwehrt. Zwischen 1817 und 1847 absolvierten Studentinnen in der Regel nur Gesang im Hauptfach, später kam Klavier hinzu. <sup>18</sup> Erst in den 1860er Jahren weitete sich das Fächerspektrum merklich. 1862 besuchte mit der 15-jährigen Ludmilla Weiser eine erste Studentin die Geigenabteilung. <sup>19</sup>

Zu dieser Zeit war die Anwesenheit von Studentinnen am Musikort Konservatorium bereits geläufig, eine Vielzahl von "Frauenräumen" lässt sich hier nachvollziehen. Zeichen geschlechtlicher Distinktion innerhalb dieser räumlichen Konstitution bleiben unverkennbar. In der Geigenklasse ebenso wie in weiteren instrumentalen (Haupt-)Fächern fanden Musikerinnen einen vornehmlich männlich geprägten Raum vor. Offensichtlichster Beleg sind die Quantitäten: Unter den 69 Studierenden, die Josef Hellmesberger d.Ä. - Professor für Violine und zugleich Direktor des Konservatoriums - zwischen 1862 und 1879 (nach dem Studienjahr 1878/79 hatte er seine Professur niedergelegt) am Konservatorium ausbildete, waren nur sieben Studentinnen, was einen Anteil von gut zehn Prozent ausmacht. Abseits der Statistik zeigt sich die räumliche Überlegenheit von Geigenstudenten aber auch darin, dass diese den Raum in Gänze "durchschreiten" konnten, während für die Kommilitoninnen diverse Undurchlässigkeiten bestanden. Auffällig ist etwa der Ausschluss der Musikerinnen von den Ensemble- bzw. Orchesterübungen, explizit formuliert in der Verordnung aus dem Jahr 1892.20 Für die Jahrzehnte zuvor waren die Vorgaben - sowohl für den Besuch der Fächer als auch der Ensembleübungen - weniger restriktiv. Laut Verordnung aus dem Jahr 1869 waren zu sämtlichen Unterrichtsfächern "Schüler beider Geschlechter zulässig". <sup>21</sup> Dabei sollte der Unterricht weitgehend monoedukativ erfolgen:

1

Vgl. auch Doris Ingrisch, "Frauen\* an der mdw. 1817 bis 2017", in: spiel/mach/t/raum, <a href="http://www.mdw.ac.at/spielmachtraum/artikel/">http://www.mdw.ac.at/spielmachtraum/artikel/</a>, 3.1.2017.

Doris Ingrisch stellt zur Diskussion, ob nicht mit der verstärkten Ausbildung von Mädchen und Frauen in der Klavier- und Gesangsabteilung "eine Entwicklung vorweggenommen [wurde], die später in der bürgerlichen Mädchenerziehung einem verstärkt genderdistinktiven Impetus unterliegen sollte." Ebd.

Vgl. "Matrikel: Ludmilla Weiser", Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien (A-Wgm), o. Sign. Aus der Durchsicht der Studierendenlisten wird ersichtlich, dass Ludmilla Weiser die erste Studentin im Fach Violine am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien war. 1862/63 belegte die 15-jährige Musikerin Geige als Hauptfach und studierte im Nebenfach Klavier (Auswertung der Studierendenlisten der Jahresberichte 1851–1909).

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Vollzugsvorschrift, 1892, §. 20, S. 9.

Grundverfassungs-Statut nebst Vollzugsvorschrift des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1869, §. 19, S. 10.

"Aller Unterricht, ausgenommen die Gesammtübungen [sic] aller Art und die kunstwissenschaftlichen Vorträge, findet in der Regel in nach Geschlechtern getrennten Abtheilungen statt."<sup>22</sup>

Dass indes bei dem geringen Anteil von Studentinnen in Abteilungen wie iener für Violine (und auch angesichts der allzeit angespannten finanziellen Situation des Konservatoriums) eigens Klassen für Geigerinnen eingerichtet wurden, sollte kritisch hinterfragt werden. Zumindest aber suggeriert die Forderung von nach Geschlechtern getrennten Klassen zusammen mit der wiederholten Aufforderung an die Lehrenden, das sittliche Betragen' der Studierenden auch über den Unterricht hinaus zu beaufsichtigen, und der Anstellung weiblichen Aufsichtspersonals -, dass bürgerliche Normen hier geachtet und befolgt wurden. Mit diesem Anspruch nicht vereinbar war hingegen das öffentliche Auftreten von Instrumentalstudentinnen im Konzertleben. Während Studenten der Geigenklassen wiederholt die Erlaubnis zur Teilnahme an musikalischen Produktionen außerhalb des Konservatoriums erhielten, teilweise sogar von der Direktion zur Teilnahme an Konzertveranstaltungen anderer Häuser oder Vereine aufgefordert wurden, blieben Studentinnen von solchen (auch berufsqualifizierenden) Möglichkeiten ausgeschlossen.<sup>23</sup>

Neben diesen Unterschieden sind die Überschneidungen von Geigerinnen- und Geigerräumen nicht zu vernachlässigen. Verordnungen, Prüfungsprogramme und Presseberichte zeigen, dass Geigerinnen und Geiger am Konservatorium eine inhaltlich vergleichbare Ausbildung entlang desselben Curriculums erhalten haben. Auch mit der hier nachvollziehbaren gleichberechtigten Teilnahme an Preiskonkursen (mit geschlechtergemischtem Wettbewerb) und Konservatoriumskonzerten zeichnet sich eine weitreichende Parität ab.<sup>24</sup> Mit dem Diplom schließlich, konnten die Studierenden unabhängig vom Geschlecht das gleiche Qualifikationsniveau erreichen.

Insgesamt bot das Konservatorium damit Geigerinnen wie Geigern die Möglichkeit zu einer hochqualifizierenden Ausbildung bei renommierten Lehrern in geschütztem Rahmen. An den differierenden Vorgaben und Zugängen aber zeichnet sich ab, dass der Konservatoriumsraum entlang des Geschlechts von den Akteur:innen nicht in Gänze als gemeinsamer Raum konstituiert werden konnte. Neben Überschneidungen werden diverse Abgrenzungen sichtbar: Innerhalb des Konservatoriums, aber auch nach außen hin waren die Grenzen für Geigerinnen wesentlich undurchlässiger gesteckt. Ihr Handlungsrahmen blieb eng auf den Konserva-

<sup>22</sup> Ebd., §. 20, S. 10.

Vgl. die Ergebnisse der Durchsicht der Geschäftsprotokolle der Gesellschaft der Musikfreunde bzw. des Konservatoriums, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, hier für die Jg. 1862/63 bis 1878/79.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Vgl. Vollzugsvorschrift, 1869, §. 73, S. 16.

toriumsraum bezogen. Gerade mit der Abgrenzung nach außen konnte das Konservatorium so wiederum eine Art Erprobungs- oder Schutzraum bilden. Es wurde zu einem Innenraum, in dem – weitgehend geschützt vor der Öffentlichkeit als urteilender Instanz – auf das Musikleben vorbereitet wurde. <sup>25</sup> Gleichzeitig blieb damit aber der Aktionsradius von Geigerinnen geringer als jener der Kommilitonen. Ihre Entfaltungsmöglichkeiten waren mit dem Zutritt zur institutionellen Ausbildung zwar deutlich in Richtung Professionalisierung erweitert worden, gleichzeitig aber wurden bereits bestehende Ungleichheiten weiterhin reproduziert.

## Geigerinnen im Wiener Musikleben - Musikkritik

Welche 'räumlichen' Verhältnisse die Geigerinnen nach ihrem Studium außerhalb des Konservatoriums im Wiener Musikleben vorfanden, soll Gegenstand der folgenden Ausführungen sein. Der Blick richtet sich auf die Wahrnehmungen der Musikerinnen in der zeitgenössischen Presse, deren wechselseitige Einwirkung auf soziale Normen und Konventionen und damit auch auf die Handlungsrahmen der Musikerinnen nicht zu unterschätzen sind. Medien insgesamt, so betont Jürgen Wilke, sind wesentlich an der Konstitution, Rekonstitution oder Veränderung von gesellschaftlichen Räumen beteiligt. Sie sind nicht nur selbst "vom sozialen Wandel abhängig", sondern "beeinflussen ihn […] ihrerseits". So wirken sich "durch die Medien gezeigte und legitimierte Normen und Normabweichungen […] auf die Werthaltungen der Gesellschaft aus". 28

Unabdingbare Voraussetzung ist der große Wirkungskreis der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zum ersten multifunktionalen Massenmedium entwickelnden Zeitungen und Zeitschriften, die damit zum prädestinierten Ort für die Etablierung und Entwicklung gesellschaftlicher Diskurse wurden. <sup>29</sup> Raumproduzierend wirken dabei die journalistischen (Einzel-)Handlungen. <sup>30</sup> Sie münden in übergeordnete soziale Strukturen und dynamische Phänomene, die letztlich als Ganzes zu betrachten und nicht mehr auf individuelle Handlungen zurückzuführen sind. <sup>31</sup> Entspre-

<sup>29</sup> Vgl. Tina Theobald, Presse und Sprache im 19. Jahrhundert. Eine Rekonstruktion des zeitgenössischen Diskurses (= Lingua Germanica Historica 2), Berlin 2012, S. 97.

Vgl. Martin Loeser, "Privatheit/Öffentlichkeit", in: Lexikon Musik und Gender, S. 440–441, hier: S. 440.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Vgl. Wilke, "Theorien des Medienwandels", S. 38.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Ebd

Vgl. Wes Sharrock, Graham Button, "The social actor: social action in real time", in: Ethnomethodology and the Human Science, hrsg. von Graham Button, Cambridge u.a. 1991, S. 137–176, hier: S. 170.

Vgl. Hans-Jürgen Bucher, "Journalismus als kommunikatives Handeln. Grundlagen einer handlungstheoretischen Journalismustheorie", in: Theorien des Journa-

chendes gilt für die Wahrnehmungsmuster in Hinblick auf Geigerinnen. Trends der Berichterstattung beeinflussen wiederum die öffentliche Meinung bzw. Normen und Konventionen – etwa hinsichtlich der Instrumentenwahl, der Ausbildungsmöglichkeiten und Entwicklungschancen der Musikerinnen im Musikleben. Über deren Produktion, Reproduktion oder Veränderung werden die Grenzen von Räumen in ihrer mentalen Konstitution und schließlich die konkreten Handlungsrahmen der Geigerinnen gezogen, gestärkt oder verändert.

Basierend auf einer Auswertung der österreichischen Tages- und Fachpresse des 19. Jahrhunderts<sup>33</sup> wurde der Diskurs über Geigerinnen im Sinne der "dichten Beschreibung" nach Clifford Geertz deskriptiv erfasst.<sup>34</sup>

Im musikkulturellen Diskurs galt es noch Mitte des 19. Jahrhunderts bekanntermaßen als weitverbreiteter Konsens, dass die Geige der Sphäre des Männlichen angehöre.<sup>35</sup> Wie ein roter Faden zieht sich eine ablehnende Haltung gegenüber Geigerinnen durch die Konzertbesprechungen in der

lismus. Ein diskursives Handbuch, hrsg. von Martin Löffelholz, Wiesbaden <sup>2</sup>2004, S. 263–285, hier: S. 263.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Vgl. auch Knut Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft, Stuttgart/ Weimar <sup>2</sup>2010, S. 360.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Zu diesem Zweck wurde eine umfangreiche Recherche in der Datenbank ANNO (AustriaN Newspapers Online) der Österreichischen Nationalbibliothek, die historische Zeitschriften und Zeitungen digital zur Verfügung stellt, durchgeführt. <a href="http://anno.onb.ac.at/index.htm">http://anno.onb.ac.at/index.htm</a>, 29.7.2018. Lokale Tageszeitungen: Wiener Zeitung (1780-heute; seit 1848 als Tageszeitung), Die Gegenwart. Politischliterarisches Tagblatt (1845–1848), Fremden-Blatt (1847–1919), Die Presse (1848– 1896), Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie (1860–1911), Wiener Sonn- und Montags-Zeitung (Wochenblatt, 1863-1867), Neue Freie Presse (1864-1939), Neues Wiener Tagblatt (1867-1945), Deutsche Zeitung (1871-1907), Illustrirtes Wiener Extrablatt (1872–1828), Neuigkeits Welt-Blatt (1874–1943), Deutsches Volksblatt (1889-1922); Feuilletonistische Zeitschriften: Der Humorist (1837-1862; 1880-1926), Neue Wiener Musik-Zeitung (1852-1860), Blätter für Musik, Theater und Kunst (1855–1873), Figaro. Humoristisches Wochenblatt (1857–1919), Der Zwischen-Akt. Organ für Theater, Kunst und Musik (1859-1871), Wiener Salonblatt (1870–1938), Deutsche Musik-Zeitung (1874–1902), Die Lyra (1876–1909), Österreichische Kunst-Chronik (1878–1912), Österreichische Musik- und Theaterzeitung (1888–1899); Überregionale Blätter: Neue Zeitschrift für Musik [Mainz] (1834-1991), Signale für die musikalische Welt [Leipzig] (1843-1941), Illustrirte Zeitung [Leipzig] (1843–1944), Musikalisches Wochenblatt [Leipzig] (1870–1910).

<sup>34</sup> Einbezogen wurden sowohl beschreibende als auch bewertende musikjournalistische Texte in unterschiedlichen Darstellungsformen.

Hierzu richtungsweisend: [Carl Ludwig Junker], "Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens", in: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1784, Freyburg, S. 85–99; für eine umfassende Darstellung von Wahrnehmungs- und Denkmustern, die das Instrumentalspiel von Frauen zwischen 1750 und 1850 reglementierten, vgl. Freia Hoffmann, Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur, Frankfurt am Main/Leipzig 1991.

Tages- und Fachpresse vor allem der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. <sup>36</sup> Wendet man sich dem Wiener Musikleben der zweiten Jahrhunderthälfte zu, lassen sich hier Veränderungen von Wahrnehmungs- und Denkmustern nachvollziehen. Dabei zeichnet sich eine Gleichzeitigkeit von Stimmen für und wider das Auftreten von Geigerinnen ab, wobei die Zahl explizit kritisch negativer Urteile im Laufe der Jahrzehnte abnahm. <sup>37</sup> Es lässt sich beobachten, dass Geigerinnen wie Wilma Neruda, die Schwestern Carolina und Virginia Ferni, Marie Soldat oder Natalie Bauer-Lechner in der Presse zunehmend als Künstlerinnen wahrgenommen und gewürdigt wurden. Entsprechend bilanziert auch Volker Timmermann: "Hier, an der künstlerisch-qualitativen Spitze, fand sich offenbar ein zunehmend akzeptierter Platz für Frauen. <sup>38</sup> Dies soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Entwicklung keineswegs stringent und geradlinig war.

Zunächst vereinzelt wird in den Wiener Zeitungen und Zeitschriften spätestens seit Ende der 1870er Jahre eine wachsende Präsenz von Geigerinnen im Musikleben der Donaumetropole, aber auch in anderen europäischen Zentren festgestellt. Die Zeitungen *Die Presse* und die *Neue Freie Presse* verweisen auf die "in Paris ziemlich zahlreich auftretenden Violinistinnen".<sup>39</sup> Auch mit Blick auf Wien wird an mehreren Stellen auf die "ganz stattliche Anzahl tüchtiger Violinspielerinnen" hingewiesen,<sup>40</sup> und noch 1892 wird die fortschreitende Entwicklung angemerkt:

"Auffallend wächst die Zahl der jungen Violinspielerinnen. War das ein Staunen beim Erscheinen der Milanollos,<sup>41</sup> daß auch Mädchen sich auf der Geige hören lassen! Nun haben in Wien innerhalb we-

\_

Bis heute, wenn auch in veränderten Ausprägungen und, wie es mit Blick auf die Geige scheint, teils unter neuen Vorzeichen, haben geschlechtsspezifische Konnotationen der Musikinstrumente Auswirkungen auf die Instrumentenwahl von Kindern und Jugendlichen sowie die professionelle Musikausübung. Vgl. Ilka Siedenburg, Geschlechtstypisches Musiklernen. Eine empirische Untersuchung zur musikalischen Sozialisation von Studierenden des Lehrants Musik (= Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung 7), Osnabrück 2009.

Etwa von Josef Plank in: Sonntagsblätter [Wien] (18.5.1845), S. 479.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Volker Timmermann, "Ein fruchtbares, social wichtiges Thema" – Eduard Hanslick und die Wiener Geigerinnen des späten 19. Jahrhunderts", in: Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert, hrsg. von Annkatrin Babbe und Volker Timmermann (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12), Oldenburg 2016, S. 113–129, hier: S. 125.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Die Presse (18.1.1878), S. 11; Neue Freie Presse (18.1.1878), S. 6.

<sup>40</sup> Signale für die musikalische Welt (1879), S. 651; Neue Freie Presse (17.6.1879), S. 6; vgl. auch das Eingangszitat.

Auch der Musikschriftsteller Eduard Hanslick bemerkt nach der Jahrhundertmitte eine gewisse Gewöhnung an Geigerinnen und stellt gleichermaßen fest, dass mit dem Auftreten der Schwestern Milanollo ein paradigmatischer Wandel nachzuvollziehen sei. Vgl. Die Presse (18.11.1858), NP.

niger Tage die Violin-Virtuosinnen Rosa Hochmann, Irene v. Brennerberg, Therese Schuster-Seydel und Gabriele von Amann-Neusser Concerte gegeben, auch Bianca Panteo ist bereits in Sicht."<sup>42</sup>

1880 bemerkt die Signale für die musikalische Welt außerdem für den weiteren europäischen Raum: "Nicht unansehnlich ist die Anzahl der Violinistinnen". Ähnlich äußert sich ein Autor des Musikalischen Wochenblatts aus Leipzig Ende der 1880er Jahre und verweist ergänzend auf die Unvorhersehbarkeit der beobachteten Entwicklung: "Eine merkwürdige Erscheinung bilden die zahlreichen Geigerinnen, die während des letzten Jahrfünfts sozusagen plötzlich aufgetaucht sind."<sup>44</sup> Im darauffolgenden Jahr liefert dasselbe Blatt eine mögliche Erklärung, hierbei auf die Geigerinnen am Leipziger Konservatorium verweisend: "Das k. Conservatorium der Musik zu Leipzig hat dank der ausgezeichneten bez. Lehrkräfte (HH. Prof. Hermann, Brodsky, Sitt u.A. für Violine und Klengel und Schröder für Violoncell) unter seinen Unterrichtsclassen für Streichinstrumente noch nie so viele Schülerinnen zu verzeichnen gehabt, wie jetzt."<sup>45</sup>

Der institutionellen Ausbildung, darin stimmen viele der Beiträge überein, kommt eine besondere Bedeutung hinsichtlich der steigenden Zahl öffentlich konzertierender Geigerinnen zu. Die Neue Zeitschrift für Musik hebt dabei dezidiert die Relevanz des Ausbildungsstandortes Wien für die Professionalisierung von Violinistinnen hervor. Anlässlich eines Auftritts der Geigerin Marianne Eißler in Baden-Baden im Jahr 1881 wird hier angemerkt: "Marianne Eißler hat eine vielverheißende Zukunft und wir halten es für eine glückliche Vorbedeutung, daß sie mit Wilma Neruda in derselben Stadt geboren ist. Brünn scheint in der That die Heimath der besten Violinistinnen zu sein, und Wien die beste Schule für sie."

### **Fazit**

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich eine merkliche Öffnung respektive Weitung der Handlungsräume für Geigerinnen in Wien nachvollziehen. Sowohl in Bezug auf sozial stratifizierte mentale Konstruktionen als auch mit Blick auf konkrete Handlungsräume sind verän-

•

Neue Freie Presse (7.12.1892), S. 2 (Autor: Eduard Hanslick).

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Signale für die musikalische Welt (1880), S. 131.

<sup>44</sup> Musikalisches Wochenblatt (19.5.1887), S. 259.

Ebd. (2.2.1888), S. 72. Auch in London, darauf macht die Neue Zeitschrift für Musik aufmerksam, sind Geigerinnen 1890 keine Seltenheit mehr. Auch hier klingt Überraschung ob der erfassten Entwicklung an, und auch hier wird auf die Bedeutung der Ausbildung, besonders einzelner Lehrpersonen, verwiesen. Vgl. Neue Zeitschrift für Musik (1890), S. 552.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Ebd. (1881), S. 341.

derte Raumkonstitutionen zu beobachten. Der Annahme folgend, dass Werthaltungen, die sich aus der Darstellung und Bewertung von Geigerinnen in der Presse ergeben, in Wechselwirkung mit den Ereignissen im Musikleben stehen und somit auf konkrete Räume, in denen Geigerinnen agieren, bezogen sind, erschließt sich der Zusammenhang von Konservatoriumsausbildung und öffentlicher Wahrnehmung der Geigerinnen ohne dabei die Richtung der Entwicklung ausmachen zu können. Während noch zur Mitte des 19. Jahrhunderts Musikschriftsteller und -kritiker wie Josef Plank bemühten waren, bestehende Grenzen für Geigerinnen deutlich zu markieren, zeichnet sich zunehmend ein Trend ab, der über die bloße Feststellung der (wachsenden) Präsenz von Geigerinnen im öffentlichen Musikleben hinaus erweiterte Räume für die Musikerinnen erschloss und etablierte. Indem wertende Urteile zum Phänomen Geigerin' und somit auch die ständige Markierung des Geschlechts allmählich ausblieben, wurde das Auftreten von Geigerinnen zu einem selbstverständlichen Bestandteil des öffentlichen Musiklebens. Insofern wurden über die Pressebeiträge Räume als Handlungsrahmen mitkonstituiert, die sich strukturell zunehmend veränderten und sukzessive auch auf die Grenzen des "Innenraums" Konservatoriums einwirkten, die in dieser Zeit durchlässiger wurden. Für Geigerinnen ging damit insgesamt eine Verschiebung räumlicher Grenzen bzw. die Eröffnung neuer Handlungsräume einher: von der Exklusion durch Rekurs auf gesellschaftliche Normen zur suggerierten gesellschaftlichen Akzeptanz innerhalb und außerhalb des institutionellen Kontextes.

IV. Inter- und transkulturelle Konfigurationen

# Die Frau am Fenster' – Kippfiguren zwischen Straße und Salon, Tradition und Moderne, Lateinamerika und Europa im langen 19. Jahrhundert

Von Cornelia Bartsch

# Der Salon. Überlegungen zu einer Topographie der Unschärfe und zu den Grenzen historischer Wissensordnungen

Viele der Beiträge dieses Bandes verweisen bereits mit ihrem Titel auf eine signifikante Unschärfe, die der Rede über den Salon eigen ist. Diese Unschärfe betrifft vor allem die Topographie und stellt daher latent auch den Charakter des Salons oder des Musikzimmers als Innenraum in Frage. So sprechen die Titel von der Transzendierung des Salons, von erfundenen Innenräumen oder von der Veräußerung der Innerlichkeit.1 Insbesondere das "Wilde" im Titel des Beitrags von Evelyn Buyken verweist auf ein Außerhalb: Es überschreitet die Grenzen noch des Gartens, in den sich die Innenräume vieler berühmter Salons des langen 19. Jahrhunderts wie selbstverständlich ausdehnten und damit gleichfalls von der Natürlichkeit der ineinander übergehenden Kommunikationsformen ausgingen, der Gespräche, des Musizierens, der Kunstrezeption. Diese durchlässige Grenze zwischen Innenraum und seinem Außerhalb betrifft auch den Garten selbst, zu dem sich Fanny Hensels Gartensaal in den 1830er Jahren ebenso öffnete wie der Musiksalon des Kunsthistorikers Johannes Guthmann in Neu-Kladow bei Berlin zu Beginn des 20. Jahrhunderts.<sup>2</sup> Denn so sehr die kultivierte Natur des Gartens ein Gegenbild zur Wildnis ist, so wenig lässt sich zugleich der Vorbildcharakter der 'wilden' Natur für das natürliche Wachstum des Gartens in der Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts leugnen, in der künstliche Grotten und "Wildnisse" beliebt waren.

Nicht nur die genannten Titel weisen darauf hin, dass die Topographien des Salons und der Innenräume des Musizierens unsicher sind: Wo

Vgl. etwa den Titel des Beitrags von Rainer Nonnenmann in diesem Band oder den Beitrag von Beatrix Borchard, in dem von "natürlichen" und "künstlichen" Erlebnisräumen und entsprechenden Zwischenräumen die Rede ist, sowie den Beitrag von Susanne Rode-Breymann, die den Begriff der Innenräume in Anführungszeichen setzt.

Zu Fanny Hensels Gartensaal vgl. u.a. den Beitrag von Beatrix Borchard in diesem Band und zu Guthmanns Salon vgl. Manuela Schwartz, "Zwischen Kunstarkadia und Musiksalon. Conrad Ansorge bei Johannes Guthmann am Berliner Havelstrand", in: *Die Tonkunst* 4/1 (2010), S. 37–50.

ist der Salon überhaupt? Er scheint gerade dadurch gekennzeichnet zu sein, dass er den Raum, in dem er stattfindet, überschreitet.

Neben der topographischen Unschärfe ist dem Musizieren in den Innenräumen und insbesondere im Salon auch eine die Zeit betreffende Janusköpfigkeit eigen: Einerseits wird oftmals die Bedeutung des Salons als Experimentierfeld für 'neueste Musik', die sich im öffentlichen Konzert (noch) nicht durchsetzen konnte, hervorgehoben.³ Andererseits verweist der abwertend gebrauchte Begriff der "Salonmusik" auf den Salon als Hort des musikalisch Überkommenen, das sich dem musikalischen Fortschritt verweigert.⁴ Nun ließe sich sowohl die zeitliche als auch die topographische Unschärfe schlicht auf die Vielfalt des Musizierens jenseits öffentlicher Räume zurückführen, oder – um beim Salon zu bleiben – auf die große Diversität der verschiedenen Salons, die eine Generalisierung verbietet, so dass der übergreifende Blick allenfalls ein 'Versuch über den Salon' sein kann.⁵

Ich möchte diese zeitlichen und topographischen Unschärfen jedoch als integralen Teil einer ambivalenten Logik lesen, die den musikalischen Wissensordnungen eigen ist und diese erst kreiert. Als eine diskursive Praxis, die die raumzeitlichen Ordnungen der Musik herstellt, ist diese Logik insbesondere an den Rändern sichtbar: dort wo diese Ordnungen umstritten sind, wo sie verhandelt werden. Die musikalischen Innenräume sind ein solches 'Randgebiet'; eine unsichere Landschaft, die sich nicht mit den herkömmlichen Methoden der historischen Musikwissenschaft kartieren lässt. Musikalische Aktivitäten in Innenräumen haben zumeist nicht die Quellen hinterlassen, deren sich die historische Musikforschung üblicherweise bedient: Es fehlt an Programmzetteln, Noten oder einem Echo in der Presse. Salons sind keine 'Institutionen' und wenn sich Egodokumente erhalten haben, dann zumeist, weil sie von Personen besucht wurden, die aus gesicherten Landschaften der Musik, des Wissens oder der Politik stammen.

Wenn ich mein Augenmerk nun zudem auf musikalische Innenräume lateinamerikanischer Metropolen richte, begebe ich mich im doppelten

200

.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Vgl. z.B. Miriam Chimènes, die die Bedeutung französischer Salons für den Wagnérisme hervorhebt: Myriam Chimènes, Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIè République, Paris 2004, S. 431ff.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Zum pejorativen Begriff des Salons und dem davon abgeleiteten Begriff der Salonmusik als Synonym für Trivialmusik vgl. Imogen Fellinger, "Die Begriffe 'Salon' und 'Salonmusik' in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts", in: Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 8), Regensburg 1967, S. 131–141; sowie Andreas Ballstaedt, Tobias Widmaier, Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 28), Stuttgart

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Vgl. auch den Beitragstitel von Susanne Rode-Breymann in diesem Band.

Sinn in ein Randgebiet. Denn insbesondere im deutschen Fachverständnis umfasst das Gebiet der historischen Musikwissenschaft im Kern die Geschichte der europäischen Kunstmusik.<sup>6</sup> Erst im 20. Jahrhundert kommen auch Musiken aus anderen Weltgegenden hinzu, insbesondere aus den Amerikas, dies allerdings im Wesentlichen dann, wenn sie sich in eine Geschichte musikalischer Werke fügen, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein vielfach von der Idee eines linearen Fortschritts der Musik und ihrer Mittel getragen war, oder wenn sie Migrationsgeschichten im Kontext von musikalischen Praxen europäischen Profils erzählen.

In den lateinamerikanischen Salons, die ich im Folgenden diskutieren möchte, überschneidet sich also die Liminalität des Salons zwischen Innenraum und Außerhalb mit den Grenzen "Europas". Die Betrachtung lateinamerikanischer Metropolen als europäisches Grenzgebiet mag im ersten Moment merkwürdig anmuten, trifft jedoch ein Lebensgefühl, das die brasilianische Musikwissenschaftlerin Cristina Magaldi für die musikalischen Praxen der Oligarchie sowie der wohlhabenden Ober- und Mittelschichten Rio de Janeiros hervorhebt und das sich auf andere lateinamerikanische Metropolen übertragen lassen dürfte. So war den Angehörigen dieser Schichten insbesondere nach der Unabhängigkeit vom portugiesischen Kolonialreich im Jahr 1822 daran gelegen, sich weiterhin als Teil des fortschrittlichen Europas zu inszenieren. Musik spielte hierbei aufgrund ihrer "uncanny ability to help people pretend they were somewhere else" eine zentrale Rolle.7 In dieser doppelten Liminalität von Innenräumen lateinamerikanischer Metropolen und der daraus folgenden Überkreuzung von Grenzen verschiedener Dimensionen - zwischen Wissensbereichen. zwischen privater und öffentlicher, zivilisierter' und "wilder', "neuer' ,fortschrittlicher' und ,traditioneller' oder ,ursprünglicher' Musik – zeigt sich auch eine spezifische Qualität der Grenze: Diese ist, wie Patricia Purtschert schreibt, "polyvalent: Sie kann als Innen und Außen gedacht werden und sowohl räumliche als auch zeitliche Trennungen markieren."8 Was Purtschert in ihrer Untersuchung von diskursiven Grenzfiguren bei der Lektüre Hegels und Nietzsches betont, lässt sich auf die Grenzen musikalischer Wissensordnungen übertragen: Der Bezug zwischen dem Innen und dem Außen oszilliert "zwischen Bewegungen der Identifikation und der Desidentifikation, zwischen Proximität und Verwerfung".9

Der anglophone Begriff ,Western Art Music' macht zwar die Topographie dieses Wissensbereichs deutlich, spricht jedoch auf diesem Weg allen anderen Musiken den Kunstcharakter ab.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Cristina Magaldi, Music in Imperial Rio de Janeiro. European Culture in a Tropical Milieu, Lanham 2004, S. XII.

Patricia Purtschert, Grenzfiguren. Kultur, Geschlecht und Subjekt bei Hegel und Nietzsche, Frankfurt/New York 2006, S. 28.

<sup>9</sup> Ebd.

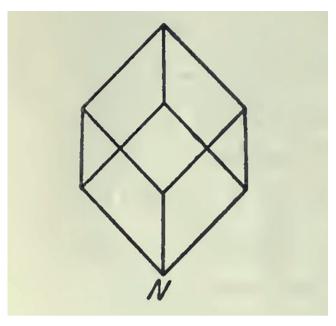
Im Folgenden werde ich daher Bewegungen an den topographischen und disziplinären Grenzen unserer Wissensordnungen in den Blick nehmen, am Beispiel von musikalischen Grenzräumen zwischen "Salon" und Straße in lateinamerikanischen Metropolen um 1900. Auf diese bin ich eher nebenbei gestoßen in meiner Recherche über die Narrative der brasilianischen populären Musik in Reiseberichten des 19. Jahrhunderts, aber auch in wissenschaftlicher Literatur bis in die 2000er Jahre hinein: Auffällig oft begegneten mir Szenen am offenen Fenster, in denen eine Art Inversion, ein in beide Richtungen verlaufender Kulturtransfer zwischen der "Musik der Straße" und der des Innenraums, stattfand. Bei den Figuren am offenen Fenster – auf der Schwelle zwischen Innen- und Außenraum – handelte es sich immer um Frauen, die auffällig oft für das Eindringen der Musik der Straße in den bürgerlichen Innenraum verantwortlich gemacht wurden.

Bevor ich diese Fensterszenen betrachte, möchte ich ein geeignetes Werkzeug für die Untersuchung solcher Grenzräume vorstellen, dem die raumzeitliche Bewegung auf der Schwelle bereits inhärent ist und das wie kein anderes jene Polyvalenz der Grenze deutlich machen kann: die Kippfigur. Bekannt ist sie auch als neurophysiologisches Phänomen. Je nach Wahrnehmung von Figur und Grund entsteht vor unserem Auge ein anderes Bild. Als Wahrnehmungsverschiebung in der Zeit ist eine Kippfigur also selbst bereits ein raumzeitliches Gebilde. Raumzeitliche Wahrnehmungsexperimente mit Kippfiguren waren am Ende des "langen 19. Jahrhunderts", <sup>10</sup> wie sich zeigen wird, auch konstitutiv für die Wissensordnungen der Musik.

## Kippfiguren und Wahrnehmungspsychologie um 1900. Hornbostel, Musil und andere

Erich Moritz von Hornbostel, zusammen mit Carl von Stumpf Gründer des Berliner Phonogramm-Archives und einer der wichtigsten Initiatoren der vergleichenden Musikwissenschaft im deutschsprachigen Raum, bildet in seinem in der Musikwissenschaft weniger bekannten Aufsatz "Über optische Inversion" den so genannten Necker-Würfel ab. Hierbei handelt es sich um einen transparent gezeichneten Würfel, dessen beide einander überschneidende Quadrate sowohl als Vorder- als auch als Rückseite des Würfels gesehen werden können – ein Kippbild also, das von der Wahrnehmung der einen Figur in die der anderen umkippen kann.

Dieser von Eric Hobsbawm geprägte Begriff bezeichnet den Zeitraum vom Ende der französischen Revolution bis zum Ersten Weltkrieg.



**Abb. 1:** Der Necker-Würfel. Ein Kippbild, aus: Erich Moritz von Hornbostel, "Über optische Inversion", in: Zeitschrift für psychologische Forschung 1 (1922), S. 134.

Wie der Erfinder dieses Würfels, der Genfer Geologe und Mineraloge Louis Albert Necker (1786–1861), sieht auch Erich Moritz von Hornbostel darin die Abbildung eines Drahtwürfels. Wie viele seiner Zeitgenossen war der studierte Chemiker Hornbostel in besonderer Weise an Fragen der Wahrnehmung interessiert und forderte seine Leserinnen und Leser dazu auf, seine "Beschreibungen [...] als Gebrauchsanweisungen" zu benutzen, 11 um mit Hilfe des Nachbaus dieses Drahtwürfels das "Invertieren" zu üben. "Invertieren heißt", wie von Hornbostel nach einer Reihe von Beschreibungen verschiedener Würfelexperimente vor dem Spiegel bis hin zu solchen mit einem begehbaren Würfel von zwei Metern Seitenlänge schließlich festhält, "Konvexes konkav, Konkaves konvex machen; das Von-außen und Von-innen vertauschen; gegen mich Geschlossenes öffnen und eindringen, vorn Offenes schließen und mich ausschließen."12 Sven Werkmeister interpretiert die auf der Basis solcher Experimente entfaltete Wahrnehmungstheorie als Zeichen dafür, dass von Hornbostels "epistemologischer Zugang zum erhobenen Material doch reflektierter, ambivalenter" gewesen sei, als seine Praxis und sein Ruf als Lehnstuhleth-

-

12 Ebd., S. 154.

Erich Moritz von Hornbostel, "Über optische Inversion", in: *Psychologische Forschung* 1 (1922), S. 130–156, hier: S. 131.

nologe es vermuten lassen.<sup>13</sup> Denn die Vertauschung von Innen- und Außenperspektive bedeutet wahrnehmungstheoretisch, dass ich – zunächst Außenbeobachterin – nun zum Teil des Geschehens werde: Es kommt zur teilnehmenden Beobachtung, zu der Methode also, die in der Ethnomusikologie heute als State of the Art gilt. Auf eben diese Haltung scheint von Hornbostels Experiment abzuzielen, und zwar weit über die rein methodische Bedeutung hinaus: Der Reiz der Inversion liege darin, "daß wir so viel neue Erfahrungen machen, Dinge wahrnehmen, die uns noch nie begegnet sind, die wir uns schwer oder gar nicht vorstellen können, vielleicht sogar von vornherein für unmöglich gehalten hätten. Wir geraten in eine neue Welt und lernen erst allmählich, uns in ihr auszukennen. Dieses Lernen und Umlernen zu verfolgen, ist lehrreich."<sup>14</sup>

Zur ,neuen Welt der Musik', für deren Erforschung von Hornbostel sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts einsetzte, gehörte vor allem die Musik der so genannten 'primitiven Völker'. Als Agens einer Suche nach dem Ursprung und Wesen des Eigenen, das auch die Musikwissenschaften dieser Zeit antrieb, fungierte das "Primitive" als kulturwissenschaftliches Paradigma des frühen 20. Jahrhunderts. 15 Es beruhte, wie der Kulturwissenschaftler Andrew Zimmerman formuliert, auf der "ideologische[n] Fantasie einer wissenschaftlich fundierten Opposition von Kultur- und Naturvölkern", die durch die Ethnologie gestützt wurde. 16 Im Unterschied zu den wilden Völkern', die zu Beginn des langen 19. Jahrhunderts - in Texten von Johann Gottfried Herder, Jean-Jacques Rousseau und anderen – als Verkörperung einer unmittelbaren Ausdruckskraft an den Beginn einer für die deutsch-österreichische Musik maßgeblichen Ästhetik des Expressiven gesetzt wurden, 17 waren die 'Primitiven' qua definitionem aus der Moderne ausgeschlossen: Während die "Wilden" der Aufklärung noch mit jenen frühneuzeitlichen Wilden verbunden waren, die bereits in den Landkarten der europäischen Eroberer des 16. Jahrhunderts die Ränder der bekannten Welt markierten, jedoch vermittels einer zirkulären heilsgeschichtlichen Zeit geradezu dazu bestimmt waren in den In-

Sven Werkmeister, Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900, München/Paderborn 2010, S. 138.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Hornbostel, "Inversion", S. 142.

Nicola Gess, Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin), Paderborn 2013, S. 29ff.

Andrew Zimmerman, "Ethnologie im Kaiserreich. Natur, Kultur und 'Rasse' in Deutschland und seinen Kolonien", in: Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871–1914, hrsg. von Sebastian Conrad und Jürgen Osterhammel, Göttingen 2004, S. 191–212, hier: S. 192.

Vgl. hierzu Hans Heinrich Eggebrecht, "Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang", in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29 (1955), S. 323–349. Eggebrecht reflektiert allerdings die diesen Diskursen immanente hegemoniale Ordnung nicht, sondern schreibt sie fort.

nenbereich zu gelangen, blieben die "Primitiven" des frühen 20. Jahrhunderts per se außerhalb der Zivilisation. Dieser Ausschluss, der bereits mit der europäischen Aufklärung beginnt, beruht auf einer nun linear gedachten Zeitordnung, die den 'Primitiven' an den Anfang der eigenen Entwicklung setzt und damit zeitlich entrückt. Johannes Fabian definiert diese Verweigerung der Zeitgenossenschaft ("denial of coevalness") als elementaren Bestandteil des anthropologischen Diskurses folgendermaßen: "By that I mean a persistent and systematic tendency to place referent(s) of anthropology in a Time other that the present of the producer of anthropological discourse."18 Für die Europäer, die in diesem Diskurs die Machtposition innehatten, war hiermit eine Verräumlichung der Zeit verbunden, die es ihnen ermöglichte, mehrere Zeiten gleichzeitig zu erleben: durch ,Reisen in die Wildnis' aber auch durch die Spektakel der Völkerschauen, die die Indigenen in Zoos oder Theatern europäischer Großstädte zu Darstellern der europäischen Fantasien ihrer selbst machten. Allerdings führten solche "Zeitreisen" ihnen auch das Paradox vor Augen, das der Verweigerung der Zeitgenossenschaft immanent war und das die damit implizierte Trennung zwischen dem 'zivilisierten' und 'modernen' Eigenen und dem zeitlich entfernten Anderen permanent unterläuft. Denn als Ursprung des Eigenen sind die "Primitiven" mit diesem zugleich unverbrüchlich verbunden; dies galt umso mehr, als die Frage nach dem Ursprung im frühen 20. Jahrhundert in enger Verbindung mit dem Begriff des "Wesens" diskutiert und das Wesen als im Ursprung angelegt betrachtet wurde. Dadurch wird nicht nur die Vagheit jener Grenze spürbar, die mittels der Verweigerung der Zeitgenossenschaft zwischen das "primitive Andere' und das zivilisierte, moderne Eigene gesetzt wurde, auch das "Risiko eines Rückfalls ins Primitive", das, wie Andreas Reckwitz schreibt, "im Inneren des bürgerlichen Subjekts zu lauern [scheint]", bekommt eine geradezu unheimliche Präsenz. 19 Diese Brüchigkeit der kolonialen Zeitordnung' mit der ihr innewohnenden Bedrohung der eigenen Zivilisiertheit ist, der südafrikanischen Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Anne McClintock zufolge, einer der Gründe für die Konstruktion von anachronistischen Räumen ganz außerhalb der Geschichte, in die die Kolonialisierten verschoben wurden.<sup>20</sup> Auf diese Weise konnte auch ihr eklatanter Anteil am "Fortschritt" der europäischen Zivilisation,

\_

Johannes Fabian, Time and the Other. How Anthropology Makes its Object, New York 2014, S. 31. Kursive Hervorhebung im Original.

Andreas Reckwitz, Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne bis zur Postmoderne, Weilerswist 2006, S. 249. Reckwitz analysiert diese Differenzmarkierung gegenüber dem 'Primitiven' insbesondere als Merkmal des spätbürgerlichen Subjektes des europäischen Imperialismus. Vgl. ebd., S. 242–254.

Anne McClintock, Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in Colonial Contest, New York 1995, S. 40.

ihre Arbeit und ihre Ressourcen, unsichtbar gemacht werden. Letzteres gilt auch für die wachsenden Massen – von Arbeitern, Prostituierten, Bettlern – auf den Straßen der europäischen Metropolen, die als Figuren des Primitiven im Inneren Europas das Pendant zu den Kolonialisierten im Außen bildeten und deren Anteil am Fortschritt ebenfalls negiert wurde. Am Eingang in diese 'neue Welt der Straße' standen für die bürgerlichen Männer zumeist Frauen. Als Kindermädchen und Prostituierte verkörperten sie die selbstverständlichen Kontaktpunkte mit der 'neuen Welt'. <sup>21</sup> Als aktiv arbeitende Frauen provozierten sie zugleich bürgerliche Geschlechterrollen und stellten eine soziale Bedrohung der grundlegenden inneren Ordnung dar.

Auch seitens der Musik brachen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Welt der Straße und die Welt der so genannten 'Primitiven' in die Zentren des bürgerlichen Imperialismus Europas und in ihren Konzertbetrieb ein. Hiervon zeugen die Avantgarde-Bewegungen vom französischen 'Primitivismus' über die Skandalkonzerte des Jahres 1913 - insbesondere der Pariser Uraufführung des Sacre du Printemps durch die Ballets Russes bis zum Zürcher Dada, der die aus den Kolonien in die europäischen Museen gewanderten Artefakte kolonialisierter Völker als ,objets trouvés' ins Zentrum vieler seiner Performances stellte und zu einer internationalen Schlüsselbewegung der westlichen Avantgarde wurde. Auch hier werden Überschneidungen zwischen den so genannten 'Primitiven' im Außerhalb der europäischen Zivilisation und der musikalischen "Welt der Straße", der Welt der Varietés oder der Orte der ,leichten Musik' deutlich. Exemplarisch hierfür ist die europäische Rezeption des Jazz als ursprüngliche, gleichsam autochthon afrikanische Musik. Während aber die "ursprüngliche Musik' direkt oder vermittelt zum Agens des musikalischen Fortschritts wurde, wurde die Musik der "Primitiven" wiederum in einen Raum außerhalb der Zeit verschoben. Sie wurde zum Gegenstand des neuen Wissenszweiges der Ethnomusikologie und (inzwischen) der Popularmusikforschung, denen in der disziplinären Wissensordnung der Musik bis heute latent die Geschichte abgesprochen wird, indem ihnen das Feld der europäischen Kunstmusik als ,historische Musikwissenschaft' gegenübersteht.

Ein Roman, der das Einbrechen der 'Welt der Straße' in die großbürgerlichen Ordnungen aus einer Distanz von gut zehn Jahren im Rückblick thematisiert, ist *Der Mann ohne Eigenschaften* des mit Erich Moritz von Hornbostel befreundeten Robert Musil. Er enthält eine literarische Kippfigur, die vermutlich auf von Hornbostels Inversionsexperimente zurückgeht: Der Protagonist Ulrich steht dabei am geöffneten Fenster des großbürgerlich-aristokratischen Palais des Grafen Leinsdorf und blickt wie aus einer Theaterloge auf die Straße der Metropole Wien, in der die Protest-

Vgl. hierzu z.B. Walter Benjamin, "Berliner Chronik", in: ders., Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Werner Schweppenhäuser, Bd. VI: Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften, Frankfurt am Main 2006, S. 465–519.

züge gegen die geplante 'Parallelaktion' zur Feier der k. und k.-Monarchie anschwellen und sich auf ihn zu bewegen. Plötzlich verkehren sich in seiner Wahrnehmung Innenraum und Außenraum; er gerät auf die Schwelle zwischen zwei Welten. Während er vom Fenster auf die Straße schaut, bekommt das Zimmer, das er mit seinen Insignien großbürgerlicharistokratischer Macht

"mit den großen Bildern an der Wand, dem langen Empireschreibtisch, den steifen Senkrechten der Klingelzüge und Fensterbehänge [hinter sich fühlte] [...] selbst etwas von einer kleinen Bühne, an deren Ausschnitt er vorne stand, draußen zog das Geschehen auf der größeren Bühne vorbei, und diese beiden Bühnen hatten eine eigentümliche Art, sich ohne Rücksicht darauf, daß er zwischen ihnen stand, zu vereinen. Dann zog sich der Eindruck des Zimmers, das er hinter seinem Rücken wußte, zusammen und stülpte sich hinaus, wobei er durch ihn hindurch- oder wie etwas sehr Weiches rings um ihn vorbeiströmte. 'Eine sonderbare räumliche Inversion!' dachte Ulrich."<sup>22</sup>

Ulrichs Raum kommt in Bewegung, und wie in von Hornbostels Experiment erlebt nun der literarische Protagonist eine Wahrnehmungsinversion. Wie durch eine geheime Tür eröffnet sich ihm eine "neue Welt":

"Die Menschen zogen hinter ihm vorbei, er war durch sie hindurch an ein Nichts gelangt; vielleicht zogen sie aber auch vor und hinter ihm dahin, und er wurde von ihnen umspült wie ein Stein von den veränderlich-gleichen Wellen des Baches: es war ein Vorgang, der sich nur halb begreifen ließ, und was Ulrich besonders daran auffiel, war das Glasige, Leere und Ruhselige des Zustands, worin er sich befand. 'Kann man denn aus seinem Raum hinaus, in einen verborgenen zweiten?' dachte er, denn es war ihm geradeso zumute, als hätte ihn der Zufall durch eine geheime Verbindungstür geführt."<sup>23</sup>

Der großbürgerliche, mit den Vorstellungen des 19. Jahrhunderts aufgewachsene junge Mann kommt nun in Berührung mit den Massen der Metropole. Doch 'unter sie' gerät er nicht, sondern in der Bewegung der beiden Räume gegeneinander gleichsam in ein 'Nichts': auf die Schwelle zwischen der Welt seines bürgerlichen Zimmers und der Welt der Straße. Musil beschreibt den doppelbödigen Zustand, in dem das Zimmer des literarischen Protagonisten, bis dahin ein ruhiger Schutzraum bürgerlicher Macht, in Bewegung gerät und das literarische Subjekt gleichsam hinterrücks überrollt.

Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 632.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Ebd.

Aus dem Interesse an Kippfiguren in Grenzräumen der Wissensordnungen heraus liest sich diese Romanszene wie eine Illustration auch jener brüchigen Zustände, mit denen Homi K. Bhabha die postkoloniale Identität beschreibt, und zwar aus der Perspektive und mit den Worten derer, die durch die koloniale Perspektive zu "Unsichtbaren oder Vermißten" wurden,<sup>24</sup> im Gegenzug aber aus den imperialen Träumen der Kolonialherren und deren Wissensordnungen ein Chaos machten.<sup>25</sup>

Vor dieses Chaos setzt Musil das "Nichts" des literarischen Protagonisten Ulrich auf der Schwelle zwischen zwei Welten. Dieser wird von der neuen Welt' der Straße zwar körperlich auf geradezu latent erotische Weise berührt, ohne jedoch die Deutungsmacht über diese zu verlieren: eine Grenzsituation, die freilich jederzeit kippen könnte. Darin ähnelt er jenen "men of margins", die an den Grenzen der bekannten Welt und in Anbetracht gefährlicher Passagen ins Unbekannte, ermächtigt werden, gegen die Regeln ihrer Gesellschaft zu verstoßen: "As figures of danger, the men of margins were licensed to waylay, steal, rape. This behaviour is even enjoined to them. "26 Diesen männlichen Grenzfiguren entgegengestellt wurden weibliche Fetische, die die Schwelle ins Unbekannte erotisieren und für die Produktion des Wissens zugleich das mimetische Kapital bilden.27

Die Inversion von Innenraum und Außenraum in Robert Musils berühmter Fensterszene bildet für mich eine Brücke zu den musikalischen Topographien zwischen (groß)bürgerlichem "Salon" und Straße in lateinamerikanischen Metropolen - und ihren europäischen Kontaktpunkten im langen 19. Jahrhundert.

# Die Frau am Fenster als Kippfigur. Chiquinha Gonzaga und brasilianische Tänze am Klavier

Mein Blick auf einen Salon in Rio de Janeiro um 1900 ist durch eine Fensterszene geprägt, in der der Musiktransfer zwischen Innenraum und Au-

Homi K. Bhabha, "Die Frage der Identität", in: Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, hrsg. von Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius und Therese Steffen, Tübingen 1997, S. 97-122, hier: S. 97. Die Bezeichnung der "Unsichtbaren und Vermißten" ist eine Referenz Bhabhas auf ein Gedicht von Adil Jussawalla, Missing Person (Bombay 1976).

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Ebd., S. 98.

Anne McClintock, Imperial Leather, S. 25. Das Binnenzitat stammt von der Anthropologin Mary Douglas, Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo, London 1966, S. 79.

Zum Begriff des "mimetischen Kapitals" vgl. Stephen Greenblatt, Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker, Berlin 1994, S. 15. Greenblatt verweist mit diesem Begriff auf die Funktion der von den fremden Welten produzierten Bilder und Repräsentationen im Sinne des Marx'schen Begriffes des Kapitals. Vgl. ebd., S. 15f.

ßenraum sowie die Grenzen zwischen den Wissensordnungen der 'Tradition' bzw. Ahistorizität und 'Moderne' verwirrend zu oszillieren beginnen. Die Szene hat ihren Platz in der zunächst einzuführenden musikalischen Biographie der Pianistin und Komponistin Chiquinha Gonzaga und in der Geschichte der brasilianischen populären Musik.



**Abb. 2:** Chiquinha Gonzaga im Alter von 85 Jahren am Klavier, Foto aus: Edinha Diniz, *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*, Rio de Janeiro <sup>11</sup>2005, unpaginierte Fotoseite vor S. 189.

Francisca Edwiges Neves, genannt Chiquinha Gonzaga, war die Tochter eines hohen Generals und seiner Geliebten, einer schwarzen Sklavin. Eine solche Verbindung war in Brasilien recht gängig. Von Beginn der Kolonialisierung an litten die Kolonisatoren an Frauenmangel, da nur wenige Europäerinnen den Männern in die Fremde folgten, sodass schließlich sogar die katholische Kirche das Konkubinat zwischen weißen Kolonisatoren oder Oligarchen und ihren Sklavinnen und Bediensteten anerkannte. Dabei half auch die spezifisch brasilianische Form des Rassismus, die vor dem Hintergrund der rassistischen Idee, die weiße "überlegene Rasse" werde sich gegenüber der unterlegenen durchsetzen, die Miscigenação – die "Rassenmischung" – nicht nur erlaubte, sondern im Namen des "evolutionären Fortschritts" sogar begrüßte. <sup>28</sup> Ungewöhnlich war freilich, dass der Vater die Tochter anerkannte und deren Mutter schließlich heiratete. Dies war die Basis dafür, dass Gonzaga, wie in brasilianischen Ober-

Vgl. hierzu Thomas E. Skidmore, "Racial Ideas and Social Policy in Brazil", in: The Idea of Race in Latin America 1870–1940, hrsg. von Richard Graham, Thomas E. Skidmore, Aline Helg und Alan Knight, Austin 1990, S. 7–36. Zu der kulturellen Entsprechung dieser Idee vgl. Tamara Elena Livingston-Isenhour, Thomas George Caracas Garcia, Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music, Bloomington 2005, S. 19f.

schichtsfamilien üblich, nach europäischem Vorbild als ,höhere Tochter' erzogen wurde und Klavierunterricht erhielt. Allerdings erfüllte sie nicht die im Großbürgertum Rio de Janeiros geläufige Erwartung, sich auf europäische Musik zu konzentrieren. Vielmehr suchte sie Kontakt mit Musikern aus den schwarzen Unterschichten und setzte sich als Interpretin und Komponistin dafür ein, deren Musik auch in bourgeoisen Innenräumen zum Klingen zu bringen.<sup>29</sup> Gonzaga wurde Vertreterin des Choro und Mitbegründerin des Maxixe und damit eine zentrale Gestalt der brasilianischen populären Musik, deren Geschichte von der beständigen Auseinandersetzung zwischen 'schwarzer' und 'weißer' Musik – brancamento ("Weißmachen") und debrancamento - erzählt und dabei eng mit dem Karneval Carioca von Rio de Janeiro verknüpft wird. 30

Wie Gonzagas künstlerische Biographie mit der brasilianischen Musikgeschichte verwoben ist, belegt die Entstehungsgeschichte ihres Stücks Ô Abre Alas - "Macht den Weg frei!" -, das als erster für den Karneval von Rio de Janeiro komponierter Karnevalsmarsch gilt. In der Erzählung von Gonzagas Biographin Edinha Diniz erkennt man ein Muster, das auch in Berichten europäischer Reisender über Musik in Lateinamerika begegnet und das Narrativ der Musil'schen Fensterszene zwischen Innen- und Außenräumen latent umkehrt:

"Inicio do ano 1899. Morava Chiquina no barrio do Andradai onde o cordão d:'Ouro tinha su sede. Naquela tarde ensaiavam. A maestrina sentou ao piano e compos uma musica inspirada no cordão. [...] A partir daquele momento o Carnaval ganhava música própria. Mais que um batismo, ,Ó Abre Alas' confirmava o carnaval como festa popular e promovia o seu casamento com a música urbana. Parecia inevitável que Carnaval e música se encontrassem num determinado momento dos seus desenvolvimentos específicos para formar o grande espetáculo da nacionalidade brasileira."31

"Es begann das Jahr 1899. Chiquinha wohnte im Vorort Andradai, wo der Karnevalsumzug d'Ouro seinen Sitz hatte. Eines Abends probten sie. Die Meisterin setzte sich ans Klavier und komponierte eine von dem Straßenumzug inspirierte Musik. [...] Von dem Moment an gewann der Karneval eine eigene Musik. Das war mehr als eine Taufe, denn ,Ó Abre Alas' bestätigte den Karneval als Volksfest und beförderte seine Vermählung mit der urbanen Musik. Es erschien von diesem bestimmten Moment unvermeidlich, dass der Karneval und die Musik sich aus ihren jeweils eigenen Entwicklungen heraus trafen, um das große Ereignis der brasilianischen Nationalität zu formen."

Ebd., S. 75f.

Hintergrund hierfür ist die kulturelle Ausformung der oben skizzierten Miscigenação. Vgl. ebd., S. 19ff.

Edinha Diniz, Chiquinha Gonzaga: uma história de vida, Rio de Janeiro 112005, S. 157f. (Übersetzung: CB).

Diniz schildert einen musikalischen Kulturtransfer zwischen der Straße und dem Innenraum des Hauses, durch den die mit Schlagwerk und Rufen gestaltete Karnevalsmusik der Unterschicht in den Vororten Rios in die Karnevalsmusik der Oberschicht einging, die in den Ballsälen der Zentren erklang. Als modern und urban galten jene Tänze, die auch in Europa gern getanzt wurden. Doch entsprechende ästhetische und soziologische Klassifizierungen, die Musik entweder der europäischen Moderne und dem Fortschritt oder der traditionellen, ahistorischen Musik der Straße zuordnen, greifen hier nicht. Die Szene mündet in ein schichtenübergreifendes Volksfest in den Zentren der Stadt, das Gonzagas Biographin zum nationalen Kulturgut erhebt und somit als Fortschritt wertet.

In Quellen, die für die Geschichte der brasilianischen populären Musik herangezogen werden, kehrt der Austausch zwischen Straße und Innenraum durch das geöffnete Fenster, oder wie im Folgenden auch über den Balkon, geradezu wie ein Topos wieder. Nicht immer sind die Szenen positiv besetzt wie in Gonzagas Biographie. So spricht aus dem Bericht des Missionars Charles Samuel Stewart aus dem Jahr 1856 über ein Dreikönigsfest zweifellos eine Herabsetzung der Musik der Straße, auf der mit "wilden heidnischen Tänzen" gerade teuflisch gefeiert worden sei, während wiederum tugendhafte junge Frauen die Szenerie aus der gebührenden Distanz des Balkons betrachteten.

"January 7th, 1852. – This festive period of the year presents constant opportunities of witnessing the slave and negro population in holiday aspects. [...] It was ,Twelfth' or ,King's day', as sometimes called, - being that commemorative of the adoration of the Magi in the stable of Bethlehem; and is a chief festival with the negroes. [...] my attention was arrested by a large gathering of negroes within an enclosure by the wayside, engaged in their native, heathen dances, accompanied by the wild and rude music brought with them from Africa. [...] Many of the principal performers, both among the dancers and musicians, were dressed in the most wild and grotesque manner - some, as if in impersonation of the Prince of Evil himself, as pictured with hoof and horns and demoniac mien. [...] I have seen them in open daylight, in the most public corners of the city, while young females even, of apparent respectability and modesty, hung over the surrounding balconies as spectators."32

Relevanz für die Geschichte der Musik Brasiliens erhält diese Szene, weil hier vermutlich die tänzerische Praxis des *Lundu* beschrieben wird – eines im transatlantischen Dreieck zwischen Portugal, Angola und Brasilien

<sup>32</sup> Charles Samuel Stewart, Brazil and La Plata. The Personal Record of a Cruise, New York 1856, S. 293f. Ebenfalls zitiert in: Peter Fryer, Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil, London 2000, S. 91.

entstandenen Tanzes, der zusammen mit seiner gesungenen Variante als eine der bis ins 18. Jahrhundert zurückreichenden Wurzeln der 'brasilianischen populären Musik' gilt. Abbildungen und Beschreibungen dieses Tanzes oszillieren beständig zwischen seinen 'europäischen' und seinen 'afrikanischen' Elementen, wobei die Charakterisierungen hier vielfach auf Zuschreibungen beruhen. Besonders eindrücklich wird das Verwirrspiel zwischen 'Original' und 'Mimesis' bei dem französischen Historiker und Brasilienreisenden Jean-Ferdinand Denis (1798–1890). Der spanische Fandango, der als europäischer Vorfahre des Tanzes gilt, erscheint selbst als Imitation. Wer hier was nachahmt, bleibt unklar: "[L]e landou, cette espèce de fandango original, imité de la danse des noirs, y est plus réellement une danse nationale."<sup>33</sup>

Den entscheidenden Reiz des Tanzes sah der Historiker Denis in der erotisch aufgeladenen Körperbewegung der Hüfte und der unteren Gliedmaßen, die für Europäer unnachahmbar und somit 'schwarz' sei.<sup>34</sup> In jedem Fall war der Lundu in der Oberschicht ebenso beliebt wie in der Unterschicht (siehe Abb. 3).<sup>35</sup>

Für die gehobenen Klassen besteht das nationale Narrativ, dass maßgeblich junge Frauen für die Aneignung der populären Musik und ihrer Tänze verantwortlich gewesen seien, vom Lundu bis zur Samba hätten sie die Tänze gelernt, praktiziert und weitergegeben. Diesem Narrativ möchte ich nachgehen anhand der Geschichte der *Modinha*, die neben dem Lundu als Wurzel der brasilianischen populären Musik gilt. Die Modinha war als Sololied oder Duett seit dem 18. Jahrhundert in Brasilien und Portugal beliebt und lebte vom Kulturtransfer zwischen den Kontinenten.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Ferdinand Denis, Brésil (L'univers. Histoire et déscription de tous les peuples), Paris 1837, S. 239.

<sup>34 &</sup>quot;[L]e landou, qui est passé même sur le théâtre, et dont la grâce consiste surtout dans un mouvement particulier des parties inférieures du corps, qu'un Européen ne saurait jamais imiter." Ebd., S. 147.

Rugendas bildet den Tanz ein zweites Mal ab: getanzt von einem schwarzen Paar in ärmlicher Umgebung vor einer Hütte. Vgl. Moritz Rugendas, Malerische Reise in Brasilien, Paris/Mühlhausen 1835 (Faksimile, Stuttgart 1986), 3° Div., Pl. 18.

<sup>36 &</sup>quot;These young women themselves no doubt already danced the lundu – Brazil's first national dance, [...] – and so, perhaps, had their mothers. Their daughters would dance the maxixe; their granddaughters, the urban samba." Fryer, Rhythms, S. 91.

Modinha ist der Diminutiv von Portugiesisch "moda", deutsch "Weise". Die deutsche Übersetzung wäre also "kleine Weise" oder auch "Liedchen".



Abb. 3: Lundu-Tanzszenen, aus: Moritz Rugendas, *Malerische Reise in Brasilien*, Paris/Mühlhausen 1835 (Faksimile, Stuttgart 1986), 4°Div., Pl. 17.

Meist ein Liebeslied, wurde die Modinha auf dem Klavier oder mit der Gitarre begleitet. In Brasilien wurde zwischen der 'Salon-Modinha' für den Innenraum und der einfacheren 'Straßen-Modinha' (modinha da rua) unterschieden, die dem Außerhalb zugeordnet und mit der Gitarre gespielt wurde. <sup>38</sup> In Lissabon hingegen waren Modinhas in brasilianischem Portugiesisch verbreitet, in denen das Cembalo typische Gitarrenbegleitfiguren nachahmt. <sup>39</sup>

Folgen wir dem Bericht des reisenden Engländers William Beckford nach Portugal, der dort die brasilianische Modinha kennenlernte: Wieder handelt es sich um eine bewegte Fensterszene, die maßgeblich durch die Körperlichkeit des Gesangs so erotisch aufgeladen wird, dass der Autor sich am Ende sogar dazu veranlasst sieht, für einen Moment seine überlegene Rolle abzulegen, sich 'zum Sklaven' zu machen und innerlich Europa hinter sich zu lassen.

Beckford erzählt von zwei respektablen jungen Frauen der Oberschicht, "two handsome sisters, maids of honour to the Queen", <sup>40</sup> die er

<sup>39</sup> Vgl. hierzu zahlreiche Stücke im *Jornal de Modinhas*, Ano I, Lissabon 1773.

Livingston-Isenhour/Caracas Garcia, Choro, S. 23f.

William Beckford, *Italy; with Sketches of Spain and Portugal*, Bd. 2, London 1834, S. 73.

zu Schwellenfiguren werden lässt. Vom geöffneten Fenster aus winken sie ihn und seinen Begleiter ins Innere ihres Hauses, von dem aus Musik auf die nächtliche Straße Lissabons schallt. Die Herren steigen Treppen hinauf und betreten eine mit Nichten, Neffen und zahlreichen Besuchern vollgestopfte Wohnung, wo die beiden Schwestern für sie brasilianische Modinhas musizieren. Die spezifische Körperlichkeit des Gesangs, der sich mit seinen langen und wie durch Seufzer unterbrochenen Phrasen direkt in Beckfords Herz stiehlt, schlägt sich in seinem Bericht in einer bemerkenswerten Diktion nieder, die die Verhältnisse zwischen Innen und Außen, aber auch zwischen Herren und Sklaven invertiert. In der Variante seines Berichtes, die aus seinen Tagebüchern überliefert ist, unterwirft er sich dem Modinha-Gesang der beiden Frauen und begibt sich gedanklich auf eine gefährliche Überfahrt nach Brasilien:

"Those who have never heard modinhas, this original music must and will remain ignorant of the most voluptuous and bewitching music that ever existed since the days of the Sybarites. They consist of languid interrupted measures, as if the breath was gone with excess of rapture [...] They steal into the heart before it has time to arm itself against their enervating influence. You fancy you are swallowing milk and you are swallowing poison. As to myself I confess, I am a slave to modinhas, and when I think of them cannot endure the idea of quitting Portugal. Could I indulge the least hopes of surviving a two month voyage, nothing could prevent my setting off for Brazil, the native land of modinhas."<sup>41</sup>

Wenn ein Reisender um 1900 tatsächlich nach Brasilien kam und empfänglich für Musik war, hätte er vermutlich den Maxixe Corta Jaca von Chiquinha Gonzaga kennengelernt. Der Maxixe, der auch als 'brasilianischer Tango' bezeichnet wird, verbindet Elemente des Lundu mit solchen europäischer Paartänze, insbesondere der Polka, <sup>42</sup> und trat um 1900 einen von Verboten gesäumten Siegeszug durch alle Gesellschaftsschichten an. Dass Gonzagas Maxixe Corta Jaca eine der bekanntesten Kompositionen brasilianischer populärer Musik überhaupt wurde, geht erneut auf einen Transfer zwischen Straße und Salon zurück, den eine Frau verantwortete: Die Ehefrau des damaligen brasilianischen Präsidenten Hermes da Fonseca, Nair de Tefé, hatte sich beschwert, dass bei den präsidialen Empfängen

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Alexander Boyd (Hrsg.), *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain* 1787–1788, London 1954, S. 29.

Der Maxixe galt daher als 'brancamento' des 'schwarzen' Lundu – und als wichtige Zwischenstufe zum Samba, der den Tanz wieder 'reafrikanisierte'. Vgl. Mário de Andrade, Dicionário musical brasileiro (= Coleção Reconquista do Brasil 2/162), São Paulo 1989, S. 324. Gonzagas Maxixe Corta Jaca ist in einer Videoaufzeichnung zu hören, die die Entwicklung vom Maxixe zum Samba illustriert: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=S8WJHT2YqJE">https://www.youtube.com/watch?v=S8WJHT2YqJE</a>, 25.4.2020.

niemals brasilianische 'Nationalmusik' erklänge und dafür gesorgt, dass Gonzagas Komposition bei einer Soirée im Präsidentenpalast gespielt wurde. Dem "niedrigsten, ordinärsten, ungesittetsten aller wilden Tänze, Zwillingsschwester des Batuque, des Caterete und des Samba", so wird in den Protokollen des Nationalkongresses auf dieses Ereignis Bezug genommen, seien beim präsidialen Empfang vor dem ausgesuchtesten Publikum, einschließlich des Diplomaten-Corps, dieselben Ehren zuteil geworden, wie der Musik Richard Wagners. <sup>43</sup> Dies war umso erstaunlicher, als es wenig zuvor eine Verbotskampagne gegen den Maxixe gegeben hatte, der wegen seiner ausgeprägten Bewegungen der unteren Körperpartien in Verbindung mit der Paartanzhaltung als überaus anrüchig galt. <sup>44</sup> Zudem schreibt der erotisch-anzügliche Text des Stücks den reichen 'baronesas' und 'marquesas' dieselben erotischen Bedürfnisse zu wie allen anderen. <sup>45</sup> Damit unterläuft das Stück musikalisch und textlich den Topos der ihren Trieben unterworfenen 'Primitiven'.

### Der Salon als Schaufenster, Ausblicke

Musik erschafft Räume im kulturellen Handeln und kann nicht nur ein Wohnzimmer in einen Konzertsaal verwandeln, sondern auch ein Zimmer in Rio zu einem europäischen Ort. Um diese Bedeutungsmacht der Musik wussten offenbar die alten kolonialen Oligarchen ebenso wie die aufstrebenden Mittel- und Oberschichten Brasiliens, die sich nach der Unabhängigkeit vom portugiesischen Kolonialreich als Teil Europas zu inszenieren suchten. Allerdings zeigen die Erfolgsgeschichte von Chiquinha Gonzagas Maxixe und der Einbruch der 'wilden' Musik der Straße in den repräsentativsten aller brasilianischen Salons, dass sich in dieser kolonialen Mimikry wie bei einer Kippfigur ganz unvermittelt ein invertiertes Bild einstellen konnte.

Selbst das Klavier, wichtiger Bestandteil eines 'Salons' in Europa wie in Brasilien, wird zum Bestandteil dieser Inversion, indem es eine Umkehr zeit-räumlicher Ordnungen spiegelt: Während es in Europa im Verlauf des späteren 19. Jahrhunderts als Inventar des gutbürgerlichen Wohnzimmers, Ausbildungsgut der höheren Tochter und vor allem Saloninstrument zunehmend retrospektiv und dekadent wirkte, wurde es in Brasilien zum Repräsentanten der europäischen Moderne. Denn aufgrund der relativ beschränkten musikalischen Infrastruktur europäischen Profils, der vergleichsweise geringen Anzahl öffentlicher Konzertsäle und größerer

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Diário do Congresso Nacional 8/1914, S. 2789, zit. nach: Diniz, Chiquinha Gonzaga, S. 205 (Übersetzung: CB).

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Vgl. z.B. die Karikaturen in: Livingston-Isenhour/Garcia, Choro, S. 33.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Der Text des Liedes, der hinter den Tanzfiguren und dem symbolischen "Scheiden der Jaca" unverblümt sexuelle Anspielungen versteckt, ist zitiert in: Diniz, Chiquinha Gonzaga, S. 210.

Symphonieorchester, eigneten sich die brasilianischen Mittel- und Oberschichten die neuesten Werke europäischer Musik vielfach ausschließlich in Form von Klavierbearbeitungen an. In Brasilien entsprach gerade das Arrangement der Vorstellung von der musikalischen Moderne Europas, deren Essenz im Unterschied etwa zur afrobrasilianischen Musik in der Struktur und nicht im Klang oder in ihren performativen Aspekten gesehen wurde. 46 Auch der technologische Aspekt des Klaviers war hierbei wichtig: Es war, wie Cristina Magaldi schreibt, "not simply a means of music making, but a sophisticated machine capable of producing aweinspiring sounds worthy of advanced cultures'."47 Das Instrument der frühen Globalisierung, das die europäische Moderne bis in die (ahistorischen) Tropen zu transferieren vermochte, machte die brasilianische Metropole zudem zu einem äußerst profitablen Klaviermarkt, insbesondere für europäische Immigranten. 48

Mit der Improvisation etablierte sich für die Klavierpraxis in den Innenräumen brasilianischer Häuser eine spezielle Form der Anverwandlung, die dem für die Rezeption europäischer Kunstmusik des 19. Jahrhunderts geläufigen Originalitätsgedanken diametral entgegenstand: "As the main medium through which European music was absorbed into the local milieu, the piano offered Cariocas not only the opportunity to play the music and imagine that they were somewhere else, but also to improvise upon it."49 In Anlehnung an die europäischen Gepflogenheiten waren es oftmals Frauen, die Töchter und Ehefrauen der Mittel- und Oberschicht, die sich am Klavier ihres Salons als Arrangeurinnen und Komponistinnen betätigten. Der Salon fungierte dabei als "großes Schaufenster", das zum Druck und Verkauf dieser Reduktionen, Transkriptionen und Klavierarrangements beitrug, so schreiben die brasilianischen Musikwissenschaftlerinnen Vanda Freire und Angela Portella in ihrer Untersuchung zur musikalischen Praxis von Frauen in Rio de Janeiro. 50 Die Praxis von Arrangement und Improvisation im Salon dürfte auch Chiquinha Gonzagas erste Musikveröffentlichung, ihre Polca Atraente in der Sammlung Flores brasileiras, befördert und schließlich zu ihrer regen Publikationstätigkeit geführt haben.

Der Salon in der brasilianischen Metropole als sowohl zur Straße als auch zum Innenraum geöffnetes 'Schaufenster' ist dabei ein treffendes Bild für das Oszillieren von Zeit und Raum. Die Frauen in den Innenräu-

Magaldi, Music in Imperial Rio de Janeiro, S. 11.

Ebd., S. 9.

Ebd., S. 8.

Ebd., S. 12.

Vanda Lima Bellard Freire, Angela Celis H. Portella, "Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930)", in: Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas 5/2 (2010), S. 61–78, hier: S. 68.

men Rio de Janeiros werden dabei zu Kippfiguren, Vertreterinnen der "modernen Klaviermusik" einerseits, wenn sie innerhalb der Grenzen des musikalischen Anstands bleiben – und damit aus europäischer Perspektive geradezu rückwärtsgewandt, andererseits Empfängerinnen für die Musik der Straße samt ihrer improvisatorischen Praxen: ein Kippbild, über das auch Zeit und Raum der musikalischen Wissensordnungen sich beständig vertauschen und verwirren. Wo sind wir hier? In Europa oder in Amerika? Im bürgerlichen Innenraum oder in der Wildnis, die sich in diesen Innenraum hinein ausbreitet? Und was ist davon modern? Warum sollte die Avantgarde, die sich für ihre Visionen der Wildnis bedient, avantgardistisch sein, während die Wildnis "keine Zeit" hat? Warum sind die Modinha und der Lundu des 18. Jahrhunderts als "populäre Musik" allenfalls Gegenstand einer (modernen) Ethnomusikologie, nicht aber der historischen Musikwissenschaft?

Bei genauerer Betrachtung stellen sich dieselben oder ähnliche Fragen freilich auch im Hinblick auf die Innenräume in den Zentren Europas. Hier scheint sich ein Kreis zu schließen, in dem sich die Akteurinnen der musikalischen Innenräume global die Hand reichen: Auch der europäische Salon, der gerade in seiner frühen Zeit in der europäischen Renaissance, im Übergang von aristokratischen zu bürgerlichen Praxen der Musik, eine Geschichte der Modernisierung erzählt, ist bezogen auf Zeit und Raum, in seiner Bewertung als 'modern' oder 'rückwärtsgewandt', janusköpfig. Die Überschneidung dieser Diskurse in den Zentren und an den Rändern unserer Wissensordnungen zu untersuchen, wäre freilich Gegenstand einer weiteren Studie.

#### Musical Crossroads

Europäisch-amerikanischer Kulturaustausch in vorinstitutionellen Räumen Bostons: Die Musikalienhandlung von Nathan Richardson (1827–1859) und der Musiksalon von Clara Kathleen Rogers (1844–1931)

Von Clemens Kreutzfeldt und Carola Bebermeier

"Künstler (mechanische ausgenommen) gehören bekanntlich unter die Menschen, die man dort [in den USA] am wenigsten brauchen kann, und in neuester Zeit sind sie sogar ausdrücklich vor dem Einwandern verwarnet worden."<sup>1</sup>

Derart kritisch sah 1820 ein Journalist der Allgemeinen musikalischen Zeitung die beruflichen Perspektiven europäischer Musikschaffender in der Neuen Welt', den Vereinigten Staaten von Amerika. Der Autor - selbst im von höfischen, bürgerlichen und kirchlichen Institutionen engmaschig geförderten System der europäischen Musikkultur verortet – konnte sich schwer vorstellen, dass europäische Künstlerinnen und Künstler in dem relativ jungen Staat einen Platz in der Gesellschaft und finanzielles Auskommen finden könnten. Ein Blick auf die Entwicklung nordamerikanischer Musikinstitutionen, die erst in der zweiten Hälfte 19. Jahrhunderts verstärkt einsetzte, würde die These des Autors der AmZ stützen. Der Aufbau der nordamerikanischen Musikkultur fand allerdings weder in der Carnegie Hall noch im New England Conservatory statt, sondern in bislang weniger betrachteten Innenräumen, die wir hier als vorinstitutionelle Räume verstehen. Die Einwanderung aus und der kulturelle Austausch mit der sogenannten 'Alten Welt' spielte in ebendiesen eine zentrale Rolle. Mit einem exemplarischen Blick auf ausgewählte vorinstitutionelle Innenräume der nordamerikanischen Metropole Boston rücken Austauschprozesse in den Fokus, die - im Rahmen traditioneller Geschlechterverhältnisse des 19. Jahrhunderts - von Frauen als musikkulturell Handelnden (Komponistinnen, Instrumentalistinnen, Salonnièren, Mäzeninnen, Musiklehrerinnen, Konsumentinnen etc.) wesentlich mitgestaltet wurden.2

Zum Konzept des musikkulturellen Handelns vgl. etwa Susanne Rode-Breymann, "Überlegungen zum Konzept 'kulturellen Handelns'", in: "La cosa è scabrosa". Das Ereignis "Figaro" und die Wiener Opernpraxis der Mozart-Zeit, hrsg. von Carola Bebermeier und Melanie Unseld, Köln u.a. 2018, S. 21–30.

Anon., "Kurze Anzeigen", in: Allgemeine musikalische Zeitung 22/36 (6.9.1820), S. 629f.

Das unseren Forschungen zugrunde liegende Verständnis von Vorinstitutionalität bestimmt sich in Abgrenzung zum Begriff der Institutionalität.<sup>3</sup> Konkrete Beispiele für musikbezogene Institutionen sind etwa Musikvereine, Musikschulen und Konservatorien, feste Musikensembles oder Theater- und Konzerthäuser. Diese Institutionen zeichnen sich vor allem durch ihre zeitliche Beständigkeit aus, wobei ihr Einfluss auf die Entwicklung der Musikkultur der USA bereits ausführlich erforscht und beschrieben worden ist.<sup>4</sup> Dies liegt u.a. in der häufig problemlosen Verfügbarkeit des Quellenmaterials begründet, das oftmals in institutionseigenen Archiven hinterlegt ist. Demgegenüber ist die Erschließung von Quellenmaterial zu nicht-, bzw. vorinstitutionellen Innenräumen wesentlich aufwändiger, da dieses, sofern überhaupt vorhanden, in der Regel nicht gebündelt an einem Ort vorliegt.

Vorinstitutionelle Innenräume sind zumeist personengebunden, erscheinen flüchtig, hybride und weniger erinnerungswürdig. Somit sind sie in der kollektiven Erinnerung als Knotenpunkte des europäischamerikanischen Kulturaustauschs und der Entwicklung der nordamerikanischen Musikkultur kaum verankert.<sup>5</sup>

-

Unter Institutionen können mitunter sehr unterschiedliche gesellschaftliche, politische oder ökonomische Einrichtungen, aber auch Regeln und Normen, wie das Rechtssystem, sowie Sitten und Gebräuche verstanden werden. An dieser Stelle wird der Begriff eng gefasst und auf einem bestimmten Bereich zugeordnete gesellschaftliche, staatliche, kirchliche Einrichtungen, die dem Wohl oder Nutzen des Einzelnen oder der Allgemeinheit dienen und in zeitlicher Hinsicht eine gewisse Kontinuität aufweisen, bezogen. Vgl. etwa Bernhard Schäfers, Grundbegriffe der Soziologie, Opladen 2000, S. 134f.

Josh Kun, "A Century of Latin Music at the Hollywood Bowl", in: *The Tide Was Always High: The Music of Latin America in Los Angeles*, hrsg. von dems., Berkeley 2017, S. 124–375; Edwin M. Good, "William Steinway and Music in New York, 1861–1871", in: *Music and Culture in America, 1861–1918*, hrsg. von Michael Saffle, New York 2013, S. 3–28; Michael Saffle, "Promoting the Local Product: Reflections on the California Musical Press, 1874–1914", in: ders., *Music and Culture in America*, S. 167–196; Erinn E. Knyt, "Ferrucio Busoni and the New England Conservatory: Piano Pedagogue in the Making", in: *American Music* 31/3 (2013), S. 277–313; Leo Beranek, *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture*, New York 2004; Nicholas E. Tawa, *From Psalm to Symphony. A History of Music in New England*, Boston 2001; Bruce McPherson, James Klein, *Measure by Measure: A History of New England Conservatory of Music*, Boston 1995.

Der Beitrag ist im Forschungsprojekt "Musical Crossroads. Transatlantic Cultural Exchange 1800–1950" verortet, welches exemplarisch Musikalienhandlungen und Musiksalons als vorinstitutionelle Räume untersucht. Dieses vom österreichischen Wissenschaftsfond (fwf) geförderte Projekt ist seit dem 1. Januar 2019 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) angesiedelt. Die beiden Autor:innen sind innerhalb des Projektes als wissenschaftliche Mitarbeiter:innen tätig. <a href="https://www.mdw.ac.at/imi/musical-crossroads">https://www.mdw.ac.at/imi/musical-crossroads</a>, 30.11.2018.

Anhand von zwei ausgewählten Innenräumen Bostons – der Musikalienhandlung *Musical Exchange* von Nathan Richardson in der Washington Street in den 1850er Jahren und dem Musiksalon von Clara Kathleen Rogers in der Beacon Street in den 1880er Jahren – möchten wir die Bedeutung von vorinstitutionellen Räumen für die Erforschung der nordamerikanischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts stärken. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, waren diese Orte zentral – sowohl in Hinblick auf ihre Rolle als Eingangstore für Musikkultur des europäischen Kontinents als auch als Laboratorien einer eigenen nordamerikanischen Kultur mit zum Teil von Europa abweichenden ästhetischen Präferenzen und ideologischen Wertvorstellungen.

## Die Musikalienhandlung Musical Exchange von Nathan Richardson

Mit fast 140.000 Einwohnern war Boston in der Mitte des 19. Jahrhunderts nach New York und Baltimore die drittgrößte Stadt der Vereinigten Staaten. Bostons Atlantikhafen ließ den Handel florieren und machte die Stadt zu einem wichtigen Tor in die "Alte Welt", nach Europa.<sup>6</sup> Die von den Schiffen angelieferten Waren wurden von hier aus über den Landweg in die umliegenden Provinzen verteilt. Die Bedeutung der Stadt als Handelsmetropole spiegelte sich vor allem in ihrem vitalen kommerziellen Zentrum wider, dessen Herz die Washington Street darstellte. Zu den hier ansässigen Geschäften zählte ab Oktober 1853 auch die von Nathan Richardson gegründete Musikalienhandlung mit dem sprechenden Namen Musical Exchange. Der Eröffnung des Geschäfts ging eine umfassende musikalische Ausbildung ihres jungen Gründers voran. Dieser wurde 1827 in South Reading, Massachusetts - einem Vorort von Boston - geboren. Nach ersten professionellen Schritten als Musiker in Boston, wo er kurzzeitig als Komponist, Pianist und Klavierlehrer in Erscheinung trat, reiste Richardson 1848 für vier Jahre nach Europa, um sein Musikstudium u.a. bei Ignaz Moscheles sowie dem böhmischen Klaviervirtuosen und Komponisten Alexander Drevschock zu vertiefen. Damit gehörte Richardson seinerzeit zu den wenigen musikschaffenden Amerikanerinnen und Amerikanern, die bereits vor der Jahrhundertmitte zu Studienzwecken den europäischen Kontinent bereisten.<sup>7</sup> Die Finanzierung seiner Ausbildung wurde durch seine wohlhabende Familie, insbesondere durch einen ver-

\_

Vgl. den Zensus der Vereinigten Staaten für das Jahr 1850, <a href="https://www.census.gov/library/publications/1853/dec/1850a.html">https://www.census.gov/library/publications/1853/dec/1850a.html</a>, 30.11.2018.

Vgl. die Dissertation von Veronika Keller, deren Drucklegung sich derzeit in Vorbereitung befindet: "Here I am in my Mecca" – Die US-amerikanische Musikschülermigration nach Deutschland, 1843–1918. So ist die Anzahl US-amerikanischer Schüler:innen am Konservatorium in Leipzig laut Inskriptionsverzeichnis bis Anfang der 1860er Jahre einstellig. Davon lassen sich für die 1850er Jahre lediglich drei amerikanische Schülerinnen identifizieren.

mögenden älteren Halbbruder ermöglicht.<sup>8</sup> Richardsons Rückkehr nach Boston im August 1852 war nur von kurzer Dauer, denn nachdem der Plan der Eröffnung einer Musikalienhandlung gereift sowie dessen Finanzierung gesichert war, bereiste er von März bis Juni 1853 erneut Europa. Seinem Reisejournal zufolge führte ihn sein Weg innerhalb kürzester Zeit durch zahlreiche Metropolen wie London, Paris, Leipzig, Prag und Wien und diente dazu, den Aufbau eines internationalen Handelsnetzwerks mit Musikverlegern, Instrumentenbauern und auf den Überseetransport spezialisierten Logistikunternehmen voranzutreiben.<sup>9</sup>

Im Oktober 1853 eröffnete die Musikalienhandlung Musical Exchange in Boston. Der Geschäftsname war vermutlich nicht zufällig gewählt, denn er lässt zwei Lesarten zu: Auf der einen Seite die Musikalienhandlung als Ort eines materiellen musikbezogenen Austauschs, wie dem Warenverkehr von Instrumenten und Druckerzeugnissen einschließlich verlegerischer Tätigkeiten, sowie auf der anderen Seite die Musikalienhandlung als Raum eines sozialen musikbezogenen Austauschs. Hier trafen beispielsweise professionelle Musikschaffende und Laien aufeinander und kamen ins Gespräch, Informationen über anstehende Konzerte wurden verbreitet, Konzertkarten verkauft. Zudem lagen Subskriptionslisten aus, und es konnten Empfehlungen für eine:n geeigneten Instrumental- oder Gesangslehrer:in eingeholt werden. Dies spiegelt sich auch in der Berichterstattung der Bostoner Musikzeitschrift Dwight's Iournal of Music wider, die anlässlich der Eröffnung der Musikalienhandlung nicht nur auf die Warenvielfalt amerikanischen sowie europäischen Ursprungs verwies, sondern auch die Geschäftsräume als Ort beschrieb, an dem Musikschaffende in Interaktion treten konnten: "where artists congregate, to hold exchange, and try new music, and read the latest musical journals of this country and of Europe."10

Einen visuellen Einblick in den Innenraum der Musikalienhandlung gibt eine Lithographie, welche als Bestandteil eines aufwändig gestalteten Warenkatalogs des Geschäfts 1854 publiziert wurde. 11

-

Vgl. Russel Sanjek, American Popular Music and its Business, New York 1988, S. 119f.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Vgl. Nathan Richardson (1827–1859), "Reisejournal", Harvard University, Houghton Library, US-CAh MSAm2567.

Anon., "Mr Richardson's new music store", in: Dwight's Journal of Music 4/4 (29.10.1853), S. 31.

Nathan Richardson, Illustrated Catalogue of Richardson's Musical Exchange, Boston 1854, Library of Congress, Music Division (US-Wc).



Abb. 1: Nathan Richardson, *Illustrated Catalogue of Richardson's Musical Exchange*, Boston 1854 (Bildausschnitt),
Library of Congress Music Division.

Diese bildliche Darstellung des Innenraums kann ergänzt werden durch die Berichterstattungen in der Leipziger Musikzeitschrift Signale für die musikalische Welt sowie in Dwight's Journal of Music, die sich der Musikalienhandlung anlässlich ihrer Eröffnung ausführlich widmeten. <sup>12</sup> Auf Grundlage dieser drei Quellen zeigt sich, dass Architektur und soziale Funktion des Innenraums der Musikalienhandlung fein aufeinander abgestimmt waren. Dabei folgte der Aufbau der Ladenfläche nach Betreten des Geschäfts einer dreiteiligen Dramaturgie: Diese konstituierte sich räumlich aus der Vorhalle, dem Verkaufslokal und schließlich dem "Sanctum" ("Heiligtum"), wie Dwight's Journal den hintersten Raum der Musikalienhandlung bezeichnete. <sup>13</sup> Nachdem die Besucher:innen von der belebten Washington Street aus die Musikalienhandlung betreten hatten, gelangten sie zunächst in die Vorhalle, an deren Ende die Fluchtpunktperspektive der Lithographie einsetzt. Der Leipziger Korrespondent beschrieb den Raum wie folgt:

-

<sup>13</sup> Ebd., S. 31.

G.A. Schmitt, "Brief aus Boston. Eine Musikalienhandlung, wie sie die Welt noch nicht gesehen. – Eröffnung der Concert-Saison", in: Signale für die musikalische Welt 11/47 (November 1853), S. 372–374; Anon., "Mr Richardson's new music store" und "Musical Exchange. Nathan Richardson", in: Dwight's Journal, S. 31f.

"Eingetreten streckt sich eine imponierende Reihe von Säulen in einer Länge von 110 Fuß [34 m] bei einer Breite von 25 Fuß [7,6 m] vor dem überraschten Auge aus. Sie finden sich zuerst in einer Art Vorhalle, die, mit geschmackvollem Teppich belegt, mit den Büsten, Medaillons und Portraits der berühmtesten Tonsetzer alter und neuer Zeit geschmückt ist."<sup>14</sup>

Die Vorhalle bildete das Bindeglied zwischen Außen- und Innenraum und bestimmte den ersten Eindruck, der sich den Besuchern und Besucherinnen bei einem Blick durch die Schaufenster von außen darbot. Die Ausstattung mit Büsten, Medaillons und Porträts – wie sie auch partiell am rechten und linken Bildrand der Lithographie zu erkennen ist – muss der Vorhalle einen musealen Charakter verliehen haben. Bei diesen Gegenständen handelte es sich wahrscheinlich um käufliche Devotionalien, zugleich wurde hier das kulturpolitische Manifest des *Musical Exchange*, basierend auf europäischen Meistererzählungen, visuell artikuliert. *Dwight's Journal* beschreibt die architektonische Eingangssituation wie folgt: "The gilded bust of Beethoven looks down upon him as he crosses the threshold." <sup>15</sup>

Über das sich an die Vorhalle anschließende Verkaufslokal, das im Zentrum der Lithographie zu sehen ist, berichtete der Korrespondent der Leipziger *Signale*:

"Durch einen weiten Bogen gelangen Sie in das Verkaufslocal, gleichfalls mit elegantem Teppich belegt. Die zarten Tinten in denen es gemalt ist, die ungeheuren 43 Fuß [13m] langen Marmortafeln, die sich zu beiden Seiten des Saales hinziehen, die prachtvollen seidensammtenen [sic] Lehnstühle, vor allem aber die Idee des Gründers, die Musikalien durch einfachen aber sinnreichen Verschluß, wodurch die Wände ein getäfeltes Aussehen erhalten, dem Auge und dem leidigen Staube zu entziehen, dazu das von oben einfallende Licht, geben zusammen mit den auch hier alle freien Plätze an den Wänden einnehmenden Büsten und Portraits von Tonkünstlern ein Bild von einfacher Eleganz, wie sie in keiner anderen derartigen Auswahl auf beiden Hemisphären gefunden werden dürfte."

Abgesehen von der hier hervorgehobenen kostbaren Gestaltung des Verkaufslokals, lässt sich der Lithographie entnehmen, dass der Raum, in dem die Präsentation der Musikalien und deren Verkauf erfolgte, architektonisch in zwei Bereiche unterteilt war: Zum einen gab es ein "American Department", wie die Beschilderung des linken Säulenbogens im Hintergrund zeigt, zum anderen ein "Foreign Department", wie auf dem rechten

٠

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Signale, S. 372–374.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Dwight's Journal, S. 31.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Signale, S. 372–374.

Bogen zu lesen ist. Die einander gegenüberliegenden Regalwände und Tresen verstärken den visuellen Eindruck dieser Dichotomie. Auch hatte Richardson zur Betreuung der Kunden für beide Bereiche unterschiedliche Mitarbeiter eingestellt und so beispielsweise für den Verkauf der ausländischen Druckerzeugnisse eigens einen Musikalienhändler aus Paris angeworben. Der Import von Originaldrucken aus Europa, wie Richardson ihn betrieb und der u.a. durch seine Briefkorrespondenz mit dem Verlag Breitkopf & Härtel belegt werden kann, war keine Selbstverständlichkeit, denn der Handel mit Raubkopien blühte während des gesamten 19. Jahrhunderts in den USA. *Dwight's Journal of Music* kommentierte die Auswahl der Musikalien wie folgt:

"The stock of Music comprises the most complete collection, of both Foreign and American, ever offered to the public. It was selected by the proprietor himself, and he has endeavored to avoid that which is not of an instructive character, – seeking rather to elevate the taste to the highest standard of Musical excellence."<sup>19</sup>

Der Autor attestiert Richardson somit bei der Auswahl der Musikalien gleichermaßen ein Streben nach Vollständigkeit sowie einen Bildungsanspruch, dem ein genuin europäisch musikkulturelles Normativ zugrunde lag. Damit wird deutlich, dass die Musikalienhandlung als ein Raum wahrgenommen wurde, in dem Kanonisierungsprozesse ebenso verhandelt wurden wie Fragen im Spannungsfeld von kulturellem Sendungsbewusstsein und Kommerz.

Anhand der auf der Lithographie abgebildeten Personen ist nachzuvollziehen, dass das Publikum im Verkaufslokal der Musikalienhandlung gemischtgeschlechtlich war. Den etablierten Traditionen der Zeit gemäß lag die Ausrichtung und Konzeption des Geschäfts allein bei dem männlichen Inhaber Nathan Richardson, der jedoch explizit Frauen als Kundinnen adressierte. Der New York Musical Review & Choral Advocate berichtete: "Richardson is getting on finely: his unrevealed musical exchange is a favorite resort of the ladies; and his genial and urban manners secure the friendship and custom of all who once give him a call. La Der Klang von Klavier und Gesang war zur Mitte des 19. Jahrhunderts in nahezu jedem Haushalt der amerikanischen Mittelschicht präsent. Für Frauen trug eine

Vgl. Breitkopf & Härtel, "Geschäftskorrespondenzen", Staatsarchiv Leipzig, D-LEsta 21081.

Den sich aufdrängenden Fragen nach Geschlechterrollen im nordamerikanischen Musikalienhandel ist noch weiter nachzugehen. Für den Untersuchungszeitraum sind den Autor:innen bisher keine Musikalienhändlerinnen bekannt.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Vgl. ebd.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Dwight's Journal, S. 32.

Anon., "Musical Matters in Boston", in: New York Musical Review & Choral Advocate 5/5 (19.1.1854), S. 27.

musikalische Bildung zur Steigerung des sozialen Status bei, was ihre Chancen auf dem Heiratsmarkt entscheidend begünstigte. So war etwa eine unter jungen Amerikanerinnen verbreitete kulturelle Praxis das Sammeln von Notendrucken, oftmals verbunden mit dem Ziel, diese in einem individuell ausgeschmückten Sammelband zusammenzuführen.<sup>22</sup>

Das räumliche Finale der dreiteiligen innenarchitektonischen Dramaturgie bildete schließlich das "Sanctum", das der Leipziger Korrespondent wie folgt beschrieb:

"Noch einen Schritt weiter und Sie stehen in einem wahren Tempel der Kunst. Durch drei Säulenbogen treten Sie in einen Salon, dessen Pracht einem Fürsten genügen dürfte. Auf dem mit reichen Blumengruppen durchwirkten Teppich tritt der Fuß unhörbar auf. [...] Die Schutzgötter dieser Räume, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn zieren die Felder zwischen den Säulen und lebensgroße Brustbilder der Meister [...] hängen an den Wänden umher. Auf dem Tisch in der Mitte finden sich die englischen, französischen, deutschen, italienischen und amerikanischen musikalischen Zeitungen."<sup>23</sup>

Das "Sanctum" stellte, anders als die Vorhalle oder das Verkaufslokal, keinen Durchgangsraum dar. Es setzte sich aufgrund seiner Ausstattung visuell sowie akustisch sowohl vom Rest des Ladenlokals als auch vom Geschehen auf der Washington Street ab. Dieser aufwändig inszenierte Innenraum war ein Ort des Austauschs von musikbezogenem Wissen, der vor allem für europäische Musikschaffende, für die die nordamerikanischen Metropolen während dieser Zeit an Attraktivität gewannen und die daher zunehmend das Land bereisten oder dorthin auswanderten, von Bedeutung gewesen sein muss.

Seine Funktion als Raum des transatlantischen Informationsaustauschs erhielt der *Musical Exchange* nicht nur durch die Auslage internationaler Musikzeitschriften, sondern auch durch die Mehrsprachigkeit seines Inhabers sowie der Besucher:innen selbst: "Foreigners will find themselves quite at home in this Store, as French German, as well as English, will be spoken."<sup>24</sup> Nordamerikanische Musikalienhändler wie Nathan Richardson verfügten über die notwendigen Beziehungen zu den lokalen Musikschaffenden, Konzertinstitutionen sowie zur Musikpresse und waren darüber hinaus mit dem Musikleben der europäischen Metropolen vertraut. Vor diesem Hintergrund übernahmen sie oft sogar Management-

٠

Vgl. zu den Praktiken des Musikaliensammelns in den USA vor allem die Forschung von Candace Bailey, z.B.: Charleston Belles Abroad. The Music Collections of Harriet Lowndes, Henrietta Aiken, and Louisa Rebecca McCord, Columbia 2019.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Signale, S. 372–374.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Dwight's Journal, S. 32.

Tätigkeiten für europäische Musikerinnen und Musiker in den USA.<sup>25</sup> In diesem Sinn schrieb ein Korrespondent der *Signale für die musikalische Welt*: "Und so ist denn Nr. 282 Washington Street in Boston ein Sammelplatz und wahres Hauptquartier für Künstler und Musiker und Neuankömmlinge thäten wohl, sich die Nummer zu merken."<sup>26</sup>

## Der Musiksalon von Clara Kathleen Rogers

Als weiteres Beispiel für vorinstitutionelle musikbezogene 'Innenräume' wird im Folgenden der Salon der Sängerin, Pianistin, Komponistin, Lehrerin und Autorin Clara Kathleen Rogers vorgestellt, der sich in den 1880er Jahren in der Bostoner Beacon Street befand. <sup>27</sup> Die breit angelegte Prachtstraße zog sich an den beiden zentralen Stadtparks, Boston Public Garden und Boston Common, vorbei bis direkt ins Regierungsviertel im Herzen der Stadt. Entlang der Beacon Street war ab Ende der 1850er Jahre durch Landaufschüttungsmaßnahmen ein neuer Stadtteil mit prestigeträchtigen viktorianischen Wohnhäusern für die ökonomische und politische Elite der Stadt errichtet worden. Eines dieser Häuser beherbergte die von Clara Kathleen Rogers initiierten Zusammenkünfte.

Rogers entstammte einer Musikerfamilie. Ihr Vater war der englische Opernkomponist John Barnett, der drei seiner insgesamt sechs Kinder zum Studium an das Leipziger Konservatorium geschickt hatte – unter ihnen Clara (damals noch Barnett), die mit 12 Jahren ihr Gesangsstudium bei Franz Goetze und ihr Klavierstudium bei Ignaz Moscheles begann. Gemeinsam mit ihren drei Kindern zog die Mutter, die Pianistin Eliza Barnett, nach Leipzig. John Barnett blieb mit den übrigen drei Söhnen in England.

-

Beispielsweise war Richardson um 1855 persönlich sowie finanziell an der Ausrichtung einer Serie von Subskriptionskonzerten in der Boston Music Hall mit dem Titel "Grand Orchestral Concerts" beteiligt, die von dem deutschstämmigen Dirigenten Carl Zerrahn geleitet wurden. Vgl. Nathan Richardson (1827–1859), Protokolle des "Managing Committee" der "Grand Orchestral Concerts", USCAh MSAm2567. Für Sigismund Thalberg fungierte Richardson während seiner Amerika-Tournee als exklusiver Verleger. Vgl. Sanjek, American Popular Music, S. 120

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Signale, S. 372–374.

Obwohl Clara Kathleen Rogers als Komponistin der nordamerikanischen musikwissenschaftlichen Forschung bekannt ist und vor allem ihr Liedschaffen in Überblickswerken thematisiert wird (etwa in Elizabeth Ann Sears, *The Art Song in Boston, 1880–1914*, Univ. Diss., Washington D.C. 1993), hat ihr Salon bisher keine Beachtung gefunden. Eine Ausnahme stellt ein jüngst erschienener Aufsatz Katie A. Callams dar: "An Invitation to 309 Beacon Street: Clara Kathleen Rogers and her Boston Salon", in: *Music Salon Culture in the Long Nineteenth Century*, hrsg. von Anja Bunzel und Natasha Loges, Woodbrigde 2019, S. 225–238.

Während ihrer Studienzeit lernte Rogers die Salonkultur Leipzigs intensiv kennen, und auch ihre Mutter veranstaltete dort Salongeselligkeiten, die sogenannten "Sunday evenings". 28 Zunächst wurde gespeist -"jam tarts" und "fruit pies" wie Rogers in ihren Erinnerungen berichtet und danach musiziert.<sup>29</sup> Ständige Gäste – sie selbst benutzt den Fachbegriff "habitué[s]"30 – waren etwa der Komponist und Dirigent Arthur Sullivan, der Rogers auch später in ihrem Bostoner Salon besuchte, Paul David (Sohn des Geigers Ferdinand David), der Geiger Carl Rosa, der Maler Felix Moscheles (Sohn Ignaz Moscheles'), die Pianistin Madeline Schiller und natürlich die Barnett-Geschwister. 31 Bemerkenswerterweise entspann sich schon hier das Netz, dass Rogers später in die USA und nach Boston führen sollte, denn Carl Rosa heiratete die Sängerin Euphrosyne Parepa, mit deren "Parepa-Rosa Opernkompagnie" Rogers 1971 bis 1878 durch Amerika tourte. 32 Ferner traf sie im Salon ihrer Mutter auf John Sullivan Dwight, den Herausgeber der bereits zitierten amerikanischen Musikzeitschrift Dwight's Journal of Music, 33 der in Boston zu Rogers ständigen Salongästen gehören sollte. In ihren Erinnerungen nennt sie die Habitués des Leipziger Salons ihre "Clique" und beschreibt als Hauptaktivität während der Geselligkeiten das Probieren von Musik, die in der Moscheles-Klasse nicht auf dem Lehrplan stand, wie etwa jene von Robert Schumann, Frédéric Chopin oder Clara Rogers (zu diesem Zeitpunkt noch Barnett).34

Schon als Kind erhielt Rogers, neben dem Klavierunterricht von ihrer Mutter, durch beide Elternteile Unterricht in Tonsatz und Harmonielehre. <sup>35</sup> Auch während der Zeit ihres Instrumentalstudiums in Leipzig komponierte sie regelmäßig, was bei ihren Kommiliton:innen nicht unbemerkt blieb. Als besondere Überraschung übte Arthur Sullivan mit Studienkollegen heimlich Rogers' erstes Streichquartett ein, um es während einer Salongeselligkeit aufzuführen. Rogers schildert die Erinnerung an diesen Moment in ihrer Autobiographie wie folgt:

"[...], what I heard, as in a dream, was the introduction to the first movement of my Quartet! It was too much! My sensations cannot be described; I only know that I burst into tears, and that I sat listening to my composition, my face hidden from view to hide an emo-

<sup>28</sup> Clara Kathleen Rogers, Memories of a Musical Career, Boston 1919, S. 141.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Vgl. ebd.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Ebd., S. 142.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Vgl. ebd., S. 114, S. 150f.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 385f.

John S. Dwight (Hrsg.), Dwight's Journal of Music, Boston 1852–1881.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Vgl. Rogers, *Memories*, S. 126, S. 149, S. 166.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 22f.

tion which I could not control! It was so wonderful to hear played what had existed only in my imagination!"<sup>36</sup>

Nach ihrem Studium reüssierte Rogers unter dem Künstlernamen Clara Doria als Opernsängerin in Italien. 1871 siedelte sie in die Vereinigte Staaten über und tourte mit der bereits erwähnten Parepa-Rosa Opernkompagnie. Nach sieben Jahren ließ sie sich in Boston nieder, heiratete den Rechtsanwalt Henry Munroe Rogers und damit in die Bostoner Oberschicht ein, die sogenannten "Boston Brahmins".<sup>37</sup>

In der Beacon Street begann sie bald ihren eigenen Salon zu führen, der in den 1880er Jahren zu einem Zentrum der städtischen Musikkultur wurde. Dort trafen sich der Gründer des Boston Symphony Orchestra, Henry Lee Higginson, die Komponist:innen Amy Beach und Charles Loeffler mit Musiker:innen wie dem Cellisten Heinrich Gebhard oder der Pianistin Teresa Carreño. Rogers gelang es im Rahmen dieser Geselligkeiten mehrfach, ihre Schülerinnen an verschiedene Opernkompanien zu vermitteln sowie eigene Kompositionen oder jene befreundeter Komponist:innen vorzustellen und in Umlauf zu bringen. Hr Salon diente demnach sowohl der Netzwerkpflege und Professionalisierung als auch dem künstlerisch-ästhetischen Austausch.

Wie bereits erwähnt hatte Rogers die kulturelle Praxis des Salonführens in Leipzig kennengelernt und bei ihrer Mutter intensiv beobachten können. Eine bemerkenswerte Parallele zwischen dem Salon ihrer Mutter in Leipzig und ihrem eigenen Salon in Boston ist, dass beide Salonnièren Geselligkeiten in einer fremden sozialen und geographischen Umgebung organisierten. Der Salon ihrer Mutter Eliza Barnetts diente, neben der Unterhaltung, mutmaßlich auch dazu, nützliche Kontakte und Netzwerke für ihre Kinder zu etablieren - was, wie soeben dargestellt, tatsächlich gelang. Clara Rogers musste sich, wie ihre Mutter in Leipzig, in einer wenig vertrauten Stadt gesellschaftlich etablieren und neue Bekanntschaften knüpfen. In den späten 1870er Jahren, der Zeit von Rogers' Ankunft in Boston, gab es noch wenige musikalische Geselligkeiten in der Stadt. Es existierten einige literarische Zirkel, jedoch keine genuinen Musik- oder Kunstsalons. Demnach spricht einiges für die These, dass Rogers eine ihr gut bekannte kulturelle Praktik der 'Alten Welt' in die 'Neue Welt' transferieren wollte. In ihrer zweiten Autobiographie The Story of Two Lifes erklärt sie ferner, dass sie den vertrauten und freundschaftlichen Geist der "Sunday evenings" ihrer Studienzeit in Boston wiederaufleben lassen wollte:

-

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Ebd., S. 166.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 233, S. 378, S. 473.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Vgl. Clara Kathleen Rogers, The Story of Two Lifes. Home, Friends, and Travels, Boston 1932, S. 129.

"I had succeeded in renewing – though almost unconsciously – a great deal of the intimate, free, and enthusiastic spirit which pervaded our ,Sunday evenings' of the old Leipzig days, and that, I think, was why people liked to come!"<sup>39</sup>

Die Gründe für das eher späte Auftauchen von Musiksalons in den Großstädten der amerikanischen Ostküste sind derzeit noch nicht in Gänze zu erschließen. Eine Rolle spielten möglicherweise Vorbehalte und eine gewisse Distanz der Neuengländer:innen gegenüber nicht-kirchlicher Musik generell. Symptomatisch hierfür ist, dass der erste große Musikverein Bostons, die Handel & Haydn Society, sich ausschließlich auf das Musizieren und die Aufführung von geistlicher Musik, vor allem von Oratorien, beschränkte. Ein weiterer Grund könnte im Fehlen von größeren Musikzimmern in den Häusern der Oberschicht liegen. Denn erst in den 1880er Jahren wurde die Einrichtung von Innenräumen üblich, die der Musikausübung vorbehalten waren: "Many handsome houses constructed on modern principles were put up on Beacon Street and Commonwealth Avenue, with the additional luxury of a large room designed especially for music."

#### Schlussbetrachtung

Der Salon von Clara Kathleen Rogers sowie die Musikalienhandlung von Nathan Richardson in Boston waren zentrale musikbezogene Innenräume, in denen transatlantische Transferprozesse eine signifikante Rolle spielten. Sowohl Rogers als auch Richardson verfügten über persönliche Erfahrungen mit musikkulturellen Praktiken des europäischen Kontinents, welche erheblichen Einfluss auf die Gestaltung und Inszenierung der von ihnen geschaffenen Innenräume in den USA nahmen. Wie dargestellt, wurde in diesen Räumen das kulturelle Verhältnis "Europa – Amerika" ausgehandelt und einer sich im Aufbruch befindenden genuin amerikanischen musikkulturellen Identität nachgespürt.

Über die Geselligkeiten im Salon konnte Rogers das musikkulturelle Leben der Stadt aktiv mitgestalten. Die Ausrichtung ihres Salons – ein geschützter Innenraum bzw. "(Schon-)Raum"<sup>42</sup> – ermöglichte es ihr als Frau auch nach ihrer Eheschließung die Rolle der Netzwerkerin, Komponistin, Instrumentalistin und Sängerin einzunehmen. Auch die Musikali-

History of the Handel and Haydn Society, hrsg. von Charles C. Perkins, Boston 1893.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Ebd., S. 30.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Rogers, Story of Two Lifes, S. 36.

Brunhilde Wehinger, "Der Salon. Ein Modell kultureller Begegnungsräume weiblicher Prägung", in: Brennpunkte kultureller Begegnungen auf dem Weg zu einem modernen Europa. Identitäten und Alteritäten eines Kontinents, hrsg. von Cornelia Klettke und Ralf Pröve, Göttingen 2011, S. 203–212, hier: S. 203.

enhandlung *Musical Exchange* war nicht nur als kommerzieller, sondern ebenso als sozialer Raum an der Gestaltung des musikkulturellen Lebens der Metropole beteiligt. Mit der Erhebung der europäischen Musikkultur zum Kunstideal versuchte ihr Inhaber Richardson sowohl auf den Geschmack als auch konsequenterweise auf das Repertoire seiner Landsleute Einfluss zu nehmen. Die Betrachtung der beiden untersuchten Innenräume soll dazu anregen, die Phase vor der Institutionalisierung bzw. jene der frühen Institutionalisierung der nordamerikanischen Musikkultur differenzierter zu betrachten. Vorinstitutionelle Formen der Musikpflege waren in den USA während dieser Zeit mangels einer staatlichen Kulturförderung – ein Umstand, welcher bis in die Gegenwart fortwährt – von zentraler Bedeutung.

## Freiraum Musikraum. Reflexionen zum Musikunterricht für geflüchtete Frauen und Mädchen

Von Sean Prieske

In diesem Beitrag reflektiere ich meine musikalische Arbeit mit geflüchteten Menschen in einer Gemeinschaftsunterkunft in Berlin-Wilmersdorf. Ich beginne mit einigen fachspezifischen Vorüberlegungen, welche die Musikwissenschaft innerhalb des Feldes der Fluchtforschung positionieren. Danach folgen theoretische Ausführungen zur Beschäftigung mit Gender und zu raumsoziologischen Ansätzen innerhalb der musikwissenschaftlichen Fluchtforschung. Abschließend beziehe ich diese Vorüberlegungen auf zwei Musikprojekte in einer Berliner Gemeinschaftsunterkunft. Die Ergebnisse entstammen meiner eigenen Forschung im Rahmen meines Dissertationsprojektes in Berlin seit dem Sommer 2016. Sie beruhen auf eigener ehrenamtlicher Musikarbeit in Gemeinschaftsunterkünften, qualitativen Interviews mit Geflüchteten und teilnehmender Beobachtung.

Bei der Beschäftigung mit Musik im Fluchtkontext ist festzustellen, dass musikwissenschaftliche Forschung innerhalb der Fluchtforschung sehr rar ist. In interdisziplinären Forschungsnetzwerken wie dem deutschlandweiten Netzwerk Fluchtforschung oder dem Berliner Institut für Empirische Integrations- und Migrationsforschung bedeuten im weiteren Sinne kulturwissenschaftliche Ansätze die Ausnahme. So schreibt bereits Silke Leopold: "Musikwissenschaft und Migrationsforschung sind zwei Bereiche, die bisher eher von gegenseitiger Nichtwahrnehmung als von Zusammenarbeit geprägt sind."1 Seit der Ankunft vieler Geflüchteter in Deutschland und Europa besonders seit dem Sommer 2015 hat jedoch die wissenschaftliche Beschäftigung mit Flucht an Fahrt aufgenommen. Die starke mediale Präsenz von Flucht und ein großes gesellschaftliches, politisches und kulturelles Interesse an der Thematik verlangten plötzlich eine neue Auseinandersetzung mit Flucht und Migration. Denn obwohl zwischen 1945 und 2004 über 31 Millionen Menschen nach Deutschland einwanderten, bei einer Abwanderung von 22 Millionen Menschen im gleichen Zeitraum, lehnte die Bundesregierung in amtlichen Erklärungen

\_

Silke Leopold, "Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen", in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Silke Leopold, Kassel u.a., S. 30–39, hier: S. 30.

die Bezeichnung Deutschlands als Einwanderungsland ab.<sup>2</sup> Bis heute sind es in Deutschland besonders die drei Disziplinen Soziologie, Politikwissenschaften und Erziehungswissenschaften, die den größten Anteil an der Erforschung von Flucht bilden.<sup>3</sup>

Innerhalb der Fluchtforschung nimmt die Beschäftigung mit Geschlechterverhältnissen eine wichtige Rolle ein. Dies hat spezifische Gründe, die sich auf die besonderen Lebenssituationen in Folge von Flucht und Migration beziehen: Zum einen bedeutet der Einsatz für Geschlechtergleichberechtigung innerhalb der ohnehin marginalisierten Gruppe der Geflüchteten auch einen Einsatz für die Rechte Geflüchteter ganz allgemein. Das wird in den Ausführungen von Gayatri Chakravorty Spivak zur "Black Woman" innerhalb subalterner Gruppierungen deutlich. 4 Sie arbeitet exemplarisch heraus, wie schwarze Frauen sowohl aufgrund ihrer Hautfarbe als auch wegen ihres Geschlechts diskriminiert werden. Diese zwei Arten der Diskriminierung addieren sich nicht nur, sondern werden zu einem eigenständigen Komplex der Unterdrückung der schwarzen Frau. Intersektionale Ansätze wie der Spivaks versuchen. die Bandbreite diskriminierender Strukturen herauszuarbeiten. Zum anderen scheint es nach wie vor notwendig zu sein, mehr Wissen zu schaffen in Bezug auf die Lebenssituationen geflüchteter Menschen und insbesondere hinsichtlich der Geschlechtergleichberechtigung, um der Entstehung und Fortschreibung von Vorurteilen entgegenwirken zu können. Nicht selten überschneiden sich intersektionale Diskriminierungsdiskurse im Fluchtkontext und werden von einzelnen Akteuren einseitig instrumentalisiert: So wirft beispielsweise die Partei "Alternative für Deutschland" in ihrem Europawahlprogramm 2019 dem Islam pauschalisierend Sexismus und Unterdrückung von Frauen vor.<sup>5</sup> Florian Kreutzer bezeichnet solche Arten des vermeintlichen Einsatzes für Geschlechtergleichberechtigung in Anlehnung an Angelika Wetterer als "rhetorische Modernisierung":6

-

Vgl. Franz Nuscheler, Internationale Migration. Flucht und Asyl, Wiesbaden 2004, S 120

Vgl. J. Olaf Kleist, Flucht: Forschung und Transfer. Policy Brief 01, Osnabrück 2017, S. 4, <a href="https://flucht-forschung-transfer.de/wp-content/uploads/2017/05/FFT-PB1-Kleist-Flucht-und-Flu%CC%88chtlingsforschung-in-Deutschland.pdf">https://flucht-forschung-transfer.de/wp-content/uploads/2017/05/FFT-PB1-Kleist-Flucht-und-Flu%CC%88chtlingsforschung-in-Deutschland.pdf</a>, 24.8.2019.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation, Wien 2011.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Alternative für Deutschland, Europawahlprogramm. Programm der Alternative für Deutschland für die Wahl zum 9. Europäischen Parlament 2019, Berlin 2019, S. 51, <a href="https://www.afd.de/wp-content/uploads/sites/111/2019/03/AfD\_Europawahlprogramm">https://www.afd.de/wp-content/uploads/sites/111/2019/03/AfD\_Europawahlprogramm</a> A5-hoch web 150319.pdf>, 24.8.2019.

Angelika Wetterer, "Rhetorische Modernisierung: Das Verschwinden der Ungleichheit aus dem zeitgenössischen Differenzwissen", in: Achsen der Differenz. Gesellschaftstheorie und feministische Kritik 2, hrsg. von Gudrun-Axeli Knapp und Angelika Wetterer, Münster 2003, S. 286–319.

"Rhetorische Modernisierung besagt, dass die sozialen Akteure zwar gelernt haben, den diskursiven Erwartungen an die Gleichstellung der Geschlechter dort zu entsprechen, wo dies (für sie) sozial zweckmäßig erscheint, dass diese Rhetorik der Gleichstellung jedoch keine entsprechenden praktischen, sozialpolitischen oder handlungspraktischen Konsequenzen hat."

Die pauschale Bezichtigung des Islam nutzt dabei Sexismusdebatten gezielt zur undifferenzierten Verunglimpfung der Religion.<sup>8</sup>

Bei musikwissenschaftlicher Fluchtforschung ist zu bedenken, dass die Gruppe der Geflüchteten sehr heterogen ist. Dementgegen ist der Status des "Flüchtlings", so der juristisch korrekte Terminus, von außen definiert und basiert auf juristischen Zuschreibungen. Eine durch innere Merkmale als Gruppe von Geflüchteten erkennbare und abgrenzbare Gemeinschaft existiert nicht.

Wenn also Musik im Fluchtkontext beschrieben wird, sollten besonders die Lebensumstände von Menschen untersucht werden, die durch die an die Flucht gebundenen unterschiedlichen Rechtslagen länderspezifisch sind. Unter anderem fällt die Unterbringung Asylbegehrender nach § 44 Absatz 1 AsylG in den Kompetenzbereich der Bundesländer. Insbesondere in Großstädten wie Berlin erfordert die musikalische Arbeit mit Geflüchteten eine Auseinandersetzung mit diesen Lokalitäten. Aufgrund der oftmals nur begrenzt vorhandenen Räume zum Musizieren findet Musik häufig an Orten statt, die nicht auf das Musizieren ausgerichtet sind, sondern primär zu anderen Zwecken geschaffen wurden. Es liegt dabei in der Verantwortung der Planenden, diese Räume in der musikalischen und sozialen Praxis zu erschließen und zu gestalten.

Für die Konzipierung musikalischer Räume in der sozialen Arbeit mit Geflüchteten gehe ich deshalb von einem Raumbegriff aus, der nach Martina Löw keine Trennung zwischen materiellem und sozialem Raum vornimmt: "Analytisch gehe ich daher von einem sozialen Raum aus, der gekennzeichnet ist durch materielle und symbolische Komponenten." <sup>10</sup> Der Innenraum stellt dabei einen speziellen Raum dar, welcher von anderen sozialen Räumen separiert ist. Löw folgend, spiegelt sich dies nicht bloß auf architektonischer Seite wider, sondern auch hinsichtlich gesellschaftlicher Prozesse. Die Gemeinschaftsunterkunft als spezielle Unter-

235

.

Florian Kreutzer, Stigma "Kopftuch". Zur rassistischen Produktion von Andersheit, Bielefeld 2015, S. 15.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Vgl. Alternative für Deutschland, Europawahlprogramm, S. 65.

Marion Ziese, Caroline Gritschke, "Flucht und Kulturelle Bildung. Bestandsaufnahme, Reflexion, Perspektiven", in: Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld, hrsg. von dens., Bielefeld 2016, S. 23–33, hier: S. 25.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001, S. 15.

bringungsart zum Wohnen und Musizieren produziert solch einen Innenraum: Einerseits schafft sie ein Obdach für geflüchtete Menschen und gibt ihnen somit ein Zuhause, andererseits isoliert sie auch die in diesem Innenraum lebenden Menschen von ihrer Umwelt. Die Sicherheitskontrolle am Eingang des Gebäudes fungiert als Schleuse, welche nur bestimmten Menschen Einlass gewährt.

Exemplarisch werden im Folgenden zwei Musikprojekte mit Geflüchteten aus der Gemeinschaftsunterkunft Rognitzstraße in Berlin-Wilmersdorf betrachtet: zum einen ein kleiner Frauenchor und zum anderen das Projekt "Freiraum Musikraum". Die gewonnenen Erkenntnisse entstammen qualitativen Interviews mit Geflüchteten sowie meiner eigenen partizipativen Beobachtung. Zu Beginn soll zunächst auf die besonderen räumlichen Gegebenheiten eingegangen werden. Daran anschließend werden das Frauenchorprojekt der "Berlin Mondiale" sowie das Projekt "Freiraum Musikraum" umrissen. In diesen Projekten zeigte sich, wie besonders kulturelle Differenzen in Bezug auf musikalische Traditionen aber auch religiöse Einstellungen gegenüber Musik das Musikleben der teilnehmenden Frauen prägten. Daneben zeigte sich auch, dass die Wertschätzung von Musik im Alltag sowie die Verteilung von Aufgaben im Haushalt Faktoren waren, die die Musikprojekte beeinflussten. Der Informationsfluss zwischen Durchführenden und potenziellen Teilnehmenden sowie die räumlichen Gegebenheiten in der Gemeinschaftsunterkunft stellten zusätzliche Hürden für die Musikprojekte dar.

Das Konzept der Gemeinschaftsunterkunft (GU) ist in Berlin und in Deutschland eine gängige Form der Unterbringung von Geflüchteten. <sup>11</sup> Dabei liegen die Ziele dieser Wohnform in einer mittelfristigen Unterbringung in geteilten Zimmern mit Gemeinschaftsbadezimmern und -küchen unter Verwaltung eines sozialen Trägers. Darin unterscheiden sich Gemeinschaftsunterkünfte von Erstaufnahmeeinrichtungen, die der kurzfristigen Unterbringung bis zu sechs Monate dienen und den Bewohnerinnen und Bewohnern nicht gestatten, selbstständig zu kochen. <sup>12</sup> Der Träger der GU Rognitzstraße war das Deutsche Rote Kreuz, welches die Leitung dort im Herbst 2016 übernahm. Die Unterkunft wurde im März 2018 auf Bestreben der Behörden geschlossen, da der Brandschutz nicht den gesetzlichen Auflagen entsprochen hätte. <sup>13</sup> Hier zeigt sich eines der Hauptprobleme vieler Gemeinschaftsunterkünfte. Die Unterkünfte wurden

.

Vgl. Landesamt für Flüchtlingsangelegenheiten, Flüchtlingsunterbringung in Berlin – Allgemeine Informationen, <a href="https://www.berlin.de/laf/wohnen/allgemeine-informationen/">https://www.berlin.de/laf/wohnen/allgemeine-informationen/</a>, 11.6.2019.

Ebd.

Vgl. Netzwerk Berlin Hilft, Rognitzstraße schließt überraschend, C&A nach Plan, Betreiber wechseln, <a href="http://berlin-hilft.com/2018/01/31/rognitzstrasse-schliesst-ueberraschend-ca-nach-plan-betreiber-wechseln/">http://berlin-hilft.com/2018/01/31/rognitzstrasse-schliesst-ueberraschend-ca-nach-plan-betreiber-wechseln/</a>, 24.8.2019.

häufig provisorisch in Gebäuden eingerichtet, die ursprünglich für andere Zwecke vorgesehen waren: alte Bürogebäude, leerstehende ehemalige Hotels oder nicht genutzte Verwaltungstrakte.

Im Falle der GU Rognitzstraße handelte es sich bei dem Gebäude um ein Altbauhaus, das in den 1930er Jahren unter anderem als Rundfunkzentrale genutzt worden war. Im Laufe der Jahre diente das Haus dann unterschiedlichen Zwecken, meist als Bürogebäude. Die Zimmer wiesen drei mehr oder weniger einheitliche Standardgrößen auf: rund zehn Quadratmeter für zwei bis drei Personen, 18 Quadratmeter für drei bis vier Personen, 36 Quadratmeter für vier bis sechs Personen. Auf sechs Etagen lebten dort rund 250 Menschen in 67 Zimmern. Ein Drittel davon war minderjährig, bei einem Siebtel handelte es sich um erwachsene Frauen. Im Erdgeschoss sowie in den Etagen eins bis vier befanden sich je eine Gemeinschaftsküche und Gemeinschaftstoiletten. In derselben Etage waren neben Wohnräumen zwei Büroräume für die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Roten Kreuzes und ein Raum für den Sicherheitsdienst eingerichtet. Im Untergeschoss befanden sich zudem ein Hausmeisterraum, ein Jugendraum, eine Garage, ein Sozialraum, ein Waschraum, drei Lagerräume und eine ehemalige Sauna. Die fünfte Etage wies weniger Zimmer auf als die anderen. Hier schloss neben zwei Wohnräumen noch ein größerer Raum an, der als Kindergarten genutzt wurde. Zudem gehörte zu dem Haus ein kleiner Hinterhof mit Basketballkorb.

Insgesamt war es in der Unterkunft sehr eng, oft spielten die Kinder auf den Gängen und sorgten so für einen hohen Lautstärkepegel. Die Lebensumstände waren insofern geprägt durch wenig Privatsphäre, Enge, provisorische und spartanische Einrichtung, Schmutz und Sicherheitskontrollen. Zudem herrschte ein großes Geschlechterungleichgewicht: Es lebten dort rund viermal so viele volljährige Männer wie volljährige Frauen. Die genaue Anzahl variierte permanent, die Verhältnisse blieben aber recht stabil. Dieses Geschlechterverhältnis entspricht ziemlich genau den Verhältnissen für die Bundesrepublik nach den Statistiken der Vereinten Nationen für den Zeitraum des Bestehens der Unterkunft. Im Statistical Yearbook 2016 gibt die UN den Anteil der weiblichen Geflüchteten in Deutschland mit 33 Prozent an, Minderjährige sind hier inbegriffen. Das Ungleichgewicht geht besonders auf den großen Anteil sogenannter "alleinreisender Männer" zurück.

Innerhalb der Unterkunft wurden unterschiedliche Freizeitaktivitäten angeboten. Neben individueller Beratung, Sport und Hausaufgaben-

-

Das Statistical Yearbook 2017 ist zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieses Artikels (Dezember 2018) noch nicht erschienen.

Vgl. United Nations High Comissioner for Refugees, UNHCR Statistical Year-book 2016, Genf 2017, S. 95, <www.unhcr.org/statistics/country/5a8ee0387/unhcr-statistical-yearbook-2016-16th-edition.html>, 24.8.2019.

hilfe gehörten hierzu unter anderem auch ein Frauentreff und ein Männertreff. Der Männertreff wurde später als der Frauentreff ins Leben gerufen, weil zwar Unternehmungen für Frauen existierten, Aktivitäten, die sich ausschließlich an Männer richteten, jedoch fehlten.

Zu den musikalischen Angeboten zählten ein Frauenchor sowie ein Musikunterrichtsangebot für Kinder und Jugendliche. Die Singgruppe für Frauen wurde im Winter 2016/17 ins Leben gerufen und bestand bis zum Sommer 2017. Finanziert wurde das Projekt durch das Netzwerk "Berlin Mondiale", welches in Berlin Kulturinstitutionen und Unterkünfte verbinden soll.16 Im Falle der GU Rognitzstraße bestand eine Partnerschaft mit der nicht weit entfernt gelegenen Deutschen Oper Berlin. Die Sängerin Rosemarie Arzt, Sopranistin im Chor der Deutschen Oper, leitete den kleinen Chor in der Unterkunft. Das zweite Musikprojekt, das sich stärker an Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene richtete, beinhaltete Musikunterricht auf einzelnen Instrumenten und wurde von mir ins Leben gerufen. Um möglichst große Partizipationsmöglichkeiten zu schaffen, wurden zu Planungsbeginn viele Bewohnerinnen und Bewohner der Unterkunft befragt: Möchten sie gerne Musik machen? Bevorzugen sie eher das Singen oder das Spielen von Instrumenten? Welche Instrumente werden bereits beherrscht oder sollen gelernt werden? Unter dem Projektnamen "Freiraum Musikraum" wurden Fördergelder beim Deutschen Kinderhilfswerk und einem Berliner Kulturverein eingeholt, die durch einige private Instrumentenspenden ergänzt wurden. Letztlich konnte im Musikraum, einer ehemaligen Sauna im Untergeschoss der Gemeinschaftsunterkunft, an vier Nachmittagen in der Woche von drei Lehrern, mich miteingeschlossen, ein umfangreiches Musikangebot unterrichtet werden.17

Bei der Arbeit in der Unterkunft nahm ich unterschiedliche Herausforderungen für die interkulturelle Musikarbeit wahr. Dazu zählen zum einen die musikalischen Parameter der vielfältigen musikalischen Traditionen. So berichtet die Projektleiterin des Frauenchores Rosemarie Arzt: "Aber es ist eben nicht so einfach, dass ich vorsinge und sie singen nach – oder auch umgekehrt –, weil sie sich auf andere Skalen beziehen, die ich mir wiederum erst einprägen muss."<sup>18</sup> Im Gespräch erzählt sie mir von den Schwierigkeiten, die sich in der Praxis auftaten. Wie im Zitat angedeutet, war dies vor allem die unterschiedliche musikalische Sozialisation der

\_

Für mehr Informationen zur "Berlin Mondiale" lohnt sich ein Besuch der Homepage: <www.berlin-mondiale.de/>, 24.8.2019.

Für eine genauere Beschreibung des Projektes und seine musikpädagogischen Implikationen vgl. Sean Prieske, "Musikprojekte mit Geflüchteten. Strategien zum machtkritischen Handeln in der praktischen Kulturarbeit", in: Diskussion Musikpädagogik 80 (2018), S. 18–24.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Zit. nach: Marie Schilp, "Alles im Fluss", in: Chorzeit 40 (2017), S. 12–17, hier: S. 15.

Teilnehmenden. Da die teilnehmenden Frauen aus diversen Ländern kamen, war es schwierig, eine gemeinsame musikalische Basis zu finden. Das stellte auch Arzt vor besondere Herausforderungen, da sie zwar erfahren in der interkulturellen Musikarbeit ist, sich jedoch selber überwiegend in der europäischen Klassik verortet. In der Ausübung musikalischer Praktiken werden so kulturelle Unterschiede sichtbar.

Zudem wird Musik in verschiedenen kulturellen Diskursen unterschiedlich bewertet. In der Auslegung des Korans und dem Hadith, der Überlieferung der Reden und Taten Mohammeds, erfolgen sehr variable Bewertungen von Musik. Der Koran äußert sich an keiner Stelle direkt zu Musik, bestimmte Abschnitte sind jedoch als Bezug auf Musik interpretiert worden. So wird Sure 31:6 von einer Vielzahl islamischer Gelehrter als Warnung vor Gesang, welcher vom Wege Allahs ablenke, gelesen:<sup>19</sup> "Manch einer kauft leichtfertiges Gerede ein, um, ohne rechtes Wissen, vom Wege Gottes abzubringen und über ihn zu spotten."20 Das "leichtfertige Gerede"21 wird in anderen Übersetzungen auch als "leichtsinnige [...] Unterhaltung"22 übertragen, was den Zusammenhang mit unterhaltender Musikdarbietung deutlicher erkennen lässt. Eine Erlaubnis musikalischer Praktiken lässt sich im Koran nur bedingt herauslesen. Khalid Baig verweist auf die Sure 31:19, in welcher eine gedämpfte Stimme dem Meckern eines Esels gegenübergestellt wird:23 "Und sei beim Gehen maßvoll, und dämpfe deine Stimme!' Siehe, am hässlichsten von allen ist des Esels Stimme. "24 Konkretere Verweise auf musikalische Praktiken finden sich in den Hadithen. Zwar zitiert ein Hadith von Abū Dāwūd den Propheten Mohammed mit den Worten: "Der Gesang lässt die Heuchelei im Herzen wachsen."25 Gleichzeitig berichtet ein anderer Hadith nach 'Ā'isha über Musik zu Feierlichkeiten, welche vom Propheten erlaubt sind, solange sie Ausdruck der Freude und nicht professioneller Vortrag sind.26 Arzt sagt, aufbauend auf ihrer Erfahrung mit geflüchteten Frauen

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Vgl. Khalid Baig, Slippery Stone. An inquiry into Islam's stance on music, Garden Grove/CA 2008, S. 108.

Der Koran. Aus dem Arabischen neu übertragen von Hartmut Bobzin unter Mitarbeit von Katharina Bobzin, München 2012, Sure 31:6, S. 357.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Im arabischen Original لَهُوَ الْحَدِيثِ, lahw al-ḥadīth, vgl. Baig, *Slippery Stone*, S. 107f.

Der Heilige Korān. Arabischer Text mit Deutscher Übersetzung und Kommentar von Maulana Muhammad Ali, Dublin/Ohio 2006, Sure 31:6, S. 923.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Baig, Slippery Stone, S. 122f.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Bobzin, *Der Koran*, Sure 31:19, S. 359.

Der Ḥadīth. Urkunde der islamischen Tradition, ausgewählt und übersetzt von Adel Theodor Khoury, Gütersloh 2008, Bd. 3: Ehe und Familie. Soziale Beziehungen. Einsatz für die Sache des Islams, S. 239.

Der entsprechende Hadith ist nachzulesen in: Khoury, Hadīth, Bd. 2: Religiöse Grundpflichten und Rechtschaffenheit, S. 130f.: "Abū Bakr trat ein, während zwei Mädchen aus den Reihen der Helfer bei mir waren und Gesänge vortrugen, die die Helfer bei der Schlacht von Bu'āth aufgesagt hatten. Es waren aber keine Berufs-

über das Verbot von Musik: "Unter der Vorherrschaft der Taliban, die Musik zum Beispiel in Afghanistan weitestgehend verboten hatten, ist sehr viel verlorengegangen."<sup>27</sup> Als Einwände gegen Musik gelten häufig: Anstößigkeit der Liedtexte, je nach Auslegung verschiedene verbotene Instrumente, die Ablenkung vom Glauben durch Musik, die Assoziation von Musik mit ausschweifender Lebensweise wie dem Alkoholgenuss oder der Unzucht sowie die Musik als Angelegenheit des Teufels.<sup>28</sup> Im Interview sagt Lilli,<sup>29</sup> eine junge geflüchtete Muslimin vom Balkan, auf die Frage, ob Musik insbesondere für Frauen *haram*, also nach dem Islam verboten, sei: "Viele sagen das, aber es hält sich niemand so richtig daran."<sup>30</sup>

In Gesprächen mit Bewohnerinnen rückten oft jedoch andere Gründe in den Vordergrund als religiöse Vorbehalte gegenüber Musik. Häufig wurde der Musik schlicht und ergreifend kein hoher Stellenwert im Alltag eingeräumt, der aufgrund von Zeitmangel vielen Frauen einen gewissen Pragmatismus abverlangte. Dieser fordert eine Herangehensweise an Aufgaben im Alltag, die stark am Erreichen bestimmter Ziele orientiert ist. Für viele Geflüchtete bedeuten der Erhalt eines sicheren Aufenthaltsstatus und das Erlangen finanzieller Unabhängigkeit vom Jobcenter wichtige Ziele. Daran orientiert sich der Alltag: Lernen der deutschen Sprache, Absolvieren von Praktika, Behördenbesuche, Job- und Ausbildungssuche, das Finden einer eigenen Wohnung. Freizeitgestaltung, insbesondere die Beschäftigung mit Musik, ist dabei nicht direkt zielführend.

Dieser Punkt hängt stark mit dem Zeitmangel zusammen, von dem speziell viele geflüchtete Frauen betroffen sind: Viele von ihnen sind nach der Ankunft in Deutschland für die Kinderbetreuung zuständig, während ihre Männer arbeiten gehen. In einer aktuellen Studie des Netzwerks Integration durch Qualifizierung berichtet eine Mitarbeiterin eines Bildungsträgers: "Vor allem der Aspekt der Kinderbetreuung liegt bei den Frauen. In Bezug auf eine berufliche Tätigkeit kommen sie immer an zweiter Stelle. Selbst wenn Männer die Pläne der Frauen unterstützen, übernehmen sie nicht zwangsläufig die Betreuung der Kinder."<sup>31</sup> Hierbei ist hervorzuheben, dass diese Struktur oft nicht einfach aus der Heimat übernommen ist, sondern sich teilweise erst unter den Lebensbedingungen nach der

sängerinnen. Abū Bakr sagte: Gesänge des Satans im Haus des Gesandten Gottes? Dies geschah an einem Festtag. Da sagte der Gesandte Gottes: O Abū Bakr, jedes Volk hat ein Fest und heute ist unser Festtag."

Schilp, "Alles im Fluss", S. 15; Hans Engel, Die Stellung des Musikers im arabischislamischen Raum, Bonn 1987, S. 42.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Engel, Die Stellung des Musikers, S. 45ff.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Ihr Name wurde zur Wahrung ihrer Anonymität geändert.

Interview vom 11. Juni 2018, Mitschrift und Gedächtnisprotokoll.

<sup>31</sup> Ildikó Pallmann, Janine Ziegler, Christian Pfeffer-Hoffmann, Geflüchtete Frauen als Zielgruppe der Arbeitsmarktförderung, Berlin 2019, S. 30.

Flucht herausgebildet hat. In einer Befragung unter geflüchteten Frauen in der oben genannten Studie zeigte sich, dass "die überwiegende Mehrheit über zum Teil langjährige Berufserfahrung [verfügte]. Die Frauen haben dabei sowohl in ihren Herkunftsländern als teilweise auch in den Ländern, in denen sie während ihrer Flucht gelebt haben, gearbeitet und/oder studiert."<sup>32</sup> In Deutschland lässt sich ihr Berufsweg trotz hoher Motivation oft nicht weiterverfolgen. Musikangebote für geflüchtete Frauen müssen also explizit die Bedingungen für die Durchführung von Projekten berücksichtigen. Die zeitlichen Kapazitäten der Frauen wie auch ihre Aufgaben im Haushalt sind zu beachten. Das bedeutet für Musikangebote, dass diese entweder als Mutter-Kind-Angebote zu gestalten sind, eine parallele Kinderbetreuung zu gewährleisten ist oder sie zu Uhrzeiten stattfinden, zu denen andere Familienmitglieder die Kinderbetreuung übernehmen können. Zudem halte ich das parallele Arbeiten an Strategien zum Aufbrechen dieser Geschlechterrollen für unabdingbar.

Ein weiterer Aspekt stellte sich in der Musikarbeit als wichtig heraus: die Adressatinnen und Adressaten mussten individuell angesprochen werden, da die Bewohnerinnen und Bewohner der Unterkunft nicht als vernetzte Gemeinschaft angesehen werden konnten. Austausch unter den Geflüchteten war zu keinem Zeitpunkt selbstverständlich. Vielmehr bestanden innerhalb der Unterkunft kleinere Gruppen, die untereinander kommunizierten. Die Gespräche mit einzelnen Menschen setzten teilweise die Unterstützung von Übersetzenden voraus. Zudem mussten gelegentlich Vorteile des Musiklernens wie die Förderung individueller Kreativität oder die gemeinsame Arbeit an einem Projekt in der Gruppe betont werden. Für viele war der Kontakt mit deutschen Muttersprachlerinnen und Muttersprachlern eine Motivation, an einem Musikprojekt teilzunehmen.

Um die Musikangebote zudem an sicheren Orten zu gestalten, war auch das Vorhandensein geeigneter Räumlichkeiten notwendig. Im geschützten Innenraum der Gemeinschaftsunterkunft befanden sich praktischerweise entsprechende Räume. Der kleine Frauenchor traf sich meistens im Sozialraum im Untergeschoss, wo es im Vergleich zum Rest des Gebäudes relativ ruhig war. Hier war es sicherlich auch von Vorteil, dass die Verantwortliche Rosemarie Arzt als Frau ein Projekt für Frauen anleitete. Im Musikraum für die Jugendlichen wurde meist Instrumentalunterricht in Form von Einzelstunden oder in Kleingruppen durchgeführt. In meiner teilnehmenden Beobachtung zeigte sich auch, dass sich viele Mädchen in Abwesenheit der Jungen in der Privatheit des Musikraumes musikalisch freier ausdrückten. Eine Singgruppe, bestehend aus Jungen und Mädchen, verdeutlichte aber auch, dass Geschlechtertrennung nicht unbedingt notwendig ist, um gleichberechtigtes Singen zu realisieren.

<sup>32</sup> Ebd., S. 42.

In der musikalischen Arbeit mit Geflüchteten sollten Frauen und Männer gleichermaßen erreicht werden, was spezifische organisatorische Rahmenbedingungen erfordert. Hierbei ist das Einbeziehen der Geflüchteten bei der Projektplanung essenziell. Diese muss unter Beachtung der Heterogenität der Gruppe der Geflüchteten erfolgen. Die Rücksicht auf räumliche Gegebenheiten spielt dabei eine große Rolle, denn musikalische Praktiken benötigen Räume, die sowohl Freiräume wie auch Privatsphäre bieten. Musikangebote für Frauen haben besonders auch musikkulturelle Differenzen sowie religiöse Vorbehalte gegenüber Musik zu bedenken. Des Weiteren ist zu beachten, dass Musikangebote die Aufgaben von Frauen im Alltag berücksichtigen, da vielen von ihnen die Haushaltsführung sowie die Kinderbetreuung anvertraut werden. In den Projekten in der GU Rognitzstraße, einem Frauenchor und dem "Freiraum Musikraum", wurden diese Herausforderungen besonders deutlich.

# V. Virtuelle Klangräume

## Public Privacy – Veräußerte Innerlichkeit. Kompositionen zum Präsentations- und Kommunikationsverhalten im Internet

Von Rainer Nonnenmann

"...da allemal Deine äußere und Deine innere Welt sich wie zwei Muschelschalen aneinanderlöten und Dich als ihr Schalentier einfassen ..."

Jean Paul<sup>1</sup>

"Ich gehe zum Fenster und werde geöffnet."

Peter Handke<sup>2</sup>

Innenräume waren von jeher keine hermetisch geschlossenen Monaden. Sie verfügten über Öffnungen, Ritzen, Luken, Fenster, Türen und sonstige Kanäle zu einer Außenwelt, die mit unterschiedlicher Reichweite als Nachbarschaft, Straße, Freundes- und Bekanntenkreis, Dorf-, Stadt-, Adels- oder internationale Gelehrtengemeinschaft gleichwohl stets mehr oder minder klar umgrenzt schien. Mit wechselnder Intensität und Einflussrichtung durchdrangen sich Privat- und Sozialsphäre in Abhängigkeit von Faktoren wie Epoche, Ort, Stand, Ökonomie, Religion, Sitte, Moral, Kultur, Gesellschaft, Technik.

Entscheidend waren dabei immer auch Informations- und Kommunikationsmittel. Verständigte man sich einst über Boten, Briefe oder Telefon, so sind es heute bevorzugt Smartphone, Email, Skype und Social Media. Und während man früher Neuigkeiten durch Gespräch, Bänkelsang, Bücher, Zeitungen, Radio oder Fernseher erfuhr, ist inzwischen für immer mehr Menschen das Internet zum einzigen und alleinigen Medium geworden. Digitaltechnologie und Internet haben die Bedingungen der Präsentation, Distribution und Rezeption jeglicher Informationen und Inhalte ebenso global wie radikal verändert. Damit verbundene spezifische Erscheinungs- und Verhaltensweisen werden von Kommunikations- und Medientheoretikern, Soziologen und Psychologen erforscht und diskutiert. Auch bildende Künstler sowie immer mehr Komponisten und Komponistinnen der zwischen Ende der 1970er und Ende der 1980er Jahre

Jean Paul, "Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal. Eine Art Idylle" (1790/93), in: ders., Sämtliche Werke, Abt. I, Bd. I, hrsg. von Norbert Miller, München 1960, S. 435.

Peter Handke, "Die verkehrte Welt", in: ders., Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt, Frankfurt am Main 1969, S. 32.

geborenen Generation der "Digital Natives" oder "Millennials" reagieren auf das durch Social Media und Streamingportale revolutionierte Kommunikations- und Wahrnehmungsverhalten, denn dieses trifft unweigerlich auch Kunst und Musik ins Mark.

Für das Thema dieses Bandes ist unter den Vorzeichen des Digitalzeitalters in erster Linie relevant, dass erstens im Internet massenhaft Privates an eine theoretisch weltweite Öffentlichkeit gelangt, zweitens Klänge, Bilder, Texte, Videos überall und jederzeit verfügbar sind, und drittens Begegnungen und Dialoge nicht mehr primär bei persönlichen Treffen stattfinden, sondern medial vermittelt. Das Mitteilen und Teilen von Privatem sowie des im übertragenen Sinne persönlichen, physischen, psychischen, politischen, emotionalen, erotischen und intellektuellen Innenraums an eine anonyme Menge von Adressatinnen und Adressaten erfolgt inzwischen milliardenfach über Portale wie YouTube, Facebook, Vimeo, Spotify, Soundcloud, WhatsApp, Twitter, Instagram, Pinterest. Allein Facebook hat laut Quartalsbörsenbericht des Unternehmens vom Juli 2018 weltweit 2,34 Milliarden User, wovon 1,47 Milliarden täglich auf dieser Plattform aktiv sind.<sup>3</sup>

An die Stelle der bisher überschaubaren, gleichsam 'privaten Öffentlichkeit' in Wohnräumen, Salons, Theater- und Konzertsälen tritt die ebenso massenhafte wie weltweit unübersehbare .öffentliche Privatheit' sozialer Netzwerke. Die Folge dieser "Public Privacy" ist eine "veräußerte Innerlichkeit' im dreifachen Sinne. Privates, gar Intimes wird immer leichter, schneller, häufiger und hemmungsloser nach außen in die Öffentlichkeit getragen; Persönliches wird nach Maßgabe der Dispositive, Kodierungen und Praktiken der verwendeten Netzwerke und Formate zum Zweck möglichst effektvoller Selbstinszenierung mediengerecht veräußerlicht; und private Informationen und Daten werden in konkret ökonomischem Sinne regelrecht veräußert', das heißt verkauft. Denn sie dienen dem Marketing der Nutzer und Nutzerinnen in eigener Sache, und werden von Internetkonzernen ausgewertet, für Werbezwecke verwendet und an andere Internetanbieter, Händler, Firmen, Agenturen und Geheimdienste weiterverkauft (Stichwort "Big Data"). Dadurch werden Profite erwirtschaftet, an denen die eigentlichen Eigentümerinnen und Eigentümer der Daten meist überhaupt nicht oder nur minimal beteiligt sind.

Trotz der Brisanz und Tragweite der durch die Digitaltechnologie verursachten Veränderungen wurde diese Technologie bis Anfang der 2000er Jahre in der Musik fast ausschließlich nur als ein Instrument unter anderen genutzt: zur elektronischen oder live-elektronischen Generierung, Transformation, Spatialisierung und Notation von Klängen einschließlich deren Synchronisation mit Bild, Video, Licht, Bewegung etc.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Facebook Nutzerzahlen Juli 2018 (Q2/2018), <a href="https://allfacebook.de/toll/state-of-facebook">https://allfacebook.de/toll/state-of-facebook</a>, 22.8.2018.

sowie zur Distribution und Rezeption von Musik mittels CD, mp3, wav, Streaming- und Downloadportalen. Künstlerisch thematisiert und kritisch reflektiert wurden die spezifischen Bedingungen, Funktionsweisen und Wirkungen der Digitaltechnologie kaum, obwohl Computer und Internet die Herstellung, Verbreitung und Wahrnehmung von Musik längst massiv beeinflussten.

Doch seit Ende der 2000er Jahre gibt es verstärkt kompositorische, performative und installative Auseinandersetzungen mit spezifischen Kommunikations- und Präsentationsformen im WoldWideWeb, so die "Medienkomposition" und das "Social Composing" von um 1980 geborenen Komponisten und Komponistinnen. Sie thematisieren das Verschwimmen von privatem Innenraum und anonymer Weltöffentlichkeit im Internet und lenken die Aufmerksamkeit auf veränderte Rezeptionsformen von Musik: An die Stelle der gemeinschaftlichen Rezeption von Musik durch begrenzte Kollektive im Salon oder Konzertsaal früherer Epochen tritt heute mehr und mehr die vereinzelte Rezeption durch eine grenzenlose Masse anonymer Individuen. Neuere Arbeiten von Alexander Schubert (\*1979) und Brigitta Muntendorf (\*1982) beleuchten exemplarisch die tiefgreifenden Veränderungen von 'Innenraum', 'Privatsphäre' und 'Dialog' im Digitalzeitalter.

## Selbstreferentialität in der Homestory HELLO (2014) von Alexander Schubert

Alexander Schubert verwendet in seinen Arbeiten systematisch Video, Lichtanlagen, Elektronik, Computer, Smartphone, Webcam, Internet und Social Media. Er tut dies, um die Nutzung und Funktionsweise dieser Technologien und Medien zu demonstrieren und reflektieren zu lassen, nicht um möglichst ausschweifende Medienexzesse zu inszenieren.

Sein international erfolgreiches Stück HELLO (2014) verlangt eine "variable Instrumentalgruppe" sowie Live-Elektronik und Video. Die unbestimmte Besetzung erfordert mindestens vier Mitwirkende sowie Schlagzeug und bestenfalls auch Klavier, Gitarre, Akkordeon oder ein anderes Akkordinstrument. Der Variabilität des Instrumentariums entspricht eine ebenso unbestimmte Notation. Die Partitur besteht neben Angaben zu Metren, Rhythmen und (live)elektronischen Audio- und Videozuspielungen (Recording, Playback, Reverb, Delay, Holder, Buffer) vor allem aus kleinen graphischen Icons, die signalisieren, welche Klänge die Spielenden entweder mit ihren Instrumenten oder mittels Zusatzgeräten, Spielzeug und Alltagsgegenständen hervorbringen sollen, und zwar passend zu einem während des gesamten Stücks projizierten Video. Durch Clicktrack synchronisiert, spielen die Musiker vor allem nach diesem Video. Indem sie die darin gezeigten Dinge und Gesten zeitlich präzise in wahlweise illustrierende oder kontrastierende Klänge umsetzen, kommt dem Video

gleichsam die Funktion von Partitur und Dirigent zu.<sup>4</sup> (Die reale Partitur dient lediglich als ein weiteres Hilfsmittel für das Ensemble, um passgenau zum projizierten Film eine Art Live-Soundtrack zu produzieren.)

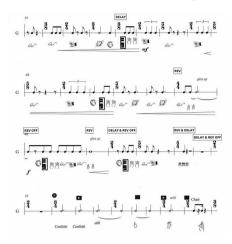


Abb. 1: Alexander Schubert, *HELLO* für eine variable Instrumentalgruppe, Live-Elektronik und Video (2014), Takte 35–63, © Alexander Schubert, Hamburg 2014.

Das Video zeigt den Komponisten Alexander Schubert bei sich zu Hause im Wohnzimmer, wo er vor dem Sofa auf einem Stuhl sitzt und verschiedene Gesten vollführt: Schlagen, Klatschen, Dirigieren mit Hand, Faust und Fingern, hantierend mit Gitarre, Melodika, Tennisschläger, Besen, Elektrokabel, Streichhölzern, Konfetti, einer Frucht und einer Zeitung. Im Werkkommentar heißt es dazu: "The video consists of gestures performed by the composer in his living room. The piece comes in eight movements and is an invitation into the personal world of Alexander Schubert. Please enjoy."<sup>5</sup>

Umgebung und Handlung der Homestory scheinen alltäglich, doch kaum realistisch. Zum einen sind in diesem Selfie-Video alle Aktionen durch die Kombination mit den Ensembleklängen verfremdet. Sieht man den Komponisten Kekse aus einer Verpackung knuspern, hört man gleichzeitig Musiker mit Papier knistern, doch auf etwas andere, weder klanglich noch zeitlich exakt passende Art. Zum anderen sind Laufgeschwindigkeit und Laufrichtung des Videos fast immer manipuliert. Die Bilder werden

.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Alexander Schubert, "Erläuterungen zur Partitur von HELLO", <a href="http://www.alexanderschubert.net/on/Alexander-Schubert-Hello-First-Page.pdf">http://www.alexanderschubert.net/on/Alexander-Schubert-Hello-First-Page.pdf</a>, 23.8.2018. Vgl. auch Rainer Nonnenmann, "Der Mensch denkt, die Maschine lenkt: Ein Porträt des Komponisten Alexander Schubert", in: Musik Texte 153 (Mai 2017), S. 33–42.

Schubert, "Erläuterungen zu HELLO".

beschleunigt, bis zum Standbild eingefroren oder schnell ratternd repetiert, als würde das Video- und Klangzuspiel fehlerhaft stottern, beziehungsweise buffern infolge zu geringer Ladekapazität des Computers.

Eine spezifisch bewegte und unterhaltsame Medialität erreicht der Komponist durch die technische Überformung der Bilder und durchgehende elektronische Verstärkung der Klänge. Unterbrochen wird das Setting im Wohnzimmer von einer hektischen Fahrt im Zeitraffer mit wackeliger Handkamera hinter dem Komponisten her, der plötzlich vom Stuhl aufspringt, sich eine Jacke überwirft, aus seiner Wohnung durchs Treppenhaus ins Freie rennt, über die Straße zum Eingang eines gegenüberliegenden Hauses hastet, dort mit einem Filzstift "Fuck you" an die Wand kritzelt, alle Klingeln drückt und diebisch kichernd wieder nach Hause eilt.

Schubert spielt mit weiteren medialen Selbstreferenzen: Er blendet im Video Genrebegriffe wie "Jazz" oder "Rock" ein und begrüßt sein Publikum bei jedem der acht Abschnitte mit der titelgebenden Formel "HELLO". Schließlich wird das Video als Bild im Bild verdoppelt, indem es per Laptop und Beamer auf die Wohnzimmerwand projiziert wird. Das technisch reproduzierte Abbild verleibt sich so seine eigene technische Vervielfältigung und Wiedergabe ein. Auf verschiedenen Ebenen nutzt Schubert somit das Reproduktionsmedium, um das Publikum zu einer Meta-Reflexion des Mediengebrauchs anzuregen.



Abb. 2: Alexander Schubert, *HELLO*, Remake des Ensemble Decoder 2016, Videostill bei min. 7'35''.

Am Ende von *HELLO* kulminieren die bei der Produktion des Stücks verwendeten Techniken und Medien in deren Ostentation sowie einer gesteigerten Reizüberflutung und Überstimulierung von Hören und Sehen. Der Schlussabschnitt des Videos zeigt Schubert am heimischen Schreibtisch, wie er an der Komposition arbeitet, deren Aufführung das Publikum gerade live im Konzert erlebt. Als selbstreferentielles Bild im Bild sieht man auf dem Laptop Graphiken jener Soundfiles, die Schubert editiert, während der Computermonitor eben jenes Video von HELLO zeigt, das der Komponist soeben auf YouTube hochlädt. Der sonst im Verborgen stattfindende Herstellungsprozess wird samt benutzter Hardund Software offengelegt. Zu hören sind dabei elektronisch verstärktes Tastaturklappern und Blättern in einem Notizbuch. Das lautstarke Umschlagen einer Seite verselbständigt sich jedoch plötzlich, indem es durch Video-Delay repetiert wird, mit Trommelschlägen kombiniert und stufenweise, wie beim Anzählen einer Rocknummer, um das Doppelte und Vierfache beschleunigt wird. Auf diese Weise kippt das im Stück platzierte "Making of" der Komposition wieder in deren weiteren Verlauf zurück. Abschließend wendet sich der Komponist mit einem kurzen gesprochenen Kommentar zu HELLO direkt an das Konzertpublikum, wie in einem YouTube-Video an Follower im Internet: Idee sei es gewesen, mit dem versammelten Material eine Weile zu spielen und es dann immer weiter zu beschleunigen, um endlich bei eben dem Interview zu landen, das er jetzt gerade aufzeichnet. Zum Schluss seiner Videobotschaft kündigt Schubert noch einen finalen Showdown an - "the fast sequence would be this..." -, bei dem dann binnen weniger Sekunden das gesamte bisherige Material des Stücks in extrem schneller Schnittfolge noch einmal herunterrattert. Der finale mediale Overkill versinnbildlicht in subversiv übersteigerter Affirmation die hyperkonsumistische Reizüberflutung im Informations- und Kommunikationszeitalter.



Abb. 3: Alexander Schubert, *HELLO*, Remake des Ensemble Decoder 2016, Videostill bei min. 8'33''.

Noch einen Schritt weiter treibt Schubert die Ostentation der verwendeten Medien, Techniken, Klang- und Bildmittel in Wiki Piano Net: Die Partitur des Stücks existiert ausschließlich als Homepage im Internet, die den Ausführenden Tools für eine individuelle Aufführung bereitstellt: "Wiki Piano Net is an interactive community-based piano piece developed by Alexander INOPPOR. The complete webpage of wiki-piano.net is the score to the piece."6 Das Stück entsteht also nicht durch "Individual Composing" eines einzelnen Autors, sondern durch "Social Composing" über "Open Access" von bestimmten technischen, textlichen, klanglichen und visuellen Bausteinen. Statt in einem privaten Innenraum findet diese Art des Komponierens auf einer Website partizipativ und gleichsam sozialisiert inmitten der Öffentlichkeit des Internet auf eine für jeden nachvollziehbare Weise statt. Neben fixen Anweisungen und Materialien gestalten alle Interpretierenden variable Passagen nach Gusto hinsichtlich Tempo, Tonhöhe, Dauer, Dynamik, Grafik, Noten, Bild, Foto, Text, Links, Sounds, Klang- und Videozuspielungen. Sowohl der Komponist als auch die Interpretierenden und Rezipierenden zielen nicht auf ein abgeschlossenes Werk, ein "opus perfectum et absolutum", sondern arbeiten gemeinsam und womöglich anonym, an einem beliebig fortsetzbaren Kompositionsprozess mit immer wieder anderen Ergebnissen.

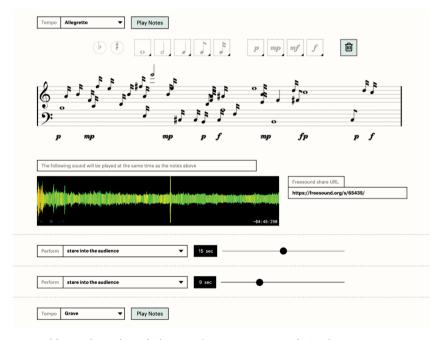


Abb. 4: Alexander Schubert, Wiki Piano net, Ausschnitt der Homepage.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Alexander Schubert, "Introduction", <a href="http://wiki-piano.net/">http://wiki-piano.net/</a>>, 23.8.2018.

#### **Social Composing**

Eine andere Spielart von "Social Composing" verfolgt Brigitta Muntendorf in ihrer Serie Public Privacy für Soloinstrument, Video und Zuspiel #1-6 (2013-2017). Jeweils ein professioneller Live-Performer tritt dabei in einen Quasi-Dialog mit YouTube-Laieninstrumentalistinnen und -instrumentalisten, deren Videos Muntendorf im Internet vorgefunden und mit deren Erlaubnis als kompositorisches Material verwendet hat. Im ersten Stück Flute Cover für Flöte, Video und Zuspielung (2013) der bislang sechs Werke umfassenden Reihe collagiert sie YouTube-Videos von Laien, die auf der Flöte Melodien ihrer Lieblingsstücke covern und davon Videos ins Internet stellen. Durch Montage von insgesamt sechzehn Flötenvideos - sukzessive und simultan - entsteht der Eindruck, die YouTuber würden alle zusammen spielen, obwohl sie ihre Videos räumlich und zeitlich voneinander getrennt irgendwo auf der Welt aufgenommen haben. Das "gemeinsame Musizieren" ist bloßer Fake, ebenso wie die Doppelgänger-Rolle des live auftretenden Solisten, der sowohl die YouTuber kopieren als auch sein eigenes Erscheinen in einem vorproduzierten Video imitieren soll. Analog zu den YouTubern hat jede Interpretin und jeder Interpret von sich im eigenen privaten Umfeld ein Flötenvideo aufzunehmen, das dann zwischen die Laien-Videos montiert wird. Bei der Live-Aufführung von Flute Cover im Konzert erscheint der allein auf der Bühne leibhaftig präsente Musiker dann gegenüber der Vielzahl an YouTubern minorisiert. Zudem vollzieht der Live-Performer durch seine Imitation der Videoauftritte eine Art Mimikry an die Majorität der medialen Replikanten. Der auf der Bühne einzig wirklich präsente Mensch scheint so zwischen den auf gesplittetem Videoscreen bis zu neun gleichzeitig erscheinenden YouTubern nahezu zu verschwinden. Die durch Tablets, Smart- und IPhones in öffentlichen Räumen, Bussen und Bahnen längst alltäglich gewordene Dominanz der medialen Präsenz real Abwesender gegenüber den real Anwesenden wird so unmittelbar greifbar. Mit der archaischen Faszinationskraft von selbstleuchtenden Objekten stellen Videos, Displays und Bildschirme jede leibhafte Wirklichkeit in den Schatten.

Entscheidend bei *Flute Cover* sind nicht Klang, Struktur und Formverlauf, sondern die medialen Aspekte. Von zentraler Bedeutung ist die Herkunft der Videos aus dem Internet und die Art und Weise, wie sich musizierende Laien darin präsentieren. Im Zentrum steht die Auseinandersetzung mit dem millionenfach verbreiteten Präsentations- und Kommunikationsmodell von YouTube und anderen Social Media.<sup>7</sup> Klanglichkeit und

Vgl. Brigitta Muntendorf, "Anleitung zur künstlerischen Arbeit mit der Gegenwart", in: Zurück zur Gegenwart? Weltbezüge in neuer Musik, hrsg. von Jörn Peter

Live-Flötenspiel erscheinen dagegen nachgeordnet, was die Partitur bestätigt. Unterhalb einer Zeitleiste stehen hier Angaben zu Bewegungen der Live-Performanz und zum Live-Spiel. Zur besseren Orientierung der Performer gibt es ferner kleine Graphiken und Stichworte zum projizierten Video (Manipulationen und Teilungen des Videos sowie die Namen der gerade eingeblendeten YouTuber) sowie Skizzen zum Audiozuspiel.

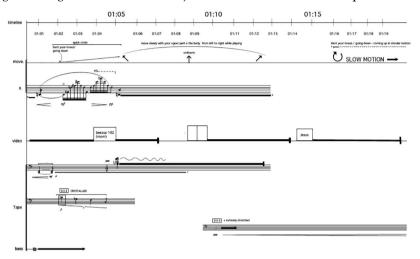


Abb. 5: Brigitta Muntendorf, *Flute Cover* für Flöte, Video und Zuspielung (2013), Partitur Seite 4, © Brigitta Muntendorf, Köln 2013.

Die Videos zeigen die YouTuber bei sich zu Hause vor ihrer privaten Einrichtung mit Möbeln, Büchern, Fotos, Postern und Fernsehern. Man sieht, wie sie sich für die Aufnahme ihrer Coverversionen präparieren und in Positur bringen: Einrichten der Webcam, Prüfen des Bildausschnitts, Ansagen der Songs, Aufrichten und Luftholen, Wiegen im Takt der Musik, übertriebene Spielgesten, Ausschalten der Kamera. Obwohl in privatem Rahmen entstanden, zielen alle Selbstdarstellungen auf eine für die Akteure nicht absehbare Öffentlichkeit. Muntendorf verdeutlicht die Deplatziertheit der Privatvideos im Internet, indem sie die Clips in den öffentlichen Rahmen des Konzerts verpflanzt, so dass Privatheit und Öffentlichkeit kollidieren und die Grenzen der Sphären verschwimmen. Verwischt wird auch die Differenz zwischen Laien und Profis. Zum einen lässt die Komponistin die Profis die Auftritte der Amateure kopieren. Zum anderen ersetzt sie die originalen YouTube-Videos nach und nach durch die von den neuen professionellen Interpreten und Interpretinnen für eine Aufführung nachzustellenden Fake-YouTube-Videos, bis ir-

Hiekel (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung 55), Mainz 2015, S. 50-65, hier: S. 61ff.

gendwann sämtliche sechzehn YouTuber von Profis substituiert sind, die dann allerdings ebenfalls nicht mit professionellem Können glänzen, sondern bloß im imitierten Habitus der Amateure erscheinen. Muntendorf inszeniert damit eben jene nivellierende Gleichrangigkeit und Gleichwertigkeit ebenso massenhafter wie höchst diverser Erscheinungen, die der enthierarchisierte Kultur-, Kunst- und Musikbegriff nicht mehr nach Niveaus, Relevanzen und Qualitäten unterscheidet, sondern nur noch nach den zählbaren Quantitäten von Clicks und Likes.



Abb. 6: Flute Cover, Videostill bei min. 2'25".

#### Einsame Masse

Die Themen Selbstdarstellung und globale Vernetzung durch Internet und Social Media bestimmen auch Brigitta Muntendorfs Musiktheaterwerk iScreen, YouScream! (2016/17). Uraufgeführt wurde das abendfüllende Stück beim Stuttgarter Eclat-Festival 2017 in der Regie von Michael Höppner und einem Bühnenbild von Vincent Mesnaritsch. Acht Musiker, eine Schauspielerin und der Dirigent sitzen für das Publikum unsichtbar, alle für sich alleine in einer von zehn schwarzen Kisten. Ihre Aktionen werden über Clicktrack und den auf Monitore projizierten Dirigenten koordiniert sowie über Mikrofone, Lautsprecher, Kameras und Videoleinwände nach draußen in den Zuschauerraum gestreamt. Das Publikum erlebt folglich sämtliche Klänge, Handlungen, Bilder und Worte dieser Kabinenmusik wie im Web ausschließlich medial vermittelt.

Vgl. auch Rainer Nonnenmann, "Gegner- und (Papp-)Kameradschaften: Differenzen, Kontinuitäten – sowie Musiktheaterwerke von Brigitta Muntendorf und Georges Aperghis", in: CLASH! Generationen – Kulturen – Identitäten in der Gegenwartsmusik, hrsg. von Jörn Peter Hiekel (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 58), Mainz 2018, S. 48–71, vor allem S. 56–64.

Wie Milliarden telegen vernetzte Facebook-User erscheinen die Agierenden verbunden und zugleich wie einsame Homunkuli in ihren Violen isoliert. Alle sind sie der Nabel einer eigenen Weltkapsel und mit sämtlichen anderen Paralleluniversen verknüpft. Die Bühne vollzieht eine Anamorphose an das Internetportal YouTube, dessen Logo die graphische Gestaltung des Stücktitels beschwört: Der Theaterraum als Cyberspace. Da das Publikum alles Sicht- und Hörbare wie im ,echten Leben' nur über Speaker und Monitore erlebt, hat es keinen Anhaltspunkt, um zwischen Live-Aktionen und vorproduzierten Klang- und Videosequenzen eindeutig unterscheiden zu können. Stattdessen verflechten sich Gegenwart und Vergangenheit, Dokumentation und Simulation, Original und Kopie, Wahrheit und Lüge zu einem lückenlosen Realitäts-Virtualitäts-Kontinuum, in dem sich nichts mehr verifizieren lässt, weil sich nicht mehr auf Ursache, Herkunft und Wahrheitsgehalt der Ereignisse rückschließen lässt. Das Bühnengeschehen allegorisiert das internetbasierte postfaktische Fake-Zeitalter mit all seinen Suchmaschinen, Algorithmen, Animationen, Avataren, Virtuellen Welten, Second Lifes, Games, Influenzern, Shitstorms, Netz- und Hetzwerken, maschinellen Blogs und Bots, künstlichen Intelligenzen, Ghost-Accounts und auf jeden User hoch personalisiert zugeschnittenen Filterblasen. Medien erschließen die Welt und verstellen sie. Peter Handkes anfangs zitierte "verkehrte Welt" ließe sich daher zeitgemäß fortsetzen mit: "Ich öffne Windows und werde gesehen", "Ich suche bei Google und werde gefunden", "Ich gehe ins Internet und werde geöffnet" ...





Abb. 7: Titel-Icon von Brigitta Muntendorf, iScreen, YouScream! und Videostill der Uraufführung beim Festival Eclat in Stuttgart 2017.

Die erste Szene Intro zeigt kurze Ausschnitte aus vorproduzierten Skype-Videos, mit denen sich die Musikerinnen und Musiker des Ensemble Garage bei sich zu Hause über Webcams zu kontaktieren versuchen: "Mariano, bist du da?", "Can you hear me?", "Ah, jetzt, jetzt seh' ich dich...", "Halli hallo, bist du da?", "Ah ne, jetzt ist das Bild wieder weg" ... Die Kommunikationsbemühungen samt klappernder Computertastaturen sowie schneller Rück- und Vorspielgeräusche durchdringen sich nach und nach immer kleinteiliger mit einsetzenden Live-Klängen und Live-Handlungen, so dass das Publikum schon bald nicht mehr zwischen vorproduzierten und aktuellen Ereignissen, Alltags- und Kunstsphäre unterscheiden kann. Im weiteren Verlauf wird das Innenleben der Kisten von einem Kameramann gefilmt und auf drei Leinwände über den Black Boxes projiziert. Der Reihe nach sieht man so die Ensemblemitglieder, wie sie sich in typischer YouTuber-Manier an das Publikum im Saal wie an die große Web-Community wenden. Der Klarinettist macht den Anfang. Er kommentiert und präsentiert mit großer Emphase, zugleich jedoch leger und völlig unpassend im Bademantel, kleine Belanglosigkeiten: "Ich gehe einen Schritt diagonal nach hinten links und spiele einen Triller. – Ich gehe zwei Schritte nach rechts, atme, und spiele einen Triller ... "Analog zum grassierenden Exhibitionismus öffentlich zur Schau gestellter Privatheit ist derselbe Musiker später nur noch im Slip zu sehen.

Als Nächster posiert der Saxophonist als möchtegern-cooler Sunnyboy: "... my new piece called 'Crazy Etude for Power-Sax', which was arranged for me by the German composer Brigitta Muntendorf. She is there somewhere... [in die Kamera winkend], hi, I hope you like it ..." Es folgt der Posaunist sportiv und locker-flockig im Judo-Dress: "Hey Leute, hier ist mal wieder Euer Till-Bill The Trombone und aufgrund zahlreicher Nachfragen mache ich für Euch heute das Workout-Tutorial: Wie kann ich mit der Posaune Bratsche spielen!" Später tritt die Cellistin als erotische Life-Style-Bloggerin auf, die Flötistin samt aufgeklebtem Hitler-Bärtchen mit einer ins Mikrofon gefauchten Hasstirade, und die Pianistin als aufreizende Domina mit Katzenmaske und schwarzem Fetisch-Latex.9 Die Episoden umreißen letztlich dieselben großen Leidenschaftsthemen wie in der alten Gattung Oper: Liebe, Hass, Macht, Verführung, Schwäche, Einsamkeit, Sehnsucht, Verzweiflung.

Im Zentrum aber stehen kultur- und medienkritische Aspekte. Während sogenannter *Soli Collagen* werden verschiedene zuvor aufgenommene Live-Episoden als Audio-Video-Playbacks in schneller Folge aneinandergeschnitten, so dass der Eindruck entsteht, als zappe jemand kreuz und quer durch YouTube-Videoclips. Zur Szene *Egorchester* wird der Anfang von Beethovens 5. Symphonie "heroical&dirty!" wie von einer alten Schellack-

-

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Vgl. den Trailer dieser Produktion: <a href="http://www.brigitta-muntendorf.de/iscreen-youscream/">http://www.brigitta-muntendorf.de/iscreen-youscream/</a>, 24.8.2018.

platte zugespielt. Dazu sieht man im selben Rhythmus die Schauspielerin exzessiv in ihrer Kabine tanzen. Beethoven für den Dancefloor: Ein provokantes Sinn- und Hörbild des enthierarchisierten Kulturbegriffs. Pop oder Klassik sind einerlei, alles Fun, Pommes und Disco. Danach spielt die Schlagzeugerin live einzelne Beethoven-Fragmente, die simultan mitgeschnitten und anschließend wiedergegeben und mit neuen Beethoven-Elementen kombiniert werden. Durch mehrmaliges Spielen, Abspielen und Aufnehmen addieren sich die Bruchstücke sukzessive zur Kontur der Symphonie. Indem die Schlagzeugerin dazu wie ein trotziges Kind skandiert "I don't need no one, that's no good for me", stellt sie auch verbal klar, dass sie dank des Playbackverfahrens tatsächlich niemand anderen braucht, um als *Egorchester* ganz alleine Beethovens Symphonie covern zu können. An die Stelle der für den großen Apparat und die große Öffentlichkeit gemeinschaftlichen Musizierens und Hörens bestimmten Orchestergattung tritt selbstgenügsamer Solipsismus.



Abb. 8: Brigitta Muntendorf, iScreen, YouScream! (2016/17), Egorchester, Takte 78–95, © Brigitta Muntendorf, Wien/Köln 2017.

Der Titel *iScreen, YouScream!* meint in Anspielung an den Refrain des Schlagers *I scream, you scream, we all scream for ice cream* aus den 1920er Jahren so viel wie: "ich und du, alle streamen wir auf Bildschirmen und schreien nach Aufmerksamkeit". Die narzisstische Gier nach medialer Selbstinszenierung und Selbstvergewisserung ersetzt das eigentliche Leben schleichend durch das permanente Abbilden und Dokumentieren des Lebens. Obsessives Wahrgenommen-werden-Wollen tritt an die Stelle von Wahrnehmen. Und manisches Teilen-Wollen wird zum Ersatz für reale Begegnung. Im Kommentartext zur Stuttgarter Uraufführung verhalfen Muntendorf/Mesnaritsch daher der berühmten Selbstvergewisserungsformel "cogito ergo sum" von René Descartes zu einem dem Internetzeitalter angemessenen Update: "Sendegeil. Ich sende, also bin ich. Ich bin die Gemeinschaft!"<sup>10</sup>

Doch wer ist man wirklich? Mit Ausnahme der Geigerin – die gegen Ende einsam und verloren auf der menschenleeren Bühne zwischen den schwarzen Kuben umherirrt – tritt kein Musiker leibhaftig in Erscheinung. Alle sind nur per Videoschaltung aus ihren Homeoffices in den gestylten Outfits und kollektiven Stereotypen von YouTubern zu sehen. Zum lockenden Gesang der Bratschistin "I love you, I love you", die als "digitale Sirene" die Bühne verzaubert, recken schließlich alle Musiker Hände, Füße oder Instrumente durch Schlitze aus ihren Zellen. Dieses Bild der Sehnsucht nach Freiheit sowie mitmenschlicher Nähe und Berührung inmitten ausschließlich medialer Vernetzung mag kitschig wirken, reißt aber der coolen Hipsterwelt der aktionistischen Spots, Clips, Blogs und Chats unvermutet die grelle Larve vom Gesicht, um dahinter schwelende Deformationen, Ängste und Bedürfnisse bloßzulegen: Die grenzenlose Welt des Internet wird als beklemmender Käfig enttarnt.

Hinter dem aufgekratzt-lustigen Showbiz der stilisierten YouTube-Revue steckt eine abgründige Tragik. Sämtliche medial vermittelten Auftritte wirken ent-persönlicht, ent-körperlicht, ent-individualisiert, ent-ortet, ent-zeitlicht. Sie demonstrieren eben jene hyperkulturelle Heimatund metaphysische Obdachlosigkeit, die der koreanische Kulturphilosoph Byung-Chul Han unter dem Stichwort "Hyperkulturalität" als symptomatisch für die Generation der Digital Natives diagnostizierte, da diese in keiner bestimmten Tradition, Heimat, Sprache, Religion, Kultur, Kunst und Musik mehr verwurzelt sei, sondern sich aus weltweit beliebig verfügbaren Bruchstücken ihre jeweils eigene "Hyperkultur" kompiliere. Auch Muntendorfs iScreen, YouScream! zeigt Menschen nur noch als mediale Fassaden, mithin als subjekt-, geschichts- und kontextlose Attrappen, die über flimmernde Bildschirme und klingelnde Lautsprecher

Programmheft ECLAT – Festival Neue Musik Stuttgart 2.–5. Februar 2017, hrsg. von Musik der Jahrhunderte, Stuttgart 2017, S. 35.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Byung-Chul Han, Hyperkulturalität – Kultur und Globalisierung, Berlin 2005.

wie in den uferlosen Weiten des Internets als x-beliebige Mosaiksteinchen zum bloßen Content neutralisiert werden. Persönlicher Innenraum und globale Weltöffentlichkeit fallen bis zur Ununterscheidbarkeit zusammen. Die Utopie weltweiter Vernetzung verkehrt sich zur Dystopie: "Public Privacy – Veräußerte Innerlichkeit".

# Ein (virtueller) Raum für sie allein – Vergemeinschaftungsprozesse von weiblichen Taylor-Swift-Fans auf Instagram

Von Svenja Reiner

Große Aufmerksamkeit bekam der Raum, den ich im Folgenden beschreiben und untersuchen möchte, zunächst durch sein Verschwinden. Die große Sonnenfinsternis 2017, *The American Ecplise*, war für den 21. August geplant – bereits drei Tage zuvor wurde es schwarz: auf Taylor Swifts Instagram-Profil.¹ Nicht nur dort, sondern auf allen ihren sozialen Medien und Kanälen waren Profilbilder und Inhalte entfernt worden. "taylorswift" hieß es neben dem blauen Haken, der ihren von Instagram zertifizierten Account markiert, "0 posts, 102m followers, 0 following. No posts yet."² Mit dem Blackout ihres Instagram-Kanals verbreiteten sich Meldungen wie ein Lauffeuer unter dem Hashtag #TS6, die so oder so ähnlich klangen: "#swifties what happened to @taylorswift13 Instagram account she literally deleted every photo, some thing [sic] new is coming #TS6".³

Die Vorahnungen, dass diese großangelegte Löschaktion eine Bedeutung hatte, dass jetzt irgendetwas geschehen würde, sollten sich bewahrheiten: #TS6 ist der offizielle Hashtag, den das Social-Media-Team von Taylor Swift für die folgende Werbekampagne bis zum Album-Release am 10. November 2017 einsetzte. Anstatt mit einer klaren Ankündigung zu arbeiten, wurden unter dem Hashtag sehr gezielt vereinzelte Informationen gestreut. Dabei bleibt es bis heute schwierig nachzuvollziehen, welche Hinweise absichtlich produziert wurden und welche der Fantasie der Fans entsprangen. Die Kampagne nahm damit die Energie der Fanbase auf, die #TS6 erfunden hatte und selbstständig spekulieren, lesen und deuten wollte. Diese Art der Aktivitäten wird in den Fan Studies als *prosuming* 

Bei Instagram handelt es sich um eine mobile Foto- und Video-Application (App), die es ermöglicht durch das Smartphone gefilmte und fotografierte Inhalte hochzuladen, mit Filtern zu bearbeiten und in das soziale Netzwerk zu posten, in dem Follower diese Inhalte in einer Timeline sehen, kommentieren und liken können.

Vgl. Erica Gonzales, "Taylor Swift Just Deleted All of Her Instagram Photos", in: *Harper's BAZAAR* (2017), <a href="http://www.harpersbazaar.com/celebrity/latest/a12030908/taylor-swift-deletes-instagram-photos">http://www.harpersbazaar.com/celebrity/latest/a12030908/taylor-swift-deletes-instagram-photos</a>, 13.12.2018.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> @taylor colleen1, ebd.

Es gab beispielsweise Fan-Accounts, die den Quellcode der ebenfalls schwarz gewordenen Webseite der Sängerin untersuchten und aus den Zahlenkombinationen angebliche Hinweise herauslasen.

bezeichnet, weil die Konsument:innen selbst anfangen, Inhalte zu produzieren, die den Star oder das Fanobjekt betreffen.<sup>5</sup>

# Der Fanraum auf Instagram: öffentlich oder privat, Innen- oder Außenraum?

Ich verzichte an dieser Stelle darauf, den musikalischen oder biografischen Hintergrund von Taylor Swift zu thematisieren, denn ich möchte in diesem Beitrag nicht die Künstlerin selbst behandeln, sondern eine Gruppe ihrer Fans betrachten, die auf Instagram durch gemeinschaftliche Rezeptionspraktiken einen eigenen 'Fanraum' hergestellt haben (und herstellen). Ich verstehe und analysiere Raum an dieser Stelle als Produkt sozialen Handels dieser Fangruppe. Meine These ist, dass der Raum, der durch die Fanpraktiken entsteht, von privater Natur und von Innerlichkeit gekennzeichnet ist. T

Die Kategorien 'privat' und 'öffentlich' sind im Internet noch weniger scharf zu trennen als in der analogen Welt. 

danah boyd bezeichnet in diesem Zusammenhang soziale Netzwerke wie Facebook und Myspace als "networked publics" – die Nutzer:innen dieser Webseiten kommunizieren und befreunden sich demnach in vernetzten Öffentlichkeiten. Aus den Verbindungen von beteiligter Technologie, User:innen und deren Praktiken könnten aber auch Communities entstehen, die privaten Charakter trügen. So zeigt boyd, dass die Wahrnehmung eines sozialen Netzwerks als 'öffentlich' oder 'privat' weniger davon abhängt, in welchem Maße das Interface Möglichkeiten der öffentlichen oder privaten Kommunikation anbietet als davon, auf welche Weise die eigene (lokale) Peergroup die Webseite nutzt: "What makes a particular site or service more

262

Vgl. Paul Booth, Digital Fandom: New Media Studies, New York 2010, S. 22. Klassische Beispiele für Prosuming-Aktivitäten in den Fan Studies sind Fanclubs, Fanzines und die Erstellung von digitalen Inhalten wie Videos, Memes, Blogs und Fanfiction

Vgl. Martina Löw, Helmuth Berking, Petra Gehring, "Wenn die Raumbilder die Träume der Gesellschaft sind – wie funktionieren dann die gesellschaftlichen Räume?", in: Raumprobleme. Philosophische Perspektiven, hrsg. von Suzana Alpsancar, Petra Gehring und Marc Rölli, München 2011, S. 181.

Zur ,veräußerten Innerlichkeit' im Internet vgl. auch den Beitrag von Rainer Nonnenmann in diesem Band.

In dieser Hinsicht fragt Nancy Baym etwa, ob ein Video, das für den eigenen Freundeskreis gepostet wurde und sich ungeahnt weiterverbreitet, privat oder öffentlich ist. Vgl. Nancy Baym, Personal Connections in the Digital Age, Cambridge 2010, S. 4f.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> danah boyd, It's complicated: the social life of networked teens, New Haven/London 2014, S. 8ff.

or less public is not necessarily about the design of the system but rather how it is situated within the broader social ecosystem."<sup>10</sup>

Wenngleich also die hier analysierten Fanprofile öffentlich zugänglich sind, verstehe ich den Raum, der durch die Fanpraktiken konstituiert wird, als einen Innenraum. Dafür spricht, dass die miteinander verbundenen Individuen aus unterschiedlichen Ländern kommen und diese Community sich außerhalb ihrer lokalen Peergroups bildet – nach boyd ist dieser Raum also privat. Er wird zum Innenraum, weil dort Identitätsarbeit geleistet wird: Die Fans gestalten das Posten von Bildern, Kommentieren und Liken als gemeinschaftliche Fanpraktiken. In diesen kommunikativen und kollektiven Formen von Rezeption, Interpretation und Produktion bildet die Gruppe Fanidentäten und handelt sie immer wieder neu aus. 11 Vor allem die Herstellung eigener Fan Art wie Memes oder Bildercollagen stabilisiert die Community, da die Fans in diesen Medien die Wertzuschreibungen und Verbindungen zu Taylor Swift sichtbar machen können und das gemeinsame Fantum zudem die Ideale und Aktivitäten der Gruppe artikuliert. 12

Dieser Fan-Innenraum unterscheidet sich in einigen Merkmalen von traditionell begehbaren Innenräumen: Viele digitale Praktiken werden als Daten gespeichert, sind für eine größere Gruppe einsehbar und können durchsucht oder geteilt werden. Gleichzeitig bietet dieser Raum, wie ich später zeigen werde, Handlungsfreiheiten, wie wir sie von privaten Jugendzimmern der Virginia Woolfs imaginiertem "Zimmer für sich allein" kennen, und ermöglicht als Ort, an dem männliche User beinah vollständig abwesend sind, alternative Formen von Identitätskonzeption und Selbstdarstellung. 16

1/

<sup>10</sup> Ebd., S. 204f.

Henry Jenkins beschreibt weitere Praktiken, die Fanidentitäten konstruieren, wie folgt: "[...] competing interpretations and evaluations of common texts are proposed, debated, and negotiated and [...] readers speculate about the nature of the mass media and their own relationship to it." Henry Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture*, New York/London 1992, S. 88.

Vgl. ebd., S. 254ff. Jenkins beobachtet in diesem Zusammenhang beispielsweise, dass viele Fanvideos keine Credit-Angaben enthalten, also auf die Ausweisung einer individuellen Autorschaft verzichtet wird. Ähnliche Beobachtungen konnte ich etwa bei Taylor-Swift-Memes machen, die ebenfalls ohne Angaben auf Urheberschaft im Internet zirkulieren und so eine Art digitales Gemeingut werden.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Vgl. boyd, It's complicated, S. 11.

Vgl. Angela McRobbie, Jenny Garber, "Mädchen in den Subkulturen", in: Jugend-kultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokation, hrsg. von John Clarke, Axel Hometh, Rolf Lindner und Rainer Paris, Frankfurt am Main 1979, S. 217–237.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Virginia Woolf, Ein Zimmer für sich allein [1929], Ditzingen 2012.

Vgl. Angela Tillmann, "Girls\_Spaces: Mädchen-Szenen und Mädchen-Räume im Internet", in: *Digitale Jugendkulturen*, hrsg. von Kai-Uwe Hugger, Wiesbaden 2010, S. 237–249, hier: S. 243.

Im Folgenden werde ich zunächst thematisieren, welche Rolle weiblich konnotierte und klassizistische Stereotype bis heute in der Vorstellung eines Fans spielen und wie die bestehende Fan- und Medienwirkungsforschung dazu beigetragen hat, dass der digitale Raum, aber auch eine rein weibliche Subjektgruppe für meine Arbeit reizvoll wurden. Anschließend werde ich kurz meine Forschungsmethode, die Netnography nach Robert Kozinets, vorstellen. Meine Forschungsergebnisse, die ich in einer Dichten Beschreibung erstellt habe, werde ich schließlich mit Überlegungen und Fragen zu möglichen Handlungsfreiheiten im digitalen Raum rahmen und daran aufzeigen, wie diese eine Identitätsbildung im Taylor-Swift-Fantum auf Instagram ermöglichen.<sup>17</sup>

#### ,Fanatic' girls? - Fandom und Fan-Diskurs

In den Vorstellungen über weibliche Popfans kommen gleich mehrere, problematische Zuschreibungen zusammen. Grundsätzlich ist die Rezeptionsfigur 'Fan' auf negative Art weiblich konnotiert: Etymologisch geht sie auf die englische Bezeichnung 'fanatic' und den lateinischen Wortstamm 'fanaticus' zurück. Zum ersten Mal verwendet wurde der Begriff 'Fans' Anfang des 19. Jahrhunderts zur Beschreibung weiblicher Theatergängerinnen, die mit dieser Bezeichnung vom übrigen Publikum unterschieden wurden, um auszudrücken, dass diese Frauen wegen der Schauspieler kommen würden, und nicht an der Kunst interessiert seien. <sup>18</sup> Bis in die Gegenwart hinein werden weibliche Popfans ähnlich erotisiert betrachtet: als sexuell übersteuerte, wahnsinnige Popfans etwa (Beatlemania) oder willenlose Groupies, die sich diversen Rockstars zur Verfügung stellen. <sup>19</sup> Henry Jenkins beschreibt Fans als "alternately the target of ridicule and anxiety, of dread and desire". <sup>20</sup> Katherine Larsen und Lynn Zubernis fassen das schambesetzte Selbstverständnis von weiblichen Pop-

Der Kürze des Beitrags ist es geschuldet, dass ich die Theorien von Erving Goffman (The Presentation of Self in Everyday Life, Edinburgh 1956), Shanyang Zhao ("The Digital Self. Through the Looking Glass of Telecopresent Others", in: Präsenzen 2.0. Körperinszenierung in Medienkulturen, hrsg. von Kornelia Hahn und Martina Stempfhuber, Wiesbaden 2015, S. 205–226) und Hope Jensen Schau/Mary C. Gilly ("We Are What We Post? Self-Presentation in Personal Web Space", in: Journal of Consumer Research 30/3 (2003), S. 385–404) nicht ausführlicher thematisieren kann. Diese bildeten einen wichtigen Rahmen für meine Arbeit.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Udo Göttlich, Mohini Krischke-Ramaswamy, Art. "Fans", in: Handbuch Populäre Kultur, hrsg. von Hans-Otto Hügel, Stuttgart 2003, S. 168f.

Vgl. etwa Jenkins, Textual Poachers; Katharina Alexi, "Das Kreischen im Pop-Konzert. Zur Entstehung einer Rezeptionsform und Pathologisierung von Konzertbesucherinnen", in: Samples 12 (2014), S. 1–23; Bettina Fritzsche, Pop-Fans. Studie einer Mädchenkultur, Wiesbaden 2001.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Jenkins, Textual Poachers, S. 15.

kulturfans schließlich in der Formel "Frist Rule of Fandom: Don't tell anybody about Fandom" zusammen.<sup>21</sup>

Fandom wurde (und wird stellenweise bis heute) als Form von pathologischer Devianz wahrgenommen, als Ausdruck eines passiven, unhinterfragten Anhängens an ein meist männliches Idol, denn Fandom ergänzt als emotionale und irrationale Rezeptionsbeziehung ein klassisch misogynes Weiblichkeitsbild.<sup>22</sup> Die Fanfigur bekommt in der Popkultur intersektionale Anteile, denn die als Fanobjekte begriffenen Gegenstände des Pop sind billig, weit verbreitet und verfügbar für die unteren sozialen Klassen. Für Jolie Jenson resultieren die in der Hochkultur verwendeten Bezeichnungen Kenner, Experte oder Afficionado aus gesellschaftlichen, ökonomischen und diskursiven Machtstrukturen.<sup>23</sup> Wenn also manche Rezeptionsgruppen nicht Fans genannt werden, sei dies auf eine sozioökonomische Klassifizierung des Publikums zurückzuführen, die nicht nur das finanzielle Kapital umfasst, welches in Fangegenstand oder -praktik investiert werden kann, sondern auch die kulturelle Bildung<sup>24</sup> der Rezipient:innen oder vielmehr: den (vermeintlichen) Mangel an eben dieser.25

Auch Rebecca Pearson vertritt die These, dass sich zwischen hochund popkulturell konnotierten Gegenständen Ähnlichkeiten beobachten lassen und beschreibt die von ihr untersuchten Bach-Fans als "every bit as emotional as their popular culture counterparts and every bit as bloody minded about their own particular preferences".<sup>26</sup> Damit widerspricht sie Pierre Bourdieus Profil des "Ästheten", also derjenigen gebildeten Rezipient:innen, die hochkulturelle Gegenstände nur hinsichtlich ihrer "Form

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Katherine Larsen, Lynn Zubernis, Fan Culture: Theory/Practice, Newcastle upon Tyne 2012, S. 60.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Vgl. etwa Fritzsche, *Pop-Fans*, S.10ff.

Obwohl in der Rezeptionsforschung zu Diven- und Virtuosen-Figuren unterschiedliche Formen der Bewunderungskultur untersucht wurden, gibt es auch hier keinen historischen Fan-Diskurs. Vgl. Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts, hrsg. von Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt und Thomas Seedorf, Schliengen 2011; Nina Noeske, Liszts "Faust" Ästhetik – Politik – Diskurs, Köln 2016.

Für eine kritische Auseinandersetzung mit diesen Bildungsbegriffen vgl. Barbara Hornberger, "Informelle Orte, informelles Lernen: Herausforderung für Kulturelle Bildung", in: Kulturelle Bildung Online (2016), <a href="https://www.kubi-online.de/artikel/informelle-orte-informelles-lernen-herausforderung-kulturelle-bildung">https://www.kubi-online.de/artikel/informelle-orte-informelles-lernen-herausforderung-kulturelle-bildung</a>, 7.12.2019.

Vgl. Jolie Jenson, "Fandom as Pathology", in: The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media, hrsg. von Lisa A. Lewis, London/New York 1992, S. 15–26.

Rebecca Pearson, "Bachies, Bardies, Trakkies, and Sherlockians", in: Fandom: Identities and Communities in a Mediated World, hrsg. von Jonathan Gray, Cornel Sandvoss und C. Lee Harrington, New York/London 2007, S. 104 bzw. S. 108.

und [deren, S.R.] spezifischen künstlerischen Effekte" betrachteten, die Kunst nur in Beziehung mit anderen Kunstwerken, nicht aber mit dem eigenen Leben oder Gefühlen setzen.<sup>27</sup> Obwohl Bourdieu betont, dass die Definitionen dessen, was als gute Kunst oder guter Geschmack gilt, Resultat der jeweiligen Klassenlage bzw. -konflikts ist, wird seine eigene soziale Positioniertheit etwa in der Bewertung der Rezeptionspraktiken deutlich.<sup>28</sup> Laut Bourdieu bewahrt nur ein Anstieg des Bildungsgrads vor der Gefahr "naiver Verhaftung und "vulgärer Verfallenheit" an leichter Verführung und kollektive[r] Begeisterung".<sup>29</sup> Wer über dieses kulturelle Kapital nicht verfügt, rezipiert auf illegitime, schädliche Art und Weise.

Vereinfachende und abwertende Vorstellungen von Fankulturen ziehen sich direkt und indirekt bis heute durch einflussreiche Texte der europäischen Geistes- und Gesellschaftswissenschaft, sodass trotz der Formierung der Fan Studies in den frühen 1990er Jahren und deren expliziten Anschreibens gegen diese Stereotype der Fanbegriff nicht rehabilitiert werden konnte. <sup>30</sup> Zuletzt verwendete der Rapper Fler im September 2019 "Fanboy" als medienwirksame Beleidigung gegen einen Polizisten, sodass es mir nach wie vor gesellschafts- und forschungspolitisch notwendig erscheint, die Konnotation und Geschichte dieses Begriffs zu reflektieren <sup>31</sup> – nicht zuletzt, weil diese Diskurse auch das Forschungsfeld strukturieren und dazu beitragen, dass manche Fangruppen gar nicht sichtbar werden und sich in alternativen Räumen jenseits des öffentlichsanktionierenden Blicks organisieren.

Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1982, S. 68.

Vgl. Christiane Reinecke, "Der (damalige) Geschmack der Bourgeoisie. Eine historische Re-Lektüre von Pierre Bourdieus "Die feinen Unterschiede" (1979)", in: Zeithistorische Forschungen 14 (2017), S. 376–383.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Bourdieu, Die feinen Unterschiede, S. 68.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Vgl. etwa Cornel Sandvoss, Jonathan Gray, C. Lee Harrington, "Why Still Study Fans?", in: Fandom. Identities and Communities, hrsg. von dens., S. 2f.

Auch methodisch ist dieses Vorgehen für mich relevant: Franz Breuer legt die Praxis der (selbst-)reflexiven Beschäftigung nahe, um den forschereigenen Vorverständnissen, Haltungen und Affekten in Bezug auf ein Thema nicht einfach aufzusitzen. Er beschreibt die Offenlegung und Reflexion der eigenen Präkonzepte als mentalhygienisch, da diese sich in der Regel implizit und verdeckt im Denkhintergrund aufgehalten haben und ihnen jetzt rational-souverän begegnet werden kann: Manche können für die wissenschaftliche Arbeit reflektiert übernommen, andere vorübergehend eingeklammert werden usw. Zudem besitzen Präkonzepte gegenstandsbezogene-heuristische Funktionen und können als Quelle der Ideenproduktion oder Inspiration für die weitere Theoriebildung verwendet werden. Vgl. Franz Breuer, Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung in die Forschungspraxis, Wiesbaden <sup>2</sup>2010, S. 27f.

#### Instagram im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs

Ausläufer der Idee von pathologischen und/oder schädlichen Rezeptionsformen finden sich auch in wissenschaftlichen wie in gesellschaftlichen Diskursen zu Instagram, die vor allem die angeblichen Medienwirkungseffekte diskutieren, die die Betrachtung der idealisierten Bilder auf der Plattform haben sollen.<sup>32</sup> Da die App Instagram mehr Praktiken als nur das Anschauen von Bildern ermöglicht, halte ich es für sinnvoll, diese genauer zu untersuchen und vor allem die Gruppe der User:innen zu betrachten, über die in diesen Zusammenhängen in der Regel gesprochen wird: junge Mädchen und Frauen im Alter von 12 bis 30 Jahren. In Hinblick auf den erläuterten Fan-Diskurs erscheint es nachvollziehbar, dass sich diese Fangruppe in alternativen, digitalen Innenräumen organisiert, welche ähnliche Merkmale aufweisen, wie die von Angela McRobbie und Jenny Garber untersuchten Kinder- und Jugendzimmer von Mod-Mädchen: 33 Die jungen Frauen, die sich in diese "Kultur der eigenen vier Wände" zurückzogen,<sup>34</sup> suchten Orte, in denen "kein Risiko (besteht), persönlich gedemütigt oder abgewertet zu werden, keine Geslelgenheit, bloßgestellt und blamiert zu werden". 35 Diese privaten Innenräume versprachen Schutz vor einer männlich dominierten Öffentlichkeit und boten Raum, widerständige Handlungspraktiken in häuslichen Kontexten

-

So wurde Instagram etwa in Hinblick auf den Zusammenhang von Narzissmus und Psychopathie untersucht (Shawn M. Bergman u.a., "Millennials, narcissism, and social networking: What narcissists do on social networking sites and why", in: Personality and Individual Differences 50/5 (2011), S. 706-711), in Hinblick auf die Verbindung von Selfies und negativem Körpergefühl (Jessica Ridgway, Russel B. Clayton, "Instagram Unfiltered: Exploring Associations of Body Image Satisfaction, Instagram #Selfie Posting, and Negative Romantic Relationship Outcomes", in: Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking 19/1 (2016), S. 2-7), unter Fragestellungen zu Selbstpräsentation, Selbstkritik und emotionalem Feedback (Christina A. Jackson, Andrea Luchner, "Self-presentation mediates the relationship between Self-criticism and emotional response to Instagram feedback", in: Personality and Individual Differences 133 (2018), S. 1-8), zu Fanarbeit und negativem Selbstbild (Zoe Ann Brown, Marika Tiggemann, "Attractive celebrity and peer images on Instagram: Effect on women's mood and body image", in: Body Image 19 (2016), S. 37-43) und zu Medienbildern, Selbst-wahrnehmung und Ambitionen weiblicher Führungskräfte (Stefanie Simon, Crystal L. Hoyt, "Exploring the effect of media images on women's leadership self-perceptions and aspirations", in: Group Processes & Intergroup Relations 16/2 (2013), S. 232–245).

Bei den "Mods" handelt es sich um eine jugendlich geprägte Subkultur, die in den 1960ern in Großbritannien entstand. Neben der besonderen Mode und den Frisuren gehörten u.a. auch Musik und der Motorroller (Scooter) zu diesem Lebensstil. Vgl. Henning Wellmann, Punkkultur – Ordnungen radikalen Anderssein, Wiesbaden 2019, S. 15.

McRobbie/Garber, "Mädchen in den Subkulturen", S. 224.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Ebd., S. 234.

auszuleben, Themen und Bedürfnisse zu artikulieren und weibliche Identitätsentwürfe auszuhandeln.

Ähnliche Qualitäten weist der digitale Innenraum auf Instagram auf, ist darüber hinaus aber auch gekennzeichnet durch einen größeren Gestaltungsspielraum der Selbstpräsentation und der körper-entkoppelten Kommunikation durch visuelles Dis- und Reembodiment: So muss ein:e User:in nicht zwangsläufig mit Gender, Klasse, Hautfarbe, Ethnizität, Behinderung oder anderen sozialen Hinweisreizen sichtbar werden, sondern kann durch einen Avatar neue Subjektpositionen etwa jenseits einer hegemonialen Zweigeschlechtigkeit einnehmen. Auch der Klarname muss nicht genannt werden, stattdessen kann ein fiktiver User:innenname erstellt werden. <sup>36</sup> Das Handeln im digitalen Raum kann zu unterschiedlichen Graden anonymisiert stattfinden, was in Hinblick auf die negativ gegenderten und misogynen Vorurteile, die sowohl das Fantum als auch die Plattform betreffen, attraktiv erscheint. <sup>37</sup>

Auch Rhiannon Bury beobachtete einen Rückzug von weiblichen Fans aus männlich dominierten Foren, nachdem diese sich dort abschätzig und abwertend behandelt gefühlt hatten. Die private Mailingliste, die die Fangruppe gestaltete, begreift die Autorin als Ort mit heterotopischem Potenzial, weil sich die Userinnen in diesem digitalen Ort der männlichdominierten normativen Ordnung entzögen und stattdessen widerständige, subversive Praktiken entwickelten.<sup>38</sup>

Ich halte es für möglich, dass das soziale Netzwerk Instagram, in dem 38% aller weiblichen Internetnutzer aktiv sind, 39 ähnlich wirkungs-

Vgl. Russell W. Belk, "Extended Self in a Digital World", in: Journal of Consumer Research 40/3 (2013), S. 478ff.; Tillmann, "Girls Spaces", S. 238–242.

Diese Bemerkungen sind nicht allgemeingültig: Ob und wie die eigene Präsenz im digitalen Raum gestaltet wird, hängt vielfach davon ab, mit welchen Öffentlichkeiten man sich dort verbinden möchte. Auf Netzwerkseiten, bei denen man mit Mitgliedern des eigenen und erweiterten Freundeskreises in Kontakt steht, wird vermutlich eher ein personalisiertes Profil mit eigenem Bild erwartet. Zudem versuchen Plattformen wie Facebook mittlerweile eine Klarnamenpflicht durchzusetzen (vgl. Marco Müller, "Der Kampf um Klarnamen im Internet", in: dw (2019), <a href="https://www.dw.com/de/der-kampf-um-klarnamen-im-internet/a-49225735">https://www.dw.com/de/der-kampf-um-klarnamen-im-internet/a-49225735</a>, 16.11.2019). In diesem Zusammenhang soll auch der Umstand nicht verschwiegen werden, dass das Internet kein demokratischer, egalitärer, freiheitlicher Raum ist, sondern dort vermehrt Diskriminierungen, Rassismus, Sexismus und Mobbing auftreten. Vgl. etwa boyd, It's complicated, S. 23ff.; Michael Meyen, Senta Pfaff-Rüdiger, "Internet und sozialer Wandel. Anstelle einer Zusammenfassung", in: dies., Internet und Alltag. Qualitative Studien zum praktischen Sinn von Onlineangeboten, Berlin 2009, S. 363–375, hier: 366ff.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Vgl. Rhiannon Bury, A Cyberspace of Their Own. Female Fandoms online, New York 2005.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Vgl. Shannon Greenwood, Andre Perrin, Maeve Duggan, "Social Media Update 2016", in: *Pew Research Center* (2016), S. 5, <a href="http://www.pewinternet.org/">http://www.pewinternet.org/</a> 2016/ 11/11/social-media-update-2016/>, 17.9.2019.

mächtig sein kann. Da Instagram bisher mit sehr einseitigen Fragestellungen konnotiert, diskutiert und beforscht wurde, möchte ich im Folgenden den digitalen Raum der Taylor-Swift-Fans analysieren. Dieses Forschungsfeld ermöglicht es, alltägliche Fanpraktiken von Musikfans außerhalb des Livekonzerts zu beobachten, sodass mehr Akteur:innen und vielfältigere Praktiken sichtbar und individuell-differenzierter wahrgenommen werden können. Dieses Vorgehen eröffnet eine tiefergehende Auseinandersetzung mit den Forschungsteilnehmerinnen, birgt aber für diese auch eine größere Verletzbarkeit. Daher habe ich versucht, mich ihrer Kultur reflektiert, aber vor allem vorsichtig zu nähern und eher einen wertschätzenden Blick einzunehmen als einen kritischen.

#### Ethnografie im Internet: Netnography

Die Gruppe, die ich als Fan-Community definierte, war bereits vorselektiert: Der Instagram-Account der Sängerin Taylor Swift folgt einem offiziellen Fan-Account namens "taylornation". "taylornation" hatte zum Zeitpunkt des Forschungsprojekts 689.000 Follower und folgte im Gegenzug selbst nur einer sehr geringen Anzahl dieser Follower - einer Gruppe, die aus 177 Mitgliedern bestand und einen besonderen Status innerhalb des Fantums auf Instagram hat. 40 Diese 177 Accounts erhielten besondere Aufmerksamkeit, denn sie stachen aus der großen Masse der .normalen' Follower heraus und wurden öffentlich sichtbar in der "abonniert"-Liste abgebildet. Sie machten 0,02% aller Abonnenten aus, waren ausgewählt und sich dessen bewusst: Die meisten Mitglieder dieser Gruppe folgten sich gegenseitig. Dadurch demonstrierten sie eine von außen erkennbare Zusammengehörigkeit, sie stabilisierten aber auch die Verbindungen untereinander. Indem die Mitglieder einander folgen, Bilder liken, kommentieren und teilen, stellen sie ihren digitalen Fanraum her, festigen und grenzen ihn nach außen ab. Diese Praktiken können als kommunikative Handlungen verstanden werden und verwenden Medien im doppelten Sinne: zur Kommunikation zwischen Mitgliedern und zur medialen Repräsentation der Gemeinschaft. Zudem erwachsen aus ihnen die symptomatischen Zeichen, Symbole und Rituale, die diesen digitalen Innenraum strukturierten.41

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Stand dieser Statistik: Dezember 2018.

Vgl. Ronald Hitzler, Anne Honer, Michaela Pfadenhauer, "Zur Einleitung: 'Ärgerliche' Gesellungsgebilde?", in: dies., Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen, Wiesbaden 2008, S. 9–31, hier: S. 13ff.; Andreas Hepp, "Medienkommunikation und deterritoriale Vergemeinschaftung. Medienwandel und die Posttraditionalisierung von translokalen Vergemeinschaftungen", in: Hitzler u.a., Posttraditionale Gemeinschaften, S.132–150, hier: S. 138.

Im Rahmen meiner Forschungsmethode, der Netnography nach Robert Kozinets, 42 werden soziale digitale Netzwerke, wie Instagram, als Formen posttraditioneller Vergemeinschaftung verstanden. Während klassische Gemeinschaften sich eher durch eine gemeinsame soziale und geografische Lage konstituieren und auf dieser Basis eine eigene Kultur, Sprache, Rituale und gemeinsame Identitäten erschaffen, finden posttraditionelle Gemeinschaften durch ähnliche Lebensstile, ästhetische Präferenzen, geteilte Symbole und Mythen der Gegenwart zusammen, die Sinn und Identität stiften und durch die weltweite Vernetzung Ländergrenzen überwinden und Kulturräume erweitern. 43 Eine im Sinne der Netnography arbeitende Wissenschaftlerin erforscht diese Gemeinschaften, indem sie sich im natural setting der Gruppe aufhält - in meinem Fall auf Instagram - und Daten sammelt, beschreibt und analysiert. Dabei liefert diese reine Form der Netnography keine allgemeinen Aussagen oder lässt gar Rückschlüsse auf Taylor-Swift-Fans im Offline-Kontext zu – dafür ist die Stichprobe zu klein, und die Studie müsste mit face-to-face-Interviews und teilnehmenden Beobachtungen im Feld offline und online ergänzt werden.

Ich selektierte die Gruppe noch durch einen weiteren Schritt, indem ich dieienigen Accounts auflistete, deren Userinnen sich selbst durch Profilbild oder Profilnamen als weiblich codierten. In der folgenden Darstellung verzichte ich auf die Nennung der Accounts und die Abbildung der originalen Posts - vor allem in Hinblick auf das Alter der Forschungsteilnehmerinnen, die Wahrung von deren Privatsphäre und die bereits vorgenommene konkrete Verortung des Forschungsfelds. Mit den Herausforderungen des digitalen Raums, in dem ich mich forschend aufgehalten habe, sind bestimmte Problemstellungen verbunden: Hätte ich versucht, Hörerinnen in einem klassischen Konzertraum anzusprechen, wäre die Rücklaufquote vielleicht höher gewesen. Hätte ich ein Diktiergerät auf den Tisch legen können, wäre vielleicht eher konkretisierbar, wie mit den Daten ethisch angemessen umzugehen ist. Trotz dieser Problematiken habe ich mich schließlich an die Analyse gewagt, die ich im Sinne von Clifford Geertz in einer Dichten Beschreibung erstellt habe, die im Wesentlichen aus dem Dreischritt 'beschreiben, verstehen, deuten' besteht. 44

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Robert Kozinets, Netnography. Doing Ethnographic Research Online, Los Angeles

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Vgl. Klaus Janowitz, "Netnographie – Ethnographische Methoden im Internet und posttraditionelle Vergemeinschaftungen", in: Wissen – Wissenschaft – Organisation, Proceedings der 12. Tagung der Deutschen Sektion der International Society for Knowledge Organization, 19.–21.10.2009 Bonn, hrsg. von Heinz Peter Ohly, Würzburg 2013, S. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Zu diesem Vorgehen vgl. etwa Doris Bachmann-Medick, Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 68; Barbara Schellhammer, "Dichte Beschreibung" in der Arktis. Clifford Geertz und die Kultur-

Die Ergebnisse stelle ich im folgenden Teil meines Beitrags in komprimierter Form dar.

## Identitätsbildung auf Instagram am Beispiel von Taylor-Swift-Accounts

Für mich haben sich vier grundlegende Kategorien ergeben, die das Fantum der untersuchten Accounts strukturieren: Die Beziehung zu Taylor Swift, das Fantum selbst, Erfolg und Musik. Meine Untersuchung der drei ausgewählten Accounts erhebt dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit und ist unabgeschlossen. Zudem ist zu bedenken, dass meine Forschungsteilnehmerinnen junge Frauen sind, die sich und ihre Instagram-Profile ständig weiterentwickeln, somit nur der Status Quo zu einem bestimmten Zeitpunkt beschrieben werden kann.

1) In der Beziehung zur Sängerin werden unterschiedliche Spielarten von emotionaler, optischer und inhaltlicher Nähe verhandelt: Optisch werden freundschaftliche oder familiäre Verbindungen aufgebaut. Beispielsweise wurde ein Bild gepostet, bei dem es sich um einen Ausschnitt einer Tourdokumentation von Taylor Swift handelte – gezeigt wird deren Mutter, Andrea Swift. Durch die optische Assoziation nimmt die Userin in ihrer Artikulation die Sprecherrolle der Mutter ein und damit einen (deren?) lobenden, wertschätzenden Blick auf Taylor Swift. Inhaltlich referiert sie hier auf einen Gerichtsprozess zu sexueller Belästigung ("ON A BETTER NOTE. OUR BABY WON!"), den die Sängerin Taylor Swift gewonnen hatte. Eine weitere Spielart dieser Kommunikation findet durch die Abbildung von Taylor Swift mit Freundin Hayley Williams statt: Das Selfie, das scheinbar im privaten Rahmen aufgenommen wurde, wird ebenfalls (privat) als Ostergruß verwendet ("Happy Easter y'all"): Taylor Swift ist hier zwar mit ihrer Freundin Hayley und nicht mit der Userin selbst zu sehen, diese Rollen sind aber austauschbar – die Fremdaufnahme wird umstandslos als eigene Grußkarte eingesetzt. Ein ähnlicher Umgang lässt sich mit Darstellungen beobachten, die Taylor Swift mit anderen Fans zeigen: Die Position im Bild als Freundin von oder als Fan neben Swift könnte also auch ein anderer Fan einnehmen.

Eine weitere Facette dieser freundschaftlich-privaten Beziehung ist der Umgang mit 'Beautyshots' wie etwa einer Paparazzo-Aufnahme von Taylor Swift, die die Sängerin in einem kurzen schwarzen Kleid, Mantel mit Leoprint, nackten Beinen und hohen schwarzen Stilettos zeigt. Out-

revolution der Inuit in Nordkanada, Bielefeld 2015, S. 96f.; Volker Gottowik, "Zwischen dichter und dünner Beschreibung: Clifford Geertz' Beitrag zur Writing Culture Debatte", in: Kulturwissenschaften. Konzepte, Theorien, Autoren, hrsg. von Iris Därmann und Christoph Jamme, München 2007, S. 129–131; Stephan Wolff, "Clifford Geertz", in: Qualitative Forschung. Ein Handbuch, hrsg. von Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke, Hamburg 2000, S. 89–92.

fit, Make-Up und Körperhaltung lassen vermuten, dass diese Aufnahme inszeniert wurde, dass die Sängerin sich wahrscheinlich auf dem Weg zu einem öffentlichen Termin befand und damit rechnete, fotografiert zu werden. Der Kritik der Medienwirkungsforschung zufolge wäre diese idealisierte Darstellung gefährlich und müsste Selbstzweifel bei den Rezipientinnen auslösen. Stattdessen findet man unter dieser Art von Aufnahmen durchweg positive Statements – die Einträge lesen sich eher wie die Kommentare unter statusgleichen Freundinnen ("LEGS FOR DAYSSS "). Eine neidvolle oder selbstkritische Beziehung scheint nicht hergestellt zu werden. Die Bilder, die die Userinnen in diesem thematischen Zusammenhang von Taylor Swift posten, scheinen die Sängerin durch freundschaftliche oder familiäre Konnotation eher als "eine von ihnen" zu verstehen, denn als übermenschliches, perfektes Pop-Produkt. 45

2) Ebenfalls Thema sind Normen und Werte der eigenen Fankultur, die benannt und diskutiert werden. So schreibt eine Userin, dass es sie stört, wenn manche Fans Taylor Swift vorwerfen, kein weiteres Album produziert zu haben. Taylor Swift sei es den Fans nicht schuldig, weitere Musik zu produzieren, wenn sie dies nicht wolle. Hier wird neben einem Rollenverständnis von Swift also auch artikuliert, welche Verhaltensweisen, Wünsche und Forderungen innerhalb der Fangruppe legitim sind und welche Regeln sich daraus ergeben. Demnach scheint es sich nicht um eine 'einfache' Konsumentinnen-Star-Beziehung zu handeln. Stattdessen soll der Sängerin der kreative und zeitliche Spielraum eingeräumt werden, den sie benötigt: "Maybe we'll have a new Album by the end of 2018. Maybe not. Don't be disappointed about it. Be happy she's living her life the way she wants."

Neben gemeinsamen Regeln scheint ein wichtiges Erkennungsmerkmal innerhalb der Gruppe der Besitz von Merchandise wie Pullovern oder Tourarmbändern zu sein. In einem Post beschreibt eine Userin, dass sie kein Geld für solche Artikel besitzt und daher befürchtet, als weniger treuer Fan wahrgenommen zu werden. Hier drückt sich ein Bedürfnis nach Sichtbarmachung der eigenen Fankultur und Teilhabe aus, die außerhalb des digitalen Raums in Verbindung mit dem (analogen) Körper stattfinden soll. Auf Instagram hat die Userin andere Möglichkeiten: Die Aufnahme zu diesem Post zeigt Taylor Swift in einer Gruppe von Menschen, die Sängerin und eine junge Frau neben ihr blicken direkt in die

-

Aus diesen Beobachtungen lässt sich nicht schließen, dass diese (jungen) Frauen ein problemfreies Körperbild haben. Dieser Rückschluss auf das persönliche Empfinden der Forschungsteilnehmerinnen ist in Hinblick auf die Goffman'sche Frontstage-Rahmung auch nicht Ziel dieser Analyse. Allerdings habe ich beobachtet, dass der "working consensus" dieses Raums die Äußerung von (Selbst-) Zweifel und Kritik nicht ausschließt – diese tauchen in Verbindungen mit anderen Themen durchaus auf.

Kamera und performen eine enthusiastische Aufgeregtheit – ihre Münder und Augen sind weit geöffnet. Der Wunsch nach einer ähnlichen Verbundenheit wird durch eine visuelle Nähe zu anderen Mitgliedern, die im Kontakt zur Sängerin stehen, hergestellt und damit in seinem Ausdruck verstärkt. Außerhalb dieses Raums steht der Userin diese Selbstinszenierung nicht zur Verfügung: Verbundenheit muss dann anders hergestellt werden z.B. durch den Besitz materieller Artefakte.

3) Eine Kategorie, die sich in vielen Beiträgen der Userinnen widerspiegelt, ist die des Erfolgs bzw. der Arbeit. In Bezug auf Swift wird hier Erfolg in messbaren Größen darstellbar, etwa in Form einer Grafik, die vor dem Bild des neuen Albums Reputation dessen Verkaufs- und Streamingzahlen illustriert ("Fastest song by a female artist to reach #1 in the US. [...] Most first-day plays on the US-Radio [...]. Broke Spotify's Global first day streaming record of all time [...]"). Erfolg ist eine wichtige Komponente, die zugleich erwartet wird: "THATS MY GIRL!!!!" schreibt eine Userin und drückt damit auch aus, dass diese Art des Erfolgs typisch für Taylor Swift ist, beinahe ein Erkennungsmerkmal. Swift wird über diese Erfolgserzählung erkennbar – wenn sie einen Song veröffentlicht, dann ist er (natürlich) erfolgreich.

Im persönlichen Beitrag einer anderen Userin geht es um die Vorstufe des Erfolgs: Sie beschreibt ihr eigenes Arbeitspensum – und drückt es durch die Abbildung der Sängerin aus, die (scheinbar) gerade selbst ein Konzert erfolgreich absolviert hat und in die Menge winkt. In diesem Post zeigt sich auch eine Vorbildfunktion Taylor Swifts: Sie arbeitet hart für ihren Erfolg, ihre Belohnung ist eine erfolgreiche Karriere, ein gutes Konzert, die winkenden Fans, das eigene Lachen. Die Userin verbindet die eigenen Anstrengungen ihres Lebens ("[...] writing a paper, writing part of my thesis, having two exams, [...] having an internship interview [...]") mit der Erfolgsoptik der Sängerin. Man, sie, wir alle können genauso erfolgreich, schön und glücklich werden, wenn wir (ebenfalls) hart für den Erfolg arbeiten.

4) Auch wenn viele weitere Aspekte in den Posts benannt und besprochen werden: Grundlegendes Element des Fantums ist die Musik von Taylor Swift. So beschreibt eine Userin ihre Gefühle für die neue Single als "OBSESSED", fühlt sich selbst also besessen von der Musik von Taylor Swift. Würde dieser Eintrag alleine stehen, ergäbe sich ein sehr passives Bild der Rezeption: Die Sängerin produziert und veröffentlicht, die Fans hören und sind in gewisser Weise auch (hilflos) ihrem Fantum ausgeliefert, vielleicht sogar mit Bourdieus Worten "vulgär der leichten Verführung verfallen". In einem zweiten Post der gleichen Userin wird diese Lesart kontrastiert, denn darin singt und spielt sie selbst einen Song einer anderen Band. Der Obsession aus dem ersten Post wird also eine eigene kreative Leistung entgegengestellt: Die Musikerin ist durchaus in der

Lage, sich vom 'Bann der Musik' von Taylor Swift zu befreien, sie ist sogar in der Lage, selbst Musik zu produzieren. Damit erscheint ihr Fantum in einem anderen Licht: Es ist freiwillig gewählt, es ist vor allem kreativ und wirkt inspirierend. Wenn die Userin möchte, kann sie selbst Gitarre spielen und singen; ebenso kann sie sich entscheiden, eine Single in Dauerschleife zu hören.

#### Fazit und Ausblick

Am Beispiel von Taylor-Swift-Fans habe ich versucht zu zeigen, wie sich eine Fangruppe durch verschiedene Praktiken auf Instagram einen eigenen Raum erschaffen hat: Dort wird gelobt, Erfolge, Aussehen und Kreativität werden bemerkt und anerkannt, es wird Beifall gezollt für harte Arbeit, man motiviert sich gegenseitig und durch den Erfolg der Anderen. Das Gemeinschaftsgefühl ist dabei so stark, dass der eigene Körper überwunden werden kann. An Taylor Swifts Osterfest mit einer Freundin können die Fans teilhaben, indem sie Bilder teilen und sich mit diesen assoziieren. Die Nähe der Fans zur Sängerin und untereinander wird gefühlt und darstellbar. Diese Formen der Teilhabe werden universell; sie überwinden körperliche und geografische Grenzen.

Durch die gemeinsamen, kommunikativen und medialen Handlungen entsteht innerhalb der Plattform Instagram ein digitaler Innenraum zwischen den Userinnen: Durch die geposteten Bilder, Likes, verfassten Beschreibungen und Kommentare bilden sich die immer wieder neu ausgehandelten Normen, Regeln und Wissensvorräte der Gemeinschaft ab. In diesem geteilten Raum werden alternative Formen von gemeinschaftlichen Identitäten entworfen, ohne sich vor einer sanktionierend blickenden Öffentlichkeit rechtfertigen zu müssen. In der Form der bildlichen und schriftlichen Darstellungen, die die Plattform ermöglicht, können sich diese jungen Frauen über Bilder und geteilte Lesarten mit Blick auf einen international bekannten Superstar austauschen, den sie als bewundernswert, kreativ und inspirierend erleben. Die Fans können wirkmächtige Binaritäten überwinden und Doppelrollen wie "Fan und Musikerin" oder 'Fan und Freundin' einnehmen. Sie können das Aussehen von Taylor Swift kommentieren, sich über ihre Erfolge freuen und gleichsam sich selbst und ihren eigenen Alltag als ebenso relevant wahrnehmen und thematisieren. Diese Praktiken widersprechen scheinbar eindeutigen Rollenvorstellungen von Fans und jugendlichen Frauen und wirken subversiv innerhalb ihrer Gemeinschaft, in der sie sich selbst und ihr Fantum als wertvoll erleben können. Ähnlich wie in Virginia Woolfs Ein Zimmer für sich allein erschafft der Innenraum auf Instagram, vor dem Hintergrund einer patriarchal geprägten Mehrheitsgesellschaft, eine Privatsphäre. Dort können in ästhetischen und sozialen Praktiken eigene Identitäten erschaffen und Fantum produziert werden – ein Handeln, das außerhalb dieses Raums von unterschiedlichen Faktoren gestört oder beschränkt wird.

Sehr wichtig ist mir, dass in meinem Beitrag nicht der Eindruck erweckt wird, dass diese Beobachtungen einen vollständigen Blick auf die Fankultur ermöglichen oder gar auf die privaten Userinnen. Ich verstehe Instagram als Goffman'sche "frontstage", 46 auf der die Userinnen für Zuschauende in unterschiedlichen Inszenierungen sichtbar werden und eine oder mehrere soziale Fanrollen anhand von bestimmten Regeln und Normen vor Publikum performen. In ihren Posts zeigt sich, wie individuelle Arten der Selbstermächtigung im Umgang mit Medienbildern entwickelt werden, sodass diese Aktivitäten zumindest gleichwertig neben die Ergebnisse der Medienwirkungsforschung gestellt werden sollten, die bisher vor allem weibliche Userinnen eher als passiv verstand und ihre Aktivitäten mit einem pathologisierenden Blick beforschte. Fan zu sein ist eine freiwillige Entscheidung und die beobachtete Fanarbeit auf Instagram ist gekennzeichnet von einem "wildernde [n]", 47 widerständigen Lesen von Fanobjekten und -texten, das eigene Bedeutungen neben den intendierten Bedeutungen der Texte generiert, eigene soziale Erfahrungen einbringt und Fans zu aktiven und kreativen Mitautorinnen machen kann.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Goffman, Presentation of Self, S. 13ff., S. 70ff.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Jenkins, Textual Poachers, S. 284–290.

# Musik im Kopf, Musik im Körper. Romane als Echoräume

Von Tanja Schwan

"[...] hier und da erinnere ich mich an eine [...] Zeile [...], und wenn mir etwas sehr gefällt, wenn ich meine, es müsse 'gerettet' werden, dann verwende oder variiere ich einen Ausdruck, gebe ihm einen neuen Stellenwert. Das ist [...] ein Verhältnis zur Vergangenheit, ein Arbeitsverhältnis, das [...] in der Musik seit jeher vorkommt."

"Es ist das Verhältnis, das aus der Musik unter dem Titel 'Thema mit Variationen' […] bekannt ist."<sup>2</sup>

## I. Sind wir nicht alle ein bisschen Emma...? Verkörperungen des Metafiktionalen

,Titel und Motti meines Beitrags lassen bereits erahnen, dass ich das Thema der "Klingende[n] Innenräume" aus romanistischer Perspektive metaphorisch auslege, um es auf Musik, genauer gesagt: melodramatische Strukturen im Innenraum literarischer Texte zu beziehen. Dabei lese ich die beispielhaft zu analysierenden Romane aus dem französischen und spanischen 19. Jahrhundert als Text-Körper – als ästhetische Gebilde, die im sogenannten 'realistischen' Roman traditionell weiblich konnotiert und mit Frauennamen benannt sind. Romantitel wie *Madame Bovary*, <sup>3</sup> *La Regenta* (*Die Präsidentin*) <sup>4</sup> oder *Tristana* <sup>5</sup> – um nur einige unter vielen

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Ingeborg Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum (= Serie Piper 1105), München/Zürich 1983, Neuausgabe 1991, S. 60.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, Frankfurt am Main 1979, S. 40.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Gustave Flaubert, Madame Bovary. Mœurs de Province (1857), hrsg. von Claudine Gothot-Mersch, Paris 1971.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Leopoldo Alas "Clarín", La Regenta I/II (1884/1885), hrsg. von Juan Oleza (= Letras Hispánicas 182/183), Madrid <sup>4</sup>1989. Deutsche Ausgabe: Clarín, Die Präsidentin. Roman, aus dem Spanischen von Egon Hartmann, Frankfurt am Main 1987.

Benito Pérez Galdós, Tristana (1892), hrsg. von Isabel Gonzálvez und Gabriel Sevilla (= Letras Hispánicas 627), Madrid <sup>3</sup>2011. Deutsche Ausgabe: Benito Pérez Galdós, Tristana. Roman, aus dem Spanischen von Erna Pfeiffer, Frankfurt am Main 1989.

herauszugreifen – legen den Verdacht nahe, dass mit ihnen nicht nur die jeweils im Mittelpunkt der Handlung stehende Frauenfigur bezeichnet werden soll, sondern auch, wenn nicht gar in erster Linie, der Text als solcher.

Mit "Madame Bovary" wäre demnach nicht allein Emma gemeint, auch nicht im Verbund mit ihrer verstorbenen Vorgängerin an der Seite ihres Ehemannes Charles oder dessen Mutter, die beide schon vor ihr diesen Namen trugen. Vielmehr verbirgt sich hinter der Chiffre "Madame Bovary" der von Emma und ihren Namensschwestern gleichsam inkorporierte Text des Romans von Gustave Flaubert. Dass jene "Madame Bovary" eine durch und durch literarische Schöpfung ist, wird spätestens in dem Moment deutlich, als Emma am Ende ihres qualvollen Todeskampfes nach Einnahme einer Überdosis Arsen einen bleiernen Tintengeschmack auf der Zunge verspürt und einen Schwall blauschwarzer Flüssigkeit erbricht. "[P]lus pâle que le drap où s'enfonçaient ses doigts crispés",6 "bleicher als das Betttuch, in das sich ihre Finger krampfhaft einkrallten", wie es bei Flaubert heißt, wird ihr Körper damit endgültig zum Text. Das Erbrechen der Tinte identifiziert die Protagonistin als papierne Kunstfigur, die sich zuletzt in tote Buchstaben auf weißem Grund auflöst.

Mit dieser Nichtung Emmas als Person ist der Roman Madame Bovary allerdings nicht etwa zuende. Es folgen noch etliche Kapitel, in denen in Gestalt einer Nachgeschichte der Ruin der Familie Bovary geschildert wird. Neben einer fortschreitenden "Bovarysierung" – und Effeminierung – von Charles, der nach Emmas Tod deren romantische Illusionen ebenso übernimmt wie ihren leichtfertigen Umgang mit Geld, widmen sie sich dem traurigen Schicksal der gemeinsamen Tochter Berthe, die aufgrund der Verschuldung ihrer Eltern ein trostloses Dasein als Arbeiterin in einer Baumwollspinnerei fristen wird. Auch nachdem Emma im Roman physisch nicht mehr anwesend ist, gesellen sich ihr also noch ein bis zwei weitere Namensvetterinnen hinzu: Berthe als das glücklose Opfer der zerplatzten Luftschlösser ihrer Mutter und Charles als spätes Kind von deren Geist. In ihnen verkörpert sich "Madame Bovary" aufs Neue. Die Kette der metonymischen Ersetzungen und, damit einhergehend, das Spiel mit dem Vexiertitel wird über den Tod der Protagonistin hinaus weitergetrieben. Der bovarystische Verblendungszusammenhang schreibt sich fort, bis er geradezu emblematisch für die ganze Familie steht.

Er trifft letztlich aber auch alle Leserinnen und Leser des Romans, die diese Inszenierung für bare Münze nehmen und Flauberts Text für 'realistisch' halten. Wie Emma den romantischen Referenzdiskurs, der doch das Produkt einer Kunstwirklichkeit ist, im Sinne des *Bovarysme*<sup>7</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Flaubert, Madame Bovary, S. 323.

Jules de Gaultier, Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert (1892), hrsg. von Didier Philippot, Paris 2007.

auf ihre Lebenswelt überträgt,<sup>8</sup> so verkennen auch jene Leserinnen und Leser den literarischen Diskurs in *Madame Bovary* als Realitätsreferenz. Wie Emma Bovary und ihre Erben gehen sie einer Fehllektüre in die Falle. Noch jenseits der Textgrenzen wiederholt und multipliziert sich der Lektüreschaden der Protagonistin; er geht nicht nur auf Charles Bovary als ersten "Leser" und Interpreten Emmas über, sondern befällt alle "bovarystisch" Lesenden innerhalb und außerhalb des Romans. Eine literarische Figur wird diskursbegründend und avanciert zur Namenspatronin einer mimetisch-identifikatorischen Rezeptionshaltung. Flaubert als ihr Autor nimmt sich von der Verführung durch den romantischen Zauber nicht aus, wenn man dem kolportierten Diktum "Madame Bovary, c'est moi" Glauben schenken möchte. "Madame Bovary sind wir", ließe sich dem nur hinzufügen, bedenkt man, dass Flauberts Roman der Romane laut Standardlesart nach wie vor ein prominentes – wenn nicht das prominenteste – Zeugnis des literarischen Realismus darstellt.

Im gleichen Jahr (1892) erschienen wie Jules de Gaultiers Abhandlung über den Bovarysmus, streicht Benito Pérez Galdós die Metafiktionalität seines Romans *Tristana* von Anfang an in aller Deutlichkeit heraus, indem er die Titelfigur als einen "cuerpo de papel" in den Text einführt – einen Körper nicht aus Fleisch und Blut, sondern aus und auf Papier. "[T]oda ella parecía de papel", sie schien ganz und gar aus Papier zu bestehen, heißt es gleich auf den ersten Seiten des Romans, und weiter: "De papel nítido era su rostro blanco mate, de papel su vestido, de papel sus finísimas, torneadas, incomparables manos." ("Aus reinstem Papier war ihr mattweißes Gesicht, aus Papier ihr Kleid, aus Papier ihre zarten, fein gedrechselten, unvergleichlichen Hände.") 10

Die zu Beginn noch unbesudelte jungfräuliche Reinheit und Weiße Tristanas wird so hyperbolisch wie ironisch als "casi inverosimíl", <sup>11</sup> beinahe unwahrscheinlich bezeichnet, dass damit neben der rufschädigenden wilden Ehe, in der die junge Frau mit ihrem ältlichen Verführer Don Lope lebt, zugleich auch eine poetologische Bedeutungsebene aufgerufen ist. Höchst unwahrscheinlich mutet nämlich nicht nur die Bewahrung ihrer Jungfräulichkeit unter den genannten Umständen an, sondern auch die Tatsache, dass es Tristana selbst – eben jenes unbeschriebene Blatt – sein soll, die große Teile ihres eigenen Romans zu Papier bringen wird.

Prägnant formuliert hat diese These Eckhard Höfner, Literarität und Realität. Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts (= Studia Romanica 38), Heidelberg 1980.

Tanja Schwan, "Cuerpos de papel: Tristana como novela de metaficción", in: Habemus corpus. Estudios de Cuerpología Femenina en la Literatura universal, hrsg. von Oana Ursache und Claudia Costin, Granada 2018, S. 59–66.

Galdós, Tristana, S. 123 (dt. Ausgabe, S. 11).

<sup>11</sup> Ebd., S. 122.

Weder in thematischer noch struktureller Hinsicht vermag die makellose Unbeflecktheit der Protagonistin allem Anschein nach zu überzeugen. Genau dies wurde dem gleichnamigen Roman immer wieder angelastet - sei es als psychologische Unmotiviertheit der Figur, sei es als handwerkliches Unvermögen des Autors, offenkundige Brüche im Erzählfluss zu glätten. Dass diese beiden Punkte aus metafiktionaler Perspektive gerade kein Manko des Textes darstellen, sondern ihn im Gegenteil ästhetisch auszeichnen, möchte ich im Anschluss näher ausführen. Vorweg nur so viel, dass Tristana, dieses angeblich so einzigartige Geschöpf, "tan singular criatura", 12 sich als Patchwork aus mehr oder weniger durchsichtigen Weiblichkeitsstereotypen herausschält. Auf dem zunächst leeren Blatt Papier werden nach und nach allerlei Klischeevorstellungen eingetragen, die einander oftmals widersprechen. Da die charakteristischsten Züge der Titelheldin in den abgegriffensten Gemeinplätzen zu liegen scheinen, erweist sie sich als Karikatur naturalistischer Ansprüche auf Detailtreue. Somit tritt sie als Textkonstrukt in Erscheinung, das die Erwartungen auf handfesten Realismus durchkreuzt. Ihre viel beschworene Natürlichkeit' gibt sich als Effekt einer Beschreibung – buchstäblich aufgefasst als Beschriftung - zu erkennen, der sie zur (in diesem, und nur diesem Sinne) ,reinen' Kunstfigur werden lässt.

Ganz anders als einem naiven Verständnis des Realismus/Naturalismus gemäß zu erwarten wäre, sind die Romane dieser Epoche also von Frauenfiguren bevölkert, die als zutiefst anti-naturalistisch gelten können. An ihnen werden Problem und Krise "realistischer" Repräsentation thematisch, stellen sie doch Wahrnehmungsfilter dar, die einen mimetischen Zugriff auf die Welt "an sich", vor jeder literarischen Bearbeitung, verunmöglichen. Sie weisen den vermeintlichen Realismus der Texte "als Diskurs über Diskurse"<sup>13</sup> aus – als einen Metadiskurs, der sich auch aus anderen Diskurspartikeln speist und von ihnen konterkariert wird. Ein solcher Konterdiskurs wäre der melodramatische.

#### II. Melodramatische Untertöne

Dies führt uns auf eine zweite, für die Fragestellung dieses Bandes besonders relevante Ebene meiner Beispieltexte. Betrachtet man die Romanproduktion im Frankreich und Spanien des 19. Jahrhunderts, so fällt auf, dass eine Vielzahl der Texte nicht nur von metafiktionaler Qualität ist, sondern auch durchsetzt von melodramatischen Szenen. Angesichts der hohen Frequenz, mit der sich musikdramatische Einlagen im Textkörper der Romane manifestieren, gilt es im Folgenden, der Rolle und Funktion von Musik im Innenraum dieses Körpers nachzugehen. Neben der Frage, wie das

12 Ebd.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Höfner, Literarität und Realität, S. 240.

Hören von Musik oder das eigene Musizieren die Figuren körperlich affiziert, soll dabei die Musik als metafiktionales Signal und als Generator von Realitätseffekten im Vordergrund stehen.

Eine ästhetische Durchdringung von Körpertext und Textkörper zeigt sich insbesondere dort, wo die Körper der Romanprotagonistinnen zu narrativ modellierten Echoräumen der Musik werden. <sup>14</sup> Zur Einstimmung sei erneut an den in der Forschung vielfach inkriminierten "unwahrscheinlichen" Status Tristanas angeknüpft. Dieser tritt vor allem im mittleren Teil des Textes von Galdós zutage, der von den anderen beiden dadurch abgekoppelt und isoliert wirkt, dass die sowohl zuvor wie auch danach wieder verstummte Tristana darin als Erzählstimme fungiert. Auf unbelebtem Papier mittels Buchstaben vorübergehend zum Leben erweckt, durchläuft sie eine Metamorphose von einer Schreibfläche für dieses und jenes, vom arbiträren sprachlichen Zeichen, dem sich changierende Bedeutungen zuschreiben ließen, zur Heldin eines pervertierten Entwicklungsromans in Briefform.

In quasi-monologischen Briefen an den fernen, vor ihrem inneren Auge zunehmend verblassenden Geliebten Horacio schreibt Tristana sich aus der tristen Enge ihres häuslichen Konkubinats – "aquel hogar desapacible, frío de afectos, pobre" ("jene[m] unbehagliche[n], gefühlskalte[n], armselige[n] Heim")<sup>15</sup> – heraus. Als eine Art weiblicher Tristan tut sie dies in einer opernhaften Weise, <sup>16</sup> wobei sie stets neue Anläufe unter-

1

So auch in den berühmten Opernszenen bei Stendhal und Flaubert, wo der Platz in der Loge für Emma Bovary wie auch für Mathilde de La Mole den bevorzugten Ort romantischer Projektionen und eines imaginierten orgiastischen Vergnügens markiert – ein Frauen-Zimmer der besonderen Art, wenn man so will. Ähnlich den papiernen Existenzen Tristana und Emma wird auch Mathilde in Le Rouge et le Noir (1835) explizit als "un personnage tout à fait d'imagination" ausgewiesen. Dazu weiterführend Tanja Schwan, "….cela promet d'être tragique!' Spectacle des passions: sur la présence de l'opéra italien dans le roman français du 19e siècle", in: Intermedialität und Revolution der Medien. Positionen – Revisionen, hrsg. von Uta Felten u.a., Frankfurt am Main u.a. 2015, S. 21–34.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Galdós, *Tristana*, S. 143 (dt. Ausgabe, S. 37).

Mag der Tristan-Stoff wie ein Wagner'sches Leitmotiv bei der Romanlektüre auch immer wieder aufblitzen, so stellt sich die Namensreferenz zwischen der Protagonistin und dem Opernhelden doch eher über den Anschluss an die mittelalterliche Tristan-Legende – die matière de Bretagne keltischer Provenienz in den literarischen Bearbeitungen etwa eines Thomas von Britannien oder Gottfried von Straßburg – her als über Richard Wagners Tristan und Isolde (1859) selbst. Zwar gilt der Autor als ausgewiesener Kenner der Musik Wagners, die spanische Uraufführung der Oper fand jedoch erst 1899 im Gran Teatro del Liceu in Barcelona statt, so dass Galdós zum Zeitpunkt der Abfassung von Tristana allenfalls Libretto und/oder Partitur vorgelegen haben dürften (Juan Miguel Zarandona Fernández, "Pérez Galdós y el retorno de la materia de Bretaña a las letras españolas: Tristana y El caballero encantado", in: La hora de Gadós, Cabildo de Gran Canaria, hrsg. von Yolanda Arencibia u.a., Las Palmas de Gran Canaria 2018, S. 681–795, hier: S. 689f.).

nimmt, um den sich mehr und mehr verflüchtigenden Affekt der Liebe im Medium des Briefs wie in einer Da-capo-Arie auf Dauer zu stellen. Weit davon entfernt, authentische Dokumente ihrer Liebe zu sein, bedienen sich diese Briefe so gut wie ausnahmslos literarischer Versatzstücke aus dem Inventar des (vorwiegend italienischen) Liebesthesaurus von Dante bis Verdi. Die Schreiberin schlüpft dabei in die Rolle des Barthes'schen Opernsängers, der *Fragmente einer Sprache der Liebe* im Munde führt, <sup>17</sup> sie den Ausdrucksbedürfnissen seiner Intimkommunikation entsprechend aktualisiert und neu montiert.

Solange der Briefstrom nicht verebbt, sendet Tristana unablässig Metafiktionalitätssignale aus. Ihre dramatisch zugespitzten Affekteskapaden zeugen von einer anti-aristotelischen "disposición [...] para idealizar las cosas, para verlo todo como no es, o como nos conviene o nos gusta que sea", von ihrer "Bereitwilligkeit [...], die Dinge zu idealisieren, alles so zu sehen, wie es nicht ist oder wie es uns paßt oder gefällt, daß es sei." Bald

Die Titelheldin, heißt es an einer Stelle, "verdankte den Namen Tristana der Leidenschaft [ihrer Mutter] für jene ritterliche und edle Kunst, welche eine ideale Gesellschaft geschaffen hatte, die unserer ungehobelten und vulgären Wirklichkeit als ständige Norm und Beispiel dienen sollte." ("Su niña debía el nombre de Tristana a la pasión por aquel arte caballeresco y noble, que creó una sociedad ideal para servir constantemente de norma y ejemplo a nuestras realidades groseras y vulgares." Galdós, Tristana, S. 131; dt. Ausgabe, S. 21). Da aber Tristanas Mutter Josefina sich im weiteren Verlauf des Textes als ein weiblicher Ouijote herausstellt, der sich in Anachronismen verliert und erst auf dem Sterbebett seiner sprichwörtlichen locura abschwört, überlagern sich in der Genealogie der Figur Anspielungen auf die Tristan-Tradition mit quijotesken Elementen, so dass der Name Tristana den "Caballero de la Triste Figura", den Ritter von der traurigen Gestalt, ebenso anklingen lässt wie die tristeza finesecular, das topische mal du siècle am Ausgang des 19. Jahrhunderts, in dem die Tristesse gleichfalls mitschwingt. Galdós bedient sich bei der Figurenzeichnung einer in Tristana häufig zu beobachtenden Technik der Hybridisierung, indem er Referenzen auf unterschiedliche Themen- und Motivkomplexe aufruft, überkreuzt, verzerrt und ins Groteske verkehrt (Joan Grimbert, "Galdós's Tristana as a Subversion of the Tristan Legend", in: Anales galdosianes XXVII/XXVIII [1992/1993], S. 108-122, hier: S. 111), so aus dem Umkreis der Tristan-Sage beispielsweise das Motiv der Queste oder Suche nach dem Absoluten, das amouröse Dreieck mit seiner triangulären Begehrensstruktur, Tristan(a)s Waisenstatus und Verwundung, den Alabasterteint Isolde Weißhands usf. Die Lektüren der jungen Tristana und ihre Briefe an den abwesenden Geliebten fungieren als Mediatoren der Liebesillusion und somit Supplemente des Liebestranks; die ins Metaphysische übersteigerte, über den Tod hinaus währende Liebe Tristans und Isoldes ist nur noch im und als Zitat präsent; Tristanas Hinwendung zur Musik beglaubigt am Ende gerade nicht die Unsterblichkeit der Liebe und das schicksalhafte Füreinander-Bestimmtsein der Liebenden, sondern ihre längst vollzogene Trennung. Jenes Kippen vom Tragischen ins Prosaische ließe sich noch an weiteren Beispielen veranschaulichen.

Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux (= Coll. Tel Quel), Paris 1977.

träumt sich die literarisch ambitionierte junge Frau in schlaflosen Nächten in die Position einer Autorin von Tragödien, Komödien und Romanen; bald entwirft sie im Dialog mit der Haushälterin Saturna ein Schreibprogramm, das im Kern eine Konstruktionsskizze für realistische Romane enthält. Ein solides Fundament an Fakten schmückt sie mit Fiktionen aus: die gelungene Melange aus gesundem Realismus und dichterischer Erfindungsgabe würzt sie mit einer Prise Phantastischem. Bald wiederum spielt Tristana mit Horacio die Skripten literarischer Gattungen wie Autobiographie, Bukolik und tränenreichem Bekenntnis eines nach dem anderen imaginär durch. In ihren Briefen liest man, wie die beiden sich einer mystisch inspirierten Schmerzliebe hingeben und sich nach romantischen Sehnsuchtsorten verzehren; dann und wann sieht man sie rührselige Abschiedsszenen aufführen. Tristana, "la linda figurilla de papel", "das hübsche Papierpüppchen", 19 brilliert in allen Genres, die das livreske Universum für sie bereithält und ent-puppt sich schließlich als passionierte Briefschreiberin.

In dem Maße, wie der Text mit dem Titel *Tristana* von da an über weite Strecken den Charakter eines Briefromans annimmt, reduziert sich die erzählerische Vermittlung des Geschehens auf ein Minimum. Während das Papier selbst nicht mehr stillhält und zu wuchern beginnt, ist der auktoriale Erzähler soweit in den Hintergrund gedrängt, dass er sich lediglich punktuell dazwischenschaltet, um Tristanas affektive Regungen und Gefühlsausbrüche mit musikalischen Vortragsbezeichnungen wie "con viveza" ("in lebhaftem Tonfall"), "Con desaliento" ("Etwas verzagt")<sup>20</sup> oder "Con exaltación" ("in großer Erregung")<sup>21</sup> zu unterlegen. Insofern, als jene kurzen Wortmeldungen des Herausgebers schon optisch vom übrigen Text durch Einschübe, Klammern oder Kursivdruck abgesetzt sind, markieren sie Tristanas liebestrunkene Rede als uneigentliche und rücken sie in die Nähe der desemantisierten Sprache der Musik und des unwirklichsten aller Genres: der Oper, die zugleich auch jene Gattung ist, die am nachhaltigsten die konventionelle Affektrhetorik konserviert.

Mit der Wende zum epistolären Roman geraten mimetischer und diegetischer Darstellungsmodus in Konkurrenz. Die Minimisierung der Erzählinstanz lässt den Briefroman zum Dramatischen tendieren, die Figuren ihr "papel", d.h. ihre "Rolle" auf dem Theater in der Materialität beschriebenen und aufgerollten Papiers, unvermittelt ausagieren. Dass der fingierte Herausgeber des Briefverkehrs sich nur hin und wieder in Erinnerung ruft und beinahe vollständig hinter dem Briefkorpus verschwindet, suggeriert eine größere Gefühlsunmittelbarkeit, vermag aber nicht darüber hinwegzutäuschen, dass Tristana sich ihrer emotionalen Bande zu

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Ebd., S. 124 (dt. Ausgabe, S. 12).

Ebd., S. 140f. (dt. Ausgabe, S. 33f.), im Original kursiv.

Ebd., S. 188 (dt. Ausgabe, S. 96), im Original kursiv.

Horacio über eine grandiose Montage literarischer Zitate versichert. Theatralisierte Inhalte und eingestreute Genrehybride lassen sie als unzuverlässige Erzählerin ihrer Gefühlswelten erscheinen.

Darüber hinaus deutet der Rekurs Tristanas auf den präsentischen Modus des Briefs ein verzweifeltes Bemühen an, das stets Momentane des Affekts zu verstetigen. Im Brief – wie im Übrigen auch in der Opernarie – ist die Emotion aufgehoben, wird sie mit jeder neuen Formulierung am Leben erhalten. Ist die Liebe hingegen erst zum Sujet einer Erzählung geworden, wird sie "Geschichte" – und damit ihrer Gegenwärtigkeit beraubt. <sup>22</sup> Wenn Tristana sich also bereits an früherer Stelle im Roman fragt, wann und wie ihre Liebesgeschichte mit Horacio wohl einmal enden wird, erfasst sie mit erstaunlicher Weitsicht die unhintergehbare Nachträglichkeit ihrer Existenz als Romanfigur. Wohl wissend, dass ihr keine immerwährende Liebe vergönnt sein und der affektiv aufgeladene Ausnahmezustand der gemeinsamen Tage in Madrid nur eine Episode bleiben wird, schwört sie ihren Geliebten lange im Voraus darauf ein, er möge sie darüber im Unklaren lassen, sollten seine Gefühle für sie sich je ändern.

In der Tat atmet Horacio schon auf seinem Weg aus der Stadt erleichtert auf, sobald er den Ansturm der Affekte nachlassen fühlt. Mit jedem Tag der Trennung von Tristana flaut seine Liebe zu ihr weiter ab, bis schließlich auch der immer spärlicher dahinplätschernde Brieffluss versiegt ist. Als die ehemaligen Liebenden einander viel später wiedersehen, geben sie sich abgeklärt. So "[sprachen] sie niemals von der Vergangenheit [...]; beide schienen sich darin einig zu sein, jenen Roman, der ihnen zweifellos unwahrscheinlich und unecht erschien, für beendet und abgeschlossen zu erklären, da er eine ähnliche Wirkung auf sie ausübte, wie sie die unterhaltsamen Bücher, die uns in der Jugend begeistert und mitgerissen haben, für gewöhnlich im reifen Alter auf uns machen." ("[...] jamás hablaban de lo pasado: uno y otro parecían acordes en dar por fenecida y rematada definitivamente aquella novela, que, sin duda, les resulta inverosimil y falsa, produciendo efecto semejante al que nos causan en la edad madura los libros de entretenimiento que nos han entusiasmado y enloquecido en la juventud.")<sup>23</sup>

Tristana scheint inzwischen wieder zu Produkt und Bauchrednerpuppe ihres Erzählers geworden zu sein. Auch ihre hilflosen Versuche, die Liebe per Brief zu retten, ein Gefühl – und wäre es längst schal geworden – gleichsam zu musealisieren, sind passé. Der schnelllebige Affekt hat über den langen epischen Atem des Romans nicht getragen. Mochte der dramenanalog modellierte Briefroman auch dazu taugen, die Handlung zugunsten einer minuziösen Ausleuchtung der Affekte anzuhalten – eine

Der Gedanke findet sich bei Martin von Koppenfels, Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans, München 2007, S. 98.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Galdós, *Tristana*, S. 264 (dt. Ausgabe, S. 198), meine Hervorhebungen.

Stillstellung, wie sie sonst nur in der Opernarie stattfindet –, so verfehlt der Roman den ephemeren Affekt auf lange Sicht doch stets oder weiß ihn lediglich als Theatercoup zu reintegrieren, "als Konstruktion auf und über der Leere."<sup>24</sup> Der Rückgriff auf Theater und Oper als die angestammten Orte ästhetisch codierter Leidenschaften hält diese im Roman zwar präsent – allerdings können sie nur mehr im Irrealis des "melodramatischen Modus"<sup>25</sup> genossen werden: als Zitat, Imagination oder Unterbrechung, d.h. in Schwundstufen von Pathos, die versprengte Restbestände eines kulturellen Erbes bewahren, es archivieren und zum Zirkulieren bringen. Im leeren Container "Tristanas" – der Frau und des Romans – sammeln sich solche Überbleibsel und Residuen.

Beide sind bis an die Ränder angefüllt mit abgelegten Traditionen, die, in neue Kontexte versetzt und konfrontiert mit der modernen prosaischen Welt des Romans, mitunter komische Volten nehmen. Mithilfe eines Verses aus Dantes *Inferno*, "la vostra miseria non mi tange"<sup>26</sup> (frei übersetzt: "euer Elend kann mir nichts anhaben"), glaubt Tristana sich immunisiert gegen die Beschmutzung durch jedweden Unrat ihres Hausstandes, die unerwünschten Berührungen Don Lopes eingeschlossen. War die engelsgleiche Beatrice über die Flammen der Hölle und jegliche Anfechtungen durch die unteren Regionen der materiellen Welt und des Körpers erhaben, so scheint auch Tristanas Leib unversehrt und gegen physisches Leid gefeit. Nachdem zwei voreheliche Beziehungen ihre Unschuld 'in Wirklichkeit' bereits befleckt haben dürften, mutet die um alle Fragwürdigkeit ihres Lebenswandels bereinigte Unberührtheit einer *donna angelicata* bei der gefallenen Romanprotagonistin grotesk und verkehrt an.

Doch schert sich der Roman nicht um die 'realen' Verhältnisse. Als die Amputation eines ihrer Beine Tristana dazu zwingt, nicht nur ihre Liebe zu Horacio, sondern auch ihre in den Briefen an ihn ersonnenen hochfliegenden Pläne von einem freien und selbstbestimmten Leben als schreibende Frau zu begraben, endet der Text in einer Ehegroteske. In Verkehrung der Konventionen des klassischen Melodrams heiratet die verfolgte 'Unschuld' – und erklärte Gegnerin der Ehe – nicht den schönen Märchenprinzen Horacio, sondern den alten Bösewicht Don Lope. Dabei verläuft auch die übliche Chronologie der Eheanbahnung umgekehrt: Nachdem ihr greiser Vormund seine Schutzbefohlene Tristana entjung-

.

Peter Brooks, "Die melodramatische Imagination", in: Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film, hrsg. von Christian Cargnelli und Michael Palm, Wien 1994, S. 35–63, hier: S. 60. In Madame Bovary etwa tritt mit dem Topos der soirée à l'opéra ein geborgtes Melodram an die Stelle der dramatischen Klimax und überspielt das leere Zentrum des Romans, so dass das Versprechen des Tragischen unerfüllt bleiben muss. Dazu Schwan, "Spectacle des passions".

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Brooks, "Die melodramatische Imagination", S. 38.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Inferno II, 92 zit. nach Galdós, Tristana, S. 122, im Original kursiv.

fert und sie damit für den Ehestand eigentlich ein für allemal verdorben und untauglich gemacht hat, bricht sie die Ehe mit einem anderen, bevor diese überhaupt geschlossen ist. Das Happy End bleibt aus – bringt der offene Schluss des Romans doch weder den Sieg des Guten noch den Lohn der Tugend. Dem überzeugten Junggesellen und notorischen Schürzenjäger Don Lope nimmt man die Bekehrung zum braven Spießerglück auf seine alten Tage nicht ab. Tristana hingegen lässt die Trauungszeremonie teilnahmslos ("con indiferencia")<sup>27</sup> und wie schlafwandlerisch über sich ergehen; sie zeigt sich davon ebenso ungerührt wie von Don Lopes einstiger Tyrannei. Ein Ende also in Resignation auf ganzer Linie?

Tatsächlich führt der unerwartet anberaumte Lebensbund des seltsamen Paars den schalen Beigeschmack eines lieto fine mit sich, das in der scena ultima eines melodramma die bedrohte Norm der Ehe pro forma zwar restauriert – allerdings um den Preis einer massiven Infragestellung dieser Norm, die der heitere, im Kontext der ernsten Oper oft aufgesetzt wirkende Komödienschluss letztlich nicht zurückzunehmen vermag. So auch im Roman, wo der Ausgriff auf das Melodram inmitten eines "naturalistischen" Ambientes fehl am Platze scheint. Das Theaterhafte spielt sich sozusagen auf einer "anderen Szene" ab, auf der sich Naturalismus allererst herstellt als naturalisierender Effekt der Narration.

Kehrt man die Perspektive jedoch um und lässt sich auf den so artifiziellen wie unwahrscheinlichen Romanschluss ein, dann erscheint auch dieses fragwürdige Happy End in einem anderen Licht. Könnte es nicht ebenso gut sein, dass Galdós, indem er "Tristana" in der Mesalliance mit Don Lope enden lässt, eine Pointe setzt, die den Kunstcharakter ihrer Geschichte abschließend noch einmal beglaubigt? In der Feier des Unwahrscheinlichen, die das *lieto fine* anstimmt, behauptet sich gegen jede Wahrscheinlichkeit die literarische Qualität *Tristanas*.

Auch dies lässt sich paradoxerweise am versehrten Leib der Protagonistin ablesen, der *pars pro toto* für den fragmentierten Textkörper steht. Nach ihrer Operation sehen wir Tristana immer häufiger beim Orgelspiel im intimen Interieur von Don Lopes Haus. Mit Einverständnis des Hausherrn ist es niemand anderes als Horacio, der ihr Unterricht im Musizieren erteilt, so dass man zunächst von einer Ersatzbefriedigung ausgehen könnte, die sich an die Stelle der abgekühlten Liebe zwischen den beiden gesetzt hat.<sup>28</sup> Im Wortspiel mit dem spanischen "órgano", das sowohl das Organ wie die Orgel meint,<sup>29</sup> schwingt zum einen eine sexuelle Konnota-

Die Orgel scheint hier eine passende Wahl, da sie Töne zeitlich versetzt im Raum nachhallen lässt wie das ferne Echo einer längst vergangenen Liebe – und damit ein

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Ebd., S. 271.

Affektvakuum füllt. Für die Anregung danke ich Yevgine Dilanyan.

Die Bezeichnung der Orgel geht auf den griechischen *organon*-Begriff für "Gerät" oder "Werkzeug" zurück; sie galt als "ein vom Menschen ersonnenes Wunder-

tion mit. Dass die orgelspielende Tristana als Heilige Caecilia figuriert wird, kann dabei als ein weiterer augenzwinkernder Verweis auf Verkehrung als textstrukturierendes Prinzip gelesen werden. Denn wie die tugendhafte römische Märtyrerin nur irrtümlich infolge eines Übersetzungsfehlers zur Schutzheiligen der Musik werden konnte, obwohl sie sich der Legende zufolge ausgerechnet beim Erklingen der Hochzeitsorgel Gott zugewandt und um den Erhalt ihrer Keuschheit gebetet haben soll,<sup>30</sup> so gibt Tristana trotz anderslautender Einlassungen des Textes mitnichten eine Tugendheldin ab. Auch ihre 'Vita' ist nichts als fromme Legende, ihr (Text-)Körper nicht, wie behauptet, der einer *inmaculada*, sondern bloße Makulatur.

Zum anderen lässt sich das doppeldeutige *orgáno* jedoch auch auf das verlorene Organ der beinamputierten Tristana beziehen. In dieser Lesart würde die Orgel das fehlende Bein ersetzen und zu einem Instrument der Irrealisierung werden – dergestalt, dass die imaginierte Welt der Kunst einmal mehr die traurige Realität sprichwörtlich 'überstimmt', wie es zuvor schon im Briefkonvolut Tristanas zu vernehmen war. Begreift man die Orgel als Beinprothese, so bildet sie ineins mit Tristanas Physis einen Klang-Körper und Echo-Raum für Manifestationen des Künstlichen wie auch des Künstlerischen. Nachdem sie die Schreibfeder niederlegen musste, bringt Tristana auf andere ästhetische Weise ihre Weigerung zu Gehör, die Zumutungen des Wirklichen unwidersprochen zu lassen.

So trotzig wie kühn Tristana an der Artikulation ihres Affekts via Brief auch dann noch festhielt, als sie ihre Liebe längst als Hirngespinst durchschaut und den zu ihrem Abgott stilisierten Horacio als ihre eigene Projektion entlarvt hatte, so unbemerkt zieht die Verheiratung mit Don Lope an ihr vorüber. Wo sie am Gewöhnlichen scheitert, hält sie sich an das Ästhetische als dessen Widerpart und triumphiert dennoch – auf einem anderen Schauplatz, der ihren glanzlosen Alltag sowohl übersteigt als auch übersteigert. Über das Hineinholen dramatischer Potenziale und kontrafaktischer Potenzialitäten in den Roman formuliert *Tristana* aus einer genuin literarischen Position Einspruch gegen ein mimetisches *mis*-

werk". Damit ist einmal mehr ihr Artefakt-Charakter betont. Schon der Heilige Hieronymus setzte die Orgel in Korrelation zum menschlichen Körper: "Organum autem hominis corpus est." Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Teil 1: Von den Anfängen bis 1750 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7,1), Laaber 1997, S. 8.

Näherhin Sabine Meine, "Caecilia ohne Heiligenschein. Musikalische virtus im Wandel", in: Wegbegleiter im Diskurs. Musikhistorisches Kolloquium von Kollegen und Freunden Arnfried Edlers, hrsg. von Günter Katzenberger und Hans Bäßler (= ifmpf-Monographien 7), Hannover 2004, S. 87–96. Raffael hat die Schieflage zwischen dem gen Himmel gewandten Blick und dem zu Boden strebenden Attribut der Orgel um 1514 mit der Verzückung der Heiligen Caecilia ins Bild gesetzt und modellhaft verhandelt.

reading. Melodrama und Metafiktion – zwei gegenläufige Textstrategien, deren eine den "schönen Schein" aufrecht zu erhalten sucht, während die andere ihn auf seine Konstruiertheit hin transparent macht – wirken zusammen auf eine "Rettung" ästhetischer Gegenwelten hin.

In ihrer papiernen Funktion als Textkörper übersteht "Tristana" den chirurgischen Einschnitt in die Substanz ihres Fleisches letztlich ebenso unversehrt wie den Keimbefall in Don Lopes bescheidener Wohnung. Mögen ihr Herz und ihr Bein auch gebrochen sein – ihr Wille zur Kunst ist es nicht.

## Register\*

<sup>&</sup>lt;sup>\*</sup> In die Register wurden auch anonyme Bezeichnungen und Klassifizierungen von Personen und Orten aufgenommen (kursiv gekennzeichnet, Ortsangaben im Singular). Auf zu generelle Begriffe wurde verzichtet.

## Personen

Abendroth, Hermann 183	Bach-Fans 265
Adam, Wolfgang 37	Bachmann, Ingeborg 277
Adenauer, Gussie 169	Baig, Khalid 239
Adenauer, Konrad 169, 184	Ballhorn-Rosen, Friedrich Ernst
Admiral P. (Reggae Artist) 54	Heinrich und Sophie 152
Adorno, Theodor W. 46	Bargiel, Woldemar 179
Agricola, Friedrich 114, 119	Barnett, Eliza 227, 229
Alas, Leopoldo ("Clarín") 277	Barnett, John 227
Amann-Neusser, Gabriele von	Barthes, Roland 282
194	Bartsch, Cornelia 17, 20, 28f.,
Andreae, Wika (verh. Schnitzler)	142, 144f., 199ff.
182	Bauer-Lechner, Natalie 193
Anna Amalie von Preußen 111	Beach, Amy 229
	Bebermeier, Carola 20, 219ff.
(Mit-)Arbeiter:innen 124, 206,	Becher, Alfred Julius 174
225, 237, 240, 278 Ardila-Mantilla, Natalia 138f.,	Becker, Ruppert 177
149	Beckford, William 213f.
= : *	Beer, Johann 125
Arimondo, Antonio (gentiluo-	Beethoven, Ludwig van 41, 127,
mo) 89	132, 160, 172, 174f., 177,
Arnim, Bettina von 32, 178f.	182, 184, 224, 226, 256f.
Arnim, Gisela von 178	Behne, Klaus-Ernst 103ff.
Arnold, Carl Johann 32, 178	Bellini, Vincenzo 132, 159
Arnstein, Fanny von (geb. Itzig)	Bembo, Zuan (gentiluomo) 89
147f.	Benda, Franz 111
Arzt, Rosemarie 238f., 241	Bendemann, Eduard 175
Assmann, Aleida 138, 151	Benecke, Familie 157
Auber, Daniel-François-Esprit	Benecke, Marie 164
132	
Austin, Sarah 164	Benedict, Julius 160 Besler, Samuel 68f.
7.11	-
Babbe, Annkatrin 20, 134,	Bethge, Hans 46
185ff.	Bettler 206
Bach, Carl Philipp Emanuel	Bhabha, Homi K. 208
110f., 117f., 137, 146ff.	Blumenberg, Hans 277
Bach, Johann Christian 125	Böhler, Otto 41
Bach, Johann Sebastian 112,	Boieldieu, François-Adrien 132
127, 137, 144ff., 172, 177,	Boissier-Butini, Caroline 19,
182, 265	123, 127ff., 131ff.
Bach, Wilhelm Friedemann	Boitard, Louis Philippe 75
147f.	

Borchard, Beatrix 17f., 23ff., 144f., 160, 162, 177, 199 Bourdieu, Pierre 15, 265f., 273 boyd, danah 262f. Brahms, Johannes 35, 38f., 41, 159, 162, 177ff. Brandt, Heinrich Carl 94 Braunfels, Michael 169 Brennerberg, Irene von 194 Bruch, August 180 Bruch, Max 180ff. Bukovics, Emerich von 42 Burgmüller, August 170 Burgmüller, Norbert 170, 172 Burmann, Gottlieb Wilhelm 148 Burney, Charles 75, 98, 111, 113ff., 117f. Bury, Rhiannon 268 Busch-Salmen, Gabriele 68, 111

Buslau, Oliver 110

Callcott, Augustus Wall 160 Callcott, Lucy 165 Calvin, Jean 123, 126 Cannabich, Christian 19, 91ff. Capponi, Neri (fuoruscito) 80 Carl Theodor, Kurfürst 19, 91ff., 113 Carreño, Teresa 42, 229 Caruso, Enrico 45, 182 Catt, Henri de 112 Chasot, General Egmont Graf 98, 112, 114 Chopin, Frédéric 32, 159, 169, 173, 182, 228 Clementi, Muzio 127 Conrat, Ida und Hugo 38ff. Conrat, Ilse 39 Cramer, Johann Baptist 127

Buyken, Evelyn 20, 137ff., 199

"dames chantantes" (Chorsängerinnen) 131, 134 Dante Alighieri 282, 285 Danzi, Innocenz 91 David, Ferdinand 177, 228 David, Paul 228 Denis, Jean-Ferdinand 212 Descartes, René 258 Devrient, Eduard 145 Dietrich, Albert 35, 177, 179f. Dilanyan, Yevgine 19, 91ff., 113, 286 Diniz, Edinha 209ff. Doni, Antonfrancesco 82f. Dreyschock, Alexander 221 Droysen, Johann Gustav 26 DuMont, Marcus 167 Dvořák, Antonín 39 Dwight, John Sullivan 222ff., 228

Eißler, Marianne 194 Eldering, Bram 183 Elsasser, Julius 29 Enkhausen, Hr. 24 Ernst, Heinrich Wilhelm 159f. Euler, Georg 175f.

Fabian, Johannes 205 Falk, Rainer 116 Fans 21, 261ff. Faßbender, Willy 41 Fatio, Pierre (Genfer Bürger) 124 Feller, Joachim 66, 70ff. Ferni, Carolina und Virginia 193 Feuermann, Emanuel 183f. Finscher, Ludwig 59, 93, 98, 107 Fischer-Lichte, Erika 49f., 54 Flaubert, Gustave 277ff. Fler (Rapper) 266 Follower 250, 261, 269 Fonseca, Hermes da 214 Foucault, Michel 12f., 132, 187 Fraenkel, Joseph 45 Freire, Vanda 216

Friedrich II. von Preußen (der Große) 19, 95, 98ff., 107, 109ff.

Fritz, Gaspard 125

Gade, Niels Wilhelm 181 Garber, Jenny 263, 267 Gaultier, Jules de 278f. Gebhard, Heinrich 229 Geertz, Clifford 192, 270f. Geflüchtete 21, 233ff. Geigerinnen (Studierende) 20, 185ff.

Geiringer, Christine und Gustav 42

Gesius, Bartholomäus 68 Giannetti Ruggiero, Laura 89 Goethe, Johann Wolfgang von 41

Goetze, Franz 227 Goffman, Erving 272, 275 Gonzaga, Chiquinha 20, 208ff., 214ff.

Grabau, Eleonore Henriette (geb. Bünau) 33 Guthmann, Johannes 199

Hagemann, Julius 184
Han, Byung-Chul 258
Händel, Georg Friedrich 65,
126, 137, 173, 226, 230
Handke, Peter 245, 255
Hänsel, Christian 126, 130
Hanslick, Eduard 193f.
Hartmann, Mathilde 176
Hasenclever, Richard 172, 175f.
Hasse, Johann Adolf 113
Haydn, Joseph 126, 132, 226,
230
Heermann, Johann 68f.

Heesch, Florian 18, 47ff. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 201

Heine, Heinrich 169, 171

Hellmesberger d.A., Josef 185f., 189
Henneberg, Familie 42
Hensel, Fanny (geb. Mendelssohn Bartholdy) 18, 23ff., 28ff., 143f., 172, 199
Hensel, Sebastian 25, 31
Hensel, Wilhelm 24ff., 158
Herder, Johann Gottfried 204
Herstatt, Iwan 182ff.
Hertz, Hedwig 164
Heydemann, Minna und Albert 26
Higginson, Henry Lee 229
Hildebrand, Theodor 170ff.,

Hiller, Ferdinand 169, 172f., 175, 180ff. Hindemith, Paul 183 Hirth, Friedrich 45f.

Hochmann, Rosa 194 Hoff, August und Traude 169 Hoffmann, Josef 40

Hollmann, Gretl 40

Höppner, Michael 254 Hornbostel, Erich Moritz von 202ff., 206f.

Horsley, Familie (u.a. William und Eliza Hutchins) 153f., 157, 159f., 163ff.

Horsley, Fanny (verh. Thompson) 153, 156ff.

Horsley, John Callcott 160f., 164

Horsley, Mary (verh. Kingdom Brunel) 153

Horsley, Sophy 153, 157ff., 163ff.

Hottmann, Katharina 16, 18f., 47, 59ff., 101, 142 Hoven, Lena van der 99f., 112

Hübner, Julius 159, 172, 175

Itzig, Familie (u.a. Daniel und Mirjam) 20, 140, 146ff.

Jackson, William 75
Jahn, Otto 180
Jenkins, Henry 263f., 275
Jenson, Jolie 265
Joachim, Amalie (geb. Schneeweiss) 160, 162ff.
Joachim, Joseph 20, 34f., 151f., 159ff., 177ff., 182
Jost, Hans Ulrich 134f.

Kahn, Otto 45 Kalkbrenner, Frédéric 127 Karl der Große 69 Khnopff, Fernand 38, 40 Kindermädchen 206 Klingemann, Carl 152ff., 156ff., 163, 174 Klingemann, Friedrich 163 Klingemann, Sophie (geb. Rosen) 20, 151ff. Klotz, Carl 172 Knierbein, Ingrid 182f. Koch, Ernst 176 Kozinets, Robert 264, 270 Krause, Christian Gottfried 113 Kreutzer, Florian 234f. Kreutzfeldt, Clemens 20, 219ff. Kuijken, Barthold 119 Kyllmann, Carl Gottlieb 174f., 179f.

Larsen, Katherine 264f.
Le Brun (Lebrun), Ludwig August 98, 100, 125
Lehnert, Gertrude 63
Lemacher, Heinrich 20, 168f., 184
Leopold, Silke 101, 233
Leser, Rosalie 176ff.
Levy, Sara (geb. Itzig) 114, 140, 146ff.

Lewenhagen, Hr. 26 Lind, Jenny 159, 164 Loeffler, Charles 229 Löw, Martina 14, 34, 141, 187, 235, 262 Lübeck, Wilhelm 170

Magaldi, Cristina 201, 216 Mahler, Alma (geb. Schindler) 18, 37ff. Mahler, Gustav 18, 38f., 41ff., 181ff. Mann, Thomas und Katja 43 Mara, Elisabeth 125 Maria Antonia Walpurgis von Sachsen 113 Märker, Hr. 26 Marpurg, Friedrich Wilhelm 111, 113, 115f., 118, 146 Mattheson, Johann 65f. Mäurer, Bernhard 167t. Mauser, Siegfried 22 May-Jones, Frauke 43 McClintock, Anne 205, 208 McRobbie, Angela 263, 267 Meine, Sabine 11ff., 80, 287 Mendelssohn, Henriette 143 Mendelssohn Bartholdy, Abraham 28, 171 Mendelssohn Bartholdy, Cécile (geb. Jeanrenaud) 33, 164 Mendelssohn Bartholdy, Fanny

(siehe Hensel) Mendelssohn Bartholdy, Felix 18, 20, 24ff., 31, 33f., 137, 143, 145f., 151ff., 167ff., 181, 226

Mendelssohn Bartholdy, Lea 28, 137, 140, 143ff., 150, 175 Mendelssohn Bartholdy, Lili 164 Mendelssohn Bartholdy, Paul

Mendelssohn Bartholdy, Paul 137, 143, 150 Mendelssohn Bartholdy, Rebecka (verh. Lejeune Dirichlet) 24, 33, 145, 172, Menzel, Adolph 111 Mesnaritsch, Vincent 254, 258 Meyerbeer, Giacomo 127, 132, 159 Mies, Paul 184 Milanollo, Teresa und Maria Miller, Jonathan Marcus 86 Minder-Jeanneret, Irène 19, 123ff. Mitchell, Joni 49, 55ff. Mod-Mädchen 267 Mohammed (Prophet) 239 Moll, Carl 38ff. Monicello, Angelo Maria 113 Moore, Allan 48f. Mörz, Stefan 92f., 108 Moscheles, Felix 228 Moscheles, Ignaz 20, 27, 151f., 157f., 160, 163ff., 221, 227f. Moscheles, Serena 164 Moser, Kolo 40 Mozart, Leopold 97 Mozart, Maria Anna ("Nannerl") 125 Mozart, Wolfgang Amadeus 125, 127, 132, 180, 182, 226 Mücke, Theodor 171f. Müller, Wolfgang 170f., 175 Muntendorf, Brigitta 21, 247, 252ff. Musil, Robert 202, 206ff., 210

Necker, Louis Albert 202f. Neruda, Wilma 193f. Neuff, Augustin 114 Neves, Francisca Edwiges (siehe Gonzaga) Nicolai, Friedrich 113, 115ff., 147 Niemöller, Klaus Wolfgang 20, 32, 167ff. Nietzsche, Friedrich 201 Nonnenmann, Rainer 21, 199, 245ff., 262 Novello, Clara 164

Panteo, Bianca 194 Paradis, Maria Theresia 148 Parepa, Euphrosyne 228f. Paul, Jean 245 Pearson, Rebecca 265 Pelker, Bärbel 95, 102 Pereira-Arnstein, Henriette von 137, 140 Pérez Galdós, Benito 21, 277, Pergolesi, Giovanni Battista 126 Pezel, Johann 71 Plank, Josef 193, 195 Pollack, Theobald 40 Popfans 264 Portella, Angela 216 Prieske, Sean 21, 233ff. Prostituierte 89, 206 Pugnani, Gaetano 125 Purcell, Henry 74f. Purtschert, Patricia 201

Quantz, Johann Joachim 19, 95, 98ff., 109ff. Quondam, Amedeo 81

Rahles, Ferdinand und Felix 174
Rau, Susanne 141f.
Rauch, Wilhelm 174
Reckwitz, Andreas 205
Reichardt, Johann Friedrich
113, 118, 146ff.
Reifenberg, Eva 184
Reifenberg, Paul und Emma 183
Reimers, Christian 176f., 179
Reinecke, Hans-Peter 101, 107
Reiner, Svenja 21, 261ff.

Remy, Marie 164 Ribarz, Rudolf 40 Richardson, Nathan 21, 219ff. Richter, Sebastian 19, 79ff. Ries, Ferdinand 170, 172 Rist, Johann 67f., 70 Röbke, Peter 138f., 144, 149 Rode, Pierre 144f., 150 Rode-Breymann, Susanne 15f., 18, 37ff., 47, 141, 186f., 199f., 219 Rogers, Clara Kathleen (geb. Barnett) 21, 219ff., 227ff. Rogers, Henry Munroe 229 Ronchaia, Rolandino/Rolandina (Prostituierte) 89 Rosa, Carl 228f. Rosé, Arnold 183 Rosen, Friedrich August 152ff., 158f., 165 Rosen, Georg 152, 164 Rossini, Gioachino 132 Rost, Henrike 11ff., 151ff. Rousseau, Jean-Jacques 129, 204 Rugendas, Moritz 212f.

Sander, August 183 Sanudo, Marino 89 Sarasate, Pablo de 184 Schadow, Wilhelm von 172f., Schelle, Johann 71 Schiller, Madeline 228 Schindler, Emil Jakob 40 Schirmer, Wilhelm 170ff. Schloß, Sophie 176f. Schmidt, Robert 141 Schnitzler, Olga 182 Schnitzler, Robert und Viktor 181ff. Schönberg, Arnold 41 Schornstein, Hermann 172 Schornstein, Johannes 174

Schrage, Susanne 19, 100, 109ff.

Schroer, Markus 14 Schubart, Christian Friedrich Daniel 91ff., 97, 102f., 107 Schubert, Alexander 21, 247ff. Schumann, Clara (geb. Wieck) 32, 34f., 159f., 162, 164, 175ff., 182 Schumann, Marie 177 Schumann, Robert 32, 35, 162, 175ff., 228 Schuster-Seydel, Therese 194 Schwan, Tanja 21, 277ff. Sembrich, Marcella 45 Sheldon, Mary 45 Silbermann, Alphons 184 Sohn, Carl Friedrich 175f. Soldat, Marie 193 Southerne, Thomas 74 Spitzer, Friedrich Victor 39f., Spivak, Gayatri Chakravorty Spohr, Louis 170 Stamitz, Carl 100, 125 Stappen, Pierre Charles van der 38ff. Steifensand, Xavier und Wilhelm Steinberg, Wilhelm (William) Steinberger, Adolf 167 Steinbrück, Eduard 171 Stenersen, Thomas 51 Stewart, Charles Samuel 211 Stockhausen, Julius 160 Strauss, Richard 181ff. Stumpf, Carl von 202 Sullivan, Arthur 228 Swift, Andrea 271 Swift, Taylor 21, 261ff.

Tajacalze, Domenego 89 Tausch, Julius 176 Tefé, Nair de 214 Telemann, Georg Philipp 60f., 64ff.
Thompson, Seth 153, 156f.
Thomsen-Fürst, Rüdiger 91, 93ff., 101, 107
Timmermann, Volker 193
Tindal, Mr. 75
Todi, Luísa 125
Toeschi, Carlo Giuseppe 19, 91ff.
Toeschi, Johann 91
Twining, Thomas 75

Unseld, Melanie 75, 115, 138, 140ff., 219 Uzielli, Lazzaro 182, 184

Venier, Domenico 80 Verdi, Giuseppe 282 Verkenius, Erich 167f. Viotti, Giovanni Battista 125 Vogler, Georg Joseph 101, 113

Wagner, Richard 39f., 175, 215, 281
Wallraf, Ferdinand Franz 167f.
Wasielewski, Wilhelm Joseph von 176f.
Weber, Carl Maria von 127, 132
Weel Skram, Eva 49ff.
Weininger, Otto 41
Weise, Christian 60ff., 76
Weiser, Ludmilla 189
Weissmann, Adolf 147
Wendling, Johann Baptist 95, 98f., 102
Werkmeister, Sven 203f.

Wetterer, Angelika 234 Wieck, Clara (siehe Schumann) Wilhelmine von Bayreuth 101, Wilhelmsen, Unni 49, 52f., 55ff. Wilke, Jürgen 185, 191 Willaert, Adrian 19, 79f., 82, 86ff. Williams, Hayley 271 Witte, Emanuel de 11, 13f. Wolff, Johann Nicolaus 172 Woolf, Virginia 263, 274 Woringen, Elisa und Rosa von Woringen, Ferdinand von 145, 170ff. Woringen, Otto von 171f. Wulff, Zippora (geb. Itzig, später Cäcilie von Eskeles) Wüllner, Cläre 182 Wüllner, Franz 179, 182

YouTuber 252ff., 256, 258

Zagorski-Thomas, Simon 48, 54
Zantani, Antonio und Helena
Barozza 80
Zelter, Carl Friedrich 137, 143
Zemlinsky, Alexander von 18,
39
Ziesenis, Johann Georg 94
Zimmerman, Andrew 204
Zimmermann, Bernd Alois 20,
168f.
Zubernis, Lynn 264f.
Zuckerkandl, Berta und Emil
38, 40

## Orte

	D 1 C . 10 I 1 1550
Aachen 170, 172	Brook Street 19, London 155ff.
Afghanistan 240	Bühne 48f., 52f., 55, 74, 207,
Afrika 211	252, 255, 258
Akademie 80ff., 90	Bürgerhaus 8, 11, 20, 69, 167
Album 20, 33, 56, 152, 155,	Burgstraße, Berlin 147
158ff., 164f.	
Altenkirchen 168	Cabinet (siehe Kabinett)
Atelier 38, 42	Carnegie Hall, New York 219
Amerika 20, 38, 42f., 201, 217,	Casino de Saint-Pierre, Genf
228	123, 125, 130ff., 134
Amsterdam 100, 107	Central Park, New York 45
Andradai (Vorort von Rio de	Cherbourg 42f.
Janeiro) 210	Coblentzer Straße (heute: Ade-
Angola 211	nauerallee), Bonn 179
	Columbia University, New
Badhaus 91, 102	York 45f.
Bad Pyrmont 112	Cuxhaven 42
Bahn 252	
Bahnhofstraße 4, Köln 181	Detmold 20, 152, 159f., 162
Balkan 240	Deutschland 18, 20, 50f., 53, 60,
Balkon 211	76, 154, 167, 233f., 236,
Beacon Street, Boston 221,	237, 240f.
229f.	Disco 257
Belgravia, London 157	Domhof, Köln 168
Berlin 6, 18, 20f., 28, 31, 35,	Dover 43
109, 111, 114f., 120, 137ff.,	Drawing Room 15, 157f.
141, 143, 146, 148, 150, 154,	Dresden 44, 112, 175
158, 167, 171f., 178, 183,	Duisburg 169
199, 233, 235f., 238	Düsseldorf 20, 167ff., 172f., 175
Berlin-Wilmersdorf 233, 236	
Berliner Hof 110	Echoraum, Echo-Raum 7, 21,
Bethlehem 211	277, 281, 287
Bodensee 169	Elberfeld 174
Bonn 154, 163f., 167, 177, 179f.,	England 18, 60, 74f., 156
184	Erinnerungsraum 6, 20, 151,
Bonn-Mehlem 179	154, 164f.
Bonn-Rhöndorf 169	Europa 6, 20, 43, 98, 199, 201,
Boston 6, 21, 219, 221ff., 226ff.	206, 211, 213, 215, 216, 217,
Brasilien 209, 211ff.	221f., 225, 230, 233
Breslau 112	

Internet 7, 245ff., 250ff., 258f., Fanraum 261, 269 262, 268f. Fenster 6, 11, 20, 61f., 67, 158, 199, 202, 206f., 211, 214, Italien 229 Fernsehen, TV 18, 53, 57 Jena 71 Fernsehshow 50 Jugendraum, -zimmer 237, 267 Flur 12, 163, 172 Frankreich 280 Kabine 257 Kabinett 19, 28 Gartenhaus 24 Kaffeehaus 38 Gartensaal 24f., 28, 31, 33f., 199 Kaisergemach 42 Gartentrakt 31 Kaiserin Auguste Viktoria Gartenwohnung 26 (Schiff) 42 Gasthaus 63 Kammer 12f., 15, 19, 110, 113 Gemeinschaftsunterkunft (GU) Kassel 163 21, 233, 235f., 241 Kensington 153, 157, 159f., 163 Genf 6, 19, 123, 125f., 127, Kinderzimmer 267 129f., 132ff. King's College 154 Genfer Konservatorium 134 Kirche 19, 59, 69, 71f. Genfer Rathaussaal (siehe salle Kirchenraum 123 Kloster 37 de la Maison de Ville) Gewandhaus Leipzig 33f. Koblenzer Straße (siehe Cob-Grand Hotel 42 lentzer Straße) Grenzräume 202, 208 Köln 20, 167, 169f., 175, 179ff., 253, 257 Hamburg 43, 148, 177, 248 Kölner Rathaus 184 Hannover 154, 159f., 179 Kölner Synagoge 184 High Row 1, London 157f. Konservatorium 195, 220 Hinterhof 237 Konservatorium der Gesell-Hobart Place 4, London 155ff., schaft für Musikfreunde, 160, 162f. Wien 6, 20, 185ff. Hochschule für Musik und Tanz Konzertbühne 47 Köln bzw. Kölner Konser-Konzerthaus 38, 220 vatorium 17, 168f., 181 Konzertraum 6, 19, 123, 125, Hof 37, 95, 110, 114f., 162 135, 270 Hölty-Straße 16, Hannover Konzertsaal 27, 30, 32, 34f., 125, 160, 162 131, 215 Honnef 179 Krefeld 172 Hörsaal IV, Universität zu Köln Küche 69 Kunstakademie 170 Hotel 42, 44f., 237 Kunstsalon 229

Kupferstichzimmer 25, 33

Hotel Majestic, New York 45

Hotel Savoy, New York 45

Landhaus 38
Lateinamerika 6, 20, 199, 210
Leipzig 65f., 71ff., 112, 162,
167, 175f., 194, 222, 227ff.
Leipziger Konservatorium 194,
227
Leipziger Straße 3, Berlin 23f.,
31, 154
Leutzbach 168
Lissabon 214
living room (siehe Wohnzimmer)
Local 29
Loge (siehe Theaterloge)
Lokal 38
London 20, 47, 100, 152ff., 157,
159f., 162f., 174, 178, 222

Madrid 284 Mannheim 101f. Mayfair, London 156 Meso-Raum 142 Metropolitan Opera (MET), New York 42, 45 Mikro-Raum 142 München 43f. Musikalbum 53 Musikbibliothek 124 Musikalienhandlung Musical Exchange 21, 221, 223f., 226, 231 Musikraum 6, 104, 123, 134, 142, 150, 171, 233, 236, 238, Musiksaal 29, 110, 125, 132, 171, Musiksalon 6, 21, 181, 199, 219, 221, 227, 230 Musikschule 169, 220 Musikverein 175, 179, 230 Musikzimmer 6, 15, 20, 25f., 31, 37, 39, 167, 176, 179f., 199

Neu-Kladow 199

New England Conservatory, Boston 219 New York 42f., 45, 221 Nirgendwo 43

Oper, Opernhaus 14, 18, 38, 42, 50f., 53, 57, 59, 109, 285 Opernbühne 57 Osloer Oper 49ff. Ostküste, Nordamerika 230 Ovalsaal, Schwetzinger Schloss 102

Palais 15, 147, 206
Palazzo 5, 15, 79f.
Paris 32, 47, 93f., 97f., 100, 104, 169, 173, 193, 213, 222, 225
Portugal 211ff.
Potsdam 112, 119
Potsdamer Schloss 110
Potsdamer Waisenhaus 115
Prag 222
Präsidentenpalast, Rio de
Janeiro 215

Rathaussaal (siehe salle de la Maison de Ville) Rheinische Musikschule 169 Rheinland 167, 169, 183 Rheinpromenade, Bonn 179 Ridotto 5 Rio de Janeiro 201, 208ff. Rognitzstraße, Berlin 236ff., 241 rue des Granges 2–6, Genf 128

Saal der Société de lecture, Genf 131 salle (de concert) de la Maison de Ville, Genf 123ff., 132f. salle du conseil législatif, Parlamentssaal, Genf 125

Theatersaal 246 Salon 6, 15, 20, 32, 37ff., 45, 93, 98, 142, 157, 169, 183, Toskana 85 199ff., 208, 213 Treppenhaus 249 "Sanctum" 223, 226 San Marco, Venedig 89f. USA 219, 220f., 225, 227ff., Sauna 237f. 230f. Schaufenster 215f., 224 Scheure 69 Venedig 17, 19, 80, 82, 87, 89 Schiffskajüte 18 Vereinigte Staaten von Amerika Schiffs-Salon 42 (siehe USA) Schlafzimmer 48 Verkaufslokal 224ff. Villa Oppenheim 169 Schloss 19, 69 Schlossgarten 102 Volkstheater, Wien 42 Schloss Sanssouci 19, 110f. Vorhalle 223f., 226 Schweden 53 vorinstitutionelle Räume 6, 20, Schwelle 202, 207f. 134, 219ff., 227, 231 Schwetzingen 91 Siena 85 Washington Street, Boston 221, Sing-Akademie, Berlin 143, 146, 223, 226f. Wald 69 Solingen-Wald 174, 179 Walfischgasse 12, Wien 38 Sommerresidenz Schwetzingen Werkstatt, Werckstätte 69, 94 Westerwald 168 Spanien 280 Wien 6, 18, 40, 42, 137, 185, Spital, Genf 125, 127, 133 193f., 206, 222 SS Amerika (Schiff) 42 Wiener Secession 38 St. Peter, Genf 125ff., 133 Wiese 54, 69 Stadt 19, 37, 123, 130, 133f., Wildnis 199, 205, 217 141f., 170, 194, 211, 221, Wittenberg 68, 71 229f., 284 Wohnstube 68 Steinfeldgasse 6-8 und 4, Wien Wohnung 38, 47, 156, 168, 170, 40, 42 172, 176, 181, 214, 240, 249, Stube 37, 72, 170 Studentenstube 66 Wohnzimmer 19f., 37, 41, Studiolo 15 127ff., 215, 248f. Wollergasse 8, Wien 42 Teezimmer 15 Theater 38, 42, 81, 132, 173, Zentralfriedhof, Wien 39

Zoo 205

Zuschauerraum 52, 254

205, 283, 285

Theaterloge 173, 206

Theaterraum 255

er Raum, heute aktueller als die Zeit, ist für die Musikforschung eine zentrale Analysekategorie. Leiser als die Klänge in Konzert und Oper, zwingen uns die Töne in Innenräumen dazu genauer hinzuhören. Die kommunikativen und wahrnehmungsgebundenen Qualitäten von Musik in privaten Innenräumen erweisen sich dabei als besonders ergiebig für genderspezifische Fragen. Denn im Blick auf die Räume hinter geschlossenen Türen wird musikbezogenes Agieren von Frauen ebenso wie das gleichermaßen wenig erforschte Miteinander von Frauen und Männern in privaten Kontexten rekonstruierbar. Klingende Innenräume sind somit Teil einer Raumsoziologie, die uns eine Fülle von Zugängen zu musikkulturellem Handeln in Geschichte und Gegenwart eröffnet, bei der die Funktion von Musik als ästhetische und soziale Praxis im Vordergrund steht.

Der Band geht von einem Innenraum-Begriff aus, der Ambivalenzen und Vieldeutigkeiten bewusst offenlegt. Autorinnen und Autoren dreier Generationen, Nachwuchsforscher:innen ebenso wie namhafte Vertreter:innen der Musik- und Kulturwissenschaften, diskutieren epochentypische Konstellationen und Fallbeispiele von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart und erweitern somit die Musiksalon-Forschung, die in der Regel auf das 18. und 19. Jahrhundert fokussiert erscheint.

