2. Die Ordnung der Geschlechter und die Ordnung der Musik

2.1 Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit

'Weiblichkeit' und 'Männlichkeit' sind ein Begriffspaar, in dem sich einer der typischen Grunddualismen abendländischer Philosophie seit der Aufklärung manifestiert. Die Auflösung feudaler Strukturen und die Etablierung der bürgerlichen Schicht ging einher mit der Suche nach neuen oder anderen gesellschaftlichen Stabilisierungsfaktoren. Die Hinwendung zum Individuum in Verbindung mit der Loslösung von althergebrachten Standesunterschieden führte zu einem Erklärungsbedürfnis, das die Frage nach Unterschieden zwischen den Geschlechtern aufwarf.[1] Dies hing unmittelbar mit der Reflexion über die bürgerliche Familie zusammen, die als Ort des Privaten für die in Politik und Gesellschaft sich betätigenden Männer dem Schutz, der Erholung und der Bewahrung der bürgerlichen Identität diente.[2] Die Trennung von "Erwerbs- und Familienleben"[3] und die Lösung von der Subsistenzwirtschaft feudaler Strukturen ging einher mit der Definition von unterschiedlichen Aufgaben für Männer und Frauen in der bürgerlichen Gesellschaft, wobei der Aufgabenbereich für Männer in die sich neu konstituierende Öffentlichkeit[4] gelegt wurde. Der grundlegende Wandel des Erwerbsprozesses führte gleichzeitig zu einer "Verhäuslichung" der Frau, wobei die Arbeit der Hausfrau, da unbezahlt, nicht mehr als Arbeit galt, sondern zu den 'natürlichen' Aufgaben der Frau gezählt und folglich Teil der "weiblichen Natur" wurde.[5] Die

1 Vgl. Honegger 1996, S. 1ff.
2 Vgl. ausführlich Frevert 1986, S. 16ff. Der Begriff "Familie" wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts populär für die Gemeinschaft der Ehegatten und ihrer Kinder und löst den älteren Begriff des Hauses, in dem auch die Dienstboten in die Gemeinschaft eingegliedert waren, ab. Vgl. ebd., S. 17f. Für eine ausführliche Untersuchung zu Frauen und Männern im Bürgertum vgl. Habermas 2002.
3 Hausen 1976.
4 Vgl. grundlegend Habermas 1962 ([4]1995).
5 Vgl. Bennent 1985, S. 18.

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2016

R. Heckmann, *Tonsetzerinnen*, Edition Centaurus – Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik, DOI 10.1007/978-3-658-13840-0_2

Erfindung der männlichen und der weiblichen Natur ist die Leistung des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wie eine kurze Darstellung der Geschichte der zentralen Begriffe 'männlich', 'weiblich', 'Geschlecht' zeigen soll.

Der Begriff "Geschlecht", der Anfang des 18. Jahrhunderts noch ein genealogischer war, wurde zum Träger eines dichotomen Konzeptes von Männlichkeit und Weiblichkeit.[1] Etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erhielt der Begriff in Lexika die biologische Komponente, verbunden mit "Naturhistorie", die mit dem Wort "Geschlecht" das zu beschreiben versuchte, was Männer und Frauen voneinander zu unterscheiden schien.[2] Die Definition im "Conservations-Lexicon" von Brockhaus aus dem Jahr 1824 fasst zusammen, welche Vorstellung die Zeitgenossen von den unterschiedlichen Geschlechtern entwickelt hatten. Das männliche Geschlecht wird als das stärkere gegenüber dem weiblichen definiert, das weibliche ist das "zartere, jenem sich unterwerfende, das aufnehmende, fortbildende, ernährende und endlich gebärende."[3] Die Definition wird getragen vom Abgrenzen, vom Erklären dessen, was das eine vom anderen unterscheidet. Über diese noch überwiegend physiologischen Unterscheidungsmerkmale hinaus wird auch der "Geist des Mannes" als "schaffend, aus sich heraus in das Weite hinwirkend [...]" beschrieben. Die "Leidenschaften" der Frau seien hingegen "die langsamen, heimlich in sich selbst gekehrten"[4]. Im Hinblick auf die Gesellschaft heißt es: "Der Mann muss erwerben, das Weib sucht zu erhalten; der Mann mit Gewalt, das Weib mit Güte – oder List. Jener gehört dem geräuschvollen, öffentlichen Leben, dieses dem stillen, häuslichen Kreise."[5] Diese Art der Typologisierung von zwei Geschlechtern, die die Natur vorgebe, wurde im Laufe der Jahrzehnte "natürliches Grundprinzip gesellschaftlicher Organisation"[6] und als solche von den Zeitgenossen verinnerlicht.

Neben der Definition dieses "natürlichen Grundprinzips" häuften sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts die Versuche, die beiden Begriffe Männlichkeit und Weiblichkeit, auch Mann und Frau, zu definieren und dabei eine Polarität herzustellen. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunders wurden Mann und Frau noch im

1 Vgl. ausführlich Frevert 1995, S. 19ff. Frevert hat hier eine aufschlussreiche begriffsgeschichtliche Untersuchung zu den Begriffen geleistet, die als Hauptgrundlage der folgenden Darstellung dient. Anne-Charlott Trepp hat in Anlehnung an Freverts Text die Analyse auf den Geschlechtsbegriff erweitert. Vgl. Trepp 2002.
2 Z. n. Frevert 1995, S. 24.
3 Z. n. ebd., S. 21.
4 Z. n. ebd.
5 Z. n. ebd.
6 Ebd., S. 22.

Zusammenhang ihres sozialen Gefüges gesehen und über Erwerb und Ehe definiert, wobei sich in Letzterem die Eheleute ergänzen sollten.[1]

Diese Art der "Ergänzungstheorie"[2] findet sich auch noch in Jean Jacques Rousseaus Erziehungsroman "Emil", wenngleich er bereits Sophie, die junge Frau, die er dem jungen Mann Emil im Zuge des Erwachsenwerdens an die Seite stellt, über ihre "Bestimmung" zu definieren sucht.[3] Sophie ist ausschließlich Frau, weiblich, und soll nur zu dem erzogen werden, was ihre natürliche Bestimmung ohnehin für ihr Geschlecht vorsieht: Ihre Bestimmung aber ist, wozu sie geschaffen ist: dem Mann "zu gefallen und sich zu unterwerfen"[4] sowie Kinder zu bekommen[5]. Auf der Grundlage seiner "idealtypische[n] Komplementarität der Geschlechter"[6], bei der Frauen freilich auf Männer angewiesen sind, stellt Rousseau sein Erziehungsprogramm für Frauen vor.[7]

Dem vielgelesenen Roman folgten in Deutschland vor allem in den ausgehenden 80er und 90er Jahren des 18. Jahrhunderts zahlreiche Erziehungstraktate, die das Häuslichkeitsideal für Frauen propagierten und fortwährend mit ihrer 'natürlichen Bestimmung' begründeten.[8] Begleitet wurden diese Traktate von zahlreichen philosophischen Schriften, die die Geschlechtscharaktere von Männern und Frauen zu definieren und als naturgegeben zu begründen versuchten.[9] Die Charaktereigenschaften wurden zur Definitions*grundlage* des männlichen oder weiblichen Geschlechts, sie lösten das ursprüngliche Konzept der Komplementarität im Sozialgefüge der Ehe ab.

"Stärke", "Mut", "Tapferkeit" zeichnen den Mann aus.[10] Eine weitere Verschiebung findet statt, indem aus physiologischen Eigenschaften Grundlagen des "Geschlechtscharakters" werden. Diese "Charaktereigenschaften" bestimmen in ihrer

1 Vgl. ebd., 1995, S. 28f. Vgl. zur Entwicklung auch Trepp 2002, S. 13ff.
2 Vgl. allg. zu "Ergänzungstheorien" Bovenschen 1979, S. 24ff.
3 Rousseau, Emil (1762), S. 385ff. (5. Buch).
4 Ebd., S. 386.
5 Ebd., S. 390.
6 Wägenbaur 1996, S. 24.
7 Rousseau, Emil, S. 392ff., vgl. zum Programm der "Erziehung zur natürlichen Bestimmung" Wägenbaur 1996 S. 22ff.
8 Bekannt und verbreitet waren Johann Heinrich Campe, Väterlicher Rath für meine Tochter (1789) oder Ernst Brandes, Betrachtungen über das weibliche Geschlecht und dessen Ausbildung im geselligen Leben (1802). Vgl. auch Becker-Cantarino 1987, S. 159f, zum Erziehungsdiskurs im Zusammenhang mit realen Berufs- bzw. Erwerbsmöglichkeiten bürgerlicher Frauen auch Hardach-Pinke 1992, S. 507ff.
9 Vgl. hier grundlegend: Bennent 1985. Für eine allgemeine philosophiegeschichtliche Übersicht auch Meyer 1999.
10 Vgl. Frevert 1995, S. 30. Die Zuschreibungen entstammen einem Lexikonartikel a. d. J. 1806.

"natürlichen Grundlage" die Aufgaben des Mannes im sozialen Gefüge. Hergeleitet werden sie aus der biologischen "Zeugungsfunktion" des Mannes,[1] wie auch eine Differenz zwischen den Geschlechtern aus dem Geschlechtsakt hergeleitet wird, "aus dem männlichen 'Zeugen' und dem weiblichen 'Empfangen'"[2]. Dieses Prinzip wird grundlegend für alle Bereiche, in denen dem 'Unterschied' eine Bedeutung zugemessen wird.

In Lexika des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist der Artikel "Frau" wesentlich ausführlicher als der zum Lemma "Mann". Der weibliche Geschlechtscharakter schien nicht nur wesentlich interessanter, der Diskussionsbedarf auch größer gewesen zu sein. Krünitz stellte 1788 die provozierende Behauptung auf, dass Frauen bei gleicher Bildung den Männern durchaus ebenbürtig sein könnten. Er führte den 'Unterschied' auf den Zivilisationsprozess zurück, in der Natur sei er nicht vorgegeben.[3]

Die Bevölkerungsschicht, in der die Geschlechterdebatte von so großer Bedeutung wurde, ist – im Vergleich zu ihrem Einfluss – verhältnismäßig klein. Weniger als 10% der Gesamtbevölkerung werden um 1800 als zur bürgerlichen Schicht gehörig angenommen.[4] Diese Schicht rekrutierte sich überwiegend aus dem städtischen bildungsbürgerlichen Milieu. Aber auch die familiären Konzepte und besonders die Rolle der Frauen in bäuerlichen oder adeligen Schichten waren Themen der mittelständischen Geschlechtertheorie, und ihr Einfluss dehnte sich auf diese Schichten aus.[5]

"Mann" und "Frau" wurden ursprünglich in ihrem sozialen Zusammenhang begriffen. Erst die Anthropologie des späten 18. Jahrhunderts, die Verwissenschaftlichung des die Gesellschaft konstituierenden Antagonismus der Geschlechter, die Loslösung von theologischen und Hinwendung auf natürliche Begründbarkeiten verdrängte soziale und ständische Kategorien in den Hintergrund. Das "Geschlecht [wurde] natürliches Gliederungsprinzip sozialer Strukturen und Prozesse [...]".[6] Darüber hinaus galt eine Gesellschaft als hochentwickelt, wenn sie sich den naturgegebenen Unterschieden zwischen Männern und Frauen fügte und diese als Basis einer strikten Geschlechtertrennung befolgte.[7]

1 Z. n. ebd., S. 32.
2 Frevert 1988, S. 28.
3 Vgl. Frevert 1995, S. 44f.
4 Vgl. Frevert 1986, S. 24.
5 Vgl. ebd., S. 25ff.
6 Frevert 1995, S. 55
7 Vgl. ebd., S. 55.

Der Unterschied wurde erforscht, gedeutet, verwissenschaftlicht und erhielt damit "als regulative Idee Einzug in die gezielte (Re-)Organisation der Gesellschaft, die, so hieß es, nur dann erfolgreich sein würde, wenn sie den vernünftigen Plan der Natur gebührend berücksichtige."[1]

Unmittelbarer Bestandteil dieser Gesellschaft und ihrer sozialen Struktur waren die Schönen Künste und damit auch die Musik. Einerseits etablierte sich die "Liebhaberey an Musik" als bürgerliches Freizeit- und damit Repräsentationsmoment, und ihre Vertreter waren Männer und Frauen. Andererseits war die Musik als Teil der Schönen Künste auch Teil des ästhetischen Diskurses, der der gesellschaftskonstituierenden Dichotomie zweier Geschlechter bewusst eine ästhetische Analogie an die Seite stellte. Die unterschiedlichen Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit reproduzierten sich in der Musikästhetik.[2]

2.2 Geschlechter-Dualismen in der Musik

Schriftliche Quellen zur Musikauffassung und -ausübung thematisieren je nach Schwerpunkt die Musik und/oder die Ausübenden derselben. Diese Zweiteilung ermöglicht eine analytische Trennung von Musik und Akteur, sodass zunächst für jeweils einen Bereich herausgearbeitet werden soll, wie sich Geschlechterdualismen manifestieren.

Indem das Musizieren und damit die Ausübenden zum Gegenstand schriftlicher Reflexion wurde(n), bildete man Kategorien, in denen man die Musizierenden nach unterschiedlicher Profession(alität)[3] bis hin zum Amateur einordnete und charakterisierte. Die Strukturierung der jungen bürgerlichen Musikkultur verlangte zunächst eine Strukturierung ihrer Vertreter in berufliche und nicht-berufliche Teilhaber. Das Spannungfeld reicht vom Berufsmusiker, dem Erwerbstätigen aus eher kleinbürgerlichem Milieu und in einem Anstellungs- und Abhängigkeitsverhältnis bis zum Dilettanten, dem großbürgerlichen oder adeligen Laienmusiker, der sich die Beschäftigung mit Musik in der Freizeit leisten kann. Innerhalb dieser

1 Ebd., S. 56.

2 Vgl. auch McClary 1991, die eine grundlegende Widerspiegelung kultureller Geschlechtersysteme in der Musik annimmt. Diese würden außerdem durch die Reproduktion in der Kunst noch verstärkt. Vgl. zur Diskussion um McClarys Buch auch Rieger 1995, S. 238f. sowie Knaus 2010.

3 Vgl. allg. zur Problematik und Vielfalt des Professionalitäts-Begriffs die verschiedenen Beiträge in Kaden / Kalisch 1999. Speziell im Bezug auf Gender: Karsten Mackensen, Art. "Professionalität", in: Lexikon Musik und Gender, S. 441f.

groben Unterscheidung wurden Kategorien einer graduell unterschiedlichen Professionalität gebildet. Jemand war Sänger, Pianist, Musikus, Violinist, Virtuose, Komponist usw.[1] und wurde auch als solcher tituliert. Mit weiblicher Endung sind die Bezeichnungen vor allem für Pianistinnen, Sängerinnen und Virtuosinnen anzutreffen.[2] Diese Begriffe stellten nicht unbedingt die Berufstätigkeit der so bezeichneten Person dar, da beispielsweise diejenigen, die nicht für eine finanzielle Gegenleistung auf einer Bühne auftraten, außerdem mit (zunächst meist) positiver Konnotation als Liebhaber oder Dilettanten bezeichnet wurden. Die, die über Musik schrieben und als Begründer der wissenschaftlichen Disziplin gelten können, nannten die Zeitgenossen Kenner. Liebhaber und Dilettant wurden als Begriffe zunächst noch häufig synonym verwendet, doch kristallisierte sich um 1800 eine Differenzierung der Begriffe heraus. [3] Während Liebhaber und Dilettant sowohl mit maskuliner als auch femininer Endung in den Quellen vertreten sind, erscheint die Betitelung 'Kenner*in*' in diesem zeitlichen Kontext schlicht undenkbar.

Vor allem auf dem Gebiet der Komposition wurde der Genie-Begriff gebräuchlich für herausragende Komponisten; der einstmals hochgeschätzte Dilettanten-Begriff wurde im Zuge zunehmender Stilisierung von Genies und Künstlern abgewertet bis hin zu seiner pejorativen Konnotation, die ihm bis heute zu eigen ist. Mittels dieser Kategorien wurden Aussagen über Akteure getroffen, anhand derer die Rezipienten ihre Erwartungshaltung herstellen konnten. Von allen genannten Bezeichnungen bildeten Genie und Dilettant (im pejorativen Gebrauch) gegen 1830 die extremste Polarität, mit denen Akteure betitelt werden konnten.

Die Musik wurde zum Gegenstand theoretischer Reflexion. Sie wurde in zahlreichen Rezensionen beschrieben und erfuhr dabei eine Strukturierung über die Gattung des betreffenden Musikstückes, über seinen musikalischen Ausdruck, die Besetzung, den Aufführungsort und den Zweck. Hinter dem Gattungsbegriff stand gleichzeitig eine qualitative Wertung der Musik – die Instrumentalmusik erfuhr eine Aufwertung im Laufe des 19. Jahrhunderts[4], innerhalb der instrumentalen Gattungen vor allem die Sonate, bzw. die Sonatenform. Die Besetzungsgröße bestimmte den Aufführungsort: Kammer- oder für die Zeit um 1800 besser: Hausmusik war klein besetzt; das Lied war die bevorzugte Gattung für den intimen privaten Bereich. Im Konzert hingegen hörte man die großen (Kunst-)Werke, Symphonien, Opern etc.

1 Vgl. zur Begriffsvielfalt Busch-Salmen 1999.
2 Vgl. ausführlich Hoffmann 1991. Zur Bezeichnung "Komponistin" vgl. ausführlich Kap. 3.
3 Vgl. Leistner 2010, S. 68f., s. a. Kap. 2.2.1.
4 Vgl. grundlegend: Dahlhaus [3]1994.

Im Zuge des Wandels von der Nachahmungs- zur Ausdrucksästhetik bestimmte immer mehr der Ausdruck von Musik ihren Kunstwerkcharakter; die Zeitgenossen stellten an diese ästhetische Kategorie der Empfindsamkeit einen hohen Anspruch.[1] Die Zweckbestimmung eines Musikstücks benannte die Wertigkeit des Stückes: zwischen Unterhaltungs- oder Gebrauchsmusik und 'absoluter Musik', zwischen pädagogischer und künstlerischer Musik, zwischen Banalitäten, die zum Zeitvertreib dienten, und 'großen Werken', die – wie ein Gottesdienst – in den Konzertsälen gefeiert wurden. Die Strukturierung der Musik lässt sich also ebenfalls in Polaritäten fassen: Konzertmusik – Hausmusik, Kunstwerk – Gebrauchsmusik, wert- und anspruchsvoll – banal. Diese Polaritäten helfen, die Bereiche der Musik und des Musikmachens zu strukturieren, und auch der Grunddualismus öffentlich – privat, der auf eine plakative Weise die Dichotomie männlich – weiblich widerspiegelt, scheint durch die Gegenüberstellungen durch.[2] Dabei wird aber gleichzeitig offenbar, dass diese Grunddualismen nur Hilfsmittel zur Strukturierung sein können, denn schließlich kann ein Konzert in seiner Exklusivität für Mitglieder des ausführenden Vereins ebenso privat sein, wie eine hausmusikalische Aufführung durch die Einladung bestimmter Zirkel in die Privatgemächer aus Gründen der Repräsentation öffentlich wird.[3]

Im Bereich der Beschreibung und Kategorisierung von musikproduzierenden Personen wurden die Kategorien männlich – weiblich im Laufe der Entwicklung von fundamentaler Bedeutung und überlagerten die Kategorien der unterschiedlichen Professionalität oder Nicht-Professionalität. Bei der Beschreibung von Musik bedienten sich die "Musikschriftsteller"[4] aufgrund des Problems, Klingendes in Worte fassen zu müssen, zunehmend außermusikalischer Begrifflichkeiten, um

1 Vgl. Kap. 2.2.3, auch Wolfgang Hirschmann, Art. "Empfindsamkeit", in: MGG2 ST Bd. 2 (1995). Sp. 1765-1771 sowie Eggebrecht 1955.

2 Zur "Dissoziation der 'Geschlechtscharaktere'" immer noch grundlegend: Hausen 1976; zum Problem der Verbindung von privat – öffentlich mit dem Grunddualismus männlich – weiblich ebenso Hausen 1992.

3 Vgl. auch Jeanice Brooks (Brooks 1999, S. 252ff.), die Vor- und Nachteile der Dichotomienbildung für die feministische Musikwissenschaft im Zusammenhang mit der Boulanger-Forschung benennt. Vor diesem Hintergrund sind auch die Ergebnisse der Studie von Jennifer Post (Post 1994) zu werten. Post möchte zwar das soziale Netz nicht auf eine klare polare Dichotomie reduzieren, strukturiert aber mit Hilfe des Dualismus' privat – öffentlich die Stellung von Frauen in der Musikgeschichte in einem ebenso binären System durchaus erhellend, aber letztlich nicht differenziert genug.

4 So die übliche Bezeichnung für (zumeist) Männer, die über Musik schrieben. Vgl. z. B. Gerbers Ankündigung des Tonkünstlerlexikons in Bosslers Musikalischer Realzeitung, 2 (1789), S. 189.

den Lesern eine Vorstellung von einer bestimmten Musik vermitteln zu können.[1] Da die Geschlechtscharaktere, die zur Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft permanent bemüht, definiert, analysiert und biologisiert wurden, präsent waren, fanden Begriffe aus diesem Zusammenhang metaphorischen Eingang in die Verschriftlichung musikalischer Sachverhalte. Ein Musikschriftsteller konnte davon ausgehen, dass geschlechtsspezifisch konnotierte Begriffe in metaphorischer Konstruktion jedem seiner Leser/-innen sofort einen bestimmten und auch beabsichtigten Eindruck vermittelten. Die Begriffe zur Umschreibung der Geschlechtscharaktere, die in die Musikbeschreibung eingingen, wirkten aber wieder auf die Vertreter, die Menschen die Musik im wörtlichen Sinne machten, zurück. Es entstand das Phänomen, dass eine Frau, die in 'männlichem Stil' komponierte, als unweiblich galt.[2] Die Zeitgenossen des ausgehenden 18. Jahrhunderts vermischten die Kategorien. Da solche Einschränkungen insbesondere für Frauen galten, bedingte dieser Vorgang eine Determination weiblicher Kreativität.

Dieser Prozess soll im Folgenden nachvollziehbar gemacht werden. Dazu müssen die zeitgenössischen Begriffe, mit denen Kategorien gebildet wurden, in ihrem historischen Zusammenhang auf die geschlechtsspezifische Kodierung hin untersucht werden. Dabei wird eine Trennung von Akteur und Musik vorgenommen, um über die mit 'männlich' und 'weiblich' besetzten Dichotomien hinaus die Performanz der Geschlechter in der bürgerlichen Musikkultur analysieren zu können. Nach einem kurzen Überblick über geschlechtsspezifische Bedingungen bürgerlicher Musikpflege soll nachgezeichnet werden, wie der Begriff 'Genie' zu einem originär männlichem Phänomen wird und die Abwertung des Begriffes 'Dilettant' einhergeht mit der Abwertung weiblicher Kreativität. Anschließend steht die geschlechtsspezifische Metaphorik, die in der Verschriftlichung musikalischer Sachverhalte selbstverständlich wird, im Mittelpunkt.[3]

2.2.1 Typologisierungen von Musikausübenden und -produzierenden

Ausgehend von der Prämisse geschlechtsspezifischer Bedingungen für die Musikpflege um 1800 lassen sich auf sozialhistorischer Ebene folgende Aspekte für die

1 Vgl. allgemein zur Verschriftlichung von Musik Müller 1989 und Lubkoll 1995.
2 Vgl. z. B. Borchard 1999a, S. 121.
3 Vgl. auch Heckmann 2002.

Akteure zusammenfassen.[1] In der musikalischen Ausbildung ging man von geschlechtsspezifisch unterschiedlichen Zielvorstellungen aus.[2] Erziehungstraktate, als deren Zielgruppe vor allem das Bürgertum zu sehen ist, sahen für Frauen grundsätzlich nur die "Liebhaberey an Musik" vor. Man verband die philantropische Vorstellung von der Veredelung menschlicher Qualitäten durch Musik allgemein mit dem bürgerlichen Repräsentationsbedürfnis: Die Fähigkeit, etwas Klavier spielen und singen zu können, erhöhte schlicht den Heiratswert einer Frau. Neben den von normativen Quellen propagierten Idealen kann allerdings auch festgestellt werden, dass die Qualität einer musikalischen Ausbildung grundsätzlich mit der Schichtzugehörigkeit der jeweiligen Familie zusammenhing, und zwar unabhängig vom Geschlecht: Die als großen Meister gefeierten Komponisten wie Mozart, Haydn und Beethoven stammten aus Musikerfamilien, deren Geschichte eine Karriere als Berufsmusiker vorsah. Andere bekannt gewordene Komponisten entstammten bildungsbürgerlichen Familien, aus deren Zusammenhang sie eine große Affinität zu Musik und professioneller Musikausübung mitbrachten. Aus Musikerfamilien stammten auch Louise Reichardt, Sophie Westenholz und Corona Schröter. Der eher gehobene bildungsbürgerliche Status der Familie, der eine hervorragende Ausbildung gestattete, ist Hintergrund bei der musikalischen Ausbildung von Marianna Martinez oder Maria Theresia von Paradis.[3]

Musik wurde zwar für Männer wie für Frauen zum Bestandteil des bildungsbürgerlichen Kanons, aber die Entwicklung der ideellen Dissoziation der Geschlechter, die sich auch real niederschlug, verlief parallel zur Aufwertung des musikalischen Wissens. Erziehungstraktate, die propagierten, was eine künftige bürgerliche Ehefrau beherrschen sollte, diskutierten den musikalischen Anteil immer im

1 Auf dem Gebiet sozialhistorischer Bedingungen um 1800 für Frauen in der Musik ist bereits grundlegend geforscht worden. Hier sei vor allem auf Rieger [2]1988 verwiesen sowie auf die Arbeiten von Marcia Citron 1986 und 1993. Die 'Musikgeschichte der Frau' wurde erstmals ausführlich von Annemarie Krille (Krille 1938) untersucht. Spezieller zu Komponistinnen vgl. jeweils die nach Epochen gegliederten Aufsatzsammlungen von Bowers/Tick 1986 und Pendle 1991, auch Weissweiler 1981 ([2]1999). Sozialhistorische Bedingungen werden in der Untersuchung zu Clara und Robert Schumann von Beatrix Borchard (Borchard 1985) thematisiert. Sehr aufschlussreich ist auch Nancy Reichs Untersuchung "Women as Musicians: A Question of Class" (Reich 1993). Vgl. darüber hinaus und für die jüngere Forschung die Ausführungen im historischen Teil des Lexikons Musik und Gender 2010; für das 18. Jahrhundert Thomas Seedorf, S. 77-86, für das 19. Jahrhundert Melanie Unseld, S. 87-97.

2 Dies spiegeln auch die für Frauen und Männer jeweils unterschiedlichen Inhalte der Lehrpläne an verschiedenen europäischen Konservatorien wider. Vgl. Reich 1993, S. 134ff.

3 Vgl. zu Paradis Marx/Haas 2001, S. 296-300, zu Martinez ebd., S. 259-264.

Rahmen des 'Bestimmungskanons', nie als Grundlage für eine potentielle Berufstätigkeit[1]. Ein anschauliches Beispiel stellt Louise Reichardts Biographie dar. Im Gegensatz zu Schröter und Westenholz, die noch innerhalb der Tradition der Musikerfamilie standen, deren Berufstätigkeit von den Eltern bei der Ausbildung intendiert war, musste Reichardt ihre Absicht, als Gesangslehrerin zu arbeiten, bei ihrem Vater durchsetzen, als die familiäre Situation dies verlangte.[2] Musikalische Betätigung von Frauen erhielt vor dem Hintergrund der ihnen zugedachten Ausbildung in dem Moment, in dem sie nicht mehr innerhalb familiärer Traditionen als Musikerin arbeiten, schon den Charakter der Laienbildung.

Die Wahl des Instruments war begleitet von der Frage, welches Instrument schicklich für eine Frau sei, so dass für die Hausmusik, die als Rahmen weiblichen Musizierens intendiert war, neben dem Gesang das Klavier und Anfang des 19. Jahrhunderts auch die Gitarre als geeignete Instrumente populär wurden. Als Berufsmusikerinnen betätigten sich vor allem Pianistinnen und Sängerinnen. Seltener traten Virtuosinnen mit Streich- oder Holzblasinstrumenten auf. In den bürgerlichen Liebhaberorchestern waren Frauen meist gar nicht zugelassen, in höfischen Orchestern waren sie, wenn, dann ebenfalls als Sängerin oder Pianistin angestellt.[3] Diese Einschränkungen betrafen Männer nicht. Die Berufswahl war durch den gesellschaftlichen Status determiniert, nicht durch das Geschlecht.

Geschlechtsspezifische Bedingungen im Bereich der Komposition resultieren also einerseits aus der unterschiedlichen Ausbildung, andererseits aus den unterschiedlichen Zugängen zu einer musikalischen Betätigung. Musik wird geschrieben, um sie aufzuführen. So lassen sich gerade um das Jahr 1800 Kompositionen von Frauen fast immer auf einen haus- oder kammermusikalischen Rahmen zurückführen, weil den Komponistinnen in diesen Zirkeln auch eine Aufführungsmöglichkeit offenstand.[4]

Abseits der benannten Betätigungsfelder der Musikpflege typologisierten sich die Vertreter mit Begriffen wie Kenner, Liebhaber, Dilettant oder auch Virtuose, Künstler, Genie. Typologisierungen im Bereich der Komposition beschränkten

1 Da Frauen selbstverständlich auch unverheiratet blieben, mussten sie allerdings gerade auf der Basis ihrer rudimentären Kenntnisse zum Beispiel als Klavierlehrerin für ihren Lebensunterhalt aufkommen. Vgl. hier auch Borchard 1999. Eine Spezialuntersuchung zur "Kulturgeschichte der Clavierlehrerin" bietet Schweitzer 2008. Zur 'Musikerziehung der Frau' in den verschiedenen Erziehungstraktaten vgl. Rieger [2]1988, S. 38ff, auch die (wenngleich etwas positivistische) Darstellung in Krille 1938, S. 9ff.

2 Vgl. ausführlich Kap. 5.

3 Vgl. grundlegend Hoffmann 1991. Zur Hofmusikerin Westenholz Kap. 6.

4 Vgl. grundlegend: Citron 1986 und 1993, auch Halstead 1997, S. 173ff.

sich auf die Begriffe Liebhaber und Dilettant bzw. Genie. Komponisten und Komponistinnen werden in Rezensionen auch als "Verfasser" oder "musikalische Schriftsteller" betitelt[1], die Begriffe Liebhaber/Dilettant – Genie spiegeln allerdings besser den Anspruch wider, der mit dieser Typologisierung verfolgt wurde. Im ersten Fall handelte es sich um die Feststellung, dass die Tätigkeit des Betreffende als nicht-gewerblich angesehen wurde, der Genie-Titel hingegen wurde als Ehrung verliehen.[2] Er beinhaltete Qualitäten, die weit über die Frage der Ausbildung und Profession hinausgingen und eine angeborene Befähigung assoziierten.

Im *Musikalischen Wochenblatt* 1792[3] wurden die fehlenden großen Kunstwerke von Frauen auf einen Mangel an Genie und Zeugungskraft zurückgeführt. Ihre vorhandenen Kompositionen wurden statt dessen zu Kunsthandwerk deklariert. Die Typologisierungen der bürgerlichen Musikkultur, die in den Begriffen Genie – Dilettant eine wesentliche Ausprägung erhielten, bildeten diese geschlechtsspezifische Unterscheidung nach. Die folgende Untersuchung des Bedeutungsgehaltes beider Begriffe zwischen 1780 und 1830 soll dies belegen.

2.2.1.1 Das Genie

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bürgerte sich in Deutschland der Gebrauch des Wortes 'Genie' ein und war ein direkter Ausdruck des ästhetischen Paradigmenwechsels, der für die Musik mit dem Wandel von der Nachahmungs- zur Ausdrucksästhetik umschrieben wurde.[4] Die Erhöhung eines Künstlers bzw. seiner Individualität drückte sich in der Verleihung des Titels "Genie" aus und korrespondierte unmittelbar mit der neuen Auffassung von Kunst als Ausdruck individueller innerer Werte, die über die Beherrschung und Anwendung von Regeln hinausging: "Es [das Genie] wird der Begriff, durch den die sich bildende ästhetische Subjektivität als Ursprung und Grund aller künstlerischen Hervorbringung und der in ihr vermittelten ästhetischen Wahrheit begriffen und aufgefasst wird. Genie wird zum Grundbegriff der ästhetischen Kunst."[5] Dabei waren sich allerdings die Ästhetiker,

1 Vgl. auch Kap. 3.
2 Vaget sieht für die Zeit um 1780 in der Bezeichnung "Dilettant" auch "einen bescheidenen Ehrentitel, in Distanzierung vom großen Genie und Gelehrten. Vaget, 1970, S. 137.
3 Vgl. Kap. 1.
4 Vgl. zur Übernahme des Genie-Begriffes aus Frankreich und England Ritter 1974, Sp. 285, zur Wortgeschichte in Europa Ortland 2010, S. 663ff., zum musikästhetischen Paradigmenwechsel Dahlhaus ³1994, S. 12, sowie Lubkoll 1995, S. 27ff.
5 Ritter 1974, Sp. 285.

die den Begriff gegen Ende des 18. Jahrhunderts verwendeten, über dessen exakte Bedeutung uneinig. Er ließ sich zwar auf die lateinischen Wurzeln der Wörter "genius" und "ingenium" zurückführen, ging im Wortgebrauch jedoch weit über die etymologischen Grundbedeutungen hinaus. Ursprünglich war es die Bedeutung des lateinischen "ingenium", die mit dem Begriff gemeint war. Nach dem lateinisch-deutschen Wörterbuch sind damit eine "angeborene Fähigkeit, natürlicher Verstand, Scharfsinn, Begabung" gemeint.[1] Mit diesen Inhalten wurde das französische "génie" als ein Teil der "antik-rhetorischen Dichotomie von *ingenium* und *studium*" belegt, und es bezeichnete die Fähigkeiten, die ein Dichter von Natur aus mitbrachte.[2] Im Zuge der Rezeption in Deutschland wurde die Bedeutung des lateinischen "genius" als "Inspirationsgottheit"[3] mit in den Begriff hineingelegt, der Anteil des *studium* wurde nebensächlich. Der *genius* bezeichnet in der römischen Antike den "... 'Erzeuger' als Symbol des männlichen Samens, dann die Verkörperung der männlichen Kraft [...], außerdem den Schutzgeist des Mannes, der ihn durchs Leben begleitet und Freude und Leid mit ihm teilt [...]".[4] In der römischen Antike war den Frauen komplentär die "Iuno" als weiblicher Schutzgeist für die Gebärfähigkeit beigestellt.[5] Diese Bedeutung verzeichnet das lateinisch-deutsche Lexikon nicht mehr[6] und wird so Ausdruck der Tradition, die zwar den männlichen Schutzgeist, nicht aber den weiblichen neu erfindet und mit Bedeutungen versieht.

Eine Definition des Begriffes "Genie" krankt daran, dass dieses Wort weniger einen konkreten Inhalt transportiert, sondern vielmehr einen "Pool" von Bedeutungen. Talent, Geist, Geschmack gehören dazu wie das Kriterium der Originalität, der Schöpferkult, das Wirken einer Gottheit durch den Künstler oder die Erhöhung

1 Lateinisch-deutsches Wörterbuch ("Pons"), 1986/1991

2 Ritter 1974, Sp. 279.

3 Ebd. Ausführlich zu den unterschiedlichen Deutungen von "ingenium" und "gignere" auch Ortland 2010 S. 664 sowie Unseld 2013, S. 27f.

4 Lat.-dt. Wörterbuch (Pons). Vgl. ausführlich Ortland 2010, S. 666.

5 Iuno war die Göttin der Geburt und galt außerdem "als Schützerin jeder Frau". Die Zuordnung einer individuellen Iuno zu jeder Frau, dem individuellen Genius des Mannes entsprechend, ist allerdings eine spätere Entwicklung. Der personengebundene Schutzgeist "genius" konnte in der Antike Mann und Frau zugeordnet werden. Vgl. Wolfram-Aslan Maharam: Art. "genius" in: Der neue Pauly, Bd. 4 (1998), Sp. 915, sowie Anne Ley: Art. "Iuno" in: Der neue Pauly, Bd. 6 (1999), Sp. 75. Zur "Iuno" im Zusammenhang mit feministischer Forschung vgl. auch Battersby 1989, S. 52ff. sowie Baumgärtel 1990, S. 92.

6 Unter "Iuno" findet sich nur der Hinweis auf die römische Göttin, nicht die komplementäre Zuordnung.

des Künstlers zu einer Gottheit selbst.[1] "[...] 'Genie' [ist] eine Interpretationskategorie, die auf Personen angewendet wird, die aus gesellschaftlicher Perspektive herausragende (meist künstlerische oder wissenschaftliche) Leistungen vollbracht haben."[2]

Im Hinblick auf geschlechtsspezifische Merkmale erhielt die "Anlagen- und Lerntheorie"[3] im 18. Jahrhundert große Bedeutung. Die Frage, ob und welche Merkmale des "Genies" angeboren seien und ob "Genie" erlernbar sei, wurde im deutschen Sturm und Drang zugunsten der "Anlagentheorie" entschieden und führte zu einer Idealisierung des originär schöpferischen Künstlers, der nicht nur auf Regeln verzichten konnte, sondern sich auch über sie hinwegsetzen durfte.[4] Ungeachtet der inflationären Genie-Titulierungen im Sturm und Drang kristallisierte sich in dieser Zeit "das Genie" als "Begriff der ursprünglichen, originalen, an keine Voraussetzungen und Vorgegebenheiten gebundenen 'Subjektivität'"[5] heraus. Kennzeichen des Genies war schöpferische Originalität, die angeboren ist. Der Künstler schuf aus sich selbst heraus. Er war nicht mehr gebunden an die vormals herrschende Nachahmungsästhetik, seine Kunst erfuhr einen Wandel von einem produktionsästhetischen Anspruch zu einem wirkungsästhetischen[6] – hier schließt sich der Kreis zum ästhetischen Paradigmenwechsel des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Allgemeine Untersuchungen zum Genie-Begriff befassen sich vornehmlich mit Diskussionen aus literarischen und philosophischen Bereichen und wenden sie dementsprechend auch dort wieder an[7]. Eine Untersuchung des Genie-Begriffes,

1 Vgl. auch Baumgärtel 1990, S. 91ff., Zur Begriffsgeschichte und Verwendung in Deutschland Ritter 1974, Sp. 285ff., sowie Ortland 2010, S. 661ff.
2 Müller-Oberhäuser 2009, S. 107.
3 Baumgärtel 1990, S. 94. Zur Diskussion beider Ansätze um 1800 ebd. S. 94ff.
4 Vgl. auch Unseld 2013, S. 27.
5 Vgl. Ritter 1974, Sp. 294, zu den ideengeschichtlichen Wurzeln dieser Deutung in der Aufklärung auch Ortland 2010, S. 681.
6 Vgl. ausführlich Peters 1982, S. 53ff.
7 Vgl. die Untersuchung Baumgärtels zu Angelika Kauffmann (Baumgärtel 1990, Kunstgeschichte), die auch genderspezifische Aspekte des Begriffes berücksichtig. Vgl. außerdem Peters (Peters 1982, literaturwissenschaftliche Untersuchung). Peters und Baumgärtel verweisen auf das Grundlagenwerk von Zilsel 1926 (Begriffsgeschichte; Antike / Renaissance). Zum "Genie-Gedanken" in "Literatur, Philosophie und Politik 1750 - 1945" vgl. Schmidt 1985. Eine Verbindung von Kunst- und Literaturwissenschaft, Philosophie und Psychologie kennzeichnet die aufschlussreiche Studie von Eckhard Neumann (Neumann 1986). Auf konkrete musikgeschichtliche Belange gehen Neumann wie die anderen Autoren nicht ein. Zu weiterer Literatur vgl. auch Ritter 1974 sowie Ortland 2010.

ausgehend von der Frage nach den inhärenten geschlechtsspezifischen Merkmalen, leistet grundlegend Christine Battersbys ideengeschichtliche Untersuchung[1]. Die Ergebnisse dieser Forschungen betreffen auch die Musikgeschichte. Aber erst in den letzten Jahren, insbesondere im Zuge der Etablierung der Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft, setzt man sich auch in dieser Disziplin vermehrt mit dem Begriff auseinander.[2]

Für die Zeit um 1800 stellt sich die Frage, wie der Genie-Begriff verstanden wurde, welche Vorstellung vom Männlich-Schöpferischen er transportierte und ob bzw. wie mit dieser Titelverleihung für Komponisten gleichzeitig für Frauen ein Ausschlussprinzip formuliert wurde. Marcia Citron geht darauf ein, indem sie auf geschlechtsspezifische Implikationen der Vorstellung von Kreativität hinweist.[3] Zum Ausschlussmechanismus erklärt Citron die Zuschreibung von 'maskuliner Zeugung' eines Kunstwerkes, also ein übertragenes 'Gebären im Kopf', zu dem Frauen als 'echte Gebärerinnen' nicht in der Lage seien.[4] Auch Eva Rieger hat bereits 1981 auf solche Zuschreibungen, die sich seit dem 18. Jahrhundert in der Musikgeschichtsschreibung finden, hingewiesen.[5] Battersby stellt dem romantischen Genie-Begriff das Frauenbild des beginnenden 19. Jahrhunderts gegenüber. Das ausschließlich männliche Anrecht auf den Genie-Titel könne nicht allein auf die römischen Wurzeln des Begriffes zurückgeführt werden[6], sondern korrespon-

1 Battersby 1989.

2 Vgl. zuletzt Unseld 2013, auch Müller-Oberhäuser 2009 sowie ders., Art. "Genie", in: Lexikon Musik und Gender, S. 352f. Als weitere wichtige Sammelpublikation, wenn auch nicht bezogen auf die Geschlechterforschung, wäre zu nennen: Schüler 1998. Peter Schleuning bringt den Begriff in den Zusammenhang mit der Erhöhung 'großer Meister' zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Vgl. Schleuning 1984, S. 412ff. Mellers stellt die unterschiedlichen Beschreibungen des 'Genies' verschiedener Komponisten vor und bringt sie in Zusammenhang mit dem Orpheus-Mythos. Vgl. Mellers 1989. Sowohl Mellers als auch Schleuning rekurrieren auf den göttlichen Anteil, sei es, dass eine Gottheit durch den Komponisten wirkt oder der Komponist selbst zu einer Gottheit erhöht wird. In der Neuausgabe der MGG ist dem "Genie" kein eigener Artikel gewidmet. Auf die Problematik des Begriffes wird in einem kurzen Absatz im Artikel "Aufklärung" eingegangen. (Wilhelm Seidel, Art. "Aufklärung", in: MGG2 ST Bd. 1 (1994), Sp. 986-996, hier Sp. 988).

3 Vgl. Citron 1993, S. 45f.

4 Ebd., S. 45.

5 Vgl. Rieger [2]1988, S. 112ff. Die Erstauflage des Buches erschien im Ullstein-Verlag, Frankfurt am Main 1981. Zum Topos des Gebärens im Genie-Diskurs vgl. zuletzt Unseld 2013, S. 39.

6 Vgl. Battersby 1989, S. 83. Vgl. zu den Darstellungen von Citron und Battersby auch Müller-Oberhäuser 2009, S. 114ff.

diere mit dem Weiblichkeitsbild des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, welches eine grundlegende Inferiorität des weiblichen Geschlechts gegenüber dem männlichen transportiere.[1]

> "Das 'Genie' als Begriff und Konstrukt kann also mit den ihm zugeschriebenen Eigenschaften Kreativität, Originalität, Intuition und Autonomie aus psychologischer Sicht als ein männlicher Gegenentwurf zur weiblichen Kreativität, d. h. zur 'Reproduktionsfähigkeit der Frau' verstanden werden und bietet damit die Möglichkeit, sich im Vergleich zum 'Anderen', dem 'Weiblichen' als höherwertig zu profilieren und männliche Überlegenheit festzuschreiben."[2]

Über diese Ergebnisse hinaus ist es für die vorliegende Arbeit zunächst wichtig zu untersuchen, wie der Genie-Begriff um 1800 insbesondere in musikbezogenen Zusammenhängen definiert wurde, wie das Ausschlussprinzip transportiert wurde und inwiefern sich dies in der Rezeption der Werke von Komponistinnen niederschlug. Für die Musik bieten sich Sulzers *Theorie der Schönen Künste* (^{2}1792ff) und Kochs *Lexikon der Musik* (1802)[3] an.

Johann Georg Sulzer beschreibt "Genie" als "[...] eine vorzügliche Größe des Geistes überhaupt [...]."[4] Die Ursache für "Genie" vermutet Sulzer in der Natur, die den Menschen [...] für gewisse Gegenstände vorzüglich empfindsam mach[e]", doch trotz der Anlage bräuchte es "irgend eine Reizung", ein "innerliches oder äußerliches Bedürfniß"[5]:

> "Wo demnach zu den vorzüglichen Vorstellungskräften der Seele, ein bestimmtes inneres Bedürfniß derselben hinzukömmt, das ihnen die rechte Würksamkeit giebt, da zeiget sich das Genie [...]."[6]

Das Genie zeichnet sich demnach durch besondere Vorstellungskräfte aus, durch Verstand und "lebhafte Phantasie", außerdem braucht es "warme Empfindung"[7]. Zur Verdeutlichung, wie notwendig alle diese Bestandteile sind, bezieht Sulzer sich auf die zeitgenössische Ästhetik: Den Werken eines Mannes "von Verstand", aber ohne Empfindung merke man an, dass es "aus Kunst und Nachahmung entstanden [sei], da die Werke des wahren Genies das Gepräge der Natur selbst haben"[8], das Genie ist nicht mehr Künstler, der die Natur abbildet, es schöpft sie neu.

---

1 Vgl. Battersby, 1989, S. 95f. auch. S. 100.
2 Müller-Oberhäuser 2009, S. 122.
3 Allgemein zu Musiklexika vgl. Markus Bandur, Art. "Musiklexika", in: MGG2 ST, Bd. 6 (1997), Sp. 1390-1421.
4 Sulzer AT Bd. 2 (1792/1994), S. 363.
5 Ebd., S. 364.
6 Ebd.
7 Ebd., S. 365.
8 Ebd.

Im Zusammenhang mit Malerei und Musik formuliert Sulzer eine weitere Ursache für Genie:

> "Es [das Genie] stützet sich auf eine besondere Reizbarkeit der Sinnen und des Systems der Nerven. Der, dessen Ohr von der Kraft der Töne dergestalt gereizt wird, daß das Vergnügen, das er daraus empfindet, eine [sic] Bedürfniß für ihn wird, hat die wahre Anlage zum Genie der Musik; [...]"[1]

Dies allein genügt allerdings noch nicht:

> "Der Künstler, der dieses Genie allein hat, ist nur in dem Mechanischen der Kunst glüklich; aber darum hat sein Werk noch den Geist nicht [...]"[2]

Am Beispiel Händels, der "außer dem seiner Kunst eigenen Genie, ein großes philosophisches Genie [besitze]", zeigt Sulzer, was das Genie noch kennzeichnet:

> "Dieses allgemeine, philosophische Genie giebt ihm große Erfindungen, große Gedanken, die das Kunstgenie nach dem, der Kunst eigenen, Geiste bearbeitet. Dadurch entstehen die herrlichen Werke der schönen Künste, die nicht nur der Künstler, sondern jeder Mensch von Gefühl und Verstand bewundert."[3]

Die Ursache des Genies liegt also nach Sulzer in der Natur, es ist demnach angeboren. Es handelt aus einem besonderen Bedürfnis heraus und zeichnet sich durch Geistesgröße, Verstand, Phantasie und Empfindung aus. Seine Kunst ist von solcher Qualität, dass sie jeden Menschen von Gefühl und Verstand[4] anspricht. Sulzers Beispiele sind ausschließlich männlich, unabhängig, ob er von einem allgemeinen Künstler oder von einer konkreten Persönlichkeit spricht. Allerdings ist die Frage, ob alle aufgezählten Eigenschaften auch auf Frauen zutreffen können, für Sulzer irrelevant. Sein Genie-Begriff weist vordergründig keine geschlechtsspezifische Zuweisung auf, da sich ihm die Geschlechterfrage nicht stellt.

Heinrich Christoph Koch, der sich in vielem an Sulzer orientierte, definiert das Genie ungleich strukturierter: Er geht vom Sprachgebrauch aus, je nachdem, ob man von jemandem sage, er 'habe Genie' oder er 'sei ein Genie'. Sie unterscheiden sich nur graduell und bezeichnen beide den "Besitz solcher Naturanlagen [...], wodurch der Künstler fähig [werde], sich als Künstler in einem gewissen Grade der Vollkommenheit zu zeigen."[5] Bei dem, dessen natürlichen Anlagen ihn in den

1 Ebd.
2 Ebd.
3 Ebd., S. 366.
4 Diese Qualitäten zeichnen vor allem auch Liebhaber aus. Vgl. Art. "Kenner", in: Sulzer AT Bd. 3 (1793/1994), S. 5. Allgemein zum Liebhaber oder Dilettanten auch Kap. 2.2.1.2.
5 KochL, Sp. 660.

Stand setzen, "gleichsam ohne Studium und Regel" diesen Grad der Vollkommenheit zu erlangen, sagt man, "er sey ein Genie" [Hervh. i. O.][1] Koch gibt freimütig zu, dass seine Zeitgenossen – die Ästhetiker – sich nicht genau einig seien, welche Bestandteile das Genie charakterisieren, aber "Leichtigkeit und Originalität des Erfindungs- und Darstellungsvermögens des Schönen scheinen sich jedoch als unverkennbare Züge des Genies zu behaupten."[2] "Erfindungsvermögen und Originalität" werden auf den Tonsetzer bezogen, den Instrumentalisten zeichnen andere Qualitäten aus.

Demnach ist auch Koch wie Sulzer ein Vertreter der Anlagentheorie[3], die in ihrer Zeit favorisiert wurde. Wo Sulzer sich nicht zur einer notwendigen Ausbildung des Genies äußert, verweist Koch sogar auf die Möglichkeit, dass jemand ohne jegliche Schulung Vollkommenes hervorbringen könne. Die Geschlechterfrage ist auch für Koch irrelevant.

Etwa 30 Jahre später bemühte sich Gustav Schilling in seiner *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* erneut, dem Begriff eine lexikalische Definition zu geben. Er leitet es vom lateinischen genius und vom griechischen δαιμων (*daímon*) her. Es bedeute ursprünglich nichts anderes als "wissendes intelligentes Wesen", "eine höhere gleichsam zwischen Gott und den Menschen wirkende geistige Kraft"[4]. In seinem Sprachgebrauch bezieht er sich auf die französische Verwendung des Begriffs, wobei "ausgezeichnete Menschengeister" damit gemeint seien.[5]

> "Ein Genie ist demnach, als etwas Persönliches und Selbständiges gedacht, nichts anderes als ein Menschengeist von so hoher Kraft, daß er in irgend einem Kreise menschlicher Wirksamkeit Ungewöhnliches oder Außerordentliches leistet".[6]

Wie Sulzer und Koch erklärt auch Schilling das Geniale für angeboren, wobei er sich allerdings bemüßigt fühlt, diese Ansicht zu begründen: Es lasse sich "nicht erklären [...], wie ein Mensch zu solch' ausgezeichneten Geisteskräften [komme]"

---

1 Ebd. Im Laufe des 19. Jahrhunderts setzte sich die Formulierung "Genie sein" durch. Vgl. Ortland 2010, S. 662.

2 KochL, Sp. 660f.

3 Vgl. auch Ortland 2010, S. 690f.

4 Schilling Bd. 3 (1836), S. 190. Passow, Handwörterbuch der griechischen Sprache (Leipzig 51841) verzeichnet als Bedeutung einerseits die (Schutz-)Gottheit oder das göttliche Wesen, andererseits auch den Geist, der wie Schilling es andeutet, die Verbindung zwischen Göttern und Menschen vermittelt. "Wissendes intelligentes Wesen" ist allerdings zu vereinfacht. Vgl. zu den verschiedenen Bedeutungen und Deutungen auch Ortland 2010, S. 666.

5 Schilling Bd. 3 (1836), S. 190.

6 Ebd., S. 190f.

und als "etwas Ursprüngliches, Angeborenes" würde es folgerichtig dem lateinischen *ingenium*, hergeleitet von *ingenitum,* das Angeborene, entsprechen.[1] Schilling unterscheidet verschiedene Arten von Genie, um dann das 'musikalische Genie' näher zu erläutern:

> "[...] zum musikalischen Genie nun ist wieder zu berücksichtigen der Unterschied zwischen Tonsetzer, dem eigentlichen Componisten oder Tondichter, und Tonausführer, dem bloßen Virtuosen oder Spieler. Das Genie des Tonsetzers, der nun recht wohl auch Virtuos zugleich seyn kann, offenbart sich in einem großen Reichthume musikalischer Erfindung und Originalität in seiner Darstellung, das des bloßen Virtuosen hingegen in einer eminenten Leichtigkeit der Auffassung und treuen Wieder-Darstellung, Veranschaulichmachung des Geistes, der in einem gegebenen Tonstück herrscht."[2]

30 Jahre nach den Umschreibungen von Koch bestand Schilling sehr wohl auf eine Ausbildung des Genies, oder vielmehr der angeborenen Anlagen, damit es "zu seiner höchsten Kraft" geführt [werden könne], zu Geist und Studium, denn das Genie allein [...] könne noch kein vollkommenes Kunstwerk gestalten".[3] Die 'Anlagen- oder Lerntheorie' wurde bei Schilling durch 'Anlagen- mit Lerntheorie' ersetzt, eine Abgrenzung zur im Sturm und Drang bevorzugten Anlagentheorie.[4] Gleichzeitig distanzierte man sich vom in der Blütezeit des Dilettantismus inflationären "Genie" - Gebrauch für nicht ausgebildete Komponisten.[5] Eine religiöse Komponente tauchte weder bei Sulzer noch bei Koch auf. Schilling hingegen setzte das 'Geniale' mit "göttlicher Weihung", "göttlicher Erleuchtung oder Eingebung" gleich.[6]

Auch Schilling befasste sich nicht mit geschlechtsspezifischen Fragen. In den Theorien zur Genie-Frage um 1800 muss das Geschlecht nicht thematisiert werden, die Männlichkeit ist dem Begriff durch Begriffe wie 'Kraft', 'Originalität' und 'Erfindungsgeist' eingeschrieben.[7] Der Ausschlussmechanismus in Bezug auf weibliche Kreativität, der Zeugungstopos, taucht in keiner der vorgestellten Defi-

1 Ebd., S. 191. Vgl. zur Wortgeschichte Ortland 2010, S. 663ff.
2 Ebd.
3 Ebd., S. 191f.
4 Entgegen der favorisierten "Anlagentheorie vertraten z. B. Batteux und nach ihm Schlegel und Lessing die Theorie, dass "Genie" erlernbar sei. Vgl. Baumgärtel 1990, S. 93ff.
5 Einige Musiktheoretiker befanden das Erlernen des kompositorischen Handwerks für Dilettanten sogar als schädlich und leisteten damit der Theorie, dass das wahre Genie auch ohne Ausbildung in der Lage sei, zu komponieren, Vorschub. Vgl. Dahlhaus 1968, S. 169. Vgl. zum Gegenentwurf des Dilettanten gegenüber dem Genie auch Wirth 2007, S. 46, Leistner 2010, S. 78.
6 Schilling Bd. 3 (1836), S. 192.
7 Vgl. auch Citron 1993, S. 185.

nitionen auf. Es ist auch nicht notwendig, ihn zu artikulieren, denn vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Auffassung von den unterschiedlichen Geschlechtscharakteren scheint offensichtlich, dass die Zuschreibungen auf Künstlerinnen, insbesondere Komponistinnen, kaum zutreffen können.[1]

Anders verhielten sich zeitgenössische Theoretiker, wenn es konkret um weibliche Kreativität ging. Spazier zieht in seinem Artikel zur Frage nach Komponistinnen im *Musikalischen Wochenblatt* Rousseau als Autorität heran. 1792 zitiert er aus Rousseaus "Lettre à M. d'Alembert" (1758) folgende Passage:

> "Die Weiber, im Ganzen genommen, lieben keine einzige Kunst, sind in keiner einzigen Kenner und – haben durchaus kein *Genie* [i. O.]. Kleine Arbeiten, zu welchen ein leichtes Spiel des Geistes, Geschmack und Feinheit hinreichen, ja selbst solche, zu welchen Philosophie und Urtheilskraft gehören, können ihnen wohl noch gelingen. Sie können allenfalls Wissenschaft, Gelehrsamkeit, Geschicklichkeiten und all das sich zu eigen machen, was sich durch Studium erlernen läßt. (Ist das wohl so unbedingt wahr?) [Fußnote des Hrsg.] Aber jenes himmlische Feuer, das die ganze Seele erwärmt und durchglüht; jenes Genie, das alles verzehrt und mit sich fortreißt; jene erhabene Verzückung, die den hellen, begeisternden Strom höherer Freude tief ins Herz hineinleitet: Alles das wird stets den Schriften [Fußnote des Herausgebers: den Werken (franz. Original: "produits")] der Weiber mangeln. Diese werden kalt und niedlich seyn, wie sie selbst sind. *Geist* werden sie haben, so viel ihr wollt; aber niemals Seele."[2]

Der Hintergrund für diese Aussage Rousseaus entsprang seinen Ausführungen zu Theateraufführungen in Genf. Sein Vorwurf war, dass die (französische) Gesellschaft degeneriert und wider die Natur lebe, da sie Frauen – nach höfischem Vorbild – zuviel Aufmerksamkeit schenke.[3] Im vorliegenden Zusammenhang wird dieser Abschnitt jedoch auf Komponistinnen bezogen, und Spazier zeigt damit zugleich, dass Rousseaus Schriften auch beinahe vierzig Jahre später noch Aktualität eingeräumt wird, wenngleich der Herausgeber des *Musikalischen Wochenblatts* sich teilweise von dessen Ausführungen distanziert[4].

Ernst Brandes' argumentiert in seiner Abhandlung *Betrachtungen über das weibliche Geschlecht und dessen Ausbildung im geselligen Leben* nicht nur mit einer Rousseau vergleichbaren essentialistischen Feststellung, er versucht außerdem, seine Feststellung zu belegen:

---

1 In der Gegenüberstellung der Begriffe "Genie" und "Talent" offenbaren sich die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen wesentlich deutlicher, wie Baumgärtel für die Kunstgeschichte nachgewiesen hat. Vgl. Baumgärtel 1990, S. 97ff.

2 Musikalisches Wochenblatt 1 (1792) S. 105.

3 Vgl. Rousseau, Brief (1758), S. 439ff.

4 Vgl. Musikalisches Wochenblatt 1 (1792), S. 105.

> "Was ist in der Musik, der Kunst, der sich die Weiber in so sehr großer Anzahl und viele mit großer Leidenschaft gewidmet haben, von den Weibern geliefert? Wo sind, nicht einmal die Händel's und Pergolese's, sondern die Pansillio's und Cimarosa's unter den Weibern? Hat das Geschlecht wohl einen einzigen Componisten, der genannt werden kann, aufzuzeigen? Die Ursache von dem allen liegt am Tage: Es fehlt den Weibern an Genie."[1]

Im Rahmen der Diskussion um eine spezifisch weibliche Erziehung in normativen Quellen schienen solche Aussagen offensichtlich notwendig zu sein, nahmen doch auch Frauen am literarischen und erzieherischen Diskurs Anteil.[2] Dort, wo Einschränkungen begründet werden mussten, wurde Frauen das Genie abgesprochen. In musiktheoretischen Schriften verhielt es sich anders. Da Frauen an diesem ästhetischen Diskurs kaum beteiligt waren[3], artikulierten sie weder selbst eine Gegendarstellung, noch sahen sich ihre männlichen Zeitgenossen bemüßigt, einen spezifisch weiblichen Mangel an Kreativität und damit Genialität ausführlich behandeln zu müssen.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die "Genievorstellung zu einem Persönlichkeitsideal bürgerlich-intellektueller Schichten"[4]. Es vermittelte, dass es dem Träger des Titels angeboren sei, Originalität, Erfindungsvermögen und sogar eine gottgleiche Befähigung zu besitzen. Da der Mann Orientierungs- und Bezugspunkt war, die Ideale nach einer idealen Männlichkeit ausgerichtet waren, stellte sich für die Zeitgenossen die Frage nach dem Ausschluss der Frauen im Zusammenhang einer Diskussion des Genie-Begriffes kaum. Das weibliche Geschlecht wurde nicht thematisiert.

Innerhalb der Frauen- und Geschlechterforschung wurde verschiedentlich darauf hingewiesen, dass neben der männlich-idealisierenden Genievorstellung der Zeugungstopos als Ausschlussmechanismus wirksam ist. Durch die Verwendung von Metaphern aus dem Bereich biologischer Zeugung und Geburt wird "männliche Kreativität" zu einer "geistigen Geburt". Dieses Bild wird in der feministischen Forschung mit der Gegenüberstellung der Begriffe "mind" und "body" umschrieben[5]: Die Frau ist 'natürliche' Gebärerin, ihr Körper ist ein Gefäß für den männlichen Samen. Die Vorstellung, dass die Frau an der eigentlichen Zeugung keinen Anteil habe, wurde bereits in der Antike durch Aristoteles vertreten. Über

1 Brandes 1802 S. 13f.
2 Vgl. z. B. Möhrmann 1977
3 Die einzige theoretische Arbeit einer Frau um 1800 sind die 1803 erschienenen "Briefe an Natalie..." von Nina d'Aubigny Engelbrunner. Sie bezieht sich auf die Gesangsausbildung junger Frauen, berührt also in keiner Hinsicht die Frage nach einer weiblichen Kreativität. Auszugsweise abgedruckt in Rieger 1980. Vgl. auch die Rezension in der AmZ 5 (1803), Sp. 837ff.
4 Baumgärtel 1990, S. 95. Vgl. ausführlich auch Müller-Oberhäuser 2009.
5 Vgl. Citron 1993, S. 44f., auch Battersby 1989 S. 73f. und Müller-Oberhäuser 2009.

Thomas von Aquin fand diese Theorie Eingang in das westliche Abendland und wurde bis in die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts noch vertreten.[1] Über den Naturbegriff der Aufklärung und die Vorstellung von Geschlechtscharakteren fügte sich diese Theorie nahtlos in das Genie-Konzept ein. Aufgrund ihrer 'natürlichen' Funktion könnten Frauen nicht vergleichbar kreativ sein wie Männer. Diese Ansicht wurde vornehmlich in Abhandlungen über Frauen allgemein vertreten[2], weniger in musikalischen Erörterungen. Allerdings fand diese Vorstellung Eingang in die Musik, indem durch die bildliche Übertragung des Gebärvorgangs das Schaffen von Kunstprodukten als Akt der Geburt dargestellt wurde. Dabei wurde die Geburtsmetapher sowohl als positive als auch als negative Folie verwendet. Eine Biographie, die den mecklenburgischen Komponisten Johann Wilhelm Hertel feiert, beschreibt minutiös, wie er komponiert. Dabei wird der Prozess, in dem Hertel aus seinen Ideen den "Plan des ganzen Stücks" entwirft, als Beginn der "wahren Geburtsschmerzen" bezeichnet.[3] In einem anderen Beispiel, eine Musikkritik in Bosslers *Musikalischer Realzeitung,* wird die Geburtsmetapher zum Sinnbild falsch verstandener kreativer Fähigkeiten:

> "[...] Mancher [...] glaubt, daß es etwas leichtes sei, ein dramatisches Werk zu machen, sezt sich dann hin- kreißt und gebiert ein Ding, wobei man nicht weiß, ob man lachen oder weinen soll[.] [...]"[4]

Zeugungstopos und Geburtsmetapher waren Bestandteile des Genie-Begriffes, vor allem ersterer wurde aber in der musikalischen Genie-Theorie um 1800 eher selten artikuliert. Er musste vor allem dann bemüht werden, wenn es um Frauen als Komponistinnen ging. Ästhetische Fragestellungen, die im Zusammenhang mit Frauen entstanden, wurden von der Kategorie "Weiblichkeit" überlagert und im Rahmen dieser besprochen, nicht mehr innerhalb einer ästhetischen Diskussion. Dies bedeutet, dass weibliche Kreativität nicht am Begriff Kreativität, sondern am Begriff Weiblichkeit diskutiert wurde. Damit wird "weibliches Genie" zwar möglich, die

1 Vgl. zur aristotelischen Theorie vom Zeugungsvorgang ausführlich Fietze 1991, S. 40f, kurz zur Wirkungsgeschichte auch S. 48f. Etwas verkürzt auch dargestellt in Meyer 1999, S. 32f, zu Thomas von Aquin ebd., S. 68ff.

2 Zur Verwissenschaftlichung der Medizin im Zusammenhang mit dem Zeugungsvorgang vgl. Honegger, 1996, S. 188ff, auch S. 206. Die Diskussion um das 'spezifisch Weibliche' verlagerte sich seit der wissenschaftlichen Entdeckung des Eisprungs und seiner Bedeutung auf diesen medizinischen Bereich. Ebd., S. 210.

3 O. A.: Beyträge zur mecklenburgischen Kunst- und Künstlergeschichte. In: Mecklenburgisches Journal, Jg. 1806, S. 279-303, hier S. 300.

4 Rez. 3 Sonaten f. Klavier m. Vl. u. Vc. von Fred. Schmoll, in: Musikalische Realzeitung 2 (1789), S. 113. Vgl. zu dieser Quelle auch Kap. 3.2.1.

Unterlegenheit gegenüber dem universalen männlichen Genie ist aufgrund des propagierten Geschlechtsunterschiedes in den Begriff bereits eingeschrieben.

2.2.1.2 Der Dilettant

Wie einerseits einem Künstler der Genie-Titel verliehen wurde, so wurde andererseits das Publikum typologisiert, indem im Laufe des 18. Jahrhunderts sich das Begriffspaar "Kenner und Liebhaber" einbürgerte, das in einem Atemzug musikalische Konsumenten umschrieb.[1] Es ging um die Strukturierung des neu entstehenden Publikums, der musikalischen Rezipienten.

In den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts tauchte im deutschen Sprachgebrauch zunehmend das italienische Lehnwort "Dilettant" auf. "Kenner – Liebhaber – Dilettant" wurde zu einer Begriffssammlung, nach der bis heute diese für das musikalische Bürgertum so charakteristische Typologisierung lexikalisch zu fassen gesucht wird.[2] Diese Reihenfolge suggeriert eine Hierarchie, in der der Dilettant an unterster Stelle steht. Tatsächlich standen die drei Begriffe zunächst nur für eine unterschiedliche Herangehensweise des Publikums an die Musik. 'Dilettant' und 'Liebhaber' wurden häufig synonym genutzt. Als sich das italienische Lehnwort 'Dilettant' in den deutschen Sprachgebrauch einbürgerte, beinhaltete insbesondere das Substantiv noch nicht die heutige pejorative Konnotation.[3] So definiert Sulzer Kenner, Künstler und Liebhaber, indem er sie in ihrem Umgang mit Musik voneinander abgrenzt:

> "Der Kenner steht zwischen dem Künstler und dem Liebhaber in der Mitte. Jener muß das mechanische der Kunst verstehen, und auch die Ausführung desselben in seiner Gewalt

1 Vgl. ausführlich Reimer, Art. "Kenner-Liebehaber-Dilettant", in: HMT (1974). Allgemein zum Dilettantismus vgl. Leistner 2010, zum 18. Jh. insbesondere S. 73ff, zum Publikum S. 75ff., im Kontext der bürgerlichen Musikkultur auch Mackensen 1999.

2 In der neuen MGG findet man das Stichwort "Dilettant" nicht unter "D", sondern unter "K" wie "Kenner" (Bernd Sponheuer, Art. "Kenner-Liebhaber-Dilettant", in: MGG2 ST Bd. 5 (1996), Sp. 31-37). "Kenner-Liebhaber-Dilettant" ist auch das Stichwort für die Suche im HMT (Reimer, Art. "Kenner...", in: HMT (1974). Beide befinden sich damit in der Gesellschaft Sulzers, der – ohne den Begriff "Dilettant" zu verwenden – im Artikel "Kenner" auch den "Liebhaber" erläutert. Zur Wortgeschichte des Begriffes Dilettantismus und zur synonymen Verwendung mit dem Liebhaber-Begriff vgl. Leistner 2010, S. 68ff.

3 Für das Adjektiv 'dilettantisch' stellt Leistner bereits bei Quantz die pejorative Konnotation fest. Vgl. Leistner 2010, S. 74f.

haben; dieser empfindet nur die Würkung der Kunst, indem er ein Wolgefallen an ihren Werken hat, und nach dem Genuß derselben begierig ist."[1]

Für Sulzer ist die Art, nach der sich jemand ein Urteil über ein Werk bildet, ausschlaggebend für die Charakterisierung des Liebhabers:

"Der Liebhaber beurtheilet das Werk blos nach den unüberlegten Eindrüken, die es auf ihn macht; er überläßt sich zuerst dem, was er dabey empfindet, und dann lobt er das, was ihm gefallen, und tadelt, was ihm mißfallen hat, ohne weitere Gründe davon anzuführen. Man ist ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet; [...]"[2]

Wie Sulzer über die musikalische Urteilsfähigkeit differenzierte, zeigt, dass die Opposition der Begriffe Kenner – Liebhaber in erster Linie eine Einteilung des musikalischen Publikums darstellte.[3] Die Bedeutung des Begriffes 'Dilettant' verlagerte sich – in Abgrenzung vom Liebhaber – zunehmend in der Zeit um 1800. So hat Wirth aufgezeigt, dass es einerseits um die Unterscheidung "zwischen dem Liebhaber und dem Künstler", andererseits "zwischen dem Liebhaber und dem Kenner" ging.[4] Damit wurde eine Unterscheidung hinsichtlich der Produktionsweise und der Rezeptionsweise vorgenommen.[5] Dies lässt sich beispielsweise an Kochs Differenzierung sehen, der über das Element der Berufsausübung und über die aktive und passive Beschäftigung mit Musik den Liebhaber vom Dilettanten unterscheidet:

"Liebhaber. Oft bezeichnet man mit diesem Worte nicht allein diejenigen Personen, die sich nicht mit der Ausübung der Tonkunst beschäftigen, aber so viel Empfänglichkeit für dieselbe besitzen, daß sie ihnen zum Vergnügen und zu einer angenehmen Unterhaltung des Geistes gereicht, sondern auch diejenigen, welche die Musik als eine Nebenbeschäftigung zu ihrem Vergnügen und nicht als Erwerbsmittel zu ihrem Unterhalte ausüben. Diese letzte Klasse der Liebhaber bezeichnet man lieber und bestimmter mit dem italiänischen Worte Dilettanten, um sie von der ersten zu unterscheiden [...]"[6]

Um sich zu vergewissern, konnte der Nutzer des Lexikons auch noch unter dem Begriff "Dilettant" nachschlagen und fand dort folgende Erklärung:

1 Sulzer AT, Bd. 3, S. 5.
2 Ebd., S. 6.
3 Vgl. auch Reimer, Art. "Kenner...", in: HMT (1974), S. 5ff.
4 Wirth 2007, S. 42.
5 Vgl. ebd.
6 KochL, Sp. 900f. Vgl. auch Reimer, Art. "Kenner...", in: HMT (1974), S. 13f. und Vaget 1970, S. 149. Sulzer teilte diese Unterscheidung übrigens nicht. Er befand den "Dilettanten" für oberflächlich. Vgl. Vaget 1970, S. 135.

> "Dilettant. Darunter verstehet man eine Person, die eine Singstimme oder ein Instrument zu ihrem Vergnügen ausübt, ohne die Musik zu ihrer Hauptbeschäftigung zu machen, oder sich durch dieselbe Unterhalt zu verschaffen."[1]

Das Vergnügen, kein Erwerb kennzeichnete zunächst ohne Wertung den Dilettanten. Die Beschäftigung mit Musik als 'Hobby' drückte das Standesbewusstsein des so Etikettierten aus. Waren es doch vor allem im 17. und 18. Jahrhundert Angehörige des Adels, die sich die Liebhaberei der Kunst überhaupt leisten konnten. Man distanzierte sich so vom Berufsmusiker, dessen Arbeit mit Lohnarbeit gleichgesetzt wurde.[2] Geschlechtsunterschiede spielten dabei keine Rolle.[3] Erst mit dem Aufkommen des Bürgertums, als mit der Modeerscheinung des Dilettantismus die Standesgrenzen ausgeblendet werden sollten, erschien langsam eine neue Differenzierung: die geschlechtsspezifische.

Zwar hat der fehlende Erwerbsfaktor von Beginn an den Dilettantismus gekennzeichnet, aber der Begriff erfuhr darüber hinaus eine zunehmende Pejoration. Da das Erwerbsmoment fehlte, transportierte der Begriff "Dilettant", dass der Betreffende keine Spezialisierung aufzuweisen hatte, keine entsprechende Ausbildung und demnach nicht 'professionell' musizierte bzw. komponierte.[4] Es entstand der Verdacht, dass das Produkt künstlerisch-ästhetisch nicht anspruchsvoll sein kann. Diese Entwicklung verlief parallel zur Erhöhung des Künstlers zum Genie, zu seiner Stilisierung, die ihn weit über jede Lohnarbeit erhebt.[5]

Die ersten Bedenken gegenüber dem Dilettantismus wurden 1799 von Goethe und Schiller in einer (allerdings nicht vollendeten) Studie zusammengefasst. Dabei differenzierten sie den Dilettantismusbegriff, wobei in der "Ausübung" von Musik kein Schaden festzustellen sei, allerdings in der "Hervorbringung":

---

1 KochL, Sp. 431.

2 Vgl. auch Sponheuer, Art. "Kenner...", in: MGG2 ST Bd. 5 (1996), Sp. 31f. sowie Mackensen 1999, S. 110ff. Die Geschichte der Distanzierung des adeligen Dilettanten vom Lohnarbeiter 'Musikant' ist auch ausführlich in Dahlhaus 1968 dargestellt.

3 Vgl. Dahlhaus 1968, S. 164. Dahlhaus rekurriert nicht auf geschlechtsspezifische Kategorien, aber es spricht für sich, dass er wie selbstverständlich auch Maria Antonia Walpurgis unter den aristokratischen Liebhabern aufzählt.

4 Vgl. auch die musiksoziologischen Ausführungen Kadens zu den drei "Elementar-Kategorien" von Professionalismus "Spezialisierung, Monetarisierung und Kommerzialisierung" in Kaden 1999, S. 18.

5 Vgl. auch Metzelaar 1999, S. 64f.

> "Wenn es autodidaktisch geschieht und nicht unter der strengen Anleitung eines Meisters, wie die Applikatur selbst, erlernt wird, so entsteht ein ängstliches immer ungewisses unbefriedigtes Streben, da der Musikdilettant nicht wie der in andern Künsten, ohne Kunstregeln Effekte hervorbringen kann."[1]

Über das Beherrschen der "Kunstregeln" hinaus, sei es dem Dilettanten allerdings auch nicht möglich, originär zu schaffen – das, was das Genie in erster Linie auszeichnet:

> "Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduzieren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven, und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen, wie wenn man man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte."[2]

Die Aufforderung zum "Selbstproduzieren" werde eigentlich nur aus der Wirkung anderer Kunstwerke heraus "empfangen" und könne deshalb vom Dilettanten nur unvollständig umgesetzt werden. Wirth nennt dieses Phänomen "metonymisches Missverständnis", [...] indem der Dilettant "seine rezeptive Empfindungsfähigkeit als Indiz für eine produktive Bildungskraft [deute]."[3] Mit den von Goethe und Schiller verwendeten Vokabeln lässt sich die Dichotomisierung von künstlerischer und dilettantischer Arbeit mit produktiver und reproduktiver gleichsetzen und fügt sich idealtypisch in eine Auflistung komplementärer Geschlechtscharaktere um 1800 ein.[4]

Der Dilettantismus ist in zweierlei Hinsicht weiblich konnotiert: Zunächst bedingt die Rolle der bürgerlichen Frau und ihre darauf ausgerichtet Ausbildung die 'dilettantische' Qualifikation, denn ihre musikalischen Fähigkeiten waren auf die "Liebhaberey" angelegt, mithin konnte und sollte sie keine professionelle Qualität erlangen.[5] War also die Rede vom "schönen Geschlecht", gingen die Schreiber von

1 Goethe, Dilettantismus, S. 756.

2 Ebd., S. 778. Für einen chronologischen Zusammenhang sollte allerdings beachtet werden, dass dieses Fragment vollständig erstmals 1841 veröffentlicht wurde, die Ansichten der beiden Dichter zum Dilettantismus lassen sich jedoch auch aus anderen Aufsätzen und Briefen rekonstruieren. Vgl. dazu den Kommentar von Friedmar Apels in: Goethe, Dilettantismus, S. 1290. Allgemein zum "'Dilettantismus' bei Goethe" vgl. Golz 2007 sowie Wirth 2007, S. 42ff.

3 Wirth 2007, S. 45.

4 Baumgärtel hat für die Bildende Kunst anhand der bei Schiller und Goethe verwendeten Begriffe zum Dilettantismus eine solche Tabelle aufgestellt und die enthaltenen Weiblichkeitsstereotypen nachgewiesen. Baumgärtel, 1990, S. 54. Vgl zu komplementären Geschlechtscharakteren auch grundlegend Hausen 1976.

5 Vgl. Rieger [2]1988, S. 44ff., zu dennoch als sehr guten Dilettantinnen rezipierte Musikerinnen auch Hoffmann 1991, S. 95ff.

oberflächlich ausgebildeten Frauen der bürgerlichen Gesellschaft aus, deren Musizieren auf ihre Freizeit beschränkt war. In diesem Sinne ist also auch Schubarts Bemerkung zu bestimmten Sonaten, sie seien vor allem "dem schönen Geschlecht und anderen bloßen Dilettanten"[1] zu empfehlen, zu lesen. Im Zusammenhang mit (bürgerlicher) Weiblichkeit ging man nicht von einer professionellen Beschäftigung aus. So muss auch Friedrich Rochlitz in seinen "Bruchstücken aus Briefen an einen jungen Tonkünstler" für den 6. Brief zur "Liebhaberey an Musik" die Wahl einer jungen Frau, die er als seine Schwester Philippine vorstellt, als Beispiel für die Grenze der "Liebhaberey" ideal und für jedermann nachvollziehbar erschienen sein.[2] Philippine, eine "gebildete Liebhaberin", die soviel Kultur besitze, wie zum Verständnis der Werke notwendig sei, wolle ihr Urteil nicht mehr nur aus dem Geschmack und Gefühl heraus fällen sondern auch nach Wissenschaft und Regeln.[3] Rochlitz führt aus, dass das Nachdenken über die Ursachen des Empfindens eben dieses möglichweise zerstören könne[4], und nicht nur das, die musikalische Gelehrsamkeit solle dem Künstler dienen, der sich ganz der Kunst widme. Bei ihm werde die Gelehrsamkeit zum Gefühl.[5] Philippine hingegen, die es ja schließlich keine Künstlerin werden wolle, würde mit ihren Studien vermutlich auf halber Strecke zurückbleiben und sich die Freude an der Musik zerstören. Außerdem würde ihr diese Gelehrsamkeit schlecht zu Gesicht stehen, wie überhaupt gelehrte Frauen höchst unbeliebt seien.[6]

Die Dilettantismusdebatte wird mit der Geschlechterdebatte vermischt, und letztlich bleibt unklar, ob hier allgemein die Musikliebhaberei gemeint ist oder die Musikliebhaberei von Frauen. Zwar beteuert Rochlitz abschließend, dass er dieses auch jedem "Musik-Liebhaber" schreiben würde[7], jedoch wählt er für seine Beispiele, wie schädlich die Gelehrsamkeit sei, gelehrte Frauen.[8] In dem Brief zur

1 Zit. n. Vaget, 1970, S. 133f.
2 AmZ 2 (1799/1800), Sp. 177-183.
3 Vgl. ebd., Sp. 178.
4 Vgl. ebd., Sp. 179.
5 Vgl. ebd., Sp. 181.
6 Vgl. ebd., Sp. 182f.
7 Ebd., Sp. 183.
8 1813 revidierte er übrigens seine Ansicht zu Gelehrsamkeit und Genuss in seinem Aufsatz "Die Fuge. Zunächst an Dilettanten und Layen" in der AmZ. Dort befand er, dass "das Denken [...] beym Geniessen möglich" sei. AmZ 15 (1813), Sp. 315. Vgl. auch Reimer, Art. "Kenner...", in: HMT (1974), S. 12. An anderer Stelle kritisierte Rochlitz eine reine Konsumhaltung gegenüber der Musik, wobei er, allerdings nur nebenbei und ohne tiefere Begründung, spezifisch männliche und weibliche Arten des Konsumierens benannte. (Vgl. AmZ 15 (1813), Sp. 316).

"Liebhaberey an Musik " von 1799 nimmt Rochlitz als rhetorischen Ausgangspunkt einen Brief von einem "jungen Tonkünstler". Letzterer erklärt dort, dass er seiner Schülerin "Unterricht [...] im sogenannten Generalbass, in den Regeln des Kontrapunkts, der gebundenen Schreibart, und der gelehrten Komposition [geben]" wolle.[1] Wozu die Kenntnis dieses musikalischen Grundwissens dienen soll, erfährt der Leser nicht, Rochlitz geht allerdings wie selbstverständlich von der ausschließlichen Rezeption und vom Geschmacks- und Verstandesurteil aus, nicht etwa von Kompositionsunterricht, der bei diesen Inhalten doch naheliegen würde. Dies wird auch durch die Verwendung des Liebhaber-Begriffs deutlich, das Wort "Dilettant" fällt nicht einmal. Rochlitz verwendet den Begriff in dem gleichen Sinne, wie er bei Koch lexikalisch erklärt wird, und weist damit der unbekannten Schülerin die gleiche ausschließlich rezipierende Rolle wie der oben genannten Philippine zu.[2] Die gewählte Erörterungsweise zum Bildungsgrad von Liebhabern wird durch Rochlitz' eigenen Argumentationsgang brüchig: Es handelt sich weniger um die Propagierung eines positiv konnotierten Geschmacksurteils von Liebhabern im allgemeinen als um ein Halbbildungspostulat für bürgerliche Frauen.

Auch wenn die Liebhaberei an Musik als ein für Frauen typischer Umgang mit Musik gedacht wurde, so waren Männer natürlich nicht davon ausgeschlossen. Grundsätzlich galt – wie beim Dilettantismus – der Genussgedanke als wesentliches Charakteristikum.[3] Der Geschlechtsunterschied manifestierte sich darin, dass Männer neben ihrem Beruf Musik genießen sollten, Frauen neben ihrer sogenannten Bestimmung. Die fehlende Professionalisierung bei Frauen ging so weit, dass Liebhaberei und Dilettantismus zum Bestandteil der Bestimmung wurde – aus ihrem Dilettantismus konnte keine Professionalität werden:

> "Dilettantische Kunstproduktion wurde bewertet, wie bürgerlich-weibliche Arbeit gemeinhin eingeschätzt wurde. Vielmehr ist bürgerlich-weiblicher Arbeit Dilettantismus inhärent, d. h. weibliche Arbeit ist auf Oberflächlichkeit angelegt. Ihrer Struktur nach ist sie auf Vielfältigkeit und Vermischung der Tätigkeit, keinesfalls auf Spezialisierung und Konzentration ausgerichtet. Es ist substanzlose Tätigkeit ohne öffenlich-politische Einflußnahme."[4]

---

1 AmZ 2 (1799/00), Sp. 177.

2 In der ausschließlichen Rezeption der Musik definiert Rochlitz wie Sulzer den Unterschied zwischen Kenner und Liebhaber. Vgl. auch Reimer, Art. "Kenner...", in: HMT (1974), S. 3, auch Wirth 2007, S. 42.

3 Michaelis fand in seinem Beitrag "In wie fern giebt es einen unschuldigen Dilettantismus in der Musik..." (AmZ 5 (1802/03), Sp. 209-214) außerdem einen pädagogischen Gehalt, indem er die "Erholung" durch Musizieren für die "Veredelung der Seele" hielt. Damit distanzierte er sich von der "Zerstreuung", die er als typische adelige Konsumhaltung kritisierte.

4 Baumgärtel 1990, 48f.

Während durch den Begriff der "Liebhaberey", der passive Musikgenuss durch die wachsende Konzert- und Hausmusikkultur die (bildungs-)bürgerliche Identifikation mit musikalischer Repräsentation charakterisierte, wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem der "Dilettantismus" abgewertet. Der "Dilettant" in der Komposition machte dabei vor den Augen der Musikkritiker eine denkbar schlechte Karriere, wie die Beschwerde in einem Brief an den Verleger der *AmZ*, G. W. Fink, aus dem Jahr 1830 zeigt:

> "Nichts ist lächerlicher, als die geringschätzende Miene, welche gewisse Zunftgenossen annehmen, wenn von einem Dilettanten [i. O.] in der Musik (besonders der Composition) die Rede ist. Gleich als ob sie von der Natur eine ausschliessende Fähigkeit erhalten hätten, die Regeln der Tonkunst zu erlernen, oder kein Dilettant einen Funken des Genies besitzen könne, das ihnen selbst so oft mangelt, scheinen sie zu glauben, dass man durchaus ein Musicus von Profession seyn müsse, um etwas, auch nur Erträgliches, zur Welt zu bringen. Wahr ist es allerdings, dass der Dilettanten, welche sich in einem oder anderm Fache auszeichnen, nur einige sind. Woher kommt aber dieses? Gewiss nicht aus angeborner Unfähigkeit, sondern bloss daher, dass sie entweder wegen wichtiger Berufsgeschäfte nicht Zeit genug haben, sich mit dem Studium der Theorie zu befassen, oder durch Furcht vor der Kritik der Herren Zunftmeister abgehalten werden, öffentlich zu erscheinen. Der Dilettant hat von der Natur eben die Organe, eben das Gefühl, und oft viel mehr Geistesbildung erhalten, als diejenigen Personen, welche sich dem Stande eines Musikers widmen. Warum sollte er also nicht das auch lernen können, was diese Herren gelernt haben? Es kommt bloss auf die Gelegenheit und seinen Willen an. Wie mancher Zünftler hat beydes, ohne es so weit zu bringen, als mancher Dilettant! Indessen ist einmal das Vorurtheil so gross, dass selten (besonders von Seiten der Zunftgenossen) einem Dilettanten Gerechtigkeit widerfährt. [...] Es ist ein Esprit de Corps, der sich nicht vertilgen lässt. In den Handwerkszünften (wo diese noch existiren) ist es eben so. Viele Pfuscher sind in der Zunft, aber jeder, der nicht in derselben ist, gilt für einen Pfuscher, wenn er auch noch so geschickt wäre. [...].[1]

Der Brief liest sich gewissermaßen wie ein Resümee der Entwicklung des Begriffes. Die Vorurteile, die dem Dilettanten entgegengebracht werden, werden etwas polemisch auf einen 'natürlichen' Ausschlussgedanken in Verbindung mit professioneller Ausbildung reduziert. Gleichzeitig wird der zeitgenössische Genie-Diskurs angesprochen. Dabei sieht der anonyme Schreiber dieses Briefes die Konkurrenzangst der Tonkünstler als wahre Ursache. Die mangelnde Gelegenheit zum Studium und ein Insistieren, dass es durchaus bessere Dilettanten als Tonkünstler gebe, stehen dem gegenüber. Hier wird die Parallele zur Geschlechterdebatte in Bezug auf das Komponieren deutlich. Ihnen werden die gleichen Vorurteile entgegengebracht.[2] Der Aspekt der Konkurrenzangst ist dabei nicht uninteressant – könnte er doch ebenso auf die Rezeption von Komponistinnen angewendet wer-

1 AmZ 32 (1830), Sp. 65f.
2 Vgl. Kap. 2.1, auch Kap. 3.

den. Über die Vokabeln, die zur Beschreibung verwendet werden, wird 'der Dilettant' im Komponieren ebenso weiblich konnotiert, wie 'das Genie' nur männlich gedacht werden kann.

Wenn sich in den Untersuchungen zum Genie-Begriff gezeigt hat, dass er sowohl eine ästhetische Kategorie als auch eine geschlechtsspezifische ist, so gilt dies, wenn auch auf einer anderen Ebene, umso mehr für den Begriff des Dilettanten. In der Frauen- und Geschlechterforschung gaben die fehlenden Möglichkeiten zur Professionalisierung Anlass, der geschlechtsspezifischen Konnotation dieses Begriffes nachzugehen. Sigrid Nieberle verweist auf eine weitere Ebene der "Effeminierung" des Begriffs "Dilettantismus". In Gathys *Musikalischem Conversations-Lexicon* (1835) wird im Artikel "Dilettant" durch die verwendeten Metaphern eine dilettantische Musik mit Weiblichkeitsklischees gleichgesetzt; die Musik wird zur "Metze" des Dilettanten, der mit ihr und ihrem "Putz" brillieren will.[1] Nieberle stellt die These auf, dass "die reale Frau mit dieser repräsentativen Weiblichkeit verwechselt [...] und damit die musizierende Liebhaberin – die Dilettantin – mit der herausgeputzten, unterhaltenden Musik gleichgesetzt [werde]"[2]. Mit der oben beschriebenen Entwicklung kann diese These noch ergänzt werden: Die Gleichsetzung dilettantischer Kunstproduktion mit der Kunstproduktion von Frauen rührt von der Übereinstimmung der Vorurteile und der Übereinstimmung der Begrifflichkeiten her, mit denen diese musikalisch Handelnden in der Musik beschrieben und typologisiert werden. Die Verwendung von weiblich konnotierten Begriffen zur Musikbeschreibung bis hin zur "diskursiven Verbindung von Musikalität und Weiblichkeit" hat einen mythischen wie einen literarischen frühromantischen Hintergrund.[3] Die Effeminierung dilettantischer Musik ist die Kehrseite der Erhöhung von Musik und Weiblichkeit als das Andere.

2.2.2 Musik verschriftlicht: Das Männliche und das Weibliche

Christian Friedrich Michaelis äußerte sich 1805 in der *Berlinischen Allgemeinen Musikalischen Zeitung* in einem "Nachtrag zu den vermischten Bemerkungen über

1 Nieberle 1999, S. 47.
2 Ebd., S. 47f.
3 Lubkoll 1995, S. 284. Zur Verbindung des "Unsagbarkeitstopos" mit dem Weiblichen als dem "Anderen", der Erhöhung zur Muse mit gleichzeitiger Ausgrenzung realer Frauen aus der Kunst vgl. ebd., S. 283f. Nieberle konstatiert, dass in der Literatur die "ästhetischen Konzepte des Musikalischen und des Weiblichen nicht mehr voneinander zu trennen sind [...]." Nieberle 1999, S. 19.

Musik" zum "Hauptunterschied des musikalischen Ausdrucks", der im Gegensatz "des Männlichen und Weiblichen [i. O.] [...]" bestehe[1]. Damit schuf er eine Verbindung zwischen der zentralen Kategorie der musikalischen Ästhetik seiner Zeit – dem Ausdruck – und der vorherrschenden Anthropologie der Geschlechtscharaktere. Die Benennung musikalischer Sachverhalte mit geschlechtsspezifischen Adjektiven, ja mit den Attributen männlich und weiblich hat eine eigene Tradition in der Musikgeschichte, die in der so häufig erwähnten Unterscheidung von männlichem und weiblichem Thema im Sonatensatz bei Adolph Bernhard Marx einen Höhepunkt findet.[2] De Ruiter bezweifelt, dass der Gegensatz männlich – weiblich "in der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts eine stringente Entwicklung erfahren [habe]".[3] Diese Ansicht ist insofern problematisch, als der Gebrauch dieses Gegensatzes einerseits eine Tradition als Terminus technicus hat, der noch bei Hugo Riemann Verwendung findet, andererseits als Grunddualismus in metaphorischer Weise in Musikbeschreibungen des 19. Jahrhunderts häufig präsent ist.[4] Im Folgenden soll die Entwicklung des Gebrauchs geschlechtsspezifischer Begriffe in musikalischen Zusammenhängen nachgezeichnet werden.

Zunächst tauchen die Attribute 'männlich' und 'weiblich' in der Bezeichnung verschiedener Kadenztypen und Differenzierung der Dur- und Molltonarten auf. Im

1 BMZ 1 (1805), S. 141.

2 Vgl. zu Marx' Sonatensatztheorie Dahlhaus 1984. Grundlegend zum "gendered discourse of music" McClary 1991. Vgl. aber auch zur Deutung der der Sonatensatztheorie und ihrer Bedeutung für die musikalische Analyse Huber 2009, S. 138 sowie dies., Art. "Analyse", Lexikon in: Musik und Gender, S. 117. Zum Gebrauch von Grunddualismen wie 'männlich – weiblich' in verschiedenen musikgeschichtlichen Darstellungen vgl. auch Treitler 1993, der solche Zuschreibungen in Darstellungen zu Gregorianik und Römischem Choral nachweist und damit ihren Einfluss auf die Musikgeschichtsschreibung des Abendlandes offenlegt.

3 Vgl. de Ruiter 1989, S. 170. De Ruiter geht vom Dualismus des Männlichen und Weiblichen im Aufsatz Körners zur Charakterdarstellung in der Musik aus. Sein "Exkurs" zu diesem Dualismus ist ideengeschichtlich sehr aufschlussreich, steht aber nicht im Kontext musikwissenschaftlicher Frauen- und Geschlechterforschung.

4 Vgl. z. B. Hugo Riemanns Kompositionslehre, hier Bd. 1 "Der homophone Satz", S. 448 und S. 457. Mit den Begriffen 'männlich' und 'weiblich' wird der Themenkontrast der Sonatenform schematisch vorgestellt. Auch in der MGG, Art. "Form" von Joseph Müller-Blattau wird noch in den 50er Jahren der Themendualismus der Sonatenform mit den Geschlechtsbezeichnungen charakterisiert. Vgl. Müller-Blattau, Art. "Form", in: MGG Bd. 4 (1955), Sp. 549. Vgl. auch McClary 1991, S. 9ff. Für eine allgemeine Übersicht vgl. Andreas Waczkat, Art. "Musiktheorie", in: Lexikon Musik und Gender, S. 394ff., auch Dietrich 2009, S. 142ff. Zu Dichotomien in diesem Zusammenhang Anne Kohl, Art. "Dichotomien", in: Lexikon Musik und Gender, S. 186. Mit der Frage, inwiefern sich solche metaphorische Zuschreibungen auf einen semantischen Gehalt von Musik selbst übertragen lassen, befasst sich Knaus 2010.

3. Teil seines *Handbuchs von dem Generalbasse und der Composition* definiert Friedrich Wilhelm Marpurg die "Cäsur" als "männlich oder weiblich":

> "Männlich oder auch jambisch heißt die Cäsur, wenn sie auf einen guten Tacttheil fällt.[...]. Weiblich oder auch trochäisch heißt sie, wenn sie auf einen schlimmen Tacttheil fällt. [...]"[1].

Eine "männliche Cäsur" wird verlangt, wenn eine Komposition oder ein Hauptteil einer Komposition mit einer vollkommenen Kadenz abgeschlossen wird, "wenn in der Vocalmusik auch ein weiblicher Klangfuß oder Reim vorkommen sollte." Ausnahmen stellen unter anderem Tanzstücke, "poßierliche Lieder und Stücke", und mehrstimmige Gesangsstücke dar.[2] Die Unterscheidung betonter und unbetonter Zählzeiten im Takt in gute und schlechte Taktteile übernimmt Heinrich Christoph Koch ein seinem *Versuch einer Anleitung zur Composition* und definiert getreu nach Marpurg den "weiblichen Ausgang" einer Zäsur.[3] Beide, Marpurg wie Koch, verwenden die grammatikalischen Geschlechtsbegriffe unvermittelt, ohne Erläuterung, ohne einen Zusammenhang zum biologischen bzw. anthropologischen Geschlechtsbegriff herzustellen. Allerdings hält Koch – im Gegensatz zu Marpurg – es für unnötig, die männliche Endung zu erwähnen.

Weibliche und männliche Kadenz sind vor allem durch Riemanns Definition bis heute präsent.[4] Riemann beruft sich auf Jérôme-Joseph de Momigny, dessen Musiktheorie allerdings zu seinen Lebzeiten in Paris wenig Anklang fand.[5] Die Art, wie die Begriffe bei Marpurg und auch noch bei Koch Gebrauch finden, weist direkt auf deren Ursprung aus der Verslehre hin und steht damit in der barocken Tradition der "musica poetica".[6] Die Benennung einer Endung mit männlich oder weiblich musste vor den Lesern weder erklärt, legitimiert noch reflektiert werden,

1 Marpurg, Handbuch, 3. Teil 1758 § 20f (S. 219f).
2 Ebd., § 22f (S. 220).
3 Koch, Versuch (1787) 2. Teil, S. 394.
4 Vgl. Riemann, Kompositionslehre Bd. 1, S. 91ff., auch Riemann Musiklexikon 111929, Art. "Weibliche Endung", S. 2000.
5 Vgl. zu Momigny (1762-1824) Albert Palm, Art. "Momigny", in: MGG Bd. 9 1961), Sp. 448-450, hier Sp. 449.
6 Vgl. zur "musica poetica" Klaus-Jürgen Sachs, Art. "Musiktheorie", in: MGG2 ST Bd. 6 (1997), Sp. 1714-1735, hier Sp. 1727f. Der weibliche und männliche Ausgang eines Verses wurden im deutschsprachigen Gebiet erstmals von Martin Opitz definiert. Vgl. DWB, Bd. 25, Art. "weiblich", Sp. 436. http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW12773 (letzter Zugriff: 23.07.2013). In Anlehnung an Riemann wird irrtümlich Momigny als erster genannt, der diese Art der Unterscheidung auf die Musik übertragen habe. Ebd., Sp. 437. Der terminologischen und musiktheoretischen Unterschiede von Endung, Kadenz, Zäsur ungeachtet, ist bei allen Quellen grundsätzlich ein (Halb-)Schluss auf unbetonter Taktzeit gemeint.

allerdings weniger wegen zeitgenössischer Vorstellungen von Geschlechtscharakteren als wegen der Herkunft aus der Dichtkunst. Zielgruppe von Kompositionsschulen waren professionelle Musiker bzw. in der Ausbildung befindliche, nicht ein musikkonsumierendes Publikum. Freilich reihen sich 'männliche und weibliche Endungen' gegen Ende des 18. Jahrhunderts problemlos in die Vorstellung ein, dass sich 'naturgegebene' Dualismen auch in der Musik widerspiegeln, so also auch der Dualismus der Geschlechtscharaktere.

Männliche und weibliche Endungen in der Dichtkunst finden auch kurze Erwähnung in Riepels *Harmonisches Sylbenmaß*, erschienen 1776, in dem der Lehrer seinem Schüler erklärt, dass die jambische Endung "von deutschen Dichtern Dichter männliche – jene [trochäische, d. V.] hingegen weibliche Endungen genannt [werde]; ich weiß nicht warum oder woher."[1] Die Endungen werden bei Vertonungen natürlich berücksichtigt, wobei aber Riepel aus den Versfüßen und -endungen keine weiteren musikalischen Fachtermini bildet.[2] Anders verhält es sich mit seiner Charakterisierung von Dur und Moll. In Riepels wesentlich früher erschienener Kompositionslehre *Grundregeln zur Tonanordnung* (1755) befassen sich Lehrer und Schüler ausführlich mit den Tonarten und Modi. Nachdem der "Praeceptor" für Dur und Moll die Bezeichnung "männlicher" und "weiblicher Ton" gebraucht hat, entsteht folgender Dialog:

> Disc[ipel] Also nennest du mit der Terz major männlich, und mit Terz minor weiblich? Vielleicht deswegen, weil Terz major deutlicher oder verständlicher ist als Terz minor. Denn die Männer (pflegt mein Herz oft ganz still und seufzend zu sagen) sind viel aufrichtiger und verständiger erschaffen worden als die Weiber.
> Praec[eptor] Ey behüte! deswegen ganz und gar nicht; sondern weil die mit Terz minor in den Ohren viel sanfter und schmeichelhafter sind als jene. [...] Zudem habe ich nur einst diese Benennung bey einem zweyhundertjährigen Lateiner gesehen. [...]"[3]

Deutlichkeit, Verständlichkeit und Aufrichtigkeit werden vom Schüler als männliche Eigenschaften gesehen, Sanftes und Schmeichelhaftes vom Lehrer als weibliche. So wird einerseits ein bestimmtes Bild von Dur und Moll kreiert, das ganz in die Musikauffassung des 18. Jahrhunderts hineinpasst und das tonale Verständnis von beiden Modi bis heute prägt, andererseits die Vorstellung zweier sich unterscheidender biologischer Geschlechter für die Musik metaphernfähig gemacht.

---

1 Riepel, Harmonisches Sylbenmaß, 1776 S. 9 (a. P.) [S. 25 i. Repr.].
2 Vgl. z. B. ebd., S. 21 (a. P.) [S. 35 i. Repr.].
3 Riepel, Kap. Grundregeln zur Tonordnung in: Riepel, Anfangsgründe, 1755, S. 33 (a. P.) [S. 139]. Wer mit dem "zweyhundertjährigen Lateiner" gemeint ist, gibt Riepel nicht an, stellt aber so eine Tradition seiner eigenen Theorie her. Vgl. auch Waczkat, Art. "Musiktheorie", in: Lexikon Musik und Gender.

Georg Andreas Sorge bediente sich, um die Modi Dur und Moll zu erläutern, bereits zehn Jahre früher als Riepel solche Bilder, die das Verhältnis der Geschlechter zueinander in seiner Gesellschaft zum Inhalt hatten. Im Verhältnis vom Moll- zum Durdreiklang sieht er sowohl die Natur als auch die biblische Schöpfungsgeschichte repräsentiert: Er erklärt den Molldreiklang abhängig vom Durdreiklang analog zur Abhängigkeit der Frau (Eva) vom Mann (Adam), wobei vor allem Moll nicht ohne Dur sein könne, schließlich könne man sonst keine authentische Kadenz bilden.[1] Sorge befindet außerdem den Klang der Dur-Terz für männlich, da sie "frisch und freudig" sei, sowie die Moll-Terz für "gelinde, gelassen, oder so zu reden, weiblich." Deshalb schlägt er als Bezeichnung "Modus masculinus" und Modus femininus" vor.[2] Nicht nur die Schöpfung, auch das Bild der Ehe dient ihm zur Verdeutlichung der tonalen Verhältnisse von Dur und Moll. Am Beispiel von C-Dur führt er alle Ausweichungen in die Haupt- und Nebendreiklänge vor, warnt aber vor Verwendung der parallelen Molltonart:

> "Es ist nicht drinne [die "Chorda peregrina Es", d. V.], denn wenn C dur und C moll unter einander gemischet wird, so ist's eben, als wenn einer neben seiner Ehe-Frau noch eine Concubine hält, welches nicht jedermann erlaubt ist. * [Anmerkung Sorges] *Oder wenn ein Mann Weibs-Kleider anziehet."[3]

Die Tonika-Parallele hingegen sei die "Gemahlin des berühmten C dur", sie "bedienet sich eben der natürlich-diatonischen Klänge, die C dur gebrauchet."[4]

> "Da möchte Modus major oder C dur zu A moll sagen, wie Adam zu Eva: Das ist doch Fleisch von meinem Fleisch, und Bein von meinem Beine."[5]

In Joseph Riepels Kompositionslehre wird die Vorstellung einer Abhängigkeit von Moll zu Dur nicht über die Kadenzbildung, sondern über die Herleitung der Tonleiter konstruiert. Dort heißt es zu den "Haupttonarten mit Terz minor":

> "Disc. Sind diese denn von den männlichen Tonarten soweit unterschieden?
> Praec. Allerdings. Eine weibliche Tonart hat ihre Wesenheit von der männlichen her, und für sich selbst gar keiner Leiter.
> Disc. Soll es denn z. Ex. in A Terz minor nicht auch so angehen:
> [Notenbeispiel Tonleiter a bis f']
> Praec. Nein sage ich. Man muß die Leiter in C Terz major dazu borgen, z. Ex.
> [Notenbeispiel Tonleiter c' bis a']

1 Georg Andreas Sorge, Vorgemach der musicalischen Composition... Erster Theil, Lobenstein [1745], S. 16. Vgl. auch McClary 1991, S. 11.
2 Ebd., S. 27.
3 Ebd., S. 29.
4 Ebd.
5 Ebd..

> Nun diese 6 Töne kann man zur Tonart A Terz minor wesentlich brauchen, und sonst keinen. [...]"[1]

Die Abhängigkeit der Molltonleiter von der parallelen Durtonleiter wird als gegeben genommen und als Ursache, dass bei melodischer Fortschreitung in Moll die zweite Stufe nicht brauchbar sei, in Dur sehr wohl. Eine Fortschreitung in Moll unterliegt nach Riepel also anderen Gesetzmäßigkeiten als eine in Dur, da Moll nicht eigenständig sei. Riepels und Sorges Darstellungen ähneln sich deutlich, nur dass Sorges Bilder mehr aus dem gesellschaftlichem Leben gegriffen erscheinen als Riepels. Letzterer bedient sich auch vermehrt solcher Adjektive, die zu den geschlechtstypischen Charaktereigenschaften gezählt werden, um dann musiktheoretisch eine Abhängigkeit zwischen Moll und Dur herzustellen. Sorge hingegen gewinnt seine Bilder überwiegend aus der wirtschaftlichen und religiösen Vorstellung von der Ehe. Es findet sich aber auch bei Riepel ein Bild, in dem verschiedene Berufsgruppen des ländlichen Haushaltes zur Erläuterung der Verhältnisse der Tonstufen dienen. Mit "Meyer", "Oberknecht" und "Tagelöhner" werden I., V. und IV. Stufe erklärt, "Ober- "und "Untermagd" sowie "Unterläufferin" bezeichnen die VI., III. und II. Stufe. Die parallele Molltonart wird bei Riepel zur "Schwarzen Gredel".[2] Die Zuordnung von Geschlecht und Schichtzugehörigkeit zu den Tonstufen orientiert sich am zeitgenössischen tonalen Verständnis, an der Bedeutung der jeweiligen Stufen für die Festigung und Bestätigung eines bestimmten tonalen Raumes. Der Schüler in Riepels Kompositionslehre bezeichnet die "Schwarze Gredel" als des "Meyers" Nachbarin, die manchmal "ein klein Stück Landes wegarbeiten helffen"[3] muss. Die Macht der "gefährlich androgynen"[4] Mollparallele, der "Schwarzen Gredel", besteht darin, dass sie den tonalen Raum unterwandern könnte, obwohl ihre Hilfe bisweilen in Anspruch genommen muss:

> "She shares the Master's tonic, but as a foreign ruler; unnaturally feminine/masculine, her chromatic mutability is capable of weakening the Master's natural domain."[5]

---

1 Riepel, Anfangsgründe, S. 123f (a. P.) [S. 229f].

2 Ebd., S. 66 (a. P.) [S. 172]. Der "Meyer" ist im Sinne Riepels der Pächter eines Hofes. Der Name "Schwarze Gredel" soll der Spitzname einer schwedischen Königin gewesen sein, deren dunkle Gesichtshaut ihr ein männliches Aussehen gegeben haben soll. Vgl. Wheelock 1992, S. 281. Sie beruft sich bei dieser Erklärung auf Leonhard G. Ratner, Classic Music: Expression, Form, and Style, New York 1980, S. 50.

3 Riepel, Anfangsgründe, 1755, S. 66 (a. P.) [S. 172].

4 Wheelock 1992, S. 274.

5 Ebd. Wheelock weist überzeugend nach, wie die von Riepel angedeutete Semantisierung der Molltonika in Opern Mozarts Eingang findet. Vgl. dazu insbesondere S. 281.

Nur "große Meister", "die da wissen, wie sie diese fremde Chorde behörig [wohl: gehörig] accomodiren sollen", dürfen die parallele Molltonart nutzen, befindet Georg Andreas Sorge.[1] Sonst ist es, als mache sich ein Mann in "Weibs-Kleidern" lächerlich. Der tonale Raum oder, nach Sorges Bild, die männliche Erscheinung muss trotz der Ausflüge in den tonalen Raum der (weiblich assoziierten) Parallele gewahrt bleiben. Riepels Bild geht davon aus, dass die parallele Molltonart notwendig am tonalen Raum der Durtonika teilhaben muss. Damit räumt er der "Schwarzen Gredel" einen Machtbereich ein, der noch über den Aspekt der Beherrschung des Raumes, den Sorge verlangt, hinausgeht. Riepel verleiht der parallelen Molltonart Aktivität.

Beide Kompositionslehren vermitteln ihren Lesern eine grundsätzliche Abhängigkeit der Moll- von der Durtonleiter, indem sie erstere von der letzteren ableiten. Diese Ableitung der Tonleitern, Moll und Dur als Dichotomie genommen, entspricht dem aristotelischen Konzept, nach dem der eine Part des Gegensätzlichen vom anderen (würdigeren) abgeleitet wird.[2] Aristoteles wendet dieses Prinzip auch auf die Dichotomie Mann – Frau an. In seinen biologischen Ausführungen wird die Frau zur Privation des Mannes, zum unvollkommenen Mann.[3] Somit ist dieses Verhältnis zwischen Dur und Moll, wie es in der Musiktheorie des mittleren 18. Jahrhunderts dargestellt wird, nicht nur deutlicher Ausdruck des musiktheoretischen Paradigmenwechsels, den Dahlhaus für die erste Hälfte dieses Jahrhunderts benennt[4], sondern auch Ausdruck der Vorstellung des als natürlich angenommenen Geschlechtsunterschiedes, der in der Musik so vollkommen abgebildet erscheint. Die Herleitung der Moll- von der Durtonleiter reproduziert die aristotelische Dichotomie und erhebt die Tonalität des 18. Jahrhunderts, die bis heute in der Unterhaltungsmusik präsent ist, zu einem Abbild naturgegebener Grunddualismen, das anthropologiegeschichtlich bereits durch die Autorität griechischer Philosophie bestätigt wurde.

Die bisher genannten Quellen stehen noch in der Tradition der gelehrten *Musica poetica*.[5] Die Begriffe 'männlich' und 'weiblich' sind Bilder aus der Theorie der

1 Sorge, Vorgemach, S. 29.

2 Für Aristoteles ist nicht mehr die Beziehung zwischen zwei Gegensätzen ausschlaggebend für ihre jeweiligen Bedeutungen, sondern die jeweils "'besseren' Hälften von Gegensatzpaaren", "die archaí". Die eine Seite stellt den positven Begriff dar, die andere ist die Privation der ersten. Fietze 1991, S. 34. Vgl. zum ursprünglichen antiken Konzept von Dichotomien (als Gegensatzpaare) und zu Aristoteles' Umdeutung ausführlich Fietze 1991, S. 29-39.

3 Vgl. Ebd., S. 39ff. Diese Art der Definition (Frau als minderer Mann) zieht sich trotz einiger Gegendarstellungen durch die abendländische Anthropologie. Vgl. ebd., S. 17ff.

4 Vgl. Dahlhaus 1984a, S. 6, zu Ästhetik und Naturbegriff ebd., S. 37ff.

5 Vgl. zur Unterscheidung von Musica poetica, theorica und practica ebd., S. 7.

Dichtkunst, der deutsche Geschlechts-Begriff ist ein Nachklang lateinischer Gelehrsamkeit in musiktheoretischen Ausführungen. 'Männlich' und 'weiblich' bilden einen Grunddualismus innerhalb des gelehrten Diskurses. Dieser Grunddualismus findet sich auch weiterhin in Schriften zur Musik, nur wandelt sich die Zielgruppe von einigen wenigen Gelehrten hin zu einer (bildungs-) bürgerlichen Schicht, der Musik nahegebracht werden soll. Für die Vertreter dieses neuen Musikpublikums kann eine anspruchsvolle theoretische Bildung nicht mehr vorausgesetzt werden.

Es entsteht ein anderer Anspruch an die Beschreibung des Unbeschreiblichen, die Verschriftlichung des Gehörten in einer Zeit, in der der Empfindung eine so große Bedeutung beigemessen, die Kenntnis der Musiktheorie jedoch für den Musikgenuss als unerheblich erachtet wird.[1] Die dazu verwendete Terminologie findet man weniger in eben der theoretischen und trockenen wissenschaftlichen Ausdrucksweise, statt dessen in Metaphern und Bildern, die einerseits dem empfindsamen Musikroman[2], andererseits dem Leben der Musikkonsumenten entlehnt zu sein scheinen. Die die Gesellschaft bestimmende Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit findet Eingang in den Wortschatz, mit dem Musik zu beschreiben versucht wird, nur jetzt nicht mehr als wissenschaftlich trockener Grunddualismus, sondern belebt mit den den zwei Geschlechtern zugeschriebenen Charaktereigenschaften.

Mit den Begriffen "sanft" und "schmeichelhaft" charakterisierte Joseph Riepel 1755 die Mollterz und erklärte die Abhängigkeit der Moll- von der Durtonleiter über die harmonischen Fortschreitungsmöglichkeiten. Eine erste Vorstellung von Geschlechterdualismen wird in den musiktheoretischen Zusammenhang eingeflochten, diese hat allerdings noch keinen konstituierenden Charakter. 1805 liest man in der *Berlinischen Musikalischen Zeitung* in einem Aufsatz von Georg Christian Friedrich Schlimbach[3] einige Ausführungen zu "musikalischen Kunstausdrücken", in denen er zwar die gleiche Unterteilung wie Riepel aufgreift, die Absicht aber nicht im Verfassen einer Kompositionslehre besteht, sondern im Erläutern musikalischer Grundlagen.[4] Da nach seiner Meinung die Unterscheidung von

1 Vgl. Kap. 2.2.1.2, auch Dahlhaus 1968. Da Musik verständlich gemacht werden muss, werden zahlreiche Analogien, natürlich auch über den Geschlechterdualismus hinaus, hergestellt. Vgl. dazu Mackensen 2000, S. 290ff.

2 Vgl. zur Musikbeschreibung im Roman grundlegend Müller1989 und Lubkoll 1995, speziell in Romanen von Frauen auch Nieberle 1999.

3 Georg Christian Friedrich Schlimbach (1759-1813) war Kantor und Musikpädagoge. Vgl. Johannes Heinrich, Art. "Schlimbach", in: MGG Bd. 11 (1963), Sp. 1823f.

4 BMZ 1 (1805), S. 263ff.

"harte[r]" und "weiche[r] Tonart" [1] neben der Benennung von diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tonleitern für Verwirrung sorge – schließlich sei auch die Molltonleiter zumeist eine diatonische –, schlägt er vor, sie in männlich und weiblich zu unterteilen, wobei er unter der ersten die diatonische – also die Durtonleiter – versteht, unter der zweiten die Molltonleiter in ihren verschiedenen Varianten:

> "Man steigt auf der harten Tonleiter auf gleiche Weise in einer natürlichen Tonfolge auf- und abwärts; deshalb würde ich sie die männliche nennen.
> Die weiche hingegen ist nicht so fest, so determiniert, sie ist veränderlich, gekünstelt. Beim Aufsteigen ist die Fortschreitung von der sechsten zur siebenten Stufe übergroß, beim Absteigen der Schritt von der siebenten zur sechsten bald übergroß, bald nur groß, das heißt, sie enthält bald die große bald die kleine Septime. Ich würde sie die Weibliche nennen. So weich diese Tonart seyn mag, so eignet sie sich doch auch, wie gesagt, für die heftigsten Leidenschaften, Zorn, Wuth etc. Ob diese auch im Charakter des Weibes liegen? [...]"[2]

Eine "natürliche Tonfolge" wird als männlich charakterisiert, Gekünsteltes, Wandelbares als weiblich. Zudem stellt Schlimbach mittels einer rhetorischen Frage die Parallele zu den zeitgenössisch intensiv diskutierten angeblich weiblichen Charaktereigenschaften her und schreibt der Molltonart die Fähigkeit zu, bestimmte Leidenschaften ausdrücken zu können. Er rekurriert auf die alten Dichotomien:

> "[...] Uebrigens dürfen wir die Ausdrücke, männlich, weiblich nicht für Spielerei halten, da wir ja in mehreren Fällen, z. B. in der Poesie, derselben uns bedienen, und männliche, weibliche Reime sagen. [...]".[3]

Dadurch hebt er die wesentlich älteren Muster, mit denen Polaritäten ausgedrückt worden waren, in den Sprachgebrauch seiner eigenen Zeit und stellt den Bezug zu den vieldiskutierten Charaktereigenschaften her. Was vormals als dichotomes Bild verwendet wurde, erhält in diesem neuen Zusammenhang eine 'natürliche' Legitimation, wird zum musikalischen Abbild der sogenannten naturgegebenen geschlechtsspezifischen Charaktereigenschaften. Schlimbachs Charakterisierung weist auf die Zuordnungen bestimmter musikalischer Vorgänge zu den beiden Geschlechtern hin, die bis in die Gegenwart reichen und beispielsweise noch in der Filmmusik präsent sind.[4]

---

1 Ebd., S. 264.
2 Ebd., S. 267.
3 Ebd.
4 Vgl. z. B. Riegers Studie zu Film, Musik und Geschlecht in Filmen Alfred Hitchcocks (Rieger 1996). Für eine Darstellung der anglo-amerikanischen Forschung und Diskussion zur musikalischen Repräsentation von Geschlechtscharakteren vgl. ausführlich Halstead 1997, S. 233ff. Vgl. allgemein

Die Beschreibung von Musik wurde in zunehmendem Maße seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer Beschreibung des musikalischen *Ausdrucks*. Die heutige Konnotation des Begriffes beinhaltet vor allem den Ausdruck beim Vortrag eines Musikstückes – eine Bedeutung, die man in Heinrich Christoph Kochs Lexikon nach dessen eigener Angabe im Artikel "Vortrag" findet, nicht im Artikel "Ausdruck".[1] Gegen Ende des Jahrhunderts wurde dieser Begriff zur wesentlichen Bewertungskategorie, nach der man die Qualität von Musik, gemäß der Empfindsamkeit, beurteilte. Da die Bedeutung dieser Kategorie auch für den 'gendered discourse of music' wichtig ist, soll im folgenden Abschnitt näher auf den Begriff eingegangen werden.

2.2.3 Doing gender in den musikästhetischen Kategorien Ausdruck und Charakter

"Der Ausdruk ist die Seele der Musik" formuliert Sulzer, und nennt den "richtige[n] Ausdruk der Empfindungen und Leidenschaften" das "vornehmste, wo nicht gar das einzige Verdienst eines vollkommenen Tonstükes."[2] Außerdem müsse jedes Tonstück "einen bestimmten Charakter haben, und in dem Gemüthe des Zuhörers Empfindungen von bestimmter Art erweken."[3] Die von ihm benannten verschiedenen Typen von Charakter erinnern noch an die barocke Affektenlehre, der Begriff ist beinahe austauschbar mit dem Begriff Affekt und transportiert den gängigen Bedeutungsinhalt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.[4] Gleichzeitig vertritt Sulzer allerdings auch die These, dass sich der individuelle Charakter eines Komponisten in seiner Musik widerspiegele, dass ein Komponist nicht gegen seinen Charakter komponieren könne.[5] Er führt am Beispiel von Graun und Hasse aus, dass ersterer hervorragend Musik von Zärtlichkeit, Sanftmut

zu Dualismen in und ihre Codierung in der Musik Nina Noeske, Art. "Dualismus", in: Lexikon Musik und Gender, S. 190ff.

1 KochL Sp. 187. Vgl. zur Begriffsgeschichte des "Vortrags" auch Brenning 1998. Freilich liegen "Ausdruck" und "Vortrag" gegen Ende des 18. Jahrhunderts in ihrer Bedeutungsebene dicht beieinander. Vgl. ebd., S. 110. Vgl. zum Paradigmenwechsel im Hinblick auf den musikalischen Ausdruck auch Mackensen 2000, S. 311f., auch S. 354.

2 Sulzer AT, Art. "Ausdruk in der Musik" Bd. 1, S. 271.

3 Ebd., S. 273.

4 Vgl. de Ruiter 1989, S. 28f.

5 Vgl. Sulzer AT, Art. "Ausdruk in der Musik", Bd. 1, S. 271.

und Gefälligkeit komponieren könne, bei kühner und stolzer Musik jedoch scheitere. Hasses Qualitäten hingegen lägen dem genau entgegengesetzt.[1] Zwei der bekanntesten Komponisten des empfindsamen Zeitalters werden mit weiblich bzw. männlich assoziierten Eigenschaften belegt, eine Gegenüberstellung, die sich damit als rhetorisches Mittel erweist und weder dem einen noch dem anderen zum Nachteil gereicht.

Die Charaktereigenschaften eines Komponisten spiegeln sich laut Sulzer in seiner Komposition wider. Damit unterscheidet er sich von Carl Philipp Emanuel Bach, der von der momentanen Empfindung des Komponisten ausging. Bach forderte, im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, dass der Interpret "dieselbe [sic] Leidenschaften bey sich empfinden [müsse], welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte".[2] So wird zum einen Musizieren zum Spielen aus der Seele, zum anderen der Ausdruck zur Seele der Musik. Die individuelle Empfindung wird zum Maßstab:

> "Sprach die Nachahmungstheorie der Musik die Fähigkeit zu, 'etwas auszudrücken', so geht es in der empfindsamen Ausdrucksästhetik um die Forderung, 'sich selbst auszudrücken'".[3]

Komponieren wird zur "Kunst, Töne so zu verbinden, dass dadurch Empfindungen ausgedrückt werden können"[4], betont Koch. Der Wortlaut ist beinahe unverändert seinem eigenen *Versuch einer Anleitung zur Composition* aus den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts entnommen.[5] Und Sulzer wiederum weist in seinem Artikel "Genie" darauf hin, dass Musik ohne Ausdruck zu einer unbedeutenden werde.[6] Johann Nikolaus Forkel macht zunächst die Erregung von Empfindung zum "Zweck" der Musik:

---

1 Vgl. Ebd. Zu Johann Adolf Hasse vgl. Anna Amalie Abert, Art. "Hasse", in: MGG Bd. 5 (1956), Sp. 1771-1788; zu Johann Gottlieb Graun vgl. Werner Freytag, Art. "Graun", in: MGG Bd. 5 (1956), Sp. 703-720.

2 Bach, Versuch, 3. Hauptstück, § 13. [S. 122]. Laut Lubkoll war Bach der erste, der das von der Mannheimer Schule "programmatisch" vertretene Ausdrucksprinzip theoretisch fundierte. Vgl. Lubkoll 1995, S. 61.

3 Lubkoll 1995, S. 60. Der Ausdruck von Empfindungen durch Musik ist eine 'Idee', die – wie Lubkoll nachgewiesen hat – ihre "Wurzeln in der musiktheoretischen Debatte des frühen 18. Jahrhunderts", in der "Theorie der musikalischen Nachahmung" von Dubos und Batteux und insbesondere von Rousseau hat. Vgl. Lubkoll 1995, S. 57ff. Vgl. zum "musikästhetischen Paradigmenwechsel" grundlegend Dahlhaus ^{3}1994. Zur Ausdrucksästhetik in Verbindung mit Vortragsästhetik vgl. auch Brenning 1998, S. 97-124.

4 KochL, Art. "Komposition", Sp. 878f.

5 Koch, Versuch, Bd., II, S. 16f. Zur Bedeutung des Ausdrucks allgemein auch Bd. I, S. 4ff.

6 Vgl. Sulzer AT Bd. 2. Bd., Art. "Genie", S. 366.

> Der "Zweck in der Musik, [Hervorhebung im Original,d. V.] ist vornehmlich bey den Zuhörern gewisse Gemüthsbewegungen zu erregen, und dadurch sowohl dem Verstande, als dem Gehöre zu gefallen. Er ist sehr mannigfaltig, nach Beschaffenheit der großen Menge von Gemüthsbewegungen, die man abwechselnd zu erregen sich vorsetzen kann."[1]

Einige Jahre später, 1783, als er in Cramers *Magazin der Musik* seine "Vorlesungen über die Musik für Liebhaber" ankündigt, macht er die Musik zur "Sprache der Empfindungen und Leidenschaften".[2] Die Musik soll also nicht mehr nur Gemütsbewegungen erregen, sie kann sie auch selbst ausdrücken.

Für Heinrich Christoph Koch ist der "[...] Ausdruck der Empfindungen in ihren verschiedenen Modifikationen [...] der eigentliche Endzweck der Tonkunst, und daher das erste und vorzüglichste Erforderniß eines jeden Tonstückes."[3] Kochs Erläuterung basiert auf der Grundlage, dass die "Aeußerung unserer Empfindungen [...] nicht das Werk eines Augenblicks, sondern eine Folge von Darstellung dessen [ist], was in unserm Herze vorgehet [...]".[4] Da die verschiedensten Nuancen der Empfindung nicht allein mit dem allgemeinen Ausdrucks-Begriff gefasst werden können, bediene man sich zur genaueren Bezeichnung des Ausdrucks verschiedener "Gemüthsbewegungen". So benennt Koch die "zärtliche Empfindung", die "Freude", "Rache", "Zorn", "Wuth" und beruft sich auf Sulzer, dem zufolge die Befähigung, solche Empfindungen in Musik darzustellen darauf zurückzuführen sei, dass die "Natur [...] den Grund dieser Herrschaft in seiner [des Tonkünstlers] Seele gelegt [habe]."[5] Ganz im Sinne Sulzers, den Koch häufig zitiert, ist Kochs Ausdrucks-Begriff einerseits noch der Affektenlehre entlehnt, andererseits aber individuell bedingt. Musik soll also Gemütsbewegungen erregen, darstellen, widerspiegeln, wobei es sich um individuelle Regungen handelt. Aus der Darstellung von Affekten werden der Ausdruck und die Auslösung von Empfindungen.

Im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Geschlechteranthropologie bekommt die musikästhetische Betonung des Ausdrucks-Prinzips eine Dimension, in der der als natürlich angenommene Geschlechterdualismus konstituierend für ein musikästhetisches Prinzip wird. Dabei taucht vermehrt der Charakter-Begriff auf, wobei sowohl die anthropologische als auch die musikästhetische Bedeutungsvielfalt zum Tragen kommen.

---

1 [Johann Nikolaus Forkel], Wörterbuch in Hillers WN 3 (1768/69), S. 370.
2 Cramer Magazin, I,2, (1783), S. 858.
3 KochL Sp. 184.
4 Ebd. Sp. 185.
5 Ebd. Sp. 186.

Musikästhetisch betrachtet, ist noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Begriff Charakter mit dem Begriff Affekt austauschbar und meinte, auf ein Musikstück bezogen, den affektiven Gehalt eines Musikstückes.[1] Sulzer, der den musikalischen Charakter nicht im Artikel "Charakter", aber im Artikel "Ausdruk" definiert, stellt den Zusammenhang zwischen Künstler und Werk her, so dass die anthropologische Komponente von Charakter quasi auf diesem Wege auch in die Musik Eingang findet.[2] Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird für Musikstücke vor allem die Forderung eines einheitlichen bestimmten Charakters von Bedeutung. Der Bedeutungsgehalt geht über den einfachen Affekt hinaus und der individuelle subjektive Anspruch eines Ausdrucks wird mit dem Begriff verbunden. Charakter und Ausdruck sind miteinander als musikästhetische Kategorien verwoben.

Die Geschlechtscharaktere, die als natürliches dualistisches Grundprinzip angenommen werden, werden in verschiedenen Texten zu einem ästhetischen Abbild der Natur, wie z. B. bei Christian Gottfried Körner. In den Horen erscheint 1795 sein Aufsatz *Ueber Charakterdarstellungen in der Musik*.[3] Der Aufsatz kreist um die Frage, ob Musik in der Lage sei, einen Charakter darzustellen, wobei der Charakter-Begriff, den Körner verwendet, sowohl menschliche Gefühlsregungen in ihren unterschiedlichsten Ausprägungen als auch die Konstante menschlicher Persönlichkeit beinhaltet. Die Inhalte des Begriffs, die Anwendung in der Musikästhetik erfahren, werden damit also aus einem anthropologischen Zusammenhang entlehnt.[4] Körner übernimmt aus Wilhelm von Humboldts zuvor in den Horen erschienenem Aufsatz die Vorstellung von einem männlichen und weiblichen Ideal mit "unendlich mannichfaltigen Abstuffungen zwischen beyden."[5] Körner führt diese Ideale unvermittelt im Zusammenhang mit den Begriffen "Thätigkeit" und "Empfänglichkeit" ein, die ihrerseits den Grunddualismus des Verhältnisses des

1 Vgl. De Ruiter 1989, S. 27.
2 Vgl. Sulzer AT, Bd. 1, S. 453ff (Art. "Charakter") bzw. S. 271ff. (Art. "Ausdruck"). Vgl. auch de Ruiter 1989, S. 29.
3 Körner, Charakterdarstellungen, S. 97-122. Vgl. grundlegend zu Körners Aufsatz de Ruiter 1989, S. 127-204.
4 Vgl. De Ruiter 1989, S. 147. Zum Charakter-Begriff Körners auch S. 24.
5 Körner, Charakterdarstellungen, S. 117. Zur Verbindung zu Humboldts Aufsatz "Über den Geschlechtsunterschied" vgl. de Ruiter 1989, S. 159ff.

Künstlers zu seiner Umwelt widerspiegeln.[1] Der Charakter, hier als Konstante einer (männlichen oder weiblichen) Persönlichkeit, sei, laut Körner, durch Musik darstellbar:

> "Giebt es nun in der Musik deutliche Zeichen für ein bestimmtes Verhältniß der männlichen Kraft zur weiblichen Zartheit, so ist dadurch eine Charakterdarstellung möglich [...]. In den Umrissen und Bewegungen der Gestalt erkennt ein geübtes Auge die kleinsten Abstuffungen der Männlichkeit und Weiblichkeit [...] Daß es für den äussersten Grad der Männlichkeit und Weiblichkeit in einer Reihe von Tönen einen eben so allgemein verständlichen Ausdruck giebt, als für Freude und Schmerz, bedarf wohl keines Beweises. [...]"[2]

Körners Argumentationsgang war nicht nur für den Herausgeber Schiller selbst verworren, auch Friedrich Nicolai kritisierte diese Art der Herleitung und die Absolutheit der Feststellung, Musik könne eindeutig Geschlechtscharaktere darstellen.[3] Weniger Körners schwer nachvollziehbare Ausführung als das Ergebnis ist in diesem Zusammenhang interessant: Die Begriffe Männlichkeit und Weiblichkeit (bei Körner in ihrer Charakterdisposition idealerweise anthropologische Konstanten) werden in ihrer Darstellbarkeit mit den Affekten Freude und Schmerz gleichgesetzt. Das Erbe der Nachahmungsästhetik wird auf die Charakterdarstellung übertragen, der Grunddualismus Männlichkeit und Weiblichkeit in einen musikalischen Regelkanon überführt.

Einen plausibleren Weg wählte der eingangs erwähnte Christian Friedrich Michaelis in seinem "Nachtrag zu den vermischten Bemerkungen über Musik"[4]. Der Grunddualismus wird bei ihm zur Basis einer dualistischen Differenzierung des musikalischen Ausdrucks. Zwar bezieht Michaelis sich vordergründig auf den musikalischen Charakterbegriff, wendet aber die zeitgenössischen Vorstellungen von Geschlechtscharakteren als abstrakte Konstanten *des* Mannes oder *der* Frau auf die Musik an. De Ruiter sieht den Unterschied zwischen Körners und Michaelis' Aufsatz vor allem in der diametralen Verwendung des Charakterbegriffes.[5] Tatsächlich geht Michaelis nur den Weg, der Musik nicht direkt die Fähigkeit der Darstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit anheim zu stellen, sondern die Begriffsvielfalt von Charaktereigenschaften, die jeweils männlich oder weiblich

1 Vgl. Körner, Charakterdarstellungen, S. 117. Körner geht dabei von "zwey Classen von Trieben" aus. Grundsätzlich bleibt sowohl sein Begriff von Trieben schwammig wie auch die Gegenüberstellung der Begriffe Tätigkeit und Empfänglichkeit. Dies wurde bereits vor Druck des Aufsatzes in den Horen von Schiller bemängelt. Vgl. de Ruiter 1989, S. 151f.
2 Körner, Charakterdarstellungen, S. 118.
3 Vgl. de Ruiter 1989, S. 153.
4 BMZ 1 (1805), S. 141f.
5 Vgl. de Ruiter 1989, S. 169.

konnotiert sind, zur Differenzierungsgrundlage zu machen: Zunächst erläutert er Musik männlichen Charakters mit dem zentralen Stichwort "Energie". Der Ausdruck dieser Musik sei "bewußte Thätigkeit, welche frei einem Gegenstande entgegenkämpf[e] und ihm Widerstand [leiste], [...]." Die Affekte, die durch Musik männlichen Charakters ausgedrückt würden, seien von [einer] "rüstigen, wackern, muthigen, fröhlichen Art" [...], sie "entspringen [...] aus lebhaftem Kraftgefühl". Die Melodie dieser Musik zeichne sich durch ein "freies Hervorstreben", durch "kühnen Schwung" und durch "Nachdruck und lebhafte Bewegung" aus.[1] Über die Verwendung dieser spezifisch männlich konnotierten Attribute hinaus stellt Michaelis die Parallele zu den zeitgenössischen Geschlechtscharakteren über das rhetorische Mittel des Vergleichs her:

> "[...] Die Musik von männlichem Charakter gleicht der bewußten Thätigkeit des Mannes, der idealistisch in der Welt wirkt und aus seinem Wirken seine Idee erkannt wissen will. Sie strebt weniger nach Schönheit, als nach Wahrheit, und neigt sich mehr zum Erhabenen, als zum Schönen. Sie will interessant und bedeutend seyn. [...]"[2]

Über diesen Vergleich hinaus greift Michaelis Immanuel Kants Kategorien "Schön" und "Erhaben" auf und wendet damit, für alle gebildeten Zeitgenossen erkennbar, die kantianische Differenzierung der Geschlechter über diese Kategorien auf den musikalischen Ausdruck an.[3] Mit Hilfe von musikimmanenten Begrifflichkeiten verdeutlicht Michaelis seine Differenzierung, indem er italienische Vortragsbezeichnungen zuordnet. Demnach seien Kompositionen männlichen Charakters meist mit "Grave; Allegro; Allegro moderato; Agitato; Maestoso; Presto usw." bezeichnet[4].

"Sanftmuth" ist das zentrale Stichwort für Musik "weiblichen Charakters", das Michaelis der "Energie" gegenüberstellt. Der Charakter dieser Musik entspreche der "Hingebung aus seiner Empfänglichkeit, zarte Neigung und ruhiger Affekt

1 BMZ 1 (1805), S. 141.
2 Ebd.
3 In seinem Aufsatz "Beobachtung über das Gefühl des Schönen und Erhabenen" (1763) ordnet Kant diese beiden Kategorien geschlechtsspezifisch zu. Demnach habe das "schöne Geschlecht" einen "schönen Verstand", Männer hingegen einen "tiefen Verstand". Da ersterer empfindungsgesteuert sei, bleibe seine Erkenntnis unfrei. Vgl. ausführlich Bennent 1985, S. 97ff; im Zusammenhang mit Ästhetik und Rezeption der Werke von Frauen in der bildenden Kunst auch Baumgärtel 1990, S. 159. Vgl. zu Michaelis' Auseinanderetzung mit Kants Ästhetik auch Lubkoll 1995, S. 80ff.
4 BMZ 1 (1805), S. 141.

[...]"[1]. Die zeitgenössischen allgemeinen Zuschreibungen zum weiblichen Geschlecht finden sich auch hier in Form einer Personifizierung auf die Musik angewandt:

> "Sie [die Musik, d. V.] verliert sich im sanften Spiel der Empfindungen." [...] Sie kündigt keinen Anspruch auf tiefen Eindruck, auf Bewunderung oder Staunen an, sondern scheint sich unwillkührlich mitzutheilen [...]".[2]

Weniger die "Einbildungskraft" als "das Herz" werde durch diese Musik angesprochen. Diese Gegenüberstellung impliziert die von Verstand und Gefühl und verwendet damit einen zentralen Unterscheidungstopos der Geschlechtscharaktere. Der Musik wird auch "eine gewisse Einfalt" zugesprochen, die eine "ungesuchte, unwillkührliche Darstellung der zart fühlenden Natur [...] repräsentiert".[3] Alle Zuschreibungen, die Michaelis dem zeitgenössischen Weiblichkeitsideal entlehnt hat, fügen sich in einen ausdrucksästhetischen Zusammenhang, und dies so unmittelbar, dass Körners musikalische Darstellbarkeit von Geschlechtscharakteren gar nicht mehr so abwegig scheint. So führt Michaelis auch zur weiteren Erläuterung die Kategorie der "weiblichen Kunst" ein:

> "Sie [die Musik weiblichen Charakters] ist weder witzig noch humoristisch; denn hierzu würde kunstreiche Idealität, freier Schwung der Phantasie, kurz eine sich selbst erkennende, frei bestimmte Thätigkeit erfordert, welche an sich der weiblichen Kunst fremd ist."[4]

Es bleibt offen, ob Michaelis nun Kunst von Frauen oder Kunst weiblichen Charakters meint.

Um Musik weiblichen Charakters noch deutlicher von der männlichen Charakters abzugrenzen, führt Michaelis mit den Begriffen "Widerstand", "Thätigkeit" und "Leidenschaft" die Merkmale männlicher Musik an; auch die Affekte männlicher oder weiblicher Musik unterscheiden sich: Sie seien entweder "weiche, schmelzende" oder "rüstig, harte". Michaelis erläutert außerdem musikimmante Merkmale weiblicher Musik:

> "Sanfte, gemäßigte Bewegung, milder Ton, gefällige, leicht fließende Melodie, ungesuchte Folge der Akkorde, Uebergänge und Ausweichungen, welche sie ohne kühne Wendungen darbieten und eine ruhige Gleichmäßigkeit der Modulation. [...]"[5]

---

1 Ebd.
2 Ebd.
3 Ebd. Vgl. zum Begriff "Einfalt" in der Musikästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts grundlegend Mackensen 2000.
4 BMZ 1 (1805), S. 141f.
5 Ebd., S. 142.

Wie bei Kompositionen männlichen Charakters ordnet er auch hier italienische Vortragsbezeichnungen zu. Kompositionen weiblichen Charakters trügen meist die Bezeichnungen "Andante; Andantino; Allegretto grazioso; Innocentemente; Adagio; Largo; Larghetto; Siciliano"[1].

Wie aus Michaelis' abschließenden Zusammenfassung hervorgeht, versteht er männlichen und weiblichen Charakter als Schemata, als Hilfmittel zu einer polaren Differenzierung: Beide Charaktere können im selben Tonstück vereint sein, sie können auch gleichzeitig auftreten. Die Nähe zur zeitgenössischen 'Geschlechtertheorie' bestätigt er jedoch selbst und führt dabei vor, dass diese Theorie bereits als bestätigt und verinnerlicht gelte: In den "Formen [...] [drücke] sich das Lebendige aus"[2]. Die Analogien erscheinen also selbstverständlich und werden damit zu anthropologischen Erklärungsmustern für ästhetische Gegebenheiten. Die dichotome Sichtweise von Geschlechtscharakteren wird bei Michaelis zu einem die Musik strukturierenden Prinzip.

Nach de Ruiter spiegeln sich in Michaelis' Aufsatz die Lektüre von Schillers "Über Anmut und Würde" und vor allem von Humboldts Horen-Beiträgen zum Geschlechtsunterschied wider.[3]

> "Beide [Michaelis und Humboldt, d. V.] bringen das männliche Prinzip mit dem Interessanten und Bedeutenden (im Sinne der Ästhetik des Charakteristischen) in Verbindung und beziehen die Weiblichkeit auf das entgegengesetzte Extrem der Anmut. Demgegenüber unterscheidet sich Michaelis' Ansatzpunkt so grundlegend von Körners Fragestellung, daß ein Einfluß des Aufsatzes Über die Charakterdarstellung in der Musik auf Michaelis nicht anzunehmen ist. Darauf weist bereits der Umstand hin, daß der Charakterbegriff bei Michaelis eine andere Bedeutung als bei Körner besitzt."[4]

Unabhängig von der Frage, ob Michaelis den Aufsatz Körners rezipierte oder nicht, berücksichtigt de Ruiter in seiner Analyse nicht, dass der Unterschied zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit in dieser Zeit ohnehin die Gemüter grundlegend beschäftigt hat. Ob der Charakterbegriff von Körner und Michaelis so unterschiedlich war, darf bezweifelt werden. Geht doch auch Michaelis von einer abstrakten Konstante männlicher und weiblicher Charaktereigenschaften aus und wendet diese auf den musikalischen Ausdruck an. Der Unterschied liegt lediglich in der Fragestellung, nämlich, ob Musik Weiblichkeit oder Männlichkeit ausdrücken kann, oder ob sie einen weiblichen oder männlichen Charakter besitzen kann. Das Problem äußert sich also nicht nur im schwammigen Charakterbegriff selbst,

1 Ebd.
2 Ebd.
3 Vgl. de Ruiter 1989, S. 168.
4 Ebd., S. 169.

sondern vor allem darin, dass gerade Michaelis darauf hinweist, dass die anthropologische Vorlage der Geschlechtscharaktere sich in der Musik widerspiegele. Damit eröffnet sich die Frage, ob nicht Frauen, die doch ohnehin wesentlich spezifischer in ihrer Weiblichkeit gesehen werden als Männer in ihrer Männlichkeit[1], auch in ihrer Kreativität auf einen 'weiblichen Ausdruck' determiniert sein müssten.

1 Vgl. z. B. den Aufsatz "Über männliche und weibliche Form", in dem Wilhelm von Humboldt darlegt, dass das weibliche Geschlecht grundsätzlich näher an seinen geschlechtlichen Eigenschaften sei, als das männliche. Humboldt, Form, S. 91.

http://www.springer.com/978-3-658-13839-4

Tonsetzerinnen
Zur Rezeption von Komponistinnen in Deutschland um 1800
Heckmann, R.
2016, VIII, 325 S. 14 Abb., 1 Abb. in Farbe., Softcover
ISBN: 978-3-658-13839-4