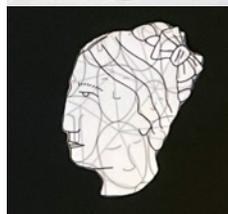


Maren Bagge,
Christine Fornoff-Petrowski,
Anna Ricke,
Susanne Rode-Breymann (Hg.)

(WAHL-) VERWANDTSCHAFTEN

Gemeinschaftliches
kulturelles Handeln





MUSIK – KULTUR – GENDER

Herausgegeben von
Dorle Dracklé
Florian Heesch
Dagmar von Hoff
Nina Noeske
Carolin Stahrenberg

Band 21

Kultur ist Kommunikation: Wörter, die gelesen werden, ein literarisches oder filmisches Werk, das interpretiert wird, hörbare und unhörbare Musik, sichtbare oder unsichtbare Bilder, Zeichensysteme, die man deuten kann. Die Reihe Musik – Kultur – Gender ist ein Forum für interdisziplinäre, kritische Wortmeldungen zu Themen aus den Kulturwissenschaften, wobei ein besonderes Augenmerk auf Musik, Literatur und Medien im kulturellen Kontext liegt. In jedem Band ist der Blick auf die kulturelle Konstruktion von Geschlecht eine Selbstverständlichkeit.

(WAHL-) VERWANDTSCHAFTEN

Gemeinschaftliches kulturelles Handeln

**Herausgegeben von
Maren Bagge / Christine Fornoff-Petrowski /
Anna Ricke / Susanne Rode-Breymann**

BÖHLAU

Gefördert aus Mitteln des Niedersächsischen Vorab, der Mariann Steegmann Foundation und dem Förderpool Gender der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover

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

© 2025 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill
Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, V&R unipress und Wageningen Academic.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildungen (von oben nach unten):

Adolph Menzel: *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci*, Öl auf Leinwand, 1850–1852,
Berlin, Alte Nationalgalerie, <https://id.smb.museum/object/966477>.

Roman Haubenstock-Ramati: *Discours*, in: ders.: *Musik-Grafik Pre-Texte*, Wien 1980, S. 117.
Arbeit von Luca Wielage zum Thema (Wahl-)Verwandtschaften, Foto: Hannah Otto.

Anna Bredenbach: Josephine Langs Unterstützungs- und Kooperationsnetzwerk, visualisiert mit
VennMaker 2.0.3.

Carl Schütz, Artaria & Co. Verlag: »Ansicht des Kohlmarkts« / »Vue du Kohlmarkt« (2. Etat),
kolorierter Kupferstich um 1797, Wien Museum Inv.-Nr. 14397/2, CC0, <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/77487/>.

Johanna Kinkel: [Chöre und Soli] aus den *Assassinen*: »Seid uns willkommen ihr seligen Knaben!«,
Notenmanuskript, 1843, Nachlass Kinkel, Universitäts- und Landesbibliothek Bonn,
urn:nbn:de:hbz:5:1-323461.

Korrektur: Sarah Horn, Düsseldorf

Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien

Satz: Michael Rauscher, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

E-Mail: info@boehlau-verlag.com

ISBN 978-3-412-53241-3

Inhalt

Susanne Rode-Breyman
Zum Geleit 9

Maren Bagge/Christine Fornoff-Petrowski/Anna Ricke
Gemeinschaftliches (musik-)kulturelles Handeln. Einführende Gedanken
und Beispiele 15

Formen der Kollaboration

Tom Wappler
Konkurrenz, Kollegialität oder Seelenverwandtschaft.
Die »Zweiklavierigen« in der deutschsprachigen Musikkritik des späten
19. und frühen 20. Jahrhunderts 45

Carolin Stahrenberg/Nils Grosch
Kollaborative Strukturen im populären Musiktheater.
Wahlverwandtschaften oder Performance Personae? 59

Andrea Elisabeth Pilz
Ein Kollaborationskreislauf im populären Musiktheater. Vorschlag eines
theoretischen Modells und seine praktische Anwendung am Beispiel von
Franz Lehárs Operette *Schön ist die Welt* (1930) 69

Frühe Neuzeit

Kordula Knaus/Andrea Zedler
Künstlerische (Un-)Abhängigkeiten. Wilhelmine von Bayreuth und
Friedrich II. von Preußen revisited 83

Susanne Schrage
Komponist und König. Johann Joachim Quantz und Friedrich II. von
Preußen 101

19. Jahrhundert

Anna Magdalena Bredenbach

»Die Tonkunst mußte vielfach der Kochkunst weichen.«

Zum Einfluss von Beziehungen, Netzwerken und Orten auf das kulturelle Handeln Josephine Langs in ihrer Tübinger Zeit 121

Sara Beimdieke

Vernetzung – Wissenstransfer – Orientalismus. Zur Bedeutung von

Netzwerken für die Orientrezeption Johanna Kinkels 139

Candace Bailey

Networks of Musicians of Color in 19th-Century New Orleans 153

Ulrike Wagner

Von »Militair Harmonie«, Immoralität und der Wiener Luft. Die Familie

Rösner und ihr Einfluss auf Musikleben und Repertoirebildung im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg in der ersten Hälfte des

19. Jahrhunderts 169

Constanze Marie Köhn

»– werden einige hundert Frauen sich lange vertragen?«

Die »Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und

Nützlichen« im Wiener Konzertleben Anfang des 19. Jahrhunderts 187

20. Jahrhundert

Antje Tumat

Künstlerische Zusammenarbeit zwischen Ehekonvention und

Sublimation. Hans Werner Henzes Bühnenschaffen

mit Ingeborg Bachmann, W. H. Auden und Chester Kallman 209

Leonie F. Koch

»... welche Bedeutung sie für mich besaßen«. Formen persönlicher

Beziehungen in der Autobiografie der Komponistin Aleida Montijn 225

Sarah Chaker/Raphaela Viehböck

»Miteinander gearbeitet haben wir, seit wir einander kannten«. Die

wissenschaftliche Partner*innenschaft von Herta und Kurt Blaukopf 239

Gesa Finke

Transkriptionsgemeinschaften um graphische Notation
 am Beispiel von Roman Haubenstock-Ramati, Siegfried Behrend und
 Claudia Brodzinska-Behrend 259

Kollaboration vor Ort: Gemeinsam leben und musizieren in Wien

Melanie Unseld

Wohngemeinschaft mit Komponistin und einem Hofpoeten.
 Ein musikkulturelles Soziotop am Kohlmarkt in Wien 285

Gunhild Oberzaucher-Schüller

Mileva Roller, oder: Eine Ehefrau als Wahlverwandte? 303

Chanda VanderHart

Husbands, Mentors & Lovers as Financiers, Gatekeepers & Jailors.
 The Case of Viennese Composer Ernestine de Bauduin 317

Ulrich Wilker

Offenes Geheimnis. Alban Bergs *Kammerkonzert* und der Männerbund
 Wiener Schule 331

Hannah Otto

Studentische Perspektiven. Ausstellung zum Thema (Wahl-)
 Verwandtschaften 343

Autor*innen 349

Susanne Rode-Breymann

Zum Geleit

»Die soziale Fähigkeit, mit anderen Kindern an einem gemeinsamen Projekt wie etwa dem Bauen eines Schneemanns zusammenzuarbeiten, ist bei Kindern im dritten Lebensjahr bereits gut ausgebildet«¹, schreibt der amerikanische Soziologe Richard Sennett in seinem Buch *Zusammenarbeit. Was unsere Gesellschaft zusammenhält*.

Ich lese den Bau eines Schneemanns als kulturelles Handeln im Sinne einer Formung von Material der Natur in ein ästhetisches Etwas, das performend entsteht und das im Naturraum ausgestellt wird. So selbstverständlich es ist, dass man dabei zusammenarbeitet, schon weil die Formung der Kugel über die eigenen Körperkräfte – zumindest von Kindern – hinausgeht, so wenig selbstverständlich ist in den Künsten kollektives Handeln, so wenig selbstverständlich ist es in den Kunstwissenschaften, sich mit kollektivem kulturellem Handeln, etwa in Künstlerkollektiven, zu beschäftigen. Zu sehr sind die Künste vom Geniebegriff geprägt, also einer Welt des großen, einsamen, herausragenden kreativen Genies. »Eine Kunstgeschichte entlang von Kollaborationen«, so Rachel Mader, sei mithin »noch zu schreiben. Ihr Versprechen ist es, die kreative Produktion als relationale Praxis zu lesen und damit auch als Korrektiv zu wirken in einem Feld, in dem Einmaligkeit und Personenkult weiterhin florieren.«²

Ohne die Schlüsselbegriffe Zusammenarbeit, Kooperation, Kollaboration in diesem Geleitwort umfassend definieren zu wollen, sei hier mit Maria Lind zwischen Kooperation und Kollaboration unterschieden: Kollaboration als »Oberbegriff für die unterschiedlichen Arbeitsmethoden, die mehr als eine*n Teilnehmer*in erfordern«, grenzt sie von Kooperation ab, die »den Gedanken der Zusammenarbeit und des gegenseitigen Nutzens« betone; kollektives Handeln als »gemeinschaftliches Agieren« unterscheidet sie von Interaktion, was bedeuten könne, »dass mehrere Personen miteinander agieren«, aber »auch, dass eine einzelne Person beispielsweise durch Drücken eines Knopfes mit einem Gerät interagiert.«³

1 Sennett, Richard: *Zusammenarbeit. Was unsere Gesellschaft zusammenhält*. Aus dem Amerikanischen von Michael Bischoff, Berlin 2019, S. 25.

2 Mader, Rachel: »Die Kunstgeschichte der Kollaboration«, in: Eipeldauer, Heike; Thalmeier, Franz (Hg.): *Katalog zur Ausstellung Kollaborationen vom 2. Juli bis 6. November 2022 im Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*, Wien 2022, S. 9–16, hier S. 16.

3 Lind, Maria: »The Collaborative Turn«, in: Billing, Johanna u. a. (Hg.): *Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*, London 2007, S. 15–31, hier S. 17.

Zusammenarbeit, um eine zentrale These Richard Sennetts aufzugreifen, ist in unserer komplexen Lebenswelt (und das umfasst Kultur) unerlässlich. Zusammenarbeit, so führt Sennett aus, sei »die Grundlage der menschlichen Entwicklung, insofern wir zuerst lernen, zusammen zu sein, und erst dann, für uns allein zu stehen«⁴. Er begreift »Kooperation als handwerkliche Kunst«, die »die Fähigkeit« erfordere, »einander zu verstehen und aufeinander zu reagieren, um gemeinsames Handeln zu ermöglichen«⁵. Die Grundlage des Gelingens sieht Sennett im aufmerksamen Dialog⁶, sodass er für »die Empfänglichkeit gegenüber anderen« und für »die praktische Anwendung solcher Empfänglichkeit in der Arbeit und in der Gemeinschaft«⁷ plädiert.

Sennett exemplifiziert dies an der Probenarbeit von Musikern: Es gebe »einen wesentlichen Unterschied zwischen Proben und Üben. Das Üben ist eine einsame Erfahrung, das Proben eine kollektive«; beim Proben gehe es darum, »die Eigenheiten der musikalischen Umsetzung in ein gemeinsames Bewusstsein«⁸ zu rücken. Gewiss seien »viele Musiker sehr eigensinnig in ihren Auffassungen [...], doch diese Auffassungen beeinflussen andere Musiker nur, wenn sie einzelne Momente des kollektiven Klangs prägen. Dieser Empirismus« sei »wohl das auffälligste Merkmal der künstlerischen Zusammenarbeit während der Proben«.⁹ Proben von Musikern sind für Sennett ein prägnantes Beispiel für Dialogik als einer »Praxis, die mit der Zeit strukturiert und fokussiert wird; in Gesprächen über Unterschiede; in Praktiken, die reflexiver Selbstkritik unterzogen werden. Probende Musiker«, so Sennett, »müssen sich zu wechselseitigem Nutzen untereinander austauschen und interagieren. Sie müssen kooperieren, damit Kunst entsteht.«¹⁰

In diesem Sinne heißt es kunstbezogen bei Heike Eipeldauer und Franz Thal-mair, Ausstellungen seien

ihrem Wesen nach kollektive Konstellationen: Sie benötigen neben den beteiligten Künstler*innen und ihren Werken eine Vielzahl weiterer Akteur*innen, um die bekannte Gestalt anzunehmen. Sie verketten unterschiedliche Kontexte, Praktiken und Protagonist*innen genauso, wie sie sich aus den Gegenständen und Ideen zusammensetzen, die dieses Zusammenspiel generiert.¹¹

4 Sennett: *Zusammenarbeit* (Anm. 1), S. 27 f.

5 Ebd., S. 10.

6 Vgl. ebd., S. 19.

7 Ebd., S. 10.

8 Ebd., S. 31.

9 Ebd., S. 32.

10 Ebd., S. 34.

11 Eipeldauer, Heike; Thal-mair, Franz: »(Eine) Annäherung. Schritte seitwärts. Zur Ausstellung *Kollaborationen*«, in: Dies. (Hg.): *Ausstellungskatalog* (Anm. 2), S. 39.

Das bis soweit Ausgeführte mag hinreichend plausibel machen, dass sich Kreativität nicht länger allein aus der Perspektive des Individuums begreifen lässt. Fragt man nach kollaborativen künstlerischen Handlungsformen und beginnt eine Kunst- oder Musikgeschichte aus der Perspektive kollaborativen Arbeitens zu schreiben, werden Akteur*innen sichtbar, denen in bisherigen Wissensordnungen keine Wichtigkeit zugemessen wurde. Die »alte Vorstellung des genialischen Individuums, das aus sich selbst heraus schafft«, sei, so Mark Terkessidis in seinem Buch *Kollaboration*, bereits »in den 1960er Jahren ad acta gelegt worden« und »Prozesse des Austauschs [...] zwischen Künstlern, zwischen Künstlern und Publikum, zwischen unterschiedlichen Personengruppen«¹² seien relevant geworden. Er argumentiert im Kontext einer globalisierten Welt und »einer Gesellschaft mit Menschen verschiedener Herkunft, mit unterschiedlichen Religionsbekenntnissen etc.«, in denen »ohne Kollaboration in der Zukunft nichts mehr gehen«¹³ werde. Dies ließe sich fortsetzen mit Anna Lowenhaupt Tsings unbedingtem Appell zur Kollaboration, wie sie ihn als Anthropologin in *Der Pilz am Ende der Welt* vertritt: »Kollaboration heißt, trotz der Unterschiede zusammenwirken, was letztlich zur Kontamination führt. Ohne Kollaboration sterben wir alle.«¹⁴

Der vorliegende Band versammelt musikbezogenen Anfänge einer Geschichte von Zusammenarbeit, Kooperation, Kollaboration, die den Horizont über die musikhistorisch nach wie vor alles überragende Kategorie der Einzelautor*innenschaft hinaus öffnet und auf eine »Verschiebungen in der Konzeption der Autorschaft« zielt, in deren Folge, so Rachel Mader, »sämtliche damit verbundenen Achsen und die Idee eines singulären kreativen Schaffens [...] in einzelne Bestandteile« gesplittet und »die Wirkungen auf sämtliche am Prozess Beteiligten genauso wie deren Verschränkung mit kontextuellen Bedingtheiten, als auch die Intentionen und Fertigkeiten des Autors«¹⁵ thematisiert werden können.

Die Idee zur Tagung (*Wahl-Verwandtschaften*), die vom 7. bis 9. Juli 2022 im Forschungszentrum Musik und Gender an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover stattfand, entstand nach den sehr erfolgreich abgeschlossenen Dissertationen von Christine Fornoff-Petrowski, Anna Ricke und Maren Bagge. Alle drei mussten ihre Arbeiten im ersten Corona-Semester 2020 digital oder hybrid und eher einsam verteidigen. Der schockierende Erfahrungskontext

12 Terkessidis, Mark: *Kollaboration*, Berlin 2015, S. 8 f.

13 Ebd., S. 9.

14 Lowenhaupt Tsing, Anna: *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*, Berlin 2019, S. 45.

15 Mader, Rachel: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.): *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, Frankfurt am Main 2012, S. 7–23, hier S. 14.

der Pandemie bestärkte das neuerliche Interesse an Zusammenarbeit und wissenschaftlichem Austausch.

Das Vorhaben umriss der Call for Papers im Sommer 2021 folgendermaßen:

Künstlerisches Handeln ist eingebettet in kollaborative Strukturen – sei es die konkrete gemeinsame Kunstausübung in all ihren Facetten, das Präsentieren künstlerischer Produkte in Zusammenarbeit zwischen Verlag/Konzertveranstaltung/Galerie und Künstler*in, Formen der gemeinsamen Kunstreflexion u.v.m. Die Art der Zusammenarbeit ist dabei durch verschiedene Beziehungsformen geprägt. Die Tagung fokussiert die Bedeutung dieser unterschiedlichen Beziehungsformen für kulturelles Handeln und fragt danach, wie künstlerisches Agieren hierdurch beeinflusst wird: Ermöglichen oder behindern Beziehungen Kreativität? Wie verändern sich Handlungsspielräume durch Statuspassagen? Unterscheiden sich familiäre (Familie, Geschwister, Ehe/Partnerschaft) und selbstgewählte (Kollektive, Lehrer-Schülerschaft, Arbeitsteams, Freundschaften, Ehe/Partnerschaft) Beziehungsformen in dieser Hinsicht? Inwiefern prägen hier beispielsweise geschlechtliche, nationale, ständische, milieuspezifische oder religiöse Faktoren das gemeinsame Handeln?

Die Tagung entstand in voneinander nicht wissender Zeitgenossenschaft von Ausstellungen und wissenschaftlichen Tagungen zu diesem Themenfeld, was die »Popularität des Kollektiven in der Gegenwart«¹⁶ deutlich macht. Vom 19. Oktober 2021 bis 24. April 2022 zeigte das Lenbachhaus München die Ausstellung »Gruppendynamik. Kollektive der Moderne«, vom 2. Juli bis 6. November 2022 folgte im Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien die Ausstellung »Kollaborationen«.

An der TU Berlin hatte es bereits im Oktober 2016 eine Tagung zum Thema »Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation«¹⁷ gegeben, im November 2020 folgte eine Tagung im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 1391 »Andere Ästhetik« an der Universität Tübingen zum Thema »Ästhetik(en) pluraler Autorschaft. Literatur Kunst Musik«.¹⁸

16 Mader, Rachel: »Die Kunstgeschichte der Kollaboration« (Anm. 2), S. 11. Vgl. dazu auch zahlreiche Publikationen seit 2012: Danko, Dagmar: *Kunstsoziologie*, Bielefeld 2012 (darin Kapitel 2.2. »Kunst als kollektives Handeln«, S. 63–68); Ziemer, Gesa: *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld 2013; Draxler, Helmut: »Das Wir-Ideal. Zur Kritik der Kollektivität«, in: *Texte zur Kunst* 124 (2021), S. 42–63. Barner, Ines, Schürmann, Anja; Yacavone, Kathrin: »Einleitung«, in: »Kooperation, Kollaboration, Kollektivität. Geteilte Autorschaften und pluralisierte Werke aus interdisziplinärer Perspektive«, in: *Journal of Literary Theory* 1 (2022), S. 3–28.

17 Bushart, Magdalena; Haug, Henrike (Hg.): *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, unter Mitarbeit von Stefanie Stallschus, Köln 2020 (Interdependenzen: Die Künste und ihre Techniken 5).

18 Gropper, Stefanie; Pawlak, Anna; Wolkenhauer, Anja; Zirker, Angelika (Hg.): *Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne*, Berlin 2023.

Fokus der Münchener Ausstellung war die »Entstehung und Entwicklung von Künstler*innengruppen«. Gezeigt wurden Beispiele von Künstler*innenkollektiven aus einer Zeit internationaler Modernisierungsbewegungen und antikolonialer Befreiungskämpfe zwischen 1910 und 1980. Die Aufmerksamkeit galt also temporären Gruppen, die »vom Zusammenschluss und Bruch« mit unberechenbarer Dynamik leben:

Gemeinsames Arbeiten, Gespräche, Geselligkeit, Rivalität, Freundschaft, Offenheit, Inklusion, Abgrenzung, Ermüdung, Streit, Liebe, Polemik und Enthusiasmus zeichnen sie aus. Gruppen bieten uns ein mögliches Modell, Kunstproduktion überindividuell zu denken: Kunst entsteht nicht im luftleeren Raum, sie basiert auf Austausch und gesellschaftlichem Miteinander.¹⁹

Eine der Kunst-Vermittlungskarten zu dieser Ausstellung erläuterte das Stichwort »Kollektiv«: »In der Kunst« halte sich

bis heute die Idee von Einzelkünstler*innen, die autonom und ohne äußere Einflüsse ihre Werke schaffen. Sich zu einer Gruppe zusammenzuschließen und als solche zu definieren bedeutet, das Individuelle freiwillig mit dem Kollektiven zusammenzubringen. Kollektive experimentieren, reagieren aufeinander, grenzen sich von anderen Gruppierungen ab. Sie sind Zusammenschlüsse, die unterschiedliche ideologische Ziele verfolgen können. Manifeste unter einem gemeinsamen Namen sind ein beliebtes Instrument, diese Ziele zu formulieren. Manchmal bleiben die Individuen dahinter unbekannt – Anonymität gibt Freiheit.²⁰

Die Wiener Ausstellung legte den Schwerpunkt auf Formen der Zusammenarbeit und differenzierte zehn Themenfelder unter den Überschriften: Paarbeziehungen / Autor*innenschaft / Künstler*innen-Zusammenschlüsse / Gemeinsam Zelebrieren / Publizieren und Ausstellen als kollaborative Praxen / Partizipation und Publikum / Soziale Netzwerke und Konnektivität / Soziale Utopien / Modellformen des In-Beziehung-Tretens / Allverbundenheit.

Zum Schluss sei nochmals Bezug auf den aufmerksamen Dialog genommen, den Richard Sennett als Grundlage des Gelingens von Kooperation beschrieben hat. Das prägte die Tagung im Juli 2022. Es war ein Dialog verschiedener Generationen mit verschiedenen (wissenschaftlichen) Prägungen. Eine Initialzündung während meiner Promotionszeit war Paul Feyerabends *Wider den Methoden-*

19 Erläuterung zur Ausstellung auf einer der frei mitzunehmenden Pappkarten zu den 14 Themenräumen der Ausstellung.

20 Kunstvermittlungskarte, entwickelt von Clara Laila Abid Alstar, zur Ausstellung *Gruppendynamik. Kollektive der Moderne* im Lenbachhaus München vom 19.10.2021 bis 24.4.2022.

zwang (1976). Seine Skepsis, und das hat sich mir zutiefst eingeschrieben und wurde aktuell enorm wiederbelebt, gilt dem »Anschein absoluter Wahrheit« gegenüber, »der sich im Denken wie in der Wahrnehmung« äußert. Feyerabend wendet sich

gegen jede Methode, die die Einheitlichkeit fördert [...]. Jede solche Methode ist im Grund eine Methode der Täuschung: Sie erzwingt einen blinden Konformismus und redet von der Wahrheit; sie läßt intellektuelle Fähigkeiten und die Einbildungskraft verkommen und redet von tiefer Einsicht; sie zerstört die kostbarste Gabe der Jugend – ihre kolossale Phantasie – und redet von Bildung. Zusammengefasst: *Eine einheitliche Meinung mag das Richtige sein für eine Kirche [...]. Für die objektive Erkenntnis brauchen wir viele verschiedene Ideen. Und eine Methode, die die Vielfalt fördert, ist auch als einzige mit einer humanistischen Auffassung vereinbar.*²¹

Anknüpfend an Paul Feyerabend votiere ich für die Freiheit jedes Studierenden und Forschenden zur Perspektivwahl zwischen vielen möglichen und vollkommen ebenbürtigen Perspektiven, um musikhistorisch zu forschen, zu schreiben, zu vermitteln.

21 Feyerabend, Paul: *Wider den Methodenzwang* (1983), Frankfurt am Main ⁵1995, S. 53 f.

Maren Bagge / Christine Fornoff-Petrowski / Anna Ricke

Gemeinschaftliches (musik-)kulturelles Handeln

Einführende Gedanken und Beispiele

Musik ist eine kooperative, kommunikative Kunstform: Egal ob interpretiert, komponiert, unterrichtet, aufgeschrieben, abgeschrieben, gedruckt, rezensiert oder rezipiert wird – an Musik und musikalischen Prozessen sind immer verschiedene Personen beteiligt. Teils agieren Menschen dabei in verwandtschaftlichen, teils in selbst gewählten, wahlverwandtschaftlichen Verhältnissen. Trotz inzwischen vielfältiger Forschungen zu Teilbereichen (z. B. zu Netzwerken, Kollaborationen oder einzelnen Beziehungsformen) existiert bislang noch keine Forschung zum Gesamtkomplex von gemeinschaftlichem (musik-)kulturellem Handeln im Hinblick auf die Frage wie, in welchen Konstellationen, zu welchen Bedingungen und mit welchen Ergebnissen Menschen gemeinschaftlich künstlerisch agieren. Mit diesem gemeinschaftlichen (musik-)kulturellen Handeln befasst sich die vorliegende Publikation, die wir wie die ihr vorausgegangene Tagung unter das Motto »(Wahl-)Verwandtschaften« gestellt haben.

Die Vorstellung von Kreativität ist bis heute nicht durch Kooperation, sondern durch das Bild des einsamen (männlichen) Genies¹ geprägt, das seine Inspiration durch ›gottgegebene Geistesblitze‹ erhält. Dieses Klischee wird unterdessen zunehmend infrage gestellt, denn kulturelles Handeln, künstlerisches Wirken wie auch Kreativität leben vom Austausch und Zusammenwirken vieler Menschen. Kreativität, so der Wissenschaftsautor Stefan Klein, entfalte

[...] sich nicht so sehr im Kopf eines Einzelnen, sondern in der fruchtbaren Auseinandersetzung mit anderen Personen und ihren Gedanken. [...] Nur nach einer romantischen Vorstellung schöpfen Genies ihre große Idee aus sich selbst. Das Gegenteil trifft zu: Jedes schöpferische Denken entspringt dem Zusammenspiel vieler Menschen. Ideen entwickeln sich als Antworten auf Fragen, die andere Individuen oder die Umwelt an uns stellen. Ohne diese Anregung von außen wäre die stärkste Vorstellungskraft machtlos.²

1 Vgl. zum Bild des einsamen Genies u. a.: Krieger, Verena: *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln 2007.

2 Klein, Stefan: *Wie wir die Welt verändern. Eine kurze Geschichte des menschlichen Geistes*, Frankfurt am Main [2021], S. 12.

Was Klein hier in seiner *Geschichte des menschlichen Geistes* über kreative Prozesse im Allgemeinen schreibt, trifft auch und vielleicht sogar in besonderem Maße auf musikbezogene kreative Tätigkeiten zu. Beispielsweise beschreibt Bernhard Appel das Komponieren als einen grundsätzlich kommunikativen Prozess:

Komponieren ist nur ein undifferenzierter Oberbegriff für recht unterschiedliche, mehrdimensionale Tätigkeiten, wie z. B. eine Melodie erfinden, etwas ausarbeiten, orchestrieren, korrigieren, revidieren, Freundesrat einarbeiten, zum Druck vorbereiten usw. Mit diesen unterschiedlichen Tätigkeiten verhält sich der Komponist auf unterschiedliche Weise zu seinem eigenen Text: er ist dessen Erfinder, Kopist, Lektor, Interpret, Bearbeiter usw. [...]. Dieser anfangs autokommunikative Schaffensvorgang wird zumeist durch Kopisten, Freundesrat, Musiker, Lektoren, Verleger usw. erweitert und beeinflusst.³

Hier wird deutlich, wie viele Akteur*innen bereits bei einer auf nur eine*n Komponist*in rückbezogenen Komposition im »Zusammenspiel« in eine »fruchtbare Auseinandersetzung« (Klein, s. o.) kommen müssen, bis ein Stück Musik erklingen kann.⁴ Bedenkt man nun, dass Komponieren nur ein Beispiel musikkulturellen Handelns ist, eröffnet sich eine umso größere Spannbreite kollaborativer Tätigkeiten.⁵ Der Blick auf diese kooperativen Anteile an kreativen Prozessen macht zugleich marginalisierte musikkulturelle Handlungsfelder und deren Bedeutung sichtbar – immerhin sind die Formen und Konstellationen gemeinschaftlichen (musik-)kulturellen Handelns weit vielfältiger und komplexer als die Frage danach, welcher Komponist von welchem Kollegen beeinflusst wurde und inwieweit das Schaffen eines »großen Künstlers« vielleicht durch seine Frau oder Familie unterstützt wurde.

Mit dem Titel unserer Tagung und Publikation – »(Wahl-)Verwandtschaften« – heben wir die Vielfalt möglicher Beziehungsformen und -konstellationen, aber auch deren Verschränkung hervor: Verwandtschaft meint im allgemeinen

3 Appel, Bernhard R.: »Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse«, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 112–122, hier S. 117.

4 Ganz konkret mit gemeinsamem Komponieren befasst sich das DFG-Projekt *Kollaboratives Komponieren in der Frühen Neuzeit* an der Universität Heidelberg unter der Leitung von Christiane Wiesenfeldt. Vgl. <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/508410799?context=projekt&task=showDetail&id=508410799&>, letzter Zugriff: 17.8.2023; <https://www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/philosophie/zevk/muwi/forschung/kollaboratives-komponieren.html>, letzter Zugriff: 17.8.2023.

5 Einen Einblick in unterschiedliche Formen kreativer musikalischer Kooperationen gibt der Band *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*, 2014 herausgegeben von Margaret S. Barrett, der sich neben gemeinschaftlichen kompositorischen Praktiken auch mit kollaborativen Aufführungspraktiken verschiedener Epochen und Kulturen sowie kollaborativer Kreativität in musikpädagogischen Projekten befasst. Vgl. Barrett, Margaret S. (Hg.): *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*, Burlington 2014.

Sprachgebrauch Beziehungen, die aufgrund von biologischer Abstammung oder gemeinsamen Vorfahren bestehen⁶ – in der Regel also solche, die nicht ausgesucht werden können, wie es beispielsweise bei Eltern-Kind- oder auch bei Geschwister-Beziehungen der Fall ist, und bei denen eine (auch gesetzliche) Bindung selbst dann erhalten bleibt, wenn eine oder beide Personen den Kontakt bzw. die Beziehung abbrechen. Die Wahlverwandschaft hingegen beinhaltet schon in ihrem Begriff die »Wahl«, und lässt sich als das »Sich-verbunden-, Sich-angezogen-Fühlen aufgrund geistig-seelischer Übereinstimmung, ähnlicher Wesensart«⁷ verstehen. Wahlverwandschaften lassen sich aber nicht klar von Verwandtschaften trennen: Eine genetische Verwandtschaft schließt ein Sich-verbunden-Fühlen nicht aus,⁸ entsprechend müssen sich gewählte und nicht gewählte Beziehungen bezüglich ihrer Bedeutung oder emotionalen Implikation nicht unbedingt voneinander unterscheiden. Verwandtschaften wie Wahlverwandschaften können ganz wesentlich Einfluss auf kulturelles Handeln haben – ob nun durch die Unterstützung des anderen in dessen Tätigkeit, der Resonanz auf künstlerische Vorstellungen und Gedanken oder aber als Gegenbild zum eigenen Weltbild.

Auch gemeinsames (musik-)kulturelles Handeln erfolgt auf Basis unterschiedlichster gewählter und verwandtschaftlicher Beziehungen, etwa in beruflich begründeten Beziehungen (kollegiale Beziehungen, Lehrer-Schüler- oder Mentoring-Verhältnisse) oder in Verwandtschafts- bzw. familiären Beziehungen wie Eltern-Kind-Beziehungen, Geschwisterschaft oder Ehe. Des Weiteren gibt es Freundschaften, Bekanntschaftsbeziehungen, Wohn- und Hausgemeinschaften oder Nachbarschaften sowie Personen, die sich in Kollektiven und Arbeitsgemeinschaften oder aber in größeren regionalen oder internationalen Gruppen

6 Zur weiteren Bedeutung von genetischen und rechtlichen Formen von Verwandtschaft vgl. Diewald, Martin; Sattler, Sebastian; Wendt, Verena; Lang, Frieder R.: »Verwandtschaft und verwandtschaftliche Beziehungen«, in: Lenz, Karl; Nestmann, Frank (Hg.): *Handbuch persönliche Beziehungen*, Weinheim 2009, S. 423–444.

7 Siehe Eintrag: »Wahlverwandschaft« auf *Duden online*. URL: <https://www.duden.de/node/201558/revision/1239847>, letzter Zugriff: 26.10.2022. Das Wort »Wahlverwandschaft« war im ausgehenden 18. Jahrhundert zunächst im Kontext der Chemie gebraucht worden, um die Eigenschaft zu beschreiben, dass sich zwei chemische, anderweitig gebundene Körper miteinander vereinigen. Johann Wolfgang von Goethe übertrug dieses Konzept dann auf die Charaktere seines Romans *Die Wahlverwandschaften* (1809), indem er das Protagonistenehepaar durch zwei hinzutretende Charaktere jeweils neue Bindungen aufgrund einer starken Anziehung eingehen ließ. Zum Begriff und dessen Entwicklung vgl. Eintrag »Wahlverwandschaft«, in: Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 21., unveränderte Auflage, Berlin/New York 1975, S. 831; zu Goethes Beziehung zur Chemie vgl. Adler, Jeremy: »Eine fast magische Anziehungskraft«. *Goethes ›Wahlverwandschaften‹ und die Chemie seiner Zeit*, München 1987.

8 Vgl. Diewald; Sattler; Wendt: »Verwandtschaft« (Anm. 6), S. 434.

und Zusammenschlüssen organisieren. Bereits bei dieser kursorischen Auffistung verschiedener Beziehungskonstellationen, die keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, wird sichtbar, dass sich die Beziehungsformen in ihrer Quantität (sowohl Paarkonstellationen als auch Kleingruppen und größere Gemeinschaften) wie in ihrer Qualität unterscheiden. So wird aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht⁹ zwischen symmetrischen Beziehungen, in denen Personen auf einer Ebene agieren und aufeinander eingehen, und asymmetrischen Beziehungen, in denen ein hierarchisches Verhältnis herrscht, unterschieden. Beziehungen können dementsprechend einen unterstützenden oder kooperativen, aber auch einen kompetitiven oder rivalisierenden Charakter aufweisen. Was in dieser Gegenüberstellung eindeutig unterscheidbar wirkt, ist in der Realität freilich differenzierter und nicht immer klar zu trennen. Das liegt sicher auch daran, dass Beziehungen nicht stetig sind, sondern sich etwa durch Trennung, Scheidung, Aufkündigung von Freundschaft oder Zusammenarbeit verändern können.

Um musikkulturelles Handeln verstehen und einordnen zu können, ist es daher vielversprechend, auch die rahmenden oder bedingenden Beziehungen in Forschungen miteinzubeziehen, denn die verschiedenen Beziehungsformen, ihre Qualität sowie ihre möglichen Veränderungen haben ganz unterschiedliche Einflüsse auf das Handeln musikkultureller Akteur*innen: »Das Wissen um Beziehungsmuster und deren Qualität«, so Krista Warnke, »kann das Verständnis kulturgeschichtlicher Zusammenhänge ändern«¹⁰ und ist nicht zuletzt auch unter einem Gender-Blickwinkel interessant: »Ein Blick auf die Beziehungsgefüge, die der Entstehung von Musik im Kompositions- wie im Aufführungsprozess zugrunde liegen, macht [...] Verbindungen sichtbar, die musikgeschichtliche Zusammenhänge und Geschlechterverhältnisse im neuen Licht erscheinen lassen.«¹¹ Hierdurch eröffnen sich auch zahlreiche weitere Fragestellungen – beispielsweise danach, welche Wahlverwandtschaften eingegangen werden oder welche vielleicht auch trotz vermeintlich großer geistiger Schnittmengen *nicht* eingegangen werden –, die großes Forschungspotential innerhalb der Musikwissenschaft bereithalten.

9 Vgl. das 5. Axiom (»Symmetrische und komplementäre Interaktion«) des Kommunikationsmodells bei Watzlawick, Paul; Beavin Bavelas, Janet; Jackson, Don D.: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, 13., unveränderte Auflage, Bern 2017.

10 Warnke, Krista: »Statt einer Einleitung: Ist Musik Beziehungskunst? Drei grundlegende Thesen«, in: Bick, Martina; Heimerdinger, Julia; Warnke, Krista (Hg.): *Musikgeschichten – Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard zum 60. Geburtstag*, Köln/Weimar/Wien 2010 (Musik – Kultur – Gender 9), S. 17–27, hier S. 21.

11 Ebd.

Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen zu (Wahl-)Verwandschaften waren unsere Dissertationen *Favourite Songs. Populäre englische Musikkultur im langen 19. Jahrhundert*¹² (Maren Bagge), *Künstler-Ehe. Ein Phänomen der bürgerlichen Musikkultur*¹³ (Christine Fornoff-Petrowski) und *Smaragda Eger-Berg (1886–1954). Bohemienne – Musikerin – Schwester. Bedingungen künstlerischer Emanzipation in der Wiener Moderne*¹⁴ (Anna Ricke), in denen Ehe, Geschwisterschaft oder umfassendere Netzwerke als Beziehungen zwischen Akteur*innen in ihrer Wirkung auf das kulturelle Handeln – in ganz unterschiedlicher Gewichtung und mit verschiedenen Ansätzen – thematisiert wurden. Anhand dieser Fallbeispiele wollen wir im Folgenden exemplarisch die Bedeutung von Beziehungen für künstlerisches Wirken und damit zugleich das Forschungspotential dieser Perspektive aufzeigen.

Gemeinsames Handeln als Musikerehepaar

Bei der Ehe handelt es sich um eine Wahlverwandschaft, die durch die offizielle Beurkundung einen verbindlichen Charakter erhält und diejenigen, die sie eingehen, zu Angehörigen, also Familienmitgliedern macht. Wird die Ehe im Künstlermilieu geschlossen, kommt zu der familiären Verbindung auch die berufliche hinzu, es vermischen sich verschiedene Beziehungsebenen und Rollen. Es handelt sich bei der Ehe (in der Regel) um Liebesbeziehungen, um die (gesellschaftlich stark normierten) Rollen von Ehefrau und Ehemann, ggf. auch um die von Mutter und Vater. Auf einer praktischen Ebene entstehen dabei Lebensgemeinschaften und in der Regel auch Wohngemeinschaften. Und schließlich stehen sich in der Künstlerehe die Ehepartner*innen auch als Künstlerkolleg*innen gegenüber. Die Aushandlung dieser verschiedenen Rollen und Beziehungsebenen hat einen großen Einfluss auf das künstlerische Wirken der Einzelpersonen und des Paares und bildet den Rahmen für verschiedene Formen des gemeinschaftlichen (musik-)kulturellen Handelns.

Ehen zwischen Musiker*innen gibt es, solange es den Musikerberuf und die Ehe gibt. Mit der Erhebung der bürgerlichen Ehe zum Idealbild sowie der Etablierung der Vorstellung vom Künstlergenie im 19. Jahrhundert und unter dem Eindruck dieser beiden wirkmächtigen Diskurse setzte innerhalb der bürgerli-

12 Bagge, Maren: *Favourite Songs. Populäre englische Musikkultur im langen 19. Jahrhundert*, Hildesheim u. a. 2022 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 116).

13 Fornoff-Petrowski, Christine: *Künstler-Ehe. Ein Phänomen der bürgerlichen Musikkultur*, Köln 2021.

14 Ricke, Anna: *Smaragda Eger-Berg (1886–1954). Bohemienne – Musikerin – Schwester. Bedingungen künstlerischer Emanzipation in der Wiener Moderne*, Würzburg 2021 (Musik – Kultur – Geschichte 14).

chen Gesellschaft eine Diskussion ein, die in dieser Intensität vorher nicht stattgefunden hatte: Die Kernfrage war, ob Künstler*innen zur Ehe taugen und welche Auswirkungen diese auf das künstlerische Wirken habe. Auf der einen Seite sah man in Verbindung mit der Ehe zwischen Künstler*innen die positiven Folgen einer erfolgreichen Zusammenarbeit durch die ideale Ergänzung beider Ehepartner im Künstlerischen sowie im Privatleben. Auf der anderen Seite gab es erhebliche Bedenken, dass die Eheschließung und vor allem die daraus resultierenden Verantwortungen das künstlerische Wirken behindern könnten.

In Bezug auf den männlichen Künstler befürchtete man, dass dieser durch die Versorgungsverantwortung für Ehefrau und Kinder eingeschränkt würde bzw. zu Tätigkeiten gezwungen sei, die auf Verdienst abzielten und nicht ausschließlich im Sinne der Kunst stünden. Zudem warnten zeitgenössische Autor*innen vor der Ablenkung von der Arbeit durch Störungen der Ehefrau oder Kinder. Der Schriftsteller Alphonse Daudet fasste diese Befürchtungen in seiner Erzählung von einem Bildhauer zusammen:

Der junge Mann lebte früher nur für seine Kunst und kümmerte sich um die Welt und ihr Treiben keinen Pfifferling. Seine im Übrigen ganz liebenswürdige und vernünftige Frau hat ihn nun, anstatt alles, was ihm mißfallen könnte, aus seiner Nähe zu entfernen, zehn Jahre lang zu allen möglichen und unmöglichen gesellschaftlichen Verpflichtungen verurteilt. So bekam er eine Menge sogenannte »offizielle Bilder« in Auftrag, lauter Brustbilder von abscheulichen Biedermännern mit Sammetkäppchen und von Frauen in geschmacklosen Toiletten; so störte sie ihn zehn Mal des Tages mit unumgänglich notwendigen Visiten, so zwangte sie ihn abends in Frack und helle Handschuhe und schleppte ihn von Salon zu Salon.¹⁵

Genauso wurde auch diskutiert, welche Folgen die Ehe für weibliche Künstlerinnen hätte. Allerdings ging es hier eher um die Frage, inwiefern die Künstlerin dann auch eine gute Hausfrau und Mutter sein könne. Dass das erwartet wurde, und auch erwartet werden dürfe, stand außer Frage. Die Operettensängerin Annie Dirkens-Drews z.B. äußerte sich in einer Umfrage zur Künstlerehe darüber so:

Der Mann mag zwar ein großer Künstler sein, er mag auch die Kunst seiner Frau anerkennen – schließlich verlangt er aber doch von ihr dasselbe, was jeder beliebige Ehegatte von seiner Gattin fordert: Häuslichkeit, Fürsorge für gutes Essen u. s. w. – wozu hätte er denn sonst geheiratet!¹⁶

15 Daudet, Alphonse: *Künstlerehen. Pariser Skizzen*, aus dem Französischen von Adolf Gerstmann, neu durchgesehen von Wulfhild von Hartmann, Leipzig [1926], S. 8–9.

16 [Anonym]: »Ehen unter Künstlern. Eine Rundfrage bei Theaterleuten«, in: *Neues Wiener Journal*, 25.9.1896, Nr. 1049, S. 5–7, 10.1.1897, Nr. 1155, S. 8, hier S. 5.

Beide Rollen gleichzeitig gut zu erfüllen, wurde als große und kaum zu bewältigende Herausforderung angesehen. Deswegen wurde häufig geschlussfolgert, dass Künstlerinnen entweder auf die Ehe verzichten oder nach der Hochzeit ihre Karriere beenden sollten.

Während auf der einen Seite ganz klar von einer Künstlerehe abgeraten wurde, gab es auf der anderen Seite viele Berichte und Darstellungen, in denen einzelne Paare zum Inbegriff einer harmonischen Künstlerehe idealisiert wurden. In diesen Fällen wurde argumentiert, dass gemeinsame Interessen und sich ergänzende künstlerische Fähigkeiten für ein glückliches Eheleben und ein erfolgreiches gemeinsames künstlerisches Wirken sorgten. Die Biografin Marie Lipsius schrieb in dem Zusammenhang über das Ehepaar Laura und Eduard Rappoldi:

Das Duo, das sich in ihnen zusammenfand, ließ an Harmonie nichts zu wünschen übrig. Man höre nur das Künstlerpaar in seinen vereinten Leistungen, die, als entsprängen sie einer Musikseele, die einheitlichste Gefühlsweise, die gleiche Gediegenheit bekunden!¹⁷

Verschiebt man die Perspektive von den Diskursen hin zu einzelnen Musikerhepaaren, so zeigt sich (soweit dies anhand historischer Quellen rekonstruierbar ist), dass das Leben in einer Künstlerehe tatsächlich einen Einfluss auf das künstlerische Wirken der Partner hatte. Dabei waren es eben jene Diskurse, die sich auf die Ausgestaltung von Partnerschaft und Karriere auswirkten: Die Ehe setzte Grenzen und schränkte Handlungsräume ein, sie eröffnete aber auch neue Möglichkeiten. Die Aushandlung der eben angesprochenen Beziehungsebenen führten bei jedem Paar zu einer ganz individuellen Künstlerpaarkonstruktion. Dennoch lassen sich einige Muster bzw. Schnittmengen erkennen.

Das bürgerliche Eheideal war mit einer klaren Rollenverteilung verbunden. Die Aufgaben und Verpflichtungen von Ehefrau und Mutter bzw. Ehemann und Vater nahmen bei vielen Musiker*innen Einfluss auf die künstlerische Karriere. Oft waren es tatsächlich die Musikerinnen, die nach der Hochzeit ihre Karriere einschränkten oder einschränken mussten. Die Sängerin Bertha von Knoll verließ beispielsweise kurz nach der Hochzeit mit dem Volkskundler, Musikschritsteller und Komponisten Wilhelm Heinrich Riehl die Opernbühne, führte den Haushalt, unterstützte ihren Mann bei dessen beruflichen Aktivitäten und trat nur noch selten und im semiprofessionellen Rahmen auf.¹⁸ Auch die Weimarer Hofopernsängerin Hermine Finck gab mit der Hochzeit mit dem Komponisten Eugen d'Albert ihre Stellung auf und widmete ihre künstlerische Qualifikation

17 La Mara [Marie Lipsius]: *Die Frauen im Tonleben der Gegenwart*, Leipzig 21882 (Musikalische Studienköpfe 5), S. 84–85.

18 Zum Ehepaar Riehl siehe ausführlich: Fornoff-Petrowski: *Künstler-Ehe* (Anm. 13), S. 238–278.

ganz ihrem Mann, indem sie u. a. seine Werke vortrug, nach Opersujets mit ihm suchte und Korrespondenzen mit Künstlerkollegen für ihn führte.¹⁹ Die Komponistin, Pianistin und Musikschriftstellerin Johanna Kinkel beendete nach der Hochzeit mit dem Theologen, Kunsthistoriker und Schriftsteller Gottfried Kinkel ihre Karriere zwar nicht, aber die Doppelrolle als Ehefrau und Musikerin hatte einen großen einschränkenden Einfluss auf ihr künstlerisches Wirken. Als Klavierlehrerin trug sie erheblich zum Familienunterhalt bei, zum Komponieren blieb ihr neben Mutterschaft und Hausfrauentätigkeiten nur noch wenig Zeit.²⁰ Aber auch für männliche Künstler konnte die Eheschließung negative Auswirkungen auf das künstlerische Wirken haben. So war beispielsweise Eugen d'Albert durch die Zahlung von Alimenten für Kinder und Ex-Frauen dazu gezwungen, als Pianist zu arbeiten, anstatt sich hauptsächlich dem Komponieren widmen zu können.

Auf der anderen Seite konnte eine Eheschließung auch Karrieremöglichkeiten bieten. Viele Paare gestalteten gemeinsam ihren Berufsweg als Künstlerpaar. Insbesondere Sängerehepaare²¹ wählten eine Doppelkarriere teilweise sehr erfolgreich als Karrierestrategie und erlangten so möglicherweise sogar mehr Aufmerksamkeit, als es bei zwei unabhängigen Gesangslaufbahnen der Fall gewesen wäre. Franz Henri und Magda von Dulong beispielsweise gestalteten gemeinsame Duett-Programme, Therese und Heinrich Vogl machten sich als Wagner-Sängerpaar einen Namen und auch Eugen und Anna Hildach waren nur als Paar denkbar:

Der Name der weit bekannten Sängerin ist eng mit dem ihres Gatten, Eugen Hildach, verknüpft, so daß er in der Kunstwelt kaum getrennt von dem seinen genannt wird. Das Sängerpaa bildet eins jener schönen Beispiele harmonischen und künstlerischen Zusammenwirkens und beglückten häuslichen Lebens, auf welches, als des zu erreichenden höchsten irdischen Ideals, der suchende Blick so gern ruhen bleibt.²²

Ebenso konnte eine Verbindung mit einem bereits bekannten Partner von Vorteil sein. Die Dichterin, Komponistin und Lautenistin Elsa Laura Seemann von Mangern heiratete zu Beginn ihrer musikalischen Laufbahn den vielfältig in der Künstlerszene aktiven Ernst von Wolzogen. Dieser war zu dem Zeitpunkt bereits u. a. als Musikschriftsteller, Regisseur und Kabarettist bekannt. Ob Ernst von Wolzogen seine Frau »entdeckte« und zu einer bekannten Musikerin machte,

19 Zum Ehepaar d'Albert siehe ausführlich ebd., S. 337–354.

20 Zum Ehepaar Kinkel siehe ausführlich ebd., S. 364–384.

21 Zu Sängerehepaaren siehe ebd., S. 158–170, 394–403.

22 Morsch, Anna: *Deutschlands Tonkünstlerinnen. Biographische Skizzen aus der Gegenwart*, Berlin 1893, S. 115.

wie er es in seiner Autobiografie darstellte, sei einmal dahingestellt. Fest steht aber, dass beide während der Ehe ihre Künstlerkarriere gemeinsam und auch selbstständig weiter ausbauten und Elsa Laura von Wolzogen von ihrem gut vernetzten Mann profitierte. Bei der Scheidung erwirkte sie gerichtlich, den Nachnamen behalten zu dürfen, mit dem sie bekannt geworden war.²³

Künstlerpaarkonzeptionen, bei denen beide Ehepartner gleichermaßen beruflich profitierten, scheinen – jenseits der Konstellation als Sängerehepaar – eher die Seltenheit gewesen zu sein. Unmöglich waren sie trotz wirkmächtiger bürgerlicher Wertevorstellungen und der damit verbundenen Rollenverteilung, mit der sich wohl jedes Ehepaar bei der eigenen Ausgestaltung der Beziehung konfrontiert sah, nicht. So vermitteln beispielsweise die Quellen, die über den Komponisten August Walter und die Sängerin Anna Walter-Strauss überliefert sind, den Eindruck, dass beide sich gegenseitig ihre Karriere ermöglichten. Anna Walter-Strauss sang in den Konzerten ihres Mannes, der als Musikdirektor in Basel tätig war. August Walter begleitete seine als Oratorien- und Konzertsängerin sehr erfolgreiche Frau auf ihren internationalen Konzertreisen, wie beispielsweise zur Uraufführung von Max Bruchs Oratorium *Die Glocke*.²⁴ Der Komponist erinnerte sich im Anschluss mit warmherzigen Worten an das Künstlerpaar:

Ich kann Ihnen nicht sagen, wie sehr ich mich gefreut habe, gerade bei dieser Gelegenheit Sie Beide in meiner Nähe zu haben – Sie, liebe Freundin, mitwirkend als holdseligen, über der Stadt schwebenden Ges-dur-Engel; Walter als den theilnehmenden, mit rechtem Künstler-Ohr hörenden, zum Guthen rathenden Collegen und Freund.²⁵

Die Frage, ob sich die Eheschließung für die künstlerische Karriere eher als hinderlich oder förderlich herausstellte, muss also für jedes Künstlerpaar individuell beantwortet werden. Auch innerhalb der Ehe konnte sich das für die jeweiligen Partner ganz unterschiedlich gestalten. Die Eheschließung bedeutete für Hermine d'Albert, wie bereits aufgerufen, eine erhebliche Karriereeinbuße, während Eugen d'Albert von ihrer Unterstützung und Hilfe profitieren konnte.

23 Vgl. Wolzogen, Ernst von: *Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen*, Braunschweig 1922, S. 309–310. Vgl. zum Ehepaar Wolzogen auch: Fornoff-Petrowski: *Künstler-Ehe* (Anm. 13), S. 279–317.

24 Vgl. Fornoff-Petrowski, Christine: »Zwei Musikerehen und die »vertonte Bibel des Kleinbürgers«: Zur Uraufführung der Glocke von Max Bruch mit der Sängerin Anna Walter-Strauss«, in: Babbe, Annkatrin; Bagge, Maren; Gerards, Marion; Silberbauer, Angelika (Hg.): *Gender und Musik im Netzwerk. 20 Jahre Unabhängiges Forschungskolloquium musikwissenschaftliche Genderstudien (UFO)*, Hildesheim 2023 (Jahrbuch Musik und Gender 15), S. 83–95.

25 Brief von Max Bruch an Anna Walter-Strauss, Bonn, 24.5.1878, Brahms-Institut Lübeck, Inv.-Nr.: 1996.40, Signatur: Wal: B1: Bru: 16 (Hervorhebung im Original).

Ähnlich war es beim Ehepaar Kinkel. Johanna Kinkel litt offenkundig unter der Doppelbelastung als Künstlerin und Mutter, wie u. a. in einem Brief an ihren Mann deutlich wird:

Ich darf sagen, daß ich mir alle Mühe gegeben habe, meine kontrastierende Tätigkeit zu vereinigen, aber es ist schwer, dabei leichten Sinnes zu bleiben. [...] Der Ausübung meiner Kunst widme ich kaum noch Zeit, nicht einmal soviel, als meine Erwerbstätigkeit indirekt verlangt, denn ich komme schon in Verlegenheit, wenn ich fortgeschrittenen Schülern vorspielen soll.²⁶

Für Gottfried Kinkel bedeutete die Ehe dagegen einen Gewinn, wie er in seiner Selbstbiografie festhielt:

Es ist unglaublich, wie viel man durch Ehe und eigene Haushaltung an Arbeitszeit gewinnt! Ich spürte das sofort höchst lebhaft am Erfolg meiner Tätigkeit. Wie glücklich fand ich mich im eigenen Hause, seit die gespenstige Öde und Einsamkeit aus ihm gewichen war!²⁷

Fest steht: In welcher individuellen Ausgestaltung auch immer einzelne Künstlerpaare agiert haben, in jedem Fall nahm die Beziehungskonstellation einen großen Einfluss auf das künstlerische Wirken der Partner*innen. Das kulturelle Handeln von Einzelpersonen kann damit nicht ohne Berücksichtigung der es ermöglichenden oder auch einschränkenden Beziehungen untersucht, interpretiert oder gar bewertet werden.

Abgrenzung und künstlerische Wahlverwandtschaften in Geschwisterbeziehungen

Nicht nur Paar-, sondern auch Geschwisterbeziehungen lassen sich als typische (Wahl-)Verwandtschaften bezeichnen. Neben der großen Bedeutung von Geschwistern für den Sozialisationsprozess sowie ihrer Funktion als soziale Netzwerke ist dabei auch der Umstand zu bedenken, dass bezüglich der Geschwisterschaft keine Entscheidungsfreiheit vorliegt: Geschwisterbeziehungen besitzen, so Hartmut Kasten, »etwas Schicksalhaftes, weil man sie sich nicht aussuchen kann«, und stellen zudem oft die »zeitlich ausgedehnteste Beziehung im Leben

26 Brief 654, Johanna Kinkel an Gottfried Kinkel, 5.2.1854, Signatur: S 2672 <11 S. 317–324>, zit. nach Klaus, Monica (Bearb.): *Liebe treue Johanna! Liebster Gottit! Der Briefwechsel zwischen Gottfried und Johanna Kinkel 1840–1858*, 3 Bde., Bonn 2008 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn 67–69), S. 1332, 1333.

27 Kinkel, Gottfried: *Gottfried Kinkels Selbstbiographie 1838–1848*, hg. von Dr. Richard Sander, Bonn 1931, S. 138.

des Menschen« dar.²⁸ Diese ambivalente Eigenheit der Geschwisterbeziehung beschäftigt dementsprechend nicht nur die Forschung – auch *Der Spiegel* titelte im Dezember 2021 und damit nur wenige Monate vor unserer Tagung: »Gewwister. Freunde, Rivalen, Vorbilder: Wie Brüder und Schwestern uns prägen« und hielt mit Blick auf Portraits prominenter und nichtprominenter Geschwister fest: »Was Schwestern und Brüder miteinander erleben, prägt nicht nur ihr Verhältnis. Es beeinflusst, wie sie über die Welt denken, wie sie in Partnerschaften oder im Beruf zurechtkommen, wie sich ihr Selbstwertgefühl und ihre Identität entwickeln.«²⁹

Im Hinblick auf Musik und Musikkultur sind die Beispiele, bei denen Geschwister auf unterschiedlichste Weise gemeinschaftlich künstlerisch handeln, historisch und aktuell so zahlreich wie divers: von Billie Eilish (*2001), deren Bruder Finneas O’Connell (*1997) als ihr Produzent und Songwriter wirkt, über Mathilde (1857–1944) und Richard Kralik von Meyrswalden (1852–1934), bei der der Bruder die Texte schrieb, die die Schwester vertonte, bis hin zur medienwirksamen Rivalität der Brüder Liam (*1972) und Noel Gallagher (*1967) der Band Oasis, um nur drei willkürliche Beispiele jenseits des wohl prominentesten Geschwisterpaars Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) und Fanny Hensel (1805–1847) herauszugreifen. Das Thema der gegenseitigen Beeinflussung bzw. des gemeinsamen (musik-)kulturellen Handelns von Geschwistern wurde in der historischen Musikwissenschaft in einzelnen Studien aufgegriffen,³⁰ hat jedoch

28 Kasten, Hartmut: »Geschwisterbeziehungen im Lebenslauf«, in: Wagner, Michael; Schütze, Yvonne (Hg.): *Verwandtschaft. Sozialwissenschaftliche Beiträge zu einem vernachlässigten Thema*, Stuttgart 1998, S. 147–161, hier S. 150. Zur Bedeutung von Geschwistern für den Sozialisationsprozess sowie als soziale Netzwerke, auf die in Krisen und Notzeiten wie auch bei Alltagsproblemen zurückgegriffen werden kann (auch wenn der auf Tradition beruhende Anspruch der »ausgeprägten Interdependenz von geschwisterlichen Hilfeleistungen in Krisensituationen« dabei »die Ambivalenz und die unterschiedliche emotionale Intensität von Geschwisterbeziehungen« nicht ausschließt), vgl. Nave-Herz, Rosemarie: »Geschwisterbeziehungen«, in: Lenz, Karl; Nestmann, Frank (Hg.): *Handbuch Persönliche Beziehungen*, Weinheim 2009, S. 337–351, hier S. 346 f. und 349. Zur Frage, welche Beziehungen jeweils (kulturell abweichend) als Geschwisterbeziehungen verstanden werden, vgl. ebd., S. 337–340.

29 Thimm, Katja: »Für immer verbunden«, in: *Der Spiegel*, Nr. 51 (2021), S. 40–50, hier S. 41.

30 Zu nennen sind verschiedene Publikationen, die sich mit einzelnen Geschwisterpaaren beschäftigen; im Hinblick auf Ausbildungsperspektiven beispielsweise Bartsch, Cornelia: »Gemeinsame Ausbildung? Verschiedene Perspektiven: die musikalische Erziehung der Geschwister Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy«, in: Panwitz, Sebastian; Schmidt-Hensel, Roland (Hg.): *250 Jahre Familie Mendelssohn, Beiträge des Kongresses Berlin, 20. bis 22. Juni 2012*, Hannover 2014, S. 109–130; bezüglich Zusammenarbeit beispielsweise Saak, Birgit: »von unserer gemeinsamen Art des Feilens«: *Facetten künstlerischer Zusammenarbeit bei Mathilde und Richard Kralik von Meyrswalden*, Hannover 2014 (Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender 2), oder aber im Hinblick auf die Darstellung von Geschwistern in Musik Kleinertz, Rainer: »Schwestern auf der Opern-