

GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ariane Jeßulat

Musikalischer Salonstil

Vernetzung von Poesie, Salonkultur und Kompositionsstil als Aspekt weiblicher Kultur

Der Beitrag untersucht an Hand von Fanny Hensels Lied *Ich kann wohl manchmal singen* die Konstruktionsprinzipien eines intertextuelles musikalischen Idioms. Dabei spielen nicht nur Vorbildkompositionen, hier Ludwig van Beethovens Klaviersonate Op. 14/2 eine wesentliche Rolle, sondern auch der kulturelle Hintergrund der Textvorlage sowie die Rezeptionsgeschichte der musikalischen Vorlage. Da sowohl Joseph von Eichendorffs Roman *Ahnung und Gegenwart* als auch die einschlägige Rezeption von Beethovens Klaviersonate op. 14/2 durch Adolf Bernhard Marx eine starke gendertheoretische Konnotation haben, spielt dieser Metaphernhof in die Analyse des Liedes hinein mit der Hypothese, dass Fanny Hensel vor dem Hintergrund und mit den Mitteln einer gerade in der Salonkultur gepflegten interdisziplinären Konversation einen künstlerischen Beitrag zum Gender-Diskurs der Biedermeierzeit geleistet hat.

The article examines the construction principles of an intertextual musical idiom on the basis of Fanny Hensel's song *Ich kann wohl manchmal singen*. Not only do model compositions play an important role, in this case Ludwig van Beethoven's Piano Sonata Op. 14/2, but also the cultural background of the text as well as the reception history of the musical model. Since both Joseph von Eichendorff's novel *Ahnung und Gegenwart* and the relevant reception of Beethoven's Piano Sonata op. 14/2 by Adolf Bernhard Marx have a strong gender-theoretical connotation, this metaphorical court of metaphors plays into the analysis of the song with the hypothesis that Fanny Hensel made an artistic contribution to the gender discourse of the Biedermeier period against the background and with the means of an interdisciplinary conversation cultivated especially in salon culture.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: A.B. Marx; Beethoven; Biedermeier; Eichendorff; Fanny Hensel; gender discourse; Gender-Diskurs; Ich kann wohl manchmal singen; Intertextualität; intertextuality; Metapher; metaphor; salon culture; Salonkultur

Dieser Text wurde im Jahre 2002 konzipiert. Gerade die epistemologische Rahmenbildung von Fragen, die Gender und Musiktheorie betreffen, hat sich seit dieser Zeit qualitativ maßgeblich weiterentwickelt, so dass der Wiederaufgriff eines derart überholten Textes schon eine Provokation an sich darstellt. So lässt es sich nur schwer verantworten, angesichts der aktuellen Fragestellungen und Kriterien feministischer und post-feministischer Musiktheorie¹ eine Analyse zu

1 So z. B. in Jeßulat/Linke/Utz 2020.

veröffentlichen, die Musik von Fanny Hensel durchaus im Lichte gendertheoretischer Probleme mit den Maßstäben und Werkzeugen einer Musiktheorie misst, die weder die selbstverständliche Setzung von Binaritäten hinterfragt noch die Werturteile der herangezogen, vornehmlich männlichen Zeitzeugen (Adolf Bernhard Marx, Wilhelm von Humboldt und viele mehr) in angemessener Weise kritisch kontextualisiert.

Nach einigen, unbedingt notwendigen, Eingriffen, die den in 18 Jahren fortgeschrittenen Stand der Forschung berücksichtigen – z.B. ist mit der Dissertation von Cornelia Bartsch (2007) eine grundlegende Studie zu dem im Beitrag behandelten Themenfeld erschienen – liegt dieser Text nun trotzdem als anachronistisches Kuriosum vor, vielleicht um die großen, wenn auch noch längst nicht genügenden Fortschritte und Ausdifferenzierungen musiktheoretischer Critical Studies in einer Momentaufnahme sichtbar werden zu lassen.

1. Einführung

1.1 Der Salon als Ausbildungsstätte

Spricht man von Anzeichen eines musikalischen ›Salonstils‹ in Kompositionen Fanny Hensels, so besteht Klärungsbedarf hinsichtlich des Begriffs: Welche Art von ›Salon‹ ist hier gemeint und wie können ›Salon‹ und ›Stil‹ einander bestimmen?

Eine Standortbestimmung der für Fanny Hensel relevanten bürgerlichen Salonkultur lässt sich nur unter Schwierigkeiten vornehmen. Während meist retrospektive Darstellungen einer gesellschaftlichen Hochblüte vor allem in den Salons von Rahel Varnhagen und Sara Levy und später dann in den musikalischen Salons von Amalie Beer und Lea Mendelssohn Bilder und Szenen einer geglückten interdisziplinären Kommunikation zwischen Wissenschaft, Poesie, Kunst und später auch Musik entwerfen, widersprechen Dokumente und Zeitzeugnisse offensichtlich diesem Bild aus der Rückschau.² Antisemitische Tendenzen sowie eine ungebrochene Diskriminierung von Frauen in wissenschaftlichen und künstlerischen Berufen³, deren Echos und strukturelle wie inhaltliche Voreinstellungen die wissenschaftliche Literatur zur Familie Mendelssohn bis weit in das 20. Jahrhundert hinein betreffen, und sei es durch nachträgliche Idealisierungen als Symptome einer Gegenreak-

2 Vgl. Hahn 1999.

3 Vgl. ebd.

tion auf die Verbrechen des Nationalsozialismus⁴, werfen grundsätzliche Fragen nach der Rekonstruierbarkeit der Salonkultur auf.

Für eine historische Auswertung derjenigen Faktoren, die Fanny Hensels gesellschaftliches Leben in seinem Alltag bestimmt haben könnten, müssten als analytische Filter diejenigen Umstände zum Tragen kommen, die heute als Ergebnisse von ›Intersektionalität‹ bezeichnet werden, also als das Zusammentreffen mehrerer, sich in ihrer Wirkung verstärkender Faktoren kategorischer Diskriminierung.⁵ Wie sehr Fanny Hensel durch diese Umstände in ihrer musikalischen Professionalisierung beeinträchtigt war, lässt sich dabei besser nachverfolgen als der Grad der Beeinflussung, den sie möglicherweise im kreativen Schaffensprozess selbst erfahren hat. Ebenso muss es Spekulation bleiben, ob das schon im frühen Alter einsetzende Engagement Fanny Mendelssohns, ihre kreative Arbeit zu teilen und in gesellschaftlichen Formen zu kultivieren und zu organisieren⁶, auf eine bewusst oder unbewusst gewählte Strategie mit dem Ziel zurückzuführen ist, für ihre Arbeit optimale Bedingungen zu schaffen – unabhängig von der Frage, ob sie eine Wahl hatte, oder lediglich ihre Rolle als Vertreterin kultureller Elite in der unter dem wohl denkbar höchsten Erfolgsdruck stehenden akkulturierten Bürgerfamilie erfüllte; oder ob sich in einem interagierenden Mosaik von gesellschaftlichem Druck, dem scheinbar spielerischem Umgang damit in verschiedenen Formen von ›Geselligkeit‹ und schließlich der existenziellen Auseinandersetzung mit Musik so etwas wie ein ›Third Space‹ im Sinne Homi Bhabha⁷ bildete, aus dem heraus ihr künstlerisches Handeln möglich war. Belegbar ist allerdings, dass es eines geschützten Zwischenraumes bedurfte, da der Generation der Kinder Abraham Mendelssohns weder die jüdische noch die christliche Tradition eine Heimat bot, und auch die bürgerlichen Rechte in Berlin nicht dauerhaft waren, sondern auf nur begrenzt übertragbare Sonderprivilegien durch außergewöhnliche Leistungen Moses Mendelssohns und Daniel Itzigs zurückgingen.⁸ Eine »Neuerfindung« der Familie durch die Neuerfindung einer bürgerlichen

4 Vgl. die zahlreichen Nachweise in Sposato 2006, z.B. zu den Manipulationen Eric Werners an Mendelssohns Briefen, die dort eine pro-jüdische Haltung Mendelssohns qua Konjektur einfügen, wo Mendelssohn selbst sich entweder zurückhielt oder möglicherweise tatsächlich nicht an eine schriftliche Solidaritätsbekundung dachte (28–32).

5 Vgl. dazu grundsätzlich Hess/Langreiter/Timm 2014, 9–14.

6 Vgl. Bartsch 2007, 128–141.

7 Vgl. Bhabha 2000.

8 Sposato 2006, 19.

Kulturlandschaft neben den öffentlichen Kulturstätten diene sicher auch der Errichtung eines solchen Schutzraums.⁹

Ein weiteres Problem für eine Standortbestimmung bürgerlicher Kultur in Berlin zu Beginn des 19. Jahrhunderts besteht in dem Fehlen eines originär preußischen Kulturraums. War schon die preußische Kultur des 18. Jahrhunderts französisch geprägt, so setzte sie sich nach 1815 umso mehr aus entlehnten oder gänzlich fiktiven Projektionen und rekonstruierten Mythen zusammen, wie es sich besonders in Friedrich Schinkels Architektur in der Stadtmitte manifestiert.¹⁰ Die Rolle der musikalischen Salons bei der Unterhaltung einer solchen Parallelwelt¹¹ war dabei eminent, dienten sie doch als Bühne zur Inszenierung der in der romantischen Ästhetik ursprünglichsten aller Künste¹², die scheinbar auch die Lücke füllen und über gesellschaftliche Schranken hinweg zu den Quellen einer wieder zu entdeckenden Volkskultur zurückführen konnte.¹³

Das Verständnis des Salons als geistiger Schutzraum ist auch noch für die musikalischen Salons der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts bestimmend. In den Sonntagsmusiken der Mendelssohns wird diesem Bildungsauftrag in zwei Richtungen verschärft nachgegangen: Zunächst gegründet, um Felix Mendelssohn auf seine Laufbahn als Musiker vorzubereiten, erheben die Sonntagsmusiken bis an die Grenze der Verkrampfung den Anspruch auf Professionalität, ein Dilettieren ist unvorstellbar.¹⁴ Zweitens ist die Auswahl der Werke programmatisch auf eine ständige Auseinandersetzung mit den ›Klassikern‹ – ein insbesondere auf Bach¹⁵ und Beethoven¹⁶ zugespitzter Kanon – ausgerichtet. Was

9 Vgl. ebd., 24, der mit der Bezeichnung ›Reinventing Mendelssohn‹ arbeitet.

10 »Berlin ist nicht aus dem Nichts seiner selbst entstanden, sondern aus den Reflexionen von jenseits der Alpen aufgestellten Spiegeln.« (Bredenkamp 2018, 10–11)

11 Vgl. Hahn 1999, 6 ff. und Beci 2000, 101–129.

12 Vgl. Dahlhaus 1988, 18–19.

13 Vgl. dazu besonders die Darstellungen der Entstehung von Ludwig Bergers Singspiel *Rose, die schöne Müllerin* aus einer Reihe von Tableaux Vivants im Salon Staegemann bei Wilhelmy 1989, 122–143.

14 Vgl. Bartsch 2007, 106–122, hier: 107–108.

15 Vgl. Klein 1997, 189f. Auch die Kantatenkompositionen Fanny Hensels und Felix Mendelssohns zeigen, dass sie ihre traditionserhaltende und -weiterführende Rolle in ihrem Komponieren und durch die Realisierung der Aufführungen auch durch Organisieren und Kuratorieren sehr konkret auffassten und tatkräftig umsetzten.

16 Gerade nach der Wiederaufnahme der Sonntagsmusiken durch Fanny Hensel, in denen ihre organisatorische und dramaturgische Kompetenz natürlich weitaus größer war als in der Zeit in der Lea Mendelssohn den Salon führte, ist Beethovens Musik omnipräsent.

die zeitgenössische Musik angeht, werden möglichst nur Werke aufgeführt, die dem Anspruch dieser Vorbilder gerecht werden, eine Entscheidung, in der sich Sachkenntnis, persönliches Interesse, Traditionsbewusstsein, aber nicht unbedingt Gedanken an Geselligkeit oder an die Vermittlung von Musik an ein breiteres Publikum wirksam erweisen.

Trotz der Vorrangstellung der Musik bleibt, wie in den literarischen Salons, die Rolle des Goethe'schen Werks als geistiger Hintergrund unangetastet. Der für die Mendelssohns mit einem Inaugurationsritus zu vergleichende Besuch bei Goethe ist dafür nur ein Symptom.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die in der bürgerlichen Bildungselite seit Beginn des 19. Jahrhunderts konkreter werdenden Entwürfe einer geistigen Kulturlandschaft, die literarisch von Goethe und musikalisch von Bach und Beethoven begrenzt wurde, in der von den Aktivitäten der Mendelssohns geprägten gesellschaftlichen Schicht zur Idee eines kulturellen Ausbildungs- und Schutzraums präzisiert wurden. Man gestattete zwar andere Einflüsse, maß diese jedoch immer an den Vorbildern und ›filterte‹ entsprechend. Man muss davon ausgehen, dass ein in dieser Form diszipliniertes Denken sich nicht auf die Zusammenstellung gesellschaftlich-musikalischer Ereignisse wie der Sonntagsmusiken beschränkte, sondern für Fanny Hensel durchgehend bestimmend war. Dabei laufen musikalisches und literarisches Vorbild insbesondere in der Liedkomposition zusammen.

1.2 Literarische Androgynität

Im Jahr 1846 vertont Fanny Hensel unmittelbar nacheinander zwei Gedichte, deren Protagonist Erwin heißt. Bei dem ersten handelt es sich um *Ihr verblühet süße Rosen* aus Goethes Singspiel *Erwin und Elmire*, bei dem zweiten um *Ich kann wohl manchmal singen* aus Eichendorffs Roman *Ahnung und Gegenwart*. Die Komponistin schafft im Autograph eine Verbindung zwischen den beiden Figuren, indem sie das zweite Lied als *Erwins Lied (ein anderes)* bezeichnet und nicht auf den späteren, von Eichendorff selbst herrührenden Titel *Wehmut* zurückgreift.¹⁷

Schließt man den unwahrscheinlichen Fall einer Verwechslung der beiden Dichter aus, so bleibt die Frage, ob neben der Namensgleichheit eine Verbindung zwischen den beiden Figuren besteht, auf die Fanny Hensel hinweisen wollte. Bei

¹⁷ Vgl. Hensel 1993, Bd. 2, Revisionsbericht.

der Eichendorff'schen Figur handelt es sich um eine für die Zeitgenossen fast zu detailliert nachempfundene Mignon¹⁸, einer androgynen Kindfrau, die, mehr als die Goethe'sche Mignon noch, die meiste Zeit als Knabe auftritt und deren weibliche Identität als Erwine sich erst bei ihrem Tode offenbart. Wie die Mignon des *Wilhelm Meister* hat auch die Figur Eichendorffs eine stark religiöse Komponente: Sie steht in direkter Beziehung zur ›alten Zeit‹ und zum romantischen Topos der ›Erlösung‹. Diese Verbindung offenbart sie/er in Liedern.

Liest man *Ahnung und Gegenwart* aus der Perspektive aktueller *Gender Studies*, fällt natürlich auf, dass es nicht nur die Figur Erwin/Erwine ist, die Geschlechterrollen entgrenzt, sondern dass auch die Androynität der dämonischen Anti-Heldin, der Gräfin Romana, für die schwer zu bestimmende, nach-goethische und entschieden metapoetische Landschaft des Romans, der die Gattung ›Roman‹ im Titel trägt, wesentlich ist. Auf die Spitze getrieben werden gerade urbane Geschlechterrollen in der überzeichneten Figur des kostümierten ›Ritters‹ im 21. Kapitel.¹⁹ Fanny Hensel hat dieses Zerrbild nicht vertont, aber es ist wahrscheinlich, dass sie den Abschnitt gelesen hat und zumindest auf Ebene der Fiktion gendertheoretisch informierter war, als es die Gedankenwelt ihrer Briefe und Tagebücher vermuten lässt.

Auch Goethes Erwin, wenn auch eindeutig männlichen Geschlechts, nimmt eine für die Frage nach Geschlechterrollen interessante Position ein, da er im Liebeskampf und den dazugehörigen Topoi und Symbolen die Figur des verlassenen Mädchens darstellt. So ist er in dem bekannten Gedicht *Das Veilchen* die ansonsten jungfräulichen Mädchen zugeordnete Blume und wird von dem Mädchen zertreten. Wie bei Eichendorffs Zwitterfigur ist auch hier eine eindeutige Zuordnung zu einer der beiden Geschlechterrollen nicht möglich.

Fanny Hensel gab die beiden Lieder nicht zusammen heraus. Dennoch sind beide neben der gemeinsamen Tonart G-Dur/g-Moll insofern ähnlich, als sie trotz ihrer Komplexität in Stimmführung und Harmonik einem Volksliedideal folgen. Die Periodenbildung ist einfach und die Modulation, wenn nicht schlicht, so doch durch Kadenz geprägt.

Die Analyse des zweiten Lieds, die Eichendorff-Vertonung *Ich kann wohl manchmal singen*, soll gezeigt werden, wie man sich einen kulturell von Beethoven

18 »Unter den vorkommenden Personen erinnert der Knabe Erwin zu sehr an Göthe's Mignon. Auch andere Familienähnlichkeiten ließen sich nachweisen.« (Anonyme Rezension in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Halle, Februar 1819).

19 Vgl. Eichendorff 1984, 274 f.

geprägten musikalischen Sprachstil, den es gilt, nicht als epigonal miss zu verstehenden, vorzustellen hat. Zunächst ist zu prüfen, ob die proklamierte Ausrichtung an den Klassikern in Fanny Hensels Kompositionsstil tatsächlich ihren Niederschlag findet. In einem zweiten Schritt soll gefragt werden, ob die in den Gedichten vorgefundene literarische Auseinandersetzung mit einer androgyn idealisierten Geschlechterrolle ihre Spuren in Fanny Hensels Lied hinterlassen hat.

2. Analyse

2.1 Tonfall

Bei der Vertonung des Gedichts als Andante im $\frac{6}{8}$ Takt greift Fanny Hensel auf einen Typ zurück, der oft mit der Tonart G-Dur verbunden ist und auch in der Instrumentalmusik eine pastorale und unschuldige Konnotation hat. Man vergleiche den ersten Satz der Sonate Hob. XVI: 40 von Joseph Haydn, der sogar mit der Vortragsbezeichnung ›Allegretto e innocente‹ überschrieben ist (Bsp. 1).

Auch im romantischen Lied ist dieser Typ verbreitet. Am verwandtesten mit dem Lied Hensels ist in dieser Hinsicht wohl Schumanns *Die Stille* aus dessen *Liederkreis* op. 39. Das lyrische Ich ist in diesem Falle ebenfalls Erwin/Erwine aus *Ahnung und Gegenwart*. Große Ähnlichkeiten im Tonfall und zum Teil auch in einzelnen Details ergeben sich ferner zur Klaviersonate in G-Dur aus op. 14 von Ludwig von Beethoven, die in der Musikkritik um 1830 immer wieder mit dem Charakter eines jungen Mädchens in Verbindung gebracht wird.²⁰ Auch in der scheinbar trockensten Analyse finden sich wenigstens die Beiworte ›lieblich‹

20 Eine nachträgliche Zusammenfassung der Diskussion um den Kopfsatz der Sonate op. 14/2 G-Dur und das, was Beethoven Schindler angeblich darüber gesagt haben soll, findet sich in Marx' Beethoven-Biographie: »Schindler fügt nämlich seiner Arbeit auch Bemerkungen aus Gesprächen mit Beethoven über einzelne Werke bei, die schon ihrer Quelle nach nicht anders als die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich ziehen können. [...] Jedermann habe damals von selbst ›in den zwei Sonaten Op. 14 den Streit zweier Prinzipie [...] erkannt, weil es gleichsam so auf der Hand liege‹. Weiterhin heißt es: ›Beide diese Sonaten haben einen Dialog zwischen Mann und Frau, oder Liebhaber und Geliebter zum Inhalt. In der zweiten Sonate ist dieser Dialog prägnanter ausgedrückt.‹ Beethoven nannte diese beiden Prinzipie das bittende und das widerstrebende. [...] Soweit Schindler. Das alles soll Beethoven gesagt haben? Von unserem reizenden G-Dur-Kinde?« (Marx 1859, 176 f.) Auf den folgenden Seiten beschreibt Marx den zweiten Satz noch direkter als ›Studierstube des jungen Mädchens‹. (Vgl. ebd., 176–182) Trotz vieler Kritik an den Bemerkungen Schindlers hat sich die ›Ehstandsmetapher‹ in der Beethovenliteratur zu dieser Sonate mehr oder weniger gehalten.

oder ›süß‹. Mit großer Wahrscheinlichkeit kannte Fanny Hensel den Diskurs über diese Sonate und damit auch diese Facette des pastoralen Tonfalls, da sie mit einem der Vorreiter der inhaltlich orientierten Beethoven-Analyse, mit Adolf Bernhard Marx, in regem Austausch stand. In Tonart, Takt und in der satztechnischen Anlage des Klaviersatzes gibt es demnach eine Prädisposition, von der Fanny Hensel Gebrauch machen konnte. Im hermetischen Raum einer an Bach und der Wiener Klassik geschulten Tonsprache, wie sie ihn zu errichten versuchte, konnte sie davon ausgehen, verstanden zu werden.



Beispiel 1: Joseph Haydn, Klaviersonate G-Dur Hob. XVI: 40, i, Beginn

Über Fragen des Tonfalls hinaus soll hier noch aus folgenden Gründen bei dem Vergleich zwischen op. 14/2 und *Ich kann wohl manchmal singen* verweilt werden:

1. Der Vergleich der beiden Stücke bietet auch ohne jegliche kulturwissenschaftliche Fragestellung einen sehr fruchtbaren Analyseansatz. Er vermag Hinweise auf satztechnische Konventionen zu geben, die grammatisch entweder noch nicht erfasst sind oder gar nicht in den Bereich der Grammatik fallen.

2. Der Vergleich der beiden Stücke beleuchtet ferner eine Art ›Lehrer-Schülerin-Verhältnis‹ zwischen Beethovens und Fanny Hensel in Bezug auf den Klaviersatz. Gesine Schröder hat in einer Analyse von Fanny Hensels Kompositionsstudien herausgearbeitet, wie verschwindend gering der Einfluss gewesen sein dürfte, den Zelters schriftlich dokumentierter Unterricht auf die Entwicklung von Fanny Hensels Tonsprache hatte.²¹ Rainer Cadenbachs Bemerkung über Zelters Korrekturen setzen auf einer ähnlichen Ebene an:²² Über die Korrektur größter satztechnischer Fehler gehen die Spuren Zelters nicht hinaus. Eine echte musikalische Erziehung bei Zelter fand folglich entweder nur mündlich oder gar

21 Dort heißt es bezüglich Zelters Korrekturen eines vierstimmigen Chorals: »Zelters Vorschläge waren gewiß geeignet, in die Ordnung der Tonwelt einzuführen. Was die Schülerin an Eigenem mitbrachte, erscheint als Mangel. [...] Kontrapunkt, wie er anhand von Choralharmonisierungen und als Figuration aufgefaßten doppelten Kontrapunkten erprobt wurde, konnte Modernes, wie es sich in den frühen Liedern ausdrückt, in der Tat nicht befruchten.« (Schröder 1997, 31)

nicht statt. Das Vorbild Beethoven gewinnt demnach über die romantische Ideologie hinaus konkrete Bedeutung. Die auswendige Kenntnis der Klaviersonaten, die intensive Auseinandersetzung mit den Streichquartetten und Sinfonien und letztlich die Aufführung von Szenen und Arien aus dem *Fidelio* haben Fanny Hensels kompositorische Ausbildung und ihre Art und Weise, musikalische Gedanken zu artikulieren, vermutlich mehr bestimmt als der Unterricht bei Zelter.

2.2 Tonart/Modulation

Entgegen der häufig gemachten Beobachtung, dass Fanny Hensel in ihren Liedern ›Bereiche zwischen den Tonarten‹ schafft²³, indem sie entweder im Stil einer Klavierphantasie moduliert oder Klischees einer Durtonart in die gleichnamige Molltonart versetzt, ist die Modulation in diesem Lied zwar stufenreich, aber außerordentlich klar, da die harmonischen Zäsuren mit dem Periodenbau übereinstimmen.

Fanny Hensel vertont die ersten beiden Gedichtstrophen je zweimal, wobei Strophe und Strophenwiederholung den Vorder- und Nachsatz einer 18-taktigen Periode bilden. Auf einen achtaktigen Vordersatz folgt ein konventionell auf 10 Takte erweiterter Nachsatz. Auffallend ist die Deutlichkeit, mit der der Vordersatz in G-Dur, der Nachsatz jedoch in g-Moll komponiert ist. Die Rückmodulation nach G-Dur erfolgt im Moment eines einzigen Achtels in Takt 18.

Die abwechselnde Vertonung der Textzeilen »Ich kann wohl manchmal singen als ob ich fröhlich sei, doch heimlich Tränen dringen, da wird das Herz mir frei« in Dur und in Moll scheint zunächst sehr einfach den Textgedanken abzubilden.

22 »Das Autograph dieses Fragments [des Klavierquartetts] gestattet übrigens einen Einblick in die Ebene, auf der Zelters Korrekturen einsetzten. Seinem Horizont als Lehrbeauftragter entsprechend beschränkte er sich – hier und da – auf Details der Stimmführung wie etwa eine falsche Fortschreitung (also auf falsche Töne), nichts aber ist erkennbar mit Bezug auf die größeren Zusammenhänge: zwischen den Phrasen, ihren Übergängen und ihrer Gliederung, schon gar nichts zur Formbildung. Hier zu bemerkende Defizite mögen besprochen worden sein, zu Papier gebracht wurden sie nicht.« (Cadenbach 1997, 92, Anm. 18)

23 »Eine wunderbare Lektion im Fach ›Harmonik für Fortgeschrittene‹ erteilt Fanny uns in ihrer Goethe-Vertonung: Dämmerung senkte sich von oben. Anfang und Mitte des Gedichts [...] kann jeder Hörer wahrnehmen als ein Abwärts ins Ungewisse, abwärts im Quintenzirkel, aber in das Bewußtsein überfordernden, verblüffenden Klangfolgen.« (De la Motte 1997, 59) Und weiter: »Also eine kompositorische Erfindung: Die Melodie eines Dur-Liedes wird nach Moll heruntergequetscht.« (Ebd., 65) Außerdem ist bei Annegret Huber zu lesen: »Demgegenüber ist schon der Hauptsatz des Sonatensatzes in E-Dur erstaunlich kühn. [...] Sogar innerhalb der einzelnen Viertakter schwankt der harmonische Grund.« (Huber 1997, 95)

Der Vergleich mit dem Vorbild bei Beethoven zeigt, dass dieser Gedanke einen kompositionsgeschichtlichen Hintergrund hat, der über eine pauschale Antithese der beiden Tongeschlechter hinausgeht.

Die Durchführung des Kopfsatzes von op.14/2 beginnt mit einer variierten Wiederholung der Exposition in g-Moll. Die Parallelität umfasst auch den Wiederaufgriff des Seitensatzes und ist damit eher Reminiszenz der Exposition in der gleichnamigen Molltonart als eine Durchführung. Erst mit dem plötzlichen As-Dur-Einsatz (T.81) scheint ein eigentlicher Durchführungsteil zu beginnen, der jedoch ebenfalls zunächst im Bereich der Tonart g-Moll verbleibt. Dadurch stehen sich in der Exposition und im ersten Abschnitt der Durchführung G-Dur und g-Moll mit ihren jeweiligen Modulationszielen und nicht eine tonal gefestigte Exposition und eine hauptsächlich von modulatorischer Rückführungsarbeit geprägte Durchführung gegenüber.

2.3 Stimmführung und Figuren

Die Vordersatzphrase »Ich kann wohl manchmal singen als ob ich fröhlich sei« ist mit einem Passus duriusculus *g-fis-f-e* kontrapunktiert. Das hat direkte Auswirkungen auf die Harmonik: Mit den dicht aufeinander folgenden förmlichen Ausweichungen nach a-Moll und e-Moll erinnert die Harmonik mehr an den Stufenreichtum eines Bachchorals als an eine klassische Exposition. Dabei verbleibt das Vorgehen im Bereich der Anspielung, da die konventionelle Figur ganz oder teilweise chromatisiert eigentlich nach g-Moll gehört und zudem das gesamte absteigende Tetrachord von *g* nach *d* umfasst. Dabei führt Fanny Hensel die Spannung, die sich aus dem Kontrast zwischen der zunächst liedhaft in G-Dur bleibenden Gesangsstimme auf der einen Seite und der Modulation und der Affektfigur auf der anderen Seite ergibt, im weiteren Verlauf des Liedes über die unmittelbar textabbildende Funktion weiter: Der Passus duriusculus erscheint zu Beginn der letzten Strophe als Basstimme hervorgehoben und diminuiert. In der Fortsetzung stellt sie ihm die diatonische Dur-Variante des Tetrachords *d-e-fis-g* gegenüber, die um den chromatischen Durchgangston *dis* und das doppeldominantische *cis* erweitert ist (Bsp.2).

T. 20

Beispiel 2: Fanny Hensel, *Ich kann wohl manchmal singen*, Basslinie T. 20 ff.

In der zusammenfassenden Schlusszeile »Doch keiner kennt die Schmerzen, im Lied das tiefe Leid« stellt sie eine emphatische Synthese zwischen beiden Varianten des Tetrachords her: Zunächst wird das vollständig chromatisierte absteigende Tetrachord *g-fis-f-e-es-d* der Zeile zugrunde gelegt und dann in den Takten 25–31 über dem Orgelpunkt *d* mit der diatonischen, erweiterten Durvariante in der Oberstimme *cis-d-dis-e-fis-g* verschränkt (Bsp. 3).

Beispiel 3: Fanny Hensel, *Ich kann wohl manchmal singen*, Bass- und Oberstimmenlinie T. 25–31

Beispiel 4: Ludwig van Beethoven, *Sonate G-Dur op. 14/2, i*, Beginn der Durchführung

Auch in op. 14/2 gibt es sowohl Anspielungen auf das chromatisierte ›phrygische Tetrachord‹ als auch eine intensive Auseinandersetzung mit aufwärts geführter Chromatik, und zwar in den Folgesätzen noch klarer als im Kopfsatz. Ein Vergleich greift hier allerdings erstmal ins Leere, da solche Figuren zu häufig sind, als dass ihre bloße Existenz darüber hinaus die individuelle Konstruktion eines Stückes beträfe (Bsp. 4).

166

3 3

6 1 6 de - cre - scen - do 6

172

6 1 *pp*

178

pp *cresc.*

184

Beispiel 5: Ludwig van Beethoven, Sonate G-Dur op. 14/2, iii, T. 166–184

Zieht man jedoch aus dem Schlusssatz von op. 14/2 den Gedanken heraus, dass eine Idee aus dem Kopfsatz zusammenfassend wieder aufgegriffen wird, indem sie zeitlich diminuiert und wieder rückwärts eingeführt erscheint, so wird deutlich, dass die Synthese bei Fanny Hensel in ihrer Intention entschiedener und um die Komponente der Gegenüberstellung von Dur und Moll bereichert ist (Bsp. 5).

Ist das absteigende Tetrachord eine melodische Formel, die die Tonart g-Moll und ihre Öffnung zum Halbschluss konturiert, so ist das aufsteigende Tetrachord *d-e-fis-g* eine melodische Formel für ein ganzschlüssig endendes G-Dur (Bsp. 6).

Beispiel 6: Modellharmonisierungen des oberen absteigenden Tetrachords in Moll und des oberen aufsteigenden Tetrachords in Dur

Die Verschränkung beider hat gravierende Konsequenzen für Tonart und Harmonik, wie die Schlusstakte des Liedes zeigen (ab T. 29). Die Akkordfortschreitung in Takt 29 scheint zunächst eine Variante der entsprechenden Textstelle in den Takten 25 und 26 zu sein. Die halbtönige Weiterführung der Oberstimmen zum E-Dur-Dreiklang unter enharmonischer Verwechslung des Tones *es* zu *dis* ist bei aller satztechnischen Einfachheit schockierend.

2.4 Enharmonik

In Takt 18 und an der Parallelstelle in Takt 32 findet der Umschlag von g-Moll nach G-Dur im Zuge eines einzigen Achtels mittels eines betonten, sehr dissonanten Durchgangsakkords statt (Bsp. 7).

Ariane Jeßulat

Sopran

da wird das Herz - - - mir frei. - - -

Beispiel 7: Fanny Hensel, *Ich kann wohl manchmal singen*, T. 17–19

Zumal unmittelbar vorher im Rahmen einer Abwärtsbewegung *es* im Bass zu hören war, bringt die Hochalteration des *d* zum *dis* eine ›Hebelwirkung‹ mit sich. Auch der schon erwähnte chromatische Bass im Schlusssatz von op. 14/2 zeigt eine Bereitschaft zum Spielen mit der Zweideutigkeit der Tonstufe, die jedoch als Episode eines Scherzos keine vergleichbaren Konsequenzen hat.

In Takt 18 des Liedes herrscht harmonische Eindeutigkeit, da die Dezimparallelen zwischen der Oberstimme der linken Hand und dem Tenor eine Verwechslung mit *es* ausschließen. Dabei ist der enharmonische Umschlag auch in der Melodiebildung auskomponiert, denn die Klavierstimme übersteigt aus der Tendenz der Alteration heraus zum ersten und einzigen Mal im Lied die Gesangsstimme im Rahmen des um das *dis* erweiterten Tetrachords *d–dis–e–fis–g*. Der Ton *dis* und die einer Elevation ähnliche Geste im Klaviersatz bilden den Kulminationspunkt einer aufwärts gerichteten Chromatik aufwärts, die ihren Ausgang im Ton *h* hat.

Die Verwendung des *dis* als Leitton zum *e* als Wendepunkt innerhalb einer Phrase ist eine melodische Wendung, die nicht nur unmittelbar für die Eindeutigkeit des Tongeschlechts sorgt, sondern auch sehr verbreitet ist, wie allein der Vergleich mit prominenten Motiven aus Beethovens op. 14/2 und op. 31/1 (Bsp. 8) zeigt. Im Falle von op. 14/2 (Bsp. 9) möchte ich außerdem auf die auffallende Ähnlichkeit zur Schlussgeste bei Fanny Hensel hinweisen.



Beispiel 8: Ludwig van Beethoven, Sonate G-Dur op. 31/1, i, Beginn



Beispiel 9: Ludwig van Beethoven, Sonate G-Dur op. 14/2, iii, Schluss

In der für das melodische Verständnis von Dur und Moll selbstverständlich gültigen Tradition der Hexachordlehre hat Fanny Hensel das Supersemitonium über der Quinte *dis* bzw. *es* als Vermittlungston zwischen den Tongeschlechtern verwendet.

Wie der abwärts geführte Passus duriusculus als Lamentobass, so hat auch der aufwärts geführte Passus duriusculus eine semantische Konnotation. In barocker geistlicher Musik steht er zwar nicht zwingend, aber doch typisierbar als Figur für ›Süße‹ oder für die im ›Schmerz‹ empfundene ›Süße‹, wenn nicht gar ›Erlösung‹.

Im Vergleich zu der barocken musikalisch-rhetorischen Figur ist die Chromatik hier durch die Enharmonik des Tons *dis* mit neuer Energie aufgeladen. Die Schlusstakte des Liedes zeigen, wie der Takt 32 den Inhalt der Takte 29 bis 31 unter einem bestimmten Aspekt zusammendrängt, so dass sich im Gegensatz zu den Konnotation der barocken Figur hier von ›Überwindungsarbeit‹ sprechen lässt, als deren Produkt das G-Dur wieder erreicht wird.

Beatrix Borchard hat im Hinblick auf Fanny Hensels Selbstverständnis als Komponistin die These formuliert, dass sie Teile ihrer Biographie in ihrem Komponieren religiös stilisiert habe.²⁴ Bezüglich des Liedes *Ich kann wohl manchmal*

24 »Vielleicht hat Fanny Hensel versucht, künstlerisch auf die ihr zugewiesene Weiblichkeitsrolle zu antworten.« (Borchardt 1997, 19)

singen möchte ich eine ähnliche These aufstellen: Fanny Hensel hat das religiöse und erotische Potential der Mignon, einer die Geschlechter verbindenden Kind-frau, als Erlösungsmoment auf der Ebene der Vermittlung zwischen g-Moll und G-Dur auskomponiert. Es soll hier auf keinen Fall kurzschlüssig behauptet werden, dass diese Idealisierung eines literarischen Frauenbildes ein Hauptmotiv oder eine Intention dieses Liedes ist. Sie ist jedoch ablesbar: Musikalische und literarische Grundmotive und Figuren einer klassisch geprägten Tradition sind in einem einzigen Lied konzentriert und mit der verbindenden Energie einer ganz im Humboldtschen Sinne²⁵ idealisierten Weiblichkeit miteinander vermittelt, um diese selbst zu thematisieren. Insofern trägt *Ich kann wohl manchmal singen* zum gendertheoretischen Diskurs des 19. Jahrhunderts in progressiver Weise bei, wenn auch in einer bisher kaum dokumentierten, nur teilweise verbalisierbaren Ausdrucksform, da es als ein Stück künstlerisch situierte Theorie²⁶ nicht auf derselben Diskursebene wie Humboldt gelesen werden konnte. Es ist Aufgabe aktueller Musikwissenschaft und Musiktheorie, diese möglicherweise noch lesbaren Fragmente künstlerischen Wissens zu bergen und unter ständiger Revision der eigenen Messinstrumente²⁷ und Methodiken in die aktuelle feministische Theoriebildung einzuarbeiten, damit es eben nicht dazu kommt, dass dem Diskurs näherliegende Repertoires des 20. und 21. Jahrhunderts eine möglicherweise gewinnbringende Re-Vision biedermeierlicher Kultur erneut an den Rand drängen.

Literatur

- Bartsch, Cornelia (2007), *Fanny Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy – Musik als Korrespondenz*, Kassel: Furore.
- Beci, Veronika (2000), *Musikalische Salons – Blütezeit einer Frauenkultur*, Düsseldorf und Zürich: Artemis & Winkler.
- Bhabha, Homi K. (2000), *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenberg.

25 »[Das weibliche Geschlecht ist] im Verhältnis gegen andre mehr bestimmt, zu erwarten und aufzunehmen als entgegenzukommen; schwächer für sich und doch nicht darum, sondern aus Bewunderung der fremden Größe und Stärke inniger anschließend; in der Verbindung unaufhaltlich strebend, mit dem vereinten Wesen zu empfangen, das Empfangene in sich zu bilden und gebildet zurückzugeben [...].« (Humboldt 1792, zitiert nach Doyé/Heinz/Kuster 2002, 292)

26 Vgl. Haraway 1995.

27 Vgl. Maus 2020.

- Borchardt, Beatrix (1997), »Mein Singen ist ein Rufen nur aus Träumen« – Berlin, Leipziger Straße Nr. 3«, in: Helmig 1997, 9–22.
- Bredenkamp, Horst (2018), *Berlin am Mittelmeer. Kleine Architekturgeschichte der Sehnsucht nach dem Süden*, Berlin: Wagenbach.
- Cadenbach, Rainer (1997), »Fanny und Felix wetteifern in Klavierquartetten«, in: Helmig 1997, 81–92.
- Dahlhaus, Carl (1988), *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber.
- De la Motte, Diether (1997), »Einfall als Bereicherung der Musiksprache«, in: Helmig 1997, 58–67.
- Doyé, Sabine / Heinz, Marion / Kuster, Friederike (2002), *Philosophische Geschlechtertheorien. Ausgewählte Texte von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Reclam.
- Eichendorff, Joseph von (1984), *Ahnung und Gegenwart. Ein Roman*, Stuttgart: Reclam.
- Hahn, Barbara (1999), »Häuser für die Musik – Akkulturation in Ton und Text um 1800«, in: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy – Komponieren zwischen Gesellschaftsideal und romantischer Musikästhetik*, hg. von Beatrix Borchard und Monika Schwarz-Danuser, Stuttgart: Metzler, 3–26.
- Haraway, Donna (1995), »Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. von Carmen Hammer und Immanuel Stieff, Frankfurt/New York: Campus, 73–97.
- Helmig, Martina (Hg.) (1997), *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy – Das Werk*, München: edition text + kritik.
- Hensel, Fanny (1993), *Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier*, 2. Bde., hg. von Annette Maurer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Hess, Sabine / Langreiter, Nikola / Timm, Elisabeth (Hg.) (2011), *Intersektionalität revisited. Empirische, theoretische und methodische Erkundungen*, Bielefeld: transcript.
- Huber, Annegret (1997), »Anmerkungen zu ›Schreibart‹ und ›Lebensprinzip‹ einiger Sonatenhauptsätze von Fanny Hensel«, in: Helmig 1997, 93–104.
- Humboldt, Wilhelm von (1792), »Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen«, Ms. [Teilveröffentlichung in *Thalia und Berlinische Monatsschrift* (1792); erste Gesamtveröffentlichung posthum Breslau: Trewendt (1851)].
- Jeßulat, Ariane / Linke, Cosima / Utz, Christian (2020): »Editorial«, *ZGMTH* 17/1, 5–14. <https://doi.org/10.31751/1037>
- Klein, Hans-Günter (1997), »Dreißiger Jahre: Fanny«, in: Hans-Günter Klein, *Das verborgene Band. Felix Mendelssohn und seine Schwester Fanny Hensel; Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preißischer Kulturbesitz zum 150. Todestag der beiden Geschwister; 15. Mai bis 12. Juli 1997*, Wiesbaden: Reichert.
- Marx, Adolf Bernhard (1859), *Ludwig van Beethoven – Leben und Schaffen*, Bd. 1, Berlin: Otto Janke.
- Maus, Fred Everett (2020), »Defensive Discourse in Writing about Music«, *ZGMTH* 17/1, 65–80. <https://doi.org/10.31751/1035>
- Schröder, Gesine (1997), »Fannys Studien«, in: Helmig 1997, 23–32.

Ariane Jeßulat

Sposato, Jeffrey (2006), *The Price of Assimilation. Felix Mendelssohn and the Nineteenth-Century Anti-Semitic Tradition*, Oxford: Oxford University.

Wilhelmy, Petra (1989), *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)*, Berlin: Walter de Gruyter.

© 2022 Ariane Jeßulat

Universität der Künste Berlin [University of the Arts Berlin]

Jeßulat, Ariane (2022), »Musikalischer Salonstil. Vernetzung von Poesie, Salonkultur und Kompositionsstil als Aspekt weiblicher Kultur« [Musical salon style – Interconnection of poetry, salon culture and compositional style as an aspect of female culture], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«*. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002 (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 183–200. <https://doi.org/10.31751/p.224>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022