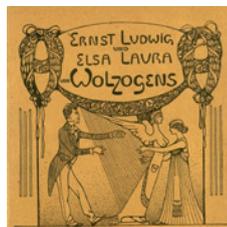
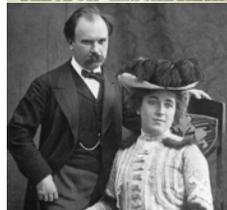


Melanie Unseld,
Christine Fornoff-Petrowski (Hg.)

PAARE IN KUNST UND WISSENSCHAFT





MUSIK – KULTUR – GENDER

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

Band 18

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.

PAARE IN KUNST UND WISSENSCHAFT

**herausgegeben von
Christine Fornoff-Petrowski und Melanie Unseld**

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Das Forschungsprojekt »Paare und Partnerschaftskonzepte in der Musikkultur des 19. Jahrhunderts« wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG).

Die Publikation des vorliegenden Bandes wurde ermöglicht durch die Mariann Steegmann Foundation und das Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

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.

© 2021 by Böhlau Verlag GmbH & Cie. KG, Lindenstraße 14, D-50674 Köln
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:

Alfred Le Petit, Karikatur von Adelina Patti, in: Les Contemporains. Journal Hebdomadaire, Nr. 20 [um 1880] (Privatbesitz)

Alphonse Daudet, Künstler-Ehen. Pariser Skizzen, Deutsch von Adolf Gerstmann, Leipzig [o. J.], Titelblatt (Privatbesitz)

Theodor Leschetizky (Hg.), Stücke aus dem Repertoire Essipoff-Leschetizky, Leipzig [o. J.], Titelblatt (Privatbesitz)

Doppelporträt von Eugen und Hermine d'Albert (1902), gemeinfrei auf Wikimedia Commons (https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Eugen_und_Hermine_d%27Albert.jpg#filelinks)

Edvard und Nina Grieg, Fotograf: Anders Beer Wilse, 1906, gemeinfrei auf flickr. Quelle: Bergen Public Library – the Grieg Collection (http://www.bergen.folkebibl.no/arkiv/grieg/fotografi/stor_nina_edvard_paris_1903_ca.jpg.0)

Ernst Ludwig und Elsa Laura von Wolzogens Eheliches Andichtbüchlein, Berlin 1903, Titelblatt/ Illustration: Johannes Martini (Privatbesitz)

Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien

Satz: Michael Rauscher, Wien

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

ISBN 978-3-412-51949-0

Inhalt

Christine Fornoff-Petrowski und Melanie Unseld Paare in Kunst und Wissenschaft. Zur Einleitung	9
---	---

Schreiben über Paare

Beatrix Borchard Eine Frage der Schreibperspektiven. Paare – Familien – Einzelne	19
---	----

Christine Fischer Stimmen der Revolution. Giuseppina Strepponi und Giuseppe Verdi als Paar	33
--	----

Henrike Rost »His was a privileged position, she held ...« – Zur Paarbeziehung von Ignaz und Charlotte Moscheles	55
--	----

Hannah Gerlach »Goethe cause ici un grand bouleversement«. Paarkonzepte und Diskursreflexion in Charlotte von Steins Lustspiel <i>Neues Freiheits- System oder die Verschwörung gegen die Liebe</i>	69
---	----

Schreiben als Paar

Vera Viehöver Diario a due mani. Überlegungen zum Paartagebuch als Forschungsgegenstand	87
---	----

Li Gerhalter »Bekanntem Gesichtern wird bis auf 3 Meter Entfernung zugelacht.« Arbeitspaare und Elterntagebücher in der Psychologie des frühen 20. Jahrhunderts	115
--	-----

Thilo Neidhöfer Vom Nutzen und Nachteil der Ehe für das Anthropologinnenleben. Ehe und Feldforschung bei Margaret Mead	133
Christine Fornoff-Petrowski Tagebuchsreiben im Duett. <i>Selbstbildung</i> und <i>Selbstdarstellung</i> in den Ehetagebüchern des Musikerpaares Hermine und Eugen d'Albert	147

Selbst | Inszenierungen

Anja Zimmermann Bilder von Paaren. Der Fall Krasner/Pollock	165
Anna Langenbruch »Wir spielten im Leben Komödie und waren Menschen nur auf der Bühne«: Kunst und Leben in Inszenierungen eines Musiker-Paares	185
Christine Fornoff-Petrowski Anerkennung oder Verurteilung als Künstlerehepaar? Eine Spurensuche rund um Eugen d'Alberts Liederzyklus <i>Lieder der Liebe</i> op. 13	201
(Link zur Aufnahme: www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/paare-in-kunst-und-wissenschaft)	

Konstellationen, Familien, Netzwerke

Sigrid Nieberle Geschliffene Biographeme. Paarkonstellationen im autobiographischen Musikerinnennachlass am Beispiel von Margarethe Quidde und Aline Valangin	221
Jenny Schrödl 2 + 1. Zur Figur des Dritten in Paarkonstellationen der Performancekunst	235
Carola Bebermeier und Katharina Prager Paarkonstruktionen, Familienkonstellationen und Netzwerke um Salka und Berthold Viertel	251

Annkatrin Babbe Geigenausbildung als »Familiensache«: Josef Hellmesberger d. Ä. als Geigenlehrer am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien	275
Melanie Unseld Familien-Netzwerke und musikalische Wissensproduktion. Die Familien Kiesewetter und Ambros	291
Abbildungsverzeichnis	313
Personenregister	315

Christine Fornoff-Petrowski und Melanie Unseld

Paare in Kunst und Wissenschaft

Zur Einleitung

Das Ehepaar Castleman, das zur Verleihung des Nobelpreises nach Stockholm fährt, hat ein Leben in Zweisamkeit und erfolgreicher Arbeitsteilung hinter sich: Joan Castleman schrieb jene Bücher, für die Joe Castleman nun den Literaturnobelpreis erhält – ihre Bücher wurden mit seinem Namen Bestseller und Preis gekrönt. Dass sich diese Arbeitsteilung als erfolgreich erweist, ist für Joe keine Frage: Die Gesellschaft will es so. Er auch. In Stockholm, rund um die Verleihung des Nobelpreises, kommen allerdings Joes Sicherheiten ins Wanken und dies ist der dramaturgische Drehmoment des Spielfilms *The Wife*,¹ der 2017 in die Kinos kam. – Die Geschichte des Ehepaars Castleman: bloße Fiktion?

The Wife erzählt von einer Konstellation, die in vielen Details an Lebenskonstellationen realer Paare in Kunst und Wissenschaft erinnert. Damit ist nicht zuvörderst die Camouflage der tatsächlichen Autorschaft gemeint, sondern vor allem die Frage, wie Partnerschaft und Schreiben, künstlerisches Handeln, Forschen etc. gelingen können oder auch, woran diese Konstellationen scheitern: Wer kann in welcher Form Kreativität in der Partnerschaft leben? (Wie) lassen sich der Alltag als Paar und Kreativität verbinden? Können beide für sich erfolgreich sein, oder beide als Paar oder nur eine/r? Wie geht die Gesellschaft mit dem (Miss-)Erfolg des Paares um? Diese Fragen sind nicht neu, der Spielfilm *The Wife* aktualisiert, was zumindest seit dem 18. Jahrhundert ungezählte Male real erlebt oder in fiktionaler Form diskutiert wurde. Denn Paare faszinieren: in ihrem gemeinsamen Tun, in ihrem Erfolg und in ihrem Scheitern.

So ist bis heute künstlerisch und/oder wissenschaftlich tätigen Paaren die öffentliche Aufmerksamkeit gewiss – von Faustina Bordoni und Johann Adolph Hasse, über Robert und Clara Schumann bis John Lennon und Yoko Ono, von Lee Miller und Man Ray bis Christo und Jeanne-Claude, Marina Abramović und Ulay, von Paul Sartre und Simone de Beauvoir bis Marie und Pierre Curie.²

1 *The Wife* (dt. Verleihtitel: *Die Frau des Nobelpreisträgers*), schwedisch-US-amerikanischer Film, Regie: Björn Runge, Drehbuch: Jane Anderson nach dem gleichnamigen Roman von Meg Wolitzer, mit Glenn Close und Jonathan Pryce. Erscheinungsjahr: 2017 (Eintrag in der IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt3750872/>, abgerufen am: 15. September 2020).

2 Vgl. u. a. die von dem Sender *Arte* produzierte Dokumentar-Mini-Serie *Liebe am Werk*, die sich in zwei Staffeln neun Künstlerpaaren widmet: *L'amour à l'œuvre. Couples mythiques d'artiste*, Regie

Und selbst in jüngerer Vergangenheit reißt das Interesse an Paaren nicht ab: Über die Opernsängerin Anna Netrebko wird häufig auch in ihrer Rolle als Ehefrau von Yusif Eyvasov und als in Alltagsdingen notorisch unsortierte Diva³ berichtet. Und noch ein Jahr nach der Trennung des ›Schlager-Traumpaares‹ Helene Fischer und Florian Silbereisen verging kaum eine Woche ohne Schlagzeilen über das Ex-Paar in der Boulevardpresse.

Immer wieder wurden und werden Paare aus Kunst und Wissenschaft Gegenstand öffentlicher Aushandlung. Über sie wird in Journalen berichtet, sie sind Gegenstand von Erzählungen, Home-Stories und Klatsch-Nachrichten, über sie wird diskutiert und spekuliert. Öffentlich wurde und wird verhandelt, was eine ideale Wissenschafts- oder Künstlerehe ausmache, wie das kreative Verhältnis zwischen Ehepartnern beschaffen sein solle. Hierbei kommen Narrative zum Tragen, die in *The Wife* die gezeigte Selbstdarstellung wie Außenwahrnehmung des fiktiven Schriftsteller-Paares Castleman ebenso prägen, wie den realen Aushandlungsprozess von Künstlerehen wie die zwischen Alma Schindler und Gustav Mahler, zwischen Clara Wieck und Robert Schumann oder zwischen Hermine Finck und Eugen d'Albert – um nur wenige exemplarisch zu nennen: Es geht um das Erzählen und die (Selbst)Imagination als Genie und seiner Muse, als schaffender Künstler und der nachschaffenden Gattin, als ›ideale‹ Künstlerehefrau und dem vom ›Ehekreuz‹ befreiten Künstlerehemann.⁴ Dass sich Erzählmuster dieser Art, die sich insbesondere aus dem Genie- und Ehe-Diskurs des 19. Jahrhunderts entwickelt hatten, für Journale, Celebrity-Presse und populäre Medien eigne(te)n, mag nicht erstaunen. Die besondere Beharr-

Staffel 1: Delphine Deloget, Erscheinungsjahr 2018; Regie Staffel 2: Stéphanie Colaux, Erscheinungsjahr 2019 (Eintrag in der IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt10179368/>), Ausstrahlung bei Arte Deutschland 2019 und 2020; *John & Yoko: Above Us Only Sky* (dt. Verleihtitel: »John und Yoko: Idol mit feinen Rissen«), Dokumentarfilm, Regie: Michael Epstein, Drehbuch: Joss Crowley, Erscheinungsjahr: 2018 (Eintrag in der IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt8965432/>), abgerufen am: 21. September 2020); Lauren Redniss, *Radioactive. Marie & Pierre Curie. A Tale of Love and Fallout*, New York 2011; Veronika Beci, *Robert und Clara Schumann. Musik und Leidenschaft*, Düsseldorf 2006.

- 3 »Dressed in black leggings and long, layered tank tops, Anna Netrebko was bouncing around her apartment, a sheepskin boot on one foot while her other remained bare. ›Has anybody seen my other shoe?‹, she asked loudly [...].« (Juliet Chung: »A Diva's Domain. Anna Netrebko settles into a ›grown-up‹ apartment in New York«, in: *The Wall Street Journal*, 26. März 2010 (online: <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703734504575125992221920162>), abgerufen am: 20. September 2020).
- 4 Aus der Vielzahl an Beispielen solcher Darstellungen vgl. u. a. Caroline Bernard, *Die Muse von Wien: Roman*, Berlin 2018; Christoph Nettersheim, »Sind Sie auch Musiker?‹ Robert und Clara Schumann«, in: Ders.: *Berühmte Paare der Weltgeschichte. 50 liebevolle Episoden*, München 2012, S. 104–107; John Ray-Atkinson [Hans Arnold], *6 Frauen um Eugen d'Albert. Genie und Leidenschaft. Ein Leben für die Liebe*, Berlin 1959.

lichkeit aber erweist sich dort, wo Biographien, Geschichtsschreibung und wissenschaftliche Darstellungen mit eben diesen Narrativen – sichtbar oder invisibilisiert – weiterarbeiten. Auch hier dominieren mit erstaunlicher Beharrungskraft klischierte, zumeist heteronorme Bilder, insbesondere das vom Künstler und seiner Muse, oder der Dreiklang von ›Liebe, Kunst und Leidenschaft‹.⁵

Was aber steht hinter diesen beharrungskräftigen Bildern und (Selbst)Inszenierungen? Die Arbeits- und Lebensrealitäten von Paaren in Kunst und Wissenschaft sind geprägt von individuellen Formen der Aushandlung partnerschaftlicher Produktionsbedingungen.⁶ Hierbei spielen nicht nur geschlechterbezogene, professionelle Handlungsspielräume eine wichtige Rolle, sondern auch zeitgenössische Subjektkulturen sowie Vorstellungen von Ehe, von (auch gleichgeschlechtlicher) Partnerschaft, von Künstlertum und/oder vom jeweiligen Wissenschaftsverständnis. Paare agieren innerhalb der zeitgenössischen Vorstellung des Paar-Seins und müssen doch individuell-partnerschaftlich ein eigenes Modell schaffen und – entlang der Karriere(n) – weiterentwickeln.

Damit sind die Fallstricke skizziert, die offenliegen, befasst man sich wissenschaftlich mit dem Thema »Paare in Kunst und Wissenschaft«: Die starken Narrative sind ebenso langlebig, populär wie klischiert, sodass sie selbst in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit (einzelnen) Paaren unkritisch aufscheinen. Die dahinterliegenden Diskurse hingegen werden selten thematisiert und erscheinen dann als naturalisierende Matrix hinter der Darstellung von Paaren. Dass auch die Selbstdarstellung von Paaren – bis hin zu Egodokumenten wie etwa Ehe-Tagebüchern – von Vorstellungen des Genie-Muse-Diskurses durchzogen ist, verweist darauf, dass auch konkrete Lebens- und Arbeitsrealitäten vor dem Hintergrund dieser Diskurse ausgehandelt werden mussten – nicht selten mit starken Friktionen dort, wo Widersprüche zwischen Ideal und künstlerischem und/oder wissenschaftlichem Alltag zu überbrücken waren.

Der vorliegende Band widmet sich daher Paaren in Kunst und Wissenschaft vor dem Hintergrund einer kritischen Reflexion über die Konstruktion von Paar-Vorstellungen und deren Wechselverhältnis zu Arbeits- und Lebensrealitäten

5 Vgl. u.a. Peter Braun und Eva Wagner (Hg.), *Von der Muse geküsst. Starke Frauen hinter großen Künstlern*, Cadolzburg 2011; Ulrike Halbe-Bauer und Brigitta Neumeister-Taroni, *Er, ich & die Kunst. Die Frauen der Künstler*, Stuttgart 2010; Geoffrey Skelton, *Richard und Cosima Wagner. Biographie einer Ehe*, München 1995.

6 Exemplarisch: Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien, Köln und Weimar 2005; Dies., *Clara Wieck und Robert Schumann. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Kassel 2¹⁹⁹².

von Paaren:⁷ Wie wurden Paarideale und Partnerschaftskonzepte diskutiert? Welche Perspektiven ermöglichen eine differenzierte Sichtweise auf Lebensrealität, Handlungsspielräume und die öffentliche Repräsentation von Paaren? Wie wird über Paare geschrieben und welche Vorstellungen von Paar und Partnerschaft werden dabei sichtbar? Welche Medien nutzten Paare (insbesondere in den Künsten), um sich öffentlich zu präsentieren? Welche Einsichten sind möglich, wenn Paare Gegenstand künstlerischer Aushandlung sind? Und schließlich auch: In welcher Relation stehen Paare zueinander, zu familialen oder professionellen Netzwerken? Denn Kunst- und Wissenschaftspaare standen selten isoliert, häufiger waren sie eingebunden in professionelle und familiale, weit verzweigte und mehrgenerationelle Netzwerke.

Der Band bündelt diese Fragen nicht zuletzt vor dem Hintergrund des mehrjährigen Forschungsprojekts »Paare und Partnerschaftskonzepte in der Musikkultur des 19. Jahrhunderts«.⁸ Dieses von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte, musikwissenschaftliche Projekt, das seine Arbeit 2015 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg begann und seit 2016 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien – mdw weitergeführt wurde, initiierte 2018 eingedenk nicht nur der historischen, sondern vor allem der professionellen Breite des Phänomens »Paare« ein interdisziplinäres Abschluss-Symposium. Konkretes Anliegen war dabei, Vorstellungen des Paar-Seins in den verschiedenen künstlerischen Disziplinen (Musik, Theater, Kunst, Performance, Literatur) wie in Sozial- und Geschichtswissenschaften vergleichend zu betrachten. Dementsprechend kamen Vertreter:innen unterschiedlicher Disziplinen ins Gespräch, nicht nur, um Paare aus verschiedenen Künsten und Wissenschaften zu beleuchten, sondern auch, um dabei die interdisziplinären methodischen Herangehensweisen zu reflektieren und zu diskutieren.⁹

7 Siehe hierzu auch: Jenny Schrödl, Magdalena Beljan und Maxi Grotkopp (Hg.), *Kunst-Paare: historische, ästhetische und politische Dimensionen*, Berlin 2017; Hannelore Schläffer, *Die intellektuelle Ehe. Der Plan vom Leben als Paar*, München 2011; Annegret Heitmann, Siegrid Nieberle u. a. (Hg.): *Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares*, Berlin 2001.

8 *Paare und Partnerschaftskonzepte in der Musikkultur des 19. Jahrhunderts*, Leitung: Prof. Dr. Melanie Unseld, 2015–2018, <https://www.mdw.ac.at/imi/paare-und-partnerschaftskonzepte/>. Siehe auch: <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/265443355>. Aus dem Forschungsprojekt ist ebenfalls hervorgegangen: Christine Fornoff-Petrowski, *Künstler-Ehe. Ein Phänomen der bürgerlichen Musikkultur*, Wien, Köln und Weimar [2021, Druck in Vorb.].

9 *Paare in Kunst und Wissenschaft, Interdisziplinäres Symposium zum DFG-Projekt »Paare und Partnerschaftskonzepte in der Musikkultur des 19. Jahrhunderts«*, 4.–6. Oktober 2018 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Organisation: Christine Fornoff-Petrowski und Melanie Unseld. Gefördert durch die DFG und die Mariann Steegmann Foundation (<https://www.mdw.ac.at/imi/paare-und-partnerschaftskonzepte/>, abgerufen am: 24. September 2020).

Das Symposium, und in Anlehnung daran auch dieser Band, war bzw. ist in vier Sektionen gegliedert: (1) *Schreiben über Paare*, (2) *Schreiben als Paar*, (3) *Selbst | Inszenierung* und (4) *Konstellationen, Familien, Netzwerke*. Zum Symposium gehörte außerdem auch ein Gesprächskonzert unter dem Titel *Auftreten als Paar. Musiker-Partnerschaften in Text und Musik*. Zur Aufführung¹⁰ gelangten dabei Kompositionen von Louis Spohr, geschrieben für sich und seine Ehefrau, die Harfenistin Dorette Spohr, ein Ausschnitt aus einem Liederabend des Sänger-Ehepaares Magda und Franz Henri von Dulong sowie der Liederzyklus *Lieder der Liebe* op. 13 von Eugen d'Albert, den er anlässlich der Hochzeit mit der Sängerin Hermine Finck komponierte.¹¹ Dank der großzügigen Unterstützung durch die Stabstelle Gleichstellung, Gender Studies und Diversität der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien – mdw gelang es, diesen selten gespielten Liederzyklus in der Aufnahme mit der Sängerin Xinzi Hou und dem Pianisten Gregor Hanke (Einstudierung: Rannveig Braga-Postl) dieser Publikation beizugeben. Der entsprechende Link ist zu finden unter: www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/paare-in-kunst-und-wissenschaft (Code: Dw4T6u8).

Im vorliegenden Band widmet sich der erste Teil dem *Schreiben über Paare*. Zu Beginn hinterfragt Beatrix Borchard, in welchen Konstellationen familiär verbundene Musiker und Musikerinnen schreibend abgebildet werden. Sie zeigt in ihrem Aufsatz *Eine Frage der Schreibperspektiven. Paare – Familien – Einzelne* am Beispiel der Familien Bargiel und Schumann, welche Wirkung bestimmte Darstellungsmuster auf die Wahrnehmung der Personen hatten und diese nachhaltig im Geschichtsbild festgeschrieben. Die drei folgenden Aufsätze exemplifizieren, wie Auseinandersetzungen mit berühmten Paaren durch eine genderkritische und methodisch reflektierte Perspektive über klischierte Narrative hinausgehen. So analysiert Christine Fischer in ihrem Aufsatz *Stimmen der Revolution – Giuseppina Strepponi und Giuseppe Verdi als Paar* die Beziehung zwischen dem Komponisten und der Sängerin vor dem Hintergrund zeitgenössischer Geschlechterrollen und musiktheatraler Konzepte in Zusammenhang mit dem politischen Wirken des Paares. Henrike Rost untersucht mit Hilfe eines interessanten Quellenkonvoluts in »*His was a privileged position, she held ...*« – *Zur Paarbeziehung von Ignaz und Charlotte Moscheles* die Geschlechterrollen des Musikerpaares sowie die Bedeutung der familiären Netzwerke Charlotte Moscheles' für die Kar-

10 Interpretation: Manja Slak (Violine), Julia Kräuter (Harfe), Xinzi Hou (Sopran), Hugo Paulsson (Tenor) und Gregor Hanke (Klavier). Moderation: Christine Fornoff-Petrowski und Melanie Unseld.

11 Vgl. dazu in diesem Band: Christine Fornoff-Petrowski, *Anerkennung oder Verurteilung als Künstler Ehepaar? Eine Spurensuche rund um Eugen d'Alberts Liederzyklus Lieder der Liebe op. 13*, S. 201–217.

riere ihres Mannes. Abschließend entwickelt die Literaturwissenschaftlerin Hannah Gerlach in »*Goethe cause ici un grand bouleversement*«. *Paarkonzepte und Diskursreflexion in Charlotte von Steins Lustspiel Neues Freiheits-System oder die Verschwörung gegen die Liebe* eine neue Lesart des Werkes und damit auch der Intention der Autorin und deren Bezugnahme zur Beziehung zu Johann Wolfgang von Goethe.

Der zweite Teil stellt das *Schreiben als Paar* ins Zentrum. Hier wirft Vera Viehöver zum Einstieg grundlegende Fragen zum bisher kaum erforschten Genre des gemeinsam verfassten Tagebuchs auf: *Diario a due mani. Überlegungen zum Paartagebuch als Forschungsgegenstand*. Im Anschluss beschäftigt sich Li Gerhalter in ihrem Aufsatz »*Bekanntes Gesichtern wird bis auf 3 Meter Entfernung zugelacht*«. *Arbeitspaare und Elterntagebücher in der Psychologie des frühen 20. Jahrhunderts* am Beispiel der Ehepaare Stern und Scupin mit von Eltern zu Forschungszwecken verfassten Dokumentationen über ihre Kinder. Weniger um das Schreiben als Paar als um das Forschen als Ehepaar geht es in Thilo Neidhöfers Beitrag, der in *Vom Nutzen und Nachteil der Ehe für das Anthropologinnenleben – Ehe und Feldforschung bei Margaret Mead* die Erfahrungen und Sichtweisen der Anthropologin darstellt. Schließlich greift der Aufsatz von Christine Fornoff-Petrowski noch einmal ganz konkret Vera Viehövers Überlegungen zum Ehetagebuch mit einer Analyse der gemeinsam verfassten Diarien des Musikerpaares d’Albert auf: *Tagebuchschreiben im Duett: Die Selbstbildung und Selbstdarstellung in den Ehetagebüchern des Künstlerpaares Hermine und Eugen d’Albert*.

Im dritten Teil liegt der Fokus auf der *Selbst | Inszenierung* von Paaren. Die Kunsthistorikerin Anja Zimmermann beschreibt in ihrem Aufsatz *Bilder von Paaren: Der Fall Krasner/Pollock* die Inszenierung und die Zuschreibung von Geschlechterrollen in Bezug auf das Künstlerpaar Lee Krasner und Jackson Pollock im Rahmen verschiedener Bilder und Bilderserien. Anna Langenbruch beschäftigt sich in »*Wir spielten im Leben Komödie und waren Menschen nur auf der Bühne*«. *Kunst und Leben in Inszenierungen eines Musiker-Paares* mit der Sopranistin Galina Višnevskaja und dem Cellisten Mstislav Rostropovič und untersucht sowohl deren Selbstdarstellung als Musikerpaar als auch die Inszenierung als solches auf der Opernbühne. Der letzte Aufsatz dieses Abschnitts knüpft ebenfalls an das Thema der Selbstinszenierung als Musikerehepaar an und steht zugleich in enger Verbindung mit dem zur Tagung gehörenden Gesprächskonzert *Auftreten als Paar. Musik-Partnerschaften in Text und Musik*. Dieses hatte zum Ziel, auch die – speziell mit Musikerpaaren untrennbar verbundene – klangliche Ebene von Paarinszenierungen erlebbar zu machen. Teil des Programms war der Liederzyklus *Lieder der Liebe op. 13* von Eugen d’Albert, der ein besonders interessantes Dokument musikalischer Paardarstellung ist, sich aber heute nicht im üblichen Lieder-Repertoire befindet. Der Aufsatz *Anerkennung*

oder Verurteilung als Künstlerehepaar? Eine Spurensuche rund um Eugen d'Alberts Liederzyklus *Lieder der Liebe op. 13* von Christine Fornoff-Petrowski knüpft somit noch einmal an das Musikerpaar d'Albert an, beschreibt deren Selbstdarstellung als Paar im Kontext der mutmaßlichen Uraufführung des Liederzyklus und zeichnet damit gleichsam als Einführung zur Aufnahme die Rezeption der *Lieder der Liebe* nach.

Der vierte Teil öffnet den Blick bewusst über den Dualismus des Paares hinaus und beschäftigt sich mit *Konstellationen, Familien, Netzwerken*. Der Beitrag der Literaturwissenschaftlerin Sigrid Nieberle (*Geschliffene Biographeme. Paarkonstellationen im autobiographischen Musikerinnennachlass am Beispiel von Margarethe Quidde und Aline Valangin*) thematisiert, wie das Scheitern von Musikerinnenkarrieren in auto/biographischen Texten narrativiert wird, und wie dabei antropomorphisierte Objekte in Biographeme gelangen, die Paarigkeit anders zu denken geben. Die Theaterwissenschaftlerin Jenny Schrödl erweitert den Horizont des Denkens über Paare in ihrer Untersuchung *2 + 1. Zur Figur des Dritten in Paarkonstellationen der Performancekunst* durch die Reflexion der Bedeutung eines dritten Elementes für die Darstellung als Paar. Carola Bebermeier und Katharina Prager beleuchten anschließend die Bedeutung von *Paarkonstruktionen, Familienkonstellationen und Netzwerke[n]* für das kulturelle Handeln des Künstlerpaares *Salka und Berthold Viertel*. Ebenfalls mit Netzwerken setzt sich Annkatrin Babbe in ihrer Untersuchung zur *Geigenausbildung als »Familiensache«: Josef Hellmesberger d. Ä. als Geigenlehrer am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* auseinander und geht hier dem auf die Familie Hellmesberger fokussierten Netzwerk der Violinist:innen-Ausbildung im Wien des 19. Jahrhunderts nach. Zum Abschluss beschäftigt sich Melanie Unsel mit *Familien-Netzwerken und musikalischer Wissensproduktion: Die Familien Kiese-wetter und Ambros*. Mit dem Begriff des ›Hauses‹ beschreibt sie einen familialen Ort, an dem Wissen über Musik entsteht und tradiert wird.

Noch ein Wort zu Schreibweisen und Wortwahl: Die Herausgeberinnen haben es in der Hand der Autorinnen und Autoren belassen, in welcher sprachlichen Form das Geschlecht der erwähnten Personen benannt wird. Darüber hinaus ist anzumerken, dass, wenn von Paaren in Kunst und Wissenschaft die Rede ist, in Formulierungen wie etwa »Künstler-Ehe«, »Musiker-Ehe« bereits Vorstellungen von (männlicher) Profession implizit sichtbar werden. Im vorliegenden Band aber werden die Begriffe so verwendet, dass sie alle in der jeweiligen Zeit denkbaren Formen von Ehe, die zwischen künstlerisch tätigen Personen geschlossen werden können, umfasst.

Zum Schluss bleibt die schöne Aufgabe, den vielen Personen und Institutionen zu danken, ohne die das Forschungsprojekt, das Symposium und die Herausgabe

des vorliegenden Tagungsbandes nicht möglich gewesen wären. Zunächst möchten wir uns ganz herzlich bei den Wegbegleiter:innen der ersten Stunden bedanken, mit denen wir an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg gemeinsam begonnen haben, über das Thema Paare nachzudenken: Anja Zimmermann, Thomas Etzemüller und Thilo Neidhöfer. Ebenso möchten wir uns bei Vera Viehöver für den intensiven gedanklichen Austausch über das Genre Ehetagebuch sowie die gemeinsame Konzeption des Panels *Schreiben als Paar* bedanken. Bei der Vorbereitung und Durchführung des Symposiums unterstützten uns tatkräftig die Mitarbeiter:innen und Studienassistent:innen des Instituts für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien – mdw. Im Besonderen sind hier Imke Oldewurtel, Sophie Zehetmayer und Johanna Stacher zu nennen. Johanna Stacher und Susanne Hofinger haben uns zudem bei der Vorbereitung des Manuskripts für den Druck unterstützt, Letztere auch als akribische Korrekturleserin. Delilah Rammler und Sumner Williams danken wir für die Erstellung des Registers. Ganz besonders danken wir darüber hinaus dem Team der Tonaufnahme: Rannveig Braga-Postl für die Einstudierung, Birgit Huebener für die Organisation, Martin Shi in seiner Funktion als Recording Producer und ganz besonders Xinzi Hou und Gregor Hanke für die Interpretation der Lieder.

Außerdem gilt unser Dank den fördernden Institutionen, die das Projekt, das Symposium und den Druck des vorliegenden Bandes finanziell unterstützt haben: die Deutsche Forschungsgemeinschaft, die Marian Steegmann Foundation, die Stabstelle Gleichstellung, Gender Studies und Diversität sowie das Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Wir freuen uns sehr darüber, dass unser Buch in die Reihe *Musik – Kultur – Gender* aufgenommen wurde und danken den Herausgeber:innen herzlich dafür, so wie wir uns auch beim Böhlau Verlag, insbesondere bei Svenja Lilly Kempf, Julia Beenken und Michael Rauscher, für die freundliche und zuverlässige Unterstützung und das allen Turbulenzen trotzen Engagement beim Druck des Buches bedanken.

Oldenburg und Wien, im Herbst 2020

Schreiben über Paare

Beatrix Borchard

Eine Frage der Schreibperspektiven

Paare – Familien – Einzelne

Wie situiere ich schreibend die künstlerische Arbeit eines Menschen, für den Musik eine »Lebensform«¹ war? Für den ›Fall‹ Clara Schumann ist diese Frage besonders aufschlussreich. Das umfangreiche, im Rahmen der Schumann Briefedition neu veröffentlichte Quellenmaterial erlaubt einen genaueren Einblick in das familiäre, künstlerische und soziale Netz, das sich Clara Schumann im Laufe ihrer einzigartigen Karriere aufgebaut hat und von dem sie getragen wurde – Personen wie ihre bisher weitgehend unbekannte Mutter, Mariane Bargiel; ihr wichtigster künstlerischer Partner, der Geiger, Komponist und Hochschuldirektor Joseph Joachim; mehrere Generationen der Familie Mendelssohn; Freundinnen wie Emilie und Elise List, Lida Bendemann; die Ehepaare Herzogenberg und Bendemann; der Dirigent und Komponist Hermann Levi sowie ihre Kinder und ihre Schülerinnen stehen dafür. Welche Konsequenzen ergeben sich aus diesem neuen Wissen? Müssen wir überhaupt daraus Konsequenzen für die Darstellung ziehen? Antwort: Ja und nein, je nach dem, worauf der Fokus der Darstellung liegt. Denn nimmt man den Lebensweg Clara Schumanns als Fallbeispiel für die Berufsbiographie einer Pianistin im 19. Jahrhundert oder interessiert man sich besonders für interpretationsgeschichtliche Fragen, dann reichert sich das bekannte Bild zwar um zahlreiche Facetten an, aber es entsteht kein neues Bild. Anders sieht es aus, wenn man die Briefe als Basis beispielsweise für eine psychologische oder alltagsgeschichtliche oder künstlerischsozialhistorische Studie unter dem Aspekt Geschlecht liest. Der ›Lektürewinkel‹ ist bekanntlich entscheidend. Der komplexe Zusammenhang zwischen »biographischer Konstellation und künstlerischem Handeln« ist »ein Deutungsprozeß, der dem Lesen aufgegeben bleibt.«²

1 Vgl. Christan Kaden, »Musik als Lebensform«, in: *Biographische Konstellation, Biographische Konstellation und Künstlerisches Handeln. Symposionsbericht*, hg. von Giselher Schubert, Mainz 1997 (Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Instituts Frankfurt a. M., Frankfurter Studien 6), S. 11–25.

2 Barbara Hahn, »Lesenschreiben oder Schreibenlesen. Überlegungen zu Genres auf der Grenze«, in: *Modern Language Notes* 116 (2001), S. 564–578, hier: S. 578.

Tochter ihrer Mutter

Clara Schumann wird gemeinhin als Tochter ihres Vaters und Frau ihres Mannes dargestellt. Neu erschlossene Quellen lassen eine in der Clara Schumann-Biographik zwar vor allem von Nancy Reich und Janina Klassen erwähnte, jedoch nicht ausführlicher thematisierte Person sichtbar werden, die Mutter Clara Schumanns: Mariane Bargiel, geschiedene Wieck, geb. Tromlitz. Es ist das Verdienst von Elisabeth Schmiedel, einer Urenkelin von Mariane Bargiel, und des Schumann Forschers Joachim Draheim, als Erste reiches Briefmaterial aus dem Bargiel'schen Nachlass veröffentlicht zu haben und damit Clara Schumann nicht nur als Vatertochter, sondern auch als Tochter ihrer Mutter sichtbar gemacht zu haben.³ Das ist nun schon über zehn Jahre her, zeitigte jedoch keine Konsequenzen für die Clara Schumann-Biographik. Mariane Bargiel war nicht nur Mutter, sondern eine berufstätige Frau, Musikerin und jahrzehntelang Alleinernährerin ihrer Familie. Sie stammte aus einer mehrgenerationellen Musikerfamilie. In Fachkreisen namhaft bis heute ist ihr Großvater, der Flötist, Flötenbauer und Komponist Johann Georg Tromlitz (1725–1805). Bereits er trat in Leipzig als Solist in Erscheinung. Über die Großmutter wissen wir nichts. Der Vater Georg Christian Gotthold Tromlitz (1765–1825) war Kantor. Über die Ausbildung der Mutter Christiana Friederica Carl (1766–1830) haben wir wiederum keine Informationen, aber wir wissen, dass Marianes Schwester Emilie, verh. Carl (1802–1885), ebenfalls als Musikerin ausgebildet und von Friedrich Wieck unterrichtet wurde.

Mariane Tromlitz/Wieck/Bargiel lebte von 1797 bis 1872, ist also für damalige Verhältnisse recht alt geworden. Ausgebildet als Pianistin und Sängerin gilt sie als eine der ersten Schülerinnen von Friedrich Wieck, den sie dann jung heiratete. Aus dieser Ehe gingen fünf Kinder hervor. Drei überlebten: Clara Schumann (1819–1896), Pianistin, Komponistin, Herausgeberin, Pädagogin, Alwin Wieck (1821–1885), Geiger und Klavierlehrer sowie Gustav Wieck (1823–1884). Dieser wurde Instrumentenbauer. Mit Adolph Bargiel hatte Mariane Tromlitz noch einmal vier Kinder: Woldemar Bargiel (1828–1897), Musiklehrer, Komponist, Pianist, Hochschullehrer; Eugen Bargiel (1830–1907), Kaufmann; Cäcilie Bargiel (1832–1910), Klavierlehrerin sowie Clementine Bargiel (1835–1869), Klavierlehrerin. Bis auf Eugen Bargiel ergriffen alle Kinder einen musikbezogenen Beruf.

3 Elisabeth Schmiedel und Joachim Draheim, *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert: Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten*, 2 Bde., München und Salzburg 2007 (Musikwissenschaftliche Schriften 43).

Mit Clara Schumann waren also unterschiedliche familiäre Konstellationen verbunden: die Herkunftsfamilien Wieck und Tromlitz, die Brüder Wieck, die Halbgeschwister Bargiel, die Halbschwestern Wieck, die Herkunftsfamilie Schumann sowie die eigenen Kinder, dann auch Enkelkinder. Clara Schumann differenzierte übrigens sprachlich nicht, auch nicht zwischen Mariane Bargiel und Clementine Fechner, der zweiten Frau ihres Vaters. Sie schreibt nur von Mutter, Schwestern und Brüdern.

In der nächsten Generation heiratete Woldemar Bargiel eine Pianistin, Hermine Tours (1845–1911). Die beiden Töchter wurden ebenfalls Musikerinnen: Clementine Bargiel jun. (1871–1957), Klavierlehrerin und Clara Schmiedel geb. Bargiel (1886–1952) Geigerin. Der Sohn Herman (1881–1915) arbeitete als Architekt.

Schaut man nun auf die Familienkonstellation Clara Wiecks, lässt sich sagen: Mütterlicherseits gehört sie zu einer Musikerfamilie, die bis zum 20. Jahrhundert vor allem Klavierlehrerinnen hervorbringt. Das ist bemerkenswert, bedeutet es doch, dass auch die Töchter die Chance hatten, sich eine ökonomisch selbstständige musikbezogene Existenz aufzubauen. Das war offenkundig auch Clara Schumann wichtig. Sie bildete ihre Töchter, soweit zeitlich möglich, selbst aus und sorgte dafür, dass trotz finanzieller Schwierigkeiten alle Kinder in den Genuss einer umfangreichen musikalischen Ausbildung kamen. Zwei von ihnen, Elise und Eugenie, verdienten später ihren Lebensunterhalt als Klavierlehrerinnen. Die älteste Tochter Marie arbeitete wie Eugenie in den späteren Jahren zwar auch am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt/Main und bereitete die Schüler und Schülerinnen für den Unterricht bei ihrer Mutter vor, aber als Clara Schumann ihre Lehrtätigkeit beendete, zog auch sie sich beruflich zurück. Privat unterrichtete sie weiter. Ob gegen Bezahlung wissen wir nicht. Dennoch können wir auch in ihrem Fall von einer professionellen Arbeit als Klavierlehrerin sprechen.

Die väterliche Genealogie

Anders als die Mutter stammte der Vater, Friedrich Wieck, nicht aus einer Musiker-, sondern aus einer Kaufmannsfamilie. Er studierte – typisch für Söhne aus nicht begütertem bürgerlichen Elternhause – Theologie und arbeitete als Hauslehrer. Musikalisch gilt er weitgehend als Autodidakt, arbeitete jedoch später als Pädagoge und Instrumentenhändler. Er bildete sowohl Sängerinnen als auch Pianistinnen und Pianisten aus, wirkte schulbildend sowohl über eigene Veröffentlichungen als auch über Veröffentlichungen zweier seiner Kinder, seines Sohns aus erster Ehe, Alwin, sowie seiner Tochter aus zweiter Ehe, Marie. We-

der Alwin noch Marie hatten Kinder, aber sie hatten Schüler_innen. Schulbildung kann durchaus auch als Familienbildung betrachtet werden. Nicht zufällig spricht man nicht nur im biologischen Zusammenhang von »Stammbäumen«.

Familienbildung

Liest man die nun veröffentlichten Briefe sowohl an die Familie Bargiel⁴ wie an die Familie Wieck⁵, wird deutlich, dass Clara Schumann kein passives Familienmitglied war, sondern von sich aus Entscheidendes zur familiären Vernetzung beigetragen hat. Als ›Star‹ der Familie stand sie sowohl als Person wie als Künstlerin in deren Zentrum. Nur sie machte eine Karriere mit internationaler Ausstrahlung. Ihren auch wirtschaftlichen Erfolg sah sie offenkundig als Verpflichtung und engagierte sich erstaunlich intensiv nicht nur für die Berufswege ihrer Kinder und Enkel, sondern auch ihrer Geschwister und Halbgeschwister.

Erst jetzt wird ein Aspekt ihrer Persönlichkeit sichtbar, den ich Familienbildung durch Unterricht nennen möchte: Kinder, Geschwister, Halbgeschwister, Enkelinnen und Enkel erhielten von ihr Klavierunterricht, wann immer es möglich war. Bereits mit neun Jahren begann sie auf Geheiß des Vaters, ihren Bruder Alwin zu unterrichten (und wurde dafür mit 4 Pfennigen pro Stunde bezahlt)⁶, und noch im hohen Alter ließ sie sich von ihren Enkelkindern Julie und Ferdinand vorspielen und gab ihnen Hinweise. Beide hatte sie zeitweise in ihren Haushalt aufgenommen, wo sie von ihren Töchtern Marie und Eugenie betreut wurden. Ihre eigenen Kinder unterrichtete sie vor allem in den Sommermonaten – ›nach der Uhr‹, wie ihre jüngste Tochter Eugenie berichtet.⁷ Den Anfangsunterricht übernahmen die älteren Kinder zunächst für die jüngeren, so wie Clara Schumann es im Wieck'schen Hause kennengelernt hatte und wie es für das Prinzip des ›ganzen Hauses‹ bzw. der auf diese Weise strukturierten Musikerfamilien gang und gäbe war. Außerdem wurden ausgewiesene, nicht zur Familie gehörende Lehrerinnen und Lehrer hinzugezogen, bevorzugt natürlich Schülerinnen von Clara Schumann. In der Ferienzeit unterrichtete sie auch ihre Halbschwestern Bargiel, vor allem Clementine, von deren großer Begabung sie besonders überzeugt war. Unterrichten hieß in ihrem Falle das, was wir heute

4 Eberhard Möller (Hg.), *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit der Familie Bargiel*, Köln 2011 (Schumann-Briefedition I/3).

5 Eberhard Möller (Hg.), *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit der Familie Wieck*, Köln 2011 (Schumann-Briefedition I/2).

6 Gerd Nauhaus und Nancy Reich (Hg.), *Clara Schumann, Jugendtagebücher 1827–1840*, Hildesheim 2019, hier: Eintragung vom März 1829, S. 14.

7 Vgl. Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Stuttgart 1925, S. 164–170.

Meisterkurse nennen würden. Zweifelsohne war sie in pianistischen und vor allem interpretatorischen Fragen für alle die maßstabsetzende Orientierungsfigur.

Namensverknüpfungen

Die tradierte Schreibperspektive bezogen auf Musiker_innenfamilien wird bestimmt durch den Fokus der öffentlichen Sichtbarkeit. Die Kehrseite in diesem Falle ist die Unsichtbarkeit der Genealogie von schlechtbezahlten Klavierpädagoginnen, ausgehend von der Mutter, die ihr Leben lang berufstätig war und in den Berliner Jahren einen kranken Mann und vier Kinder mit Klavierunterricht ernähren musste. Sichtbar nach außen war die familiäre Verknüpfung zwischen den Namen Wieck und Schumann. Fast auf jedem Konzertplakat wird Clara Schumanns Geburtsname, unter dem sie berühmt geworden war, mit angegeben. Nicht ohne Weiteres erkennbar war hingegen die Verbindung mit dem Namen Bargiel.

Woldemar Bargiel

Der junge Woldemar Bargiel war ein willkommener Gast des Schumann'schen Ehepaars während der Düsseldorfer Zeit und wurde sowohl von seiner Schwester als auch von Robert Schumann als junger Komponist gefördert. Woldemar Bargiel betrieb die Verknüpfung mit dem Namen seiner Schwester und seines Schwagers werbewirksam über Zueignungen: »Seinem innig verehrten Schwager Robert Schumann« widmete er sein Trio op. 6. Clara Schumann nahm die ihr gewidmeten *Fantasiestücke* in ihre Programme auf⁸ und setzte sich auch für den Druck seiner frühen Klavierkompositionen ein. Bei ihrem letzten Konzert am 23. Januar 1889, das sie in der Berliner Philharmonie mit Joseph Joachim gab, wünschte sie sich den Halbbruder als Dirigenten.⁹ Und dennoch: Trotz spo-

8 Vgl. Repertoireverzeichnis, Janina Klassen, Art. »Clara Schumann«, in: *MUGL. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003 ff. Stand vom 25.04.2018, https://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Clara_Schumann.html#Repertoire (abgerufen am: 21. August 2020).

9 Das Konzert in Berlin fand am 23. Januar 1889 in der Philharmonie statt. Auf dem Programm standen Woldemar Bargiel, *Ouverture zu Prometheus* op. 16, Robert Schumann, *Phantasie a-Moll für Violine und Orchester* op. 131, Frédéric Chopin, *Klavierkonzert f-Moll* op. 21, Joseph Joachim, *Violinkonzert in ungarischer Weise* op. 11 (vgl. *CSPr* Nr. 1293). Abb. des Programmzettels in: Schmiedel und Draheim, *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert* (Anm. 3), Bd. 2, S. 677.

radischer gemeinsamer Auftritte spielte diese Bargiel'sche Geschwisterkonstellation öffentlich kaum eine Rolle; allein ihre Entscheidung für den Ehenamen Clara Schumann auch als Auftrittsname ordnete sie einem anderen zu, nämlich Robert Schumann.

Marie Wieck

Öffentliche Sichtbarkeit familiärer Zusammenhänge garantiert keinen Schutz vor dem Vergessenwerden. Wieder ist Clara Schumann ein aufschlussreicher ›Falk. Denn aus der zweiten Ehe Friedrich Wiecks mit Clementine Fechner, einer Nichtmusikerin, gingen zwei Mädchen hervor, Marie und Cäcilie. Marie Wieck (1832–1916) wurde Pianistin und wie Clara Schumann vom Vater ausgebildet. Cäcilie (1834–1893), Patenkind von Robert Schumann, starb früh und galt als geisteskrank. Wie bereits erwähnt wurde auch Marie Wieck nach Düsseldorf eingeladen und wirkte sogar in einem Konzert am 3. August 1852 unter Leitung Robert Schumanns mit.¹⁰

Sie war 13 Jahre jünger als Clara Schumann, und wie die neu edierten Briefe zeigen, hatte diese zu Beginn durchaus eine schwesterlich-zärtliche Beziehung zu Marie. Sie beobachtete sehr genau, wie der Vater die Schwester ausbildete und kommentierte dies im Vergleich mit ihrer eigenen Entwicklung als Kind in ihrem Tagebuch. Die Zusammenhangsbildung vollzog sich hier also nicht nur über die gemeinsame genetische Herkunft, sondern auch über die Schule des Vaters.

So wie die Mutter von Clara Schumann erwartete, dass die Tochter sich für ihren Sohn einsetzte, so ihr Vater, dass sie die Karriere seiner Tochter förderte, indem sie mit Marie als Klavierduo auftrat oder sie in ihren Konzerten auftreten ließ. Clara Schumann fiel es offenkundig schwer, diesen Wunsch nicht zu erfüllen. Maries Karriere wurde über den Namen Clara Schumann lanciert. So warb sie z. B. 1865 in London, wo Clara Schumann ein besonders großes Renommee genoss, um Schüler als »Mdlle. Marie Wieck, sister of Mde. Schumann«. ¹¹ Clara Schumann ihrerseits widmete Marie ihre in den Jahren 1841–1844 entstandenen *Quatre Pièces fugitives* op. 15, auch dies eine gezielte Verknüpfungsstrategie, ob auf Wunsch des Vaters oder aus eigenem Antrieb – wir wissen es nicht. Eine Aufführung dieser Stücke durch Marie Wieck ist allerdings nicht nachweisbar.

10 Programm-Sammlung, Konzert 03.08.1852, Düsseldorf, D-Zsch, Archiv-Nr.: 10463-A3,298. Vgl. Stefanie Hodde-Fröhlich, *Beruf: Pianistin – Facetten kulturellen Handelns bei Marie Wieck (1832–1916) und Sofie Menter (1846–1918)*, Hannover 2018, S. 236.

11 Ebd., S. 373.

Es gab auch Querverbindungen zwischen den Familien Wieck und Bargiel in der zweiten Generation. Woldemar Bargiels Erinnerungen an einen längeren Aufenthalt 1852 in Düsseldorf bei Schwester und Schwager und an eine anschließende Reise nach Scheveningen belegen seine Bekanntschaft mit Marie Wieck, die ebenfalls mitreiste.¹² Marie Wieck spielte zumindest in einem Fall auch eine Komposition von ihm im Rahmen eines öffentlichen Konzerts.¹³

Meines Wissens nach gibt es keine Fotos von Mariane Bargiel mit Tochter Clara, auch nicht von Clara Schumann mit den Geschwistern Bargiel, aber eine Abbildung von Clara und Marie Wieck mit ihrem Vater.¹⁴ Wahrscheinlich war es Friedrich Wieck selbst, der diese ikonographische Verknüpfung der beiden Töchter als Schwestern und als Musikerinnen, als seine Geschöpfe initiiert hatte. Marie Wieck bezog sich öffentlich sowohl auf den Namen des Vaters als auf den Namen Schumann. Sie sorgte dafür, dass ihr Vater als Pädagoge nicht in Vergessenheit geriet. So gab sie z.B. 1875 Pianoforte Studien von Friedrich Wieck und 1877 Friedrich Wiecks Singeübungen (gemeinsam mit Wiecks Schüler Louis Grosse) heraus. Sie gründete eine Wieck-Stiftung und beauftragte 1888, also noch zu Lebzeiten Clara Schumanns, Adolph Kohut, ein Portrait ihres Vaters zu schreiben.¹⁵ In diesem Buch wurden ohne Einwilligung ihrer Schwester zahlreiche Briefe veröffentlicht. Das führte zum Abbruch der Beziehungen. Ursprünglich wollte Clara Schumann sogar vor Gericht ziehen. Sie unterließ es auf Bitten ihrer noch lebenden Stiefmutter Clementine Wieck.

Jedoch ging es Marie Wieck nicht nur um eine sichtbare Schwesternverbindung, sondern vor allem auch um die Verknüpfung mit dem im Laufe der Jahre immer mehr an öffentlicher Bedeutung gewinnenden Namen Schumann. Denn so grotesk es uns heute erscheinen mag, mit der Begründung, dass Robert Schumann ihr Schwager war, profilierte sich Marie Wieck als authentische Interpretin seiner Werke und gab reine Robert Schumann-Abende z.B. in Skandinavien, wo sie häufig konzertierte. Nachdem Clara Schumann nicht mehr öffentlich auftrat, sah sie sich als legitime Nachfolgerin bezogen auf deren Rolle für die

12 »An den Rhein und weiter«. Woldemar Bargiel zu Besuch bei Robert und Clara Schumann. Ein Tagebuch von 1852, hg. von Elisabeth Schmiedel und Joachim Draheim, Sinzig 2011 (Schumann-Studien Sonderband 6. Im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau hg. von Gerd Nauhaus).

13 Nachweislich spielte sie in einem Konzert im Jahr 1891 einen *Walzer* von Woldemar Bargiel. Vgl. Hodde-Fröhlich, *Beruf: Pianistin* (Anm. 10), S. 247.

14 Vgl. *Friedrich Wieck mit seinen Töchtern Clara und Marie*, kolorierter Holzstich, ca. 1880, © Stadtmuseum Bonn (online einsehbar unter: <https://www.schumann-portal.de/familie-148.html>, abgerufen am: 23. September 2020).

15 Friedrich Wieck, *Ein Lebens- und Künstlerbild von Dr. Adolph Kohut. Mit zahlreichen ungedruckten Briefen*, Dresden und Leipzig 1888.