

Edition Centaurus – Beiträge zur Kultur- und
Sozialgeschichte der Musik

Ruth Heckmann

Tonsetzerinnen

Zur Rezeption von Komponistinnen
in Deutschland um 1800



Springer VS

Edition Centaurus – Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik

Die Reihe ist zuvor unter dem Titel „Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik“ im Centaurus Verlag erschienen.

Ruth Heckmann

Tonsetzerinnen

Zur Rezeption von Komponistinnen
in Deutschland um 1800

Ruth Heckmann
Groß Rönnau, Deutschland

Zugl. Dissertation, Universität Bremen, 2014
unter dem Titel: Tonsetzerinnen.

Zur Rezeption von Komponistinnen um 1800 und zu den Lebensentwürfen der
Komponistinnen Corona Schröter, Louise Reichardt und Sophie Westenholz.

Edition Centaurus – Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik
ISBN 978-3-658-13839-4 ISBN 978-3-658-13840-0 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-658-13840-0

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

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2016

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
1. Einleitung: Die Frage an einen Ästhetiker – eine Frauenfrage?	9
2. Die Ordnung der Geschlechter und die Ordnung der Musik	21
2.1 Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit.....	21
2.2 Geschlechter-Dualismen in der Musik.....	25
2.2.1 Typologisierungen von Musikausübenden und -produzierenden.....	28
2.2.1.1 Das Genie.....	31
2.2.1.2 Der Dilettant.....	42
2.2.2 Musik verschriftlicht: Das Männliche und das Weibliche.....	49
2.2.3 Doing gender in den musikästhetischen Kategorien Ausdruck und Charakter.....	58
3. Musikkritik und "Frauenzimmer-Compositionen"	67
3.1 Vorüberlegungen.....	70
3.1.1 Musikkritiken als Quellen.....	70
3.1.2 Die Anzahl von Frauen unter den Tonsetzern.....	75
3.2 Rezensionen in Musikzeitschriften des ausgehenden 18. Jh.	78
3.2.1 Werkbesprechungen 1780 - 1798: Die Etablierung einer Textsorte.....	78
3.2.2 Zwischenergebnis: Die verschiedenen Ebenen der Bewertung.....	93
3.3 Musikkritik in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts.....	95
3.3.1 Die Suche nach Kriterien der Beurteilung von Musik.....	95
3.3.2 Sophie Westenholz' Werke für Klavier – ein Kritikerstreit?.....	98
3.3.3 Personenabhängige Kritik.....	104
3.3.4 Zielgruppenkritik.....	115
3.3.5 Musikimmanente Kritik: Zu Gattung, Grammatik und Ausdruck.....	118
3.3.5.1 Die Beurteilung von Klavier- und Kammermusik.....	121
3.3.5.2 Die Bewertung von Liedern.....	129
3.4 Rezensionen als Spiegel zeitgenössischer Rezeption.....	138
3.5 ...und wenn der Komponist eine Frau ist? Adolf Bernhard Marx und Felix Mendelssohn Bartholdys Lieder op. 8.....	141
4. Corona Schröter	145
4.1. Corona Schröter: Komponistin.....	149

4.1.1	Musikalischer Werdegang.....	151
4.1.2	Komponieren.....	152
4.2	Corona Schröter: Iphigenie - Proserpina - Juno?.....	169
4.2.1	Iphigenie auf Tauris – "Die Rolle des Lebens"?	170
4.2.2	Schröters Selbstinszenierung: Kleidungsgewohnheiten	175
4.3	Das Denkmal: "Miedings Tod"	180
5.	Louise Reichardt	183
5.1	Musizieren.....	187
5.2	Komponieren.....	194
5.2.1	Reichardt als Liedkomponistin.....	195
5.2.2	Reichardt als 'Kirchen-Componistin'.....	202
6.	Sophie Westenholz	223
6.1	Aus dem Leben einer 'Hof-Musica'.....	226
6.2	Die Kapellmeisterin: Angeheirateter Titel oder auch Funktion?.....	239
6.3	Die Komponistin Westenholz	247
6.3.1	Zwölf Deutsche Lieder mit Begleitung des Piano – Forte	249
6.3.2	Die Klaviermusik-Komponistin	257
7.	Schlussbemerkung	261
8.	Quellen- und Literaturverzeichnis	265
8.1	Ungedruckte Quellen.....	265
8.2	Gedruckte Quellen.....	266
8.3	Musikzeitschriften zwischen 1780 und 1830	271
8.4	Lexika, Handbücher, Verzeichnisse	272
8.5	Sekundärquellen und –literatur	275
8.6	Musikalien.....	300
9.	Abbildungsverzeichnis	303
Anhang: Tabellarisches Verzeichnis der Komponistinnen, Veröffentlichungen und Besprechungen.....		305

Vorwort

Um 1800 beteiligten sich zahlreiche Frauen und noch mehr Männer an der zunehmend umfangreicheren Produktion von Liedern und Klaviermusik. Die junge bürgerliche Musikkultur erweiterte die Teilhabe am musikalischen Diskurs auf weite Kreise bürgerlicher Öffentlichkeit, Männer wie Frauen, doch gleichzeitig beeinflusste der Geschlechterdiskurs dieser Zeit mehr und mehr den Umgang mit Musik und musikalisch Handelnden. Im Laufe des 19. Jahrhunderts verfestigten sich Geschlechterrollen, Erwartungshaltungen und Zuschreibungen in Bezug auf Frauen und Männer. Doch was bedeutete dies für Komponistinnen, die in der Zeit wirkten, in der die Rollenzuweisungen verstärkt Eingang in die bürgerliche Musikkultur fanden? Und welchen Einfluss hatte die zeitgenössische Rezeption auf die Rezeption durch die Nachwelt bis heute?

Um Antworten zu finden, habe ich mich sowohl mit zeitgenössischen Quellen als auch mit der nachfolgenden Biographieschreibung auseinandergesetzt und dabei festgestellt, wie gerade in dieser Zeit manche Muster entstanden und weiter tradiert, wie in Musikkritiken aus stereotypen Zuschreibungen vermeintliche Tatsachen wurden, die teils bis in die heutige Zeit präsent sind. Doch es gab auch Alternativen; so wurden Komponistinnen durchaus unterschiedlich rezipiert und ihr Handeln wie ihr Werk nicht zwangsläufig immer durch die Geschlechterbrille gesehen.

Mit den Biographien der drei Komponistinnen und Musikerinnen Corona Schröter (1751-1802), Louise Reichardt (1779-1826) und Sophie Westenholz (1759-1838) wurden die Lebensumstände von drei Frauen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten untersucht. Schröter und Westenholz fanden ihr Auskommen als Musikerinnen am Hof, erstere in Weimar, letztere in Ludwigslust, während Reichardt sich als Gesangslehrerin und Chorleiterin in Hamburg niederließ. Ihre Teilhabe am Musikleben und ihre Erfahrungen sind Gegenstand dieses Abschnitts der Arbeit, aber auch die Rezeption durch die Nachwelt, in der die bereits manifestierten Geschlechterrollen die Darstellung beeinflussten.

Als die Dissertation bereits abgeschlossen war, erschien das Buch "Souvereign Feminine" von Matthew Head¹, mit dem es einige wenige thematische Überschneidungen gibt. Head beschäftigt sich mit einem "Augenblick des Übergangs" von einer frauenfreundlichen Bewertung der Werke von Komponistinnen, die er um 1780-1800 positioniert, bis hin zu einer Umwandlung dieser Bewertung aufgrund einer zunehmenden männlichen Dominanz in den Gebieten Autorschaft und Musikgenre. Dieser Übergang ist das zentrale Thema seines Buches. In meiner Abhandlung habe ich das Augenmerk zusätzlich auf die weitere Entwicklung gerichtet, in der sich die Stereotypen entwickelten, die bis ins 20. Jahrhundert die Rezeption von Frauen und auch Männern in der Musik beeinflussten.

Eine Dissertation zu beginnen, zu schreiben und letztendlich auch abzuschließen geht nicht ohne die Hilfe und Unterstützung zahlreicher Menschen, von denen ich hier stellvertretend einige nennen möchte. Das "UFO", das Unabhängige Forschungskolloquium zur musikwissenschaftlichen Geschlechterforschung, begleitete meine Arbeit über Jahre, allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern sei hier für ihre konstruktive Kritik, Ermutigung und Unterstützung ganz herzlich gedankt. Unterstützung bei der Recherche erfuhr ich durch die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Goethe- und Schiller-Archivs und der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar, dem Goethe-Museum Düsseldorf, dem Staatsarchiv Hamburg, der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, der Staatsbibliothek zu Berlin, dem Landesarchiv Schwerin und der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern. Christine Baumann, Sigrid Gröhn, Kirstin Seedler, Eva Dimoff und Irmgard Jantzen danke ich, dass sie sich die Zeit zum Korrekturlesen nahmen. Ganz besonders danke ich meiner Doktormutter Eva Rieger für ihr Vertrauen und ihre Geduld.

Groß Rönau, im Dezember 2015

R. H.

1 Head, Matthew: *Souvereign Feminine. Music and Gender in Eighteenth-Century Germany*. Berkeley (u. a.): University of California Press, 2013.

1. Einleitung: Die Frage an einen Ästhetiker – eine Frauenfrage?

1792 stellt Carl Spazier¹ im *Musikalischen Wochenblatt* die Frage an einen zunächst nicht näher benannten Ästhetiker, warum "die Weiber in der musikalischen Komposition zurückgeblieben" seien, und warum "man noch kein bedeutendes musikalisches Werk von irgend einem Weibe aufweisen" könne, obwohl es doch durchaus "treffliche" Dichterinnen und Künstlerinnen gebe². Er formuliert drei Hypothesen als Fragen:

"War diese Kunst dem weiblichen Genie, das doch sonst an Dichtungsvermögen nicht unter dem unsrigen steht, zu hoch, zu schwer; oder setzte sie zuviel Studium voraus; oder aber lag das mehr an äusseren Umständen?"³

Spaziers drei Vermutungen, die er anscheinend als eine Diskussionsgrundlage anführt, lesen sich erstaunlich differenziert. Die Frage nach dem Genie der Frauen impliziert einen grundsätzlichen Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Begabung. Die Vermutung, dass "äußere Umstände" die Ursache sein könnten, geht von einer Theorie aus, die die Geschlechter als ursprünglich gleich betrachtet. In der Frage nach dem Studium der Tonsetzkunst wiederum liegen beide Extreme. Sind Frauen nicht zu einem umfangreichen Studium in der Lage, weil sie keine Gelegenheit dazu haben oder weil ihnen die Veranlagung oder Neigung fehlt? Auch fällt auf, dass Spazier die Musik offensichtlich anspruchsvoller als die Dichtkunst einschätzt, denn die Leistungen von Frauen in der Dichtkunst scheinen ja gleichwertig zu sein.

1792, als das *Wochenblatt* erschien, stand Deutschland nicht nur unter den Nachwirkungen der Französischen Revolution, sondern auch die *Querelle des femmes* hatte Deutschland im Lauf der 80er Jahre erreicht. 1787 war Ernst Brandes' Buch

1 Der Artikel ist mit dem Kürzel C. S. unterzeichnet, der auf Carl Spazier hinweist. Spazier war anfänglich neben Ludwig Aemilius Kunzen Mitherausgeber des *Musikalischen Wochenblattes*, das später in die *Musikalische Monatschrift* überging, sich letztendlich allerdings nur ein Jahr hielt. Vgl. Vorrede Johann Friedrich Reichardts zur *Musikalischen Monatschrift* 1 (1792), o. P.

2 *Musikalisches Wochenblatt* 1 (1792), S. 86.

3 Ebd.

Ueber die Weiber anonym erschienen und beklagte den gesellschaftlichen Zustand, der zutiefst verdorben sei, da Frauen eine zu einflussreiche Position in Fragen der Philosophie, Literatur, Erziehung etc. eingenommen hätten. Damit wurde eine breite Diskussion über die Rolle, das Wesen und die Aufgabe "der Frau" in der Gesellschaft der Aufklärung ausgelöst.¹ Ein Brandes im Wesentlichen widersprechendes Buch war das 1792 ebenfalls anonym veröffentlichte Buch "Ueber die bürgerliche Verbesserung der Weiber" von Theodor Gottlieb von Hippel. Wenngleich nicht nachgeprüft werden kann, ob diese oder ähnliche Abhandlungen Carl Spazier zum Zeitpunkt seiner "Frage" bereits bekannt waren, so ist sie doch Ausdruck einer Diskussion um die Rolle der Frau, die Anfang der 90er Jahre die Gemüter beschäftigte.²

Wollte Spazier sich mit seiner "Frage" in diesen Diskurs einschreiben und der 'Frauenfrage' auch für die musikalische Welt, insbesondere für das Komponieren, eine Relevanz verleihen? Der Kontext des kurzen Vermerkes im *Wochenblatt* macht die Frage jedoch zu einem ästhetischen Problem: Der Artikel war überschrieben mit dem Titel: "Zwei Fragen an einen Aesthetiker". Die erste Frage bezog sich auf die Komponistinnen, die zweite Frage auf den Klang von Blasinstrumenten und abschließend bat Spazier "den scharfsinnige[n] und feine[n] Aesthetiker Hr. Prof. *Eberhard* [i.O.] in Halle", diese Fragen zu beantworten.³ Herr Eberhard beantwortete nur die zweite Frage, daran schließt sich eine Reaktion auf die erste Frage von einem Herrn mit dem Kürzel "F..." an.⁴ F... greift die Bemerkung, dass Frauen in der Dichtkunst den Männern ebenbürtig seien, auf und behauptet, dass auch die großen Dichterinnen grundsätzlich ihre Werke mit "männlicher Beihülfe"⁵ geschaffen hätten. So sei es auch in der Musik, wie das Beispiel zweier Komponistinnen zeige:

"[...] eine verwittwete Churfürstin von Sachsen [...], aus deren sehr alltäglichen Einfällen *Schürer* und sonst alles in Dresden mehrere große italiänische Opern in Hassescher Form zusammen nähten; eine Prinzessin *Amalia* von Preußen in deren Seele *Kirnberger* Choräle,

1 Vgl. Honneger, 1996, S. 46ff.

2 Ebd., S. 72f., zum direkten Zusammenhang zwischen "Ueber die Weiber" und "Ueber die bürgerliche Verbesserung der Weiber" auch S. 75ff.

3 Musikalisches Wochenblatt 1 (1792), S. 86.

4 Ebd., S. 97-98.

5 Ebd., S. 98.

Chöre, Fugen, Canons verfertigte, die ganz anders aussahen, als wenn sie aus ihrer Seele hervorgegangen wären. [...]" [Hervorhebungen i. O.]¹

Den zeitgenössischen Dichterinnen, die er aufzählt, möchte er statt dessen "unsre liebenswürdigen Liedersetzerinnen [...] zur Seite setzen[...]": [E]ine *Herzogin Amalia von Weimar, Juliane Benda, Schröter, Wolff, Minna Brandes, Eichner, Le Brun, Crux, Stöwe - Bachmann* [...]" [Hervorhebungen i. O.]

Das Liedschaffen der genannten Komponistinnen ist jedoch nicht so umfangreich, wie diese Aussage vermuten lässt. Anna Amalia von Sachsen-Weimar veröffentlichte nur wenige ihrer Kompositionen: Lieder in einer Anthologie und ein Divertimento.² Die Zahl der publizierten Lieder von Juliane Benda, Corona Schröter, Caroline Wolf (geb. Benda), Adelheid Eichner und Charlotte Bachmann (geb. Stöwe) ist neben der der männlichen bekannten Liedkomponisten wie Johann Adam Hiller, Johann Friedrich Reichardt oder Johann Peter Abraham Schulz in quantitativer Hinsicht kaum beachtenswert. Allein Schröter und Eichner veröffentlichten eigenständige Sammlungen.³ Die übrigen genannten Komponistinnen sind, mit Ausnahme von Minna Brandes, mit Liedern in verschiedenen Anthologien vertreten. Brandes' Kompositionen wurden 1788 posthum veröffentlicht. Bekannt war sie als Sängerin an der Hamburger Oper.⁴ Franziska Lebrun war zwar eine gefeierte Sängerin, komponierte aber keine Lieder, sondern Sonaten für Klavier und Violine.⁵ Von Marianne Crux, die im *Wochenblatt* mehrfach als Sängerin genannt wird, lassen sich keine Kompositionen auffinden.⁶

Der Schreiber F... listete demnach mit etwas oberflächlicher Kenntnis einige Musikerinnen deutscher Herkunft auf, die er und vermutlich auch die Leser des *Wochenblatts* mit dem Komponieren assoziieren konnten. Die Wienerinnen Maria

1 Ebd. Die Polemik gegen Maria Antonia von Sachsen (1724 - 1780) und Anna Amalia von Preußen (1723 - 1787) wird nur vor dem Hintergrund der Französischen Revolution und einer damit verbundenen bürgerlich-radikalen Auflehnung gegen den Adel verständlich. Gleichzeitig weist sie auch auf die ursprünglich adelige Liebhaberei der Schönen Künste hin. Vgl. Dahlhaus 1968, außerdem Kap. 2.2.

2 Vgl. zu Anna Amalia von Sachsen-Weimar (1739 - 1807) als Komponistin Wolfram Husche, Art. "Anna Amalia von Sachsen-Weimar", in: MGG2 PT, Bd. 1, Sp. 742-744. Zu den Veröffentlichungen s. Anhang, tabellarisches Verzeichnis, zu allen auffindbaren Kompositionen: Jackson, 1994, S. 19ff.

3 Vgl. Anhang, tabellarisches Verzeichnis, zu Schröter auch Kap. 4, zu Adelheid Eichner (1762 - 1787) Marianne Reissinger, Art. "Eichner, Adelheid Maria", in: GroveW, S. 157.

4 Vgl. zu den Veröffentlichungen das tabellarische Verzeichnis im Anhang, zu Brandes vgl. Head 2004.

5 Zu Franziska Lebrun (1756 - 1791) vgl. Brigitte Höft, Art. "Lebrun, Franziska", in: GroveW, S. 271-272, zu den Veröffentlichungen das tabellarische Verzeichnis im Anhang.

6 Vgl. Volker Timmermann, Art. "Crux, Marianne", in: Hoffmann 2006ff., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=crux-marianne> (letzter Zugriff: 4.04.2013).

Theresia von Paradis und Marianna Martinez, die beide nicht nur größere Werke schufen, sondern auch in Wien die Anerkennung der musikalischen Welt fanden, nannte er nicht.¹

F... greift weder Spaziers Frage nach mangelndem Studium noch die nach äußeren Umständen auf, sondern beantwortet die Frage, warum es an "große[n] heroische[n] tragische[n] Meisterwerke[n]" von Frauen fehle, mit der Gegenfrage "[...] hat je ein Weib ein Kind *erzeugt*?" [Hervorheb. i. O.]² Carl Spazier verweist lobend auf diesen Brief, als er noch einen zweiten von einem "Hr. Einsender" mit den Kürzel F. W. V. kurz vorstellt. Dieser enthalte nämlich

"[...] weder etwas Neues noch sonst etwas Wichtiges. Den Grund, warum die Weiber in der großen Musik zurückgeblieben sind, findet er in ihrer hilfsbedürftigen Natur, wie der vorige Einsender F.; nur mit dem Unterschied, daß dieser mit lobenswürdiger Ritterlichkeit dasselbe Resultat mehr errathen läßt, und jener geradezu sagt: es ist *Schwäche, Schwäche* [Hervorh. i. O.] auf alle möglichen Arten der Erkenntniß ausgedehnt."³

Mit leicht ironischem Unterton distanziert sich Spazier von dieser Begründung: "Ich begehre den Dank des schönen Geschlechts weder mit ihm noch mit *Rousseau* [i. O.] zu theilen [...]." Er lobt Jean Jacques Rousseaus Engagement für die Frauen und erklärt sein Unverständnis, dass dieser in seinem Lettre à M. d'Alembert einen solchen "Schritt mit Ehren hat zurück thun können." In der Originalsprache und mit deutscher Übersetzung in der Fußnote folgt ein Zitat aus dem Brief über "Les femmes en général...", in dem Rousseau erklärt, dass es Frauen an Genie mangle.⁴ Damit wird die "Frage" als abschließend beantwortet betrachtet und im *Wochenblatt* nicht wieder aufgegriffen.

Hinter der (ausdrücklich ästhetischen) Frage nach bedeutenden Werken von Frauen steht ein grundlegender Wandel in der Musikkultur um 1800. Mit der Suche nach der Geschichte der eigenen Kultur suchte man nach den "*Protagonisten* [i. O.] einer Musikgeschichte"⁵, nach bedeutenden Vertretern. Es entstanden – vereinzelt im Laufe des 18. Jahrhunderts, vermehrt dann zur Wende zum 19. – Lexika

1 Marianne Martinez (1744 - 1812) wurde 1773 zum Ehrenmitglied der Accademia Filarmonica Bologna ernannt, eine außergewöhnliche Ehrenbezeugung. Durch Charles Burneys Berichte wurden ihre Erfolge europaweit bekannt, wenngleich sie nur wenige ihrer Werke veröffentlichte. Vgl. Wesley, Art. "Martinez, Marianna", in: *WGrove*, S. 316f. Maria Theresia Paradis (1759 - 1824), die in Deutschland 1786 mit einer Liedersammlung bekannt wurde, komponierte auch Bühnenwerke und Kantaten. Vgl. grundlegend zu ihrer Biographie und ihren Kompositionen: Matsushita 1989.

2 Musikalisches Wochenblatt, 1, (1792), S. 98.

3 Ebd., S. 105.

4 Ebd. Zur Rezeption des Lettre... in Deutschland, v. a. in Brandes' Ueber die Weiber vgl. Honegger, S. 49. Zum 'mangelnden Genie' Kap. 2.2.1.1.

5 Unsel 2013, S. 29. Ich danke Melanie Unsel, die mir das Manuskript vorab zur Verfügung stellte.

mit Sammlungen von Biographien wie z. B. Matthesons Ehrenpforte 1740 oder Gerbers Tonkünstlerlexikon 1790.¹ Ludwig Gerber versammelte in seinem Tonkünstlerlexikon Musiker und Musikerinnen wie Komponisten und Komponistinnen, Dilettanten und Dilettantinnen, Instrumentenbauer gleichermaßen. Gerber entwickelte dabei keine Hierarchie zwischen den Betätigungsfeldern der Genannten.² Doch begann man in der gleichen Zeit zunehmend, das Komponieren als höchste Kunst innerhalb der Tonkunst anzusehen. Diesem Prozess hatte Mattheson in seiner *Musikalischen Ehrenpforte* gewissermaßen vorgegriffen.³ Die kurze Abhandlung im *Wochenblatt* kann als ein Ausdruck dieser Entwicklung gelesen werden, sie zeigt aber auch, dass die Position, die man komponierenden Frauen dabei zumaß, dem zeitgenössischen Bild von den Geschlechtern entsprach.

Frauen, insbesondere Komponistinnen, nehmen in der Musikgeschichtsschreibung einen relativ geringen Platz ein. Die Frage nach den Ursachen ist in den letzten Jahrzehnten in den Gender Studies zunehmend aufgegriffen worden.⁴ Dabei hat sich gezeigt, dass mögliche Erklärungen in der Zeit der Entstehung und Entwicklung der bürgerlichen Musikkultur um 1800 zu suchen sind, ebenso wie in der Musikgeschichtsschreibung selbst und der damit verbundenen Kanonbildung.⁵ Die Auswirkungen des jeweils zeitgenössischen Geschlechterdiskurses auf Frauen und Männer wurden untersucht, wobei unterschiedliche Bedingungen für die Geschlechter sowohl in der Produktion als auch in der Reproduktion von Musik und nicht zuletzt in der Rezeption der musikalisch Handelnden offenbar wurden. Damit entstanden – und ergeben sich bis heute – neue Fragestellungen, die die Teilhabe beider Geschlechter an der Musikkultur betreffen.

In der vorliegenden Arbeit geht es darum, das musikalische Handeln von drei ausgewählten Komponistinnen vorzustellen und im zeitgenössischen Geschlechterdiskurs im Kontext der sich etablierenden bürgerlichen Musikkultur zu reflektieren. Corona Schröter (1751-1802), Louise Reichardt (1779-1826) und Sophie Westenholz (1759-1838) komponierten im Rahmen ihrer Tätigkeiten als Sängerin, Lehrerin bzw. Chorleiterin und Hofmusikerin, und sie traten mit ihren Werken an die musikalische Öffentlichkeit. Reichardt und Westenholz wirkten im norddeutschen Raum, Schröter im mitteldeutschen. Diese Wirkungskreise kennzeichnen

1 Vgl. Hans Lenneberg, Art. "Biographik", in: MGG2 ST, Bd. 1, Sp. 1545 sowie Borchard 2003, S. 215ff.

2 Vgl. Unselde 2013, S. 29f.

3 Vgl. ebd., S. 31.

4 Für einen Überblick vgl. Nieberle/Rieger 2005 sowie Nina Noeske, Susanne Rode-Breymann, Melanie Unselde, Art. "Gender Studies", in: MGG2 Suppl. (2008), Sp. 239-251.

5 Vgl. Citron 1993, für eine aktuelle Auseinandersetzung in der Musikwissenschaft mit dieser immer noch grundlegenden Untersuchung vgl. Noeke 2010.

auch den geographische Raum der Untersuchung. Die Öffentlichkeit, hier vor allem repräsentiert durch Musikzeitschriften aus Leipzig, Berlin und Hamburg nahm sie und weitere Komponistinnen durchaus im Rahmen der Musikkritik zur Kenntnis. Doch stellt sich die Frage, inwiefern der Geschlechterdiskurs diese Rezeption prägte und welche Bedeutung er für ihr musikalisches Handeln und die weitergehende Rezeption durch die Nachwelt hatte.

Schröter, Reichardt und Westenholz bei einem vergleichsweise schmalen Œuvre als Komponistinnen zu bezeichnen ist nicht unproblematisch. Der Begriff stellt sie männlichen Komponisten an die Seite, vermittelt eine gewisse Professionalität. Doch gerade dieser Begriff stellt genaugenommen "eine männliche Kategorie"¹ dar. Auch das Komponieren selbst, "Musik notieren und einen Namen dazusetzen [...] ist nicht nur ein Sonderfall musikalischen Handelns, den es nur in wenigen Kulturen der Welt und auch in diesen erst seit relativ kurzer Zeit gibt, sondern in all diesen Kulturen auch eine nahezu exklusiv männliche Angelegenheit."² So sollen im Folgenden zunächst die Begrifflichkeiten des Komponierens und der Professionalisierung, die sich um 1800 herausbildeten, näher beleuchtet werden, bevor ich auf die Konsequenzen dieser Entwicklungen für die Biographieschreibung insbesondere in Bezug auf Komponistinnen eingehe.

Komponieren bedeutet in der Übersetzung des lateinischen Ursprungswortes *componere* Zusammensetzen von Tönen, auch "Entwerfen" oder "Disponieren", wobei das Ergebnis, in diesem Zusammenhang das Musikstück, einen Kunstan-spruch verfolgt.³ Analog kann der Begriff 'Tonsetzer' um 1800 durchaus synonym zum Begriff 'Komponist' verstanden werden. Nicht den Begriff 'Tonsetzer', wohl aber die Tätigkeitsumschreibung findet man in zeitgenössischen Lexika beispielsweise bei Johann Georg Sulzer in der zweiten Auflage seiner *Theorie der Schönen Künste* unter dem Stichwort "Satz, Setzkunst" behandelt.⁴ Heinrich Christoph Koch verweist beim Lemma *Komponist* noch auf den Artikel "Komposition, Setzkunst"⁵. Im ausgehenden 18. Jahrhundert ist jedoch bereits die Bezeichnung *Komponist* geläufiger und hat sich bekanntlich durchgesetzt.⁶ Entsprechend selten findet man auch den Begriff 'Tonsetzerin' in den zeitgenössischen Schriften. Gustav

1 Karsten Mackensen, Art. "Professionalität", in: *Lexikon Musik und Gender*, S. 442.

2 Grotjahn 2010a, S. 79.

3 Vgl. Klaus-Jürgen Sachs: Art. "Komponieren", in: *MGG2 ST 5* (1996), Sp. 505.

4 Sulzer AT Bd. 4, S. 224-231.

5 KochL 1802, Sp. 878-881.

6 Sucht man beispielsweise in der bei books.google online zugänglich gemachten Leipziger AmZ nach den Begriffen "Tonsetzer" und "Komponist", ergibt sich eine kontinuierliche Abnahme des