

Oldenburger Beiträge zur Geschlechterforschung Band 12

Die Schriftenreihe „Oldenburger Beiträge zur Geschlechterforschung“ wird seit September 2004 vom Zentrum für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (ZFG) herausgegeben. In variablen Abständen erscheinen Bände von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus dem Kreis des ZFG zu aktuellen Fragestellungen, neueren Untersuchungen und innovativen wissenschaftlichen Projekten der Frauen- und Geschlechterforschung. Vor allem für Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler bietet die Schriftenreihe die Möglichkeit, Projektberichte, Diplomarbeiten oder Dissertationen zu veröffentlichen.

Herausgegeben vom

Zentrum für interdisziplinäre
Frauen- und Geschlechterforschung
an der Carl von Ossietzky
Universität Oldenburg (ZFG)

Musik und Emanzipation

Festschrift für Freia Hoffmann
zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Marion Gerards und Rebecca Grotjahn



BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Mariann Steegmann Foundation Zürich sowie des Zentrums für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2010

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 2541
26015 Oldenburg
E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.bis-verlag.de

ISBN 978-3-8142-2196-0

Inhalt

Grußwort für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag aus dem Zentrum für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg	9
Musik und Emanzipation Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag	11
Geschlechterpolaritäten in der Musik	
<i>Birgit Kiupel</i> Die unbekannte Komponistin	20
<i>Andreas Kisters</i> Singt da ein Mann oder eine Frau? Anmerkungen zur Stimme in der mediterranen Volksmusik	23
<i>Kadja Grönke</i> Über das Werk zur Person. Čajkovskijs Romanzen op. 73	33
<i>Fred Ritzel</i> Über die (vielleicht) populärste Melodie einer Komponistin im 20. Jahrhundert	43
<i>Dörte Schmidt</i> Composing beyond gender. Kreativität und Geschlecht im Werk der Komponistin Pauline Oliveros	53
<i>Annegret Huber</i> Die Erforschung von Gehirn – Geist – Seele musikalischer Menschen. Epistemologische Probleme biologistischer Argumentationen in bzw. zwischen natur- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen	69

Instrument und Körper

- Violeta Dinescu*
Bindfaden. String für Flöte und Klavier 83
- Irène Minder-Jeaneret*
Artistes ou auxiliaires de la foi ? Les premières femmes organistes en Suisse romande protestante (1750–1850) 91
- Anja Herold*
Sax & Sex. Rezeption und Selbstinszenierung von Saxophonistinnen gestern und heute 101
- Volker Timmermann*
„Das Violoncello aber, dieser halbgewachsene Mann ...“
Violoncellistinnen in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts 111
- Axel Weidenfeld*
Hector Berlioz und die Gitarre 119
- ... nahm sie statt der Flöte das Schwert**
- Rebecca Grotjahn*
Die *Teufelinn* und ihr *Obrister*. Primadonnen, Komponisten und die Autorschaft in der Musik 131
- Claudia Schweitzer*
Bühnenabbrüche als Karrierekick 141
- Melanie Unseld*
Goldene Zeiten für Musikerinnen im *Goldenen Buch der Musik?*
Ein Fundstück unter der Lupe einer geschlechtergerechten Musikgeschichtsschreibung 151
- Sabine Giesbrecht*
Die Germania vom Niederwald auf der Bildpostkarte der Kaiserzeit
oder Der sichtbare Einzug der Frau in die Gemeinschaft der deutschen Nation 161
- Yuko Tamagawa*
Vier Musikerinnen.
Die Genderstruktur der Musikkultur im modernen Japan 177

- Jane Bowers*
Musicologist Helen Hewitt and the Genesis of her Renowned Edition of Petrucci's *Odhecaton* 187

- Gunilla Budde*
Musik – Macht – Politik.
Überlegungen zu einer Beziehungs-Geschichte 199

- Walter Mossmann*
Eine Landpartie 207

Musiklernen männlich – weiblich

- Florence Launay*
Musikerinnen in Frankreich. Kurze Geschichte einer langen Professionalisierung 219

- Anna-Christine Rhode-Jüchtern*
Neue Wege des musikalischen Denkens. Über die Musikpädagogin, Frauenrechtlerin und „Kestenbergianerin“ Maria Leo (1873–1942) 229

- Martina Oster*
Getrennte Welten oder heterosexuelle Matrix? Jungen und Mädchen im Musikunterricht 239

- Marion Gerards*
Emanzipation am Xylophon? Musikalische Gruppenimprovisation zwischen performativer Praxis und ästhetischem Anspruch 247

- Peter Schleuning*
Der Schüttelpapst
Eine Erzählung für die reifere Jugend 257

- Anhang**
Schriftenverzeichnis Freia Hoffmann 267
Die Autorinnen und Autoren 281

„Für mich ist die tiefe Stimme irgendwie näher am Gebet, und das scheint mir wichtig, da ich sehr stark durch Korangesänge geprägt worden bin, die ich wunderbar finde, allein der Ruf zum Gebet, den ich wirklich täglich – fünf mal am Tag – erlebt habe. Vielleicht ist das der erste Eindruck, und dann natürlich Umm Kulthum ...“⁴³

Und als hätte Ghalia Benali an der musikethnologischen Tagung teilgenommen, beschreibt sie ihr Interesse an Umm Kulthum:

„Vielleicht berührt mich an erster Stelle ihre androgyne Seite, weil sie ja eine Stimme hat, fast wie die Stimme eines Mannes; natürlich ist sie eine Frau, die aber zugleich mit der Kraft eines Mannes singt. [...] Als ich klein war, habe ich vor allem Lieder von Männern gesungen, Lieder, zu denen ich mich sehr hingezogen fühlte. Stimmen von Frauen, die sehr hoch singen, mag ich nicht, da reagiere ich wütend, die regen mich auf, aber die Stimme von Umm Kulthum ist sehr sehr tief, und ich habe den Eindruck, dass sie aus dem Innern kommt, so in etwa wie der Klang eines Didgeridoos, eines Kontrabasses, oder beim tibetanischen Gesang, für mich sind jedenfalls die Bässe sehr, sehr wichtig.“⁴⁴

Im Hinblick auf die Eingangsfrage „Singt da ein Mann oder eine Frau?“ sowie im Hinblick auf die persönliche Motivation, bewusst in tieferen Lagen zu singen, scheinen mir Ghalia Benalis Gedanken über eine mögliche Androgyne in der mediterranen Musikwelt bemerkenswert:

„Das Sexuelle interessiert mich dabei nicht. Es geht eher darum, dass ich überzeugt bin, dass der Mann in sich die weibliche Seite sucht, und dass die Frau in sich die männliche sucht, und dass am großen Tag der Gleichberechtigung – d. h. für mich der Tag, an dem wir quasi ausgeglichen in der Mitte stünden und unsere geschlechtliche, in jedem Fall die sexuelle Identität, vergessen würden – dass wir dann nicht sagen würden: ‚Ich bin ja nur eine Frau‘, sondern stattdessen: ‚Ich bin ein Mensch, der einfach da ist‘; vielleicht mag ich ja daher diese androgyne Seite in mir, ich jedenfalls suche in mir auch die maskuline Seite.“⁴⁵

43 Mein Interview mit Ghalia Benali, geführt am 09.09.2001, teilweise ausgestrahlt in der Sendung: „Jodeln in der Toskana? – Ein Streifzug durch die exotische Stimmenwelt des Mittelmeerraums“, innerhalb der Reihe *musica mundi*, hr2 am 14.03.2002, übersetzt vom Autor.

44 Ebd., übersetzt vom Autor.

45 Ebd., übersetzt vom Autor.

Kadja Grönke

Über das Werk zur Person

Čajkovskijs Romanzen op. 73

Wer sich wissenschaftlich um das deutende Verstehen von Musik bemüht, wählt für gewöhnlich eines der zwei üblichen Methodenkonzepte: entweder das historisch-biographische Verfahren, welches das Werk aus der Lebenssituation des Künstlers und der Kulturgeschichte seiner Zeit heraus erklärt, oder den partiturimmanenten Zugang der reinen Strukturanalyse. Aber beide Verfahren bergen Probleme. Carl Dahlhaus sieht in der Biographik die doppelte Gefahr, dass das Erzählen von Lebensgeschichte einerseits „neben der Werkinterpretation herläuft, ohne entscheidend in sie einzugreifen“¹, und andererseits dazu verlockt, Kunstwerken „ein Programm zu unterlegen, das in der Biographie des Komponisten besteht.“² Die reine Strukturanalyse dagegen tendiert dazu, sich im Nacherzählen kompositorischer Details zu verlieren, ohne die Frage nach Sinn und Aussage der untersuchten Partitur zu stellen.

Im Rahmen meiner Forschungen zu Čajkovskijs Puškin-Opern³ habe ich daher bewusst nach einer anderen, neuen Möglichkeit gesucht, Opus und Vita aufeinander zu beziehen. Dieser „dritte Weg“ – der allerdings nur sehr eingeschränkt auf andere KünstlerInnen übertragbar ist – führt zu der überraschenden Erkenntnis, dass Čajkovskijs Biographie vom Werk bestimmt und vom Werk aus gedacht und verändert wird. Denn die Analysen seiner drei Opern auf Stoffe des russischen Dichters Aleksandr Puškin⁴ belegen, dass Čajkovskij zwar bestimmte Opernpartituren nutzt, um seine akuten Lebensprobleme auf dem Theater durchzuspielen, bei dieser Sublimation von Leben in Kunst jedoch nicht stehenbleibt: Vielmehr helfen ihm die auf der Bühne entfalteten Extremsituationen, in seiner Lebenswirklichkeit ähnliche Extreme fortan für sich zu vermeiden. Mit Hilfe der Werkanalyse lässt sich also bele-

1 Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 29.

2 Ebd., S. 30.

3 Kadja Grönke, *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit* (Čajkovskij-Studien Bd. 5), Mainz u. a. 2002.

4 Es handelt sich um die Opern *Evgenij Onegin* (Eugen Onegin), *Mazepa* und *Pikovaja dama* (Pique dame).

gen, dass Čajkovskijs Bühnenkompositionen nicht etwa Ergebnisse, sondern Ausgangspunkte biographischer Prozesse sind. Diese Erkenntnis weckt die Vermutung, dass Čajkovskij auch in anderen Kompositionen ein ähnliches Ziel verfolgt. Gibt es Musik, deren Problemstellung so dicht an seiner Biographie ist, dass ihr Entstehen Čajkovskijs Leben eine neue Wendung zu geben vermag? Diese Fragestellung bestimmt die folgende Untersuchung der letzten vollendeten Komposition Čajkovskijs: der 1893 entstandenen Sechs Romanzen⁵ op. 73 nach Texten des damals 24-jährigen ukrainischen Dichters Daniil Ratgauz (Daniel Rathaus).⁶

Im Unterschied zu den meisten seiner über einhundert Klavierlieder konzipiert Čajkovskij die Romanzen op. 73 offenkundig als Zyklus,⁷ denn die sechs Nummern fußen nicht nur auf Liebeslyrik eines einzigen Poeten, sondern stimmen auch in Form (dreistrophige variierte Strophenlieder), Besetzung (Tenor und Klavier) und Widmungsträger (dem Tenor Nikolaj Figner) überein. Auch hinsichtlich seiner Entstehungsgeschichte ist Opus 73 ein Ausnahmewerk. Denn als Ratgauz Čajkovskij im August 1892 einige Gedichte zur Beurteilung zuschickt, reagiert der Komponist nicht nur mit der spontanen (und für ihn vollkommen ungewöhnlichen) Zusicherung, einige davon zu vertonen, sondern er knüpft mit dem ihm unbekanntem jungen Mann sogar einen Briefwechsel an und tauscht Photos aus – obwohl Čajkovskij in dieser Lebensphase eigentlich weder Zeit für eine umfangreiche Korrespondenz noch für ein Komponieren ohne Auftrag hat. Noch vor der endgültigen Fertigstellung seiner 6. Sinfonie (der *Symphonie pathétique*) beginnt er mit der Vertonung von Ratgauz' Gedichten und vollendet den Romanzenzyklus knapp zwei Wochen später, am 5. Mai 1893, nicht einmal ein halbes Jahr vor seinem plötzlichen Tod. Čajkovskijs Briefe an Ratgauz bezeugen, dass er mit seinem neuen Werk ungewöhnlich zufrieden ist.

5 Die Gattung der Romanze ist das russische Äquivalent zum deutschen Kunstlied, daher werden die Termini „Romanze“ und „Lied“ im folgenden synonym gebraucht.

6 Daniil Maksimovič Ratgauz (1868–1937), Sohn eines deutschstämmigen, aber offenbar vollständig russifizierten Bankiers aus Charkov, studiert, als er Čajkovskij seine Gedichte zuschickt, an der Kiever Universität Rechtswissenschaften. Die positive Resonanz des Komponisten auf seine Gedichte ermutigt ihn zu einer ersten Buchveröffentlichung, die 74 Gedichte umfasst und im selben Monat erscheint wie Čajkovskijs Romanzen. Die Berücksichtigung durch den großen russischen Komponisten bringt Ratgauz eine bemerkenswerte Popularität ein, so dass er bis 1917 zu den am häufigsten vertonten russischen Dichtern zählt.

7 Zu Čajkovskijs Liederzyklen vgl. Ulrich Linke, „Verfahren der Zyklusbildung in Čajkovskijs späten Romanzen“, in: *Mitteilungen der Čajkovskij-Gesellschaft* 15 (2008), S. 91–133.

In der bisherigen Čajkovskij-Literatur wird immer wieder auf die mangelnde lyrische Qualität der Textvorlagen zu Opus 73 hingewiesen. Ulrich Linke hat dagegen überzeugend herausgearbeitet, dass Čajkovskij die Gedichte gar nicht aus der ästhetischen Perspektive rezipiert, sondern dass er hinter Form und Aussage der Verse eine verborgene Botschaft erahnt und vertont.⁸ Im Folgenden soll Linkes Deutung mit Hilfe partituranalytischer Verfahren gezielt weitergedacht werden. Die Untersuchung beginnt mit der Musik der letzten der sechs Romanzen – sehr bewusst zunächst unter Aussparung des vertonten Gedichts.⁹

Das Lied ist außerordentlich einheitlich komponiert. Binnenkontraste gibt es nicht, und die kompositorischen Mittel sind extrem reduziert, wobei die Hauptmotive allesamt abwärts gerichtet sind. Zudem bleiben die fallende Seufzergeste in der Oberstimme des Klaviervorspiels (T. 1) und die im Kleinterrahmen gefangene Drehfigur der Singstimme (T. 5) geradezu unausweichlich fest geknüpft an ein repetierendes Achtel-Ostinato der linken Klavierhand, das die Musik von ihrem ersten Takt an den Orgelpunkt *a* bindet. Obwohl in der Mitte des Liedes eine Art Steigerungsphase stattfindet (T. 17–21), in der sich das kreisende Terz-Motiv des Gesangs schrittweise chromatisch aufwärtsschraubt, gibt es in diesem Lied keinen Takt, in dem das Klavier nicht auf dem Grundton *a* als Fundament und Fixpunkt beharrt. Erst im Nachspiel wandelt sich dieser Fundamentton zum mittleren Ton eines Quartsextakkords (ab T. 30), und so klingt das Lied harmonisch gewissermaßen unerlöst aus – auf einem Akkord mit der Quinte im Bass. Für das Abschlusslied eines Liederzyklus ist das ein erstaunlicher Befund. Die Musik artikuliert hier auf allen Ebenen ein Seufzen und Klagen, ein In-sich-Kreisen, Gefangen- und Gebundensein von geradezu zwanghaftem Charakter; und zum Schluss wird das scheinbar so fest gefügte Ganze dann harmonisch instabil. Lied und Liederzyklus enden nicht, sondern klingen an einer beliebigen Stelle aus – die Musik könnte auch unverändert in alle Ewigkeit weiterlaufen.

8 Linke, „Zyklusbildung“.

9 Die Notentexte finden sich z. B. in *Čajkovskij – Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 45, S. 215–236. (D. i.: Čajkovskij-Gesamtausgabe; im weiteren: ČPSS.) Textübersetzungen stammen von mir.

Diese auffällige musikalische Struktur interpretiert den vertonten Text auf eine sehr spezielle Weise. Die Verse von Ratgauz lauten:¹⁰

Wieder, wie früher, allein,
wieder bin ich erfasst von Schwermut ...
Durch das Fenster kann man die Pappel sehen,
ganz erhellt vom Mond.

Durch das Fenster kann man die Pappel sehen,
die Zweige flüstern von irgend etwas ...
Die Himmel erstrahlen in Sternen ...
Wo bist du jetzt, meine Geliebte?

Alles, was mit mir geschieht,
werde ich verschweigen ...
Freund [Freundin]! Bete für mich,
ich bete bereits für dich.

Das Naturbild der Nacht und der Pappel wird von dem eindeutig männlichen Lyrischen Ich mit der Frage nach der Geliebten verbunden: „Wo bist du jetzt, meine Geliebte?“ Doch der Dialog mit einer Abwesenden trägt nicht weit, da der Sprecher nicht bereit ist, mehr über sich und seinen Seelenzustand preiszugeben. An die Stelle der lebendigen Kommunikation tritt das Gebet: „Freund [Freundin]¹¹! Bete für mich, ich bete bereits für dich.“ Wann betet man für einen Menschen? Wenn man ihm etwas Gutes wünscht, wenn er sich in einer schwierigen Lebenssituation befindet oder wenn er verstorben ist. Der Text lässt offen, welche Gründe das Lyrische Ich für sein Gebet hat,

10 Meine Übersetzung berücksichtigt nicht die strenge Versform (Daktylus) und Reimstruktur (ABCA) des Originals, sondern bemüht sich um eine möglichst wortgetreue Übertragung ins Deutsche.

11 Das russische Original lässt beide Bedeutungen, Freund und Freundin, zu. Denn durch bestimmte grammatische Formen kann die russische Sprache das natürliche Geschlecht des Sprechers und der angesprochenen Person zweifelsfrei bezeichnen. Diese grammatische Eindeutigkeit lässt in diesem Gedicht keinen Zweifel an der männlichen Zuordnung des Sprechers zu. Vor dem Hintergrund dieser geschlechterdifferenzierenden Grammatik ist es im Russischen möglich – und im 19. Jahrhundert durchaus üblich –, auch eine weibliche Person mit dem grammatisch maskulinen Wort „Freund“ anzureden. Da der Begriff „Geliebte“ (hier: „milaja“) ein eindeutig weibliches Gegenüber festlegt und Ratgauz sich in den fünf vorausgegangenen Gedichten auf eine entsprechende, auf zwei Personen beschränkte Ich-Du-Konstellation beschränkt, ist auszuschließen, dass der Dichter in den Schlusszeilen zusätzlich einen dritten, männlichen Menschen ins Spiel bringt. – Zur grammatischen Differenzierung der Geschlechter in den Romanzen op. 73 vgl. auch Kadja Grönke, „Und ich sagte dir nichts? Čajkovskijs ‚Sechs Romanzen‘ op. 73 (1893)“, in: *Mitteilungen der Čajkovskij-Gesellschaft* 12 (2005), S. 191–212.

ebenso, wie er nicht erklärt, warum das Ich selbst der religiösen Fürbitte bedarf. Eindeutig aber tritt die ideelle Gemeinschaft im Gebet an die Stelle einer offenbar nicht mehr möglichen realen Gemeinsamkeit.

Das offen endende Gedicht und Čajkovskijs offen ausklingende Vertonung wirken insofern vollkommen zusammen, als beide jeweils auf ihre Art tiefe Hoffnungslosigkeit, Unausweichlichkeit und Trauer zum Ausdruck bringen. Wenn eine Beziehung derart klagend, einsam und perspektivlos endet, drängt sich die Frage auf, wie eine solche Liebe wohl begonnen haben mag. Untersuchen wir unter dieser Fragestellung daher das Anfangslied des Zyklus!

Zwischen dem ersten und dem letzten Lied der Romanzen gibt es auffällige Gemeinsamkeiten: wiederholte absteigende Linien im Klavier in Art eines *passus duriusculus* (Nr. 1, T. 1), das Festhalten der Singstimme an einem fallenden Terzintervall (T. 2), die Bindung der ersten Strophe an einen Orgelpunkt (*e*) und die relative Offenheit des Schlusses mit ihrer nachdrücklichen Hervorhebung der Terz. Anders als das letzte Lied von Opus 73 enthält das Eingangslied des Zyklus jedoch eine deutliche innermusikalische Entwicklung, die vom Klavier ausgeht. Mit Beginn der zweiten Strophe verändert sich der chromatische *passus duriusculus* (T. 10), drängt sich Schritt für Schritt in den Vordergrund, entwickelt sich zum diatonischen Skalenelement (T. 12, T. 17 f.) und greift schließlich auf die Singstimme über – dort allerdings in aufwärtsgerichteter Form (T. 22). Das Klavier führt diese aufwärtsgerichteten Skalen nachdrücklich fort und übersteigert sie sogar noch (T. 24). Auf diese Weise singt die entsprechende Textzeile im Nachspiel rein instrumental immer weiter, und es lässt sich kaum vermeiden, die Musik auch über das Ende des Gedichts hinaus mit den entsprechenden Worten der Gesangsstimme zu unterlegen. Die von Čajkovskij vertonten Verse lauten wie folgt:

Wir saßen zusammen am schlafenden Fluss.
Mit leisen Liedern kehrten die Fischer heim.
Das goldene Sonnenlicht erlosch über dem Fluss.
Und damals sagte ich dir nichts.

In der Ferne begann es zu donnern ..., ein Gewitter näherte sich ...
An deinen Wimpern brach sich eine Träne ...
Und mit wahnsinnigem Schluchzen fiel ich vor dir nieder ...
und ich sagte dir nichts, gar nichts.

Und jetzt, dieser Tage, bin ich allein wie zuvor,
ich erwarte schon nichts mehr von dem, was kommt ...
Im Herzen ist der Laut des Lebens schon lange verklungen ...
Ach, warum, ach, warum habe ich dir nichts, gar nichts gesagt!

Indem das Klaviernachspiel die nachdrücklichen Aufwärtsskalen des Gesangs aufgreift und insgesamt fünfmal erklingen lässt, assoziiert das Instrument gewissermaßen fünfmal die Textworte „Ach, warum, ach warum“ aus T. 24 der Gesangsstimme. Das Lied endet folglich mit einer offenen Frage. Dadurch erklärt sich auch der harmonisch instabile Schluss: Die aufsteigende Terz, welche die Grundstellung des finalen Dreiklangs aufbricht, erweist sich als Abspaltung des Wortes „warum“, so dass die melodische Linie des Klaviernachspiels Offenheit, nämlich eine Frage ohne Antwort suggeriert.

Text und Musik verdeutlichen, dass offenbar schon die Ausgangssituation der in den Romanzen dargestellten Liebesbeziehung problematisch ist. Obwohl es zu Beginn der Liebe noch Gemeinsamkeit gibt, bleibt etwas Unausgesprochenes, das die beiden Partner trennt. Zwar suggeriert die Musik in ihrer kompositorischen Prozesshaftigkeit im ersten Lied noch Entwicklungsmöglichkeiten, die aber, wie das letzte Lied bezeugt, offenbar nicht genutzt werden. Stattdessen setzen sich diejenigen kompositorischen Elemente durch, die als unaufhörliches In-sich-Kreisen immer gleicher, abgeschlossener Melodiepartikel die zyklische Wiederkehr von Einsamkeit und Traurigkeit betonen. Im Verlauf des Zyklus komponiert Čajkovskij folglich den Weg hin zu einer vollkommen in sich abgeschlossenen, solipsistischen Welt, die an keiner Stelle mehr aktiv Kontakt nach außen aufnimmt. Damit gestaltet er auf kompositorischem Weg analoge Phänomene, wie sie auf psychologischem Gebiet bei einer Depression beobachtet werden können: den Rückzug in die eigene Innenwelt, die Kontaktverweigerung, den Verzicht auf Kommunikation.

Die Erkenntnis, dass Čajkovskij hier – wie übrigens bereits in der männlichen Hauptrolle seiner im Dezember 1890 uraufgeführten Oper *Pikovaja dama* (Pique dame) – die Phänomene einer psychischen Erkrankung außergewöhnlich genau und ohne jede Idealisierung in Musik umsetzt, ist bemerkenswert. Besonders aufschlussreich wird diese Beobachtung angesichts der Ausgangshypothese des vorliegenden Beitrags. Wenn nämlich Čajkovskij diese Romanzen tatsächlich schreibt, um in seinem weiteren Leben die in seiner Musik ausgedrückten Gefahren für sich selbst zu vermeiden, dann müsste diese Komposition als eine Art Selbsttherapie in Tönen aufgefasst werden: Durch die musikalische Beschreibung einer Depression hätte Čajkovskij dann die Gefahr einer drohenden depressiven Episode für sich selbst aufgelöst. Aber lässt sich die Gefahr einer Depression für Čajkovskijs letztes Lebensjahr überhaupt plausibel annehmen? Tatsächlich sind emotional schwierige Phasen in seiner Biographie immer wieder evident, so dass der Grundansatz nicht abwegig erscheint. Und in den letzten Lebensmonaten, also nach Fertig-

stellung der Romanzen op. 73, soll sich Čajkovskij nach dem Zeugnis seines Bruders Modest in einer besonders gelösten und heiteren Grundstimmung befunden haben,¹² so dass sowohl die Möglichkeiten einer seelischen Krise als auch das positive Ergebnis einer eventuellen Autotherapie zumindest naheliegen. Doch beweisbar ist das wohl nicht. Erst wenn weitere Argumente hinzukämen, ließe sich mit einiger Vorsicht die These wagen, Čajkovskij habe mit seinem Opus 73 Einfluss auf seine künftige seelische Befindlichkeit genommen.

Und in der Tat lassen sich aus den Romanzen werkinterne Gründe für die depressive Grundstimmung des letzten Liedes herausfiltern, die sich zwanglos auf Čajkovskijs Leben übertragen lassen und eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Thema Depressionen nahelegen. Zentralthema der Lieder nämlich ist ein grundlegendes Misstrauen gegenüber der Sprache als dem Mittel zwischenmenschlicher Kommunikation – eine Skepsis, die sich auch in zahllosen anderen von Čajkovskij vertonten Gedichten wiederfindet.¹³ Deutlicher als jemals zuvor betont der Komponist in seinem letzten Opus allerdings die ebenso banale wie zentrale Aussage, dass eine Liebe, die sich dem geliebten Gegenüber nicht mitteilt, zum Scheitern verurteilt ist. Warum aber schweigt das Lyrische Ich und nimmt sich dadurch jede Möglichkeit auf Gegenliebe?

Genau diese Suche nach einer Erklärung für etwas Ungesagtes, vielleicht bewusst Verschwiegene steckt (nach Ulrich Linke) hinter dem Brief, den Čajkovskij am 19. Juli 1893 an Daniil Ratgauz schreibt: „Sie sind talentiert, sie sehen sehr gut aus, nach Ihrer eleganten Kleidung zu urteilen, besitzen Sie Geld, vermutlich werden Sie von allen geschätzt, – mit einem Wort, Sie haben alle Gründe, glücklich zu sein. Gleichzeitig geht der Ton Ihrer Gedichte nach Moll, Ihre Leier ist auf eine sehr klagende Weise eingestimmt. Woher kommt das?“¹⁴ Auf die pauschale Erklärung des Lyrikers, er sei von

12 „Ich unterstreiche hier nur die positive Tatsache, dass Peter Iljitsch trotz der unheilvollen Nachrichten, die von allen Seiten auf ihn einstürmten – seit seiner Rückkehr aus England und bis zum Tode, klar, ja – fast so lebensfroh blieb, wie er es in den besten Epochen seines Lebens gewesen war (S. 793).“ – „Sehr, sehr lange hatte ich ihn nicht mehr so fröhlich gesehen (S. 799).“ – „[Er] sagte mir, dass er sich noch nie so gesund und so glücklich gefühlt hätte, wie gegenwärtig (S. 808).“ – Diese und andere Belege in: Modest Tschaikowsky, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's*, Bd. 2, Moskau/Leipzig 1903. (D. i. die leicht gekürzte deutsche Fassung von Modest Čajkovskij: *Žizn' Petra Il'iča Čajkovskogo*, 3 Bände, Moskau 1900–1902.)

13 Vgl. Grönke, „Romanzen“.

14 *Čajkovskij – ČPSS, Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. XVII, S. 135.

Natur aus ein melancholischer Mensch,¹⁵ reagiert Čajkovskij mit dem überraschenden Geständnis: „Die Gaben der Natur und des Glücks bedingen keineswegs automatisch auch Lebensfreude. [...] Ich habe den Anspruch, in meiner Musik sehr aufrichtig zu sein – dabei bin ich ebenfalls überwiegend traurigen Liedern zugeneigt und, genau wie Sie, kenne ich zumindest in den letzten Jahren keine Not und kann mich im Großen und Ganzen einen glücklichen Menschen nennen!“¹⁶ Diese Reaktion legt die Vermutung nahe, dass Čajkovskij in Ratgauz einen verwandten Wesenszug vermutet, dem brieflich tiefer nachzuforschen sein Taktgefühl verbietet. Statt dessen schlägt er vor, bei seiner nächsten Reise nach Odessa einen Abstecher nach Kiev zu unternehmen, um den Dichter persönlich kennenzulernen.¹⁷

Linke plädiert dafür, in Čajkovskijs Formulierungen den Versuch einer indirekten Kommunikation im Sinne von „Maske“ und „Signal“ zu sehen – ein Verfahren, das die Amsterdamer Literaturwissenschaftlerin Marita Keilson-Lauritz in den 1980er Jahren bei homosexuellen Schriftstellern aufgedeckt hat.¹⁸ Laut ihrer Beobachtung kann homoerotisches Begehren „in sozialen Umfeldern, die gleichgeschlechtliche Sexualität sanktionieren“,¹⁹ nur maskiert zur Sprache kommen. Für Gleichgesinnte enthalten die entsprechenden Texte jedoch subtile Signale, die „die Oberfläche des Gesagten als Maske“²⁰ enttarnen. Auch wenn die erotischen Präferenzen von Daniil Ratgauz nicht bekannt sind, so ist doch Čajkovskijs Homosexualität heute kein Geheimnis mehr. Offenbar vermutet der Komponist in Ratgauz' Gedichten eine Art homoerotischen Subtext und möchte mit seinem Brief herausfinden, ob er in dem Dichter einen Gleichgesinnten findet. Dabei bedient er sich selbst sehr geschickt des Spiels mit „Maske“ und „Signal“²¹ – eines Spiels, das sich

15 In seinem Brief vom 25. Juli/7. August 1893 schreibt Ratgauz an Čajkovskij, er sei seit seiner Kindheit traurigen Stimmungen zugeneigt und könne immer dann am besten dichten, wenn er melancholisch sei. (Vgl. *ČPSS* XVII, S. 154.)

16 Čajkovskij an Ratgauz am 1. August 1893, *ČPSS* XVII, S. 153 f.

17 Diesen Plan konnte Čajkovskij nicht mehr umsetzen, da er am 25.10.(6.11.)1893 an den Folgen einer Cholera-Erkrankung starb.

18 Vgl. Marita Keilson-Lauritz, „Maske und Signal – Textstrategien der Homoerotik“, in: *Homosexualitäten – literarisch. Literaturwissenschaftliche Beiträge zum Internationalen Kongreß „Homosexuality, which Homosexuality?“* Amsterdam 1987, hrsg. von Maria Kalveram und Wolfgang Popp, Essen 1991.

19 Linke, „Zyklusbildung“, 2008, S. 128.

20 Ebd.

21 Linke, „Zyklusbildung“, S. 129 f., deutet insbesondere Čajkovskijs Komplimente zu Ratgauz' Äußerem und den Vergleich zwischen dem älteren Komponisten und dem jungen Dichter als homoerotische Signale.

auch auf seine Vertonung von Ratgauz' Gedichten übertragen lässt. Denn wenn das Lyrische Ich, dessen Maske Čajkovskij komponierend aufsetzt, seine Liebe deswegen verschweigt, weil sie im Kontext der Gedichte mit Sanktionen (welcher Art auch immer) belegt ist, die Schlimmeres in Aussicht stellen als die beschriebenen Depressionen, dann bestünde eine der möglichen Demaskierungen dieses Signals darin, die Liebe als homosexuelle Liebe zu verstehen, die Ende des 19. Jahrhunderts aus juristischen und gesellschaftlichen Gründen im Verborgenen bleiben muss.²²

Tatsächlich verleiht Linkes Anregung, Čajkovskijs Romanzen op. 73 als die Musik eines Homosexuellen zu verstehen, der mit der Wahl seiner Texte ein „Signal“ zu seiner eigenen Liebe gibt, der Sprachlosigkeit und der musikalisch ausgedrückten Depressivität des Lyrischen Ichs eine plausible Erklärung. In Verbindung mit Čajkovskijs brieflicher Bemerkung, bei aller Neigung zu gedrückten Stimmungen habe er in seiner Kunst den Anspruch, „sehr aufrichtig zu sein“²³, legen Textauswahl und Textvertonung der Romanzen die Deutung nahe, dass der Komponist in diesem Werk seinen lebenslangen Konflikt zwischen Liebe und gesellschaftlicher Ablehnung seines Begehrens in Musik setzt. Indem er das Schreckensbild einer verbotenen Liebe entwirft, deren Verschweigen in die Depression führt,²⁴ gießt er zugleich jedoch das nicht Aussprechbare in die Form eines Kunstwerks. Auf diesem Weg bringt seine Musik die gesellschaftlich tabuisierte homosexuelle Liebe dennoch zur Sprache – und das auf eine Weise, die Eingeweihte unter der „Maske“ des schlichten Liederzyklus unschwer erkennen können.

Anknüpfend an meine eingangs genannten Untersuchungen zu Čajkovskijs Puškin-Opern ließe sich folglich mutmaßen, dass Čajkovskij sich durch die Romanzen op. 73 von dem Druck des öffentlichen Schweigegebots befreit und fortan keinen Grund mehr hat für Selbstzweifel, Sinnkrisen und Depressionen. Aus dieser Sicht wird nachvollziehbar, warum er sich im Frühjahr 1893 trotz aller Hektik die Zeit für dieses Werk erkämpft. Die Romanzen sind also nicht etwa der Beweis für Čajkovskijs Niedergeschlagenheit, ins-

22 Im zaristischen Rußland steht Sexualität zwischen Männern unter Strafe und wird mit Verbannung nach Sibirien und Entzug der bürgerlichen Rechte geahndet. Das entsprechende Gesetz wird erst 1917 aufgehoben und 1933 durch ein erneutes Verbot ersetzt, welches 1993 revidiert wird.

23 Wie Anm. 16.

24 Hiermit ist Čajkovskijs homosexuelle Liebe als solche gemeint; ein konkreter Bezug z. B. auf den Widmungsträger, Nikolaj Figner, den Gatten der Sängerin Medea Figner, kann ausgeschlossen werden.

besondere nicht angesichts seiner Homosexualität, sondern im Gegenteil ein Indiz dafür, dass der Komponist gelernt hat, mit seinen Gefühlen umzugehen und eventuelle emotionale Probleme, die sich aus der juristischen und gesellschaftlichen Tabuisierung seiner Liebe ergeben, kreativ-konstruktiv zu bewältigen.

Aus dieser Sichtweise heraus ist auch noch einmal vehement all denjenigen Spekulationen zu begegnen, die Čajkovskijs Tod als Selbstmord²⁵ ansehen möchten: Zumindest das *Werk* des Komponisten – als das zentrale Moment seines Denkens und Handelns – lässt keinerlei Rückschlüsse auf eine wie auch immer geartete Disposition für Suizid zu.

25 Vgl. hierzu auch: Alexander Poznansky, *Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod – Legenden und Wirklichkeit*. Mit weiteren Beiträgen zu anderen Themen von Marek Bobéth, Kadja Grönke, Thomas Kohlhase, Lucinde Lauer, Hartmut Schick, Valerij Sokolov und Polina Vajdman. (Čajkovskij-Studien Bd. 3), Mainz u. a. 1998, insbesondere S. 9–135 (Poznansky) und S. 379–403 (Grönke).

Fred Ritzel

Über die (vielleicht) populärste Melodie einer Komponistin im 20. Jahrhundert

Eine schöne musikalische Erinnerung aus den 1950er Jahren

Vermutlich das erste Mal hörte ich diesen schönen langsamen Walzer in den 1950er Jahren in der Tanzstunde, gespielt von dem unsäglichen Orchester Mantovani mit seinem üppigen Geigen-sound, den sogenannten „Cascading Strings“. Und kurz darauf begegnete mir die Melodie auch in den mir sehr viel wichtigeren Gefilden des Jazz, etwa in den Versionen von George Shearing, von Erroll Garner, von Louis Armstrong (in einer 4/4-Fassung) und vielen weiteren. Sicherlich galten diese Versionen für mich nicht als besonders bedeutsame Jazz-Titel, doch die Melodie war mir von da an geläufig und sie gefiel mir sehr: *Ramona*.

Noch hatte ich den Namen des Komponisten nicht realisiert. Das geschah erst viel später, irgendwann in den 1980er Jahren beim Durchblättern eines Notenbandes von George Shearing.¹ Immerhin zählt der Song zum Kanon der amerikanischen populären Musik des 20. Jahrhunderts, zu den Evergreens, wie sie Gershwin, Cole Porter und andere große Namen des *Great American Songbook* zur unterhaltenden Musikszene beigesteuert haben.

Und eine gewisse Überraschung stellte sich ein: Der Komponist entpuppte sich als eine Komponistin namens Mabel Wayne. Kann es sein, dass ihr Lied als die vielleicht bekannteste, populärste Weise einer Komponistin im 20. Jahrhundert anzusehen ist? Eine, die sich zweifellos im kollektiven massenmedialen Gedächtnis eingeschrieben hat, sicherlich ohne Konkurrenz durch Arbeiten von Komponistinnen aus dem Lager der Kunstmusik?

1 George Shearing, *A Book of 'Shearing Magic'* No. 2, London o. J., S. 12–13.