



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Johanna Kinkel

Reflexionen zum Musikleben ihrer Zeit

Verfasserin

Melanie Ayaydin

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin:

Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Biographie	2
2.1. Bonn: Kindheit und Jugend - erste Heirat	2
2.2. Begegnung mit Mendelssohn in Frankfurt - Ausbildung in Berlin	6
2.3. Bonn: zweite Heirat – Revolution 1848 – London	14
3. Schriften aus der Bonner Zeit.....	20
3.1. Aufsätze	20
3.1.1. Über die modernen Liederkomponisten.....	20
3.1.2. Das moderne Klavierspiel.....	24
3.1.3. Felix Mendelssohn.....	28
3.2. Musikkritiken	30
3.3. Erzählungen	33
3.3.1. Der Musikant	33
3.3.2. Aus dem Tagebuch eines Componisten	34
3.3.3. Musikalische Orthodoxie	37
4. Schriften aus der Londoner Zeit.....	52
4.1. Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht.....	52
4.2. Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London	64
4.3. Vorträge	71
4.3.1. Friedrich Chopin als Komponist.....	73
4.3.2. Lecture on Mozart.....	80
4.3.3. Lecture on Beethovens earliest Sonatas inc. op. 10.....	82
4.3.4. Mendelssohn	84
4.4. Hans Ibeles in London	88
5. Schlusswort	100
6. Bibliographie.....	105
7. Anhang	110

1. Einleitung

Johanna Kinkel, die in der älteren Rezeptionsgeschichte meist nur in Zusammenhang mit ihrem Ehemann Gottfried Kinkel Erwähnung fand, erfuhr erst durch die Bonner Regionalforschung, sowie mit Beginn der Gender Studies eine Würdigung als bedeutende Persönlichkeit des 19. Jahrhunderts. Ihre vielseitigen Begabungen äußerten sich zum einen in ihrem Beruf als Musikerin, bei der sie als Pianistin, Komponistin, Pädagogin und Dirigentin reüssierte, zum anderen in ihrem Tätigkeitsgebiet als Schriftstellerin, bei der sie sich neben Lyrik und Prosa auch mit journalistischen und musikwissenschaftlichen Arbeiten befasste. Gerade ihre Schriften über Musik, welche in den verschiedensten Formen vorliegen, zeugen dabei von einem tiefen Einblick und Verständnis in die Materie und liefern einen wertvollen Aufschluss über das musikalische Leben ihrer Zeit und spiegeln nicht zuletzt Kinkels Meinungen und Erfahrungen als Musikerin wider.

Die sämtlichen musikbezogenen Arbeiten¹, die somit als Reflexionen zum Musikleben Johanna Kinkels Zeit verstanden werden können, sollen im Zentrum dieser Arbeit stehen. Dabei wird auch auf ihre Biographie eingegangen, da gerade auch ihre Memoiren, Erinnerungsblätter, sowie Tagebucheinträge und Briefe einen guten Einblick über ihren musikalischen Werdegang in der damaligen Zeit verschaffen. Es wird dabei versucht, anhand einer chronologischen Reihenfolge einen Überblick über ihre veröffentlichten Schriften zu verschaffen.

In ihrer Bonner Zeit handelt es sich zunächst um die zwei Arbeiten „Über die modernen Liederkomponisten“ und „Das moderne Klavierspiel“, welche in der mit ihrem Mann herausgegebenen Zeitschrift „Der Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister“ erschienen. In diese Zeit fallen auch ein Artikel über Mendelssohn in der „Beilage der Allgemeinen Zeitung“, sowie ihre Musikkritiken, die in der Neuen Bonner Zeitung erschienen. Ebenso in diese Periode reichen ihre Erzählungen, welche in der gemeinsamen Anthologie mit Gottfried Kinkel herausgegeben wurden. In die Londoner Zeit fallen ihre „Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht“, die Zeugnis über ihre Erfahrungen als Pädagogin liefern. Die Artikelserie „Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London“ zeichnen ein Bild über das musikalische Leben in England. In London entstanden auch die Vorträge über Chopin, Mozart, Beethoven und Mendelssohn. Ihre

¹ es wird nur auf die publizierten Arbeiten eingegangen. Dabei werden in den wörtlichen Zitaten gesperrte Wörter kursiv wiedergegeben, fettgedruckte Wörter wurden belassen. Zudem wurde die ursprüngliche Orthographie beibehalten.

letzte Arbeit stellt der Roman „Hans Ibeles in London. Ein Familienbild aus dem Flüchtlingsleben“ dar, der von ihrem Ehemann Gottfried Kinkel posthum veröffentlicht wurde.

2. Biographie

2.1. Bonn: Kindheit und Jugend - erste Heirat

Johanna Kinkel wurde am 8. Juli 1810 als Maria Johanna Mockel in Bonn geboren. Ihr Vater, Peter Joseph Mockel war Lehrer am Bonner Lyzeum, wo er die Fächer Latein, Deutsch und Naturwissenschaften unterrichtete. Obwohl ihr Vater ebenso wie ihre Mutter Marianna Mockel musikalisch² war, wurde die musische Begabung Johannas vorerst nur ungern gefördert, da das „weibliche Bildungsschema: Schule, Kochpension, Ehe“³ als vorrangig angesehen wurde. Wie aus Kinkels Artikel „Hausfrau und Künstlerin“⁴ hervorgeht, war ihr der „mangelhafte“ Klavierunterricht, den sie bis dahin erhalten hatte, zu wenig. Ihre Bitte an die Eltern, ihr den besten Klavierlehrer im Ort und mehr Übungszeit zu ermöglichen, wurde zunächst abgelehnt, da das Klavierspiel als Nebensache betrachtet wurde. Zudem wurde ihr bisheriger Unterricht als für eine Dilettantin ausreichend erachtet. Das Mädchen fasste dennoch den Entschluss, „ein Geschäft aus der Musik“ zu machen und sie war bestrebt, keine Dilettantin zu bleiben, sondern Künstlerin zu werden.⁵ Wie sie in jenem Artikel schreibt, begann sie als Zwölfjährige entgegen dem Wunsch ihrer Mutter und Großmutter, eine glückliche Hausfrau zu werden „alle Zeit den weiblichen Beschäftigungen zu stehlen und heimlich Entdeckungsreisen in die Klavierauszüge alter Opern zu unternehmen [...]“⁶. Um Johannas musikalische Ambitionen nicht ausufern zu lassen, schickte man sie zunächst in eine Nähschule, in der sie unter strenger Aufsicht Nähetechniken zu lernen hatte, die ganz im Gegensatz zu ihren musikalischen Interessen standen: „Ach, wie viel lieber und leichter hätte ich Generalbaß gelernt, denn das ein Ding dieses Namens existire, welchen Einem zum Begriff des Komponirens ver helfe, hatte ich schon irgendwo

² siehe Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 3

³ Schulte, J.F.: *Johanna Kinkel. Nach ihren Briefen und Erinnerungsblättern*. Münster 1908, S. 7

⁴ Kinkel, Johanna: Hausfrau und Künstlerin. In: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt. Morgenblatt*, Nr.334, Jg. 30, 30.11.1885, S. 1f.

⁵ ebd., S.1

⁶ ebd.

gehört.“⁷ Doch diese Maßnahme konnte ihre Leidenschaft für Musik nicht bremsen und ihr Vater, der großes Gefallen an Johannas Spiel fand, sorgte dafür, dass ihr „[...] ein leidliches Tafelklavier von 6 Oktaven angeschafft wurde“⁸. Zudem erhielt sie Klavierunterricht von Franz Anton Ries, dem einstigen Kapellmeister der kurfürstlichen Kapelle⁹ und ehemaligen Lehrer Beethovens. Da Johanna im Ries'schen Singverein schließlich Bekanntschaft mit der Musik Händels, Bachs und Beethovens geschlossen hatte, war sie nun umso schwerer vom Klavierspiel abzuhalten, und die Aufforderung zu „mechanische Arbeiten“ verursachten bei ihr die „bittersten Thränen“. Ihr blieb es jedoch nicht erspart, eine Kochausbildung im „ersten Gasthof“ der Stadt zu absolvieren, welche ihr die Mutter durch die Bekanntschaft mit der Wirtshausbesitzerin ermöglicht hatte. Der bevorstehende Eintritt in die Kochlehre ließ sie das Schlimmste befürchten: „Wenn mir nun nicht der häuslichen Sinn kam, der einen feinen Braten der schönsten Beethoven'schen Sonate vorzog, so war Alles an mir verloren.“¹⁰ Kinkel fügte sich schließlich der Kochlehre, fand aber immer wieder Schlupflöcher zum Musizieren. So beließ sie es nicht dabei, lediglich Rezepte in ihr Kochbuch zu schreiben, sondern sie setzte diese in Verse und vertonte sie. Zu ihrem Glück stand im „Familienstübchen“ der Wirtshausfamilie ein Klavier, zu welchem sie sich des Öfteren fortstahl, um ihre Vertonungen auszuprobieren oder um darauf zu phantasieren. Dabei zog ihr Klavierspiel eines Tages die Aufmerksamkeit von Gästen auf sich, unter denen sich Konzertdirektoren aus London befanden. Diese verlangten von der Wirtin zu den Eltern der Klavierspielerin geführt zu werden, um sie für eine Musikausbildung der Tochter in England zu gewinnen. Die Engländer waren davon überzeugt, dass sie mit ihrem Talent in London in kurzer Zeit großen Wohlstand erreichen könne, stießen aber zur großen Enttäuschung Johannas bei der Mutter auf taube Ohren:

„Sie schlug das Anerbieten der Musikdirektoren rund ab, und diese konnten sich nicht genug über den unpraktischen Sinn einer deutschen Hausfrau verwundern, die die Aussicht auf ein Vermögen ausschlug, bloß um eine Künstlernatur in eine Köchin umzuwandeln. Damals hätte ich ein paar Jahre meines Leben hingegeben, um einmal den Messias in Exeter=Hall aufführen zu hören. Keine Hoffnung war da, daß mir je dieser Wunsch erfüllt werden sollte,

⁷ ebd.

⁸ ebd.

⁹ siehe Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 5

¹⁰ Kinkel, Johanna: Hausfrau und Künstlerin. In: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt. Morgenblatt*, Nr.334, Jg. 30, 30.11.1885, S. 1

und an ein Ausbilden zur Künstlerin war viel weniger zu denken. Man that methodisch Alles, um mich von dieser musikalischen Narrheit, wie man sie nannte, zu heilen.“¹¹

Eine Förderung ihres musikalischen Talents erfuhr sie jedoch von Ries, in dessen „Musikalischem Kränzchen“ sie sich aktiv beteiligte. Während sie ihm zunächst bei der Einstudierung der Stücke half, übernahm sie später das Unterrichten der Gesangsschüler und die Chorleitung.¹² Als sich Ries nach einiger Zeit vom Verein zurückzog¹³, übernahm sie neunzehnjährig schließlich die alleinige Direktion des Kränzchens.¹⁴ In den Zusammentreffen, die bei unterschiedlichen Bonner Familien stattfanden, wurden neben Trios und Sonaten auch kleine Ensemblestücke aus Opern aufgeführt. Wie Kinkel in ihren „Notizen, den Gesangsverein betreffend“ festhält, waren dies in der Anfangszeit ihrer Leitung: „[...] kleine Ensemblestücke aus Mozarts und C. M. v. Webers Opern, ebensolche aus Beethovens Fidelio, Introduction der Alceste von Gluck, Finale II aus ‚Jessonda‘ und Quintett aus ‚Zemire und Aozor‘ von Spohr, wenig aus der Vestalin und der Olympia von Spontini.“¹⁵

Für die Karnevalsfeier des Kränzchens entstand 1829 ihr später als op.1 nummeriertes Werk, die „Vogelkantate“, bei der ihre anfänglichen Erfahrungen als Chorleiterin zum Ausdruck kommen.¹⁶ Geschildert wird die Einstudierung eines Ständchens, welche die fünf Vögel, Nachtigall (Sopran), Elster (Sopran), Kuckuck (Alt), Papagei (Alt) und Rabe (Bass) dem Adler zu seinem Namenstag darbringen wollen. Bei diesem Unterfangen kommt es jedoch zu Streitigkeiten unter den Darstellern, welche der Kuckuck schlussendlich beizulegen vermag. Weissweiler verweist dabei auf den Symbolcharakter der Protagonisten: „Der Rabe ist Symbol der Unmusikalität, die Elster steht für die vielen Damen, die erst nach langem Keifen und Zetern zu einer kleinen Ensembleleistung bereit sind, die Nachtigall für die jedem Chorleiter zur Genüge bekannte Möchtegernprimadonna.“¹⁷

¹¹ ebd.

¹² siehe Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 12

¹³ zit. nach Henseler, Theodor Anton: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert. In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 13, Bonn 1959, S. 139

¹⁴ Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 13

¹⁵ zit. nach Henseler, Theodor Anton: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert. In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 13, Bonn 1959, S. 139

¹⁶ Klaus, Monica: „...die Nachtigall hat etwas detoniert!“ Johanna Kinkels Vogelkantate – Eine Komposition und ihre Geschichte. In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 53/54, Bonn 2004, S. 290

¹⁷ Weissweiler, Eva: *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*. Frankfurt am Main 1981, S. 221

Einen Einschnitt bedeutete die Heirat mit dem Kölner Buch- und Musikalienhändler Johann Paul Mathieux, den Johanna zweiundzwanzigjährig heiratete. Wie Kinkel in ihrem „Glaubensbekenntnis“ schreibt, handelte es sich dabei jedoch keineswegs um eine Liebesheirat: „Die Hoffnung, mich diesem geistigen Zwange [Anm.: der Eltern] zu entziehen, vermochte mich zum Teil zu einer Heirat, die ich (von vielen Seiten überredet) gegen meine Ueberzeugung schloß, nicht wie man ein freudiges Liebesbündnis eingeht, sondern wie man zu bestimmter Zeit etwa ein Amt antritt, weil es so hergebracht.“¹⁸ Wie ihre Tochter Adelheid von Asten-Kinkel im Vorwort zu „Johanna Kinkels Glaubensbekenntnis“ schreibt, waren Johanna und auch ihre Eltern, die ihr stark zu der Heirat rieten, der Verstellungskunst Mathieux’ aufgesessen, denn „[...] schon nach vierzehn Tagen warf Mathieux die heuchlerische Maske ab und zeigte sich in seinem wahren, grausamen Charakter“¹⁹.

Wie Klaus schreibt, gab sich Mathieux lediglich als Musikliebhaber, „[...] in Wirklichkeit hasste er Johannas Klavierspiel und setzte alles daran, sie gefügig zu machen und zu demütigen.“²⁰ Auch wenn seine Frömmigkeit, wie er Johanna gegenüber äußerte, lediglich Fassade war, musste Johanna „[...] mit ihm vor den Knöchelchen der 11000 Ursula=Jungfrauen nachmittags auf den Knieen liegen und früh oft zwei Messen nacheinander aushalten.“²¹ Johanna, welche ihre religiösen Erfahrungen in der Kindheit ohnehin schon als „gewaltsam anerzogenen Katholizismus“²² empfand, wurde durch Mathieux’ Hechlerei noch mehr im Glauben erschüttert.²³

Sechs Monate hielt Johanna das Martyrium aus, dann kehrte sie ins Elternhaus zurück um die Scheidung zu veranlassen, welche jedoch erst 1840 vollzogen werden konnte, da Mathieux mit der Einwilligung auf sich warten ließ. Dass sie sich dabei mit dem Los einer unglücklichen Vernunftehe nicht allein wähnte, vermerkte sie in ihren Erinnerungsblättern: „[...] Meine Heirat ist die Geschichte von tausenden meiner Schwestern und das notwendige Resultat unserer sozialen Zustände. Unzählige Frauen gehen an ähnlichen Verhältnissen zu Grunde, indes von einer ganzen Generation kaum

¹⁸ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkels Glaubensbekenntnis. In *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd 4, Stuttgart, Leipzig 1902, S. 55f.

¹⁹ ebd., S. 46

²⁰ Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 15

²¹ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkels Glaubensbekenntnis. In *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd 4, Stuttgart, Leipzig 1902, S. 56

²² ebd., S. 54

²³ siehe ebd., S. 47

eine den Mut hat, sich loszureißen, um ihr besseres Selbst zu retten [...].“²⁴ Johanna erholte sich nur langsam von diesem Unglück, denn ihre Ehe hatte ihr körperlich wie seelisch überaus zugesetzt, wie ein Attest des Hausarztes Dr. Velten beschreibt, in dem es u. a. heißt: „[...] Sie litt an einer Nervenzerüttung mit Abzehrungsfieber, veranlaßt durch Mißhandlungen vermittelt ausgesuchter Quälereyen, die sie von ihrem Manne während sechs Monaten ihrer Verheirathung fast ununterbrochen zu erdulden hatte.[...]“²⁵ Erst 1834 war sie wieder in der Lage, sich der Musik zuzuwenden und die seit ihrer Verheirathung unbesetzte Direktion des Musikvereins wieder zu übernehmen.²⁶ Wie aus ihren „Notizen, den Gesangsverein betreffend“²⁷ hervorgeht, wurde nun vermehrt auf Gesang wertgelegt und es wurden ganze Opern, bzw. vollständige Akte einstudiert. Um dem Missstand entgegenzuwirken, dass durchreisende Künstler bislang nur auf eine unzureichende Unterstützung der ansässigen Musiker bei ihren Konzerten bauen konnten, hielt sie Übungsstunden bei ihr zu Hause ab, um „einen Vorrat wohl einstudierter Opernensembles immer auf dem Repertoire des Vereins zu haben [...]“. Dieses Bestreben scheiterte jedoch nach zwei gelungenen Konzerten „[...] an der philiströsen Ansicht der Väter und Mütter meiner Schülerinnen, die es unschicklich fanden, im Entrée-Konzert eines fremden Musikers zu singen, dessen Herkunft man nicht genau kenne.“²⁸

2.2. Begegnung mit Mendelssohn in Frankfurt - Ausbildung in Berlin

Die briefliche Einladung einer Bekannten der Familie, Frau Gouillet, nach Frankfurt zu kommen, wo sich momentan auch Mendelssohn aufhalte, nahm Johanna sogleich wahr. Wie sie in ihrem Tagebuch vermerkt, war es jedoch kein einfaches Unterfangen, Felix Mendelssohn persönlich zu begegnen²⁹. Frau Gouillet schaffte es jedoch, sie mit der Tante Mendelssohns, Dorothea von Schlegel bekannt zu machen. Diese versprach

²⁴ zit. nach Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 16

²⁵ zit. nach Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkels Glaubensbekenntnis. In *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd 4, Stuttgart, Leipzig 1902, S. 47

²⁶ siehe Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 18

²⁷ in Henseler, Theodor Anton: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert. In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 13, Bonn 1959, S. 139-152

²⁸ zit. nach Henseler, Theodor Anton: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert. In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 13, Bonn 1959, S. 140

²⁹ zit. nach Rittershaus, Adeline (Hg.): Felix Mendelssohn und Johanna Kinkel. Ungedruckte Tagebuchblätter und Briefe. In: *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, Nr. 12806, Wien 19.04.1900, S. 1f.

nach einer Unterredung, die junge Musikerin bei ihrem Neffen zu empfehlen. Johanna, die Mendelssohn zunächst als Dirigent des Cäcilienvereins erlebte, war von der ersten Begegnung, bei der dieser eine freie Phantasie vortrug, ganz angetan: „Wenn Mendelssohn spielt, so möchte man glauben, es sei an diesem ganzen Menschen nichts Irdisches. Er erscheint wie die verkörperte Musik selbst mit all ihrer zauberreichen Macht.“³⁰ Bei dem nächsten Zusammentreffen präsentierte sich Johanna u. a. mit dem Spiel der Beethoven Sonate op. 7, welches Mendelssohn sehr zusagte: „Ehe er kam, hatte ich die Es-dur-Fuge von Bach gespielt. Diese hatte er vor der Thür behorcht und sagte mir darüber, wie über meine Weise, Beethoven vorzutragen, viel Ermuthigendes.“³¹ Mendelssohn empfahl ihr schließlich ihre musikalische Ausbildung in Berlin vervollständigen zu lassen.³²

Im Herbst 1838 war es schließlich soweit und Johanna reiste, nachdem sich auch ihre Eltern für einverstanden erklärt hatten, nach Berlin, wo sie über zwei Jahre bleiben sollte. Dort studierte sie Klavier bei dem Virtuosen Wilhelm Taubert und nahm Unterricht in Generalbass, Kontrapunkt und Fuge beim königlichen Kammermusiker Karl Herman Böhmer.³³ Wie Kinkel in ihren „Memoiren“³⁴ schreibt, führte sie ihr erster Weg in das Haus von Bettina von Arnim, deren Bruder Georg von Brentano ihr in Frankfurt ein Empfehlungsschreiben mitgegeben hatte. Diese Bekanntschaft ermöglichte ihr mit der Zeit eine Aufnahme in die Berliner Gesellschaft und die großbürgerlichen Salons der Stadt. Ein anderer Besuch führte sie zu Fanny Hensel, die sie zunächst „mit kühler Vorsicht“³⁵ empfing. Erst allmählich erlangte Johanna das Zutrauen Fannys, bei deren Sonntagsmusiken sie später regelmäßig zugegen war.

Bettina von Arnim begegnete Johanna jedoch ganz unbefangen und war nach einer Kostprobe ihres Talents sogleich davon überzeugt, dass die junge Musikerin schon ihren Weg machen werde und versicherte ihr, dass sie keine alltägliche Künstlerin sei.³⁶ Da Bettina von Arnim sich schockiert über Johannas Wohnverhältnisse zeigte – sie wohnte in einem Haus voll von Gardeoffizieren – quartierte diese sie kurzerhand bei sich selbst ein. Johanna sollte schließlich fünf Monate im Hause Bettina von Arnims

³⁰ ebd., S. 2

³¹ ebd.

³² siehe Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 25

³³ Weissweiler, Eva: *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*. Frankfurt am Main 1981, S. 223

³⁴ Kinkel, Gottfried jun. (Hg.): Aus Johanna Kinkels Memoiren. Herausgegeben von ihrem Sohne Dr. Gottfried Kinkel – Zürich. In: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft*, Jg. 1996/97, Bd. 8/9, S. 239-271

³⁵ ebd., S. 243

wohnen, bis es ihr zu „eng“ wurde. Zudem hatte die faszinierende Persönlichkeit Bettina von Arnims auch ihre Schattenseiten. Obwohl sich diese stets als aufgeschlossen präsentierte und Johanna das „phantastische Zauberreich ihres Geistes“³⁷ beeindruckte, sorgten ihre widersprüchlichen, sowie antisemitischen Äußerungen bei Johanna für Verwunderung:

„[...]Mit keinem Frankfurter kann man ein Gespräch länger als zehn Minuten fortsetzen, ohne daß er einen Hiebe auf die ‚Judde‘ führte; und Bettina war eine Frankfurterin. Die seltsamste Mischung von Freigeisterei und Vorurtheil trat bei ihr überall hervor. Sie erklärte alle Sittengesetze, welche die frei Liebe beschränkten, für Unsinn und dummes Zeug, und ein armes Waschmädchen, das ein Kind bekommen, war ihr ein Scheusal. Alle Standespersonen von älterem Adel als sie fand sie lächerlich, wenn sie Rangunterschiede geltend machten; fanden wir Bürgerliche aber, daß der Adelsstolz eine Sottise sei, so wurden wir von der *Baronin* von Arnim eines Anderen belehrt. Die frommen Christen verspottete sie auf das Witzigste, und doch hatte sie gegen den Namen Jude ein Vorurtheil. [...]“³⁸

Durch ihr schlechtes Gewissen unentgeltlich in dem Hause zu wohnen, ließ sich Johanna von Bettina von Arnim zu manchen Arbeiten überreden, die ihr jedoch letztlich die Zeit für ihr Studium stahlen. So führte Johannas Erwähnung, dass sie in ihrer Jugend das Kochen erlernt hatte, sogleich zu der Aufforderung am folgenden Tag ein „Probestück“ ihrer Kochkunst abzuliefern. Johanna war durch die Situation, in die sie sich selbst hineinmanövriert hatte hin- und hergerissen: „Ich war nichtsnutzig genug, einen Augenblick darüber zu grübeln, ob es nicht im Interesse meiner kontrapunktischen Studien gerathener sei, heute Alles anbrennen zu lassen, doch verwarf mein besserer Sinn solche Schlechtigkeit.“³⁹ Trotz aller Bemühung missriet zu ihrem Glück das Essen und sie ward von dieser Tätigkeit befreit. Auf Bettinas Reaktion hin, dass sie wohl nichts außer Klavier spielen könne, hütete sich Johanna nun ihre „weiblichen Arbeiten“ zu erwähnen, ihr entglitt jedoch, dass sie Französisch und Englisch gelernt habe. Dies kam Bettina gerade recht, denn sie brauchte Hilfe bei der Übersetzung ihrer Werke ins Englische. Johanna war unschlüssig, ob sie sich dieser Arbeit hingeben sollte, fühlte sich jedoch Bettina gegenüber verpflichtet: „Mein Gewissen warf mir vor, daß mein geistiges Schmarotzen in diesem Hause ebenso schmähsch sei, als das Mißbrauchen der Gastfreiheit.“⁴⁰ Denn schließlich eröffnete ihr

³⁶ ebd., S. 242

³⁷ ebd., S. 250

³⁸ ebd., S. 247

³⁹ ebd., S. 249

⁴⁰ ebd., S. 250

das Haus Bettina von Arnims die Bekanntschaft mit „[...] Malern und Bildhauern, mit politischen und literarischen Größen[...]“⁴¹, welche sie als eine Bereicherung für ihre Bildung empfand. Neben den Übersetzungstätigkeiten, die Johanna als „Danaidenarbeit“ schilderte, war sie Bettina auch bei ihren Kompositionsversuchen behilflich. Johanna nach zu urteilen verrieten ihre Kompositionen großes Talent, waren jedoch durch die Unkenntnis des Generalbasses „wild und zusammenhanglos“⁴². Da sich Bettina beklagte, dass sich diejenigen Musiker, die sich ihren Kompositionen bisher angenommen hatten, immer an ihren Melodien vergriffen haben, stellte sie an Johanna nun sehr spezielle Konditionen:

„Sie sind einstweilen noch unschuldig genug, um zu thun, was ich will. Sie sollen sich die Regeln des Kontrapunkts ganz aus dem Sinn schlagen. Ich brauche just so eine Naturkünstlerin, wie Sie sind. Ich werde Ihnen meine Kompositionen so lange vorspielen und singen, bis Sie sich meine Intention ganz eingepägt haben. Sie sollen sie dann richtig aufschreiben, ohne eine Note daran zu verändern.“⁴³

Da dies schließlich Johannas Fach war, nahm sie sich gerne diesem nicht ganz unkomplizierten Unterfangen an und führte dieses auch zur Zufriedenheit Bettinas aus. Johanna, die auch den Töchtern von Bettina Musikunterricht gab, war nun ganz in ihrem Element und das gemeinsame Musizieren empfand sie als die „[...] beste Zeit in Bettinas Hause“⁴⁴. Bei einer Gelegenheit kam auch ihre „Vogelkantate“, welche von allen begeistert aufgenommen wurde, zur Aufführung. Eine große musikalische Bereicherung empfand Johanna bei den „Reunions im Mendelssohnschen Hause“⁴⁵. Mit Fanny Hensel war sie in der Zwischenzeit näher vertraut geworden und diese ermunterte sie zum Solo- und gemeinsamen Vierhändigspiel, um sie der Öffentlichkeit zu präsentieren. Dies verschaffte ihr die Bekanntschaft zu weiteren Häusern und dies trug ihr später zahlreiche Schüler zu.⁴⁶ Bei den Sonntagsmusiken wirkte Johanna im Chor mit und war von Fanny Hensels Klavierspiel und Dirigierkunst schlichtweg begeistert:

„Mehr als die größten Virtuosen und die schönsten Stimmen, die ich dort hörte, galt mir der Vortrag Fanny Hensels, und ganz besonders die Art, wie sie dirigierte. Es war ein Aufnehmen

⁴¹ ebd., S. 250

⁴² ebd., S. 252

⁴³ ebd.

⁴⁴ ebd., S. 253

⁴⁵ ebd., S. 263

⁴⁶ Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 44

des Geistes der Komposition bis zur innersten Faser und das gewaltigste Ausströmen desselben in die Seelen der Sänger und Zuhörer.“⁴⁷

Inzwischen trugen die Kompositionsstudien Johannas erste Früchte und sie durfte das dritte Lied, welches sie ihrem Lehrer Böhmer präsentierte, umgehend in Druck geben. Freudig erregt befand sie, dass sie „[...] jetzt die Linie überschritten hatte, die den Dilettantismus von der Künstlerwelt scheidet.“⁴⁸ Sie beschloss, dass sie nicht länger bei Bettina von Arnim wohnen könne, da sie die Ämter, die sie dort zu erfüllen hatte, nicht weiterbrachten: „Von nun an empfand ich es als Sünde gegen die Vernunft, wenn ich mein Talent an Aufgaben verschwendete, deren Lösung mich nicht innerlich befriedigte; ich erkannte, daß ich mir wieder angehören müsse.“⁴⁹ Johanna trennt sich schließlich vom Hause Bettina von Arnims und fand mit Hilfe ihrer in Berlin ansässigen Jugendfreundin Nanny Müller ein kleines Gartenhäuschen, in welches sie alsbald einzog.

Dort widmete sie sich ganz ihrem Studium und dem Komponieren von romantischen Klavierliedern. Sie vertonte eigene Texte, sowie Gedichte von Goethe, Heine, Kopisch und Geibel. Unter dem wohl bewusst gewählten geschlechtsneutralen Kürzel „J.M.“ bzw. „J. Mathieux“ erschienen in rascher Folge bei den Verlagen Kistner und Trautwein die Opusnummern 6, 7, 8 und 10.⁵⁰ Schon ihr erstes publizierte Liederheft op. 7, welches im Januar 1838 bei Trautwein erschien, trug ihr Anerkennung bei den Rezensenten ein. Ludwig Rellstab lobte in seiner Rezension in „Iris im Gebiete der Tonkunst“ vom 12. Januar 1838⁵¹ die Kompositionen als die „[...] eigenthümlichsten und schönsten, die uns neuerlichst vorgekommen sind“. Er verhehlte in der Einleitung zu seiner ausführlichen Besprechung nicht, dass er zunächst keine „günstigen Präsumptionen“ gegenüber der Komposition einer Dame gehegt hatte. Doch lobte er insgesamt die melodische Erfindungsgabe, den wohl dosierten Ausdruck und die Auswahl der Gedichte. Einzelne Nummern gefielen ihm besonders gut, so zum Beispiel das letzte Lied auf das Gedicht „Zigeunerleben“ von Geibel, welches er in seiner Art mit Spohr und Weber verglich. Lediglich war ihm die Klavierbegleitung mancher Lieder zu kompliziert und er stellte fest, dass die gleichzeitige Ausführung von Gesang und

⁴⁷ Kinkel, Gottfried jun. (Hg.): Aus Johanna Kinkels Memoiren. Herausgegeben von ihrem Sohne Dr. Gottfried Kinkel – Zürich. In: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft*, Jg. 1996/97, Bd. 8/9, S. 264

⁴⁸ ebd., S. 267

⁴⁹ ebd., S. 268

⁵⁰ Weissweiler, Eva: *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*. Frankfurt am Main 1981, S. 224

⁵¹ Rellstab, Ludwig: *Iris im Gebiet der Tonkunst*, Jg. 9, Nr. 2, Berlin 1838

Begleitung „[...] das gewöhnliche Maaß der Kräfte derjenigen die sich an Liedern erfreuen wohl meist immer übersteigt“⁵².

Auf dieses Liederheft wurde auch der Kreis um Robert Schumann aufmerksam und im März 1838 erschien eine Besprechung seines Mitarbeiters Oswald Lorenz in der „Neuen Zeitschrift für Musik“⁵³. Obwohl dieser den Liedern „ein höchst erfreuliches Talent“ bescheinigte, rief die Rezension den Unmut Johannas hervor, da in dieser die weibliche Urheberschaft hervorhoben worden war. Unter anderem hieß es: „[...] und wenn wir den lebendigen Schönheitssinn, [...], und vor Allem die Orthographie mit der schon die Textwahl sich aussprechenden Vorliebe für das Zarte, Gefühlvolle zusammenhalten, so glauben wir nicht zu irren, wenn wir hinter dem schweigsamen J, eine Jeanette oder Josephine vermuthen.“⁵⁴ Als sie Robert Schumann später um einen musikalischen Beitrag für seine Zeitschrift bat, nahm Johanna die Gelegenheit war

„[...] das *Sanfte*, *Zarte* dem Rezensenten einzutränken. Ich schrieb einen ganz feinen zimperlichen Brief und schickte dazu mein wildestes Trinklied für Männerchor, zu welchem ich selbst einen rechten Studententext gemacht habe. Dürfte ich doch nur die Gesichter meiner unbekannten Korrespondenten sehn, wenn sie die Bescherung durchsingen.“⁵⁵

Ihr Berlin-Aufenthalt nahm im Frühjahr 1839 ein jähes Ende, als sie durch die Nachricht der Eltern veranlasst, dass Mathieux nun der Scheidung zustimme, nach Bonn zurückkehrte.

Johanna beabsichtigte zunächst wieder nach Berlin zurückzukehren, doch zog sich das Scheidungsverfahren abermals in die Länge. Indes widmete sich Johanna musikalischen Aktivitäten, indem sie Gesang, Klavier und Generalbass unterrichtete und sich ihrem mittlerweile „zersplittertem“⁵⁶ Gesangsverein, mit welchem sie Morgenkonzerte nach dem Vorbild Fanny Hensels veranstaltete, annahm. Diese Konzerte boten zudem auch Gelegenheit eigene Werke aufzuführen, wie etwa zunächst die „Vogelkantate“ und später das geistliche Chorwerk „Hymnus in Coena domini“, sowie die Liederspiele „Otto der Schütz“ und „die Assassinen“. Aber auch ihr Elternhaus war Treffpunkt der Bonner Gesellschaft geworden, wie sich Charlotte Augusti, in deren Haus sie später auf Gottfried Kinkel stoßen würde, erinnerte:

⁵² ebd., S. 7

⁵³ Schumann, Robert (Hg.): *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 8, Nr. 20, 1838

⁵⁴ ebd., S. 77f.

⁵⁵ zit. nach Kaufmann, Paul: Johanna Kinkel. Neue Beiträge zu ihrem Lebensbild. In: *Preussische Jahrbücher*, Bd. 222, Berlin 1931, S. 55

⁵⁶ Henseler, Theodor Anton: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert. In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 13, Bonn 1959, S. 145

„Ein besonders belebendes Element unseres Kreises war Frau Mathieux, nachherige Kinkel. Ihr Haus war der Sammelplatz alles geistigen Lebens, und sie wußte ihren Gesellschaften einen immer neuen, pikanten Reiz zu verleihen. Sie war eine Meisterin auf dem Klavier, ihr Vortrag klassischer Tonschöpfungen war ein hoher Genuß, und auch mit ihren eigenen Kompositionen verstand sie ihre Zuhörer zu fesseln.“⁵⁷

Johanna, die als Komponistin großes Ansehen in der Stadt genoss, wurde auch als Klavierlehrerin sehr geschätzt. Aber auch sie selbst war „vernarrt“ in ihre Schüler und betrachtete sie als die „liebenswürdigsten“ und „talentvollsten“, wie sie in einem Brief an ihre Freundin Laura von Henning, die sie Berlin unterrichtet hatte, schrieb. In diesem Brief erwähnte sie, dass sie sich als Motivation für den Generalbassunterricht eine „Preisbewerbung“ ausgedacht hatte:

„Z. B. ich gebe einen Baß, darüber müssen sämtliche Schüler einen Choral machen, wer die schönste Melodie und reinste Stimmführung herausbringt, dem schenke ich eine Sonate. Alle Fehler gegen den reinen Satz werden mit 1 Sgr. Strafe gebüßt. Für die Summe wird Kuchen gekauft, damit in Compagnie auf den Kreuzberg gewandert, Kaffee getrunken und auf der dortigen Kirchenorgel die gekrönte Komposition vorgetragen. Dies macht meinen Schülern großen Spaß, seither sind sie noch einmal so fleißig.“⁵⁸

Obwohl ihre Unterrichtsmethode bei den Schülern ungemein beliebt war, und sie es verstand, diese auch für die ungeliebten Tonleitern und Solfeggien zu begeistern, brachte ihr ihre Vorgehensweise auch Kritik von Seiten ihres ehemaligen Lehrers Ries ein, der ihr vorwarf, ihre Schüler zu sehr amüsieren.⁵⁹ Aber Johanna war es gerade ein Anliegen ihre Schüler nicht zu langweilen, wie sie in ihrem Brief an Laura von Henning, welche um Ratschlag für den Klavierunterricht ihrer Schülerin Helene gebeten hatte, schrieb: „Ein Lehrer darf vor Allem nie langweilen, sich selbst wohl, aber um Alles nicht den Schüler.“⁶⁰ Der Brief enthält noch weitere Empfehlungen, die sich in ähnlicher Form in den späteren „Acht Briefen an eine Freundin über Clavier-Unterricht“⁶¹ wieder finden. So sei es gerade bei der als „faul“ beschriebenen Schülerin Helene ratsam, diese auf alle erdenkliche Weise immer wieder aufs Neue zu interessieren und nur eine halbe Stunde am Stück zu unterrichten, um ihre Konzentration nicht überzustrapazieren. In dieser halben Stunde sollten zunächst Übungen für die Fingerhaltung stattfinden,

⁵⁷ ebd., S. 147

⁵⁸ zit. nach Goslich, Marie: Briefe von Johanna Kinkel. In: *Preussische Jahrbücher*, Bd. 97, Heft 2, Berlin 1899, S. 195f.

⁵⁹ siehe Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 61f.

⁶⁰ zit. nach Goslich, Marie: Briefe von Johanna Kinkel. In: *Preussische Jahrbücher*, Bd. 97, Heft 3, Berlin 1899, S. 404

⁶¹ siehe Kapitel 4.1.

danach kämen Etüden an die Reihe, bei welchen sie Bertini empfiehlt, und am Schluss sei der Schülerin ein „Stückchen rein zum Spaß“ zu vergönnen. Johanna geht in dem Brief auch auf die Ursache ein, warum Schüler allzu leicht die Lust am Klavierspielen verlieren würden. Dies läge darin begründet, dass diese allzu oft keine Resultate verspüren, denn „[...] da sie natürlich Vieles wieder vergessen, bekommen sie die Empfindung, als ob man sie im Maschinenrade umherführte.“⁶² Um dies zu vermeiden, solle man stets so kleine Schritte wie möglich machen, damit die Schüler nach jeder Stunde das Gefühl haben wieder etwas Neues gelernt zu haben.

Bei einem „Dejeuner dînatoire“ im Hause Charlotte Augustis, lernte Johanna schließlich ihren späteren Ehemann Gottfried Kinkel, den sie flüchtig aus ihrer Jugend gekannt hatte, näher kennen. Gottfried schrieb in seiner Selbstbiographie über dieses Wiedersehen:

„Zum ersten Mal fand ich ein Weib, das nicht allein in allen Reichen der Bildung einheimisch, sondern in Einem Gebiet des menschlichen Wissens und Vermögens, in der Musik, virtuos und schöpferisch war. Vor allem riß mich die Wahrhaftigkeit ihres Wesens hin: Sie war zu stolz und in ihrer Geistesfülle auch zu kindlich, um ihr Inneres irgend zu verhehlen, und das hatte ihr bei dem blöden Volk der Provinzialstadt den Ruf einer Emanzipirten zugezogen. [...] Ich fand einen Geist in ihr, dem nach keiner Seite hin eine Schranke gezogen war, und wir vergaßen Welt und die Zeit in diesem entzückenden Austausch.“⁶³

Aus dieser Bekanntschaft resultierte eine große Freundschaft, bei der sich die beiden zunächst brieflich über literarische, künstlerische und auch religiöse Themen austauschten. Aber auch nach den Morgenkonzerten saß man mit Freunden beisammen und las Gedichte und Novellen.⁶⁴ Um ein Forum zu diesem geistigen Austausch zu haben, wurde beschlossen, einen Dichterverein zu gründen.⁶⁵ So entstand am 29. Juni 1840 der „Maikäferbund“, an dem junge Literaten und Studenten mitwirkten und der sieben Jahre lang bestehen sollte. Mitglieder waren Willibald Beyschlag, Karl Simrock, Jacob Burckhardt, Alexander Kaufmann u.a.

Wöchentlich erschien die Vereinszeitschrift „Der Maikäfer. Zeitschrift für Nicht-Philister“, in der die Mitglieder ihre literarischen Beiträge veröffentlichen konnten. Wie der

⁶² Goslich, Marie: Briefe von Johanna Kinkel. In: *Preussische Jahrbücher*, Bd. 97, Heft 3, Berlin 1899, S. 404

⁶³ Sander, Richard (Hg.): *Gottfried Kinkels Selbstbiographie 1838-1848*. Bonn 1931, S. 46

⁶⁴ siehe Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 98

⁶⁵ Sander, Richard (Hg.): *Gottfried Kinkels Selbstbiographie 1838-1848*. Bonn 1931, S. 53

Untertitel verrät, war die Philisterkritik ein wesentliches Hauptaugenmerk der von der Romantik geprägten Dichterschar.

Nachdem die Beziehung zu Gottfried Kinkel, der Privatdozent für evangelische Theologie war, zunächst nur geistig von statten ging, bahnte sich mit Zeit ein Liebesverhältnis an. Johanna war zwar mittlerweile geschieden worden, doch war Kinkel mit der Tochter eines evangelischen Pfarrers verlobt. Ein gemeinsam erlebter Bootsunfall bestätigte die beiden jedoch in ihrer Liebe und Kinkel löste daraufhin seine Verlobung. Nachdem Johanna zum Protestantismus übergetreten war, konnte nach der gesetzlichen Wartefrist von drei Jahren – Johanna war 1840 geschieden worden – am 22. Mai 1843 geheiratet werden.

Freilich erregte die Verbindung der beiden großes Aufsehen in der Stadt. Dass sich ein evangelischer Diener Gottes mit einer geschiedenen Katholikin eingelassen hatte, empörte die Gemüter so sehr, dass Gottfried seine Stelle als Hilfsprediger und Religionslehrer verlor.⁶⁶ Auch zerschlug sich seine Aussicht auf eine Professur an der Bonner theologischen Fakultät.⁶⁷ Aber Johanna sah sich ebenso Missbilligungen ausgesetzt, und verlor in der Folge einen Großteil ihrer Schülerinnen.⁶⁸ In der Folge suchte sich Johanna neue Schülerinnen in Köln,⁶⁹ während es Gottfried später gelang, eine Umhabilitierung und eine außerordentliche Professur für Literatur- und Kunstgeschichte an der Universität Bonn zu erreichen.⁷⁰

2.3. Bonn: zweite Heirat – Revolution 1848 – London

Die Eheleute bezogen nach ihrer Heirat die ehemalige Junggesellenwohnung Gottfrieds, im Poppelsdorfer Schloss. Johanna Kinkel, welche zwischen 1844 und 1848 vier Kinder, Gottfried (1844-1891), Johanna (1845-1863), Adelheid (1846-1927) und Hermann (1848-1898) gebar, oblag nunmehr die Rolle der Hausfrau und Mutter. Neben der Erziehung der Kinder und der Führung des Haushalts, sowie dem Unterrichten und der Aktivitäten im Gesangsverein und Maikäferbund blieb nur wenig Zeit, um sich

⁶⁶ Goslich, Marie: Briefe von Johanna Kinkel. In: *Preussische Jahrbücher*, Bd. 97, Heft 2, Berlin 1899, S. 219

⁶⁷ ebd., S. 220

⁶⁸ siehe Wenzel, Cornelia: „Welch eine bedeutende Frau!“ – Johanna Kinkel (1810-1858). In: *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 1994, Kassel 1995, S. 24

⁶⁹ ebd.

⁷⁰ siehe Dascher, Ottfried; Kleinertz, Everhard (Hg.): *Petitionen und Barrikaden. Rheinische Revolutionen 1848/49*. Bearbeitet von Schnelling-Reinicke, Ingeborg in Verbindung mit Illner, Eberhard. Münster 1998, S. 289

kreativ mit Musik und Literatur zu beschäftigen. Angesichts einer schweren Erkrankung des erstgeborenen Gottfrieds, schreibt sie 1845 an ihre Freundin Laura von Henning:

„Musik bekomme ich gar keine mehr zu hören. Mein Flügel dient nur noch, um frischgebügelte Windeln darauf zu trocknen. Das darf aber nicht mehr so fortgehen. Nächste Woche will ich ihn wieder aufmachen, denn ich schmachte nach einem Ton Musik. Könnte ich jetzt meiner dümmsten Schülerin Stunde geben und Stückchen von Wanhals zu 4 Händen spielen, es würde mir eine Erquickung seyn. Doch ich muß mir das Schwimmen in meinem ersten Element versagen, bis die Kinder über die ersten gefährlichen Jahre hinaus sind, wo man sie keine Stunde aus den Augen verlieren darf.“⁷¹

Trotz allem entstehen in diesen Jahren zahlreiche Beiträge für den Maikäfer, neben Gedichten und Erzählungen auch ihre Aufsätze „Über die modernen Liederkomponisten“, sowie „Das moderne Klavierspiel“ und die Novelle „Musikalische Orthodoxie“.⁷² Aber auch der Gesangsverein, welchen Johanna nach der Geburt ihres ersten Sohnes wieder zusammenrief⁷³, erfreute sich wieder reger Teilnahme und konnte durch die Benutzung des botanischen Hörsaals im Poppelsdorfer Schloss als Übungs- und Konzertsaal sogar noch um Mitglieder erweitert werden.

Einer dieser Neuzugänge war Wilhelm Lübke, der sich in seinen Lebenserinnerungen jener Chorstunden entsann: „Es war ein Genuß, an diesen Übungen teilzunehmen. Die edle kunstbegabte Frau wußte nicht bloß das Technische völlig zu beherrschen, sondern sie verstand es, uns durch geistvolle Bemerkungen in das innere Verständnis der Tonschöpfungen einzuführen.“⁷⁴

Der Verein bestand jedoch nur noch bis Mitte März 1848, denn die Nachricht der Februarrevolution in Frankreich hatte auch dessen Mitglieder nicht kalt gelassen und so „[...] überwucherten die Revolutionsgespräche alle musikalischen Interessen. Es wird mehr politisiert als gesungen seit einigen Samstagen.“⁷⁵ Auch der Maikäferbund wurde aufgelöst und Gottfried Kinkel zeigte sich engagiert, indem er am 20. März vor dem Rathaus in Bonn seine erste offizielle politische Rede hielt. Johanna verarbeitete indessen die revolutionäre Stimmung musikalisch und sie komponierte ihr „Demokratenlied“, mit dem Appell im Refrain „Heran, heran, heran Demokratie“. Revolutionären Charakter zeigte aber auch das „Lied von der Bürgerwache“, welches

⁷¹ zit. nach Goslich, Marie: Briefe von Johanna Kinkel. In: *Preussische Jahrbücher*, Bd. 97, Heft 3, Berlin 1899, S. 414f.

⁷² siehe Kapitel 3.3.3.

⁷³ siehe Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 133

⁷⁴ zit. nach Henseler, Theodor Anton: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert. In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 13, Bonn 1959, S. 149

eines der Lieder in ihrer „Anleitung zum Singen. Übungen und Liedchen für Kinder von drei bis sieben Jahren“ darstellt.

Im Mai rief Gottfried Kinkel den „Handwerker-Bildungsverein“ ins Leben und war danach auch an der Gründung des „Demokratischen Vereins“ beteiligt. Im August übernahm er die Redaktion der „Bonner Zeitung“, die er zu Beginn des Jahres 1849 in „Neue Bonner Zeitung“ umbenannte und welche das einzige demokratische Blatt in Bonn darstellte. Sein Student Carl Schurz half ihm bei der Redaktion, während Johanna Artikel für das Feuilleton lieferte.⁷⁶ Als Gottfried Kinkel 1849 in die „zweite Preußische Kammer“ in Berlin gewählt wurde, übernahmen Johanna und Carl Schurz die Zeitung. Nach der erfolglosen Erstürmung des Siegburger Zeughauses, schloss sich Gottfried dem badischen Aufstand an, geriet jedoch in ein Gefecht, in dem er verwundet und gefangen genommen wurde. Inzwischen übernahm Johanna die alleinige Redaktion der Zeitung und berichtete über das aktuelle Geschehen. Erneut sah sich Johanna den Anfeindungen ihrer Umwelt ausgesetzt, denn Gottfrieds politische Aktivität und die Gesinnung, die sie in der Zeitung vertrat, wurde von vielen nicht gebilligt. Bonner Beamtenfrauen kündigten ihr den Unterricht und Johanna musste, finanziell in Bedrängnis, mit ihren Kindern ins elterliche Haus ziehen.⁷⁷ Gottfried Kinkel wurde inzwischen in der Festung Rastatt inhaftiert und letztendlich zur lebenslänglichen Festungshaft verurteilt. Um Kinkels Andenken inzwischen aufrecht zu erhalten und um ihre finanzielle Lage aufzubessern, veröffentlichte Johanna Kinkel Gedichte und kunstwissenschaftliche Werke ihres Mannes, sowie die gemeinsamen Erzählungen⁷⁸, weiters ihre Kompositionen, Erzählungen und Abhandlungen.⁷⁹

In dieser Zeit lernte sie ihre Freundin Fanny Lewald kennen, die in ihren Erinnerungen Johannas schwierige Situation schilderte:

„Immer bemüht, die Kinder ruhig zu erhalten, damit sie den greisen Großeltern nicht beschwerlich fielen, welche ihr wieder Obdach gewährten, und für die sie eine ängstliche Rücksicht verrieth; immer darauf bedacht, den Kindern Freude zu machen, damit sie in ihrer Kindheit nicht zu viel erfahren von der Last des Unglücks, das ihre Eltern betroffen hatte, lag ihr zugleich die Pflicht auf, für den Unterhalt der Kinder zu sorgen und zu arbeiten, während

⁷⁵ ebd., S. 152

⁷⁶ siehe Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 163

⁷⁷ siehe Weissweiler, Eva: *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*. Frankfurt am Main 1981, S. 232

⁷⁸ siehe Kapitel 3.3.

⁷⁹ Klaus, Monica: *Doppelbiographie Johanna und Gottfried Kinkel*. Online in: http://www2.bonn.de/stadtmuseum/inhalte/Kinkel_doppelbiographie.pdf

schon damals – was ich freilich erst später erfuhr – ihre ganze Seele auf die Befreiung ihres Gatten gerichtet war.“⁸⁰

Mit Carl Schurz, der in die Schweiz geflüchtet war, stand Johanna in brieflicher Verbindung und plante die Befreiung Kinkels. Durch die Bestechung eines Gefängniswärters, welche Geldspenden möglich gemacht hatten, schaffte es Schurz schließlich auch in einer abenteuerlichen Aktion Kinkel aus dem Zuchthaus in Spandau, wohin dieser mittlerweile verlegt worden war, zu befreien. Nachdem Kinkel seine Ehefrau über die erfolgreiche Unternehmung unterrichtet hatte, organisierte Johanna die Übersiedelung und reiste im Jänner 1851 mit ihren vier Kindern nach London.

Wie Kinkel ihrer Freundin Kathinka Zitz schrieb, stand die anfängliche Zeit in London nicht unter dem besten Stern, denn ihre Kinder waren bereits krank in London angekommen und die Familie wurde durch Wohnungswechsel und kontinuierliche Besuche von „[...] Parteigenossen, Spionen, vorwitzigen und müßigen Leuten, die sich an Kinkels Fersen hafteten [...]“⁸¹ geplagt. Auch Schulte schrieb in seiner Biographie über Johanna Kinkel:

„Die unendliche Schwierigkeit, sich in der Riesenstadt, die noch dazu von Flüchtlingen aller Nationen überlaufen war, eine sichere Einnahmequelle zu schaffen, wurde so durch langwierige Krankheiten noch bedeutend erschwert. Dazu kamen einerseits Kinkels [Anm.: Gottfrieds] Unkenntnis der englischen Sprache, andererseits die Folgen seiner politischen Berühmtheit.“⁸²

So hatte man Gottfried als politische Berühmtheit und seiner Rednerfähigkeit wegen dazu auserkoren, eine Agitationsreise in die USA zu unternehmen. Während seiner sechsmonatigen Abwesenheit arbeitete Johanna als Musiklehrerin und eröffnete eine Kindergesangsschule in ihrem Haus. Zudem kümmerte sie sich um die zahlreichen deutschen Flüchtlinge, denen die Eheleute in ihrem Haus eine „Sprechstunde“ eingerichtet hatten.⁸³ Darüber schrieb sie ihrer Freundin Kathinka Zitz: „Dazu ist mein Haus fast zum Commissionsbureau arbeitssuchender Flüchtlinge geworden, und ich bin so sehr mit fremden Angelegenheiten beschäftigt, daß die eigenen dabei ganz

⁸⁰ Lewald, Fanny: *Zwölf Bilder nach dem Leben. Erinnerungen von Fanny Lewald*. Berlin 1888, S. 3

⁸¹ zit. nach Leppla, Rupprecht: Johanna und Gottfried Kinkels Briefe an Kathinka Zitz (1849-1861). In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 12, 1958, S. 32f.

⁸² Schulte, J.F.: *Johanna Kinkel. Nach ihren Briefen und Erinnerungsblättern*. Münster 1908, S. 91

⁸³ siehe Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 259

unberücksichtigt bleiben müssen.“⁸⁴ Auch Fanny Lewald gegenüber erwähnte sie, dass ihr keine Zeit mehr für eigene Anliegen blieb:

„Wie es mir geht? Es könnte mir herrlich gehen, wenn ich allein für meine Angelegenheiten leben könnte. Aber unzählige Menschen nehmen mich in Anspruch für ihre Angelegenheiten. Jeder braucht vielleicht nur ein paar meiner Tage oder Stunden, hält sich daher nicht einmal zum Dank verpflichtet, meint, ich hatte das Zehnfache thun können – aber diese Tage und Stunden summieren sich zu einer Last, die meine Existenz vernichtet. Ich bin mit all meinen Talenten lebendig begraben, nur noch eine Pflichtmaschine.“⁸⁵

Eine weitere Belastung stellte der Aufenthalt Carl Schurz', der in jener Zeit mit seiner Schwester Toni im Hause Johanna Kinkels wohnte, dar. Denn Schurz, der an Gottfried schrieb, dass er „als Statthalter [...] und als Professor“⁸⁶ dort wohne, leistete keinerlei Beitrag zur Haushaltsführung, sondern verließ sich auf die knappen Mittel Johannas. Zudem „brachte er täglich Gäste ins Haus, Parteimitglieder und Freunde, ohne die Hausherrin vorher davon zu unterrichten oder gar zu fragen.“⁸⁷ Als Schurz sie um Klavierunterricht bat, konnte Johanna ob ihrer Dankbarkeit für Kinkels Befreiung gar nicht nein sagen, obwohl sie sich jetzt schon ihre eigenen Arbeits- und Übungsstunden von dem Unterricht, den sie hielt, „abstehlen“ musste. Doch hatte die Gutmütigkeit Johannas bald ihre Grenzen erreicht, als dieser nachdrücklich verlangte, nicht auf dem Wiener Flügel, sondern auf ihrem geliebten Erard-Flügel seine Übungen abzuhalten und dies schließlich auch ohne ihr Einverständnis tat. Sie beklagte sich darüber bei ihrem Ehemann und befand: „Doch, als so meine Studierstube und mein Instrument auch noch in Besitz genommen wurden, da war es, als ob ein schwerer Fuß den letzten Funken meines am Boden glimmenden Lebensdochtes austräte.“⁸⁸

Als Kinkel von seiner Reise zurückkehrte, hielt er regelmäßig Vorlesungen für Kunstgeschichte und Literatur und Johanna konnte sich wieder vermehrt der Musik und Literatur zuwenden. Sie machte sich als Pianistin und Pädagogin einen Namen und konnte sich musiktheoretischen Studien widmen, welche sie im „Reading Room“ des British Museum betrieb. Kinkel, welche auch selbst Vorlesungen über Musik besuchte⁸⁹,

⁸⁴ zit. nach Leppla, Rupprecht: Johanna und Gottfried Kinkels Briefe an Kathinka Zitz (1849-1861). In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 12, 1958, S. 41

⁸⁵ Lewald, Fanny: *Zwölf Bilder nach dem Leben. Erinnerungen von Fanny Lewald*. Berlin 1888, S. 13

⁸⁶ zit. nach Klaus, S. 268f.

⁸⁷ Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 269

⁸⁸ Klaus, Monica: *Liebe treue Johanna! – Liebster Gottit! Der Briefwechsel zwischen Gottfried und Johanna Kinkel 1840–1858*. (Hg.) Schlossmacher, Norbert. (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 67-69) Bonn 2008, S. 1234

⁸⁹ siehe Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 289

schrieb Vorträge⁹⁰ über Chopin, Mendelssohn, Mozart und Beethoven, zudem betrieb sie Studien über Musikgeschichte.

Wie sie ihrer Freundin Fanny Lewald schildert war es jedoch vielmehr war das Unterrichten, aus dem beide Eheleute ihre Einnahmen bestritten:

„Den Plan hier Vorlesungen zu veranstalten mit Musik, haben wir vor zwei Jahren auch einmal verfolgt, aber trotz aller Verbindungen, unzähliger Schritte zu diesem Zwecke, gedruckter Anzeigen u.s.w. auch nicht eine einzige Meldung bekommen. Für das Beste was wir leisten können, giebt es keine rechte Gelegenheit. Ein in höherer Sphäre Arbeitender wird immer mit dem Hunger zu kämpfen haben. Will man als Ausländer in London das nackte Leben machen, so muß man sich demüthig zu der nämlichen Arbeit entschließen, die ein Dorfschulmeister grade auch thun kann. Dasjenige von Literatur= und Kunstgeschichte=Vorlesungen, von klassischer Musik=Beförderung, das wir Beide betreiben, thun wir hauptsächlich um des inneren Triebes willen. Unser Brod giebt uns das A=B=C und die Tonleiter.“⁹¹

Die Tonleiter gibt auch dem Protagonisten des autobiographisch gefärbten Romans „Hans Ibeles in London. Ein Familienbild aus dem Flüchtlingsleben“⁹² das Brot. In dem Roman, welchen Kinkel kurz vor ihrem Tod beendete, wird aus Emigrantenperspektive das Leben einer im Musiker-Milieu angesiedelten Familie erzählt. Wie Kinkel selbst erlebt hatte, muss hier der Protagonist bitter erfahren, dass er als Künstler keine Aussichten hat und er vielmehr durch das Unterrichten von Dilettanten seinen Lebensunterhalt bestreiten muss.

Johannas Gesundheit war in den Londoner Jahren sehr strapaziert und sie litt immer öfters unter Herzbeschwerden. Sie starb am 15. November 1858 durch einen Fenstersturz aus dem dritten Stock ihres Hauses. Obwohl die amtliche Totenschau eine krankhafte Vergrößerung ihres Herzens feststellte und ihr Tod offiziell als Unfall deklariert wurde, kamen immer wieder Spekulationen über Selbstmord auf.

⁹⁰ siehe Kapitel 4.3.

⁹¹ zit. nach Lewald, Fanny: *Zwölf Bilder nach dem Leben. Erinnerungen von Fanny Lewald*. Berlin 1888, S. 24

⁹² siehe Kapitel 4.4.

3. Schriften aus der Bonner Zeit

3.1. Aufsätze

Die Aufsätze „Über die modernen Liederkomponisten“ und „Das moderne Klavierspiel“ erschienen beide als Beitrag im „Maikäfer“ in Fortsetzungen.

Der Beitrag „Über die modernen Liederkomponisten“, der die erste musikalische Abhandlung Kinkels darstellt, erschien im 4. Jahrgang des Maikäfers (1. Folge: 1. August) 1843 in den Nummern 31 und 32. Der Aufsatz „Das moderne Klavierspiel“ erschien im 5. Jahrgang des Maikäfers (1. Folge: 23. Jänner) 1844 in den Nummern 4, 7, 9 und 12. Dieser ist ebenfalls im Buch „Johanna Kinkel. Eine Auswahl aus ihrem literarischen Werk“⁹³ abgedruckt.

Der Artikel über Felix Mendelssohn erschien am 13. November 1847 in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung, kurz nach dessen Tod. Kinkel geht hier kurz auf Mendelssohns letztes großes Werk „Elias“ ein und würdigt insbesondere den Menschen und Komponisten Mendelssohn. Dabei erfährt auch die vor ihm verstorbene Schwester Fanny Hensel eine Berücksichtigung.

3.1.1. Über die modernen Liederkomponisten

Kinkel weist vorab darauf hin, dass sich innerhalb der letzten Dekaden in der Poesie sowie auch der Musik eine stärkere Tendenz hin zur lyrischen Form abzeichne. Dies kritisiert sie insofern, als dass diese Erscheinung auf ein „Erschlaffen der Begeisterung [...] die zum Hervorbringen größerer Werke erforderlich ist“⁹⁴ hinweise. So würden sich Komponisten, denen die „nachhaltige Kraft“ für eine größere Form fehle, ihre Einfälle lieber in ein Lied packen, da sie innerhalb kürzester Zeit Befriedigung an einem abgeschlossenen „Werkchen“ finden könnten. Kinkel ortet gar eine „Sucht des Liederkomponirens“⁹⁵ und beschränkt sich daher auf jene Komponisten, die in ganz Deutschland Anerkennung gefunden hätten. Sie unterzieht dabei die Komponisten Carl Friedrich Curschmann, Friedrich Wilhelm Kücken, Carl Loewe, Heinrich Proch, Carl

⁹³ Bodschi, Ingrid (Hg.): *Johanna Kinkel. Eine Auswahl aus ihrem literarischen Werk*. Zusammengestellt von Monica Klaus, Bonn 2010, S. 86-93

⁹⁴ ebd., S. 28

⁹⁵ ebd.

Gottlieb Reißiger, Bernhard Klein einer kurzen Bewertung, während sie den von ihr geschätzten beiden Größen Felix Mendelssohn Bartholdy und Franz Schubert mehr Raum zur Beurteilung einräumt.

Curschmanns Lieder zeichnen sich für Kinkel durch gut ausgesuchte Texte und leicht fassbare und „höchst sangbare“ Melodien aus⁹⁶. Diese seien aufgrund ihrer „Eleganz“ besonders in „aristokratischen Salon’s, wo man von der Musik nicht aufgeregt, sondern nur angenehm berührt seyn will“⁹⁷ äußerst beliebt. Kinkel verweist auf die Bedachtsamkeit Curschmanns in der sparsamen Herausgabe seiner Lieder. Da er nur das herausgeben ließ was er auch für publikationswert hielt, erschienen nur ein bis zwei Liederhefte pro Jahr, die dann vom Publikum lang ersehnt waren und sogleich überall erschallten.

Wie bei Curschmann finde sich auch bei Kücken eine „Leichtigkeit des Melodieenflusses“, wobei sie dessen Kompositionen jedoch als „flacher und geistloser“ einordnet. Seine Beliebtheit verdanke er mehr der großen Masse als dem gebildeten musikalischen Publikum.⁹⁸

Loewe, der auch ein beachtlich ertragreiches Liedschaffen aufweise, sei mehr Balladenkomponist und als solcher laut Kinkel bislang unübertroffen.⁹⁹ Seine Melodien beurteilt Kinkel jedoch als „arm“ und Loewe verzichte auf „[...] fast alles Kunstvolle der Arbeit“, um den Fokus vielmehr auf das Gedicht zu lenken. Bewundernswert sei, dass er mit wenigen Mitteln einen großen Ausdruck erreiche. Kinkel nennt hier als Beispiel seine Vertonung des Erlkönigs, „wo ein blosses Tremuliren auf Terz und Quinte durch ein paar Takte hindurch einen wirklich gespenstigen Schauer hervorruft“¹⁰⁰.

Wenig Lob erfährt der Liederkomponist Proch, dessen teils selbst verfasste Texte „vollends null“ seien und dessen Kompositionen sich eher für die „Drehorgel“ eignend, am meisten Verwandtschaft mit „gewöhnlichen Tyroler Volksliedern“ zeigen würden¹⁰¹. Seine Lieder seien so einfach, dass sie sich selbst „nach einmaligem Hören in jedem Ohr wie in der ungelehrigsten Kehle festsetzen“¹⁰².

⁹⁶ ebd., S. 29

⁹⁷ ebd.

⁹⁸ ebd., S. 29 f.

⁹⁹ ebd., S. 30

¹⁰⁰ ebd.

¹⁰¹ ebd., S. 31

¹⁰² ebd.

Der Komponist Reißiger, dessen Bedeutung Kinkel auch als Opern- und Instrumentalkomponisten würdigt, werde sehr oft in Musikkreisen „wo man höhere Ansprüche macht als Proch und Kücken“¹⁰³ gesungen. Seine Liedkompositionen würden sich von den meisten der zuvor genannten dadurch abheben, dass sie „geschickter bearbeitet und glänzender in's Ohr fallend“¹⁰⁴ seien. Nicht immer habe Reißiger aber Rücksicht auf die Gedichte, „welche mehr ein sanftes Versunkenseyn in Gefühle der mildesten Farbe ausdrücken“¹⁰⁵ genommen, wenn er dabei „sehr geräuschvolle und prahlerische Akkordengänge“¹⁰⁶ verwendete.

Im Gegensatz dazu verhalte es sich mit den Kompositionen Bernhard Kleins, in denen sich selten eine Note fände, die nicht mit dem Gedicht analog sei¹⁰⁷. Klein, der mehr als Komponist für geistliche Werke bekannt sei, habe jedoch keine so „liebliche einschmeichelnde Melodien“¹⁰⁸ wie Reißiger hervorgebracht, seine Töne würden vielmehr ins „dumpfe“ und „trübe“ verschwimmen.¹⁰⁹

Mendelssohns Lieder, die Kinkel als das Beste neben denen Franz Schuberts lobt, würden nicht nur vom Fachpublikum sondern auch in Dilettantenkreisen geschätzt. Kinkel, die Mendelssohn als den größten lebenden Meister würdigt, streicht heraus, dass er neben seiner umfassenden musikalischen Sachkenntnis auch eine wissenschaftliche Bildung besitze. Sein Einblick in antike sowie neuere Poesie und Kunst habe ihn deswegen vor jeglicher „Geschmacklosigkeit“ in seinen Vokalwerken abgehalten.¹¹⁰

Von einzelnen Werken seiner Jugend abgesehen ließe sich laut Kinkel kein ästhetischer noch musikalischer Fehler finden.¹¹¹ Mendelssohn habe zudem sorgfältig auf die Auswahl seiner Texte geachtet, sie seien abwechslungsreich und „was sie besonders bei Damen empfohlen hat, alle von edelster Zartheit“¹¹².

Als meistgesungenes Liederheft nennt sie sein op. 34, aus der jede Nummer Lieblingslied geworden sei und deren Lieder sie im Folgenden beschreibt.¹¹³ Nicht alle seine Liederhefte würden an jenes heranreichen, doch dürfe man „stets unter Sechs

¹⁰³ ebd.

¹⁰⁴ ebd.

¹⁰⁵ ebd., S. 32

¹⁰⁶ ebd.

¹⁰⁷ ebd.

¹⁰⁸ ebd.

¹⁰⁹ ebd.

¹¹⁰ ebd.

¹¹¹ ebd.

¹¹² ebd., S. 33

¹¹³ ebd.

Liedern auf drei vorzügliche und kein einziges schlechte oder ganz unbedeutende rechnen“¹¹⁴. Dem Vorwurf von „Kälte“ bzw. „Trockenheit“ in seinen Melodien entgegnet sie insofern, als dass sich ihre Schönheit nicht beim ersten Hören offenbare, man entdecke vielmehr bei wiederholtem Betrachten ihre „Feinheiten“ und aufgrund dieser Tatsache würden sie einem niemals überdrüssig.¹¹⁵

Schubert hat sich laut Kinkel mit seinem umfangreichen Liedschaffen den Titel des „ersten musikalischen Lyrikers in Deutschland“ seiner Zeit erworben. Unübertroffen seien seine Lieder an „Gluth und Tiefe der Erfindung, Reichthum der Phantasie, Originalität und Schönheit des Rhythmus wie der Melodie“¹¹⁶. Die wichtigste Leistung Schuberts sei, wie Kinkel in ihrem späteren Vortrag über Chopin schreibt, „die Analogien bestimmter Harmonien mit poetischen Anschauungen und Gefühlen der menschlichen Seele darzustellen“¹¹⁷. Ein unerfreulicher Missstand für Kinkel ist, dass Schubert häufig „seine herrlichen Weisen allzu oft an die schlechtesten Texte verschwendet“¹¹⁸ habe. Sie führt diesen Umstand jedoch nicht auf seine Person zurück, sie glaubt vielmehr aus seinen Widmungen herauslesen zu können, dass es sich dabei um Gefälligkeiten Schuberts an seine Freunde bzw. Förderer handle, um deren Gedichten zur Publikation zu verhelfen. Kinkel, die im Folgenden auf Schuberts Lebensumstände eingeht, verweist auf die Rolle des „Klavierspielers“ Liszt, der mit seinen Transkriptionen den Schubert-Liedern zu weiterer Bekanntheit verholfen habe. Zum einen sei es ein Prüfstein, wenn eine Vokalkomposition das Weglassen der Worte vertrage, zum anderen hätten manche Werke dadurch gewonnen. Das Letzte gelte jedoch nur „von den obenerwähnten Texten muthmaßlicher Schubert'scher Gönner welche ihre prosaischen subjektiven Zustände in sehr unmusikalischen holprigen Versen dem Componisten in den Weg gewälzt haben.“¹¹⁹

Zu jenen Liederkomponisten, die in letzter Zeit Beliebtheit erfahren hätten und mehr der Richtung Mendelssohn und Schubert zuzuordnen seien, zählt sie neben sich selbst unter ihrem Kürzel J. Mathieux, u. a. [Josef] Dessauer, [Ferdinand] Hiller, [Franz Paul] Lachner, [Wilhelm] Speier, und [Wilhelm] Taubert. Anknüpfend zu ihrer einleitenden

¹¹⁴ ebd., S. 34

¹¹⁵ ebd.

¹¹⁶ ebd.

¹¹⁷ Asten-Kinkel, Adelheid von: Friedrich Chopin als Komponist. Von Johanna Kinkel. Geschrieben im Jahre 1855. Aus ihrem Nachlaß. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, Stuttgart, Leipzig 1902, S. 96

¹¹⁸ Brandt-Schwarze, Ulrike; Kramer, Astrid; Oellers, Norbert; Rösch-Sondermann, Hermann (Hg.): *Der Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister*. Bd. 3, Jahrgang 1843 / 2. Halbjahr und 1844 (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 32), Bonn 1984, S. 34

¹¹⁹ ebd., S. 36

Bemerkung führt sie am Schluss an: „Doch fühlen die meisten jungen Kräfte daß diese jetzt in höchster Blüthe stehende Periode musikalischer Lyrik sich bald ihrem Ende zuneigen muß, und beginnen deßhalb, wie man allseitig berichten hört, dem Opernfach zuzustreben.“¹²⁰

3.1.2. Das moderne Klavierspiel

Kinkel reflektiert in diesem Aufsatz über zeitgenössische Klaviermusik und deren Entwicklung. Als Reformatoren hebt sie dabei Mendelssohn und Chopin hervor, die vorangegangene Epoche - dazu zählt sie Johann Nepomuk Hummel, Ignaz Moscheles, Friedrich Kalkbrenner, Carl Czerny, Henri Herz und Johann Peter Pixis – hätte sich zu sehr dem herrschendem Geschmack des Publikums unterworfen. Obwohl es jener Epoche nicht an den von Kinkel geforderten drei Grundbedingungen guter Komposition „wahrhaft edlen, schönen Melodien, an reichen, kunstvollen Harmonieführungen, an originellen Rhythmen“¹²¹ gemangelt habe, sei „der treffliche Kern in einen Wust von Flitterpassagen eingehüllt, der wie ein Reifrock die natürliche Form entstellte“¹²². Hauptaugenmerk jener Kompositionen läge dabei zu sehr auf virtuosen „Kunststücken für die Finger“¹²³, die weniger „einem höhern künstlerischen Zweck“¹²⁴ dienten als vielmehr darum bestünden um beim Publikum Erstaunen hervorzurufen.

Die neuesten Klavierkompositionen forderten hingegen „einen feinen und seelenvollen Vortrag“¹²⁵ und technische Schwierigkeiten lägen dabei mehr im Hintergrund. Zudem würde in diesen „[...] der herrschende Gedanke darin nicht durch ewige Wiederholungen und Variationen abgeschwächt, vielmehr dürfte man ihnen eine zu gedrängte Kürze zum Vorwurf machen.“¹²⁶ Beispielhaft für diese Entwicklung stehe Felix Mendelssohn mit dem von ihm erfundenen Genre der „Lieder ohne Worte“. Kinkel, für die sich jene Lieder „wie das einfache Lied zur prätentösen Bravour-Arie“¹²⁷ verhalten, geht im Folgenden auf den Stimmungsgehalt der einzelnen Nummern der ihr

¹²⁰ ebd., S. 37

¹²¹ Brandt-Schwarze, Ulrike; Kramer, Astrid; Oellers, Norbert; Rösch-Sondermann, Hermann (Hg.): *Der Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister*. Bd. 3, Jahrgang 1843 / 2. Halbjahr und 1844 (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 32), Bonn 1984, S. 250

¹²² ebd.

¹²³ ebd.

¹²⁴ ebd.

¹²⁵ ebd., S. 271

¹²⁶ ebd.

bekannten 5 Hefte Mendelssohns ein. Als eines der schönsten Nummern der Sammlung hebt sie das „Duetto“ op. 38, Nr. 6 aus dem 3. Heft hervor, während für sie das von Dilettanten „gepriesene“ Volkslied op. 53, Nr. 5 aufgrund der Verdoppelung der Oktavengänge „für das Ohr des Musikers vom Fach etwas Verletzendes“¹²⁸ habe, aber gerade dadurch „den Volksgesang sehr ächt in seiner Eigenthümlichkeit widerspiegeln“¹²⁹ würde. Aus dem Kinkel neuestem bekannten 5. Heft op. 62, welches noch schöner als seine Vorgänger sei, streicht sie die Nr. 2 hervor, welche mit ihrem „kettenzermalmenden Übermut“¹³⁰ wie „eine Art Triumphgesang, die stark wie ein Freiheitslied klingt“¹³¹ erscheint. Sie stellt fest: „Gut daß für die deutsche Censur die reine Tonsprache Sanskrit ist, denn sonst hätte sie schwerlich nro 2 passiren lassen.“¹³² Überhaupt fände sich ein Drang nach Freiheit in den zeitgenössischen Kompositionen wobei sie es aber auch der „Magie der Tonkunst“¹³³ zuschreibt, dass „jede Zeit das heraushört oder hineinlegt was ihr heißestes Bedürfnis ist“¹³⁴.

Einen ebenso großen Verdienst an der Weiterentwicklung der Klaviermusik habe Chopin, dessen Musik Kinkel, sich im Verhältnis zu Mendelssohn „wie das Märchen zur Geschichte“¹³⁵ verhalte, charakterisiert. Mendelssohns Intellekt und Stilgefühl hätten die „Auswüchse der vorher gegangne[n] Periode weggetilgt oder zurechtgebogen“¹³⁶, eine Vereinfachung der Form und Vergeistigung des Inhalts bewirkt, aber im Allgemeinen „auf dem vorhandenen Boden fortgedauert“¹³⁷. In Kinkels späterer Arbeit „Chopin als Komponist“ bezeichnet sie Mendelssohn zudem als „gebildeten musikalischen Denker“¹³⁸, „[...] der von dem vorhandenen musikalischen Stoff von allen modernen Meistern den tadellosesten Gebrauch machte [...]“¹³⁹ und „[...] mehr gleich einem Historiker als einem Dichter [...]“¹⁴⁰ zu arbeiten pflegte. Während man bei Mendelssohn also noch eine gewisse Verwandtschaft zu Mozart und Beethoven verspüren könne, seien die Melodien Chopins „unerhört, keine ähnliche ist vor ihnen

¹²⁷ ebd.

¹²⁸ ebd., S. 284

¹²⁹ ebd.

¹³⁰ ebd.

¹³¹ ebd.

¹³² ebd.

¹³³ ebd.

¹³⁴ ebd.

¹³⁵ ebd.

¹³⁶ ebd.

¹³⁷ ebd.

¹³⁸ Asten-Kinkel, Adelheid von: Friedrich Chopin als Komponist. Von Johanna Kinkel. Geschrieben im Jahre 1855. Aus ihrem Nachlaß. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, Stuttgart, Leipzig 1902, S. 219

¹³⁹ ebd.

erfunden worden“¹⁴¹. Im Vergleich zu Mendelssohn sei die Musik Chopins „nicht so gesund, wahrhaft u. verständig, hat aber dafür all den schwülen Zauber, die ahnungsvollen Schauer des Märchens“¹⁴². Unvermutet präsentiert sich die Begründung Kinkels auf die Frage hin, warum die Musik Chopins solch eine Erschütterung voll „Grauen und Entzücken“¹⁴³ auslöse: „Er will die Vierteltöne erlösen, die jetzt nur wie gespenstige Doppelgänger schattenhaft zwischen den harmonischen Verwechslungen auftauchen“¹⁴⁴. Wie später in ihrem Vortrag über Chopin¹⁴⁵ geht Kinkel mit ihren Ausführungen in die Musikgeschichte zurück, um diese Annahme zu untermauern. Dabei beschreibt Kinkel den geschichtlichen Prozess der Etablierung bestimmter Intervalle einhergehend mit der Anpassung der Hörgewohnheiten. So sei die kleine Terz, die „schmeichlerische wollüstige Lieblinginn *unsres* Gehörs“¹⁴⁶ in früheren Zeiten vermutlich ähnlich dissonant wahrgenommen worden wie nun die kleine Sekunde oder übermäßige Prime. Nunmehr sei das Tonsystem jedoch ausgeschöpft und neuere Kompositionen brächten keine Innovation, sondern es handle sich vielmehr um „[...] Nachahmungen oder oberflächliche Veränderungen der oft dagewesenen ältern, und das Ohr seufzt nach ganz neuem, unerhörtem.“¹⁴⁷. Kinkel fordert: „Emanzipiert die Vierteltöne, so habt Ihr eine neue Tonwelt!“¹⁴⁸ Sie räumt jedoch ein, dass dieser Umschwung wohl erst in folgenden Generationen Anklang finden werde, da jene Novität in ihrer Zeit wohl „schauerlich und wie ein blosses Geräusch von Dissonanzen klingen“¹⁴⁹ würde. Chopin aber rüttle bereits:

„[] an dieser mysteriösen Pforte; seine Melodien schleichen widerstrebend durch die halben Töne, als tasteten sie nach noch feinem vergeistigtern Nüancen als die vorhandenen seinen Intentionen bieten.“¹⁵⁰

Der folgende Satz ist ebenso in ihrem Aufsatz „Chopin als Komponist“ wiedergegeben:

„Ist einmal diese Pforte gesprengt, so sind wir abermals um einen Schritt näher den ewigen Naturlauten, denn warum können wir die Aeolsharfe, das Waldesrauschen, die zaubrischen

¹⁴⁰ ebd.

¹⁴¹ Brandt-Schwarze, Ulrike; Kramer, Astrid; Oellers, Norbert; Rösch-Sondermann, Hermann (Hg.): *Der Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister*. Bd. 3, Jahrgang 1843 /2 . Halbjahr und 1844 (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 32), Bonn 1984, S. 285

¹⁴² ebd.

¹⁴³ ebd.

¹⁴⁴ ebd.

¹⁴⁵ siehe Kapitel 4.3.1., dort ausführlicher

¹⁴⁶ Brandt-Schwarze, Ulrike; Kramer, Astrid; Oellers, Norbert; Rösch-Sondermann, Hermann (Hg.): *Der Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister*. Bd. 3, Jahrgang 1843 /2 . Halbjahr und 1844 (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 32), Bonn 1984, S. 285

¹⁴⁷ ebd., S. 305

¹⁴⁸ ebd.

¹⁴⁹ ebd.

Laute des Wassers nicht treu in Töne fassen, nur schwach nachahmen, weil unsre sogenannten ganzen u. halben Töne zu plump u. lückenhaft auseinander liegen, während die Natur nicht bloß 4tel und 8tel Töne sondern die unendliche kaum in Klang-Atome zersetzte Skala besitzt.“¹⁵¹

Kurze Beurteilungen erfahren anschließend noch die Komponisten Sigismund Thalberg, Adolph von Henselt, Stephen Heller, William Sterndale Benett, Franz Liszt und Ludwig van Beethoven.

Die Klavierwerke Thalbergs ordnet Kinkel als „treffliche Salonkompositionen“¹⁵² ein, die aufgrund „ihres Glanzes u. leichtern Faßlichkeit wegen“¹⁵³ eine größere Zuhörerschaft anziehen würden. Jene Kompositionen, die Kinkel als „ohne Geist“, dafür aber „voller Anmuth“ beschreibt, würden wenig Erfindungsgabe als vielmehr „geschickte Bearbeitung“ zeigen¹⁵⁴.

Henselt, den Kinkel in die Mitte zwischen Thalberg und Chopin positioniert, sei „gediegener“ als Thalberg und besitze weniger Genialität als Chopin, er vereinige jedoch jeweils einen kleinen Teil an Vorzügen von beiden Komponisten in sich.¹⁵⁵ Eine Eigenart Henselts sei seine Verwendung von „fremdartigen, übermäßig mit # u. b versehenen Tonarten“¹⁵⁶, die einen einfachen Gedanken origineller erscheinen ließe als er eigentlich sei und den Dilettanten manch beliebtes Stücke erschwere. Diese Unart habe bereits viele Nachahmer gefunden und man sollte nach Kinkel Tonarten wie das „heilige desdur, das tragische as u. esmol, das in dunkeln Purpur gehüllte fisdur“ nicht für jede Lappalie missbrauchen.

Zwei weitere „treffliche“ Komponisten, die Kinkel mehr der Mendelssohnschen Richtung zuweist, seien Heller und Benett. Hellers Werk zeichne sich dabei durch dessen originelle Rhythmen und große Gedankenkraft aus, während Benetts Stärke in „Grazie u. Zartheit des Gefühls“ liege¹⁵⁷.

Liszt charakterisiert sie als ausgezeichneten Pianisten, er sei jedoch als Komponist per se für den Kenner zu wenig bedeutend und zu wenig ausführbar für den Dilettanten. Kinkel hebt jedoch als besonderen Verdienst Liszts dessen Transkription der Schubert-Lieder hervor.

¹⁵⁰ ebd.

¹⁵¹ ebd., S. 305f.

¹⁵² ebd., S. 306

¹⁵³ ebd.

¹⁵⁴ ebd.

¹⁵⁵ ebd.

¹⁵⁶ ebd., S. 307

¹⁵⁷ ebd.

Am Schluss des Aufsatzes begründet Kinkel ihre Auslassung Beethovens, der für sie offenbar eine Sonderstellung innehat: „Weil er einzig u. unvergleichbar dasteht, keiner Zeit u. Moderichtung angehört, und ein einer ganzen Reihenfolge von 20 Berichten von diesem Umfange, doch nicht genügend zu erschöpfen wäre.“¹⁵⁸

3.1.3. Felix Mendelssohn

Kinkel, die Mendelssohns ungeheuren Schaffensdrang gerade in den letzten Jahren hervorhebt, stellt bei seinem Oratorium „Elias“ jedoch eine „Erschöpfung des Meisters“¹⁵⁹ fest, welche sich an „einer Monotonie des Rhythmus“¹⁶⁰ bemerkbar mache. Für Kinkel, die das Werk ansonsten für hervorragend beurteilt, ist der Rhythmus in jenem Werk nur ansatzweise „feurig“ und jene Ansätze würden „sogleich wieder in eine fast krankhafte Müdigkeit zurücksinken.“¹⁶¹ Kinkel stellt fest:

„Edle *Melodien* gibt das Schönheitsgefühl. Der *harmonische* Antheil wird größtentheils durch die Tiefe der musikalischen Erkenntnis bedingt, und gerade im Wissenschaftlichen bestand eine Hauptstärke Mendelssohns. Aber im Rhythmus verräth sich stets die Ueberfülle jugendfrischer Lebenskraft [...]“¹⁶²

Kinkel geht im Weiteren auch auf seine Schwester Fanny Hensel ein, die für Kinkel „von allen Tonkünstlerinnen der Vergangenheit wie der Gegenwart [...] wohl die bedeutendste und vielseitigste gewesen“¹⁶³ war. Kinkel würdigt Fanny Hensel als Komponistin, die mit großer kontrapunktischen Sachkenntnis einen „reinen und lieblichen Styl“¹⁶⁴ verband. Während Felix nach außen hin wirkte, wirkte Fanny „in einer mehr abgeschlossenen Sphäre für den Cultus der Töne“ und sie überwand erst später ihre Scheu ihre Werke unter ihrem Namen herauszugeben. Zum anderen lobt sie ihre Fähigkeit als Dirigentin, bei der sie selbst die schwierigsten Werke mit nicht zu überbietender „Ruhe und Würde“ musikalisch leitete und hebt zuletzt ihr vollkommenes Klavierspiel hervor. Außerdem habe sich Fanny Hensel als Kennerin der „classischen Musikliteratur“ gezeigt, indem sie Bach und Beethoven überwiegend aus dem Gedächtnis spielte.

¹⁵⁸ ebd., S. 308

¹⁵⁹ Kinkel, Johanna: Felix Mendelssohn. In: *Allgemeine Zeitung/Beilage*, Nr. 317, 13.11.1847, Sp. 2529

¹⁶⁰ ebd.

¹⁶¹ ebd.

¹⁶² ebd.

¹⁶³ ebd.

¹⁶⁴ ebd.

Sehr deutlich streicht Kinkel in diesem Artikel die enge Verbundenheit der beiden Geschwister hervor. Als Beispiel für die Affinität der Stile der Geschwister, bzw. deren geistige Verwandtschaft¹⁶⁵ schildert Kinkel eine Begebenheit, bei der sie selbst zugegen gewesen sein soll: so erhielt Fanny Hensel eine Sendung von Felix Mendelssohn, in der ein Präludium samt Fuge enthalten war, damit Fanny sie wie üblich begutachten sollte. Zufällig hatte Fanny am Vortag Felix ebenso ein Präludium mit Fuge geschickt. Der Zufall habe es dabei gewollt, dass beide Kompositionen in As-Dur waren und dieselbe Taktart hatten. Kinkel dürfte sich bei der Tonart geirrt haben, ein solcher Vorfall hat sich zwar wirklich ereignet, auch in dem Zeitraum in dem Kinkel in Berlin war, allerdings waren, wie aus dem Briefwechsel der Geschwister hervorgeht, die Präludien in B-Dur.¹⁶⁶ Eine weitere Ähnlichkeit der beiden Geschwister sieht Kinkel darin, dass beide gegen Ende ihres Lebens nach größeren Formen gestrebt hätten, während Mendelssohn sich mit dem „Elias“ beschäftigte, schrieb Fanny Hensel eine Musik zu Faust II.

Als besonderen Verdienst würdigt Kinkel Felix Mendelssohns Beteiligung an der Entstehung des Leipziger Konservatoriums und sieht ihn dabei als Begründer einer neuen Musikepoche.

¹⁶⁵ vgl. Asten-Kinkel, Adelheid von: Friedrich Chopin als Komponist. Von Johanna Kinkel. Geschrieben im Jahre 1855. Aus ihrem Nachlaß. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, Stuttgart, Leipzig 1902, S. 95

¹⁶⁶ siehe http://mugi.hfmt-hamburg.de/Hensel_Korrespondenzen/gedanken/3praeludium.html

3.2. Musikkritiken

Da die Vielzahl der von Johanna Kinkel verfassten Opernkritiken den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, werden hier lediglich charakteristische Rezensionen, welche die auch in späteren Schriften geäußerte Ablehnung der italienischen Opernmusik widerspiegeln, angeführt. Es handelt sich hier um Opernkritiken des Bonner Stadttheaters, welches am 29.10.1848 neu eröffnet worden war und in der „Bonner bzw. Neuen Bonner Zeitung“¹⁶⁷ in der Rubrik „Theater in Bonn“ erschien. Abseits von der Kritik an den Opern bzw. Komponisten selbst, gilt zu sagen, dass Kinkel relativ schonungsvoll mit den Solisten, Chorsängern und dem Orchester verfuhr und lediglich grobe Fehler im Vortrag und Ausdruck kritisierte. Ansonsten war sie meist nachsichtig und lobte die Weiterentwicklung der Darsteller.

In der Rezension über Bellinis „Romeo und Julia“ vom 17.11.1848¹⁶⁸ stellt sie zunächst fest, dass Bellini gerade beim Salonpublikum beliebt sei. Auf die Frage nach der großen Popularität seiner Werke, kommt sie zum Schluss, dass es „[...] nur die süßliche Charakterlosigkeit“¹⁶⁹ Bellinis sei, welche ihm so einen großen Zustrom verschaffe. Kritisiert wird zudem die „[...] oberflächliche Melodie, die gar keinen harmonischen Gehalt zu Basis hat.“¹⁷⁰ Zudem stellt sie fest: „Die Melodie ist gleichsam das Gemüth in der Musik, die Harmonie der Geist, der Rhythmus die Thatkraft. Diese drei zusammen bilden den Charakter des Componisten, und den müssen wir dem seichten, geistlosen Bellini völlig absprechen.“¹⁷¹ Gerade der Einsatz des Marschrhythmus, der nur geringe Variationen aufweise ziehe sich durch das ganze Werk, ohne auf die jeweilige inhaltliche Situation zu passen. Dieselbe Feststellung macht Kinkel später in ihrem Aufsatz „Chopin als Komponist“, wo sie über den Rhythmus schreibt: „Einen schlimmen Rückschlag hat die Opernmusik der modernen Italiener [...] auf das rhythmische Gefühl der musikalischen Welt ausgeübt. Bellini hat die Empfindlichkeit gegen das Ungehörige bis zu dem Grade abgestumpft, daß er seinen monotonen Marschrhythmus nicht einmal während des Ausdrucks weiblicher Klagen und Bitten einstellte.“¹⁷²

¹⁶⁷ Gottfried Kinkel übernahm am 6. August 1848 die Redaktion der „Bonner Zeitung“, die er mit Beginn des Jahres 1849 in „Neue Bonner Zeitung“ umbenannte

¹⁶⁸ Bonner Zeitung, Nr. 176, Bonn, 17.11.1848

¹⁶⁹ ebd.

¹⁷⁰ ebd.

¹⁷¹ ebd.

Eine weitere Rezension über Bellini vom 19. Jänner 1849¹⁷³ betrifft seine Oper „Die Nachtwandlerin“. Sie kritisiert dabei vor allem, dass Bellini „seine Personen nicht musikalisch individualisirt. Alle singen im selben Charakter, Liebende und Hassende, Grafen und Landmädchen; für jede Rolle das nämliche eintönig begleitende Arpeggio, die nämlichen gespreizten Rouladen.“¹⁷⁴ Sie verweist dazu im Gegensatz auf Mozarts Don Giovanni, welches sie als „Meisterwerk musikalischer Charakterzeichnung“¹⁷⁵ versteht.¹⁷⁶ Dabei verweist sie auf die kontrastierenden Arien zwischen dem „genialen Verführer“ Don Giovanni und des „philiströsen“ Don Ottavio. Ferner auf die als „Abenteurerin“ charakterisierte Donna Elvira im Gegensatz zu der „edleren, größeren Natur“ Donna Annas. In der darauf folgenden Rezension „Don Giovannis“ vom 21. Jänner 1849¹⁷⁷ knüpft sie an die Bemerkungen der vorherigen Kritik folgendermaßen an: „Von allen geistreichen Tonkünstlern ist Mozart der klarste. Seine Gedanken sind wie die reine Wahrheit jedem begreiflich, und dabei in eine Fluth von Schönheit getaucht, daß selbst der ächte Ausdruck des Grauenvollen dem zartesten Gefühl nie verletzend erscheint.“¹⁷⁸

Eine ähnliche negative Bewertung wie Bellini erfährt Donizettis „Lucrezia Borgia“ in der Rezension vom 17. Dezember 1848¹⁷⁹. Vor allem die Virtuosität, die der Gesangsstimme abverlangt wird und die für Kinkel an unpassenden Stellen eingesetzt wird, erfährt Kritik: „Donizetti aber läßt die Lucrezia, nachdem sie entdeckt daß sie ihren einzigen Sohn vergiftet hat, ihre Verzweiflung durch die lustigsten Läufe und Triller ausdrücken.“ Laut einer weiteren Rezension über diese Oper vom 14.01.1849¹⁸⁰ sei die Musik „eine trugerische [sic] Facade mit einer dünnen flittergoldnen Melodie übertüncht [...]“. Zudem stellt sie fest, dass gerade das „Ranglogen=Publikum“ ihn vergöttere und Donizetti jenem „sein ganzes Talent geopfert“ habe.

Siegel schreibt in ihrer Arbeit „Johanna Kinkel's Chopin als Komponist“¹⁸¹, dass es ungewöhnlich sei, dass sich in Kinkels Kritiken, welche ja in die politisch brisante Zeit

¹⁷² Asten-Kinkel, Adelheid von: Friedrich Chopin als Komponist. Von Johanna Kinkel. Geschrieben im Jahre 1855. Aus ihrem Nachlaß. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, Stuttgart, Leipzig 1902, S. 346

¹⁷³ Neue Bonner Zeitung, Nr. 16, 19.01.1849

¹⁷⁴ ebd.

¹⁷⁵ ebd.

¹⁷⁶ vgl. Kapitel 4.3.2, Vortrag über Mozart, bei dem sie der Oper „Le nozze di Figaro“ jenes Zeugnis ausstellt

¹⁷⁷ Neue Bonner Zeitung, Nr. 18, 21.01.1849

¹⁷⁸ ebd.

¹⁷⁹ Bonner Zeitung, Nr. 201, 17.12.1848

¹⁸⁰ Neue Bonner Zeitung, Nr. 12, 14.01.1849

¹⁸¹ Siegel, Linda: Johanna Kinkel's „Chopin als Komponist“ and Other Musical Writings: Untapped Source Readings in the History of Romantic Music. In: *College Music Symposium*, Vol. 43, 2003, S. 109

1848/49 fallen, keine politischen Andeutungen fänden, nicht einmal bei Webers „Freischütz“. Einen gegensätzlichen Standpunkt nimmt Weissweiler ein, welche schreibt, dass sich Kinkel sehr wohl in dieser Zeit mit der „politischen Musikkritik“¹⁸² beschäftigt habe und sie verweist auf Kinkels Rezension der Zauberflöte, bei der sie jener Oper „um die Zensurbehörden zu verhöhnen [...] revolutionäre Bedeutung“¹⁸³ untergeschoben habe.

So heißt es in der Rezension zu Mozarts „Zauberflöte“ am 18. März 1849¹⁸⁴ nach einem allgemeinen Lob der Komposition:

„Hinsichtlich des Stoffes der Oper, möchten wir eine Interpellation an den Theaterdirektor, Herrn Löwe richten. Derselbe steht sonst nicht im Rufe ein so arger Revolutionär zu sein. Um so mehr müssen wir erstaunen, daß derselbe sich nicht entblödet ein Stück aufführen zu lassen, welches von A bis Z nichts als freche Verspottung der obersten Landesbehörden, und unehrerbietigen Tadel der neuesten Gesetzesvorlagen enthält. Wer sieht nicht auf den ersten Blick daß das Schloß auf den Mund des Proletariers Papageno, da octroyirte Preßgesetz verhöhnen soll: daß unter dem Mohren Monostatos, der an der Pamina eine so gröbliche Verletzung der Habeas=Corpus=Akte begeht, der General Wrangel verwandt wird: Daß die Königin der Nacht die Reaktion, und die 3 Damen die Potsdamer Camarilla vorstellen sollen [...].“

Auch bei der Rezension Beethovens „Fidelio“ vom 25. Dezemeber 1848¹⁸⁵ schreibt es Kinkel dem Theaterdirektor Löwe zu, dass er diese Oper bewusst auf den Tag

„[...] zur Feier der Freisprechung Gottschalks's und Anneke's¹⁸⁶ vor den Assisen zu Köln die Aufführung gerades dieser Oper gelegt, in welcher auch eine Oper der bürokratischen Willkühr beim letzten Finale in alle bürgerlichen Rechte wieder eingesetzt wird.“¹⁸⁷

Ebenso finden sich politische Untertöne in ihrer Rezension zu Mozarts „Figaros Hochzeit“ am 28. Jänner 1849¹⁸⁸, wo sie bezüglich des Grafen Almaviva schreibt:

„Er hat sich auch einmal in einer Märzlauene verschiedener Rechte begeben die er nun auf dem Wege der Vereinbarung wieder zu erringen strebt. Wie überall, so bilden sich auch hier sogleich eine *Rechte* um den regierenden Herrn, repräsentirt durch einen Rabulisten (Bartolo), einen Hofkünstler (Basilio) und ein altes Weib (Marcellina). Diese bemühen sich im ersten Finale, der interpellirenden *Linken* zum Trotz, alle Segnungen der Patrimonial=Gerichtsbarkeit zu schützen.“¹⁸⁹

¹⁸² Weissweiler, Eva: *Zu Johanna Kinkel und ihrem Chopin-Aufsatz*. In: Dissonanz, 1986, Nr. 8, S. 5

¹⁸³ ebd.

¹⁸⁴ Neue Bonner Zeitung, Nr. 64, 18.03.1849

¹⁸⁵ Extrablatt der Bonner Zeitung zur Belehrung des Handwerkerstandes und zur Besprechung und Förderung seiner Interessen, Nr. 38, 25.12.1848

¹⁸⁶ Die Revolutionäre Fritz Anneke und Andreas Gottschalk wurden am 03.07.1848 verhaftet

¹⁸⁷ ebd.

¹⁸⁸ Neue Bonner Zeitung, Nr. 23, 28.01.1849

¹⁸⁹ ebd.

Abseits dieser politischen Zwischentöne ist eine sehr große Favorisierung der deutschen Oper, insbesondere der Mozart-Opern „Le nozze di Figaro“ und „Don Giovanni“ zu erkennen. Die italienische Opernmusik wird vor allem wegen der starken Gewichtung der Melodie verurteilt und zum anderen wegen der virtuoson „Kunststücke“, deren Einsatz an unpassenden Stellen kritisiert wird.

3.3. Erzählungen

Die gemeinsame Anthologie „Erzählungen von Gottfried und Johanna Kinkel“ enthält von Johanna Kinkel u.a. drei Beiträge musikalischer Natur. Es sind dies: „Der Musikant. Eine rheinische Bürgergeschichte“, „Aus dem Tagebuch eines Componisten. Skizze von Johanna Kinkel“ und „Musikalische Orthodoxie. Novelle von Johanna Kinkel“.

Alle diese Schriften befassen sich aus verschiedenen Perspektiven mit dem Berufsstand des Musikers und seiner Existenzberechtigung. Während die erste Erzählung eine pejorative Wertung des Musikantenberufes in der bürgerlichen Gesellschaft schildert, beschäftigt sich „Aus dem Tagebuch eines Componisten“ mit dem Konflikt eines „schaffenden“ Komponisten mit einem „reproduzierenden“¹⁹⁰ Musiker und einem Dilettanten. Die Novelle „Musikalische Orthodoxie“, auf die besonders eingegangen wird, zeichnet sehr anschaulich anhand eines ästhetischen Diskurses die Entwicklung einer Musikerin, die nicht zuletzt auf eigenen Erfahrungen Johanna Kinkels beruht.

3.3.1. Der Musikant

Die Erzählung „Der Musikant. Eine rheinische Bürgergeschichte.“ schildert die Liebesbeziehung zwischen einem Geige spielenden Bauernsohn und der Tochter eines reichen Brauers. Der Vater des Mädchens ist jedoch gegen diese Verbindung und bewilligt deren Eheschließung nicht, da ein Musikant in seiner Familie für ihn „Schande“ und „Spott“ bedeutet.¹⁹¹ Die Tochter setzt sich jedoch über seine Missbilligung hinweg und heiratet trotzdem. Erst Jahre später versöhnt er sich mit der Tochter, als er einsieht,

¹⁹⁰ vgl. Nieberle, Sigrid: *FrauenMusikLiteratur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert.* (= Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 51) Stuttgart, Weimar 1999, S. 126

dass seine Vorurteile gegenüber dem Schwiegersohn – der das Musizieren mittlerweile aufgegeben hat - unbegründet waren:

„Sein Vorurtheil gegen diesen Stand hatte seiner Phantasie den Franz stets als einen etwas ruppigen tölpelhaften Landstreicher ausgemalt. Wie sank ihm der Hochmuth als er mit dem durchbohrendsten Blick nichts entdecken konnte, das zu seiner Lieblingsvorstellung von einem Musikanten paßte. Der junge Mann sah ganz verständig und ehrbar aus, hatte eine schöne männliche Haltung, und war durchaus nicht im Bänkelsängerstyl gekleidet, sonder so daß er für einen Kirchenvorstand passiren konnte. Er verglich ihn mit allen Umstehenden, und fand halb mit Verdruß halb mit Vergnügen, daß er sich seiner nicht zu schämen habe – hinge ihm nur der Schandfleck nicht an, daß er ehemals zur Kirmes aufgespielt hatte.“¹⁹²

Wie aus dem Titel bereits hervorgeht, geht es dabei nicht um die Profession des Musikers, sondern um die des Musikanten, sprich um einen „Spielmann“, der als Unterhaltungsmusiker in der Vorstellung des Vaters zweifelhaften Ruf besitzt. Obwohl der Schwiegersohn kein Musikant mehr ist, haftet ihm aus Perspektive des Schwiegervaters zwar immer noch ein gewisser Makel an, aber es bleibt dem Vater schlussendlich nichts anderes übrig, als die Wahl seiner Tochter zu akzeptieren.

3.3.2. Aus dem Tagebuch eines Componisten

Die Erzählung „Aus dem Tagebuch eines Componisten. Skizze.“ schildert aus der Perspektive eines Kompositionsstudenten einen musikalischen Kleinkrieg, den sich der junge Komponist mit zwei Nachbarn liefert. Zunächst ist es ein Geiger, der mit seinen „Capriolen“ die Ruhe des jungen Komponisten stört und sein sensibles Ohr belästigt: „Ich kann mich ohnehin beim Anhören einer schlecht gespielten Violine nie der Einbildung erwehren, als klage aus ihren Tönen der Geist derjenigen Katze, welche ihre Gedärme zu Verfertigung der e=Saite hergeben mußte, um den Menschen durch ihren Opfertod ein Vergnügen zu machen.“¹⁹³ Um sich dem Störer zu entledigen, sieht der Komponist keinen anderen Ausweg als ein musikalisches Duell: „Es galt also, wer von uns beiden den Andern todts musizire.“¹⁹⁴ Mit dem kraftvollen Ton seines Flügels kann er sich schließlich behaupten und die Strategie scheint zu wirken. Der in einem Brief ausgedrückte Kompromissvorschlag des Geigers, unterschiedliche Zeiten zum

¹⁹¹ siehe Kinkel, Johanna; Kinkel Gottfried: *Erzählungen von Gottfried und Johanna Kinkel*. Stuttgart, Tübingen 1851, S. 127

¹⁹² ebd., S. 139

¹⁹³ ebd., S. 220

Musizieren festzusetzen, genügt dem Komponisten jedoch nicht. In einem Gespräch erklärt der Komponist, dass ihn selbst weit entfernte Musik beim Vorgang des Komponierens störe: „Ich schilderte ihm meine Qual: wie ich oft zehnmal die Feder angesetzt hatte, und wie mir, wenn ich mich nach der vorigen Störung kaum wieder gesammelt hatte, jedes Mal sein Violinbogen gleich der Parzenscheere meinen Gedanken durchschnitt.“¹⁹⁵ Der Geiger lässt sich schließlich überzeugen und zieht aus. Der Komponist hat jedoch durch sein lautstarkes Spielen auch die Nachbarin über ihm vertrieben und zu seinem Ärgernis zieht dort nun ein auf dem Flügel dilettierender Lieutenant ein. Da es dem Komponisten nicht gelingen mag, das Klavierspiel des Lieutenants zu ignorieren, beschließt er erneut einen „Kampf auf Leben und Tod“:

„Sobald er nur auf's Clavier tippte, saß auch ich an dem meinigen, und da dieß einen zwiefach stärkern Ton hatte als sein's, so konnte ich ihn immerhin sehr enuyiren. Ich griff mit beiden Händen vielstimmige Akkorde und tremulirte dazu im tiefsten Baß. Dagegen konnte er sich nur mit verdoppeltem Draufschlagen helfen, und zweimal wöchentlich mußte der Stimmer bei ihm neue Saiten aufziehen. Dennoch litt ich mehr als Er. Ich konnte ihn nur mit einer Musik übertäuben, die der seinen ähnlich war, und eine solche anzuhören war mir just die ärgste Marter. In meinen bescheidenen Lieblingsstücken: den Liedern ohne Worte, den Fugen und Sonaten herrschte das Pianissimo zu sehr vor um durch seine Polka's zu dringen.“¹⁹⁶

Die Versuche des Komponisten auf diese Art und Weise den Ruhestörer loszuwerden schlagen jedoch fehl. Er findet keine Ruhe beim Komponieren und fühlt sich schließlich unfähig zu jeglicher kreativen Tätigkeit:

„Das stete vergebliche Ansetzen zum Componiren, das Unterbrochenwerden, dann wieder das Fortissimo-Tremuliren mit dem ich seine Polka's übertäubte – alles dieß spannte so übermäßig meine Nerven an, daß ich Abends, wenn mein Peiniger auch einmal zum Thee ausgebeten war, vor Kopfschmerz doch nichts thun konnte. Meist war er aber zu Hause, und dann besuchten ihn fünf oder sechs Freunde, welche zum Clavier Bellini'sche oder Donizetti'sche Arien brüllten, entweder unisono, oder was noch schlimmer war: Baß und Diskant in Oktaven.“¹⁹⁷

Der Komponist rächt sich für diese abendlichen Belästigungen, indem er durch frühmorgendliche Proben mit einem Kinderchor den morgendlichen Schlaf des Lieutenants stört. Der Lieutenant, der mittlerweile die Absicht des Komponisten zu durchschauen beginnt, revanchiert sich seinerseits, als dass er einen Regimentstrompeter zur Verstärkung heranzieht. Der Komponist glaubt schon verloren

¹⁹⁴ ebd.

¹⁹⁵ ebd., S. 221

¹⁹⁶ ebd., S. 223f.

zu haben, als er sich der Bekanntschaft eines Serpentbläfers gewahr wird. Die Wirkung des Serpents, welche er anhand Berlioz' Instrumentationslehre schildert, scheint ihm als „das letzte Mittel“ am geeignetsten zu sein. Zusammen mit zwei Bassposaunisten, welche ein Organum von Hucbald anstimmen ist er schließlich erfolgreich:

„Aber nicht vergebens wendete ich ein reichliches Frühstück an den Serpentbläser und zwei Baß-Posaunisten vom Orchester, die ich jedes Mal wenn der Lieutenant eine Nacht durchtanzte hatte, des Morgens schon um fünf Uhr zu einer Uebung abholte. Wir probirten das obenerwähnte Organum des Hucbaldus, dessen langgehaltene Noten besonders für das Serpent geschaffen schienen; aber unser Concert blieb nicht ohne auswärtige Unterstützung, denn alle Hunde und Katzen der Nachbarschaft, selbst das Federvieh und ein paar Milchesel stimmten zu diesen urweltlichen Tönen jauchzend mit ein. Dreimal hatten wir dieses Morgenständchen dargebracht, das zog der Lieutenant aus.“¹⁹⁸

Im Vergleich zur ersten Konfrontation, bei dem der Geiger durch einen Brief die Initiative für ein klärendes Gespräch schafft und in dieser Unterredung Verständnis für den „schaffenden“ Komponisten zeigt, wird im zweiten Konflikt eine verbale Klärung gar nicht in Erwägung gezogen.¹⁹⁹ Denn der Kompositionsstudent hat es dieses Mal offenbar nicht mit einem „verständigen Manne“²⁰⁰ zu tun, dies wird in der Entgegnung des Lieutenants auf den Hinweis der Vermieterin bei seinem Einzug, dass unter ihm ebenfalls Klavier gespielt wird, deutlich: „Der Lieutenant erwiderte lachend: das thäte ihm gar nichts, im Gegentheil, solche tolle Musik durcheinander werde ihm und seinen Kameraden unendlichen Spaß machen.“²⁰¹ Diese Bekundung lässt den Komponisten fürchten, dass seine „Waffen gegen so unempfindliche Ohren stumpf“²⁰² seien und er empfindet die Anwesenheit des ihn störenden Dilettanten schließlich als existenzbedrohend: „Ich haßte ihn endlich als meinen bittersten Feind und als den Zerstörer meiner ganzen Existenz.“²⁰³ Erst durch den „barbarischen Klang“ des Serpents kann er den Dilettanten schlussendlich loswerden.

Insgesamt beansprucht der Komponist mit seiner Tätigkeit die Vormachtsstellung für sich, der Geigenvirtuose sowie der Dilettant muss den Platz zu seinen Gunsten

¹⁹⁷ ebd., S. 225

¹⁹⁸ ebd., S. 227f.

¹⁹⁹ vgl. Nieberle, Sigrid: *FrauenMusikLiteratur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert.* (= Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 51) Stuttgart, Weimar 1999, S. 127

²⁰⁰ Kinkel, Johanna; Kinkel Gottfried: *Erzählungen von Gottfried und Johanna Kinkel.* Stuttgart, Tübingen 1851, S. 220

²⁰¹ ebd., S. 222

²⁰² ebd.

²⁰³ ebd.

räumen. Um seine bedrohte Existenz zu sichern ersinnt er drastische Mittel, den Geiger gilt es „tot zu musizieren“, beim Lieutenant stürzt er sich in den „Kampf auf Leben und Tod“. Die Ernsthaftigkeit, mit dem der Komponist sein Ziel verfolgt, und die aufwendigen Manöver, denen er sich bedient, zeugen dabei von seiner Unfähigkeit Konflikte auf verbaler Ebene zu lösen. So gesehen erhält der von Kinkel gezeichnete Komponistentypus, dessen Anspruch auf Alleinherrschaft in Fanatismus ausartet, auch eine ironische Konnotation.

3.3.3. Musikalische Orthodoxie

Die Entstehung der Novelle „Musikalische Orthodoxie“ geht vermutlich bis auf das Jahr 1841 zurück²⁰⁴ und erschien noch vor der Veröffentlichung im Band „Erzählungen von Gottfried und Johanna Kinkel“ bei Cotta von 1849, als Fortsetzungsgeschichte im Maikäfer ab der Nummer 31b vom 30. Juli 1844²⁰⁵. Der Untertitel „Anachronistische Novelle für das Stiftungsfest 1846“ scheint in der späteren Fassung nicht auf. Der Begriff des Anachronismus sieht Nieberle dabei „doppelt und dabei zugleich gegenläufig markiert“²⁰⁶: denn die in der Novelle geschilderte Sechszahl „Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven“ war auch schon zu Kinkels Zeit in die Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven und die Epoche des Barocks und Vorklassik mit den Vertretern Bach, Händel, Gluck aufgeteilt. Der andere Anachronismus finde sich laut Nieberle in der Tatsache, dass das Happy End der dirigierenden Ehefrau und Mutter der damaligen Gegenwart nicht entsprach und vielmehr auf die Zukunft deute.²⁰⁷ Nieberle weist zudem darauf hin, dass in der Druckfassung der Anthologie der Text etwas gekürzt wurde, und die dreiteilige Struktur erst dort, durch Striche markiert, aufscheint²⁰⁸.

Wie Janssen in ihrer Arbeit „Johanna Kinkel als Musikpädagogin und Musikschriftstellerin“²⁰⁹ hinweist, hat sich Kinkel bereits vor der Novelle schriftlich mit

²⁰⁴ nach Nieberle, Sigrid: *FrauenMusikLiteratur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert.* (= Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 51) Stuttgart, Weimar 1999 S. 136

²⁰⁵ Brandt-Schwarze, Ulrike; Kramer, Astrid; Oellers, Norbert; Rösch-Sondermann, Hermann (Hg.): *Der Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister.* Bd. 3, Jahrgang 1843 / 2. Halbjahr und 1844 (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 32), Bonn 1984, S. 459

²⁰⁶ Nieberle, Sigrid: *FrauenMusikLiteratur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert.* (= Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 51) Stuttgart, Weimar 1999, S. 141

²⁰⁷ siehe ebd.

²⁰⁸ siehe ebd. Fußnote 253, S. 223

²⁰⁹ Janssen, Christina: *Johanna Kinkel als Musikpädagogin und Musikschriftstellerin.* Prüfungsarbeit, Oldenburg 1996

„musikalischer Orthodoxie“ beschäftigt. Und zwar beteiligte sie sich in dem Beitrag zu „Orestius und Pilatus“ im Maikäfer des 2. Jahrgangs, bei dem in ihrer getexteten Folge ein musikalisch Orthodoxer in Gestalt des Priamus auftritt und dabei persifliert wird.²¹⁰

Kurzzusammenfassung:

Die Novelle schildert anhand dreier Lebensstationen die Entwicklung der jungen Pianistin Ida Fernhofer, bei der sie den Prozess durchläuft, Vorurteile gegenüber zeitgenössischer Musik, die ihr bislang nur als Salonmusik untergekommen war, abzubauen. Ida ist im ersten Teil noch eine fanatische „Orthodoxe“, welche den Adel von seiner Geschmacklosigkeit kurieren will. Sie muss jedoch bald einsehen, dass jene Gesellschaft keine Lernbereitschaft für komplexere Musik besitzt und stattdessen lieber Unterhaltung in der Salonmusik sucht. Zwar versucht sie aus Schwärmerei zu dem Grafen Selvar dem Geschmack des Adels entgegen zu kommen, doch erscheint ihr dies als allzu großes Opfer, liegt ihr zudem der Verdacht nahe, dass der Graf sie als Salonmusikerin in seinen Dienst stellen will. Als der Graf schließlich ein neues Objekt seiner Bewunderung in Person einer Sängerin gefunden hat, die Ida am Klavier begleiten soll, entschließt sie sich zur Abreise.

Bewusst wählt sie eine Stadt aus, in der vorherrschend klassische Musik praktiziert wird. Hier kommt nun der Konzertmeister Sohling ins Spiel, der sogleich Idas herausragende Fähigkeiten im Klavierspiel bemerkt, aber bald feststellt, dass in ihrem Repertoire keinerlei Gegenwartsmusik zu finden ist. Idas Ablehnung gegenüber dieser für sie „ephemeren“ Musik basiert jedoch lediglich auf Vorurteilen, da sie sich bislang gar nicht mit zeitgenössischer Musik beschäftigt hat. Hier ist es schließlich Sohling, der bei Ida Überzeugungsarbeit leistet, indem er ihr eine empirische Auseinandersetzung mit Musik ans Herz legt. Er warnt, allzu unkritisch die großen Meister zu verehren, denn gerade diese „blinden Anbeter“ würden die Entwicklung in der Musik hemmen. Durch vergleichende Beispiele am Klavier bewirkt Sohling bei Ida schließlich eine Aufweichung ihrer starren Anschauungen und ihr musikalischer Horizont erfährt eine Bereicherung. Ebenso die lebhaften Gespräche über Musik mit Sohling und einer befreundeten Malerin, welche anhand ihrer breit gefächerten Bildung Idas Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Blickwinkel des Diskussionsgegenstands lenkt, stoßen bei Ida auf positive Resonanz. Sie erkennt die Notwendigkeit einer umfassenden Bildung, um sich einerseits selbst ein tieferes Musikverständnis

²¹⁰ ebd., S. 69f.

anzueignen und andererseits um dieses auch an weniger musikalisch Gebildete weiterzuvermitteln. Der kurze dritte Teil schildert schließlich den Ausgang von Idas Entwicklung als Happy End, bei dem sie ihren Beruf als Musikerin mit einer glücklichen Ehe mit Sohling zu vereinen weiß.

Inhalt:

Gleich zu Beginn des *ersten Teils* der Novelle wird festgehalten, dass es Ida widerstrebt, das Leben einer umherreisenden Konzertpianistin zu führen, da „ihre musikalische Richtung zu sehr dem herrschenden Geschmack des Publikums entgegenstand“²¹¹. Vielmehr möchte sie zunächst als Klavierlehrerin Fuß fassen, um so die nötigen finanziellen Mittel für ihre Weiterausbildung zur „höchsten Kunststufe“ zu sammeln. Idas Umgang, der seit „ihrer Kindheit auf spießbürgerliche Personen beschränkt“²¹² gewesen war, wird in der neuen Stadt durch adelige Kreise erweitert und sie empfindet dies zunächst als Bereicherung. Vor allem die vornehme, ästhetische Person des Grafen Selvar, dessen Villa im Nachbardörfchen Waldheim steht, wird zum Zentrum ihrer Bewunderung. Ihre Vertraute, Frau Werl, mahnt sie jedoch vor ihrem ersten Vorspiel im Selvar'schen Hause nur ja keine Fugen von Bach vorzutragen, sie würde damit alles verderben. Auf Idas Entrüstung hin teilt ihr Frau Werl ihre Erfahrungen des „vornehmen Musikgeschmacks“ mit und überredet sie zu einem Kompromiss. Sie solle einige „vermittelnde Kompositionen von Hummel und Carl Maria von Weber“²¹³ einstudieren, die für Ida „so ziemlich die Grenze zwischen der gelehrten und ganz trivialen Musik“²¹⁴ darstellen.

Bei einem Besuch verfällt Ida mit der Tochter des Grafens sogleich in einen Disput über Bellini und Donizetti. Im Gegensatz zur jungen Gräfin, die eine Begeisterung für die modernen italienischen Komponisten hegt, kann Ida ihre Abneigung über deren Kompositionsweise nicht verhehlen:

„Ida hielt ihr die große Armuth der modernen italienischen Compositionsweise entgegen. Sie erinnerte sie an die immer wiederkehrenden süßlichen, charakterlosen Melodien, unfähig, das höchste Entzücken, wie den tiefsten Seelenschmerz auszudrücken; an die Ansätze zu Kraftstellen, die stets affectirt und lächerlich erschienen und durch die mindeste Parodie sogleich in ihrer ganzen Blöße aufgedeckt würden; an den monotonen Marschrhythmus; an

²¹¹ Kinkel, Johanna; Kinkel Gottfried: *Erzählungen von Gottfried und Johanna Kinkel*. Stuttgart, Tübingen 1851, S. 304

²¹² ebd., S. 314

²¹³ ebd., S. 306

²¹⁴ ebd.

die Harmonie, die in zwei oder drei verwandten Tonarten im Kreise läuft, wie im Tretrad, und an die totale Nichtigkeit der Begleitung und der Zwischenspiele.“²¹⁵

Die Gräfin lässt diese Argumentation jedoch kalt, sie verweist auf die allgemeine Beliebtheit dieser Kompositionen, während man bei einem Oratorium von Bach oder Händel vor Langeweile einschlafe. Ida entgegnet entrüstet, dass sie jemanden, der sich bei jenen Meistern langweile überhaupt keinen Kunstsinn zugestehe und richtet einen Appell an das Musikverständnis der Gräfin:

„Könnten Sie sich einmal überwinden Frau Gräfin, den Gang jeder Einzelstimme in er Bach'schen Fuge aufmerksam zu verfolgen, oder eine Sonate von Beethoven so zu studiren, dass Sie die Unendlichkeit ihrer Tiefe empfänden, Sie würden nach solch einem geistigen Genießen gar nicht mehr zu jener faden Spielerei mit Tönen zurückkehren mögen.“²¹⁶

Die Gräfin winkt jedoch ab, denn das Verständnis für den Kontrapunkt benötige sie für ihre Bedürfnisse nicht. Ein so anstrengendes Studium sei ihr viel zu mühsam, da sie die leichte Musik, die ihr so angenehm erscheint, ohnehin verstehe:

„Das mag für die gelehrten Musiker sein,‘ fügte sie hinzu, ‚die den sogenannten Kontrapunkt verstehen. Für uns genügt eine Melodie, die oben liegt und die vom Baß und den Mittelstimmen nicht weiter behelligt wird. Die künstliche Ausarbeitung ist nur Schuld, daß man das Schönste nicht mehr klar versteht. Es ist gewiß Zeichen eines feinen Geschmacks, daß die Italiener so elegant und einfach componiren.“²¹⁷

Ida, die nun vom Grafen aufgefordert wird, etwas auf dem Klavier zu spielen, wählt die Es-Dur Phantasie von Hummel, da diese für sie „auf der letzten Grenze desjenigen Gebietes steht, welches ein an Sebastian Bach gewohnter Spieler nicht überschreitet, und dessen anmuthige Verzierungen andererseits noch eben im Stande sind, einen Bellini-Fanatiker zu versöhnen“²¹⁸. Beeindruckt von ihrer Darbietung überredet sie der Graf auch zu einer Kostprobe ihres Gesanges, zu welcher sie sich nur zögerlich hingibt. Der Graf ist nun völlig hingerissen und gibt dies dem jungen Mädchen mit mancherlei Komplimenten auch zu verstehen. Die Besuche Idas werden mit der Zeit immer häufiger und sie verliebt sich Hals über Kopf in den Grafen. Frau Werl bleibt dies nicht verborgen und sie warnt Ida sich vor dieser „männlichen Coquette“²¹⁹ in Acht zu nehmen, denn sie wäre nicht die erste die aus Verzückung des Grafens zum Objekt seiner Eitelkeit würde. Ida will dies nicht wahrhaben, beschließt aber dennoch die

²¹⁵ ebd., S. 310

²¹⁶ ebd., S. 311

²¹⁷ ebd.

²¹⁸ ebd., S. 312

²¹⁹ ebd., S. 315

Warnungen Frau Werls zu beherzigen und sich ganz auf ihren Unterricht zu konzentrieren.

Schließlich kommt es aber mit Selvar zum musikalischen Bruch:

„Wie ein Donnerschlag traf es sie, als Selvar ihr vorschlug, Variationen von Herz über ein Thema von Rossini einzustudieren. Er hatte sie in einem Concert gehört und war davon ungemein entzückt. Die junge Gräfin, die bemerkte, wie Ida stutzte, fiel ein: ‚Man ist doch endlich des langweiligen Beethovens müde, und Ihr Repertoire würde durch etwas Mannigfaltigkeit sehr gewinnen.‘ Ida sprach mit gewohnter Heftigkeit ihre Verachtung aller bloßen Variations-Schmiede aus, und erklärte, daß Herz in der Kunst auf der untersten Stufe stehe, ja streng genommen er und seines Gleichen gar nicht mitzählten.“²²⁰

Bei einem Spaziergang versucht Selvar ihr die musikalischen Bedürfnisse der Salonmenschen begreiflich zu machen, und tatsächlich, versucht Ida ihm zu Liebe die Variationen einzuüben. Sie verzweifelt jedoch an diesem Unterfangen und schleudert den „Henri Herz“ von ihrem „profaniertem Clavier“ zu Boden. Sie will aber dennoch nicht aufgeben und beschließt stattdessen italienische Opernarien, die weniger Zeitaufwand erfordern, einzuüben. Der Versuch Arien von Bellini ganz in der „modernen Prima-Donnen-Manier“ zu singen, erscheint ihr jedoch als probe sie eine „Maskeraden-Toilette“:

„Wie kann Selvar glauben“ rief sie, „daß solche Karrikaturen wirkliche Liebe und wirklichen Schmerz ausdrücken! Nur Lüge und Affectation ist in dieser Musik, und was sollen wir von den vornehmen Empfindungen der Salonmenschen Besseres halten, wenn sie sagen: Das ist *unsere* Sprache. Und Alceste, Iphigenie sollen nicht mehr von der Gegenwart verstanden werden können? [...]“²²¹

Schließlich überrascht sie der Graf mit einem Besuch und macht Ida das Angebot bei ihr zu wohnen. Sie schlägt dies jedoch entschieden ab, zu sehr liegt ihr der Verdacht nahe, dass der Graf sie lediglich als Salonmusikerin in seinen Dienst stellen will. Noch ein letztes Mal versucht sie ihn am Klavier anhand abwechselnder Beispiele von Gluck und Bellini von der Richtigkeit ihrer Thesen zu überzeugen, dies gelingt jedoch nicht. Viel zu einseitig erscheint ihm ihr Standpunkt, „da sie exclusiv nur wenige Componisten gelten lies, welche die wahren Kunstforderungen erfüllt hätten.“²²²

Als der Graf ein Jahr später von einer Reise zurückkehrt, hat er nicht nur seine Tochter, sondern eine junge Dame, die er Ida als größte Sängerin der Zeit vorstellt, dabei. Obwohl Madame Fioretta den „weiblichen Kapellmeister“ – wie Selvar sie ihr vorstellt –

²²⁰ ebd., S. 320

²²¹ ebd., S. 324

²²² ebd., S. 326

keines Blickes würdigt, erklärt sich Ida bereit, die Sängerin am Klavier zu begleiten. Als dies in den nächsten Tagen wieder gewünscht wird und Ida erkennen muss, dass Selvar ein neues Zentrum seiner Begeisterung gefunden hat, entschließt sie sich, ihr Lager in dieser Stadt abzubrechen und in eine Stadt zu reisen, in der hauptsächlich die klassische Musik gepflegt wird.

Der *zweite Teil* der Novelle befasst sich mit den Leiden der Musiklehrer und zeigt Idas Wandlung ihres ästhetischen Empfindens auf. So wird der Blickwinkel zunächst auf den „Concertmeister Sohling“, der früher unter der Protektion des Grafen Selvars gestanden war, gerichtet. Er sitzt mit Kollegen in einem Garten und die Musiker erzählen sich Anekdoten über ihre Schüler. Ein Klavierlehrer beklagt sich dabei über eine Schülerin, eine Baronin, die ungeachtet ihres unzulänglichen Niveaus darauf beharrt, eine Chopin-Etüde zu spielen:

„Als sie nun mit hartnäckiger Todesverachtung einen Accord so falsch wie den andern hinwürgte, hörte ich mit stummer Verzweiflung zu; da mahnte sie mich, sie doch **sans gêne** zu corrigiren. Ich begann also beim nächsten Takt jede Note zu kritisiren; denn es kam gar keine reine vor. Da sagte sie gleimüthig: ‚Weiter, weiter!‘ Und so wechselte sie ab mit: ‚Ei, so helfen Sie doch, und sagen, wo ich falsch greife!‘ und: ‚Weiter, weiter!‘ Als das Stück aus war, sagte ihr Mann, der kopfschüttelnd zugehört hatte: **‚Mais c’est un diable de compositeur, ce Chopin là!‘**“²²³

Für Sohling unbegreiflich, hat sich jene Baronin in ihrem Kreis den Namen einer Musikkennnerin gemacht, obwohl ihre Argumentation der Beurteilung auf lediglich zwei Phrasen beschränkt ist:

„Wird eine Sängerin gelobt, so sagt die Baronin: ‚Es ist nur Schade, daß sie keine Idee von Portament hat.‘ Und ist von einem guten Clavierspieler die Rede, so wirft sie ein: ‚Wie kann man dieß Spiel schön finden; denn er hat ja einen schlechten Anschlag.‘ Im umgekehrten Falle, wenn eine Anfängerin auftritt, so sagt die Baronin: ‚Sie kann zwar noch nicht viel: aber sie hat ein natürliches Portament, was man bei mancher großen Sängerin vermisst.‘ Oder: ‚Man mag diesen Spieler tadeln, wie man will, ich finde aber, daß er einen guten Anschlag hat, und das ist die Hauptsache.‘“²²⁴

Ein anderer Lehrer, der ebenso mit einer Episode über das „weibliche Kunsturtheil“²²⁵ aufwarten kann, berichtet von einer englischen Schülerin, die sich über die durchwegs „ugly pieces“ seiner Klavierschule beklagt. Als er heute zur Unterrichtsstunde erschien,

²²³ ebd., S. 341

²²⁴ ebd., S. 341f.

²²⁵ ebd., S. 342

fand er die gesamte Familie um das Klavier versammelt, und die Mutter entrüstet darüber, dass man ein solch hässliches Stück der armen Kreatur doch nicht zumuten dürfe. Selbst die für Virtuosinnen geltenden Schwestern hätten das Stück probiert und ebenso für hässlich empfunden. Erst als er sich ans Klavier setzte und das Stück vorträgt, klärt sich der Irrtum auf: sie hatten übersehen, dass der Violinschlüssel auch der linken Hand vorgeschrieben war und „[...] so freilich eine höllische Harmonie hervorgebracht.“²²⁶ Während ein anderer Klavierlehrer in das Klagen über den Beruf mit einstimmt, da man als Klavierlehrer im Gegensatz zu anderen Instrumenten so viele Dissonanzen auf einmal zu ertragen habe, beschwert sich ein Harfenist über die Vormachtsstellung des Klaviers: „Und diese Wuth, die jetzt unter die Satans-Dilettanten gefahren ist, Clavier und nur Clavier zu spielen. [...] Alle Clavierlehrer prosperieren in dieser Stadt, während ich meine Harfe an die Weiden Babylons hängen müsste, wenn sich [sic] nicht hie und da im Orchester aus ihrer Verschollenheit ans Licht gerufen würde!“²²⁷

Als die Kollegen schließlich auf Ida Fernhofer zu sprechen kommen, entsinnt sich Sohling eines Briefes von Selvar, in dem Ida als Genie empfohlen wird. Er beschließt Ida aufzusuchen, obwohl es ihm nicht behagt, „[...] die Pathenschaft über eine muthmaßliche Herz- und Kalkbrenner-Virtuosin zu übernehmen [...]“²²⁸. Da er Sohling jedoch verpflichtet ist, überwindet er sich und findet Ida in einer abgelegenen Gegend, in einem Gartenhäuschen wohnend.

Hat er zuvor von draußen ihr vorzügliches Spiel wahrgenommen, muss er im ersten Gespräch mit Ida jedoch feststellen, dass ihr zeitgenössische Kompositionen völlig unbekannt sind. So hat sie bislang weder Chopin noch Mendelssohn gespielt und die Opern von Spohr, Weber und Spontini sind ihr fremd. Sohling fühlt sich daher in die Pflicht gerufen ihr die zeitgenössische Musik näher zu bringen, denn mit ihrer hervorragenden Grundlage werde sie „leichter als Andere auffassen, wie redlich unsere großen Meister auf der Bahn weiter bauten, die jene Unsterblichen vorher geebnet haben.“²²⁹ Sohling stößt zunächst auf eine ablehnende Haltung Idas, sie kann sich nicht vorstellen an solch „ephemerer“ Musik Gefallen zu finden. Jedoch muss sie sich eingestehen, dass sie keine der von Sohling genannten Komponisten je einer genaueren Betrachtung unterzogen hat.

²²⁶ ebd., S. 342f.

²²⁷ ebd., S. 343f.

²²⁸ ebd., S. 344f.

²²⁹ ebd., S. 346

Da Ida bislang keine Schüler gefunden hat und sich in finanziellen Schwierigkeiten befindet, lässt sie sich schließlich auf Sohlings Anerbieten ein, bei einer befreundeten Malerin Sohlings einzuziehen. Von ihren neuen Freunden wird sie in Familien eingeführt, bei denen sie sich durch ihr auswendiges Spiel der beinahe gesamten Klavierliteratur des vorigen Jahrhunderts beliebt macht. Manchen ist sie dabei jedoch nicht orthodox genug, da sie neben Bach und Händel auch Mozart und Beethoven schätzt. Bei einer Gelegenheit führt sie einen Professor, der eine Abneigung für Beethoven hegt, hinter das Licht indem sie Melodien aus einer unbekannten Händel-Oper spielt und vorgibt, sie seien von Beethoven und umgekehrt. Dieser benennt dabei „[...] die ersteren: einen erz-romantischen Nebel, und von den andern sagte er: ‚So kann nur Händel schreiben‘“²³⁰. Sohling reagiert auf Idas Schilderung dieses Spaßes indem er sie warnt auf der Hut zu sein, vielleicht erwarte sie angesichts ihrer Unkenntnis zeitgenössischer Kompositionen auch bald eine solche Probe. Zunächst hält er ihr jedoch die heute nicht mehr nachvollziehbaren negativen Rezensionen über Mozart und Beethoven vor Augen und verweist auf die Vergleichbarkeit der Beurteilung die ein Beethoven-Fanatiker über zeitgenössische Komponisten haben könnte. Ida kann sich jedoch nicht vorstellen, dass diese Meister jemals übertroffen werden könnten und sie fragt Sohling,

„ob er denn Einen Namen unter den Lebenden an die Seite jener Heroen stellen könne, deren kleine Schaar sie einzig verehere? Sohling erwiderte, daß auch er weit entfernt sei, zu läugnen, daß die Sechzahl: Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven bisher das Vollendeste geleitet; daß in ihren Schöpfungen die Masse des Großen bei weitem über das Unbedeutende vorwalte. ‚Aber,‘ setzte er hinzu, ‚dieß Zugeständniß schließt nicht aus, daß sie auf einzelnen Punkten von Andern übertroffen werden könnten. Ich finde es ganz in der Ordnung, daß Sie den Don Juan höher stellen, als etwa den Oberon; aber lächerlich, wenn Sie ihre Pietät so weit treiben, daß Sie die Bravourarien der Constanze oder der Königin der Nacht durchstudiren und es daneben verschmähen, die Partie der Rezia eines Blickes zu würdigen [...]“²³¹

Ebenso kritisiert er Idas „heilige Pflicht“ sämtliche Variationen Beethovens zu kennen, selbst so „unausstehliche“ wie jene über „God save the king“, während sie Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ als „kleinliche und bedeutungslose Spielerei“²³² charakterisiert. Hauptkritikpunkt betrifft Idas vorschnelles Urteil und er resümiert:

²³⁰ ebd., S. 350

²³¹ ebd., S.351f.

²³² ebd., S. 352

„Die großen Meister fördern uns nur, insofern wir sie verstehen, sie in ihren Mängeln und in ihren Vorzügen richtig und scharf beurtheilen. Ihre blinden und verdummteten Anbeter aber sind es, die alle Kunstentwicklung, wenn nicht in manchen Fällen ertöden, doch stets hemmen und verzögern.“

Wie ehemals Ida den Grafen am Klavier zu überzeugen versuchte, ist es nun Sohling, der Ida durch praktische Beispiele am Klavier dazu bringen will, ihre starren Anschauungen abzulegen. Dabei spielt er

„[...]die kleinen Chöre der Krieger aus *Così fan tutte*, aus *Idomeneo*, und hieß Ida gewissenhaft beurtheilen, ob die Kriegerchöre aus *Jessonda* nicht edler, lebhafter seien. Sie mußte es zugeben. Er fuhr fort und hieß sie die Gesänge der drei Knäbchen aus der *Zauberflöte* mit den verwandten Elfenchören aus *Oberon* vergleichen. Er führte ihr Kirchenmusiken von Mozart und Haydn mit anderen von Mendelssohn in bunter Reihe vorüber. Er gruppierte das Besten von Spontini neben Verwandtes von Gluck, und wenigstens mußte Ida gestehen, daß man es neben einander ertragen könne. [...]“²³³

Ida, die durch Sohlings Ausführungen also nicht umhin kommt, Zugeständnisse an ihre bisherigen Überzeugungen zu machen, streift schließlich nach und nach ihre Vorurteile gegenüber neuer Musik ab. Lediglich bei der Musik der „modernen Italiener“ sind sie sich einig, diese stößt bei Sohling ebenso auf Ablehnung. Für ihn stellt diese „die Lüge in der Kunst“ dar, da sie lediglich aus einer „armen, flitterhaften Melodie“ besteht. Obgleich er die Arie des Sextus ebenso als „Lüge“ empfindet, da der Text nicht zu der Musik passe, sei man hier durch das „reizende Zusammenwirken von Melodie, Harmonie und Rhythmus“ versöhnt.²³⁴ Für die Malerin, die sich ebenso an diesem Diskurs beteiligt, stellt sich die italienische Musik als eine „coquette Dame“ dar, „[...] die allein ein leichtfertiges Gespräch führt, indeß unsere deutsche Musik der Unterhaltung einer gebildeten Gesellschaft ähnlich alle Stimmen zur Geltung kommen läßt“²³⁵. Die Malerin ist es auch, die Idas Bildungslücken auf anderen Gebieten feststellt und sie darauf hinweist, dass sich Sohling gerade durch seine Allgemeinbildung von einem „Stockmusikus“ unterscheide. Sie lobt seine Fähigkeit Musik zu vermitteln, in dem er dem Unkundigen nicht „auf bloß technischem Wege sein Fach begreiflich macht, [...] sondern weil ihm bei seiner allgemeinen Bildung tausend Analogien zu Gebote stehen, um jeden da zu fassen, wo die lichte Stelle seiner Begriffsfähigkeit sich aufthut.“²³⁶ So könne auch Ida, wenn sie eine vergleichbar gute Kenntnis des „classischen Alterthums“ besäße, Laien „Ihren Gluck“ vermitteln.

²³³ ebd., S. 353

²³⁴ siehe S. 354f.

²³⁵ ebd., S. 355

Durch den regen Austausch mit Sohling und der Malerin erwächst in Ida schließlich der Wissensdurst und sie kümmert sich fortan neben der Musik auch um ihre Fortbildung auf anderen Gebieten. Der Kontakt mit Sohling, der zunächst nur auf geistiger Ebene von statten ging, mündet schließlich am Ende des zweiten Teils in eine Liebesbeziehung.

Der *dritte Teil* der Novelle schildert den Ausgang Idas Entwicklung als Musikerin und Ehefrau. So sind mittlerweile zehn Jahre vergangen, als Graf Selvar auf der Durchreise zu seiner Tochter in einer fremden Stadt Station macht. Da an diesem Tag keine Theateraufführung stattfindet, entschließt er sich, ein Konzert zu besuchen. Im Programmheft entdeckt er schließlich den ihm bekannten Namen Sohlings und erinnert sich zugleich an Ida. In dem Konzert bemerkt er, dass die Symphonie hier vom Publikum keineswegs nur als Vorspiel wahrgenommen wird, denn,

„bei dem ersten Versuche Selvars, der von dieser ächt-aristokratischen Unart nicht frei war, während der Musik eine Conversation mit den Nachbarn anzuknüpfen, erhielt er statt der Antwort nur ein höfliches Zeichen, und die vor ihm stehenden Personen sahen sich fast erschrocken nach ihm um.“²³⁷

Schließlich wird unter lautem Applaus Ida empfangen, welche Selvar jedoch nicht sogleich zu erkennen vermag. Erst durch ihr Spiel, bei dem sie Nottunen von Chopin zum Besten gibt, kommt die Erinnerung in ihm wieder hoch. Dabei versteht sie es meisterlich die Stimmung der Nottunen fein nuanciert zu zeichnen:

„Wenige vermögen es indessen, diesen Zauber zu beschwören. Wer mit prosaischem Sinne nur Noten abspielen kann, der löst das Räthsel nicht, und verworrene Klänge beunruhigen den Hörer. Ida verstand jeder Fingerspitze Zartgefühl einzuhauchen, hier einen Ton ins Licht, dort einen in die Dämmerung zurücktreten zu lassen, wie es das Tonbild forderte.“²³⁸

Am Schluss des Konzertes tritt Ida nochmals in Erscheinung, dieses Mal begleitet sie am Klavier den von ihr selbst gebildeten Mädchenchor zu einer Komposition Sohlings. Selvar scheut sich zunächst das Gespräch mit Ida aufzunehmen, später jedoch beschließt er dennoch das Künstlerpaar in ihrer Wohnung aufzusuchen. Selvar stößt auf eine mit dem Leben versöhnte Ida, die nicht nur Künstlerin, sondern auch glückliche Mutter von drei Kindern ist.

²³⁶ ebd., S. 356

²³⁷ ebd., S. 366

Fazit:

Kinkel dürfte in dieser Novelle vielfach eigene Erlebnisse, die auf Erfahrungen ihres Berlinaufenthalts und die Bekanntschaft mit Mendelssohn schließen lassen, mit einfließen haben lassen. So ist die Person des Konzertmeisters Sohlings, der zwar auch Wesenszüge von Gottfried Kinkel und Johanna Kinkel selbst erhält, in vieler Hinsicht mit Kinkels Schilderungen über Mendelssohn zu vergleichen. Einen wesentlichen Aspekt dieser Erzählung macht die Auseinandersetzung mit divergierenden Musikparteien und der musikalischen Dilettanten aus, welche auch in späteren Schriften immer wieder zum Vorschein kommt.

Das musikalische Parteiensystem ordnet Kinkel in ihrem späteren Aufsatz „Friedrich Chopin als Komponist“ in „zwei feindliche Lager“: „das eine umfaßt die Salonmenschen, denen die Musik nicht viel mehr als ein Flitter oder eine Art von Parfüm für den Geist ist; das andre schließt die Klassiker in sich, welche nur den strengen Stil gelten lassen, der eine historische Berechtigung hat.“²³⁹ Dabei führt Kinkel als Beispiel für die äußersten Extreme Bach und Donizetti an. Exemplarisch kann dies auch hier in der Novelle anhand der zwei entgegengesetzten Pole, nämlich der Salonmusik des Adels auf der einen und der „classischen“ Musik der orthodoxen Ida auf der anderen Seite nachvollzogen werden. Laut Sohling gründet sich Idas „Orthodoxie“ wiederum auf den „beschränkten Hochmut der musikalischen Pietisten“, die er in zwei Gruppen gliedert:

„Die eine Hälfte besteht aus denjenigen, die zu trüg waren, mit der Kunst gleichen Schritt zu halten. Auf einer gewissen Stufe zurückgeblieben, erklären sie diese eigensinnig für die höchste, weil sie nur vornehm auf die Gegenwart hinab, nie demüthig zu ihr emporschauen möchten. Die andere Hälfte sind ganz jugendliche Talente von wenig eigener Erfahrung, wie Ida. [...]“²⁴⁰

Idas Orthodoxie wird zwar durch Sohlings Anschauungen aufgeweicht, die Sechszahl „Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven“ bleibt jedoch bei beiden ein Gegenpol zur Musik der „modernen Italiener“. Jener Musik werden von Ida, Sohling und auch der Malerin folgende Eigenschaften bescheinigt: „Lüge und Affektation“, „arme, flitterhafte Melodien“, sowie das Sinnbild der „coquetten Dame“. Dass diese Anschauungen Kinkels persönlicher Meinung entsprechen, kann man sehr gut anhand

²³⁸ ebd., S. 366f.

²³⁹ Asten-Kinkel, Adelheid von: Friedrich Chopin als Komponist. Von Johanna Kinkel. Geschrieben im Jahre 1855. Aus ihrem Nachlaß. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, Stuttgart, Leipzig 1902, S. 93

²⁴⁰ Kinkel, Johanna; Kinkel Gottfried: *Erzählungen von Gottfried und Johanna Kinkel*. Stuttgart, Tübingen 1851, S. 347

ihrer Kritiken der Bonner Oper nachvollziehen²⁴¹. Auch in ihren „Acht Briefen an eine Freundin über Clavierunterricht“ findet sich am Ende des 7. Kapitels über die Hauptdreiklänge ein spöttischer Unterton: „Fast die meisten Volkslieder lassen sich mit diesen drei Akkorden begleiten, und thut man gar einen Mollakkord hinzu, so ist ja beinahe der Stoff vorhanden, um eine ganze italienische Oper zu machen.“²⁴²

Wie Kinkel in ihrem Chopin-Aufsatz darlegt, war sie selbst im „orthodoxen Lager“ aufgewachsen, in dem ihr „Beethoven als musikalischer Gott und Rossini als Antichrist vor der Seele stand“²⁴³. Aus diesem Hintergrund heraus entstand zunächst die Vorstellung, dass ein Komponist, der sich mit der Gattung Mazurka beschäftigt, nur ins „feindliche Lager“²⁴⁴ zuzuordnen sei. Dieses vorschnelle Urteil schlug beim erstmaligen Spielen jedoch in Begeisterung um.²⁴⁵ Wann diese erste Begegnung stattfand geht aus ihrem Vortrag nicht hervor, wie Klaus schreibt, soll Kinkel zuerst im Salon Fanny Hensels mit Chopinscher Musik in Berührung gekommen sein.²⁴⁶

Im Gegensatz zur Protagonistin Ida kannte Kinkel jedoch sehr wohl die Opern Webers, Spontinis und Spohr und brachte sie noch vor ihrer Berliner Zeit in ihrem Bonner Gesangsverein zur Aufführung.²⁴⁷ Ebenso waren ihr die Kompositionen Mendelssohns vor ihrer Anwesenheit in Berlin bekannt.²⁴⁸

Wie Kinkel in ihren Memoiren²⁴⁹ schreibt, war sie in ihrer Berliner Zeit gewissen Kreisen sogar nicht orthodox genug:

„Es waren dies Anbeter von Bach und Beethoven, welche damals in Berlin das Häuflein der strengsten Musikalisch-Orthodoxen bildeten. Diesen aber war ich noch nicht orthodox genug, weil ich geniale *lebende* Komponisten gelten ließ, und sie stellten sich mir noch feindseliger gegenüber als sie selbst einem Rossinisten begegnet sein würden.“²⁵⁰

So galt es gerade, wenn es um die Gunst eines gewissen Kreises ging, vorsichtig abzuschätzen mit welcher musikalischen Partei man es zu tun hatte. Während Kinkel in

²⁴¹ siehe Kapitel 3.2.

²⁴² Kinkel, Johanna: *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*. Stuttgart, Tübingen 1852, S. 44

²⁴³ Asten-Kinkel, Adelheid von: Friedrich Chopin als Komponist. Von Johanna Kinkel. Geschrieben im Jahre 1855. Aus ihrem Nachlaß. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, Stuttgart, Leipzig 1902, S. 93

²⁴⁴ ebd.

²⁴⁵ ebd.

²⁴⁶ siehe Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 45

²⁴⁷ siehe Henseler, Theodor Anton: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert. In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 13, Bonn 1959

²⁴⁸ siehe Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 20

²⁴⁹ Kinkel, Gottfried jun. (Hg.): Aus Johanna Kinkels Memoiren. Herausgegeben von ihrem Sohne Dr. Gottfried Kinkel – Zürich. In: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft*, Jg. 1996/97, Bd. 8/9, S. 239-271

²⁵⁰ ebd., S. 269

ihrer Novelle die Protagonistin Ida „vermittelnde Kompositionen von Hummel und Carl Maria von Weber“²⁵¹ spielen lässt und damit dem Geschmack des Adels entgegenkommend erfolgreich ist, hatte dies in der Realität in Berlin bei einem „musikalischen Konventikel“ eines „orthodoxen“ Kreis das gegenteilige Resultat:

„[...] Einige von den Damen verließen das Zimmer, weil sie an dem Nachmittag ein Stück von Bach für drei Klaviere gespielt hatten, dessen Eindruck sie durch Anhören moderner Musik nicht profanieren durften. Hätte ich nur vorher eine Warnung erhalten, so hätte ich ihnen vorgespielt, was sie am meisten schätzten. Ich hatte es aber anderswo so oft damit verdorben, daß ich vor Dilettanten allerlei metaphysische Kompositionen vorgespielt hatte, daß ich hier recht klug sein wollte. Schon daß ich fähig war, meine Duldsamkeit auf Hummel und Karl Maria v. Weber auszudehnen, reichte hin, um mich vor der Protektion dieses ganzen Kreises auszuschließen.“²⁵²

Als Gegensatz zu einer „Herz- und Kalkbrennervirtuosin“²⁵³ – als solche nämlich stellt sich Sohling die junge Pianistin Ida vor – repräsentiert sich auch Kinkel bei ihrem ersten Vorspiel bei Mendelssohn und wählt bewusst Beethovens Sonate op. 7. In ihrem Tagebuch vermerkt sie: „Daß ich ein so ernstes, würdiges Stück lieber spielte, als ein brillantes, und somit alles Prahlen mit Fingerfertigkeit verschmähte, lobte er mir sogleich ins Gesicht. [...] Bach und Beethoven – daran kennen sich gleich diejenigen, denen Musik Cultus ist.“²⁵⁴ Das Beharren auf jenen Größen der Musikgeschichte wird in der Novelle vom Konzertmeister Sohling ebenso verurteilt wie von Mendelssohn, welche Kinkel in ihrem Tagebuch zitiert: „Ich kann die Leute nicht ausstehen, die nur Strauß und Bellini wollen, aber diejenigen, die nichts als Händel und Bach mögen, sind mir doch noch zehnmal zuwider.“²⁵⁵

Die in der Novelle geschilderte Mystifikation eines Professors dürfte ebenso auf einer Begebenheit zur Zeit der Bekanntschaft mit Mendelssohn beruhen. Kinkel schildert in ihrem Tagebuch, dass sich Mendelssohn und Hiller des Öfteren den Spaß erlaubten, „die musikalischen Kenntnisse der strenggesinnten Zuhörer auf alle erdenklichen Proben zu stellen“. So auch Kinkel, die den Historiker Johann Wilhelm Löbell „[...] allerlei modernes Zeug auf Tacte von Gluck gesungen hatte und wie derselbe darüber

²⁵¹ Kinkel, Johanna; Kinkel Gottfried: *Erzählungen von Gottfried und Johanna Kinkel*. Stuttgart, Tübingen 1851, S. 306

²⁵² Kinkel, Gottfried jun. (Hg.): Aus Johanna Kinkels Memoiren. Herausgegeben von ihrem Sohne Dr. Gottfried Kinkel – Zürich. In: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft*, Jg. 1996/97, Bd. 8/9, S. 270

²⁵³ Kinkel, Johanna; Kinkel Gottfried: *Erzählungen von Gottfried und Johanna Kinkel*. Stuttgart, Tübingen 1851, S. 346

²⁵⁴ zit. nach Rittershaus, Adeline (Hg.): Felix Mendelssohn und Johanna Kinkel. Ungedruckte Tagebuchblätter und Briefe. In: *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, Nr. 12806, Wien 19.04.1900, S. 2

²⁵⁵ ebd., S. 3

auf Treu und Glauben in Enthusiasmus gerathen sei“²⁵⁶. Kinkel bezeichnet übrigens in ihren späteren „Acht Briefen über Clavierunterricht“ jene Leute, deren musikalische Urteilsfähigkeit lediglich auf Phrasen und weniger auf Fachkenntnis basiert, als „Leitkenner“²⁵⁷. Zu diesen wäre wohl auch die Baronin aus Sohlings Schilderung zu rechnen.

Die Problematik der musikalischen Dilettanten, gerade was das Klavier betrifft – in der Novelle ist von der Wut der „Satans-Dilettanten“ Klavier zu spielen die Rede – ist ein ebenso immer wiederkehrendes Thema in Kinkels Schriften. In ihrem Roman „Hans Ibeles in London“²⁵⁸ beschäftigt sich gleich ein ganzes Kapitel, welches den treffenden Titel „Von den Greuelthaten [sic] der Dilettanten“ trägt, damit. Während es in der Novelle eine Baronin ist, die ungeachtet ihrer Fähigkeiten an einer Chopin-Etüde laboriert, schildert Kinkel in ihren Memoiren ihre Erfahrung mit ihrer ersten Schülerin in Berlin, welche ebenso „von fürstlicher Geburt“ war:

„Vom musikalischen A-B-C war sie nun mitten in den Beethoven hineingesprungen. Sie spielte mir eines seiner Adagios vor, das durch ein äußerstes Schneckentempo und ein ängstliches Nach-den-Tönen-Suchen völlig unkenntlich geworden war, und sagte mir: ‚Sehen Sie, das hab’ ich mir doch Alles alleine so herausgetiftelt!‘ Es versteht sich, daß an ein regelrechtes Unterrichten hier nicht zu denken war; ich sollte nur bei dem „Heraustifteln“ eine Art Handlanger sein.“²⁵⁹

Kinkel, welche von dieser einflussreichen Dame das Angebot erhielt, im Sommer einige Zeit auf ihrem Landgut zu verweilen, lehnte jedoch ab, denn es schien ihr „der schrecklichste der Schrecken, dort bei der täglichen Hinrichtung Beethovenscher Sonaten behilflich zu sein [...]“²⁶⁰.

In Berlin bei Bettina von Arnim wohnend, fand sich Kinkel zwar bei einer kunstsinnigen Familie ein, diese war jedoch für ein tiefer gehendes Verständnis für Musik schwer zu gewinnen. Kinkel bewunderte die mit einem außergewöhnlichen Umfang ausgestattete Stimme von Arnims Tochter Armgart, mit ihrer Repertoirewahl und Kunsturteil war sie aber weniger einverstanden:

„Unglücklicherweise hatte Armgart die oberflächlichste Richtung in der Musik und missbrauchte ihre schöne Stimme, indem sie am liebsten Bellini’sche Opernarien sang. Wir hatten eine häufige Wiederholung des nämlichen Prinzipienstreits, der mich schon in

²⁵⁶ ebd., S. 3

²⁵⁷ siehe Kapitel 4.1.

²⁵⁸ siehe Kapitel 4.4.

²⁵⁹ Kinkel, Gottfried jun. (Hg.): Aus Johanna Kinkels Memoiren. Herausgegeben von ihrem Sohne Dr. Gottfried Kinkel – Zürich. In: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft*, Jg. 1996/97, Bd. 8/9, S. 268

²⁶⁰ ebd., S. 269

Rödelheim zuweilen mit Onkel George (Brentano) entzweite. Armgart war mit ihm der Meinung, daß kein Stück Sebastian Bachs sich vom anderen unterscheide, daß Fugen keine Melodie hätten und daß Mendelssohn unmöglich Talent zur Musik haben könnte, weil – er ein Jude sei.“

Abgesehen von diesen antisemitischen Äußerungen, welche Kinkel in ihren Memoiren vor allem an Armgarts Mutter Bettina von Arnim kritisiert²⁶¹, hatte es Kinkel in diesem Hause schwer, ihre Auffassung von der Wichtigkeit der musiktheoretischen Kenntnis weiterzuvermitteln. Sie schreibt:

„Die Theorie der Komposition zu durchschauen, erkannte ich als eine Nothwendigkeit, ohne die auch der ausübende Künstler auf untergeordneter Stufe bleibt. Ich stand früh auf und machte zuerst die Arbeit [Anm.: Generalbassaufgaben] für meinen Lehrer, denn wenn Bettina mich dabei erwischte, so pflegte sie mir die nasse Feder zwischen den Fingern in die Höhe zu ziehen und wegzuschleudern. In ihren Augen war Theorie der Musik das Verderben jedes Künstlers, und sie lebte in dem seltsamen Irrthum, der *Beethoven habe nichts nach Generalbaß gefragt*.“²⁶²

Dennoch dürfte für Kinkel der Kreis rund um Bettina von Arnim eine große geistige Bereicherung dargestellt haben. Wie ihre Protagonistin Ida²⁶³ besuchte sie auch mit Bettina von Arnim Ausstellungen²⁶⁴, die ihr Kunstverständnis beeinflusst haben dürften. Sie schreibt in ihren Memoiren: „Bettinas Unterhaltungen mit Malern und Bildhauern, mit politischen und literarischen Größen, denen ich mit beigewohnt, hatten mir eine neue Welt aufgeschlossen.“²⁶⁵ Denn wie Kinkel auch in ihren „Acht Briefen über Clavierunterricht“²⁶⁶ schreibt, ist für sie eine breit gefächerte allgemeine Bildung die Grundlage für ein tiefer gehendes Musikverständnis. Die empirische Auseinandersetzung mit Musik ist somit ein wichtiger Schlüssel für das Musikverständnis, welche sie auch in ihrer späteren Schrift „Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht“ als Appell an die Rezeptionshaltung der Dilettanten richtet.

²⁶¹ siehe Kapitel 2.2

²⁶² Kinkel, Gottfried jun. (Hg.): Aus Johanna Kinkels Memoiren. Herausgegeben von ihrem Sohne Dr. Gottfried Kinkel – Zürich. In: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft*, Jg. 1996/97, Bd. 8/9, S. 251

²⁶³ Erzählungen, Kinkel, Johanna; Kinkel Gottfried: *Erzählungen von Gottfried und Johanna Kinkel*. Stuttgart, Tübingen 1851, S. 356 f.

²⁶⁴ Kinkel, Gottfried jun. (Hg.): Aus Johanna Kinkels Memoiren. Herausgegeben von ihrem Sohne Dr. Gottfried Kinkel – Zürich. In: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft*, Jg. 1996/97, Bd. 8/9, S. 241

²⁶⁵ ebd., S. 250

²⁶⁶ siehe Kapitel 4.1.

4. Schriften aus der Londoner Zeit

4.1. Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht

Die in London verfassten „Acht Briefe über Clavier-Unterricht“ erschienen in Deutschland 1852 bei Cotta und zeitgleich in der englischen Übersetzung „Eight letters to a friend giving instructions on the piano“ in London.

Wie Kinkel in ihrem Vorwort vermerkt ist das Buch „[...] vorzugsweise für musikalisch gebildete Mütter bestimmt, die, entweder auf dem Lande oder in kleinen Städten lebend, beim Mangel eines tüchtigen Clavierlehrers genöthigt sind, den Unterricht ihrer Kinder in diesem Fach selbst zu leiten oder zu überwachen“²⁶⁷.

So ist dieses Buch auch nicht schlechthin als Klavierschule zu verstehen, vielmehr teilt Kinkel ihre langjährigen Erfahrungen als Pädagogin mit und legt ihr Augenmerk lediglich auf die grundlegendsten technischen Fertigkeiten. Dabei blickt jedoch immer wieder ein großer Appell an das Einfühlungsvermögen und eine an die Individualität des Schülers angepasste psychologische Herangehensweise des Lehrenden durch. Neben der Erwerbung grundsätzlicher Fingerfertigkeiten liegt Kinkel vor allem aber auch eine Bildung theoretischer und musikgeschichtlicher Kenntnisse am Herzen, um die Schüler neben einem allgemeinen Musikverständnis auch in ihrer Urteilsfähigkeit weiterzubilden. Auf der anderen Seite reflektiert Kinkel in einem Exkurs kritisch über die Mode des Klavierspiels und kritisiert dabei die musikalischen Abendunterhaltungen und das Virtuositentum. Der letzte Brief enthält eine leicht gekürzte Form ihres Aufsatzes „Das moderne Klavierspiel“.

Gleich zu Beginn des *ersten Briefes* hält Kinkel fest, dass sie nicht beabsichtige, professionelle Musiker zu unterweisen, vielmehr zielen ihre Ratschläge auf „talentvolle und tiefer gebildete Clavierspielerinnen“²⁶⁸, um ihnen mit ihrer bewährten Vorgehensweise „den Weg der eigenen Erfahrung abzukürzen“.²⁶⁹

Wichtig sei zunächst, dass man dasjenige Lehrbuch, welches zum Unterricht benützt wird, auch konsequent durcharbeitet. Zur Abwechslung könne man ein „heiteres Lieblingsstückchen“ erlauben, aber man solle danach sofort wieder zu dem Lehrwerk zurückkehren. Während Kinkel dabei keine Empfehlung für eine bestimmte

²⁶⁷ Kinkel, Johanna: *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*. Stuttgart und Tübingen 1852, S. 2

²⁶⁸ vgl. Kapitel 1., S. 12 indem Johanna ihrer Freundin Laura von Henning Tipps für ihre Schülerin Helene erteilt

Klavierschule ausspricht, verweist sie jedoch im Falle eines Mangels an „Handstückchen“ an Aloys Schmitts „Exercices préparatoires“.

Kinkels folgende Ausführungen beziehen sich auf das „richtige Aufheben der Finger und die Beobachtung des grammatischen Accents“²⁷⁰. Diese beiden Aspekte seien beim Anfängerunterricht von größter Bedeutsamkeit und würden dennoch häufig vernachlässigt. Dies vehement gerade auch für den angehenden Lehrer zu betonen scheint Kinkel wichtig, da das Versäumnis dieser Grundlagen den Schüler zwingen würde wieder alle Schritte zurückzugehen.

Insgesamt solle bei den Schülern darauf geachtet werden, immer nur einen Fehler auf einmal zu korrigieren, denn „das beständige Unterbrechen und Tadeln von Seiten des Lehrers verwirrt und verbittert sie“²⁷¹. Kinkel verhehlt nicht, dass gerade beim ersten Eintreten in den Lehrerberuf einem die Lust am Unterrichten angesichts der anfänglichen Unzulänglichkeiten der Schüler durchaus einmal abhanden kommen kann. So hat die Lehrkraft „[...] vielleicht tief in die Seele der Musik geschaut, und soll nun seine geliebte Kunst als die äußerliche Geschicklichkeit, auf einem Instrumente etwas zu spielen, seinen Schülern beibringen, anstatt sie musikalisch denken, empfinden zu lehren“²⁷². Der Unmut des Lehrers bleibt den Schülern jedoch meist nicht verschlossen und sie gibt zu Bedenken, [...] wenn gar der Widerwille des Lehrers gegen den handwerksmäßigen Theil seines Berufes permanent wird und sich in einem finstern, ungeduldigen Tone gegen seine Zöglinge entladet, so zerstört er in ihnen oft den Keim künftiger guten Leistungen.“²⁷³ Aber da es nun einmal die Aufgabe des Lehrers für den Anfangsunterricht sei, den Fingermechanismus auszubilden, habe er mit der gleichen Hingabe „das Leichterwerden der Finger zu beobachten, wie etwa der Drechsler oder Metallarbeiter das Poliren seines Stoffs“. Kinkel fasst zusammen: „Wer keine Geduld und Freude auch bei den kleinsten Erfolgen seines Wirkens hat, der hat kein Lehrertalent.“²⁷⁴ Denn die Anteilnahme und Begeisterung des Lehrers gehe, sei es allein beim Versuch den Schüler eine Tonleiter vollkommen rein spielen zu lassen, auf diesen über und Kinkel konstatiert: „Ueberwindest Du in Dir selbst Trägheit und Langeweile, so reißeest Du zugleich den Schüler mit fort“²⁷⁵. Dabei ist es durchaus

²⁶⁹ siehe ebd.

²⁷⁰ ebd., S. 4

²⁷¹ ebd., S. 5

²⁷² ebd., S. 6

²⁷³ ebd., S. 6

²⁷⁴ ebd.

²⁷⁵ ebd., S. 7

gestattet, dem Schüler zwischendurch ein Stück zum Vergnügen spielen zu lassen, wobei dieses die momentanen technischen Schwierigkeiten berücksichtigen und den „Geschmack“ des Schülers nicht verderben solle. Auch solle nicht von einem Stück zum nächsten gesprungen werden, ehe das erste noch nicht fertig studiert ist, denn „Die Schüler müssen von vornherein die vollendete Reinheit der Ausführung als eine Nothwendigkeit empfinden lehren, der man sich nicht entziehen kann.“²⁷⁶ Insgesamt müssen gerade die technischen Grundlagen von vornherein auf das Genaueste überwacht werden, da vermeintlich kleine Vernachlässigungen später einen einwandfreien Vortrag unmöglich machen. So dürfe man nicht „gleich manchen Dilettanten“ die technischen Fähigkeiten als Kontrast zu einem ausdrucksvollen Spiel ansehen, denn die Technik „muß als ein Mittel zum Zweck vorher da sein, ehe man dem Schüler das letztere zumuthen darf“²⁷⁷.

Kinkel kommt zu Beginn des *zweiten Briefes* erneut auf die Thematik zu sprechen, dass es freilich schwierig sei, sich als Meister seines Faches in den Anfänger hineinversetzen zu können und sie stellt fest, dass „[...] der trefflichste Professor oft der schlechteste Schulmeister sei“²⁷⁸.

„Ein Componist, der sich seinen dichterischen Träumen nur eine Weile hingegeben hat, kann sich unmöglich auf den Stundenschlag in die Seele eines Anfängers versetzen. Verfolgt er in Gedanken eine recht glücklich gefundene Melodie, und ehe er sie fertig aufschreiben konnte, tritt der Zögling mit dem Etüdenheft in die Stube, so ist seine erste Empfindung gegen ihn gewiß die, dass er ihn tüchtig durchprügeln und die Treppe hinunter werfen möchte. Der Schaffende hat einen natürlichen Haß gegen den ihn störenden Stümper, und alles Lehren ohne Liebe ist wirkungslos.“

Demgemäß fände es Kinkel begrüßenswert, wenn für die unterschiedlichen Ausbildungsstufen verschiedene Lehrer zuständig seien. Sie schlägt dabei vor, den elementaren Unterricht, der vor allem „Geduld und Gewissenhaftigkeit“ von Seiten des Lehrers erfordert, von solchen Personen übernehmen zu lassen, „die den Beruf eines Clavierlehrers wie ein anderes Gewerbe bloß zu ihrem Unterhalt ergreifen [...]“²⁷⁹. Später könnte dann ein „höher gebildeter Lehrer“ den Unterricht übernehmen und den Schüler in die „geistigere Sphäre lenken“, ohne durch technische Schwierigkeiten aufgehalten zu werden. Wie Kinkel in ihrem Aufsatz „Musikalische Zustände und

²⁷⁶ ebd., S. 8

²⁷⁷ ebd.

²⁷⁸ ebd., S. 9

²⁷⁹ ebd., S. 11

deutsche Musiker in London“²⁸⁰ schreibt, war diese Methode in den Erziehungsinstituten für Damen durchaus üblich. Dort überwachten „Unterlehrerinnen“ die Aufgaben, die der „Oberlehrer“ an die Schülerinnen gestellt hatte. Da dies nun mal im Privatunterricht nicht möglich ist, kehrt Kinkel zurück zu der Forderung, dass es nun mal die Pflicht des Lehrers für die erste Stufe sei, sich mit dieser „geringen Aufgabe zu bescheiden [...] und er ist nur insofern ein guter Lehrer, als er diese nicht überschreitet“²⁸¹.

Kinkel kommt im Weiteren auf technische Details zu sprechen: Bei der Ausbildung der Finger würde die Geläufigkeit stets überbewertet, viel wichtiger sei die Sensibilität der einzelnen Finger, die „dem Druck auf ein Haar zu entsprechen“²⁸² haben. Dabei kommt sie auf die „Unlenksamkeit“ des vierten Finger zu sprechen und sie betont die Wichtigkeit des beständigen Übens, damit dieser die gleiche Kraft wie die anderen Finger erlange. Dabei stellt das „allbekannte Uebungsstückchen, worin der vierte Finger allein kräftig Achtel anschlägt, während die übrigen unbewegt Taktnoten festhalten müssen [...]“ eine ebenso große Notwendigkeit wie „dem Sänger das Ueben eines schwachen Registertons“²⁸³ dar.

Die Schwäche des kleinen Fingers, besonders der linken Hand sei ein besonderes Übel, da gerade die Bassnoten oft nicht die ihr gemäße Betonung erfahren. Diesem Misstand seien sich die wenigsten Spieler bewusst, insbesondere wäre dies bei Damen zu beobachten, da diese meist der Melodie mehr Aufmerksamkeit widmen würden. Kinkel rät hier „(besonders bei vollgriffigen Akkorden) die linke Hand immer etwas seitwärts nach dem Baß zu halten, so dass der Druck verstärkt in seiner ganzen Schwere nach den beiden schwächeren Fingern hingeleitet wird.“²⁸⁴

Kinkels Ausführungen im *dritten Brief* betreffen den „grammatischen Accent“ des Metrums, welcher oft von den Lehrern übergangen würde. Um dem Schüler die unterschiedliche Gewichtung der Takteile verständlich zu machen, rät Kinkel vom bloßen betonten Zählen und der Verwendung der Begriffe „guter und schlechter Takteil“, „schwere und leichte Zeit“ etc. ab, da dies zu einer künstlichen über- oder untertriebenen Betonung führen würde. Viel eher könnten Schüler ein Gefühl für

²⁸⁰ siehe Kapitel 4.2.

²⁸¹ Kinkel, Johanna: *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*. Stuttgart und Tübingen 1852, S. 11

²⁸² ebd., S. 12

²⁸³ siehe ebd.

²⁸⁴ ebd., S. 14

richtigen Gebrauch des „grammatischen Accents“ entwickeln, wenn man ihnen die Analogie zu den Versfüßen der Sprache vor Augen führt. Um dem Schüler die Wichtigkeit dieser Thematik zu verdeutlichen, empfiehlt Kinkel ein dem Schüler vertrautes Lied, welches den gleichen Rhythmus wie ihr Stück hat, zur Hand zu nehmen und ihnen dies „falsch betont vorzudeklamieren, um sie von der unausstehlichen Wirkung schlecht markirter Takttheile innerlich zu überzeugen.“²⁸⁵ Anstatt also betont „**eins**, zwei, **drei**, vier“ zu zählen, solle man sich laut Kinkel der Worte „**Liebe**, **Gute**“ für den 4/4-Takt, bzw. „**Freundliche**, **Liebliche**“ für den 6/8-Takt, bedienen. Je früher der Schüler sich den richtigen Umgang mit der Betonung der Takteile aneignet, desto besser. Das Resultat zeige sich dann insofern, als dass sich „der gute Takttheil in seinem Spiel wie ein leiser Pulsschlag in einem lebendigen Organismus empfunden wird, ohne sich je, die Grazie des Vortrags störend, aufzudrängen“²⁸⁶. Wenn sich ein Spieler die richtige Akzentuierung erst später aneignet könne man dies deutlich heraushören, da in dessen Spiel „der Accent eher wie ein Uhrwerk pickt [...] und den Eindruck von etwas Automatischen“²⁸⁷ vermittelt.

Der *vierte Brief* setzt sich mit dem „oratorischen Accent“ und dem damit verbundenen gefühlvollen Spiel auseinander. Unter dem „oratorischen Accent“ versteht Kinkel diejenigen Akzentuierungen, die neben den vom Komponisten vorgeschriebenen Vortragsbezeichnungen, vom Spieler selbst vorgenommen werden. Obwohl Kinkel den Begriff des „Gefühls“ problematisch sieht, und die Bezeichnung „mit Verständnis“ spielen bevorzugt, da letzteres im Gegensatz zum Gefühl erlernbar sei, bedarf es beim „oratorischen Accents“ dennoch des Gefühls, „welches uns eingiebt, wie stark wir betonen *dürfen*, ohne daß die Grazie verletzt werde, wie stark wir betonen müssen, um die dem Tonstück innewohnende Leidenschaft zu Anschauung zu bringen“²⁸⁸.

Im Gegensatz zum Gesang, wo der Text Anhaltspunkte für die Akzentuierung bietet, müsse man als Lehrer beim Klavierspiel Analogien finden, für welche der Schüler am meisten empfänglich ist. Deswegen fordert Kinkel vom Lehrer neben der selbstverständlichen musikalischen Bildung, eine allgemeine Bildung und vor allem die Fähigkeit zur sprachlichen Vermittlung:

²⁸⁵ ebd., S. 16

²⁸⁶ ebd., S. 18

²⁸⁷ ebd.

²⁸⁸ ebd., S.22

„Er muß sich also neben der musikalischen auch eine allgemeine Bildung, vor allem seinem Redevortrag die äußerste Klarheit und Sicherheit aneignen. Er muß Geistesgegenwart genug haben, um für jedes Musikstück sofort eine Analogie zu finden, die es dem Schüler fasslich macht.“²⁸⁹

Dabei gilt es jedoch auf die Individualität und Veranlagung des Schülers einzugehen, denn „zwischen talentvoll und talentlos giebt es eine lange Reihe von Abstufungen, für welche ein und dieselbe Methode nicht ausreicht“²⁹⁰. So gäbe es Schüler, die nur eine Hälfte des musikalischen Talents besäßen, „nämlich die Auffassung ohne die Darstellungsgabe, oder umgekehrt“²⁹¹. Für diese zwei unterschiedlichen Schülertypen erläutert Kinkel im Folgenden differenzierte Herangehensweisen.

Für diejenigen Schüler, die zwar kein wirkliches musikalisches Talent besäßen, dafür aber neben einer umfassenden Bildung ein großes Gespür für „das Edelste und Größte“ der Musik hätten, solle man als Lehrer deren anderweitige Interessen berücksichtigen und anhand jener passende Analogien zur Musik finden. Denn so „[...] fördert jedes Wissen des Lehrers von andern Bildungsgegenständen den Schüler, wenn er es an der rechten Stelle anwendet, oft weit mehr, als wenn er sich noch so tief in die musikalische Grammatik vergraben hätte“²⁹².

Auf der anderen Seite gäbe es aber auch Schüler, die neben sehr guten Grundanlagen, jedoch nur Interesse für die „oberflächlichsten Walzerkompositionen“ hegen würden. Diese gelte es durch praktische Beispiele am Klavier von ihrer Geschmacklosigkeit zu überzeugen. Kinkel kommt hier wieder auf die drei Grundbedingungen guter Komposition²⁹³ zurück, anhand derer der Schüler von der „ächten Musik“ zu überzeugen sei. So erscheine „einem oberflächlichen jungen Mädchen [...] eine isolirte Melodie um so schöner, weil die Armuth einer rhythmuslosen, vielleicht nur auf zwei Akkorde gebauten Begleitung ihre Gedanken nicht in Anspruch nimmt“²⁹⁴. In diesem Fall empfiehlt Kinkel die Schüler (sie spricht im Plural, es ist nicht klar ob sie damit immer noch Mädchen meint) bisweilen eine vortreffliche Komposition analysieren zu lassen um so ihren Fokus auf den Bau dieses Musikstücks zu richten und ihr Bewusstsein für den inneren Reichtum einer Komposition zu schärfen. „So wie sie vorher jede Composition trocken fanden, bei der sie den Zauber der Melodie zu

²⁸⁹ ebd., S. 23

²⁹⁰ siehe ebd.

²⁹¹ ebd.

²⁹² ebd.

²⁹³ siehe Kapitel 3.2, dort sind die drei Grundbedingungen genau geschildert

²⁹⁴ Kinkel, Johanna: *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*. Stuttgart und Tübingen 1852, S. 25

vermissen glaubten, so wird ihnen bald kein harmonisch ärmliches Werk so verführerisch klingen, weil es etwa den wohlfeilen Vorzug einer hübschen Oberstimme hat“²⁹⁵. Neben den drei Grundbedingungen fordert Kinkel zur kritischen Beurteilung auch die „Rhythmusprobe“ vorzunehmen: hier wird das Thema von allen melodischen und harmonischen Komponenten auf einen einzigen Ton reduziert²⁹⁶ um festzustellen, ob der Rhythmus für sich genommen dann noch originell erscheint. Für Kinkel ist es also auch wichtig, dass die Schüler, abseits ihres Geschmacks, durch Analyse ein Werk in ihrer Qualität einordnen können.

*„Es ist schon viel gewonnen, wenn er einsieht, daß ihm eine Musik darum nicht gefallen hat, weil sie ihm zu hoch war, und dass er im entgegengesetzten Falle sich beschämt erkennen muß, daß er sich am Gemeinen besser ergötzte. Selbsterkenntniß ist auch in diesem speziellen Falle der erste Schritt zur Weiterbildung.“*²⁹⁷

Während die ersten Briefe vornehmlich methodische Überlegungen beinhalten, reflektiert Kinkel in einem Exkurs im 5. und 6. Brief über gesellschaftliche Hintergründe der Musik als Modeerscheinung, über musikalischen Geschmack und Virtuosität.

Kinkel, die auch kurz im vierten Brief festgehalten hatte, dass das Klavierspiel als ein unerlässliches Bildungsmittel für Damen der mittleren und höheren Stände gelte²⁹⁸ konstatiert hier, dass das Musizieren zur Mode geworden sei und in keinem gebildetem Haus das Klavier fehle²⁹⁹. Sie ist jedoch der Meinung, „daß alle nicht von Natur musikalisch organisierten Personen besser das Singen und Spielen bleiben ließen, als uns arme Clavierlehrer zu Märtyrern der Geduld zu machen“³⁰⁰. Gerade in den Abendgesellschaften werde einem Musik aufgedrängt und störe dabei die Konversation, Kinkel hält fest: „Wenn Jemand Musik hören will, so gehe er ins Concert, und wenn er Conversation sucht, in Gesellschaft“³⁰¹. In jenen Abendunterhaltungen sei jedoch eine gepflegte Konversation nicht möglich. Kinkel kritisiert hier besonders die Rolle der Frauen, die sich in jenen Gesellschaften der Konversation meist enthielten und sich lediglich von der Musik berieseln ließen:

„Statt dessen sitzen sie schweigend mit ihren Strickzeugen in der Gesellschaft, und lassen die Musik nur eben auf ihre Sinne wirken, um des Denkens überhoben zu sein. Diejenigen, die noch eine Stufe tiefer stehen, schwatzen zwischen der Musik Allotria, und betrachten sie

²⁹⁵ ebd., S. 26

²⁹⁶ siehe ebd.

²⁹⁷ ebd., S. 26

²⁹⁸ siehe S. 21

²⁹⁹ siehe S. 27

³⁰⁰ ebd., S. 27

³⁰¹ ebd., S. 28

in unbegreiflicher Rohheit nur als ein Mittel, um die Pausen zu verdecken, die etwa im Gespräch entstehen könnten. Gesellschaft und Musik stehen jetzt wie Staat und Kirche; mit beiden kann es nur besser werden, wenn sie scharf gesondert bleiben.“³⁰²

Viel passender fände es Kinkel, wenn in den Abendgesellschaften die der Konversation ähnlichere Poesie betrieben würde. Es sei bedauerlich, dass in diesen Gesellschaften den bedeutendsten Lyrikern der Zeit in Relation zu den „geringsten Liedercomponisten“ kein Raum zugestanden werde³⁰³. Der Grund dafür sei, dass „[...] die Sitte unsern Damen nur gestattet, singend, nicht aber sprechend sich vor größern Kreise zu produciren“³⁰⁴. Dass man schließlich „vorherrschend im musikalischen Zeitalter“ lebe, sei der Impuls der die Mädchen zur Musik dränge, ohne dass sie jedoch das innere Bedürfnis dafür zu besäßen. Die musizierenden Mädchen erführen dabei gegenüber nichtmusikalischen, welche nicht das „Blendwerk“ der Musik um sich hätten, eine Bevorzugung. So würden diese „schon in frühester Jugend in größere Kreise gezogen, mehr beachtet, und verheirathen sich eher als andere, deren Eigenschaften unbemerkt bleiben.“³⁰⁵ Kinkel, die sich ihrer Abschweifung durchaus bewusst ist, erklärt sich abschließend insofern „gegen“ die Musik in dem sie jede Mutter warnt, „aus bloßer Modesucht einen Theil der Lebenszeit ihres Kindes dem Erlernen derselben aufzuopfern, wenn es nicht natürliches Talent oder große Vorliebe dafür äußert.“³⁰⁶

Im *sechsten Brief* entlarvt Johanna Kinkel die selbsternannten „Musikkenner“ und fordert eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte. Zudem erfährt das Virtuosentum eine kritische Betrachtung. Eigentlich, so vermerkt Kinkel, benötige die Kunstwelt keine Zunahme an musizierenden Personen, begrüßenswerter wäre vielmehr ein Zuwachs an jenen Leuten, die „[...] die Musik wahrhaft zu genießen und zu beurtheilen verstünden“³⁰⁷. Denn die „sogenannten Leitkenner“ stützen sich in ihrer Meinung lediglich an große Namen, ohne dabei die Kunst in ihrer Gesamtheit zu überblicken³⁰⁸. Um diesen Übelstand nicht noch in die nächste Generation mit zu tragen, sei die Einführung musikgeschichtlicher Kenntniss in weiteren Kreisen die beste Maßnahme.³⁰⁹ Es seien nämlich

³⁰² ebd., S. 29

³⁰³ siehe S. 30

³⁰⁴ ebd.

³⁰⁵ ebd., S. 31

³⁰⁶ ebd., S. 32

³⁰⁷ ebd., S. 33

³⁰⁸ siehe S. 34

³⁰⁹ siehe ebd.

„[...] nicht die genauen Kenner des Alten [...], die sich feindselig dem Neuen entgegenstemmen, sondern immer die Unwissenden und Nichtsköner. Die Leute, die am heftigsten auf den Sebastian Bach schwören, und vorgeben, nichts lieber als eine Fuge zu hören, sind die, welche, wenn man ihnen ein Vorspiel nebst Fuge aus dem wohltemperierten Clavier spielt, ganz ernsthaft sagen: 'Die erste Fuge hat mir am besten gefallen, die zweite war nicht so schön.'“³¹⁰

So reiche ein Blick in die Musikgeschichte, um diejenigen zu widerlegen, die an den großen Namen festhaltend, keine zeitgenössische Musik mehr gelten lassen wollen. Denn es habe immer eine Weiterentwicklung nach vermeintlich geglaubten Höhepunkten gegeben. Zudem könne ein objektives Gutachten über einen Komponisten laut Kinkel nur dahingehend erfolgen, dass man nicht nur dessen Tonstücke, sondern auch „[...] die Werke seiner Zeitgenossen und die verbindenden Glieder, die eine Epoche an die andere knüpfen [...]“³¹¹ ausführlich untersucht. Diese Beurteilungskriterien den Schülern ans Herz zu legen, spielt dabei für Kinkel eine wichtigere Rolle, als „die Zahl der Claviervirtuosen zu vermehren, denn diese sind nächst den Bravoursängern wohl die unmusikalischsten Personen auf der Welt“³¹². Da jene Virtuosen den Großteil ihrer Zeit der Ausbildung ihrer Fingerfertigkeit widmen und sich dadurch lediglich „[...] mit dem Allerkleinlichsten der Kunst“ auseinandersetzen, würden diese „stumpf und gleichgültig gegen ihr Höchstes [...]“³¹³ So würden laut Kinkel jene „bloßen Techniker“ ein allgemeines Verständnis für die Musik zu Gunsten ihrer Läufe und Triller vernachlässigen. Kinkel stellt polemisch fest:

„Der erhabenste Gedanke läßt sie kalt, weil er nicht in Vierundsechzigsteln ausgedrückt ist, und sie halten Jeden für einen Heuchler, der eine so einfache Musik entzückend findet. [...] Mir sind concertgebende Virtuosen vorgekommen, die den Namen *Händel* nie gehört hatten. Einer, welcher in der Meinung war, es sei ein neuer Componist, äußerte, als er zuerst eine seiner Compositionen hörte: dieser junge Mann werde wohl wenig Glück in der Welt machen.“³¹⁴

Abschließend meint Kinkel, dass es wünschenswert wäre, wenn sich jeder Schüler, der sich ohnehin ein paar Stunden täglich mit Klaviertechnik beschäftigt, sich zumindest eine halbe Stunde davon für das Studium der Musikgeschichte Zeit nimmt, denn diese „kleine Einbuße an Fingergeschwindigkeit“ würde sich in jedem Fall bezahlt machen.

³¹⁰ ebd., S. 35

³¹¹ ebd., S. 36

³¹² ebd., S. 36

³¹³ siehe S. 37

³¹⁴ ebd., S. 37

Diejenigen, die lediglich daran interessiert sind ein paar Stücke auf dem Klavier zu lernen, sollten sich in der Folge jedweden Urteil enthalten.

Der *siebte Brief* erhebt in Anknüpfung an den vorherigen Brief eine Forderung an die musiktheoretische Bildung. So sei die Kenntnis der Musiktheorie nicht nur eine Voraussetzung für das Studium der Musikgeschichte, sondern auch für das generelle Musikverständnis, um etwa den inneren Bau eines Musikstückes nachvollziehen zu können, essentiell: „Wer gar keine Akkordenlehre kennt, der spielt meist die Noten wie ein Kind, das ein lateinisches Gedicht auswendig gelernt hat, ohne dessen Sinn zu kennen“³¹⁵. Kinkel erläutert dies weiter, indem sie als Analogie auf den Beruf des Malers verweist, der ohne anatomische Kenntnisse den menschlichen Körper wohl weniger ausdrucksstark darzustellen vermöge. In diesem Sinne könne man anhand des Vortrages eines Spielers erkennen „[...] ob ihm das Skelett der Composition bewußt ist oder nicht.“³¹⁶ Selbst für einen Dilettanten, der die „leichtern Mozartschen Sonaten bewältigen kann“, setzt Kinkel soviel Generalbass-Kenntnis voraus, dass dieser nicht nur in der Lage sein sollte einfache Lieder improvisiert zu begleiten, sondern diese auch in sämtliche Tonarten transponieren können sollte.³¹⁷

In den folgenden Ausführungen gilt es zwar zu berücksichtigen, dass Kinkels Ratschläge für den Klavierunterricht der Töchter der unbekannten Briefempfängerin bestimmt sind, es blickt jedoch durch, dass Kinkel in ihrer Unterrichtsweise offenbar zwischen männlichen und weiblichen Schülern unterschied und auch von Vorurteilen nicht frei war. So sind die folgenden Schilderungen über Generalbass-Studien für „das Bedürfnis junger Mädchen“ ausgerichtet und sie konstatiert in der Einleitung zu dem „Gängelband“, dass sie sich für die Vermittlung des Systems der Tonartenverwandtschaft für eben jene Mädchen ausgedacht habe, dass „Alles Mathematische [...] für die weibliche Natur mit einer besondern Schwierigkeit verknüpft“ sei.³¹⁸ Bei den Generalbass-Studien für Mädchen, welche die Musik lediglich als Teil ihrer allgemeinen Bildung betreiben, solle man von reinen Übungen am Papier absehen und stattdessen das Gelernte gleich praktisch am Klavier umsetzen: „Nein, sogleich auf dem Clavier muß jeder neugewonnene Akkord praktisch angewendet und,

³¹⁵ ebd., S. 39

³¹⁶ ebd., S. 39

³¹⁷ ebd., S. 40

³¹⁸ siehe S. 41f.

wo er in fremden Compositionen vorkommt, wieder erkannt werden.“³¹⁹ So animiere man den Wissensdurst und „mit jedem neueroberten Fußbreit wächst die Freude und das Interesse an der Musik“³²⁰.

Dieses „Gängelband“, welches jungen Mädchen die Verwandtschaft der Tonarten vermitteln soll, sei insofern von Nöten, denn die mathematischen Schwierigkeiten führten zum „[...] Erlahmen der meisten Schülerinnen, wenn der Generalbaß sie erst in die umgekehrten Contrapunkte führt, deren Princip der Mann spielend auffaßt. Man muß außerordentlich kleine Schritte machen und so geduldig sein, wie bei eines Kindes ersten Redeversuchen.“³²¹ Diese schrittweise Anleitung besteht zunächst in der schriftlichen Fixierung der Tonleitern im Quintenzirkel. Anhand der leitereigenen Akkorde werden von den Hauptdreiklängen anfänglich Tonika und Dominante herausgenommen und die Schülerinnen angewiesen, sich damit kleine Stücke auszudenken: „hierin ist kein Irren möglich; denn wenn sie nur mit der Tonica anfangen und aufhören, so stimmt es immer. Sie dürfen zur Abwechslung weite und enge Arpeggien daraus machen, und nichts ist ihnen verboten, als daß Ober- und Unterstimme in Quinten und Oktaven fortschritten“. Kommt die Schülerin damit zurecht, kann mit der Subdominante fortgesetzt werden. Nach und nach kommen dann die Nebendreiklänge hinzu, wobei darauf geachtet werden soll, dass die Umkehrungen erst später gelernt werden sollen. Abschließend folgt die Verwendung des Dominantseptakkordes und seiner Auflösung. Diese Grundlagen sollten dabei für die Bedürfnisse eines Dilettanten ausreichen. Hat ein Mädchen den Wunsch noch weiter zu gelangen, so könne man nach diesem System die Umkehrungen sämtlicher Akkorde durchnehmen, welches jedoch auch einer schriftlichen Niederlegung bedinge. Schließlich

„[...] mündet die Sache ferner vollständig in den Generalbaß ein, in die Kenntniß sämtlicher Akkorde, Vorhalte, Modulationen u.s.w., wozu ein dilettierendes Frauenzimmer keine Zeit hat, und im Fall sie es auch lernte, wenn ihr die Schöpferkraft fehlt, nichts damit zu machen wüsste. Sehr besonnenen Naturen kann man höchstens die verschiedenen leitereigenen Septimenakkorde noch beibringen.“³²²

Kinkel räumt ein, dass freilich großen Talenten das Erlernen dieser Grundlagen nicht ausreichen werde und in ihnen der Trieb zum Erfassen der gesamten Theorie entfacht würde. Doch gibt sie dem Lehrer zu bedenken, dass die Heirat eine große Zäsur im

³¹⁹ ebd., S. 41

³²⁰ ebd.

³²¹ ebd., S. 42

Lernen der jungen Frauen mache. Dies sei beim Unterricht insofern zu berücksichtigen, als dass man Stufen anordnet „[...] auf denen es möglich ist, sich so festzustellen, dass sie im Laufe des Lebens das Erlernte nicht mehr verlieren können.“³²³ Aus diesen Ausführungen wird klar, dass Kinkel zwar jedem Mädchen nach ihrem Wunsch und Fähigkeit das Wissen vermitteln möchte, jedoch aber gleichzeitig die Rolle der Frau, die vielfach nur Dilettantin ist, berücksichtigt.

Der *achte Brief* enthält bis auf ein paar Kürzungen wortgetreu ihren Aufsatz „Das moderne Klavierspiel“³²⁴ Lediglich anfangs fügt Kinkel eine humorvolle Schilderung des Kampfes zwischen den Tonarten einer Sonate in Analogie zu einer Familie hinzu:

„Da tritt zum Eingange der Dreiklang der Tonica gleich dem Hausherrn im vollen Gefühl seiner Würde auf und beginnt ein Gespräch mit seiner Hausfrau Dominante, und ermahnt den Sohn Subdominant und die beiden Medianten, seine holden Töchter, zu allem Guten. Er geht auf Reisen und es gefällt der Frau Dominante, in seiner Abwesenheit auch einmal die Hosen anzuziehen, oder mit andern Worten, *sich* das Subsemitorium zu vindiciren, wodurch am Ende des ersten Abschnitts die Täuschung so vollkommen wird, daß jeder meint, jetzt sei die Dominante der Herr im Hause.

Aber die vermeintliche Tonica versteht es schlecht, sich in ihrer Herrschaft zu behaupten. Die Kinder rebelliren gleich zu Anfang des zweiten Theils: der Subdominant lädt keck seine befreundeten Nachbarn ein und kehrt mit ihnen im tollen Gelage das Haus um. Allerhand verbuhlte Septimenakkorde kommen von nah und fern und umschwärmen die Medianten. Die Dominante strebt vergebens, Ordnung zu stiften; endlich mit lang aushaltendem Ruf mahnt sie den Vater zur Heimkehr. Wußte man im Mittelsatz nicht mehr, wer Herr noch wer Diener sei, so schwinden alle Zweifel, wenn der ächte Dreiklang der Tonica in seiner angestammten Legitimität das Haus wieder betritt. Alle die übrigen Dreiklänge scheinen nur Entschuldigungen wegen des Vorhergegangenen zu den Füßen ihres Herrschers zu legen, der ihnen freundlich vorgiebt, sie auf die ihnen gebührenden Stufen zurückweist und in einem Schlussakkord, dem auch der Böswilligste nichts mehr entgegen zu setzen hat, seine thatenreiche Laufbahn glänzend beendet.“³²⁵

Danach folgen die Schilderungen über das moderne Klavierspiel. Leicht abgewandelt und an die „Acht Briefe“ angepasst, ist der letzte Absatz über Beethoven, in dem es heißt, dass dessen größeren Sonaten auf der letzten Stufe der Ausbildung stünden und

³²² ebd., S. 46

³²³ ebd., S. 46

³²⁴ siehe Kapitel 3.1.2.

³²⁵ Kinkel, Johanna: *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*. Stuttgart und Tübingen 1852, S. 47

erst dann vom Schüler unternommen werden sollen, „[...] wenn er sich selbst Rechenschaft von dem darin wohnenden Geiste geben kann“³²⁶.

4.2. Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London

Dieser Aufsatz erschien 1853 in drei Teilen im „Morgenblatt für den gebildeten Leser“³²⁷ und schildert, wie Johanna Kinkel an ihre Freundin Kathinka Zitz schreibt, „[...] lauter Selbsterlebtes aus den 2 letzten Jahren.“³²⁸

Kinkel reflektiert in diesem Aufsatz im Wesentlichen aus der Emigranten-Perspektive über ihre Erfahrungen in London als Musikerin bzw. als Musiklehrerin Fuß zu fassen. Dabei lässt sich in diesen Schilderungen immer wieder eine Warnung an potentielle Auswanderer herauslesen, nicht allzu blauäugig und unvorbereitet das Glück im Ausland zu suchen. Auf der anderen Seite beinhaltet der Artikel auch eine anschauliche Beschreibung über Londons Konzertleben, bei welcher sie auf ihre Besuche des „Her Majesty’s Theatre“ und der „Exeter Hall“ zurückblickt. Eine kritische Einschätzung erfahren zudem auch die musikalischen Abendgesellschaften, sowie das generelle Musikverständnis der EngländerInnen.

Gleich zu Beginn bemerkt Kinkel, dass es im Vergleich zu früher, als man als MusiklehrerIn aus Deutschland kommend in London ein kleines Vermögen machen konnte, es nun viel schwieriger geworden sei, sich eine Existenz in diesem Beruf aufzubauen. So habe einerseits der Ruf Englands als musikbegeisterte Nation, aber auch die revolutionären Ereignisse der vergangenen Jahre viel dazu beigetragen, dass immer mehr Künstler in London Asyl gefunden haben. Kinkel verweist dabei auf die ungarische Emigration, die „ein ganzes Contingent von Klaviervirtuosen gestellt“³²⁹ habe. Die nun angesichts der großen Anzahl an LehrerInnen entstandene Konkurrenz wirke sich dabei auf das Preisniveau aus und Kinkel stellt fest: „Folglich bestimmen wir

³²⁶ ebd., S. 62

³²⁷ Kinkel, Johanna: Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London. In: *Morgenblatt für den gebildeten Leser*. Jg. 47, Nr. 11 (13.03.1853), S. 261-263; Nr. 13 (03.04.1853), S. 309-312; Nr. 15 (10.04.1853), S. 359-360; Stuttgart, Tübingen 1853

³²⁸ zit. nach Leppla, Rupprecht: Johanna und Gottfried Kinkels Briefe an Kathinka Zitz (1849-1861). In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 12, 1958, S. 47

Lehrer jetzt nicht mehr den Preis unserer Leistungen wie ehemals, sondern die Schüler stellen *uns* die Bedingungen.“³³⁰ Kinkel berichtet in diesem Zusammenhang von aus Werbezwecken veranstalteten Konzerten, die meist eher „eine starke Ausgabe“³³¹ als Einnahmequelle für die Künstler darstellen würden. Intention dieser Veranstaltungen sei vielmehr bekannt zu werden um somit SchülerInnen zu gewinnen. Kinkel schildert, dass man mit Eintrittskarten zu solchen Aufführungen „gratis überschüttet“ werde, denn der Veranstalter wäre über jedes Publikum dankbar.³³²

So könne man durchaus mit dem Veranstalten solcher Konzerte, neben Aufgeben von Inseraten und ausgezeichneten Empfehlungen bekannt werden, vorausgesetzt die Geldmittel reichen aus und Kinkel mahnt: „wer aber nicht das nöthige Kapital besitzt, um diesen Schneckengang auszuhalten, der wähle lieber eine wüste Insel als London zum Zufluchtsort.“³³³ Kinkel, die in ihrem Bericht selbst auf viele gute Empfehlungen dankbar zurückblickt und deren Haushalt mittlerweile auch zur Anlaufstelle vieler Neuankömmlinge geworden ist, warnt jedoch davor „[...] sich einzubilden, man brauche nur in den ersten Tagen unterstützt zu werden, während welcher man Arbeit sucht, später werde sich alles finden“³³⁴. Denn Empfehlungen seien nur der erste Schritt, man müsse – gerade auch angesichts Londons Größe – viel Zeit investieren um jene Häuser, die ihre Protektion anbieten, aufzusuchen. Habe man diese Besuche erledigt, beginne das Warten auf Einladungen zu Abendgesellschaften, die wiederum Gelegenheit für weitere wichtige Bekanntschaften darstellen und somit nie versäumt werden dürfen.³³⁵

Wie Kinkel anhand eines persönlichen Erlebnisses schildert, kommt es dabei durchaus vor, dass man ergebnislos Zeit in eine vermeintlich wichtige Bekanntschaft investiert. Sie berichtet dabei von einer Begebenheit, bei der sie umsonst nicht nur viel Zeit in das Einstudieren ihr ungeliebter und schwerer Klavierstücke investierte, sondern auch noch in eine teure Garderobe um dann bei ihrem Besuch zu erfahren, dass die Dame des Hauses Kopfweg habe und heute keine Musik wünsche.³³⁶

³²⁹ Kinkel, Johanna: Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London I. In: *Morgenblatt für den gebildeten Leser*. Jg. 47, Nr. 11 (13.03.1853), Stuttgart, Tübingen 1853, S. 261

³³⁰ ebd.

³³¹ ebd.

³³² siehe ebd.

³³³ Kinkel, Johanna: Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London II. In: *Morgenblatt für den gebildeten Leser*. Jg. 47, Nr. 13 (03.04.1853), Stuttgart, Tübingen 1853, S. 310

³³⁴ ebd., S. 311

³³⁵ siehe ebd.

³³⁶ siehe S. 311f.

Als Alternative zu jener „Protection launischer Damen“³³⁷ gebe es auch die Möglichkeit der Anstellung in großen Instituten. Kinkel war jedoch von den Bedingungen, die ihr eine Direktorin eines solchen „first rate establishment“ schilderte, erstaunt. So suchte die Direktorin zunächst nur eine „Unterlehrerin“, die die Aufgaben des „Oberlehrers“ zu überwachen hatte. Neben dieser Überwachung hätte die Lehrerin bei den Zöglingen zu schlafen, deren Aufstehen und Schlafengehen zu kontrollieren, den Unterricht zu überwachen und in der freien Zeit „elegante Strickereien für die Vorsteherin“³³⁸ zu machen, welche für den häuslichen Inventar der Schule gedacht seien. Trotz all dieser Arbeit würden diese bloß ein niedriges Honorar erhalten, welches kaum ausreiche um für die vorgeschriebene elegante Kleidung aufzukommen. Es komme dabei auch vor, dass Lehrerinnen ihre Dienste gratis anbieten würden, denn „Die Vorsteherinnen von first-rate Instituten, welche mittelst ihrer Stellung mit den reichsten Familien in Berührung kommen, verkaufen so zu sagen ihre Protektion und ihren Einfluß.“³³⁹ So könne man in jenen Instituten zwar kaum Geld verdienen, aber nach Ablauf einer gewissen Frist könne man sich mit der erworbenen Protektion eine Existenz sichern. Wie Kinkel feststellen musste, ist die Käuflichkeit von Referenzen eine durchaus übliche Praxis in London. Dabei schildert sie denn Fall einer Lehrerin, die vor ihrer Rückkehr in die Heimat sämtliche Adressen ihrer Freunde und Schülerinnen gegen Geld anbot. Auch in Zeitungen fänden sich Annoncen, in denen angehende Lehrer Geld anbieten, um in gewisse Kreise eingeführt zu werden. Auf Kinkels Entrüstung hin, habe ihr eine Bekannte den realistischen Blickpunkt dieser Praxis vor Augen geführt, indem sie konstatierte: „Verbindungen kosten in London schweres Geld, und nur durch jahrelange Opfer können Sie sich so festsetzen, daß Sie Einfluß in einem Kreise bekommen, der hinreichend groß ist, Sie zu ernähren, indem er Sie beschäftigt.“³⁴⁰

Wie wichtig es ist diese Verbindungen aufrecht zu erhalten, schildert Kinkel in einem Brief an ihre Freundin Kathinka Zitz:

„Ich bin ziemlich kräftig und gesund jetzt, seit ich nicht mehr ausgehe, um Stunden zu geben; nur habe ich die größte Zahl meiner Schüler wieder eingebüßt. Ich hatte mir eingebildet, ich stünde nach 3 Jahren fest genug, um mirs etwas bequemer zu machen, aber ich sehe, wer hier seine geistigen und körperlichen Kräfte nicht überspannt, bringt es zu keinem ordentlichen Erwerb. Um Schüler zu bekommen, muß man nachts auch in

³³⁷ Kinkel, Johanna: Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London III. In: *Morgenblatt für den gebildeten Leser*. Jg. 47, Nr. 15 (10.04.1853), Stuttgart, Tübingen 1853, S. 359

³³⁸ ebd.

³³⁹ ebd., S. 360

³⁴⁰ ebd.

Gesellschaften spielen. Dies war mir das Allersauerste, und so stellte ich es ein, sobald ich glaubte, bekannt genug in meinem Kreise zu sein. Das geht aber in London nicht. Man darf nie vom Schauplatz seiner Tätigkeit auch nur momentan verschwinden, will man nicht gleich verdrängt und vergessen sein.“³⁴¹

Kinkel merkt dabei an, dass die Käuflichkeit von Referenzen dazu führe, dass sich die Engländer blindlings auf jene Empfehlungen verließen, welche dabei kein Qualitätssiegel seien, da diese bloß auf einem gewissen Honorar basieren. Zudem hätten „die wenigsten Engländer [...] musikalisches Gehör genug, um selbst die Leistungen eines Lehrers zu prüfen.“³⁴² Auch Kinkel wurde, wie sie schreibt, von einer Frau eines höheren Geistlichen Protektion angeboten, welche jedoch mit einer Bedingung verknüpft war: so könne Kinkel in dem repräsentativen Haus der Familie ihre Schüler unterrichten, sollte aber sogleich die von der Familie untergebrachten Pensionäre mit unterrichten - dies freilich gratis, da ihr dadurch der gute Ruf in einem Haus eines Reverends zu unterrichten zu Gute käme. Kinkel lehnte ab.

Kinkels Ausführungen über das Konzertleben in London beinhalten nicht nur eine humorvolle Schilderung über die offenbar von Deutschland abweichenden Kleidervorschriften, sondern befassen sich auch mit der Aufführungspraxis der Konzerte. Sie hält fest, dass die „[...] großen Kunstgenüsse [...] für alle Qual des Unterrichtgebens entschädigen“, jedoch seien diese „[...] nur vermögenden Leuten zugänglich[...].“³⁴³ Zudem bedürfe man einer guten Gesundheit um ein größeres Werk durchzustehen, denn der Dresscode, welcher vom Türsteher kontrolliert wird, verlange, dass die Damen in den Logenplätzen mit „[...] bloßem Hals und Armen und Blumen im Haar [...]“³⁴⁴ erscheinen müssen. So stellt sich für Kinkel das Konzertleben auch der Gesundheit abträglich dar, denn „[...] man muß sehr jung und enthusiastisch seyn, um sich fröstelnd in Balltoilette bis spät in die Nacht bloß durch luftige Töne erwärmen zu lassen.“³⁴⁵ Dies betreffe jedoch nicht nur die Gäste in den Logenplätzen, wie Kinkel bemerkt:

„Die strenge Kleiderordnung der Engländer tritt uns ungenirten Deutschen selbst am Eingange von Parterre und Galerie in den Weg. Einer meiner Bekannten wurde gewaltsam

³⁴¹ zit. nach Leppla, Rupprecht: Johanna und Gottfried Kinkels Briefe an Kathinka Zitz (1849-1861). In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 12, 1958, S. 52

³⁴² Kinkel, Johanna: Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London III. In: *Morgenblatt für den gebildeten Leser*. Jg. 47, Nr. 15 (10.04.1853), Stuttgart, Tübingen 1853, S. 360

³⁴³ Kinkel, Johanna: Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London I. In: *Morgenblatt für den gebildeten Leser*. Jg. 47, Nr. 11 (13.03.1853), Stuttgart, Tübingen 1853, S. 261

³⁴⁴ ebd.

verhindert sein gelöstes Opernbillet zu benutzen, weil seine Frackschösse zu breit und mehr einem Ueberrock ähnlich geschnitten waren. [...]“³⁴⁶.

Auch in der Exeterhall, in der Kinkel Oratorien von Händel erlebte, gebe es überraschende Kleidervorschriften. So stelle das Verbot Damenhüte zu tragen gerade für die Konzertbesucherinnen, die das erste Mal die Exeterhall besuchten ein Problem dar, da dieses Verbot erst von dem an der obersten Treppe befindlichen „Policeman“ erklärt wird. Da ein Zurückgehen auf Grund des Gedränges nicht möglich ist werden die Damenhüte

„eiligst abgerissen und in einem von Blumen und Schleiern bunt belebten Bogen über die Häupter des Publikums die Treppe hinab in die Tiefe geschleudert, wo sie, der Versicherung des tröstenden Policeman zufolge, einer seiner Collegen auflesen, den zermalmenden Schritten der Gentlemen und Ladies entreißen und unten irgendwo in Sicherheit bringen wird. Man denke sich die Stimmung eines deutschen Landfräuleins, das in solcher Ungewissheit über das Schicksal eines neuen Hutes ruhig von sieben Uhr bis Mitternacht Fugen anhören soll. Die Engländerinnen sind bei solchen kleinen Vexationen heroischer, und ich traue allen zu, die um Händel zu hören hieher gereist sind, daß sie beim ersten Accord der Ouverture das kostspielige Abenteuer verschmerzt haben.“³⁴⁷

Als sehr vorteilhaft lobt Kinkel die Dirigierpraxis in England, wobei der Dirigent dem Orchester zugewandt und somit alle Musizierenden im Auge hat. Kinkel kritisiert jedoch an den Sängern, dass gerade auch bei Händel bei manchen Solisten die Unsitte eintrete „die moderne italienische Opernmanier, wie sie auf Bellini und Donizetti passt, auf den ehrwürdigen Händel zu übertragen. Dieß macht einen unerträglichen Eindruck auf jeden, der ein feines Gefühl für musikalische Charakterzüge hat.“³⁴⁸. Als Beispiel nennt sie hier den Tenor Sims Reeves, bei dessen Verkörperung des „Samsons“ „die ganze widerwärtige Affektation eines modischen Salons vor Augen tritt.“³⁴⁹ Kinkel kritisiert dies folgendermaßen: „Die Klage des Blinden, deren Melodie so naturwahr und einfach hinfließt, wird von Sims Reeves als Arena benützt, auf der er die Kunststücke, deren seine gewiß sehr schöne Stimme fähig ist, zum Erstaunen der Welt umhertummelt.“³⁵⁰

Clara Novello, die Kinkel zuerst bei einer Sonntagsmusik im Mendelssohn'schem Haus gehört hatte, habe auch die Reinheit ihres Vortrages eingebüßt. Damals seien ihre

³⁴⁵ ebd.

³⁴⁶ ebd.

³⁴⁷ ebd., S. 262

³⁴⁸ ebd.

³⁴⁹ ebd.

³⁵⁰ ebd.

Verzierungen natürlich gewesen und hätten insgesamt zur Musik gepasst. Leider habe sich dies verselbstständigt und

„diese paar unschuldigen Doppelschläge, Läufe und Trillerchen haben sich nun, ohne dass die Künstlerin wohl selbst es merkte, im Laufe von etwa zwölf Jahren zu einer einzigen unerforschlichen Arabeske an einander gereiht, unter deren verschlungenen Figuren kaum noch eine Spur der ursprünglichen Melodie zu entdecken ist“³⁵¹.

Einzig die Altistin Charlotte Sainton-Dolby hätte im „unverfälschten Kirchenstyl“³⁵² gesungen.

Ein Kritikpunkt findet sich bei der Begleitung der Rezitative, die wie Kinkel berichtet, nur von Bässen erfolge. Kinkel lobt die Idee, aber die Ausführung wäre mangelhaft gewesen. So war Kinkel erstaunt, „daß sogar in Exeterhall alle Recitative ohne Ausnahme mit falschen Griffen begleitet wurden“³⁵³. Kinkel schlägt vor, man solle besser einen milden Orgel-Register für die Begleitung der Rezitative verwenden, denn „Die Reinheit des Accordes müsste doch jedem Dirigenten heiliger seyn als die Tradition, und nur ein Tasteninstrument kann diese Sätze rein spielen“³⁵⁴.

Begeistert zeigt sich Kinkel über die Trompeten-Soli, die in der Exeterhall meisterhaft gespielt worden waren und ihr die Trompete als Instrument neu vor Augen geführt habe. „Welch eines edlen Tones ist die Trompete fähig, wenn der Hauch eines großen Meisters ihn in's Leben ruft“.

Einen Unterschied zum kontinentalen Chor bemerkt Kinkel in dem Einsatz männlicher Altisten, welche dem weiblichen Alt in den tieferen Lagen eine Unterstützung seien. Ein weiterer Kontrast fände sich in den Tempi der Chöre, welche in England viel langsamer als in Deutschland genommen würden. Dies sei auf Grund der großen Räumlichkeiten zwangsweise notwendig, um ein Vermischen des Klanges zu verhindern.

Das Repertoire in den Opernhäusern Londons beinhalte laut Kinkel hauptsächlich Donizetti, Bellini und Meyerbeer und es finde sich selten eine „klassische“ Komposition.³⁵⁵ Generell würde hier der „moderne italienische Styl“³⁵⁶ vorherrschen und deshalb sei für ein „Ohr, das mit kräftiger deutscher Composition von Jugend auf genährt wurde [...] ein Abend im her Majesty's Theatre nicht zum Aushalten“³⁵⁷.

³⁵¹ ebd., S. 263

³⁵² ebd.

³⁵³ ebd.

³⁵⁴ ebd.

³⁵⁵ Kinkel, Johanna: Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London II. In: *Morgenblatt für den gebildeten Leser*. Jg. 47, Nr. 13 (03.04.1853), Stuttgart, Tübingen 1853, S. 309

³⁵⁶ ebd.

³⁵⁷ ebd.

Kinkel kommt im Verlauf ihres Aufsatzes auch auf die musikalischen Abendgesellschaften zu sprechen, welche sich ähnlich wie in Deutschland verhielten, jedoch noch schlimmer. So sei auch der Fokus in London auf Gesang und Klavierspiel gelegt, welcher, wie sie auch hier bemerkt, die Konversation störe. „Die Dilettantinnen singen meist entsetzlich und accompagniren sich mit unerhörten Accorden, die nur ausnahmsweise zu der Melodie stimmen.“³⁵⁸ Die Musik bei diesen Abendgesellschaften diene dabei zur Unterhaltung bzw. um das Gespräch überhaupt erst anzuregen. So würden es die Engländer zwar lieben Musik zu hören, aber „anstatt darauf hinzuhorchen, genießen sie sie nur nebenher, etwa wie den Duft des Parfums“³⁵⁹. Kinkel schildert dabei aus eigener Erfahrung, dass es bei so einer Gesellschaft ganz verkehrt sei, als Musiker durch lauterer Spielen die Aufmerksamkeit der Gäste auf sich ziehen zu wollen. Dies hätte einen gegenteiligen Effekt, so erhöhe sich die Lautstärke der Konversationen in gleichem Maße. In diesem Fall empfiehlt Kinkel „ein Adagio zu wählen und dieses so pianissimo als möglich vorzutragen. Nichts bringt die Schwätzer so schnell zum Bewußtseyn ihrer Unart, denn die Dame des Hauses kann es nicht lassen sich zu bemühen Stille zu schaffen, wenn man von ihrem Instrument endlich gar nichts mehr hört.“³⁶⁰

Das Musizieren in adeligen Abendgesellschaften ist dabei ein besonderer Fall, denn „Die Künstler stehen nämlich, durch eine Barriere von der übrigen Gesellschaft getrennt“³⁶¹, in einer Ecke des Saales und dürfen sich nicht unter die andern geladenen Gäste mischen“³⁶². Kinkel vermutet, dass bei den Musikern, die sich solchen Bedingungen aussetzen würden wohl „[...] die Liebe zum Geld das Ehrgefühl weit überwiegt, wenn nicht anders die Noth sie zu diesem demüthigenden Erwerbszweige drängt.“³⁶³

Kinkel veranschaulicht anhand einiger Erlebnisse das für sie mangelnde Musikverständnis der EngländerInnen. Sie berichtet u.a. von einem alten Herrn, der in

³⁵⁸ ebd.

³⁵⁹ ebd.

³⁶⁰ ebd.

³⁶¹ vgl. Schilderung in „Hans Ibeles in London“, Kapitel 9

³⁶² Kinkel, Johanna: Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London II. In: *Morgenblatt für den gebildeten Leser*. Jg. 47, Nr. 13 (03.04.1853), Stuttgart, Tübingen 1853, S. 310

³⁶³ ebd.

seiner Jugend in Deutschland gewesen war und sich einer viel gesungen Arie entsinnt, die tiefen Eindruck auf ihn gemacht hatte:

„Er habe vergebens in den Londoner Musikläden diese ‚favorite melody‘ ausfindig zu machen versucht. Da er mich in den klassischen Kompositionen ziemlich bewandert glaubte, so bat er mich, dieses Stück, wovon er nur die Anfangsworte nothdürftig behalten hatte, wo möglich auf dem Clavier zu spielen, und als ich dasselbe augenblicklich erkannte und ausführte, klatschte er voll Entzücken in die Hände. Die Worte der ‚favorite melody‘ aber, die er sorgsam herausbuchstabirte, lauteten: ‚O du lieber Augustin!‘“

Aber auch bei musikalisch Vorgebildeten hätten sich Dinge vorgetragen,

„die einen an der musikalischen Zurechnungsfähigkeit dieser Nation zweifeln lassen. So kommt es vor, daß, wenn ein paar Spieler ein concertirendes Stück mit einander eingeübt haben, und derjenige, der die obligate Oberstimme übernommen hat, am Erscheinen verhindert wird, die andern ganz ruhig die unvollständige Begleitung vor einer zahlreichen Gesellschaft vortragen und höchstens entschuldigend anführen, das Stück werde nicht so schön klingen, als sie sich versprochen, weil die ersten Violine ausgeblieben sey. - Von einer ziemlich vorgerückten Spielerin, die in der Unterrichtsstunde mehrmals f statt fis griff, erhielt ich, als ich sie darauf aufmerksam machte, zur Antwort: ‚**I think, it is quite insignificant!**‘ Nun betonte ich ihr einige Male abwechselnd beim fraglichen Accord die dur- und moll-Terz, um sie von dem schlagenden Contrast zu überzeugen; sie aber erklärte jedes Mal: ‚**There is no difference at all.**‘“³⁶⁴

4.3. Vorträge

Vorbemerkung:

Dass sich Kinkel ihre musikgeschichtlichen Kenntnisse vor allem aus direkter Einsicht in den Notentext verschaffte, wird in einem Brief vom 22. April 1851 an ihre Freundin Auguste Heinrich in Bonn deutlich, der besagt dass Kinkel bislang lediglich die Musikgeschichte von Kieseewetter und Forkel bekannt war. Sie schreibt zudem: „Ich habe mir eine klare Anschauung der musikalischen Fortschreitung nur dadurch erleichtert, dass ich mir Kompositionen der bedeutenden Meister verschaffte und diese vergleichend studierte.“³⁶⁵ Später betrieb sie ihre Studien im „Reading Room“ des British Museum, dessen Bau, wie auch in einer Briefstelle an Fanny Lewald vom 4.

³⁶⁴ ebd.

³⁶⁵ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel in England. Von ihrer Tochter. In: *Deutsch Revue*, Jg. 21, Bd. 1, S. 72

Oktober³⁶⁶ hervorgeht, 1857 fertig gestellt worden war. Wieder an ihre Freundin Auguste Heinrich schrieb sie am 4. Dezember 1857:

„Vor Beginn der Saison hatte ich Zeit, etwas eifriger als bisher meine Studien in Musikgeschichte wieder aufzunehmen. Ich arbeite zuweilen auf dem British Museum, wo mir die erforderlichen Bücher zu Gebote stehen. Mehrere des Preises wegen in Deutschland schwer zugängliche Werke sind da, die mir ein Menge neuer Aufschlüsse gegeben haben. Ich habe ein Engagement, über Musik Vorträge zu halten, und es scheint, daß mir dies gelingt. Das macht mir Freude, weniger deshalb, weil es ein besseres Geschäft als Stundengeben ist, sondern weil ich in mir die Fähigkeit entdeckt habe, im späteren Alter noch eine ganz neue Lebensthätigkeit zu ergreifen. Ich bin überhaupt in die gemäßere Sphäre meiner früheren Bestrebungen nach und nach zurückgekehrt. Solange die Kinder klein waren, schien es mir eine Pflicht, alle Neigungen meines Geistes zu töten, die mich von den nächsten Sorgen ablenken möchten. Was unter der Schneedecke gelegen, will nun plötzlich wieder hervorkeimen...³⁶⁷“

Noch kurz vor ihrem Tod schrieb sie am 9. November an Carl Schurz: „Ich studire jetzt besonders fleißig Geschichte der Musik und spiele die späteren Beethoven Sonaten, die über Opus 100 hinausliegen (...) ich lerne und studire just da weiter, wo ich Anno 44 stehen blieb.“³⁶⁸

Zeitliche Einordnung der Vorträge:

Laut Klaus³⁶⁹ dürfte es sich bei den von ihrer Tochter Adelheid von Asten-Kinkel veröffentlichten Vorträge über Chopin und Mendelssohn um den jeweils ersten bzw. letzten gehaltenen Vortrags Kinkel handeln. So wird der Vortrag über Chopin auf das Jahr 1855 datiert, während der Vortrag über Mendelssohn laut einem Tagebucheintrag Gottfried Kinkels am 7. Juli 1858 stattgefunden haben soll. Asten-Kinkel schildert in der Einleitung zum Mendelssohn-Vortrag³⁷⁰, dass dieser Vortrag in einem „höheren

³⁶⁶ Lewald, Fanny: *Zwölf Bilder nach dem Leben. Erinnerungen von Fanny Lewald*. Berlin 1888, S. 29

³⁶⁶ zit. nach Leppla, Rupprecht: Johanna und Gottfried Kinkels Briefe an Kathinka Zitz (1849-1861). In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 12, 1958, S. 29

³⁶⁷ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel in England. Von ihrer Tochter. In: *Deutsche Revue*, Jg. 21, Bd. 1, S. 188

³⁶⁸ zit. nach Brand, Bettina: „...wie die Stimme, die aus ihrer innersten Seele spricht.“ Johanna Kinkels Vortrag über Beethovens Sonaten inkl. op. 10. In: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*. München 2001, S. 164

³⁶⁹ Bodschi, Ingrid (Hg.): *Johanna Kinkel. Eine Auswahl aus ihrem literarischen Werk*. Zusammenestellt von Monica Klaus, Bonn 2010

³⁷⁰ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel über Mendelssohn. Mitgeteilt von Adelheid v. Asten-Kinkel. In: *Deutsche Revue*. Jg. 28, Bd. 1, Stuttgart, Leipzig 1903, S. 89

Erziehungsinstitut“ stattgefunden habe. In welchem Rahmen sich die anderen Vorträge ereigneten, ist nicht bekannt.

Der Vortrag über Mozart wurde in dem Buch „Johanna Kinkel. Eine Auswahl aus ihrem literarischen Werk“ erstmalig abgedruckt und dort von Monica Klaus ins Deutsche übertragen. Laut Klaus dürfte Kinkel den Vortrag zwischen 1856 und 1857 gehalten haben³⁷¹.

Der Vortrag über Beethoven, welchen Kinkel auf Englisch verfasst und im Herbst 1857 in London hielt³⁷², wurde von Bettina Brand ins Deutsche übersetzt und ist erstmalig und in voller Länge wiedergegeben im Teil ihres Aufsatzes „...wie die Stimme, die aus ihrer innersten Seele spricht. Johanna Kinkels Vortrag über Beethovens früheste Sonaten inkl. op. 10“³⁷³

4.3.1. Friedrich Chopin als Komponist

Die aus zwölf Kapiteln bestehende Arbeit widmet sich nicht nur den verschiedenen Formen Chopin'scher Kompositionen, sondern stellt diese auch in einen musikhistorischen Kontext. Denn gerade die Kenntnis der Musikgeschichte ist für Kinkel essentiell, um zeitgenössische Musik zu verstehen und um die Bedeutsamkeit Chopins für die zukünftige Entwicklung einordnen zu können.

Dass die Werke Chopins einer so zwiespältigen Rezeption unterliegen, begründet sich laut Kinkel in seinen Dissonanzbildungen, welche den „exklusiven Anhängern der älteren klassischen Musik [...] seine Melodien ungenießbar gemacht hätte“³⁷⁴. Sie verweist hier auf die dem 19. Jahrhundert so typische musikalische Parteienbildung, in deren zwei feindlichen Lagern die „Salonmenschen“ gegenüber den „Klassikern“ stehen. Johanna Kinkel selbst sei „in dem orthodoxen Lager erwachsen und hatte das Glück, daß derselbe Mann, der in seiner Jugend den Knaben Beethoven unterrichtete, in seinem späten Greisenalter mein Lehrer war. Was Wunder, daß mir seit meiner

³⁷¹ Bodschi, Ingrid (Hg.): *Johanna Kinkel. Eine Auswahl aus ihrem literarischen Werk*. Zusammengestellt von Monica Klaus, Bonn 2010, S. 93

³⁷² Bodschi, Ingrid (Hg.): *Johanna Kinkel. Eine Auswahl aus ihrem literarischen Werk*. Zusammengestellt von Monica Klaus, Bonn 2010, S. 85

³⁷³ Brand, Bettina: „...wie die Stimme, die aus ihrer innersten Seele spricht.“ Johanna Kinkels Vortrag über Beethovens Sonaten inkl. op. 10. In: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*. München 2001, S. 159-174

³⁷⁴ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel. Friedrich Chopin als Komponist. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, 1902, S. 212

Kindheit der Name Beethoven als musikalischer Gott und Rossini als Antichrist vor der Seele stand!“³⁷⁵ Die Intoleranz der „Orthodoxen“, bei denen „die exklusive Verehrung des Klassischen zu einer Art Religion wird“³⁷⁶ wird dabei zum Hemmnis für jegliche neue künstlerische Entwicklung. Johanna Kinkel bekennt, dass es jedoch gerade „dies überdissonierende Element“ sei, welches ihr „als die feinste Schönheit und das bedeutendste künstlerische Verdienst Chopins erscheint, in welchem neuer Fortschritt für die Harmonie enthalten ist.“³⁷⁷

Inwieweit auch Hörgewohnheiten eine Rolle spielen zeigt sie anhand eines musikgeschichtlichen Exkurses, indem sie die schrittweise Emanzipation etwa der Terz oder des dissonierenden Vorhalts, „ohne den wir eine Musik völlig salzlos finden“³⁷⁸, bis hin zur frei eintretenden Dissonanz schildert, als dessen Wegbereiter sie Monteverdi sieht.³⁷⁹ Mit dieser Entwicklung einher gehe die Gewinnung neuer Ausdrucksmöglichkeiten: „Der dissonierende Vorhalt lehrte die Menschen zuerst den Reiz der Sekunde kennen, die wie eine herbere Schwester der milden Terz, durch Widerstand die Erfüllung des Wunsches verzögernd, die Freude an der Gewährung erhöhte.“³⁸⁰ Inwieweit durch die Veränderung eines einzigen Intervalls ein immenser Gefühlskontrast dargestellt werden kann, zeigt sie an Beethoven Einsatz der None in Fidelios erstem Terzett: So bewirke die große None bei Marzellines „O süße Tränen!“ eine „freudenerhobene Stimmung“ während die kleine None bei Leonores „O bittre Tränen!“ einen „in die schmerzzerrissene der andern Seele“³⁸¹ versetze.

Die vorhandenen Intervalle seien für Chopin jedoch

„[...] fast zu plump und breit, um seine ätherischen Gedanken wiederzugeben; darum schleichen sie widerstrebend durch die chromatischen Verhältnisse der Tonleiter und suchen nach den noch feineren Stufen, die die unharmonische [sic] Verwechslung bietet“ und „er rüttelt eben schon an der noch geheimnisvoll verschlossenen Pforte der Vierteltöne, die dereinst Jahrhunderten das sein werden, was uns jetzt die kleine Sekunde ist und was unsern Vorfahren die Terz war.“³⁸²

Es wird hier klar, dass Kinkel Chopins Behandlung der Harmonik als besondere Charakteristik ansieht, in welcher er wagt „die Harmoniekombinationen, welche Bachs

³⁷⁵ ebd., S. 93

³⁷⁶ ebd.

³⁷⁷ ebd., S. 212

³⁷⁸ ebd., S. 214

³⁷⁹ Vgl. Weissweiler, Eva: *Zu Johanna Kinkel und ihrem Chopin-Aufsatz*. In: *Dissonanz*, 1986, Nr. 8, S. 6

³⁸⁰ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel. Friedrich Chopin als Komponist. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, 1902, S. 218

³⁸¹ ebd.

³⁸² ebd., S. 219f.

große Nachfolger erfanden, zugleich ererbte, einen guten Schritt weiter über die Grenze der dunkeln Region, die bisher als das absolut Dissonierende erschien“³⁸³ zu führen und empfiehlt daher das Studium seiner Préludes, in welchen dieser Zug besonders zum tragen komme.

Eine weitere Besonderheit fände sich aber auch in Chopins Art und Weise, mit dem Rhythmus zu verfahren, so habe er „diesem seelenvollen Element der Musik ganz neue Seiten abgewonnen und reizende Pfade entdeckt, die vor ihm kein Komponist betreten“³⁸⁴. Obgleich „diese geniale Eigenheit durch alle seine Werke hindurchgeht“³⁸⁵, sei hier besonderes Augenmerk auf dessen Mazurkas zu richten, in denen Chopin es beispiellos verstehe den Rhythmus so zu variieren, dass er nie monoton erscheint und dass sämtliche Stimmungen in „*unzähligen Schattierungen*“³⁸⁶ ausgedrückt werden.

Zudem verweist sie auf Chopins sorgfältige Ausarbeitung der Bässe und Mittelstimmen, welche sich von den kleinsten Werken bis hin zu seinen Sonaten und Konzerten zeige. Deshalb fordert sie zum Verständnis der Kompositionen - auch und gerade - bei Chopin einen reinen Vortrag nebst richtigem Akzentuieren. Da aber „der Dilettantismus eine Vorliebe für die schmeichelnde Obermelodie auf Kosten des ernsthaften Basses nährt“³⁸⁷ wird nachdrücklich auf die Wichtigkeit eines fähig ausgebildeten kleinen Fingers der linken Hand³⁸⁸ und auf den richtigen Pedalgebrauch hingewiesen, um die Harmoniewechsel, „in welchen ein bestrickender Zauber“³⁸⁹ liegt, nachvollziehen zu können.

Zu den Etüden gilt festzustellen, dass Kinkel Chopin als Hauptreformer dieser Gattung betrachtete. Den aus früherer Zeit stammenden „trockenen“ und „langweiligen“ Übungsstücken, die „als eine bloße Uebung in der Fingergymnastik“ dienten, fehle es an Geist und der Intellekt sei durch jene Etüden mit ihren „inhaltslosen Läufen und Sprüngen“³⁹⁰, die es unzählige Male zu wiederholen gilt unterfordert - sie verweist hier als Negativbeispiel insbesondere auf die Schulen von Czerny und Herz und sie fordert: „Eine Etüde, die wir um der Schwierigkeit willen erlernen, sollte vor allem den Verstand

³⁸³ ebd., S. 218

³⁸⁴ ebd., S. 346

³⁸⁵ ebd.

³⁸⁶ ebd., S. 347

³⁸⁷ ebd., S. 101

³⁸⁸ vgl. „Acht Briefe über Clavier-Unterricht“, Kapitel 4.1

³⁸⁹ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel. Friedrich Chopin als Komponist. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, 1902, S. 102

³⁹⁰ ebd., S. 341

in gleichem Verhältnis wie die Finger beschäftigen“³⁹¹. Diese Synthese sei Chopin gelungen, denn der kunstvolle Bau seiner Etüden, deren Figuren „auf inneren harmonischen Verhältnissen basieren“³⁹² und in denen sich „ein harmoniefremder Ton mit einem episodischen Melisma zwischen die Hauptmotive“ schiebt „um dort eine steife Symmetrie abzuwenden“³⁹³ erreiche, dass selbst nach technischer Beherrschung der Etüde „das Interesse des Verstandes an ihrem Tonbau noch lange nicht erschöpft“³⁹⁴ sei.

Kritisch sieht Kinkel die Entwicklung der Nocturnes seit John Field. Denn das Nocturne sei wegen seiner „leichten und bequemen Form von allen Klavierkomponisten ausgebeutet“ worden und „artete [...] in ein brillantes Salonstück aus“³⁹⁵. Als Beispiel nennt sie den Komponisten Hummel, bei dem man sich frage,

„wo ein sonst so achtungswerter Komponist wie Hummel den künstlerischen Menschenverstand gelassen, als er jenes allerliebste Duo für Klavier (in F-moll beginnend und dann mit Variationen endend, die sich in einen Ländler auslösen) mit dem Titel Notturmo taufte. Unter dem Notturmo ist gewiß nicht eine Serenade verstanden, mit der man von der Straße herauf das Liebchen weckt oder den Namenstag eines öffentlichen Charakters beim Fackelzug um den Markt feiert.“³⁹⁶

Laut Kinkel solle das „echte“ Nocturne „die Einsamkeit im schweigenden Dunkel der Nacht darstellen [...]“³⁹⁷ und bei ihr rufen die Chopin'schen Nocturnen

„[...] die Stimmung hervor, die uns in einsamer Mitternacht umweht, wenn wir auf einer hohen, freien Stelle horchend stehen und alle die flüsternden Laute wach werden, sie sonst das Tagesgeräusch übertönt. Da fließt es von den Sternen herab, steigt aus den Thalgründen auf und klingt zu einem kaum hörbaren Etwas zusammen. Es ist nicht Schwirren, es ist nicht Tönen, was die weite Atmosphäre erfüllt; doch sie ist da, diese Musik der Nacht, für die es keinen Namen giebt – keine kann sie weglegen, der sie einmal belauscht.“

Wie Kinkel schreibt, soll ein „berühmter musikalischen Kritiker“ die Chopin'schen Nocturnes vorschnell angegriffen haben, indem er Chopin vorwarf, mutwillig technische Schwierigkeiten anzuhäufen und nach einer erlogenen Originalität zu haschen.

³⁹¹ ebd., S. 341

³⁹² ebd., S. 342

³⁹³ ebd., S. 343

³⁹⁴ ebd.

³⁹⁵ ebd., S. 104

³⁹⁶ ebd.

³⁹⁷ ebd.

Wahrscheinlich meinte sie damit die Rezension Rellstabs³⁹⁸ auf Chopins 3 Nocturnes op. 9. Hierin schreibt Rellstab:

„Um nämlich doch auch etwas Originelles zu haben, hat Herr Chopin die Schönheit dadurch zu erhöhen geglaubt, daß er alle Mittel in einem verstärkten Grade anwendet; wo Field lächelt, macht Herr Chopin eine grinsende Grimasse, wo Field seufzt, stöhnt Herr Chopin, Field zuckt die Achseln, Herr Chopin macht einen Katzenbuckel, Field thut etwas Gewürz an seine Speise, Herr Chopin eine Hand voll Cayenne=Pfeffer. [...] er ahmt dies [die gitarrenartige Begleitung Fields] nach, aber verrenkt die Lage so, daß man sich fast die Finger zerbrechen muß, um die Figuren zu spielen [...]“³⁹⁹

Kinkel entgegnet jedoch, dass Chopin eben nicht mit „jenen koketten Virtuosen“ zu verwechseln sei, „die unter fremdartigen Tonarten und einem Wust von Verzierungen nur ihre Gedankenarmut verstecken“⁴⁰⁰, sondern dass „Chopin am wenigsten einen derartigen Vorwurf verdient und daß er, frei von Nebenabsichten, nur das höchste Kunstideal zu erreichen strebte“⁴⁰¹.

Kinkel geht auch auf die Gattung Sonate ein und stellt fest, dass diese der „Prüfstein für die Kraft und Bildung des ausübenden Künstler“ sei, deren Zweck darin bestünde „alle Gattungen des ernsten, sentimental, scherzhaften und glänzenden Vortrags Gelegenheit zur Entfaltung zu geben“⁴⁰². Diese sei jedoch aus der Mode gekommen, da in der schnelllebigen Zeit das Publikum weniger für ein mehrteiliges Musikstück, als vielmehr für kürzere Werke zu interessieren sei. Lediglich die Spieler „[...] denen die Musik mehr ein Kultus als eine Lustbarkeit ist, pflegen noch die Sonate mit höchster Vorliebe und lassen dies eines denkenden Komponisten so sehr würdige Kunstwerk nicht ganz aussterben“⁴⁰³.

Bemerkenswert ist hierbei ihre Bewertung von Chopins 2. Sonate op. 35 b-moll, in der der Trauermarsch und das Finale ein ganz anderes Urteil als bei R. Schumann erfahren. Während Schumann anstatt des Trauermarsches, der „sogar manch Abstoßendes hat“ ein „Adagio, etwa in Des“ schöner gefunden hätte und ihm das Finale „eher als Spott als irgend Musik“ erscheint⁴⁰⁴, fühlt sich Kinkel beim Trauermarsch an die Totentänze Holbeins erinnert, „[...] welche durch eine ähnliche Verknüpfung

³⁹⁸ vgl. Siegel, Linda: Johanna Kinkel's „Chopin als Komponist“ and Other Musical Writings: Untapped Source Readings in the History of Romantic Music. In: *College Music Symposium*, Vol. 43, 2003, S. 105

³⁹⁹ Rellstab, Ludwig: *Iris im Gebiet der Tonkunst*, Jg. 4, Nr. 31, Berlin 1833, S. 121f.

⁴⁰⁰ ebd., S. 106

⁴⁰¹ ebd., S. 106

⁴⁰² ebd., S. 356

⁴⁰³ ebd., S. 357

blühenden Lebens mit dem Hauch des letzten Schicksals den Beobachter mit ernstem Schauer ergreifen.“⁴⁰⁵ Laut Kinkel verdiene dieser ganz so berühmt zu werden wie Beethovens Trauermarsch in seiner Klaviersonate Nr. 12 op. 26. Schumann bleibt jedoch von der gehörigen Wirkung des Finales nicht unberührt, wenn er bemerkt „[...] auch aus diesem melodie- und freudelosen Satze weht uns ein eigener grausiger Geist an“⁴⁰⁶, jedoch spricht er diesem ab überhaupt Musik zu sein. Kinkel hingegen findet den Triolensatz, „[...] der unisono ohne alle Harmonie wie ein Sturmwind dahinbraust [...] wahrhaft poetisch, und nichts könnte sich dem verhallenden Trauermarsch passender anreihen als dieses furchtbare Bild der Einsamkeit über der von den Lebenden verlassenen Grabesstätte.“⁴⁰⁷

Abseits von jenen Erläuterungen finden sich in diesem Vortrag auch Appelle an Virtuosen und Dilettanten. Kinkel stellt fest, dass man freilich auf Virtuosen angewiesen sei, um gerade die schwereren Werke Chopins einem Publikum näher zu bringen. Leider würden aber ausübende Künstler in der Regel viel zu wenig beitragen um einem „originellen Genie“⁴⁰⁸ zur Verbreitung seiner Werke behilflich zu sein. Diese sollten anstatt „sklavische Konzession an den herrschenden Ungeschmack“⁴⁰⁹ zu machen ihre Virtuosität als Mittel gebrauchen „um den Geist der Kunst lebendig darzustellen“⁴¹⁰ und diesem so dem Publikum verständlich zu machen. Jenen Virtuosen aber, „deren ganzer Ehrgeiz sich darauf konzentriert „geschwind und laut“ zu spielen“⁴¹¹, würden sich Chopins Kompositionen nie erschließen.

Den Dilettanten empfiehlt Kinkel ein Studium der „Anfänge der Theorie, wenigstens Intervallen- und Accordenlehre“⁴¹² bevor sie sich an größere Werke Chopins heranwagen und zieht dabei eine Analogie zum Erlernen einer Fremdsprache: „Wir lernen doch bei einer fremden Sprache mindestens vorher etwas Grammatik, ehe wir ihre schwersten Schriftsteller lesen, und glauben Musik, die geheimnisvollste aller

⁴⁰⁴ Schumann, Robert (Hg.): *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 14, Nr. 10, 1841, S. 40

⁴⁰⁵ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel. Friedrich Chopin als Komponist. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, 1902, S. 357

⁴⁰⁶ Schumann, Robert (Hg.): *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 14, Nr. 10, 1841, S. 40

⁴⁰⁷ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel. Friedrich Chopin als Komponist. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, 1902, S. 358

⁴⁰⁸ ebd., S. 95

⁴⁰⁹ ebd.

⁴¹⁰ ebd.

⁴¹¹ ebd., S. 103

⁴¹² ebd., S. 359

Sprachen, ohne weiteres nach dem bloßen Klang erraten zu können?“⁴¹³. Denn um solche „Musik vom höchsten Wert“⁴¹⁴ zu verstehen, würden weder der Gehörsinn noch das Gefühl ausreichen, „sondern die geschärfte Beobachtung der Verstandeskräfte muß dazuwirken“⁴¹⁵.

Nicht unerwähnt soll eine treffliche Schilderung Kinkels bleiben, bei der die auf mangelnde Hörgewohnheiten zurückzuführende Rezeptionshaltung eines Dilettantenkreises sehr gut zum Ausdruck kommt:

„In einem höchst einfach musizierenden Kreise Berlins traf ich mit einem Schüler Chopins aus den höheren Ständen zusammen, dem er eine seiner Kompositionen gewidmet hat. Wir besprachen voll Bewunderung die Richtung, welche Chopin der Klaviermusik gegeben, und erinnerten uns an gewissen Modulationen, die er vermittle seiner auf kleine Sekunden konzentrierten Melodieschritte ausgefunden, und deren Wirkung wir zu schildern versuchten. Die Dame des Hauses mahnte uns, dass ja dort das Klavier offen stände, und dass wir besser thäten, der Gesellschaft eine wirkliche Probe des neuen Komponisten zu geben. Der Schüler Chopins, ein sehr guter Spieler, hatte eine Ballade tadellos vorgetragen, als die Dame mir ins Ohr flüsterte: ‚Das Stück mag ganz hübsch sein, aber wir finden alle, dass der Herr so sehr häufig danebenschlägt. Spielen Sie uns lieber etwas vor.‘ Man hatte ein ziemliches Vertrauen zu meiner Korrektheit, aber als ich kaum ein paar Takte von Chopin gespielt hatte, rief die Dame voll Entsetzen: ‚Aber, mein Gott, was ist denn das – Sie spielen ja heute auch falsch!‘“⁴¹⁶

Resümee:

Wie auch Thalheimer⁴¹⁷ und Weissweiler⁴¹⁸ bemerken, stellt Johanna Kinkels Vortrag über Chopin, im Vergleich zu R. Schumanns, Liszts, und Wiecks Beiträgen, eine der ersten Würdigungen zu jener Zeit dar, die sich intensiv mit der Musik Chopins auseinandersetzt. Dabei widmet sich Kinkel ausführlich den verschiedensten Formen Chopin'scher Klaviermusik und streicht dabei für sie wesentliche Charakteristiken hervor. Sie betont hierbei Chopins sorgfältige Ausarbeitung des Basses und der Mittelstimmen, sowie seine Art der Behandlung des Rhythmus und der Harmonik. Hinsichtlich der Harmonik erläutert Kinkel anhand eines Exurses in die Musikgeschichte

⁴¹³ ebd.

⁴¹⁴ ebd., S. 360

⁴¹⁵ ebd.

⁴¹⁶ ebd., S. 223

⁴¹⁷ Thalheimer, Else: *Johanna Kinkel als Musikerin*. Diss., Bonn 1924, S. 41

⁴¹⁸ Weissweiler, Eva: Zu Johanna Kinkel und ihrem Chopin-Aufsatz. In *Dissonanz*, Nr.8, 1986, S. 4

die Entwicklung der Dissonanz bis hin zu Chopin. Dabei hält sie fest, dass es hier nicht gelte „[...] bei großen Namen zu verweilen, sondern die Entwicklung des musikalischen Stoffs, der Accorde und Intervalle zu verfolgen.“⁴¹⁹ Weissweiler deutet dabei Kinkels Begriff vom „musikalischen Stoff“ als Vorwegnahme von Adornos „Material-Begriff“. ⁴²⁰ Bei Adorno heißt es: „In jeglichem musikalischen Material steckt die gesamte musikalische Geschichte, schließlich die ganze Gesellschaft.“⁴²¹ Wie auch schon in dem Aufsatz „das moderne Klavierspiel“, sowie in den „Acht Briefen an eine Freundin über Clavier-Unterricht“ sieht Kinkel Chopin als Wegbereiter für die Emanzipation der Vierteltöne und forderte: „Emanzipiert die Vierteltöne, so habt ihr eine neue Tonwelt!“⁴²² Diese Aufsehen erregende Bemerkung brachte ihr dabei, wie Weissweiler bemerkt, eine Anschwärzung von Seiten des Musikpublizisten Wilhelm Heinrich Riehls ein, der im Geleitbrief zu seinen „Fünfzig Liedern deutscher Dichter“⁴²³ schrieb:

„Die Katzen haben nämlich bereits das System der ganzen und halben Töne ‚überwunden,‘ sie haben jene bekannten ‚Vierteltöne‘ bereits emancipirt, die, wie Johanna Kinkel träumt, nach ihrer Erlösung seufzen, die Katzen sind bereits fortgeschritten zu jenen ‚ganz neuen, unerhörten‘ Modulationen, welche jene Schriftstellerin in den Mazurken des französischen Polen Chopin bereits geweissagt findet.“⁴²⁴

4.3.2. Lecture on Mozart

Kinkel geht in diesem Vortrag neben einleitender biographischer Aspekte vor allem auf seine Oper „Le nozze di Figaro“ ein. Nach dem kurzen Einblick in Mozarts Biographie erläutert Kinkel anhand musikalischer Beispiele zudem die Stellung Mozarts zwischen seinem Vorgänger Haydn und seinem Nachfolger Beethoven. So offenbare sich Mozarts Originalität in den frühesten Werken noch nicht und dessen erste Instrumentalwerke und geistliche Kompositionen zeigten eine Ähnlichkeit mit den Werken Haydns. Ähnlich verhalte es sich bei Beethoven, dessen frühe Werke sich

⁴¹⁹ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel. Friedrich Chopin als Komponist. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, 1902, S. 216

⁴²⁰ siehe Weissweiler, Eva: Zu Johanna Kinkel und ihrem Chopin-Aufsatz. In *Dissonanz*, Nr.8, 1986, S. 5

⁴²¹ Adorno, Theodor W.: *Nervenzpunkte der Neuen Musik*. Reinbek bei Hamburg 1969, S. 69

⁴²² siehe: Brandt-Schwarze, Ulrike; Kramer, Astrid; Oellers, Norbert; Rösch-Sondermann, Hermann (Hg.): *Der Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister*. Bd. 3, Jahrgang 1843 /2 . Halbjahr und 1844 (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 32), Bonn 1984, S. 305; Kinkel, Johanna: *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*. Stuttgart und Tübingen 1852, S. 57

⁴²³ W. H. Riehl: *Fünfzig Lieder Deutscher Dichter*. In *Musik gesetzt von W. H. Riehl*. Stuttgart 1860, S. XVII

⁴²⁴ Bodschi, Ingrid (Hg.): *Johanna Kinkel. Eine Auswahl aus ihrem literarischen Werk*. Zusammenestellt von Monica Klaus, Bonn 2010, S. 98

ebenso an Mozart anlehnen würden⁴²⁵. Zusammenfassend stellt sie fest, dass „Mozarts Genie sowohl der Sohn von Haydns Genius, als auch der Vater von Beethovens Genius ist.“⁴²⁶

Kinkel beschreibt Mozart als „liebesbedürftigen Charakter“ und stellt auch als Hauptmerkmal seiner Musik dessen „Sehnsucht nach Liebe und Zärtlichkeit“⁴²⁷ fest. So hätte es Mozart vermocht sämtliche Facetten der Liebe „mit all ihren heiklen Schatten ebenso wie mit ihrer stürmischen Leidenschaft und selbst ihren Irrtümern“⁴²⁸ darzustellen. Gerade in „Le nozze di Figaro“ sei dies zur Vollendung gebracht und sie geht im weiteren Verlauf ihres Vortrages auf die von Mozart so ausdifferenzierte Zeichnung der Charaktere jener Oper ein.

Figaro, der „Lügen und andere hinterhältige Mittel benutzt“, aber nicht „unehrenhaft“ sei werden „einschmeichelnde Melodien“ gegeben, da man ihn weder verachten noch hassen solle⁴²⁹. Im Gegensatz dazu stehen die Melodien von Bartolo und Antonio: so spüre man bei dem „Heuchler“ Bartolo „bei jedem Ton unechte Gefühle“ während sich die Melodien des „ungehobelten Trunkenbold“ Antonios deutlich einfacher komponiert seien⁴³⁰. Ebenso seien die Melodien des Grafen Almaviva „voll falscher Leidenschaft, und fremder misstönender Akkorde mit herrlichen Modulationen, in denen ein schmerzhafter Charme den Hörer fasziniert, [und] zu verstehen geben, dass seine Liebe entweder hoffnungslos oder verboten ist“⁴³¹.

Aber auch die gesellschaftliche Position des Charakters werde berücksichtigt, indem etwa der „lebhaft Rhythmus“⁴³² bei Figaro dem „etwas gehobenerem Stil“⁴³³ beim Grafen gegenübersteht. So auch bei den „klagenden Weisen“⁴³⁴ der Gräfin, die Kinkel in ihrem Stil als „ladylike“⁴³⁵ bezeichnet. Mit der Figur des Cherubino, „einer der charmantesten Charaktere“ habe Mozart einen eigenen Typus erschaffen, dessen Melodien von „seiner phantasievollen Liebe, ohne ein bestimmtes Ziel“⁴³⁶ sprächen.

⁴²⁵ ebd., S. 97

⁴²⁶ ebd., S. 98

⁴²⁷ ebd., S. 95

⁴²⁸ ebd.

⁴²⁹ ebd., S. 99

⁴³⁰ ebd.

⁴³¹ ebd., S. 100

⁴³² ebd.

⁴³³ ebd.

⁴³⁴ ebd.

⁴³⁵ ebd.

⁴³⁶ ebd., S. 101

Mozart sei mit „Le nozze di Figaro“ ein Meisterstreich der „Anmut“⁴³⁷ gelungen: einerseits falle diese komische Oper nie ins Vulgäre, anderseits vermöge es die Musik, obgleich kein „großer Charakter“⁴³⁸ gezeichnet würde, „das ganze Spiel unbedeutender Leidenschaften, kleiner Bosheiten und Späße“⁴³⁹ zu veredeln.

Am Schluss des Vortrages geht Kinkel noch kurz auf die Oper „Idomeneo“ ein, welche sie als Beispiel für den „großen tragischen Stil“ in Mozarts Schaffen erwähnt.

4.3.3. Lecture on Beethovens earliest Sonatas incl. op. 10

Kinkel, die in diesem Vortrag ihr Augenmerk auf die „ersten wunderschönen und verständlichen Sonaten [...], die jeder kultivierte Amateur bewältigen kann“⁴⁴⁰ legt⁴⁴¹, unterlässt nicht, auf die verschiedenen Rezeptionshaltungen hinsichtlich der unterschiedlichen Perioden in Beethovens Schaffen hinzuweisen, so seien gerade seine letzten Werke, die „eher einer dunklen, metaphysischen Abhandlung als einer charmanten Dichtung ähneln“⁴⁴² für wenige Künstler zu ertragen.

Beethoven, den Kinkel als unglücklichen Menschen charakterisiert, sei dessen ungeachtet sehr wohl fähig gewesen Freude und Glück in seiner Musik auszudrücken. Im Vergleich zu Mozart seien seine Melodien jedoch niemals „frivol“ oder „schmeichelhaft“, sondern „sie drücken immer tugendhaftes Gefühl in erhabenem Stil aus“⁴⁴³. Ebenso seine Rhythmen, die „niemals vulgär“ sondern „unschuldige Freude“ oder „den Triumph einer noblen Seele“⁴⁴⁴ schildern. Einige Rhythmen „von besonderer Farbe“ schreibt sie dabei seiner rheinländischen Herkunft zu. Bereits in „Chopin als Komponist“ hatte sie Beethoven als ersten musikalischen Vertreter „rheinischen Volkscharakters“⁴⁴⁵ bezeichnet. Dies zeige sich:

⁴³⁷ ebd., S. 98

⁴³⁸ ebd.

⁴³⁹ ebd.

⁴⁴⁰ Brand, Bettina: „...wie die Stimme, die aus ihrer innersten Seele spricht.“ Johanna Kinkels Vortrag über Beethovens Sonaten inkl. op. 10. In: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*. München 2001, S. 160

⁴⁴¹ besprochen werden hier zwei der drei Joseph Haydn gewidmeten Sonaten op. 2 (Nr. 2 in A-Dur wird ausgelassen), die Sonate op. 7, sowie die drei Klaviersonaten op. 10

⁴⁴² Brand, Bettina: „...wie die Stimme, die aus ihrer innersten Seele spricht.“ Johanna Kinkels Vortrag über Beethovens Sonaten inkl. op. 10. In: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*. München 2001, S. 159

⁴⁴³ ebd., S. 161

⁴⁴⁴ ebd.

⁴⁴⁵ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel. Friedrich Chopin als Komponist. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, 1902, S. 350

„Haß gegen falsche Sentimentalität, affektierte Erhabenheit und leere Formen, wie das heiße Streben zum echten Großen, die Begeisterung und das tiefe Gefühl, das sich nie an einen unbedeutenden Gegenstand wegwirft, und zu diesem allem die goldne Beigabe – der Humor[...]“⁴⁴⁶

Ein Beispiel dafür sei das Finale der 2. Sonate op. 10⁴⁴⁷, aber auch die „Scherzos und Finales seiner Symphonien“⁴⁴⁸.

Wie in ihrem Vortrag „Chopin als Komponist“, bei dem sie die Musik anhand assoziativer Szenerien beschrieb, bedient sie sich auch hier einer für Laien nachvollziehbaren Sprache um die Stimmungen in Beethovens Musik fassbar zu machen. So schildert sie das Scherzo der dritten Sonate op. 2 als „musikalischen Spaß [...] im Stil einer Fuge“⁴⁴⁹ folgendermaßen:

„Stellen Sie sich unseren Helden vor, wenn sie den individuellen Charakter der Sonate so benennen wollen, wie er sich mit unterschiedlichen Personen in einer Unterhaltung befindet, in der der Gegenstand von verschiedenen Seiten beleuchtet wird. Sie werden Stücke der Melodie beobachten, die wie Zweifel klingen, Einwände, Beteuerungen, sogar ärgerlichen Verleugnungen und ein Versuch, den Gegenstand der Diskussion ins Lächerliche zu ziehen. Nachdem alle nachgegeben haben, käut der Bass immer noch die Sache wieder wie ein alter Nörgler, ständig seine eigene Meinung wiederholend.“⁴⁵⁰

Ähnlich mutet die Beschreibung Wilhelm Sinkovicz' an: „Beethoven beschließt die Scherzoreprise mit einer eigens angefügten Coda, in der sich der Baß rätselhaft insistierend festbohrt. Es fällt schwer, nicht an programmatische Grundlagen solch beredter Musik zu glauben.“⁴⁵¹ Auf diesen von ihr bezeichneten „Konversationsstil“⁴⁵², welchen sie als allgemeines Merkmal der leichteren Sonaten konstatiert, verweist sie ferner im Rondofinale op. 7, dem Allegro in op. 10 Nr. 2 und dem Rondo op. 10 Nr. 3. Als eine weitere Besonderheit Beethovens, welche seine Eigenschaft als „Orchesterkomponisten par excellence“⁴⁵³ vor Augen führt, stellt sie seine „orchestrale

⁴⁴⁶ ebd.

⁴⁴⁷ Brand, Bettina: „...wie die Stimme, die aus ihrer innersten Seele spricht.“ Johanna Kinkels Vortrag über Beethovens Sonaten inkl. op. 10. In: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*. München 2001, S. 171f.

⁴⁴⁸ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel. Friedrich Chopin als Komponist. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, 1902, S. 350

⁴⁴⁹ Brand, Bettina: „...wie die Stimme, die aus ihrer innersten Seele spricht.“ Johanna Kinkels Vortrag über Beethovens Sonaten inkl. op. 10. In: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*. München 2001, S. 167

⁴⁵⁰ ebd., S. 167

⁴⁵¹ Sinkovicz, Wilhelm: *Beethovens Klaviersonaten. 32 Hörerlebnisse*. Wien, München 2000, o. S.

⁴⁵² Brand, Bettina: „...wie die Stimme, die aus ihrer innersten Seele spricht.“ Johanna Kinkels Vortrag über Beethovens Sonaten inkl. op. 10. In: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*. München 2001, S. 171

⁴⁵³ ebd., S. 166

Notation“⁴⁵⁴ auch in den Sonaten fest. So handle es sich bei jenen „nicht um eine bloße Melodie mit einer Begleitung“⁴⁵⁵, denn die Bässe und Mittelstimmen stünden oft selbstständig. Um dies zu verdeutlichen spielt sie einige Passagen⁴⁵⁶ vor und fordert das Publikum auf, sich dabei unterschiedliche Orchesterinstrumente vorzustellen.

Kinkel weist bei der Besprechung der Sonate op. 10 Nr. 3 auch auf den begrenzten Umfang der damaligen 5-oktavigen Klaviere hin, dies wäre ein Umstand, der auch andere frühe Werke betreffe. Dies würde sich insofern zeigen, als in einigen frühen Sonaten gewisse zu erwartende Symmetrien nicht erfüllt bzw. die höchsten Noten abgeschnitten würden. Es ist nicht bekannt, auf welche Stelle sich Kinkel in dieser Sonate bezogen hat, Linda Siegel⁴⁵⁷ gibt jedoch ein einleuchtendes Beispiel, in dem sie im 1. Satz der Sonate auf eine nach oben steigende Figur verweist, die sich in Takt 104 anstatt zum a^3 weiter zu bewegen wieder zum a^2 hinab schwingt, während die Figur in Takt 285 logisch zum d^2 weiter geführt wird. Laut Kinkel „sollten wir diese Passagen spielen, wie sie von Beethoven intendiert waren, nicht wie er sie geschrieben hat, da er sich einem physikalischen Hindernis beugen musste“⁴⁵⁸.

Brand verweist hier auf die gegenteilige Meinung Czernys, der diesbezüglich schrieb: „Auch bei jenen Clavierstücken, welche in früherer Zeit für die damaligen 5-octavigen Instrumente geschrieben wurden, ist der Versuch, durch Zusätze die ^{6te} Octave zu benützen stets ungünstig ausgefallen [...] Denn man will das Kunstwerk in seiner ursprünglichen Gestalt hören, wie der Meister es sich dachte und schrieb.“⁴⁵⁹

4.3.4. Mendelssohn

Wie eingangs erwähnt fand dieser Vortrag „in einem höheren Erziehungsinstitut“ statt. Wie Asten-Kinkel schildert handelte sich dort um „[...] ein sehr vornehmes Publikum, und in der ersten Reihe saßen ältere Damen, die sich über unser mutiges Auftreten

⁴⁵⁴ ebd.

⁴⁵⁵ ebd.,

⁴⁵⁶ die jeweiligen Beispiele sind in der Niederschrift nicht ausgeführt

⁴⁵⁷ Siegel, Linda: Johanna Kinkel's „Chopin als Komponist“ and Other Musical Writings: Untapped Source Readings in the History of Romantic Music. In: *College Music Symposium*, Vol. 43, 2003, S. 117

⁴⁵⁸ Brand, Bettina: „... wie die Stimme, die aus ihrer innersten Seele spricht.“ Johanna Kinkels Vortrag über Beethovens Sonaten inkl. op. 10. In: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*. München 2001, S. 173

⁴⁵⁹ Czerny, Carl: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*. Paul Badura-Skoda (Hg.), Wien 1963, S. 26

amüsierten.“⁴⁶⁰ Johanna Kinkels älteste drei Kinder Gottfried, Johanna und Adelheid, die sie zu diesem Vortrag mitnahm, halfen nämlich bei der musikalischen Untermalung des Vortrags. So spielte der zwölfjährige Gottfried gemeinsam mit seiner Mutter die Ouvertüre zu Mendelssohns „Sommernachtstraum“, während Johanna und Adelheid mit ihrer Mutter Kirchenlieder sangen.⁴⁶¹

Der im Großen und Ganzen sehr persönlich anmutende Vortrag enthält einige Passagen aus ihrem Artikel über Felix Mendelssohn, welcher kurz nach dessen Tod, in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 13. November 1847⁴⁶² erschienen ist. Kinkel schildert neben Mendelssohns Besonderheiten als Komponist auch biographische Aspekte. Sie geht aber auch auf seine Schwester Fanny Hensel und deren enge geschwisterliche und künstlerische Beziehung ein. Kinkel, für die mit dem Ableben Mendelssohns „eine Kunstperiode zu Ende ging, die in Deutschland nie wiederkommen wird“⁴⁶³, geht zu Beginn ihres Vortrages auf dessen früh zu Tage getretene musikalische Begabung ein. Dabei zählt sie Mendelssohn nicht zu den Wunderkindern „[...] diesen unglücklichen kleinen Geschöpfen, die durch enormes Ueben eine erstaunliche Fingerfertigkeit oder ein phänomenales Gedächtnis erreicht haben“⁴⁶⁴. Vielmehr hätte sich seine Begabung schon damals an einem ausgereiften Urteilsvermögen und an seinen Kompositionen, welche „den ernsten Sinn eines denkenden Künstlers bewiesen“⁴⁶⁵ gezeigt. Als Beleg dafür, dass Mendelssohn bereits als Knabe „die Virtuosen des Modestils“⁴⁶⁶ überholt habe, verweist Kinkel auf eine ihr von Mendelssohns Mutter zugetragenen Anekdote, laut der der junge Mendelssohn bei einer musikalischen Gesellschaft vom Blatt spontan die Klavierbegleitung zu einer neuen Komposition Louis Drouets einen Halbton höher transponierte.⁴⁶⁷

Als Besonderheit in Mendelssohns Schaffen betrachtet Kinkel dessen „merkwürdige Begabung zu poetischen Schilderungen in musikalischer Form“⁴⁶⁸ und sie nennt ihn einen „Meister in diesem 'Stil des Feenreichs'“⁴⁶⁹. Beispielhaft für diesen Stil sei

⁴⁶⁰ ebd., S. 90

⁴⁶¹ siehe ebd.

⁴⁶² siehe Kapitel 3.1.3.

⁴⁶³ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel über Mendelssohn. Mitgeteilt von Adelheid v. Asten-Kinkel. In: *Deutsche Revue*. Jg. 28, Bd. 1, Stuttgart, Leipzig 1903, S. 97

⁴⁶⁴ ebd., S. 90

⁴⁶⁵ ebd.

⁴⁶⁶ ebd.

⁴⁶⁷ siehe ebd.

⁴⁶⁸ ebd., S. 91

⁴⁶⁹ ebd.

insbesondere der „Elfenchor“ aus seinem „Sommernachtstraum“. Die märchenhafte Wirkung dieses Stils gründet sich für Kinkel in Mendelssohns Kombination einer „melancholischen Harmonie mit einem Rhythmus der ausgelassenen Freude“⁴⁷⁰. So wähle Mendelssohn Tonarten der „einsamen Trauer und der Verzweiflung“, welche in Verbindung mit einem lebhaften Rhythmus jenen „reizvollen Schauer unsers Nervensystems“ erreichen würden.⁴⁷¹

Kinkel räumt ein, dass Mendelssohn in Hinblick auf seine musikalische Erfindungsgabe von „den Komponisten, die im Ansehen der Kunstkenner den allerersten Rang einnehmen“⁴⁷² überragt worden sei, er sie jedoch alle „in Geschmack und Urteil“⁴⁷³ übertroffen habe. Zum Vergleich nennt sie Schubert, der, wie sie auch in ihrem Aufsatz „Über die modernen Liederkomponisten“⁴⁷⁴ betont, genötigt war „schlechte Gedichte seiner Gönner in Musik zu setzen, die er nie freiwillig seinen herrlichen Melodien zugesellt hätte“⁴⁷⁵. So sei es Mendelssohns allumfassender Bildung zu verdanken, dass er sich nie dergleichen Geschmacklosigkeiten zu Schulden kommen haben lasse. Wie sie in ihrem Aufsatz über Mendelssohn in der Allgemeinen Zeitung schreibt⁴⁷⁶ seien bei ihm etwa auch keine „Anachronismen“ wie bei Mozarts „Idomeneo“ zu finden, bei dem „die Arien der antiken Helden im Idomeneo [...] abgesehen vom unbestrittenen Reiz ihrer Melodien, im ärgsten Roccocostyl geschrieben“⁴⁷⁷ seien. Mendelssohns Wissen über das klassische Altertum habe ihn so befähigt mit seiner Schauspielmusik „Antigone“ eine Musik hervorzubringen „die wohl wert war, die Verse der großen altgriechischen Tragödie zu begleiten.“⁴⁷⁸ So brauche man nur die Anfangsakkorde aus „Antigone“ zu hören „und man glaubt die alten Marmorstatuen eines Tempels zu sehen [...]“⁴⁷⁹.

Kinkel berichtet in ihrem Vortrag auch über Mendelssohns Wunsch als Opernkomponist zu reüssieren. Während sein Jugendwerk „Die Hochzeit des Camacho“ keine große

⁴⁷⁰ ebd.

⁴⁷¹ siehe ebd.

⁴⁷² ebd., S. 92

⁴⁷³ ebd.

⁴⁷⁴ Brandt-Schwarze, Ulrike; Kramer, Astrid; Oellers, Norbert; Rösch-Sondermann, Hermann (Hg.): *Der Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister*. Bd. 3, Jahrgang 1843 /2 . Halbjahr und 1844 (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 32), Bonn 1984, siehe auch Kapitel 3.1

⁴⁷⁵ ebd., S. 34

⁴⁷⁶ Kinkel, Johanna: Felix Mendelssohn. In: *Allgemeine Zeitung/Beilage*, Nr. 317, 13.11.1847, Sp. 2529-30

⁴⁷⁷ ebd., Sp. 2529f.

⁴⁷⁸ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel über Mendelssohn. Mitgeteilt von Adelheid v. Asten-Kinkel. In: *Deutsche Revue*. Jg. 28, Bd. 1, Stuttgart, Leipzig 1903, S. 93

⁴⁷⁹ ebd.

Resonanz gefunden hatte, blieb sein letzter Versuch mit „Loreley“ nach einem Text von Geibel Fragment. Mendelssohn, dem es trotz vielem Suchens nie gelungen war, eine für ihn befriedigende Textvorlage zu finden, stand deswegen auch mit Johanna Kinkel, und deren Mann Gottfried, von dem er sich einen Operntext wünschte in Korrespondenz. In einem Brief an Johanna Kinkel vom 2. April 1843 heißt es:

„[...] Und da haben mich ihre Worte, daß ich von diesem Dichter vielleicht eine Operndichtung erhalten könnte, so frappirt, daß ich Alles daran setzen möchte, um die Erfüllung dieses Wunsches zu erreichen. Denn eine recht lustige, frische, gute Oper ist und bleibt nun einmal mein sehnlichster Lieblingswunsch. [...]“⁴⁸⁰

Die Zusammenarbeit über „ein historisches Thema, Otto und Adelheid, aus der Zeit der sächsischen Kaiser [...]“⁴⁸¹ kam jedoch auf Grund des frühen Todes Mendelssohns nie zustande.

Kinkel, der es offenbar ein Anliegen war, der Zuhörerschaft ihres Vortrages auch die Persönlichkeit Mendelssohns näher zu bringen, charakterisiert Mendelssohn in ihren Ausführungen als bescheidenen Künstler, der stets größte Achtung vor der Leistung anderer Komponisten gehabt hätte. So habe er als Dirigent den Werken anderer Komponisten stets mehr Aufmerksamkeit als seinen eigenen geschenkt und sich von der „Berufsgruppe Musiker“, die Kinkel als „eine zanksüchtige und eifersüchtige Sorte von Menschen“⁴⁸² schildert, immer abgehoben. Sie fasst zusammen: „Mendelssohn war einer der reinsten Charaktere, ohne Eitelkeit, ohne Neid und stets gütig und sanftmütig gegen Freunde und gegen seine Mitmenschen im allgemeinen“⁴⁸³.

Kinkel, die im weiteren Verlauf ihres Vortrags auch die Musikalität der Geschwister Paul und Rebecka erwähnt, konzentriert sich in ihren weiteren Ausführungen auf Mendelssohns enge Beziehung zu Fanny Hensel, die sie folgendermaßen charakterisiert: „Diese Dame [...] war die bedeutendste Musikerin, der ich in meinem ganzen Leben begegnet, und in Bezug auf Charaktergröße und Genie verdiente sie durchaus von ihrem Bruder als seinesgleichen behandelt zu werden“⁴⁸⁴. Wie auch in ihrem früheren Aufsatz⁴⁸⁵ über Mendelssohn, indem Fanny Hensel noch etwas

⁴⁸⁰ zit. nach Rittershaus, Adeline (Hg.): Felix Mendelssohn und Johanna Kinkel. Ungedruckte Tagebuchblätter und Briefe. In: *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, Nr. 12806, Wien 19.04.1900, S. 2

⁴⁸¹ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel über Mendelssohn. Mitgeteilt von Adelheid v. Asten-Kinkel. In: *Deutsche Revue*. Jg. 28, Bd. 1, Stuttgart, Leipzig 1903, S. 93

⁴⁸² ebd.

⁴⁸³ ebd., S. 94

⁴⁸⁴ ebd., S. 95

⁴⁸⁵ Kinkel, Johanna: Felix Mendelssohn. In: *Allgemeine Zeitung/Beilage*, Nr. 317, 13.11.1847, Sp. 2529-30

detaillierter beschrieben wird⁴⁸⁶, berichtet sie über die Praxis der Geschwister, sich ihre Werke zur gegenseitigen Begutachtung vorzulegen. Während Kinkel in ihrem Aufsatz von 1847 Fanny Hensels Wirkungskreis im Vergleich zu Felix Mendelssohn in „einer mehr abgeschlossenen Sphäre für den Cultus der Töne“⁴⁸⁷ darstellt, schreibt sie in ihrem Vortrag Fannys „Taktgefühl“ zu, dass diese ihre Kompositionen, die Kinkel insgesamt als „sehr wertvoll“⁴⁸⁸ erachtet, zunächst nie unter ihrem Namen herausgab. Kinkel erwähnt in ihrem Vortrag auch die berühmten Sonntagskonzerte, welche nicht nur Felix Mendelssohn die Möglichkeit gaben seine Werke noch vor Drucklegung zu präsentieren, aber auch Podium für bekannte Sänger und Virtuosen darstellten, sofern sich diese freilich „von schlechten Modekompositionen fernhielten“⁴⁸⁹. So bot man bei diesen Konzerten laut Kinkel nur die „beste klassische Musik, und nur sehr ernste Musiker durften teilnehmen“⁴⁹⁰. Kinkel selbst hatte dort die Sängerinnen Clara Novello und Pauline Viardot-Garcia sowie den Cellisten Henri Vieuxtemps gehört.

4.4. Hans Ibeles in London

Johanna Kinkel stellte den aus 26 Kapiteln bestehenden Roman kurz vor ihrem Tod fertig und er erschien vor seiner Veröffentlichung in zwei Bänden 1860 bei Cotta zunächst 1859 in Gottfried Kinkels Zeitschrift „Hermann“⁴⁹¹. Der Originaluntertitel lautet „Ein Familienbild aus dem Flüchtlingsleben“. Die hier angeführten Zitate stammen aus dem Reprint: Johanna Kinkel: Hans Ibeles in London. Ein Roman aus dem Flüchtlingsleben. (Frankfurt 1991).

Einführung:

Der Roman schildert das Leben der Familie Ibeles, bestehend aus dem Komponist und Dirigent Hans (kurz für Johannes), sowie seiner Ehefrau Dorothea und den sieben Kindern. Da sich der Musiker aktiv an der Revolution von 1848 beteiligt hat, flieht die Familie nach London ins Exil. Wie der Titel vermuten lassen könnte, ist der Held des

⁴⁸⁶ siehe Kapitel 3.3

⁴⁸⁷ Kinkel, Johanna: Felix Mendelssohn. In: *Allgemeine Zeitung/Beilage*, Nr. 317, 13.11.1847, Sp. 2529

⁴⁸⁸ Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel über Mendelssohn. Mitgeteilt von Adelheid v. Asten-Kinkel. In: *Deutsche Revue*. Jg. 28, Bd. 1, Stuttgart, Leipzig 1903, S. 95

⁴⁸⁹ ebd., S. 96

⁴⁹⁰ ebd.

⁴⁹¹ Ashton, Rosemary: *Little Germany. Exile and Asylum in Victorian England*. Oxford, New York 1986, S. 199

Romans jedoch nicht der Komponist Hans Ibeles, vielmehr ist es seine bodenständige Ehefrau Dorothea, die mit ihrer Integrität und realistischen Lebensanschauung den Familienzusammenhalt bewahrt. Insofern scheint die Bezeichnung „Emigrantinnenroman“⁴⁹² durchaus zutreffend, da die Erzählung zum Großteil aus Dorotheas Perspektive erzählt wird, durch deren kritischen Blick das Exilleben kommentiert wird. Dass der Roman trotz allem nach seinem männlichen Protagonisten benannt ist, werten Ruth Wittle und Debbie Pinford dabei als absichtliches Bestreben, sich die Erwartungshaltung der Leser, nämlich die, dass Ibeles ein traditioneller männlicher Held sei, zu Nutze zu machen.⁴⁹³ Nieberle verweist dabei auf die autobiographische Lesart des Romans, die nahe lege, dass sich Johanna Kinkel in ein männliches Alter Ego, den Musiker Johannes Ibeles, und in ein weibliches, die Hausfrau und Mutter Dorothea aufspaltet.⁴⁹⁴ McNicholl hält fest, dass Autorinnen der 1840er Jahre selten als Charaktere in ihren Texten eine Rolle spielen und sie sieht den Roman Hans Ibeles als extremes Beispiel dieser Art Verlagerung, bei der die eigene Erfahrung der Autorin als Künstlerin in den männlichen Protagonisten gelegt wird.⁴⁹⁵ So sind es gerade die Erfahrungen der Musikpädagogin und Künstlerin Kinkel die hier eine große Rolle spielen und bei der die Musik, wie Helen Chambers es formuliert, sozusagen das „Rückgrat“ des Romans darstellt.⁴⁹⁶ Im Verlauf des Romans kommen dabei die verschiedensten Aspekte des Musikerlebens zur Geltung. Angefangen von der Frage nach der Berechtigung der Kunst und deren Exklusivität in Zeiten sozialer Unruhen, spannt sich der Bogen zu den Schwierigkeiten mit denen sich ein Künstler in der neuen Heimat konfrontiert sieht. Nicht im Stande seine Arbeit als Komponist und Dirigent weiterzuführen, muss sich der Musiker als Lehrer verdingen und sieht sich gezwungen, jedwede musikalische Arbeit anzunehmen, die sich ihm bietet. Dass er es dabei vorwiegend mit Dilettanten zu tun hat, schildert das Kapitel „Von den Gräueltaten der Dilettanten“, welches ausführlich die Schwierigkeiten eines zum Lehrerberuf

⁴⁹² Kinkel, Johanna: *Hans Ibeles in London. Ein Roman aus dem Flüchtlingsleben*. Frankfurt am Main 1991, Nachwort S. 387

⁴⁹³ siehe Whittle, Ruth, Pinford, Debbie: *Voices of Rebellion. Political Writing by Malwida von Meysenbug, Fanny Lewald, Johanna Kinkel and Louise Aston*. (= Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur) Bern 2005, S. 125

⁴⁹⁴ siehe Nieberle, Sigrid: *FrauenMusikLiteratur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert*. (= Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 51) Stuttgart, Weimar 1999, S. 146

⁴⁹⁵ McNicholl, Rachel: Women in revolution 1848/49: history and fictional representation in literary texts by German women. In: *History of European ideas*, Vol. 11, Kidlington 1989, S. 231

⁴⁹⁶ siehe Chambers, Helen: Johanna Kinkel's Novel 'Hans Ibeles in London'. A German View of England. In: *Exilanten und andere Deutsche in Fontanes Leben*. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 331) Stuttgart 1996, S. 165

verurteilten Künstlers erörtert. Hierin wird dem Musikverständnis- und Urteil, sowie der Unterrichtskultur der Engländer sowohl beim Privatunterricht, als auch dem Unterricht in den Instituten ein schlechtes Zeugnis ausgestellt. Eine Kritik erfährt aber auch die Musikauffassung des Adels und deren Salonmusik. Dies wird insofern auf die Spitze getrieben, als dass selbst der Ehefrieden von der Bedingung niemals vor einem adeligen Publikum zu spielen, abhängt.

Inhalt:

Der Roman beginnt mit zunächst mit der Ankunft der Familie in London und schildert dann in einer Rückblende die Vorgeschichte der Eheleute und die Ereignisse von 1848, die zur Flucht der Familie führen.

Ibeles leitet in der deutschen Heimat als Opern- und Konzertdirigent ein Orchester in einer kleinen Residenzstadt, als die revolutionären Gespräche auch die Proben zu Beethovens 7. Symphonie zu dominieren beginnen: „'Poco sostenuto, erster Teil!' rief der Direktor und hob den Stab, aber nach kaum zehn Takten mußte er aufklopfen: ‚Meine Herren, die Sextenakkorde fallen ganz auseinander –‘ ‚Wie der preußische Landtag‘, schaltete ein Violinist ein.“⁴⁹⁷ Ibeles unterlässt schließlich das Korrigieren und überlässt die „berauschende Wirkung“ der Beethoven Symphonie ganz dem Orchester:

„[...]Beim Presto des dritten Satzes jagten die Spieler in einem schwindelnden Tempo dahin, und beim Finale klang es, als ob die von der Zivilisation gebändigte Kampflust des natürlichen Menschen endlich losgebrochen sei und sich in diesem Symbol eines Siegesfestes Luft machen wolle. Der Ruf nach Piano verhallte unbeachtet, denn die Musikanten fühlten sich nur noch im Fortissimo als freie Bürger.“⁴⁹⁸

Anstoß des in der Folge ausbrechenden Aufstandes, bildet schließlich ein an die Bürger der Stadt gerichtetes Flugblatt, welches mit der Aufforderung zu einer Volksversammlung, den Bau des neuen Opernhauses anprangert:

„[...] Eine Clique der unnützeften Menschen des Erdbodens, Virtuosen, Sänger und Musikanten, zehrt an dem Wohlstand des Landes. Anstatt dem Bürger, der die Steuern zahlt, Schulhäuser, Hospitäler und Landstraßen zu bauen, errichtet man ein neues Opernhaus zum Vergnügen einer genussüchtigen Minorität.“⁴⁹⁹

Ibeles, der zunächst seinen Berufsstand gefährdet sieht, muss sich eingestehen, dass er selbst auch schon zuweilen an seiner Tätigkeit gezweifelt hat und er fragt sich: „Hat sich nicht dein eigener Menschenverstand immer empört, wenn du an die faulen,

⁴⁹⁷ Kinkel, Johanna: *Hans Ibeles in London. Ein Roman aus dem Flüchtlingsleben*. Frankfurt am Main 1991, S. 26

⁴⁹⁸ ebd.

⁴⁹⁹ ebd., S. 32

talentlosen Töchter reicher Adliger einen Unterricht verschwenden musstest, der die Kinder unsres Kalkanten zu großen Künstlern gemacht hätte?“⁵⁰⁰ Er kommt zu dem Schluss, dass es nicht der Hass auf die Kunst sei, die das Volk erzürnt, sondern „die Exklusivität ihres Genusses“⁵⁰¹. Nach reichlicher Überlegung befinden die Eheleute, dass die Urheber der Proklamation Recht haben. Sie empfinden es als Ungerechtigkeit, dass in Zeiten sozialer Spannungen die Steuern auf Lebensmittel erhöht werden um so den Bau des Opernhauses zu realisieren. Ibeles ist schließlich führend an der Niederbrennung des Opernhauses beteiligt, welches seine Flucht unumgänglich macht. Die erste Zeit in London ist vorerst davon geprägt sich in der neuen Heimat zurechtzufinden. Glücklicherweise kann die Familie auf ein Geldpolster von Dorotheas Onkel, der zugleich der Förderer Ibeles' musikalischer Laufbahn war, zurückgreifen. Jedoch fällt die Ankunft der Familie in die „tote Saison“ im Spätsommer, in dem die kulturellen Veranstaltungen schon vorbei sind und sich die Städter aufs Land zurückziehen. Gerade für den Künstler Ibeles stellt sich diese Tatsache bei der Arbeitssuche als schwierig dar.

Da Ibeles auch nach einem Jahr keine Stelle als Dirigent gefunden hat, beschließt er seine Ansprüche herunterzuschrauben und jede Tätigkeit, die in sein Fachgebiet fällt, anzunehmen. Dies ist jedoch „Ein harter Entschluß für den schaffenden Künstler, und dreifach hart in England, wo es oft eine Danaidenarbeit ist, gehör- und taktlose Individuen musikalisch zu machen.“⁵⁰²

Es ist jedoch nicht so leicht einen Lehrerposten zu ergattern, da die Stellen in den großen Anstalten längst besetzt sind und große Rivalität zwischen den Lehrern herrscht. Ibeles muss feststellen, dass selbst der in den Adelsstand erhobene Sir Harry ihm nicht helfen kann, da dieser mittlerweile selbst in Armut lebt, da seine Kompositionen aus der Mode gekommen waren. Da er als Komponist oder Dirigent keine Aussichten sieht, beschließt er also Privatstunden zu geben und schaltet zur Verwunderung seiner politischen Mitstreiter ein Inserat in der Zeitung. „Ibeles' Anzeige in der Times sei wie ein Blitz aus den Wolken gefallen, denn bei seinem Widerwillen gegen Dilettantismus hätte ihn die Partei nie im Verdacht gehabt, dass er so plötzlich in das Philistertum umschlagen werde.“⁵⁰³

⁵⁰⁰ ebd., S. 34

⁵⁰¹ ebd.

⁵⁰² ebd., S. 94

⁵⁰³ ebd., S. 178

Die Erfahrungen die Ibeles als Musiklehrer macht, werden im vierzehnten Kapitel „Von den Gräueltaten der Dilettanten“ eingehend beschrieben. Gleich zu Beginn wird geschildert, welche Schwierigkeit es für den Musiker Ibeles bedeutet, sich aus der Perspektive des Künstlers in den Lehrerberuf einzufügen:

„Es gibt pädagogische Naturen unter den Musikern, die sich beim Lehrerberuf wahrhaft glücklich fühlen können und den Kampf gegen die falschen Noten als eine ebenso ernste Lebensaufgabe ansehen als ein Pastor den Kampf gegen die Sünden der Welt. Ibeles gehörte nicht zu diesen, und die kleinliche Seite des Klavierlehreramt war ihm gründlich verhasst. Er hatte wie alle tiefern Komponisten sehr reizbare Nerven, und sein musikalisches Gehör war so empfindlich, dass schrille Töne und unreine Harmonien ihm einen physischen Schmerz verursachten, der bis zu krankhaften Zufällen gesteigert wurde, wenn eine Ohrenmarter lange anhielt. Nur der gebieterische Zwang seiner Verhältnisse konnten ihn dahin bringen, diesen Zweig der Künstlertätigkeit zu erwählen.“⁵⁰⁴

Mrs. Mutebell, die Mutter seiner ersten beiden Schülerinnen unterbreitet Ibeles unterdessen einen Vorschlag, der Ibeles die Aussicht verschaffen könne, sein Einkommen nicht nur vom bloßen Unterrichten von Dilettanten zu beziehen. So könne sie die Kontakte ihres berühmten Mannes, des Literaten Mutebell, dahingehend nützen, um Ibeles einträgliche Konzertauftritte bei Festen des höchsten Adels zu ermöglichen. Für das Ehepaar Ibeles kommt dies jedoch nicht in Frage, da die demütigende Art und Weise, wie die Künstler in diesen Konzerten mit einer Barriere⁵⁰⁵ vom Publikum abgetrennt werden, für sie eine Unmöglichkeit darstellt. Gerade Ibeles Frau ist strikt dagegen und sie würde es nicht ertragen wollen, ihren Mann hinter einer Barriere musizieren zu sehen, während das Publikum ihm den Rücken zukehre. Sie ringt ihrem Mann einen Schwur ab: „Versprich mir, dass keine Not dich je dahin bringen soll, ein solches erniedrigendes Bänkelsängeramt anzunehmen.“⁵⁰⁶ Ibeles, der auch selbst nicht zum „maître de plaisir“ werden will, geht auf das Versprechen ein und gelobt seiner Ehefrau niemals in einem aristokratischen Salon für Geld zu musizieren, ansonsten dürfe sie den Talisman mit dem diamantenen Herz und der Perle, welchen sie von ihm zur Geburt ihres ersten Sohnes erhielt, weggeben.

Ibeles bleibt also dabei Dilettanten zu unterrichten und versucht „die holden Wesen, welche immer Kreuze und Been zu vergessen pflegen, aus Automaten zu denkenden

⁵⁰⁴ ebd., S. 188

⁵⁰⁵ siehe auch Kapitel 4.2.

⁵⁰⁶ Kinkel, Johanna: *Hans Ibeles in London. Ein Roman aus dem Flüchtlingsleben*. Frankfurt am Main 1991, S. 192

Geschöpfen umzubilden“⁵⁰⁷. Anstoß dieser Problematik bilden die Etüden Czernys, die in England den Klavierunterricht beherrschen:

„Seine sogenannte ‚Schule der Geläufigkeit‘ treibt alles von musikalischem Gefühl aus der Seele der Spielerin und lässt nur geschwinde Finger übrig. Ibeles wollte das Generalbassstudium als Gegengift einführen, aber während der Saison einer jungen Londonerin den Kontrapunkt beibringen ist ein Unternehmen, als ob man während eines Wirbelwindes aus Bettfedern eine Kathedrale bauen wollte.“⁵⁰⁸

Überhaupt hat Ibeles mit seinen dilettierenden Schülerinnen die liebe Not. Nicht nur verwechselt eine Schülerin mit dem treffenden Namen Miss Dull ständig den Bass- mit dem Violinschlüssel, auch ihre Mutter zeichnet sich nicht gerade durch Stimmbeherrschung aus. So hat jene ständig nur Bellini und Rossini gesungen und hat nun ihre Schwierigkeiten mit der Musik der Klassiker, die gerade in Mode ist. Auf Grund ihrer tremolierenden Stimme ist ihr kein gerader Ton möglich und sie verfällt bei einer einfach gehaltenen Arie von Gluck in Triller und Schnörkel. Ihre Tochter ist hingegen begeistert und findet es „[...] doch wunderbar, was man aus so simpler Musik machen könne, wenn man sie so zu verzieren verstünde wie ihre Mama.“⁵⁰⁹

Durch die Bekanntschaft mit Mr. Chapel bekommt er schließlich weitere musikalische „Jobs“ zugetragen. Einer dieser Aufträge sieht vor, einer in Indien residierenden Dame innerhalb kürzester Zeit die Ouvertüre von Fidelio am Klavier beizubringen. Ibeles ist jedoch fehlgeleitet in der Annahme, dass die Dame schon Erfahrung mit Beethoven'scher Musik besitzen müsse, im Gegenteil kann diese lediglich zwei Stücke am Klavier spielen. Da ihr Ibeles sozusagen als Spezialist empfohlen wurde, erhofft sie innerhalb von zwei Stunden die Ouvertüre einzustudieren. Ihre Hauptmotivation besteht darin das „Schönste, Beste und Modischeste“ nach Indien mitzunehmen und da ihr der Fidelio als das „allersuperbste Stück“ von Beethoven genannt wurde, soll Ibeles nun behilflich sein.

„[...]Als ich vor zwanzig Jahren nach Indien ging, hatte ich nie von Sebastian Botsch noch Lewis Bihthoven gehört, von denen man jetzt so viel Wesen macht. Ich konnte zwei Stücke spielen, das eine war von Herz und das andere von Czerny. Es waren die beiden fashionabelsten Stücke der damaligen Zeit, Variationen über di tanti palpiti und ein Poutpourri aus der ‚Italienerin in Algier‘. Es sind wundervolle Stücke, weit brillanter als jenes da; indes da ich nun seit zwanzig Jahren nichts anderes gespielt habe, möchte ich gerne

⁵⁰⁷ ebd., S. 193

⁵⁰⁸ ebd., S. 193f.

⁵⁰⁹ ebd., S. 194

etwas Neues mit nach Indien nehmen, aber versteht sich: das Allermagnifizenteste, das es nur gibt.[...]⁵¹⁰

Klarerweise läuft dieses Unterfangen für Ibeles nicht sehr erfreulich ab, die Dame erklärt sich jedoch mit ihren Fortschritten ganz zufrieden und hofft lediglich auf der Seereise nach Madras nur nicht wieder das vierte Kreuz zu vergessen.

Den nächsten Job den Ibeles mit der Hilfe Mr. Chapels erhält, ist der Musikunterricht in einem Damenkollegium, welcher ihm fortan ein dauerhaftes Einkommen zusichert. Wie Kinkel auch in ihrem Bericht „Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London“⁵¹¹ schildert, überwachen musikalische Gouvernanten das Üben der Schülerinnen, während die eigentlichen Lehrer einige Male pro Woche das Fortkommen überprüfen und der Unterlehrerin Anweisungen erteilen⁵¹². Dabei hat zu Ibeles' Erstaunen der Lehrer nur eine Viertelstunde Zeit, ehe die nächste Schülerin erscheint. Die Unterrichtsräume des Kollegiums, in dem „alle Dissonanzen der Hölle losgelassen zu sein“ schienen, sind nur durch dünne Wände getrennt, welches ein ständiges gegenseitiges Überstimmen zur Folge hat. Diese Eigenart, „[...] Musikstücke widersprechenden Inhalts ineinander überfließen zu hören, hatte bei den jungen Damen alles rhythmische Gefühl ertötet“⁵¹³. Durch „[...] lautes, wahrhaft fanatisches Zählen [...]“⁵¹⁴ der Schülerinnen und der Gouvernanten wird versucht Takt zu halten, diese Maßnahme schlägt jedoch eher ins Gegenteil um. So beschließt Ibeles kurzerhand eine Reform einzuführen und

„[...]er entsetzte alle Anwesenden durch die runde Erklärung, dass er das Zählen ganz und gar abzuschaffen gedächte. Hätte er das Klavierspielen als ein unwesentliches Akkompagnement zu dem One, two, three, four abgeschafft und das bloße Zählen beibehalten, die Gouvernanten hätten nicht so erstarrt gestanden, als über diese frevelhafte Neuerung.“⁵¹⁵

Da dieser Vorschlag durch die Umstehenden keineswegs goutiert wird, sieht sich Ibeles zu einem Kompromissvorschlag genötigt, den die Vorsteherin des Instituts auf Probe gewähren lässt. So sei das Zählen bei komplizierten Stellen durchaus angebracht, aber völlig überflüssig bei gleichgängigen Rhythmen. Zudem lieferten die Schülerinnen selbst den Beweis gegen das Zählen „[...] indem sie damit inne hielten, sooft eine synkopierte Stelle kam, wo sie zweifelten, unter welche Noten das Eins, zwei, drei, vier gehörte. Da

⁵¹⁰ ebd., S. 198

⁵¹¹ siehe Kapitel 4.2.

⁵¹² Kinkel, Johanna: *Hans Ibeles in London. Ein Roman aus dem Flüchtlingsleben*. Frankfurt am Main 1991, S. 201

⁵¹³ ebd.

⁵¹⁴ ebd.

⁵¹⁵ ebd., S. 202

also, wo es allenfalls eine Richtschnur sein könnte, da verstummt es immer [...].“ Außerdem führt Ibeles vor Augen, dass die Gefahr lauere nicht nur nicht nur taktlos zu spielen sondern auch zu zählen und das „einmal rasches, einmal langsames Zählen“⁵¹⁶ eigentlich wenig hilfreich sei.

Die Versammlungen der Exilanten, die zuvor im Hause der Ibeles' stattgefunden haben, haben sich in der Zwischenzeit in die Villa der Intrigen spinnenden Gräfin Blafoska verlagert. Die Gräfin will auch Ibeles in ihren Kreis ziehen und es gelingt ihr dies einzufädeln. Da Ibeles seiner Fluchthelferin Hulda von Saintford, die die Gräfin kurzerhand bei sich einquartiert hat, verpflichtet ist und ihr den in Deutschland begonnen Klavierunterricht nicht versagen kann, kommt er nicht umhin, das Haus zu besuchen. Nun fordert auch die Gräfin Klavierunterricht, welchen Ibeles ihr zunächst mit der Anforderung nach Generalbassstudien unschmackhaft machen möchte. Im Gegensatz zur musikalisch vorgebildeten Hulda, spielt die dilettierende Gräfin nämlich „nur Mazurkas und ein paar wildgewachsene Lieder; umgekehrte Akkorde und figurierte Bässe waren ihr lauter Algebra.“⁵¹⁷ Umso mehr ist er erstaunt, als die Gräfin auf die Forderung der Theoriestudien eingeht. Es bleibt jedoch nicht bei bloßen Klavierstunden, denn diese verselbstständigen sich mit der Zeit in ein regelmäßiges Treffen von künstlerisch interessierten Personen, bei denen auch literarische und politische Themen Diskussionsgegenstände werden. Dorothea verweigert jedoch ganz bewusst ihr Kommen zu diesen Zusammenkünften, da ihr Arbeit „[...] mehr Freude mache als Zerstreung und dass die Gesellschaft ihrer Kinder ihr angenehmer sei als die der dilettierenden Politiker.“⁵¹⁸ Dorothea, die als „echte, deutsche Hausfrau“⁵¹⁹ beschrieben wird, widmet sich lieber den reellen Tagesangelegenheiten als an diesen Zirkeln teilzunehmen. Schon in der anfänglichen Personenbeschreibung wird deutlich, dass sie das Dilettieren in der Revolution ebenso wie in der Kunst hasse.⁵²⁰ Zudem scheint ihr das „unwürdige Spielen mit Kunst und Poesie, wie es von den sogenannten Gebildeten in ihren Lesekränzchen und Dilettantenkonzerten getrieben wird [...] viel zu unwichtig,

⁵¹⁶ ebd., S. 203

⁵¹⁷ ebd., S. 228

⁵¹⁸ ebd., S. 232

⁵¹⁹ ebd., S. 220

⁵²⁰ ebd., S. 110

um ein Leben daran zu setzen.“⁵²¹ Tatsächlich gehen die die meisten Männer in diesen Zirkeln keiner Arbeit nach und sinnieren lediglich über die politischen Zustände:

„Morgens dämmerten die Herren umher und konspirierten; Zeitungslesen und für Zeitungen dann und wann schreiben gab höchstens eine kleine Abwechslung, aber die unerschöpflichen Bildungsmittel und Arbeitsgelegenheiten des Bodens, auf dem sie lebten, versuchten sie nicht, sich eigen zu machen.“⁵²²

Während sich Dorethea den „bürgerlichen Pflichten“ widmet, ist Ibeles nach seinen Unterrichtsstunden zumeist an den Treffen bei der Gräfin zugegen, wo er als „Salonlöwe“⁵²³ die Bewunderung bekommt, die er ehemals als Komponist erfahren hatte. Die „Identitätskrise“⁵²⁴, die er in diesem Kreis kompensieren kann, entfremdet ihn jedoch immer mehr von seiner Familie. Einen Kummer bereiten ihm zudem seine ältesten Söhne, die er eigentlich zu Musikern ausbilden wollte. Jedoch äußern diese in der neuen Heimat, dass sie keineswegs diese Laufbahn einschlagen wollen. Schwer lernt er dies zu akzeptieren und sieht ein, dass er seine Söhne zu diesem Beruf nicht zwingen kann, zumal seine eigenen Erfahrungen in London auch nicht die besten sind: „Wenn er die Art, wie man Kunst in London betreibt, übersann, so kam es ihm fast wie ein Segen vor, dass seine Knaben sich nicht mit in den allgemeinen Musikschacher einflechten lassen wollten.“⁵²⁵

In seinem Ehrgeiz die Söhne zu Musikern auszubilden, hat er dabei den Musikunterricht der ältesten Töchter vernachlässigt, „[...] da er den zu Künstlern bestimmten Knaben die Zeit nicht schmälern wollte.“⁵²⁶ Obgleich diese ebenso über große Begabung verfügen, wird die Erwartung von Dorothea, dass sich Ibeles nun umso mehr um die Ausbildung der Mädchen kümmert, nicht erfüllt, denn „[...] er verkannte das Talent seiner Töchter [...]“⁵²⁷. So beschließt Dorothea kurzerhand selbst den Unterricht der Töchter fortzuführen, denn sie ist musikalisch vorgebildet und hat den Unterricht an den Söhnen stets mit Aufmerksamkeit verfolgt. „Jetzt gelobte sie sich, in seinem Geiste die Töchter zu unterrichten, deren Trieb zu lernen so groß war, dass man fühlte, sie seien

⁵²¹ ebd., S. 20

⁵²² ebd., S. 270

⁵²³ vgl. Kinkel, Johanna: *Hans Ibeles in London. Ein Roman aus dem Flüchtlingsleben*. Frankfurt am Main 1991, Nachwort von Ulrike Helmer (Hg.), S. 384

⁵²⁴ vgl. Chambers, Helen: Johanna Kinkel's Novel 'Hans Ibeles in London'. A German View of England. In: *Exilanten und andere Deutsche in Fontanes Leben*. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 331) Stuttgart 1996, S. 165

⁵²⁵ Kinkel, Johanna: *Hans Ibeles in London. Ein Roman aus dem Flüchtlingsleben*. Frankfurt am Main 1991, S. 240

⁵²⁶ ebd., S. 241

⁵²⁷ ebd., S. 242

zu Künstlerinnen geboren.“⁵²⁸ Ein Sprachrohr für die Ungleichbehandlung in der Ausbildung von Mädchen findet sich auch in der Person Meta Brauns, der Gouvernante der Gräfin. Obwohl diese auf Grund ihrer Intelligenz eigentlich das Zeug zum Studieren hatte, wurde dies nur ihren Brüdern gestattet: „Einige derselben hatten nur mit Widerwillen studiert und hätten viel lieber ein Geschäft gelernt; doch erlaubte das der Gelehrtenstolz meines Vaters nicht. Er wollte seine Söhne viel lieber dumme Professoren als gescheite Handwerker werden lassen.“⁵²⁹ Stattdessen wurde sie zu „weiblichen Arbeiten“ veranlasst, deren Existenz sie jedoch in Frage stellt:

„Es gibt meiner Überzeugung nach keine männlichen und weiblichen Arbeiten, sondern es gibt mechanische Arbeiten und Arbeiten der Intelligenz. Wenn man die Stärke oder Schwäche eines Geschlechts in Anschlag bringen wollte, so dürfte man auch nicht dulden, dass starke Männer Schneider würden und dass schwache Frauen Haus- und Feldarbeiten tun müssten. Warum dumme Jungen zum Studieren genötigt und talentvolle Mädchen davon abgehalten würden, sah ich keinen haltbaren Grund.“⁵³⁰

Meta Braun ist es auch, die im Bericht ihrer Lebensgeschichte die geschlechtsspezifische Benachteiligung bei der Bezahlung des Klavierunterrichts konstituiert. Denn sie hatte auch die Freundin Dorotheas, Evelyn kennen gelernt und wunderte sich, dass diese ihren Klavierunterricht von Frauen erhielt, da sie „schon oft ein starkes Vorurteil gegen weiblichen Unterricht von englischen Müttern hatte aussprechen hören. Sogar auf den Prospekten mancher Londoner Schulen steht auf der Preisliste angemerkt: Klavierunterricht von einem Meister, eine Guinea die Stunde, von einer Dame nur fünf Schilling.“⁵³¹

Indessen hat sich Ibeles weiter von seiner Ehefrau entfremdet und gerät schließlich durch den Kreis der Gräfin in den Bann der Betrügerin Livia, alias Mrs. O’Nalley. Da sie ihm als hilfsbedürftig erscheint und er sie von ihrer Tätigkeit als Medium erretten will, erklärt er sich bereit für sie ein Melodrama zu komponieren. Es kommt schließlich zum Bruch seines Versprechens, als Ibeles sich überreden lässt, Livia bei ihrer ihr kurzfristig ermöglichten Premiere in einem vom Adel veranstalteten Konzert auf einem Landgut zu begleiten. Er ahnt nicht, dass es sich um dasselbe Konzert handelt, zu welchem er seine Frau eigentlich hätte begleiten sollen. Dorothea, welcher solche Konzerte eigentlich auch zuwider sind möchte zum einen wegen der Freundschaft zur Veranstalterin, ihrer Jugendfreundin Evelyn, das Fest aufsuchen, zum anderen

⁵²⁸ ebd., S. 246

⁵²⁹ ebd., S. 143

⁵³⁰ ebd., S. 143f.

⁵³¹ ebd.

erscheint es ihr als willkommene Möglichkeit in einer angenehmen Atmosphäre wieder einen Zugang zu ihrem Ehemann zu finden. Ibeles, der sich ohnehin auf Grund der Situation der Künstler in dem adeligen Konzert als befangen erklärt, sagt schließlich seiner vorgereisten Frau unter einem Vorwand ab, da er seine Probe mit Livia nicht versäumen mag. Als das Konzert beginnt, ist Dorothea froh, dass ihr Mann nicht gekommen ist,

„[...]denn es war eine der Leistungen, auf die man im Salon Wert legt und die dem Künstler ein Greuel sind. Jede Schicht der Gesellschaft liebt die Musik am meisten, die ihrer innern Welt entspricht. Da nun der modische Salon weder Tat noch Gefühl noch Leidenschaft vertritt, so hat er einer Sorte von Musik den Namen gegeben, die nur dem leeren Geschwätz entspricht. Solche Salonmusik war es, die hier von mehreren Virtuosen mit erstaunenswürdiger Fertigkeit vorgetragen wurde, indes das Geplauder unbekümmert weiter murmelte.“⁵³²

Am Schluss des Konzertes tritt jedoch Livia auf und Dorothea stellt schockiert fest, dass der Begleiter am Klavier ihr Mann ist. Wortlos geht Dorothea am Ende der Vorstellung zu Livia und steckt ihr das diamantene Herz mit der Perle an.

In der gemeinsamen Fahrt nach Hause sprechen sich die Eheleute schließlich aus, Ibeles gibt sein Verfehlen zu und es kommt zu Aussöhnung. Livia, die es nicht verkraften kann von Ibeles verschmäht worden zu sein versucht in einem letzten Manöver Ibeles vor seiner Familie bloßzustellen. Dabei enttarnt sie sich durch ein Missgeschick jedoch selbst als Mrs. O’Nalley und tritt die Flucht an.

Es folgt ein Happy End, indem Dorothea ihren Ehemann mit einem Konzert der beiden Töchter überrascht. Sie spielen eine vierhändige Sonate von Ibeles und dieser ist von ihrem Spiel so hingerissen, dass „[...] die Gewissheit ihn durchströmte, dass sein Streben und Schaffen doch nicht vergeblich gewesen, und dass er fortlebe in zwei dem besten Mann ebenbürtigen Künstlernaturen [...]“⁵³³.

Resümee:

Es obliegt also der „echten, deutschen Hausfrau“⁵³⁴ den als „brav, sogar etwas philiströs“⁵³⁵ charakterisierten Ibeles von seinen Irrungen auf den richtigen Weg zurückzuführen. Während Ibeles in seiner Lebenskrise dem Glanz des dilettierenden Zirkels der Gräfin erliegt, widmet sich seine Frau dem Haushalt und der musikalischen

⁵³² ebd., S. 365

⁵³³ ebd., S. 382

⁵³⁴ ebd., S. 220

⁵³⁵ ebd., S. 340

Ausbildung der vernachlässigten Töchter. Das Moment des Dilettantismus kommt dabei in zweifacher Ausführung vor. Denn Dorothea verdammt nicht nur das Dilettieren in der Kunst, sondern auch in der Politik. Sie verachtet das „leere Geschwätz“ des Adels, welches sie auch richtungsweisend für deren oberflächliche Salonmusik betrachtet. Obwohl es Ibeles in seinem neuen Beruf als Lehrer durchwegs mit „Gräueltaten der Dilettanten“ zu tun hat, verfällt er trotz allem dem dilettierenden Salon des Adels, da ihn dieser nach wie vor als Künstler huldigt. Zudem findet er neben dem unbefriedigenden Unterrichten eine neue Aufgabe, welche darin besteht, die reizvolle und mysteriöse Livia, welche sein Mitleid erregt, von ihrem Schicksal als Medium zu entbinden und ihre Karriere als Schauspielerin zu fördern. Dabei fällt er auf die Verstellungskunst Livias herein und er bricht das Versprechen, das er seiner Frau gegeben hat. So wie die an der Oberfläche kratzenden musikalischen Dilettanten, die Musik lediglich als Mode betreiben, erliegt auch Ibeles den modischen Reizen des Salons der konspirierenden Gräfin, dessen falscher Schein anhand der Maskerade Livias versinnbildlicht wird. Wie Boetcher Joeres festhält, wird das Hauptargument des Romans „[...] namely a protest against the superficialities of life, against role-playing and the glittering away of time in dilettantish, shallow pursuits, and correspondingly, a plea for the meaningful development of one's potential, whatever it may be“⁵³⁶ anhand der weiblichen Figuren veranschaulicht. Das Plädoyer für die Ausschöpfung des individuellen Potentials wird dabei von den Figuren Meta Braun und Dorothea vertreten. Während Metas Intelligenz vom Vater, einem Gegner der „weiblichen Überbildung“⁵³⁷, schlichtweg übergangen wurde, da ein „gelehrtes Frauenzimmer seine Bestimmung verfehle“⁵³⁸ erkennt Dorothea die Begabung der Mädchen und fördert diese. Erst der Verrat an seiner Frau und den gemeinsamen Standpunkten rüttelt Ibeles auf und lässt ihn seine Verblendung erkennen. So wird schlussendlich die „bürgerliche Hausfrau und Mutter“ zur Heldin der Geschichte.⁵³⁹

⁵³⁶ Boetcher Joeres, Ruth-Ellen: The Triumph of the Women. Johanna Kinkel's Hans Ibeles in London. In: *Euphorion*, Bd. 70, Nr. 2, Heidelberg 1976, S. 189

⁵³⁷ Kinkel, Johanna: *Hans Ibeles in London. Ein Roman aus dem Flüchtlingsleben*. Frankfurt am Main 1991, S. 144

⁵³⁸ ebd., S. 143

⁵³⁹ vgl. Ervedosa, Clara G.: Dorothea oder das Lob der Bürgerlichkeit. Die Frauenfrage im Roman „Hans Ibeles in London“. In: *Vom Salon zur Barrikade. Frauen der Heinezeit*. Hg. von Hundt, Irina. Stuttgart, Weimar 2002, S. 331

5. Schlusswort

Bei der Beschäftigung mit Johanna Kinkels Biographie stellen gerade Kinkels Betrachtungen in ihren Memoiren, Erinnerungsblättern, Tagebucheinträgen, Briefen und dem Artikel „Hausfrau und Künstlerin“, eine wichtige Quelle dar, welche einen guten Überblick auf ihren künstlerischen Werdegang und das musikalische Umfeld ihrer Zeit verschaffen. Dabei wird zunächst klar, mit welchen Schwierigkeiten es für Kinkel verknüpft war, sich als Mädchen gegen den Willen der Eltern durchzusetzen um den Beruf der Musikerin zu ergreifen. Vor der Bevormundung der Eltern geflüchtet, fand sie jedoch auch in ihrer ersten Ehe keinen Raum zur künstlerischen Entfaltung. Erst in Berlin konnte sie sich tatsächlich musikalisch weiterentwickeln und ihre Ausbildung in Komposition und Klavier vollenden. Hier feierte sie erste Kompositionserfolge, welche jedoch durch eine Rezension, welche das „Damenhafte“ darin hervorhob, leicht getrübt wurden. Kinkel reagierte prompt auf dieses Vorurteil und schickte den Rezensenten „ihr wildestes Trinklied für Männerchor“. Wieder in Bonn fand sie in ihrem Ehemann Gottfried einen künstlerisch gleichgesinnten Partner, mit dem sie ein reger geistiger Austausch verband. Obwohl ihre Pflichten als Ehefrau und Mutter ihr wenig Zeit für künstlerische Aktivitäten ließ, komponierte sie weiterhin und schrieb Beiträge für die gemeinsam mit ihrem Mann herausgegebene Zeitschrift „Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister“. In diese Zeit fallen die beiden Aufsätze „Über die modernen Liederkomponisten“, sowie „Das moderne Klavierspiel“.

In ihrer ersten Abhandlung „Über die modernen Liederkomponisten“ äußert sich Kinkel zunächst negativ über die Tendenz zur lyrischen Form hin und die „Sucht“ Lieder zu komponieren. Während im Liedschaffen dabei Mendelssohn eine uneingeschränkte Favoritenrolle einnimmt, hebt sie Loewes Qualitäten als Balladenkomponist hervor und betont Schuberts Verdienst als ersten „musikalischen Lyriker“, wobei in ihren Augen bei letzterem die Textauswahl nicht immer der hohen Qualität der Musik entspräche. In ihrem Aufsatz „Das moderne Klavierspiel“ streicht sie erneut Mendelssohn, aber auch Chopin als Reformatoren der Klaviermusik hervor. Diese würden sich insofern von der vorangegangenen Epoche, zu der sie Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Czerny, Herz und Pixis zählt, abheben, da deren Kompositionen frei von „Flitterpassagen“ seien und die technischen Schwierigkeiten weniger als „Kunststücke“ zu verstehen seien, sondern vielmehr einem höheren künstlerischen Zweck dienten. Bereits in diesem Aufsatz findet sich Kinkels zukunftsweisende Einschätzung über die Weiterentwicklung des

musikalischen Tonsystems, als deren Wegbereiter sie Chopin betrachtet. Die Feststellung, dass Chopin die vorhandenen Intervalle nicht genügen würden, gipfelt schließlich in den Aufruf „Emanzipiert die Vierteltöne, so hab ihr eine neue Tonwelt!“ Liszt erfährt in diesem Aufsatz lediglich als Pianist und durch seine Transkription der Schubert-Lieder Anerkennung. Auffallend ist, dass in keinem dieser Aufsätze und auch in späteren Schriften das Werk Robert Schumanns, sowie das seiner Ehefrau Clara-Wieck keine Erwähnung findet. Wie aus Klaus' Ausführungen zu entnehmen, ist hatte Kinkel jedoch Schumann in ihrem Repertoire⁵⁴⁰ und Siegel verweist auf Adelheid von Asten-Kinkels Bemerkung, wonach Kinkel R. Schumanns Klavierwerk hoch geschätzt habe. Ferner verweist sie auf Carl Schurz' Lebenserinnerungen, aus denen hervorgeht, dass Kinkel ihn in das Werk Schumanns und Chopins eingeführt habe.⁵⁴¹ Auch über Wagner findet sich lediglich ein Vermerk in ihrem Vortrag „Chopin als Komponist“, in dem es heißt: „Ich brauche nur an Richard Wagner zu erinnern, der gewiß viele höchst wichtige Prinzipien aufgestellt hat, dessen Musik aber, weil ihr die herzwinnende Schönheit fehlt, seinen Intentionen oft geradezu widerspricht.“⁵⁴² Wie Klaus schreibt, hatte Kinkel im April 1855 Wagner seine Tannhäuser-Ouvertüre dirigieren sehen. Sie schrieb darüber ihren „Briefen aus London“⁵⁴³:

„Ein neuer Stil, der wie der Wagner'sche Niemanden gleichgültig lässt, der überall entweder Bewunderung oder Widerwillen erweckt, ist gewiß immer einer ernsten und redlichen Prüfung werth. Wir haben die Erfahrung in der Musikgeschichte oft genug gehabt, daß der Stein, den die Bauleute verwarfen, zum Eckstein wurde.“⁵⁴⁴

Der Aufsatz über Mendelssohn, der ebenso in diese Zeit fällt, stellt im Wesentlichen eine Würdigung seiner Person dar und beschäftigt sich im gleichen Maße mit seiner Schwester Fanny Hensel.

Die Musikkritiken aus der Zeit 1848/49 zeigen eine klare Abneigung gegenüber italienischer Opernmusik. Sie verurteilt die „Oberflächlichkeit“ der Melodien und kritisiert die virtuoson Gesangslinien, die der jeweiligen Gefühlslage des Protagonisten nicht entsprechen würden.

⁵⁴⁰ siehe: Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 283

⁵⁴¹ siehe: Siegel, Linda: Johanna Kinkel's „Chopin als Komponist“ and Other Musical Writings: Untapped Source Readings in the History of Romantic Music. In: *College Music Symposium*, Vol. 43, 2003, S. 121f.

⁵⁴² Asten-Kinkel, Adelheid von: Friedrich Chopin als Komponist. Von Johanna Kinkel. Geschrieben im Jahre 1855. Aus ihrem Nachlaß. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, Stuttgart, Leipzig 1902, S. 94

⁵⁴³ als Manuskript in ULB Bonn

⁵⁴⁴ zit. nach Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7), S. 309

Die in der gemeinsamen Anthologie herausgegebenen Erzählungen, beinhalten drei Beiträge Kinkels, die sich mit Musik auseinandersetzen. Während sich „Der Musikant. Eine rheinische Bürgergeschichte“ und „Aus dem Tagebuch eines Componisten. Skizze“ mit existenziellen Fragen des Musikerdaseins beschäftigen, stellt die Novelle „Musikalische Orthodoxie“ den Lebensweg einer jungen Pianistin und deren ästhetische musikalische Wandlung ins Zentrum. Jene Musikerin, die ebenfalls wie Kinkel selbst aus dem „orthodoxen Lager“ stammte, sieht sich zunächst in Konfrontation mit der Salonmusik des Adels. Die Versuche, jene Gesellschaft von älterer Musik zu überzeugen, schlägt jedoch fehl, da diese sich weigert tiefer in die Materie einzudringen. Ida selbst kann sich jedoch von ihren Vorurteilen gegenüber zeitgenössischer Musik, welche ihr durch einen erfahrenen Musiker aufgezeigt werden, lösen. Dabei spielt vor allem die Bereitschaft sich tiefgehender mit den jeweiligen Kompositionen und ihrem musikgeschichtlichen Hintergrund zu beschäftigen, eine Rolle. Das Parteiensystem, dem Kinkel entwuchs stellte „Beethoven als musikalischer Gott“ „Rossini als Antichrist“ gegenüber und kann in der Novelle anhand der vom dilettierenden Adel favorisierten italienischen Musik gegenüber der deutschen „orthodoxen“ Musik der jungen Musikerin nachvollzogen werden. Der Ausgang der Novelle schildert ein Happy End, bei dem die Pianistin eine glückliche Ehefrau und Mutter ist und zudem in einer Künstlerpartnerschaft lebend ihre musikalischen Bedürfnisse stillen kann.

In die Londoner Zeit reicht die Veröffentlichung der „Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht“, welche Kinkels langjährige Erfahrungen als Pädagogin widerspiegeln. Als überaus fortschrittlich muten dabei Kinkels Anforderungen an den Lehrenden an, welche u.a. darin bestehen, auf einfühlsame Art und Weise die Individualität der Schüler zu berücksichtigen. Sie verhehlt dabei nicht, dass der Lehrerberuf für einen Künstler zunächst eine Herausforderung darstellt, es sei jedoch von größter Wichtigkeit, die eigene Persönlichkeit hinten an zu stellen und mit Hingabe an den noch so kleinsten Erfolgen der Schüler Anteil zu nehmen. Kinkel reflektiert in dieser Arbeit auch über das Virtuosen- und Dilettantentum und bezieht zu der Moderscheinung Musik, sowie mit den damit zusammenhängenden musikalischen Abendgesellschaften Stellung.

Das musikalische Leben in London, sowie die Erfahrungen als musikalischer Neuankömmling in dieser Stadt werden sehr anschaulich in ihrer Artikelserie „Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London“ geschildert. Dabei reflektiert

Kinkel über ihre eigenen Schwierigkeiten sich einen Weg als Musikerin zu bahnen und sich in diesem Beruf eine Existenz aufzubauen. Äußerst aktuell erscheinen dabei die Schilderungen, welche den Leistungsdruck eines aufstrebenden Künstlers darstellen. Neben der Selbstvermarktung in zu Werbezwecken veranstalteten Konzerten und der ständigen Verfügbarkeit, stellen vor allem Kontakte das Um und Auf dar. Die Praxis der käuflichen Protektion bzw. Kontakte schockierte Kinkel. Auf der anderen Seite schildert sie die von ihr erlebten Aufführungen von Opern und Oratorien, bei welcher sie humorvoll auch die Etikettenvorschriften in England schildert. Gerade bei den Oratorien kritisierte sie die Verzierungspraxis von SängerInnen, welche in ihren Augen über notwendige Maß hinausgingen. Zuletzt wird dem Musikverständnis der EngländerInnen ein schlechtes Zeugnis ausgestellt.

Unter ihren Vorträgen sticht besonders derjenige über Chopin heraus, der in einer beträchtlichen Länge auf die verschiedensten Formen Chopin'scher Klaviermusik eingeht. Abgesehen davon, dass diese Arbeit eine der ersten Würdigungen über Chopins Werk darstellt, beeindruckt die genaue Befassung mit seinem Oeuvre und die logische Heranführung an die Besonderheiten Chopins Harmonik, welche als zukunftsweisende Entwicklung betrachtet wird. Kinkel streicht heraus, dass die vorhandenen Intervalle den „ätherischen Gedanken“ Chopins nicht gerecht werden und prognostiziert die Ausbildung eines mikrotonalen Tonsystems. Während dieser Vortrag beinahe gänzlich ohne Charakterisierung der Persönlichkeit Chopins auskommt, findet sich in ihren Vorträgen über Mozart und Beethoven jeweils eine vorangestellte Wesensbeschreibung der Komponisten, an die sie ihre folgenden Ausführungen anknüpft. Mozart, der als „liebesbedürftiger“ Charakter beschrieben wird, sei es gelungen sämtliche Facetten der Liebe musikalisch auszudrücken. Dies legt sie anhand der Oper „Le nozze di Figaro“ dar, indem sie die differenzierte Charakterzeichnung der Protagonisten veranschaulicht. Beethoven wird im Gegensatz als „unglücklicher“ Mensch geschildert, der aber dennoch fähig gewesen sei Freude und Glück auszudrücken. Dieser Ausdruck zeige sich im Gegensatz zu Mozart in einer „tugendhaften“ und „erhabenen“ Art und Weise und sie verweist ferner auf Beethovens rheinländischen Humor, der sich in seinen Scherzi und Finali seiner Symphonien zeige. Eine Besonderheit in seinen Sonaten sei zudem die „orchestrale Notation“ und der „Konversationsstil“.

Der im Großen und Ganzen sehr persönliche Vortrag über Mendelssohn geht nach einer biographischen Darstellung, bei der auch seine Schwester Fanny Hensel

geschildert wird, auf einige Charakteristiken Mendelssohns Klaviermusik ein. Sie bezeichnet ihn als stilistischen Meister des „Feenreiches“, welches er durch die Kombination einer „melancholischen Harmonie mit einem Rhythmus der ausgelassenen Freude“ erreiche. Wie auch in ihrem Artikel in der „Beilage der allgemeinen Zeitung“ stellt sie fest, dass mit Mendelssohns Ableben eine Kunstperiode zu Ende gegangen sei.

Der Roman „Hans Ibeles in London“ zeichnet das Bild eines Emigrantenschicksals einer deutschen Familie. Die Erfahrungen, welche Kinkel als Künstlerin im Exil erlebte, werden in dem Roman in den Protagonisten Hans Ibeles verlagert. Dabei zeigen sich ähnliche Schilderungen wie in ihrer Artikelserie „Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London“. Gerade das Kapitel „Von den Gräueltaten der Dilettanten“ veranschaulicht die Anpassungsschwierigkeiten eines Künstlers, der sich fortan als Lehrer mit durchwegs dilettierenden Schülern auseinandersetzen muss. Der kritische Blick auf die Salonmusik des Adels wird insofern bis ins Äußerste getrieben, als selbst der Ehefrieden von der Bedingung, sich niemals für ein Konzert vor dem Adel herzugeben, abhängt. Während der männliche Protagonist den Reizen des Salons erliegt, behält die Hausfrau und Mutter einen realistischen Blick.

6. Bibliographie

Selbstständige Publikationen:

- Adorno, Theodor W.: *Nervenzpunkte der Neuen Musik*. Reinbek bei Hamburg 1969
- Ashton, Rosemary: *Little Germany. Exile and Asylum in Victorian England*. Oxford, New York 1986
- Bodsch, Ingrid (Hg.): *Johanna Kinkel. Eine Auswahl aus ihrem literarischen Werk*. Zusammengestellt von Monica Klaus, Bonn 2010
- Brandt-Schwarze, Ulrike; Kramer, Astrid; Oellers, Norbert; Rösch-Sondermann, Hermann (Hg.): *Der Maikäfer. Zeitschrift für Nichtphilister*. Bd. 3, Jahrgang 1843 /2 . Halbjahr und 1844 (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 32), Bonn 1984
- Czerny, Carl: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*. Paul Badura-Skoda (Hg.), Wien 1963
- Dascher, Ottfried; Kleinertz, Everhard (Hg.): *Petitionen und Barrikaden. Rheinische Revolutionen 1848/49*. Bearbeitet von Schnelling-Reinicke, Ingeborg in Verbindung mit Illner, Eberhard. Münster 1998
- Janssen, Christina: *Johanna Kinkel als Musikpädagogin und Musikschriftstellerin*. Prüfungsarbeit, Oldenburg 1996
- Kinkel, Johanna: *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht*. Stuttgart, Tübingen 1852
- Kinkel, Johanna; Kinkel Gottfried: *Erzählungen von Gottfried und Johanna Kinkel*. Stuttgart, Tübingen 1851
- Kinkel, Johanna: *Hans Ibeles in London. Ein Roman aus dem Flüchtlingsleben*. Frankfurt am Main 1991
- Klaus, Monica: *Johanna Kinkel. Romantik und Revolution*. Köln, Weimar 2008 (= Europäische Komponistinnen, Bd. 7)
- Lewald, Fanny: *Zwölf Bilder nach dem Leben. Erinnerungen von Fanny Lewald*. Berlin 1888
- Klaus, Monica: *Liebe treue Johanna! – Liebster Gottit! Der Briefwechsel zwischen Gottfried und Johanna Kinkel 1840–1858*. (Hg.) Schlossmacher, Norbert (=Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn; Bd. 67-69). Bonn 2008

- Nieberle, Sigrid: *FrauenMusikLiteratur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert.* (= Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 51) Stuttgart, Weimar 1999
- Sander, Richard (Hg.): *Gottfried Kinkels Selbstbiographie 1838-1848.* Bonn 1931
- Sinkovicz, Wilhelm: *Beethovens Klaviersonaten. 32 Hörerlebnisse.* Wien, München 2000
- Schulte, J.F.: *Johanna Kinkel. Nach ihren Briefen und Erinnerungsblättern.* Münster 1908
- Thalheimer, Else: *Johanna Kinkel als Musikerin.* Diss., Bonn 1924
- Weissweiler, Eva: *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen.* Frankfurt am Main 1981
- Whittle, Ruth, Pinfold, Debbie: *Voices of Rebellion. Political Writing by Malwida von Meysenbug, Fanny Lewald, Johanna Kinkel and Louise Aston.* (= Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur) Bern 2005

Unselbstständige Publikationen:

- Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel in England. Von ihrer Tochter. In: *Deutsche Revue*, Jg. 21, Bd. 1, S. 65-80; S. 178-192
- Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkels Glaubensbekenntnis. In *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 4, Stuttgart, Leipzig 1902, S. 45-66
- Asten-Kinkel, Adelheid von: Johanna Kinkel über Mendelssohn. Mitgeteilt von Adelheid v. Asten-Kinkel. In: *Deutsche Revue*. Jg. 28, Bd. 1, Stuttgart, Leipzig 1903, S. 89-100
- Asten-Kinkel, Adelheid von: Friedrich Chopin als Komponist. Von Johanna Kinkel. Geschrieben im Jahre 1855. Aus ihrem Nachlaß. In: *Deutsche Revue*, Jg. 27, Bd. 1, Stuttgart, Leipzig 1902, S. 93-106; S. 209-223; S. 338-360
- Boetcher Joeres, Ruth-Ellen: The Triumph of the Women. Johanna Kinkel's Hans Ibeles in London. In: *Euphorion*, Bd. 70, Nr. 2, Heidelberg 1976
- Brand, Bettina: „...wie die Stimme, die aus ihrer innersten Seele spricht.“ Johanna Kinkels Vortrag über Beethovens Sonaten inkl. op. 10. In: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults.* München 2001, S. 159-174

- Chambers, Helen: Johanna Kinkel's Novel 'Hans Ibeles in London'. A German View of England. In: *Exilanten und andere Deutsche in Fontanes Leben*. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 331) Stuttgart 1996, S.159-173
- Ervedosa, Clara G.: Dorothea oder das Lob der Bürgerlichkeit. Die Frauenfrage im Roman „Hans Ibeles in London“. In: *Vom Salon zur Barrikade. Frauen der Heinezeit*. Hg. von Hundt, Irina. Stuttgart, Weimar 2002, S. 323-335
- Goslich, Marie: Briefe von Johanna Kinkel. In: *Preussische Jahrbücher*, Bd. 97, Heft 2, Berlin 1899, S. 185-222
- Goslich, Marie: Briefe von Johanna Kinkel. In: *Preussische Jahrbücher*, Bd. 97, Heft 3, Berlin 1899, S. 398-433
- Henseler, Theodor Anton: Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert. In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 13, Bonn 1959
- Kaufmann, Paul: Johanna Kinkel. Neue Beiträge zu ihrem Lebensbild. In: *Preussische Jahrbücher*, Bd. 222, Berlin 1931, S. 48-67
- Kinkel, Gottfried jun. (Hg.): Aus Johanna Kinkels Memoiren. Herausgegeben von ihrem Sohne Dr. Gottfried Kinkel – Zürich. In: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft*, Jg. 1996/97, Bd. 8/9, S. 239-271
- Klaus, Monica: „...die Nachtigall hat etwas detoniert!“ Johanna Kinkels Vogelkantate – Eine Komposition und ihre Geschichte. In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 53/54, Bonn 2004, S. 289-300
- Leppla, Rupprecht: Johanna und Gottfried Kinkels Briefe an Kathinka Zitz (1849-1861). In: *Bonner Geschichtsblätter*, Bd. 12, 1958, S. 7-82
- McNicholl, Rachel: Women in revolution 1848/49: history and fictional representation in literary texts by German women. In: *History of European ideas*, Vol. 11, Kidlington 1989, S. 225-233
- Weissweiler, Eva: Zu Johanna Kinkel und ihrem Chopin-Aufsatz. In: *Dissonanz*. Nr. 8, 1986, S. 4-6
- Wenzel, Cornelia: „Welch eine bedeutende Frau!“ – Johanna Kinkel (1810-1858). In: *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 1994, Kassel 1995, S. 19-30

Zeitungsartikel:

- Kinkel, Johanna: Hausfrau und Künstlerin. In: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt. Morgenblatt*, Nr.334, Jg. 30, 30.11.1885
- Kinkel, Johanna: Felix Mendelssohn. In: *Allgemeine Zeitung/Beilage*, Nr. 317, 13.11.1847, Sp. 2529-30
- Kinkel, Johanna: Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London I. In: *Morgenblatt für den gebildeten Leser*. Jg. 47, Nr. 11 (13.03.1853), Stuttgart, Tübingen 1853, S. 261-263;
- Kinkel, Johanna: Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London II. In: *Morgenblatt für den gebildeten Leser*. Jg. 47, Nr. 13 (03.04.1853), Stuttgart, Tübingen 1853, S. 309-312;
- Kinkel, Johanna: Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London III. In: *Morgenblatt für den gebildeten Leser*. Jg. 47, Nr. 15 (10.04.1853), Stuttgart, Tübingen 1853, S. 359-360;
- Rittershaus, Adeline (Hg.): Felix Mendelssohn und Johanna Kinkel. Ungedruckte Tagebuchblätter und Briefe. In: *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, Nr. 12806, Wien 19.04.1900

Internetquellen:

- Rellstab, Ludwig: *Iris im Gebiet der Tonkunst*, Jg. 9, Nr. 2, Berlin 1838, online in: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600311-4> [26.01.2013]
- Rellstab, Ludwig: *Iris im Gebiet der Tonkunst*, Jg. 4, Nr. 31, Berlin 1833, online in: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600306-5> [26.01.2013]
- Schumann, Robert (Hg.): *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 8, Nr. 20, 1838, online in: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527864-2> [26.01.2013]
- Schumann, Robert (Hg.): *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 14, Nr. 10, 1841, online in: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527870-6> [26.01.2013]

- Siegel, Linda: Johanna Kinkel's „Chopin als Komponist“ and Other Musical Writings: Untapped Source Readings in the History of Romantic Music. In: *College Music Symposium*, Vol. 43, 2003, S. 105-125, online in: <http://www.jstor.org/stable/40374473> [26.01.2013]
- Klaus, Monica: *Doppelbiographie Johanna und Gottfried Kinkel*. Online in: http://www2.bonn.de/stadtmuseum/inhalte/Kinkel_doppelbiographie.pdf [26.01.2013]
- http://mugi.hfmt-hamburg.de/Hensel_Korrespondenzen/gedanken/3praeludium.html [26.01.2013]
- W. H. Riehl: *Fünfzig Lieder Deutscher Dichter. In Musik gesetzt von W. H. Riehl*. Stuttgart 1860, online in: http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00022947/image_1 [26.01.2013]
- *Bonner Zeitung*: Nr. 176, Bonn, 17.11.1848; Nr. 201, 17.12.1848 bzw. *Neue Bonner Zeitung*: Nr. 12, 14.01.1849; Nr. 18, 21.01.1849; Nr. 23, 28.01.1849; Nr. 64, 18.03.1849, online in: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:5:1-12050> [31.01.2013]
- *Bonner Zeitung*: Extrablatt zur Belehrung des Handwerkerstandes und zur Besprechung und Förderung seiner Interessen, Nr. 38, 25.12.1848, online in: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:5:1-15992> [31.01.2013]

7. Anhang

Zusammenfassung:

In dieser Diplomarbeit wurden sämtliche musikbezogene Schriften Johanna Kinkels in chronologischer Reihenfolge untersucht. Da diese sich als Reflexionen zum Musikleben ihrer Zeit verstehen, wurde auch die Biographie Kinkels berücksichtigt. Es handelt sich bei jenen Schriften um Aufsätze, einen Artikel, Musikkritiken, Erzählungen, eine pädagogische Abhandlung, Berichte, Vorträge und einen Roman. Bei den Aufsätzen „Über die modernen Liederkomponisten“ und „Das moderne Klavierspiel“ erfahren insbesondere Mendelssohn und Chopin eine Anerkennung. Der Artikel über Mendelssohn enthält wie ihr späterer Vortrag auch eine Würdigung Fanny Hensels und streicht hervor, dass mit dem Tod Mendelssohns eine Kunstperiode zu Ende gegangen sei. Ihre Musikkritiken zeigen eine Favorisierung der deutschen Oper im Gegensatz zur Italienischen, welche auch in späteren Schriften zu Tage tritt. Unter ihren Erzählungen sticht vor allem die Novelle „Musikalische Orthodoxie“ hervor, in der sie die ästhetische Wandlung eine der klassischen Musik verpflichteten Musikerin beschreibt. Die in dieser Novelle geschilderte Kritik eines oberflächlichen Musikverständnisses tritt auch bei ihren „Acht Briefen an eine Freundin über Clavier-Unterricht“ zu Tage. Hier werden nicht nur pädagogische Anleitungen gegeben, sondern es wird auch auf die Wichtigkeit musikgeschichtlicher, sowie musiktheoretischer Kenntnisse hingewiesen, um die Urteilsfähigkeit der Schüler zu schärfen. Ihre didaktischen Hinweise zeugen dabei von pädagogischem Weitblick und berücksichtigen die Individualität der Schüler. Ihre Berichte „Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London“ reflektieren aus der EmigrantInnen-Perspektive über eigene Erfahrungen als Musikerin, sowie über das Konzertleben in London. Unter ihren Vorträgen über Chopin, Mozart, Beethoven und Mendelssohn ragt vor allem Ersterer hervor. Dieser widmet sich nicht nur den verschiedensten Formen Chopin'scher Klaviermusik, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auf die Charakteristiken seiner harmonischen Sprache, welche sie anhand eines musikgeschichtlichen Exkurses aufzeigt. Seine Harmonik wird als zukunftsweisend betrachtet und sie prognostiziert die Ausbildung eines mikrotonalen Tonsystems. Ihr Roman „Hans Ibeles in London“ schildert das Leben im Exil einer im Musiker-Milieu angesiedelten Familie. Auch hier zeigt sich ein pointierter Blick auf das musikalische

Leben Londons, wobei Kinkels Erfahrungen als Musikerin in den Protagonisten Hans Ibeles verlagert werden.

Abstract:

This diploma thesis focussed on all the musical writings of Johanna Kinkel and analysed them in chronological order. These writings are understood as a reflection on the musical life of her time. Therefore her biography was kept in mind. These works consist of essays, an article, music criticisms, narratives, a pedagogical paper, reports and a novel. In the essays „Über die modernen Liederkomponisten“ and „Das moderne Klavierspiel“ particularly Mendelssohn and Chopin gain recognition. The article on Mendelssohn includes, as in her later lecture, an appreciation of Fanny Hensel and points out, that with the death of Mendelssohn an art period ended. Her music criticisms favour the German opera in comparison to Italian opera, as shown in her later writings. From her narratives, the novella „Musikalische Orthodoxie“ stands out, in which she describes an aesthetic transformation of a female musician, who has been bound to classical music. The critic on the superficial musical understanding as shown in this novella, emerges as well in her „Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht“. Here not only pedagogical briefings are given, but also the importance musical history knowledge and theory is pointed out, in order to sharpen up the student's ability to judge. Her didactical advices are evidence of pedagogical vision and consider the student's individuality. Her reports „Musikalische Zustände und deutsche Musiker in London“ reflect from an emigrant's perspective on her own experiences as a musician, as well as on concert life in London. Among the lectures on Chopin, Mozart, Beethoven and Mendelssohn especially the first one outperforms. This lecture deals not only with the different kinds of Chopin's piano music, but also attracts the attention on the characteristics of his harmonic language, which she shows by taking an excursion to musical history. His harmony is being considered as future-orientated and Kinkel predicts the formation of a microtonal system. Her novel „Hans Ibeles in London“ portrays the life in exile of a family in a musical milieu. Again the musical life of London is precisely shown, whereas Kinkel's experiences as a musician are being transferred to the protagonist Hans Ibeles.

Danksagung:

Mein aufrichtiger Dank gilt zunächst meiner Betreuerin Frau Ass.-Prof. Martha Handlos, die sich meinem Thema mit regem Interesse annahm und mich während des Arbeitsprozesses immer wieder ermunternd unterstützte.

Des Weiteren bedanke ich mich bei meinen Eltern, Hildegard und Nejad Ayaydin, welche mir das Studium ermöglichten und mich darin stets bestärkten.

Darüber hinaus möchte ich meinen Dank an meine Freundin Mag. Stella Oesch und meine Cousine Mag. Birgit Gembinsky aussprechen, die mir auch in der letzten Arbeitsphase mit Anregungen und Ratschlägen bei Seite standen.

Lebenslauf:

1982: geboren in Salzburg, Österreich

1993-2001: Realgymnasium Bad Ischl

2002-2010: Gesangsstudium am Prayner Konservatorium Wien bei Prof. Elsa Kastela-Kreihsl

2003-2013: Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien

Schwerpunkte: Musik und Gender, Musikgeschichte und Klaviermusik des 19. Jahrhunderts

Praktika im Rahmen des Studiums:

Arnold-Schönberg-Zentrum Wien (2005)

Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik (2007)