



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Emilie Mayers Streichquartette. Kontext und Analyse.“

Verfasser

Heinz-Mathias Neuwirth

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin:

Dr. Martha Handlos

Kurzzinhalt

Inhalt des ersten Teiles der Arbeit ist der soziale und gattungshistorische Kontext der Streichquartette von Frauen im 19. Jahrhundert. Der zweite Teil nähert sich der Biographie der Komponistin Emilie Mayer (1812-1883) unter Bedachtnahme der im ersten Teil angestellten Beobachtungen. Der dritte Teil ist ein Versuch sich Emilie Mayers Streichquartetten anhand der autographen Partituren formalanalytisch aus verschiedenen Perspektiven zu nähern. Zur Illustration sind Notenbeispiele mit dem Notensatzprogramm Sibelius 5 aufbereitet. Im vierten Teil der Arbeit werden Überlegungen zur Genese von Form und Stil der Streichquartette der Komponistin entwickelt. Der Bogen spannt sich hierbei von Querbeziehungen zu vorbildhaften Werken über die musikalische Weltsicht ihres Mentors Adolf Bernhard Marx bis hin zu Aspekten der Gender-Forschung.

Abstract

The first part of this paper deals with the broader social context of female string quartet composers in the 19th century. The second part focuses on the biography of the German composer Emilie Mayer (1812-1883), taking the conclusions made in the first part into consideration. The third part analyses five non-edited string quartets of Emilie Mayer in terms of musical science. To illustrate the analysis, various samples have been edited with the notation software Sibelius 5. The last part discusses the genealogy and influences of formal principles on, and the musical style of Emilie Mayers string quartets, and is examining them in relation to works of the classical period, the aesthetics of her teacher Adolf Bernhard Marx, as well as gender aspects.

Vorwort.....	3
1 Kontext: Frau und Streichquartett im 19. Jahrhundert – ein schwieriges Verhältnis.....	4
1.1 Diskurs und Kritik	4
1.2 Ausbildung	7
1.3 Instrumentale Praxis	10
1.4 Bestandsaufnahme: Emilie Mayers Streichquartette im Kontext des Repertoires an Streichquartetten von Frauen im 19. Jahrhundert.....	12
2 Emilie Mayers Weg zur Streichquartett-Komponistin	16
2.1 Musikalische Ausbildung	17
2.2 Aufführungen	22
2.3 Mediales Echo	27
3 Emilie Mayers Streichquartette	30
3.1 Allgemeiner Überblick	30
3.2 Zeitliche Parameter.....	33
3.3 Tonale Anlage.....	38
3.4 Kopfsätze	40
3.5 Langsame Sätze	54
3.6 Tanzsätze	58
3.7 Finalsätze	61
4 Überlegungen zu Genese von Form und Stil.....	68
4.1 Stilistische Entwicklungen	68
4.2 Strukturelle Anknüpfungspunkte: Expositionen und Durchführungen der Kopfsätze der Quartette G-Dur und Op. 18/1 von Beethoven.....	70
4.3 Überlegungen zu Marx' Einfluss.....	80
4.4 Traditionen als weibliche Bewältigungsstrategie?	84
5 Zusammenfassungen	86
6 Quellen- und Literaturverzeichnis	91

Vorwort

Unter den Frauen, welche im 19. Jahrhundert komponierten, ist Emilie Mayer eine der bemerkenswertesten Persönlichkeiten. Sie versuchte keine „Grätsche“ zwischen einer im Bürgertum allgemein erwünschten Existenz und künstlerischer Freiheit, sondern übte ihre Kompositionstätigkeit als „Vollberuf“ aus. Diese Kompromisslosigkeit zeigt sich anhand vieler Merkmale ihres Werkes. Für komponierende Frauen des vorletzten Jahrhunderts war es keine Selbstverständlichkeit alle musikalischen Gattungen bedienen zu können. Größer angelegte Werke und bestimmte instrumentale Gattungen stellten tabuisierte Gebiete dar, in welchen sie sich nur in Ausnahmefällen bewegen sollten. Emilie Mayer machte diese Ausnahmefälle zur Regel: Sie komponierte nicht nur eine Reihe von Werken, die für Frauen gemeinhin als „unschicklich“ galten, sondern überzeugte auch Interpreten, Zuhörer und Fachkritik. Sie ist die einzige Frau des 19. Jahrhunderts, die als ausgesprochene Streichquartettkomponistin bezeichnet werden kann. In ihrem Nachlass befinden sich 8 Werke dieser Gattung. Keines der Streichquartette weist die musikalischen und formal-strukturellen Schwächen auf, die Frauen so oft zugeschrieben wurden, sondern sind kompositorisch vorbildlich verwirklichte und hörenswerte Werke. Mit Ausnahme vom Quartett g-Moll Op. 14 hat bislang keines seinen angemessenen Platz sowohl in der editorischen Aufarbeitung und der wissenschaftlichen Reflexion als auch im Konzertbetrieb gefunden. Mit dieser Arbeit und mit der von mir beim deutschen *Furore*-Verlag projektierten Edition von fünf bislang nicht edierten Streichquartetten wird ein Betrag geleistet, diese Lücke zu schließen.

1 Kontext: Frau und Streichquartett im 19. Jahrhundert – ein schwieriges Verhältnis.

1.1 Diskurs und Kritik

1.1.1 Gattungsästhetik und Kanon

Der Hinwendung zur Gattung Streichquartett standen einer Frau, die im deutschsprachigen Raum im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts geboren wurde, einige Hindernisse im Weg. Als prinzipiell passend für Frauen wurden nur bestimmte musikalische Formen und instrumentale Gattungen betrachtet. Bereits mehrteilige Kompositionen ließen in der Kritik die Frage aufkommen, ob die Komponistin den architektonischen Ansprüchen, entfernte musikalische Gedanken sinnvoll zu verbinden, gewachsen sei. Als grundsätzlich weiblich galten lyrische Formen wie Lieder und kleinere Klavierwerke, in denen das konstruktiv-formalistische Gestalten hinter das Primat des melodisch-lyrischen Ausdrucks tritt, der als unmittelbarer Ausdruck der Gefühlswelt verstanden wurde. Demgegenüber bildeten Gattungen in Sonatenform wegen der „vermeintlich tiefen geistigen Durchdringung des musikalischen Materials“ den männlichen Gegenpol zu den lyrischen Formen.¹

Interessant in dieser Hinsicht ist, dass generell keine Streichquartette einsätziger Form (Kompositionsfragmente ausgenommen) komponiert wurden – alle Werke dieser Gattung, die im seit Beginn des 19. Jahrhunderts sich ausbildenden „Kanon“ vertreten sind, sind viersätzliche Werke. Der Grund hierfür liegt darin, dass sich – wie Finscher bemerkt – durch den Diskurs der Theoretiker, Ästhetiker und Komponisten für das Streichquartett eine Gattungsästhetik herausbildet, die direkt auf die Kompositionspraxis wirkt und das Streichquartett als „höchste“ Gattung der Kammermusik konstituierte.² Zu dieser Gattungsästhetik gehört der *Topos* von „Reinheit und Würde des vierstimmigen Satzes“, der das Streichquartett als „Tonsatz“ ohne Klangfarbe’ begreifbar mache.³ Diese Ansicht löst das Streichquartett von

¹ Borchard: „Quartettspiel“, 393

² Finscher, Ludwig: „Streichquartett“, Sp. 1925-1926

³ Bartsch: „Fanny Hensels einziges Streichquartett“, 139; diese Entwicklung sieht Bartsch in Zusammenhang mit dem sich verfestigenden Begriff vom musikalischen Kunstwerk schlechthin, der die „originäre Gestalt einer

der spezifischen Kenntnis der Spieltechnik und Möglichkeiten und somit von der Voraussetzung instrumentaler Praxis.

Der Diskurs um die Gattung Streichquartett wirkte über das komponierende Individuum hinaus. Das Streichquartett war mehr als nur „privater“ geistiger Schöpfungsakt eines talentierten Komponisten. Der Prozess der Vergeistigung stellte ein Qualitätsmerkmal dar, das im Begriff der *absoluten Musik* seinen sozial-theoretischen Ausdruck fand. Die „Erhebung der deutschen Instrumentalmusik wird als Inbegriff kompositorischer Qualität (...) bis heute besonders an Beethovens Streichquartetten exemplifiziert“ und die „Zuschreibungen, die für die Musik Beethovens im Allgemeinen galten, [gewannen,] bezogen auf die Streichquartette einschließlich ihrer Charakterisierung als männliche Musik, zusätzliches Gewicht“.⁴

1.1.2 Das Streichquartett als „männliche“ Gattung

Die Idealisierung der *absoluten Musik* stellt keine geschlechtsneutrale Folie dar, worauf Rieger aufmerksam macht:

„In der Identifizierung der absoluten Musik mit dem Unsinnlich-Ideellen und Geistigen steckt eine negative Polarisierung zum Sinnlich-Materiell-Körperlich-Unreinen und damit zur Frau, der diese Eigenschaften angeheftet werden.“⁵

Das Streichquartett war konstitutives Element dieses „männlichen“ Diskurses. Ein weiteres Problem für Frauen liegt im Prozess der Kanonisierung. Der Kanon bewirkt eine sehr starke Erwartungshaltung an die Komposition neuer Werke – erst wer die an die Gattung gestellten Erwartungen ausfüllt, kann an die Heroen vergangener Zeiten heranreichen. Diese Idee des Anknüpfens birgt auch große legitimierende Kraft. Das Streichquartett avancierte zur *Nemesis* des Komponisten. „Schiedsgericht“ war eine spezialisierte Fachkritik und eine elitäre

Musik zunehmend in den Kopf ihres Schöpfers zurückverlegt und die Aufführung nur als unvollkommene Näherung wertet“.

⁴ Borchard: „Quartettspiel“, 392

⁵ Rieger: Frau, Musik und Männerherrschaft, 148

Zuhörerschaft, die sich nicht selten dillettierend mittels Partiturenlesen und Hausmusikproben auf Konzerte vorbereitete.⁶

Bartsch macht darauf aufmerksam, dass die „Idee der „Nachfolge“ im Sinne der Auseinandersetzung des Jüngeren mit der Vorgabe des älteren Meisters, die seit Mozarts Haydn gewidmeten Quartette Teil der Gattungstradition war, [...] eine komponierende Frau ihrer Zeit [Fanny Hensels', Anm. H.N) nicht ein[schloss].“⁷ Die ausgesprochene Bildungselite, die das Publikum der Streichquartettkonzerte stellte, war maßgebliche Protagonistin des „männlichen“ Diskurses *absoluter Musik* und ignorierte keinesfalls stillschweigend weibliche Versuche des Streichquartett-Schaffens. Das Scheitern der Frau an dieser Gattung wurde vorausgesetzt. Entschied sich eine Frau ein Streichquartett zu komponieren, musste sie sich der spezifischen Erwartungshaltung ihrer Kritiker stellen. Sie komponiere nach 1800 „praktisch immer unter der Last des Beweises, dass sie wider aller Erwartungen im Stande wäre, die tradierten „männlich“ konnotierten Formen „geistig“ zu erfüllen.“⁸

1.1.3 Aufgabe der weiblichen Identität als Komponistin

Die Ausformung männlicher und weiblicher Gattungszuschreibungen wirkte in mehrere Richtungen. Einerseits manifestierten sie sich über Mechanismen der Internalisierung (der unbewussten Akzeptanz der Norm), der systematischen institutionellen Verhinderung von instrumentaler und theoretischer Ausbildung und der Beschränkung von Aufführungsmöglichkeiten und Veröffentlichungen.⁹ Ein weiterer Aspekt betraf vor allem jene Frauen, die trotz der besprochenen Hinderungsgründe in „männliche“ Domänen vorzudringen versuchten. Die gesellschaftliche Wahrnehmung dieser Frauen manifestierte sich vor allem in der zeitgenössischen Kritik und Publizistik, in der sie oft als „unweibliche“ Komponistinnen wahrgenommen werden.

Sichardt bezeichnet dies als „Topos in der Beurteilung qualitätvoller Kompositionen weiblicher Provenienz“. ¹⁰ Dieser beträfe in besonderem Ausmaß Komponistinnen „männlicher“

⁶ Borchard „Quartettspiel“, 376

⁷ Bartsch: „Fanny Hensels einziges Streichquartett“, 136-137

⁸ Bartsch: „Fanny Hensels einziges Streichquartett“, 150

⁹ Rieger: Frau, Musik und Männerherrschaft, 148-149

¹⁰ Sichardt: „Beethovens Geist aus Marx Händen“, 346

Gattungen, insbesondere jene, die für Orchester, für Bläserensembles oder reine Streicherensembles komponierten. Komponistinnen wie Luise Adolpha Le Beau und Ethel Smyth – Emilie Mayer stellte hierbei eine seltene Ausnahme dar – mussten diese leidvolle Erfahrung machen.

Nicht selten geht der Verlust der weiblichen Identifizierung der Komponistin mit der Einschränkung „weiblicher“ Lebenskonzepte – etwa dem Verzicht auf ein für das 19. Jahrhundert typisches Eheleben – einher. Er setzt finanzielle Unabhängigkeit und eine über das übliche Ausmaß hinausgehende familiäre Akzeptanz oder Bindungsfreiheit voraus. So sind Luise Adolpha Le Beau und Emilie Mayer unverheiratet und kinderlos geblieben.

1.2 Ausbildung

1.2.1 Die Frau als Haus-Musikerin

Auf das Verhalten der Frau innerhalb des privaten Bereiches zielt seit Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur ein breiter Kanon an Gebrauchsliteratur ab (deren Inhalte und Paradigmen sich weitgehend bis ins frühe 20. Jahrhundert reproduzierten¹¹), sondern auch die damit einhergehenden Ansichten zu weiblicher Sozialisation und Bildung. Deren Ziel war es vornehmlich, den „Wert“ des Mädchens im Hinblick auf eine künftige Heirat zu steigern und es in der häuslichen Sphäre zu jenem Geschick zu erziehen, das für das spätere gesellschaftliche Leben nützlich sei. Die Grenze zu „unschicklichem“ Verhalten war in der Kunstausbübung fließend und wurde, wenn sie übertreten wurde, gesellschaftlich sanktioniert. Häufig wurde davor gewarnt, dass Frauen Musikausbübung zu ernst nehmen könnten. Frauen hatten sich vornehmlich entlang der gesellschaftlichen Erwartungshaltung zu bewegen, sollten bestenfalls unterhalten und angenehme Gesellschaft sein, keinesfalls aber den Ansprüchen komplizierter Kunstbetrachtung genügen oder gar Neues schaffen und damit Altes infrage stellen.¹²

¹¹ Für einen detaillierteren Überblick der dafür zentralen Literatur siehe die Einleitung in: Häntzschel: Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen, 1-43

¹² Ein problematischer Punkt für schöpferische Frauen war das bürgerliche Verständnis der Frau als ein Wesen, dessen Qualität in ihrer Eigenschaft als reproduktive Kraft gesehen wurde. Reproduktion, das war das Auf-

1.2.2 Hausmusik und theoretische Schulung

In keiner Weise wurde deshalb eine umfassende „höhere“ Ausbildung“, wie sie vielen Knaben zuteil wurde, angestrebt. Ein Umstand, der durch die Professionalisierung und „Durchökonomisierung“ vieler Bereiche im Laufe des 19. Jahrhunderts noch weiter bestärkt wurde. Im Musikbereich bedeutete dies eine unheilvolle „Spaltung des bürgerlichen Konzertbetriebs in Dilettanten und Berufsmusiker“. Für Frauen hieß das, dass sie nur dann im professionellen Bereich mithalten konnten, wenn sie unbedingt benötigt wurden, „was einzig auf die Sängerin zutraf“.¹³ Ansonsten verblieb der Frau der Salon im Haus oder in der Wohnung, in dem sie dilettieren und unterhalten durfte.

Die Ansicht, dass Frauen nicht gleichermaßen befähigt waren zu *Erschaffen*, war ein Vorurteil, das seine zweifelhafte Bestätigung in den oft mangelhaften technischen Fertigkeiten von Frauen fand. Der Schwerpunkt der Musikausbildung lag bei den Frauen auf einer gewissen Beherrschung des Instrumentalspiels oder Gesangs, also in *reproduktiven* Bereichen, und nicht auf einer umfassenden Musikausbildung, die theoretische Aspekte neben das praktische Beherrschen des Instruments stellte. Mit „instrumentaler Beherrschung“ war in den meisten Fällen das Klavierspiel gemeint, welches das gesamte 19. Jahrhundert die Haus- und Salonmusik beherrschte. Noch 1887 kritisiert die Komponistin Luise Adolpha Le Beau, die 1885 ein Streichquartett in g-Moll komponierte, die Musikausbildung von Mädchen:

„Vermißt man aber bei Frauen im allgemeinen tieferes Eingehen in ein Kunstwerk, so ist der Grund hierfür nicht in der Unfähigkeit des weiblichen Geschlechts zu suchen, sondern zunächst in der mangelhaften oft verspäteten Ausbildung zu suchen. Wie viele Eltern versäumen es, ihre Töchter gründlich unterrichten zu lassen. Kommt dann eine Zeit des Kampfes ums Dasein, so verwerten die armen Alleinstehenden ihr lückenhaftes Wissen, indem sie um wenig Geld schlechten Klavier- oder Gesangsunterricht erteilen.“¹⁴

rechterhalten und Wiederherstellen der männlichen Arbeitskraft, wurde zwar als notwendig, nicht aber der produktiven Tätigkeit als gleichwertig erachtet. Die Argumente für diese Ausrichtung der weiblichen Tätigkeit wurden mit der angeborenen Schwäche des weiblichen Geschlechtes untermauert. Produktion und Reproduktion - Schaffen und Wiederholen - wurden demnach sowohl gesellschaftlich-funktionalistisch argumentiert als auch als „natürliche Anlagen“ in ihrer naturgesetzmäßigen Ausformung gesehen.

¹³ Rieger: Frau, Musik und Männerherrschaft, 37

¹⁴ Le Beau: „Sind Musikerinnen mittelmäßig?“, 57

Frauen, die theoretisch wenig geschult waren, wurde es allenfalls zugestanden, sich in den engen Grenzen ihrer instrumentaltenischen Möglichkeiten auch kompositorisch zu bewegen. Daher verwundert es nicht, dass Frauen Hemmungen verspürten, sich dem mit dem Topos von Reinheit und Würde behaftete Genre Streichquartett zu nähern. Komponierte eine bloß auf dem Klavier oder im Gesang geschulte Frau ein Streichquartett, war sie nicht nur mit kompositorischen Schwierigkeiten, sondern auch mit der männlichen Erwartungshaltung konfrontiert.

1.2.3 Zunahme der Streichquartett-Kompositionen als Resultat eines Ausbildungswandels

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnete sich ein allmählicher Wandel ab, der erst für jene Generation relevant wurde, die frühestens in den 50er Jahren des Jahrhunderts geboren wurde. Erst gegen 1870 wurden Frauen an Konservatorien allmählich zugelassen.¹⁵

Das bedeutet, dass Komponistinnen bis 1870 entweder, talentierte, theoretisch weniger ausgebildete Instrumentalistinnen waren, oder aber ihren theoretischen Input aus Privatunterricht bezogen, der naturgemäß in unterschiedlicher Qualität und unterschiedlichem Ausmaß angeboten wurde. Hierbei ist zu beobachten, dass die überdurchschnittlich gut ausgebildeten Musikerinnen und Komponistinnen dieser Zeit zumeist in einem Naheverhältnis zu professionellen Musikern i. d. R. Familienangehörigen standen.¹⁶ Indem sie qualitativ hochwertigeren Privatunterricht durch Verwandte oder deren Bekannte erhielten, konnten sie die Nachteile, die ihnen durch den verwehrten Zugang zu Ausbildungsinstitutionen entstanden, kompensieren. Erst durch die allmähliche Öffnung des Konzertbetriebs für Interpretinnen vollzog sich ein allgemeiner Wandel. Mit der Etablierung der Frau als Musikerin, der allmählichen Öffnung der Ausbildungsinstitutionen und einem zunehmend auch in theoretischen Belangen besseren Unterricht gegen Ende des 19. Jahrhunderts, entstand eine breitere Schicht von Musikerinnen, die den Vollberuf Komponistin ausüben konnten. Diese Frauen waren hinsichtlich der Genres umfassender orientiert und begannen vermehrt auch Orchesterwerke und reine Streicherliteratur zu komponieren. Generell ist mit der Möglichkeit

¹⁵ Reich: "European Composers", 99

¹⁶ Reich: "European Composers", 101

Komposition zu studieren auch eine Zunahme der Streichquartettkompositionen von Frauen zu beobachten.

1.3 Instrumentale Praxis

1.3.1 Streichinstrumente als unschickliche Betätigung

Charakteristisch für das 19. Jahrhundert ist die typische Personalunion von KomponistInnen und InterpretInnen. Für Frauen spielte diese Personalunion eine noch größere Rolle, da die musikalische Ausbildung von Frauen zumeist sehr stark die technische Beherrschung des Instrumentes forcierte. Diese Frauen waren – ganz in im Sinne ihrer Zeit – in erster Linie Pianistinnen. Das Klavier spielte die hegemoniale Rolle für die Frau als Komponistin bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und ist ein wesentlicher und nicht zu unterschätzender Faktor.

Im Unterschied zur weiten Verbreitung des Klaviers wurden Streichinstrumente von Frauen eher selten gespielt. Gewisse Instrumentalgattungen waren im Hinblick auf die Chance einer Aufführung von vornherein ausgeschlossen. Hintergrund dieser Tatsache war die Ansicht, dass sich für Frauen gewisse Instrumente „nicht schickten“ – allen voran Streichinstrumente und Blasinstrumente – weil diese als den Anmut der weiblichen Haltung und Gestik nicht zuträglich erachtet wurden. Diese Meinung war nicht nur ein sich auf die spielerische Praxis auswirkender Faktor, sondern erfasste auch weitgehend die Akzeptanz der von Frauen komponierten Gattungen für diese Instrumente.

1.3.2 Auswirkungen der geringen Verbreitung spezifischer Instrumentalpraxis

Die Paarung von Instrumentalpraxis und Komponieren hatte mehrere Auswirkungen: Einerseits wurde Instrumentalistinnen auch ein gewisses kompositorisches Geschick für „ihr“ Instrument zugestanden und andererseits konnten sie sich die Kompositionen gleichsam „auf den Leib“ schreiben, d.h. ihre instrumentaltechnischen Möglichkeiten ausloten. Zudem bestand die Möglichkeit, die Eigenkomposition innerhalb der eigenen Konzerttätigkeit – sei es im Salon oder im öffentlichen Konzert – aufzuführen und sie innerhalb wechselnder Kammermusikbesetzungen neben mehr oder weniger prominente Werke anderer Komponisten zu stellen. Die Suche nach (männlichen) Instrumentalisten, die oft nicht bereit waren, die Werke von Frauen aufzuführen, wurde dadurch erheblich erleichtert.¹⁷

Insofern ist es von Interesse zu hinterfragen, inwieweit Frauen in verschiedenen Kammermusikensembles als aktive Musikerinnen mitwirkten. Möglicherweise hat es keine oder nur vereinzelte Versuche von weiblichen Streichquartett-Ensembles gegeben. Frauen in Streichquartetten hatten Hoffmann zufolge Seltenheitswert. So versuchten sich vor 1850 vereinzelt Geigerinnen wie die Geschwister Milanello 1846 an Beethoven Quartetten.¹⁸

Auffallend ist auch die Abwesenheit von Komponistinnen, die ein Streichinstrument beherrschten. Beinahe alle Streichquartett-Komponistinnen des 19. Jahrhunderts – Mayer war hier keine Ausnahme – waren in irgendeiner Weise dem Klavier verbunden und in den meisten Fällen darauf angewiesen, ihre Streichquartette von „fremden“ (männlichen) Interpreten aufführen zu lassen. Dass diese Komponistinnen Ensembles zur Verfügung hatten, die regelmäßig bereit waren, Quartette von Frauen aufzuführen war eine Seltenheit. Die ersten festen Damenquartette sind in Joseph Joachims Schülerkreis erst gegen Ende der 1880er Jahre zu verorten.¹⁹ Gegen 1900 dürften sie zu einer einigermaßen regelmäßigen Betätigung und quantitativen Breite gefunden haben. So schreibt etwa die *Neue Zeitschrift für Musik* 1897:

¹⁷ Wie stark der Zusammenhang zwischen instrumentaler Praxis und Genreauswahl war, lässt sich an zahlreichen Beispielen nachvollziehen. So schreibt etwa die französische Harfenistin Marie Elisbeth Clery (1761-1795) ausschließlich Instrumentalmusik, bei der die Harfe eine zentrale Rolle spielt, wie etwa drei Harfensonaten mit Violinbegleitung.

¹⁸ Hoffmann: *Instrument und Körper*, 185

¹⁹ Prante: „Joachim Schülerinnen“, 399

„Damencapellen, Damenquartette, Damentertette sind lauter Erscheinungen, der jetzt in's Rollen gebrachten Frauenbewegungen. Das schönere, zartere Geschlecht will zeigen, dass es ebenso gut wie die Männer musicieren kann. Wir wollen ihnen gewiss nicht den Muth nehmen. Warum sollten sie nicht auch in der Tonkunst excellieren können? Nur ist es zu befürchten, besonders wenn es sich um Instrumental-Leistungen handelt, dass die häuslichen Verpflichtungen ihnen nicht Zeit genug für die anstrengende, unerlässliche Uebung gestatten.“²⁰

Einhergehend mit der zunehmenden Akzeptanz und Öffnung des Konzertbetriebes für weibliche Streichquartette korreliert auch eine Ausweitung des kompositorischen Schaffens. Das Zusammenwirken von Streichquartettschaffen und musikalischer Streichquartettpraxis wurde von vielen männlichen Komponisten – wie etwa Franz Schubert und Antonin Dvorak – vorexerziert und war eine förderliche Bedingung.

1.4 Bestandsaufnahme: Emilie Mayers Streichquartette im Kontext des Repertoires an Streichquartetten von Frauen im 19. Jahrhundert

Um den Stellenwert von Mayers Streichquartetten in einen breiteren Kontext zu stellen, werden in weiterer Folge (ergänzend zu den Überlegungen hinsichtlich der Bedingungen weiblichen Streichquartett-Schaffens) einige Bemerkungen zum Streichquartett-Repertoire von Frauen insgesamt gemacht.

Eine eingehendes Studium gängiger Lexika, Internetquellen, eine zeitaufwendige Bibliotheksrecherche sowie die Durchsicht großer und spezialisierter Verlagsprogramme ergeben ein ernüchterndes Bild.²¹ Nach derzeitigem Stand der Aufarbeitung sind etwa 30 Streichquartette von Frauen, die im 19. Jahrhundert komponiert wurden, bekannt. Von diesen 30 Streichquartetten entfällt ein großer Teil auf Frauen, die etwa ein Jahrzehnt vor, um oder nach 1850 geboren wurden. So komponierte die schwedische Komponistin und Organistin Elfrida Andree (1841-1929) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwei Streichquartette. Eine andere Schwedin, Laura Valbourg Aulin (1860-1928), sogar drei. In England war Alice

²⁰ NZfM, 1897, Nr. 7, 17; zit. nach Prante: „Joachim Schülerinnen“, 399

²¹ Eine Repertoireliste von Streichquartetten von Frauen bis 1930 war Thema meiner Abschlussarbeit an der Konservatorium Wien Privatuniversität.

Mary Smith (1839-1884) tätig, die 4 Streichquartette schrieb. Ebenso in England geboren, aber in Deutschland tätig waren Mary J.A Wurm (1860-1938), die 1894 ein Streichquartett veröffentlichte, und Ethel Smyth (1858-1944), die bis 1900 zwei Streichquartette schrieb. In den Vereinigten Staaten waren um die Jahrhundertwende Margarete Ruthven Lang (1867-1972), Helen Francis Hood (1863-1949) und Florentine Beatrice Price (1885-1923) mit dem Genre befasst und komponierten jeweils ein Streichquartett.

Ein wenig anders gestaltete sich die Situation für Komponistinnen, deren Geburtsdaten in das erste Viertel des 19. Jahrhunderts fallen. Hier fällt das Repertoire noch spärlicher aus. Zu den wenigen Frauen, die jeweils ein Streichquartett komponierten, zählen die Engländerin Kate (Fanny) Loder (1825-1904), die 1846 ein Streichquartett fertig stellte, und die Französin Louise Farrenc (1805-1875), welche ein Quartett B-Dur komponierte. In Deutschland ist neben Mayer lediglich Fanny Hensel (1805-1847) mit ihrem Quartett Es-Dur vertreten. Im Gegensatz zu ihren Kolleginnen, die etwas später geboren wurden, komponierten diese Frauen jeweils nur ein Werk dieser Gattung. Diese eher spärliche Betätigung wiegt umso schwerer, wenn man sie mit jener der erfolgreichen männlichen Streichquartett-Komponisten vergleicht, die gleich eine ganze Reihe dieser Gattung hervorbrachten (Schubert, Dvorak, Beethoven und Mendelssohn). Unter den Komponistinnen, die um die Jahrhundertwende geboren wurden, gab es neben Mayer keine ausgesprochene Streichquartett-Komponistin. Neben den Faktoren wie Ausbildung und instrumentale Praxis hatten die Frauen kein ihren männlichen Kollegen vergleichbares Forum, das Ensembles, Publikum und Kritik gleichermaßen integrierte. Wenn einmal – weiter oben wurde von der legitimierenden Kraft des Streichquartetts gesprochen – ein erfolgreiches Streichquartett von einem Mann komponiert wurde, konnte auf die bereits „geöffneten Kanäle“, d.h. auf bereits vorhandene Verbindungen hinsichtlich professioneller Ensembles, Konzertveranstalter und nicht zuletzt Musikverlage zurückgegriffen werden.

So war es für Frauen insgesamt viel schwieriger, diese förderlichen Seilschaften aufzubauen. Wenn eine Frau doch in solch eine Position gelangte, so war sie häufig von der Gunst einflussreicher Fürsprecher abhängig. In den meisten Fällen kam es ohnehin nicht zu derartigen Glücksfällen. So komponierten diese Komponistinnen entweder „passendes“ Repertoire für das Haus und führten es selbst oder als Mitglied eines Ensembles auf – oder für die Schubla-

de. Gingen sie über diesen Rahmen hinaus, war eine negative Kritik mehr oder weniger vorprogrammiert. Diese Kritik musste durchaus nicht in öffentlichen Medien wie der musikalischen Presse stattfinden, sondern konnte auch bereits auf einer „Vorstufe“ etwa durch Lehrer oder andere musikalische Autoritäten passieren.

Als Beispiel dafür kann die Reaktion auf Fanny Hensels Quartett Es-Dur genannt werden. Dieses sei zwar formal innovativ²², stieß allerdings ob seiner formalen Eigenheiten bei ihrem Bruder (Fannys höchste Autorität in Sachen Musikkritik) auf wenig Gegenliebe. Die Komponistin resümiert selbst, dass ihr für die Konzeption komplexer musikalischer Zusammenhänge die „nöthige Consistenz“ fehle²³ und expliziert damit genau jene Erwartungen, welche die „männliche“ Kritik üblicherweise weiblichen Streichquartetten voranstellte. Fanny Hensels Fall repräsentiert das „innere“, nicht das formal-musikalische „Scheitern“ an dieser Gattung geradezu auf idealtypische Art. Fanny Hensel, die so sehr von Beethovens Streichquartetten eingenommen war, beließ es bei diesem einem Versuch. Schleuning bringt dieses Dilemma in seiner Fanny Hensel-Biographie folgendermaßen auf den Punkt: „Wäre nicht Selbst- und Fremdbestimmung gewesen, hätte Fanny Hensel auf dem Gebiet der Instrumentalmusik eine der herausragenden Vertreterinnen der freien Beethoven Nachfolge werden können.“²⁴

Ein anderes Beispiel für das Scheitern eines Streichquartetts an der durch männliche Seilschaften dominierten musikalischen Welt stellt das Streichquartett von Luise Adolpha Le Beau dar. Ebenso wie Fanny Hensels Streichquartett ist es formal innovativ, indem es versucht Berlioz' Idee der Programmmusik zu verwirklichen.²⁵ An dem Versuch ihr Quartett durch Joseph Joachim aufführen zu lassen scheiterte sie, wie sie selbst berichtet:

²² Bartsch meint, dass im Kontext ihres Kompositionsschaffens das Streichquartett einen Schritt in die Richtung bedeute, vom Lied aus größere Formen zu erreichen und als „Fall individueller Problemlösung“ zu sehen sei; Bartsch: „Fanny Hensels einziges Streichquartett“, 155

²³ Schleuning: Fanny Hensel, 166

²⁴ Schleuning: Fanny Hensel, 167

²⁵ In ihren Lebenserinnerungen liefert Le Beau das „Programm“ zu ihrem Streichquartett: „Der erste Satz, Allego con fuoco, stellt eine Fliehende dar, welche von Verfolgern bedrängt, nur kurz rasten darf. Das zweite Thema (tranquillo) drückt die Sehnsucht nach Befreiung und die Hoffnung auf Hilfe aus. In der Durchführung wird mit den Imitationen die Flucht immer bedrohlicher, die erholsamen Pausen immer kürzer. In Aufregung schließt der Satz. Der zweite, Thema con Variazioni, beginnt [...]“; Le Beau: Lebenserinnerungen, 76-77

„Mein Streichquartett op. 34 lag fast ein Jahr lang bei Professor Joachim. Ich holte es schließlich unter irgendeinem Vorwand ab und dankte zugleich für die Einladung zu Joachims Quartettproben. Er sagte mir wiederholt, dass er alles schätze was ich schreibe [...] Was man tun muss, um von Joachim gespielt zu werden, das weiß der Himmel! Sicher ist, dass er schon oft Minderwertigeres als mein Quartett gespielt hat! [...] Ich muss noch bemerken, dass ich begreiflich gefunden hätte, wenn Joachim in seine Programme nur berühmte, hochbedeutende Werke aufgenommen haben würde; denn er wurde jedenfalls mit Quartetten überschüttet, die er nicht alle spielen konnte. Allein seine Auswahl entsprach durchaus nicht diesen Voraussetzungen. Es handelte sich bei ihm ebenfalls vielmehr um Protektion. Was aus der Hochschule kam, das wurde vorgezogen, auch wenn es recht unbedeutend war.“²⁶

Die Protektion einer Studentenschaft im Sinne der musikalischen Nachwuchsförderung alleine wäre kein Grund Joachims Auswahl zu kritisieren. Denkt der heutige Leser doch an einen für Frauen und Männer gleichermaßen offenen Hochschulzugang. Zu Joachims Zeit waren Frauen allerdings in Kompositionsklassen prinzipiell nicht vertreten. Le Beaus Wahrnehmung vom Zusammenspiel institutioneller und persönlicher Selektion liefert durchaus ein Schlaglicht auf die allgemeinen Umstände, in denen sich Komponistinnen dieser Gattung des 19. Jahrhunderts befunden haben.

Mayer war auf dem Gebiet der Gattung Streichquartett weit produktiver als ihre Kolleginnen. Sie war die einzige ausgesprochene Streichquartettkomponistin. Sie alleine stellt beinahe ein Drittel des bekannten weiblichen Streichquartettrepertoires des 19. Jahrhunderts. Ihre Werke wurden von professionellen (männlichen) Ensembles aufgeführt und sie erntete Lob und Anerkennung von der Fachpresse. Gerade im Vergleich mit den Schwierigkeiten anderer Komponistinnen Streichquartette zu komponieren und dafür anerkannt zu werden, zeigt sich Mayers Stellenwert. In diesem Zusammenhang ist es interessant, in der Darstellung ihres Werdegangs, die Frage nach den speziellen Faktoren zu stellen, die solch ein Schaffen ermöglichen.

²⁶ Le Beau: „Ich fand häufig Schwindel und wenig Geist“; in Rieger: Frau und Musik, 131-132

2 Emilie Mayers Weg zur Streichquartett-Komponistin

Die Thesen des ersten Kapitels zusammenfassend, sind förderliche, wenn auch für Frauen des 19. Jahrhunderts selten gegebene, Vorraussetzungen für die Hinwendung zur Gattung Streichquartett folgende: Erstens eine fundierte musikalische Ausbildung und die Kenntnis der instrumentalen Praxis, zweitens das Mitwirken oder „zur-Verfügung Haben“ von professionellen Ensembles und drittens die „innere“ und „äußere“ Bestätigung von Publikum bzw. mediales Echo in Fachpresse und Fachkritik. Diese Voraussetzungen sind aufgrund allgemeiner sozialer Bedingungen und spezieller (im Bezug auf die Ästhetik und den *Nimbus* der Gattung Streichquartett wirkender) Faktoren zu dieser Zeit selten gegeben. Deshalb ist ein breites Repertoire an Streichquartetten von Komponistinnen, welche zu Beginn des 19. Jahrhunderts geboren wurden, nicht vorhanden.

Treffen diese Vorraussetzungen auf Mayer zu? Um diese Frage zu beantworten wird in weiterer Folge Mayers Biographie, welche im Übrigen von Almut Runge-Woll umfangreich aufgearbeitet worden ist²⁷, in den Kontext der oben genannten Voraussetzungen gestellt. Eine die gesamte Lebensspanne umfassende Paraphrase ihrer Biographie erscheint im Bezug auf ihre Streichquartette wenig sinnvoll – die acht heute erhaltenen Streichquartette entstanden bis spätestens August 1857.²⁸ So ist davon auszugehen, dass die speziellen Vorraussetzungen hinsichtlich der Hinwendung zur Gattung Streichquartett bis zu diesem Zeitpunkt zu suchen sind.

²⁷ Runge-Woll, Almut: Die Komponistin Emilie Mayer (1812-1832). Studien zu Leben und Werk, Frankfurt/Main [weitere], 2003.

²⁸ Im August 1857 schickt Emilie Mayer einen Brief an den Dirigenten Georg Dietrich Otten, in dem sie „8 Streichquartette, worunter eines mit Pianoforte“ erwähnt; zit. nach Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 39

2.1 Musikalische Ausbildung

Eine förderliche Bedingung für eine fundierte Musikausbildung ist ein Nahverhältnis zu Musikern (Kapitel 1.2.1). Beispiele für die Partizipation an der Ausbildung eines Familienmitglieds oder durch ein Familienmitglied und dessen Netzwerk sind Fanny Hensel und Clara Schumann (1819-1896).

Für die meisten „bürgerlichen“ Töchter, die nicht wie Hensel und Schumann aus Musikerfamilien stammen, ist eine derartig hochwertige Ausbildung unwahrscheinlich. Mayer ist weder Schwester, Tochter noch Ehefrau eines Komponisten oder professionellen Musikers, hat aber dennoch die besten Lehrer. Ihre Möglichkeit als Frau eine fundierte musikalische Ausbildung zu erlangen, wird durch eine Reihe günstiger Zufälle bestimmt und ist nicht typisch für die Gesamtsituation im Deutschland des 19. Jahrhunderts.

2.1.1 Ausbildung in Friedland 1812-1840

1812 wird Emilie Mayer als Tochter eines Apothekers in der eher bedeutungslosen deutschen Provinzstadt Friedland geboren. Ihre Familie gehört zur lokalen bürgerlichen Elite. Obwohl die Mutter 1814 stirbt, heiratet der Vater nicht mehr – Haushalt und Erziehung der fünf ehelichen Kinder übernehmen wahrscheinlich Dienst- und Kindermädchen.²⁹ Auf musikalische Bildung wird im Elternhaus Wert gelegt. Mayer erhält Klavier- und Orgelunterricht bei Carl Heinrich August Ernst Driver. Dieser übt, wie damals für einen Musiker in der Provinz üblich, mehrere Funktionen aus – das Amt des Kantors, des Organisten, des Küsters (süddt.: Mesner, Anm. H.N) und die Tätigkeit als Lehrer.³⁰ Der Unterricht beim Provinzmusiker Driver ist in seiner Stossrichtung wahrscheinlich noch keine Ausbildung wie sie Fanny Mendelssohn gemeinsam mit ihrem Bruder bei Carl Friedrich Zelter genossen hat, legt aber dennoch eine Grundlage, die so solide gewesen sein muss, dass andere, bedeutendere Lehrer darauf aufbauen konnten. Damit kann die junge Frau in ihrer Lebenssituation aber nicht rechnen. Als älteste unverheiratete Tochter eines allein stehenden Apothekers – die Geschwister treten nach und nach bis 1840 in den Stand der Ehe ein und verlassen das Eltern-

²⁹ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 6

³⁰ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 12-13

haus – verbleibt Mayer vermutlich die Obsorge für den Vater, der 1839 die Apotheke an seinen Sohn abtritt.³¹ Diese ihr zugedachte Aufgabe bedeutet zunächst die Hinwendung zu einem typischen Frauenschicksal des 19. Jahrhunderts und lässt die Perspektive dereinst eine größere Zahl an Streichquartetten zu komponieren in die Ferne rücken. Doch 1840 geschieht jene Wende, die Mayer eine radikale Änderung ihres Lebenskonzepts ermöglicht: Der Vater begeht auf den Tag genau 26 Jahre nachdem er seine Frau beerdigt hatte Selbstmord. Nachdem bald darauf auch ihr Lehrer Driver stirbt, beschließt Mayer Friedland zu verlassen.³² Von familiären Verpflichtungen befreit, geht sie nach Stettin, um bei dem auch heute noch bedeutenden Liedkomponisten Carl Loewe (1796-1869) zu studieren. Die Freiheit von familiären Verpflichtungen darf in Bezug auf einen Schritt dieser Art keinesfalls unterschätzt werden, wie bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit angemerkt wurde (Kapitel 1.1.3).

2.1.2 Lehrer in Stettin und Berlin ab 1840

Bei Loewe beginnen intensive Studien- und Lehrjahre. Mayer beginnt spätestens ab diesem Zeitpunkt eine musiktheoretische Ausbildung, die überdurchschnittlich gut für eine Frau des 19. Jahrhunderts ist. Diese wird in weiterer Folge durch die Förderung und Fürsprache einflussreicher Lehrer ermöglicht, die sich aufgrund ihrer Position über die Konventionen der damaligen Zeit in einem gewissen Ausmaß hinwegsetzen können. Loewe hat ab 1821 die eigens für ihn geschaffene Position des städtischen Musikdirektors – eine Art künstlerische Generalintendanz – inne, die es ihm erlaubt Bereiche der musikalischen Praxis und Lehre zu verbinden und maßgeblich zu bestimmen.³³ Diese Position ermöglicht es ihm, nach seinem Gutdünken über die Aufnahme und Förderung seiner Schülerin zu verfügen und sie mehr oder weniger nach Belieben ins musikalische Leben der Stadt zu integrieren. Neben den theoretischen Anleitungen ist die musikalische Horizonterweiterung ein weiterer Aspekt dieser Ausbildungsjahre. In Stettin hat Mayer die Möglichkeit einen umfassenden Überblick über die aktuellen musikalischen Strömungen der Zeit zu gewinnen. Neben Kammermusikwerken werden auch groß besetzte Orchester- und Chorwerke wie Bachs *Matthäus-* und *Johannes-*

³¹ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 13-14

³² Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 14

³³ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 16

passion, Händels *Messias*, Haydns *Schöpfung* und Mendelssohns *Paulus* aufgeführt. Insgesamt muss dieses breite musikalische Spektrum sehr anregend auf die junge Komponistin wirken.

1847 betrachtet Loewe Mayers Lehre bei ihm als abgeschlossen und empfiehlt sie an Adolf Bernhard Marx (1795-1866) für weitere Studien in Komposition und Wilhelm Wieprecht (1802-1872) in Instrumentierung.³⁴ Marx hat in Berlin einen herausragenden Stellenwert und ist heute noch durch seine Arbeiten zur musikalischen Formenlehre bedeutend. Wichtig sind auch seine Schriften, die die Beethoven-Rezeption maßgeblich beeinflussen. Seine *Lehre von der musikalischen Komposition*, die unter anderem während Mayers Studienzeit entsteht, prägt ganze Generationen von Musiktheoretikern und Komponisten. Neben seinen Verdiensten auf dem Gebiet der Musiktheorie ist in Zusammenhang mit dem vorliegenden Thema auch sein Eintreten für die musikalische Bildung von Frauen zu erwähnen. Runge-Woll verweist auf einen 1856 in der Berliner Musikzeitschrift *Echo* erschienenen Artikel, in welchem Marx für eine gründliche musikalische Ausbildung von Frauen – auch in Komposition – plädiert und betont, dass er sich nicht nur verbal, sondern auch praktisch um die Ausbildung von Frauen bemühe.³⁵ Dieses persönliche Engagement, das Mayer zugute kam, ist vor dem Hintergrund des konservativen Berliner Musikbetriebs bemerkenswert und stellt eine Ausnahme dar.

Auch Wieprecht, Mayers zweiter Lehrer in Berlin, ist eine bedeutende Persönlichkeit. Verdient macht er sich als großer Militärmusik-Reformer. Neben seiner eigenen Kompositionstätigkeit sind vor allem seine Blasmusik-Arrangements legendär. Er bearbeitet große Orchesterwerke wie Beethoven-Symphonien und Ouvertüren von Mendelssohn, Spontini und Spohr. Darüber hinaus beschäftigt er sich mit Technik und Neuentwicklung von Instrumenten und wirkt an der Akademie der Tonkunst als Lehrer des Instrumentalspiels und der technischen Instrumentallehre.³⁶ Wieprecht gründet 1849 das zweite Berufsorchester Berlins (den Orchesterverein *Euterpe*), das sich – anders als die königliche Kapelle – auch den Werken aufstrebender zeitgenössischer Komponisten widmet.

³⁴ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 23

³⁵ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 26

³⁶ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 26

Sowohl Marx als auch Wieprecht sind bedeutende Persönlichkeiten im Musikleben Berlins. Neben der zweifellos handwerklich intensiven Ausbildung erhält die junge Frau aus der Provinz durch ihre Lehrer Zugang zu den relevanten Netzwerken des Kulturbetriebs. Für Komponistinnen des 19. Jahrhunderts ist die Fürsprache musikalischer Autoritäten eine *conditio sine qua non*, um wahrgenommen zu werden.

2.1.3 Anregungen zur Gattung Streichquartett

War Mayers beispiellose Hinwendung zur Gattung Streichquartett primär ein in ihrem kompositorischen Selbstverständnis angelegtes Grundbedürfnis oder wurde es in erster Linie durch ihre Lehrer angeregt? Um diese Frage zu beantworten, werden verschiedene Indizien, herangezogen, die sich unter anderem aus dem Zeitpunkt der Entstehung der Streichquartette ableiten lassen.

Hinsichtlich der von ihr in der Stettiner Zeit komponierten Werke ist die Literatur nicht ganz übereinstimmend. Bemerkungen Ledeburs zufolge bringt Mayer innerhalb kürzester Zeit Werke verschiedenster Instrumentalgattungen hervor. Sie komponierte bereits in ihrer Stettiner Zeit Kammermusik (Streichquartette werden von Ledebur explizit erwähnt!), Ouvertüren und Symphonien.³⁷

Es ist unwahrscheinlich, dass der große Liedkomponist Loewe seine Schülerin gerade zum Streichquartett bringen wollte, war doch die Liedkomposition sowohl sein als auch „der Frauen“ ureigenstes Genre. Sichard wirft die Frage auf, ob die Instrumentalmusik, die im Nachlass vorhanden ist, vielleicht erst nach ihrer Stettiner Zeit entsteht. Als Argument führt sie an, dass Loewes Instrumentalwerk qualitativ nicht an sein Vokalwerk anschließen konnte und Mayer deshalb unter seiner Anleitung die angestrebte Qualität in den betreffenden Gattungen nicht erreichen konnte.³⁸ Auf die beiden ersten Symphonien dürfte diese Vermutung aber nicht zutreffen, da diese ziemlich sicher aus ihrer Stettiner Zeit stammen (Kapitel 2.2.1).

Hinsichtlich der Streichquartette ist die Diskussion ein wenig differenzierter zu führen. Ledebur erwähnt 12 Quartette, von welchen heute 8 als Autographen erhalten sind. Jene 8

³⁷ Ledebur: Tonkünstler-Lexikon Berlin's, 357

³⁸ Sichard: Beethovens Geist aus Marx' Händen, 332-333

Quartette finden auch in Konzertankündigungen und Kritiken Erwähnung, treten aber erst in Mayers Berliner Zeit in den Vordergrund. Über den Verbleib der von Ledebur genannten Streichquartette, die heute nicht mehr aufzufinden sind, kann nach derzeitigem Forschungsstand nur spekuliert werden. Ein Streichquartett [Op. 4] soll bei Simrock gedruckt worden sein, gilt aber als verschollen³⁹.

Auch Runge-Woll verweist darauf, dass die Vermutung Ledeburs – Mayer habe 12 Quartette komponiert – offen bleiben müsse.⁴⁰ Nicht ganz nachvollziehbar ist ihre Vermutung, dass diese Quartette nach 1858 entstanden sein müssen – aus Ledeburs Bemerkungen allein ergibt sich dies nicht.

Auch die Tatsache, dass Mayer in einem Brief selbst angibt, bis 1857 acht Quartette, darunter ein Klavierquartett komponiert zu haben⁴¹, ist – zieht man die Möglichkeit der Selbstzensur in Betracht – kein unwiderlegbares Argument. Vielleicht wurden diese Werke als Studienwerke verfasst und nachträglich zurückgezogen oder sogar vernichtet, da sie – das würde Sichards These nicht ganz aus dem Spiel nehmen – den eigenen Qualitätsansprüchen nicht entsprachen. Dieser überaus selbstkritische Umgang mit dem eigenen Werk – eine kompromisslose Selbstzensur – ist unter Komponisten keine Seltenheit.

Eine andere Möglichkeit, weshalb die Streichquartette in Mayers Brief nicht mitgezählt werden, könnte ein negatives Erlebnis mit einer Aufführung in der Stettiner Zeit sein. Die Aussage Ledeburs, dass „Stettin nicht der Ort war, wo sie mit Erfolg mit ihren Compositionen vor die Oeffentlichkeit treten konnte“⁴², könnte als ein Indiz für solch ein Erlebnis gedeutet werden. Das erklärt zwar nicht den Verbleib der von Ledebur genannten restlichen Quartette, würde aber erklären, weshalb die Werke nicht mitgezählt wurden.

Folgt man diesen Indizien, kann eine Hinwendung zur Gattung Streichquartett durchaus schon in ihrer Stettiner Zeit geschehen sein. In diesem Fall hätte Loewe die Größe besessen seine Defizite als Lehrer hinsichtlich instrumentaler Gattungen erkannt zu haben und seine Schülerin, die von sich aus ein starkes Interesse an Instrumentalmusik zeigte, an einen kundigeren Lehrer zu vermitteln. Mayer hat es sich nicht nehmen lassen, ihr kompositorisches

³⁹ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 242

⁴⁰ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 135

⁴¹ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 39 u. 134

⁴² Ledebur: Tonkünstler-Lexikon Berlin's, 357

Potential im Hinblick auf die Gattung Streichquartett mit Marx als Lehrer voll auszuschöpfen.

2.2 Aufführungen

2.2.1 Aufführung „unschicklicher“ Gattungen durch professionelle Ensembles

Anders als den meisten anderen Komponistinnen ihrer Zeit gelingt es Mayer während ihrer Laufbahn regelmäßig Werke durch professionelle Ensembles im Bereich der Streicherkammermusik aufführen zu lassen. Bereits am Anfang ihrer Karriere scheinen ihr Tür und Tor offen zu stehen.

In Stettin treffen mehrere günstige Voraussetzungen aufeinander. Stettin ist zwar eine Kleinstadt, hat aber dennoch ansehnlichen musikalischen Output – eine günstige Arena für eine aufstrebende Komponistin. Hier kann die Lernende partizipieren und experimentieren. Loewe hat das musikalische Leben fest in der Hand. So nimmt sie vor allem als Liedkomponistin großen Anteil an der prosperierenden Hausmusik-Szene.⁴³ Doch über diesen für eine Komponistin noch „schicklichen“ Bereich wird Mayer bald hinausgehen. Eine Rezension in der *Vossischen Zeitung* von 1847 belegt die Uraufführung ihrer ersten zwei Symphonien durch den Stettiner Instrumentalverein, zu dem Loewe beste Verbindungen unterhält. Als weiterer Beleg dafür, dass die beiden Symphonien unter dem Einfluss ihres Lehrers Loewe entstehen, ist – wie Runge-Woll bemerkt – die altertümliche Bezeichnungen „*Sinfonia*“ zu sehen, die mit großer Wahrscheinlichkeit von Loewe übernommen wird.⁴⁴

Soweit rekonstruierbar häufen sich erst in Berlin die Aufführungen ihrer Instrumentalwerke. Zugang zu „höchsten Kreisen“ erhält Mayer durch ein weiteres künstlerisches Talent. Sie formt aus Weißbrotteig bildhauerische Plastiken, für die sie die Königin von Preußen begeistern kann und eine Medaille sowie ein liebenswürdiges Schreiben erhält.⁴⁵ Es ist gut vorstellbar, dass diese Referenz es ihr ermöglicht ihr erstes öffentliches Konzert im königlichen

⁴³ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 20

⁴⁴ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 83-84

⁴⁵ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 30

Schauspielhaus am 21. 4. 1850 stattfinden zu lassen, bei welchem unter anderem ihre 3. Symphonie und das Quartett F-Dur zur Aufführung gebracht werden.⁴⁶ Dieses Konzert ist ein Erfolg und kann als Initialzündung für ihre weitere Karriere gesehen werden.

Auch in Berlin nehmen ihre Lehrer die Rolle der Förderer ein. Es ist bemerkenswert, dass es Mayer auch dort von Anfang an gelingt, ihre Werke unmittelbar – d.h. bald nach dem Zeitpunkt ihrer Entstehung uraufführen zu lassen. Exemplarisch können die Symphonien betrachtet werden. Die dritte Symphonie, die *Symphonie militaire*, entsteht Anfang 1850 und wird bereits am 21. April im königlichen Schauspielhaus uraufgeführt.⁴⁷ Am selben Ort in den darauf folgenden Jahren werden die Symphonien h-Moll (Entstehungszeit 1851, Uraufführung 16. März 1851) und D-Dur (Entstehungszeit 1851-1852, Uraufführung 1. Mai 1852) aufgeführt.⁴⁸ Am Dirigentenpult steht jeweils ihr Lehrer Wieprecht.

2.2.1 Aufführungen der Streichquartette

Spätestens ab etwa 1850 widmet sich Mayer vermehrt der Komposition von Kammermusikwerken. Die heute erhaltenen Streichquartette entstehen mit Ausnahme von Op. 14 bis einschließlich 1858. Auch diese werden wie ihre Symphonien regelmäßig von professionellen Ensembles aufgeführt. Streicherkammermusik war in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch immer stark von dilettierenden Hausmusikensembles getragen und nur in besonderen Fällen durch reine Berufsmusiker aufgeführt. Die Aufführung von Kompositionen durch professionelle Ensembles war auch so manchen männlichen Komponisten nicht vorbehalten und unterstreicht den herausragenden Stellenwert, den Mayer unter den Komponistinnen dieser Zeit hatte. In weiterer Folge soll kurz auf die Ensembles eingegangen werden, von welchen bekannt ist, dass sie Streichquartette von Mayer aufführten.

Bereits 1850 soll eines ihrer Streichquartette aufgeführt worden sein. Bei Ledebur findet sich folgende Information:

⁴⁶ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 29-30

⁴⁷ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 84-85

⁴⁸ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 85-86

„Im Jahre 1850 gab sie ihr erstes öffentliches Konzert vor eingeladenen Zuhörern, nachdem in den Zimmermann'schen Quartett-Versammlungen ein Streich-Quartett ihrer Composition mit Beifall aufgenommen worden war.“⁴⁹

Das Zimmermann-Quartett ist eine fixe Institution in der Musikwelt Berlins und folgt dem Möser-Quartett, einem anderen bekannten Berliner Ensemble nach. Wie damals üblich gruppiert sich das Ensemble um die wichtige Persönlichkeit des ersten Geigers. Über Zimmermann und das Zimmermann'sche Quartett finden sich bei Ledebur folgende Informationen: August Zimmermann sei gut 20 Jahre älter als Joseph Joachim, Schüler Möser's, (welcher Primarius des „damals berühmten“ Möser'schen Quartetts war und bei welchem Zimmermann auch die 2te Geige spielte) und gelang 1828 eine Anstellung an der Kaiserlichen Kapelle. Die Zimmermann'schen Quartettversammlungen hätten sich im Zeitraum von 1834-1860 stets wegen der „gediegenen Leistungen“ des Beifalls der Musikkenner erfreut.⁵⁰

Eine Aufführung durch ein Ensemble dieses Renommees stellt sicherlich einen Erfolg dar. Welche Ausrichtung und welches musikalisch-technische Niveau das Möser Quartett begründete und vom Zimmermann-Quartett nach Möser's Pensionierung in dessen Tradition fortgeführt wird, rekonstruiert Mahling in der Analyse des Musiklebens in Berlin in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts anhand der damaligen Presse: Einerseits sei die Abwechslung von zeitgenössischen Werken und den „Heroen“ der klassischen Quartettliteratur charakteristisch, welche die Möser'schen Soireen zur „wahrhaftigen Zuflucht der klassischen Musik“ werden lassen und andererseits sei das hohe Niveau der Möser'schen Aufführung, das durch seine Stellung als Konzertmeister in der königlichen Kapelle und in der Orchester-schule, durch welche für ihn die Möglichkeit besteht, die fähigsten Musiker zu Mitwirkung in seinen Konzerten heranzuziehen, bedingt ist, bemerkenswert.⁵¹

Ein weiteres Ensemble, das mit Sicherheit Streichquartette Mayers zu Aufführung bringt, ist das Ensemble des Geigers Julius Oertling. Verbürgt ist die Erstaufführung des Quartetts A-Dur zwischen 4. und 9. 2 1856 in einer Quartett Soiree.⁵²

⁴⁹ Ledebur: Tonkünstler-Lexikon Berlin's, 357; dass Quartett-Soireen nicht als „öffentliche“ Aufführung bezeichnet werden ist aus heutiger Sicht missverständlich. Quartett Soireen finden – nach heutigem Verständnis – im halb-öffentlichem Rahmen, zumeist im Salon wohlhabender Bürger, statt. Sie finden durchaus Niederschlag in der musikalischen Fachpresse.

⁵⁰ Ledebur: Tonkünstler-Lexikon Berlin's, 647-648

⁵¹ Mahling: „Zum Musikbetrieb Berlins“, 44

⁵² Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 240

Auch Oertling wird bei Ledebur ein Eintrag gewidmet:

„Oertling (Julius), geb. 1833. Violinspieler und Lehrer zu Berlin, veranstaltet seit dem Jahre 1854 daselbst Quartett-Versammlungen, wodurch das Publikum Gelegenheit erhält, bei billigen Preisen Quartette, meist klassischer Meister, gut ausführen zu hören. Er hat auch für sein Quartett componirt und ist ein guter Solospieler.“⁵³

Weiter ist zu erwähnen, dass Oertling Schüler von August Zimmermann ist und gewissermaßen dessen Quartett-Tradition fortführt.

Berlin ist aber nicht die einzige Stadt in der Mayers Streichquartette gespielt werden. Hat sie in Berlin zumindest zwei renommierte Ensembles zur Verfügung, gelingt ihr in Wien der Kontakt zu einem der renommiertesten Ensembles des 19. Jahrhunderts. 1856 reist Mayer mit einem Empfehlungsschreiben der Königin Elisabeth von Preußen auf Einladung der Erzherzogin Sophie in Begleitung ihrer Brüder nach Wien, wo sie 3 Monate verbringt und Kontakt zu wichtigen Persönlichkeiten des Wiener Kulturbetriebs zu knüpfen versucht. Intensive Gespräche werden mit dem k. u. k. Hoftheater geführt. Wahrscheinlich aus finanziellen Gründen gelingen aber keine Realisierungen größerer Konzerte – eine Situation, vor der auch namhafte Künstler wie Rubinstein oder Clara Schumann gestanden sind. Dennoch war der Aufenthalt nicht umsonst. Vor Erzherzogin Sophie gelangen in privatem Rahmen Kammermusikwerke zur Aufführung. Kein geringeres Ensemble als das Wiener Hellmesberger Quartett spielt das Quartett A-Dur (jenes Werk, das bereits durch Oertling zur Uraufführung gelangt war) sowie das Klavier-Trio d-Moll.⁵⁴

Das Hellmesberger Quartett ist ab 1850 das führende Wiener Streichquartettensemble und gewissermaßen das Wiener Gegenstück zum Joachim-Quartett. Hanslick, der die Geschichte des Konzerlebens in Wien beleuchtet, schreibt über das Hellmesberger-Quartett:

⁵³ Ledebur: Tonkünstler-Lexikon Berlin's, 401

⁵⁴ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 36-38

„In ununterbrochener Folge, alljährlich an Vervollkommen und Beliebtheit zunehmend, boten Hellmesberger's Quartettsoirèen den Wiener Kunstfreunden ein würdiges, bald unentbehrliches Asyl musikalischer Andacht.“⁵⁵

Die Integration eines Klaviertrios in ein Programm sei eine für das Hellmesberger-Quartett typische Vorgehensweise. So sind die Quartett-Soireen durchwegs dreigeteilt – zwischen zwei Streichquartetten gelange zumeist ein Klaviertrio zu Aufführung. Unter den Pianisten, die mit dem Hellmesberger-Quartett konzertieren, fänden sich Namen, wie Clara Schumann, Anton Rubinstein und Johannes Brahms. Gegenüber dem Vorgänger-Quartett um den Geiger Leopold Jansa programmiere Hellmesberger die Quartett-Soireen mit fortgeschrittener Zeit progressiver. Ging Jansa gewissermaßen nicht über Beethovens Streichquartette Op. 18 hinaus (Jansa führte schon die Rasumovski-Quartette Op. 59 „selten und mit einem gewissen Widerstreben“ auf), so sei es Hellmesbergers Verdienst, Beethovens späte Streichquartette im Wiener Konzertleben zu verankern. Die Hinwendung zu zeitgenössischen Komponisten in der Programmierung der Soireen sei nicht von Anbeginn an gegeben gewesen. So seien in den ersten Jahrgängen zeitgenössische Komponisten gar nicht vertreten gewesen. Ab 1855 sei es allerdings zur Regel geworden, zeitgenössische Komponisten in den Konzerten zu spielen.⁵⁶

Dass das Hellmesberger-Quartett aufgeschlossen für zeitgenössische Komponisten ist, ist Grundvoraussetzung für diesen musikalischen Kontakt. Bedeutend für diese anscheinend schon damals übliche „Sandwich“-Programmierung⁵⁷ ist der konkrete Bezug zur Tradition. Im Streichquartett (stärker als in anderen Gattungen) hat das zeitgenössische Werk zweifellos neben einem Werk Mozarts, Beethovens oder Schuberts bestehen müssen. Auch wenn diese Aufführung nicht öffentlich ist, so ist die Realisierung durch ein Ensemble wie das des Geigers Hellmesberger bemerkenswert und unterstreicht die Bedeutung, die der Komponistin von führenden Wiener Kulturschaffenden beigemessen wird.

⁵⁵ Hanslick: Geschichte des Concertwesens in Wien, 400

⁵⁶ Hanslick: Geschichte des Concertwesens in Wien, 402

⁵⁷ Darunter versteht man gemeinhin das Einschieben eines zeitgenössischen Stückes zwischen zwei das Publikum „versöhnlich“ stimmenden traditionellen Werken. Dahinter steht die Idee, dass zeitgenössische Werke beim Publikum auf schlechte Resonanz stoßen.

2.3 Mediales Echo

2.3.1 Stossrichtung der Kritiken

Hinsichtlich einer Gesamtcharakterisierung der Kritiken, die Mayer im Laufe ihres Lebens erhält, ist folgendes zu bemerken: Mayer hat überdurchschnittlich viel mediales Echo, was nicht zuletzt auch aufgrund der prominenten Konzertsäle und der bekannten Ensembles, die ihre Werke aufführten, bedingt ist. Konzerte dieser Qualität werden häufig von der regionalen und überregionalen Musikpresse rezensiert. In Mayers Fall sind allen voran folgende Periodika, die regelmäßig Werke der Komponistin ankündigen oder besprechen, zu nennen: Die *Vossische Zeitung*, die *Berliner Musikzeitung* „*Echo*“, die *Neue Berliner Musikzeitung*, die *AMZ* sowie die *NZfM*.

Neben der Häufigkeit der Besprechungen zeigt sich noch ein für eine Frau des 19. Jahrhunderts außergewöhnlicher Trend: Die Konzert- und Werkbesprechungen waren *modo grosso* positiv.

Was waren die Gründe für dieses außergewöhnlich positive mediale Echo?

Ein Faktor ist zweifellos die Qualität der Kompositionen und der Aufführungen. Auch Marx' Einfluss im Berliner Musikleben muss erwähnt werden. Allerdings muss noch ein weiterer Umstand diskutiert werden, der möglicherweise ein – in ihrem Fall – positiver Aspekt eines global-gesellschaftlichen Nachteils sein kann: Auch in den Kritiken von Mayers Werken fehlen selten die Verweise auf ihr Geschlecht – eine mediale Stossrichtung, die im Hinblick auf Besprechungen von Werken von Komponistinnen prinzipiell zu konstatieren ist. Mayers positiv wahrgenommenen Leistungen werden als etwas angesehen, das es eigentlich nicht geben sollte: Eine Frau, die kompositorisches Geschick im Umgang mit „unweiblichen“ Gattungen beweist und in der Lage ist strukturell schwierige Formen zu bewältigen. So schreibt ein Rezensent der *Neuen Berliner Musikzeitung*:

„Bisher hat Frauenhand höchstens das Lied überwunden, worin sie wohl inniges und Sinniges geschaffen, aber ein Quatuor und gar eine Symphonie mit all den Künsten im

Sätze und der Instrumentation – dies möchte als ein besonderer, höchst seltener Fall gelten können.“⁵⁸

Sichardt bezeichnet dies als „Topos in der Beurteilung qualitätvoller Kompositionen weiblicher Provenienz“. ⁵⁹ Dieser betrifft in besonderem Ausmaß Komponistinnen „männlicher“ Gattungen, insbesondere jene, die für Orchester, für Bläserensembles oder reine Streicherensembles komponierten. Neben Mayer mussten auch andere Komponistinnen wie Luise Adolpha Le Beau oder Ethel Smyth diese leidvolle Erfahrung machen. Sichardt fasst den Tenor der Kritik hinsichtlich Mayers Kritiken folgendermaßen zusammen:

„Selbst die Musikkritik respektierte sie als eine beachtenswerte Komponistin und führte den besonderen Umstand, dass einer Frau diese Anerkennung zuteil werden konnte, darauf zurück, dass sie ‚männlich‘ komponiere (...) der im Falle Emilie Mayers an dreierlei Kriterien festgemacht wurde: als ‚männlich empfunden wurden 1. Ihre Themen-Charaktere (ihre Themen seien ‚frisch‘, ‚gesund‘, ‚von männlicher Energie‘), 2. Die Gattungen, für die sie komponiert (Sinfonie, Streichquartett, Fuge), und 3. ihre Professionalität, erkennbar an ihrer differenzierten Satztechnik und der Verwendung kontrapunktischer Techniken.“⁶⁰

Kritiken dieser Art sind in Hinblick auf weibliches Kompositionsschaffen keine Seltenheit und betreffen vor allem jene Frauen, die versuchten in „männliche“ Domänen vorzudringen. Die gesellschaftliche Wahrnehmung dieser Frauen manifestiert sich vor allem in der zeitgenössischen Kritik und Publizistik, in der sie oft als „unweiblich“ wahrgenommen werden. Auch Mayer konnte sich davon nicht frei machen.

In ihrem Fall dürfte aber dieser Umstand nicht nur nachteilig gewirkt haben. Bereits Ledebur schreibt dem Umstand, dass Mayer sich auf für Frauen nicht schickliche Genres – vor allem auf das Streichquartett – spezialisiert habe eine gewisse Medienträchtigkeit zu.⁶¹ Über Mayer bildet sich ein positiver medialer Diskurs heraus, der sie zwar als „männliche“ Komponistin brandmarkte, ihr aber viel Aufmerksamkeit zuteil werden ließ.

⁵⁸ Neue Berliner Musikzeitung 4 (1850), 138

⁵⁹ Sichardt: „Beethovens Geist aus Marx Händen“, 346

⁶⁰ Sichardt: „Beethovens Geist aus Marx Händen“, 346

⁶¹ „Schon der seltsame Fall, dass eine Dame sich in der schwierigsten und edelsten Gattung der Instrumentalmusik versuchte, musste das Interesse des musikliebenden Publikums erwecken; (...)“ Ledebur: Tonkünstler-Lexikon Berlin's, 357

2.3.2 Positive Wahrnehmung traditioneller Formsprache

In der Pflege der Kammermusik, im speziellen des Streichquartetts, sind in der Kritik starke Anklänge an eine Präferenz zur Tradition zu bemerken. Diese Tendenz wirkte sich in der Wahrnehmung von Mayers Streichquartetten positiv aus. Wie Breitfeld anhand von Rezensionen nachzeichnet, werden im Konzertbetrieb Berlins Neuerungen in der Kammermusik mit dem Argument zurückgedrängt, dass die Pflege der Quartettliteratur ohnehin zu gering sei und der Hunger der Zuhörer nach den großen Klassikern kaum gestillt werden könne. Kamen Zeitgenossen wie Mendelssohn, Schumann oder Mayer zu Aufführung, werden sie zwischen Werke von Komponisten der Klassik eingeschoben. Bei diesen neuen Komponisten und insbesondere bei Komponistinnen, wie Mayer, wurde es von den Rezensenten bevorzugt, wenn sie sich an den Formen der älteren Meister orientierten.⁶²

⁶² Breitfeld: „es webt darin...“, 50

3 Emilie Mayers Streichquartette

3.1 Allgemeiner Überblick

3.1.1 Gegenstand der Betrachtung und Beschreibung der Quellen

Die Handschriften von Mayers Kompositionen sind in ihrer Gesamtheit noch nicht umfassend aufgearbeitet worden. Neben den Werken, die bereits zu ihren Lebzeiten im Druck erschienen sind, ist lediglich ein kleiner Teil des Gesamtwerks in aktuell verfügbaren Ausgaben erhältlich. Erschwerend für die Aufnahme des Repertoires in den Konzertbetrieb kommt hinzu, dass seit ihrem Tod im Jahr 1883 bis in die 1990er Jahre keine Ausgaben im Musikverlag aufgelegt wurden. So verbleibt im Bezug auf das Notenmaterial oftmals der Griff zu Kopien der alten Drucke, die sich teilweise in Raritätenbeständen befinden oder – wie im Rahmen dieser Arbeit – zu Kopien der autographen Partituren.

Gegenstand der Betrachtung im Rahmen dieser Arbeit sind fünf der insgesamt 8 erhaltenen Streichquartette - jene in F-Dur, B-Dur, A-Dur, G-Dur und e-Moll. Die restlichen drei (D-Dur, d-Moll sowie das Streichquartett g-Moll Op. 14) werden im Rahmen dieser Arbeit ausgespart. Diese fünf Quartette liegen wie alle Streichquartette von Mayer, mit Ausnahme von Op. 14, bislang nicht im Notendruck vor⁶³.

Die den Werkbetrachtungen zugrunde liegenden Materialien bilden Kopien der autographen Partituren in Reinschrift, die in der *Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv* unter den Signaturen *Mus. ms. autogr. Mayer, E 15-21* zu finden sind und mir freundlicherweise zugesendet wurden. Das Service der *Staatsbibliothek zu Berlin* war ausgezeichnet, wenn auch für Studenten kostenintensiv. Pro kopierte Seite fielen Kosten von € 0,50 an.⁶⁴

Die Partituren in Reinschrift sind generell gut leserlich. Gelegentlich finden sich Bleistifteintragungen, die Änderungen gegenüber dem mit Tinte geschriebenen Notentext vorschlagen,

⁶³ Eine Edition dieser fünf Streichquartette ist zurzeit in Arbeit und wird beim Furore-Verlag/Kassel vermutlich 2010 erscheinen.

⁶⁴ Stand 2008/4

ohne diesen konsequent durchzustreichen. So existieren an manchen Stellen zwei Möglichkeiten den Notentext zu lesen. Inwieweit diese Änderungen von Mayers Hand stammen ist schwer zu klären. Möglicherweise wurden sie erst im Rahmen der Aufführung hinzugefügt, da die jeweilige Reinschriftfassung vermutlich den letzten Arbeitsschritt im Kompositionsprozess darstellt und sich erst bei der klanglichen Realisierung Verbesserungswünsche einstellten. Generell sind diese Korrekturen nicht durchgängig in allen Reinschriften der Partitur gleich häufig anzutreffen. Im Streichquartett G-Dur finden sich kaum Streichungen; im früher verfassten Quartett in B-Dur sind Korrekturen in größerem Ausmaß vorhanden. Am meisten korrigiert und ausgestrichen wurde im Quartett F-Dur. Eine detaillierte Textkritik ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Exemplarisch kann aber auf ein Problem, das sich aus den Korrekturen der Autographe ergibt, hingewiesen werden: Im Hinblick auf die Streichungen des ersten Satzes des Quartetts B-Dur ist bemerkenswert, dass die in der Exposition gestrichenen Takte in der Reprise vollständig erklingen. Inwieweit die Streichungen der Exposition in der Reprise mitgedacht werden müssen und bloß nicht übertragen wurden, lässt sich philologisch nicht klären. Denkbar ist, dass die Takte in der Reprise zwecks Erweiterung und Steigerung der Periode belassen wurden.

Insgesamt viele Korrekturen und Streichungen finden sich – wie bereits erwähnt - im Quartett F-Dur, bei welchem größere Teile mit Bleistiftkorrekturen durchgezogen sind. An mehreren Stellen des ersten Satzes finden sich Streichungen ganzer Takte. Im Variationensatz – dem Satz an dritter Stelle – wird eine Passage von 16 Takten gestrichen.

Zur Illustration der Analysen wurden Notenbeispiele im Notensatzprogramm *Sibelius 5* erstellt. Dieses sehr zeitaufwendige Unterfangen ermöglicht eine bessere Lesbarkeit und Vergleichbarkeit mit anderen Musikdrucken. Auf eine möglichst getreue Positionierung der Bezeichnungen wurde im Sinne der Urtext-Idee geachtet.

3.1.2 Bezeichnung der Quartette

Die Streichquartette von Mayer tragen – mit Ausnahme des letzten Streichquartetts g-Moll Op. 14 - keine Opus-Nummer. Auf den Umschlagseiten der Reinschriften finden sich bei vier der acht Streichquartette römische oder arabische Bezifferungen, die auf eine Reihung innerhalb der Quartette abzielen. Die Titelseite der Reinschrift des Quartetts A-Dur lautet:

„Quartetto in A-Dur [IV], componirt von Emilie Mayer.“ Das Streichquartett in d-Moll wird auf die gleiche Art mit römisch-eins beziffert. Das Streichquartett in D-Dur trägt die arabische Ziffer „4“, das Quartett F-Dur die Nummer „6“. Die Streichquartette in B-Dur, G-Dur und e-Moll tragen keine weiteren Nummerierungen. Da die Nummerierung der Streichquartette innerhalb der Gattung nicht schlüssig ist und die vollständige Titelangabe dem Quellenverzeichnis zu entnehmen ist, werden die Streichquartette zur besseren Lesbarkeit im Fließtext dieser Arbeit lediglich mit der Tonart bezeichnet.

3.1.3 Entstehungszeitraum

Die Nummerierung, wie sie anhand der Reinschriften teilweise vorgenommen wurde, lässt keine schlüssige Datierung der Streichquartette zu. So stehen zwischen den Streichquartetten mit der Nummerierung „I“ (d-Moll) und „IV“ (A-Dur) jene mit der Bezeichnung „4“ (D-Dur) und „6“ (F-Dur).

Runge-Woll datiert die Streichquartette anhand weiterer Merkmale – aufgrund von Rezensionen, anhand des Schriftbildes und stilistischer Merkmale folgendermaßen⁶⁵:

Streichquartett	Entstehungszeit
d-Moll I	vor 1850
D-Dur „4“	vor 1850
F-Dur „6“	bis April 1850
B-Dur	Bis 1855
A-Dur „IV“	1855/56
G-Dur	ca. 1855-1858
e-Moll	ca. 1855-1858
g-Moll op. 14	1858

⁶⁵ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 136

3.2 Zeitliche Parameter

3.2.1 Vorgehensweise

In der folgenden tabellarischen Übersicht (Kapitel 3.2.2) wird ein Überblick über die zentralen zeitlichen Parameter der fünf Streichquartette gegeben. Diese zeitlichen Parameter stehen in Beziehung zueinander. Die Rekonstruktion der Dauer ist mittels Taktanzahl, Metrum (Satzbezeichnung) sowie Anzahl der Schläge pro Takt (Taktart) möglich.

Die Taktzahlen wurden – sofern abweichend – in zweierlei Hinsicht angegeben: Einerseits die Anzahl der Takte, die in der Partitur niedergeschrieben sind (Takte Partitur) und andererseits die Anzahl der Takte, welche bei vollständiger Ausführung gespielt werden – d.h. inklusive aller Wiederholungen sowie den *da capo*-Teilen (Takte Aufführung). Die Anzahl der Takte in der Partitur werden auch deshalb vermerkt, weil in der Aufführungspraxis prinzipiell die Möglichkeit besteht Wiederholungen wegzulassen. Bei Werken der Klassik und Romantik wird gelegentlich die Exposition des ersten Satzes nicht wiederholt. Auch Einzelteile der *Menuett*- oder *Scherzo*-Sätze werden gelegentlich abgekürzt.

Eine Angabe der Umfänge der Sätze in Taktzahlen geben nur einen Aspekt des Umfanges der Werke wieder und erweisen sich an der Schnittstelle zur praktischen Musikausübung, deren Hilfswissenschaft die Musikwissenschaft in weiten Bereichen ist, nur unbefriedigende Dienste und werden zumeist durch das Anhören von Aufnahmen geschlossen. Manchmal erweisen sich ungehörte, materiell umfangreiche Werke in der musikalischen Realisierung als weniger gewichtig als dies die Angabe der Taktzahlen nahe legen würde und *vice versa*. Aus diesem Grund sowie mangels Referenzeinspielungen und praktischen Erfahrungen mit der Aufführung dieser bislang nicht gedruckten Werke, wurde eine ungefähre Dauer der einzelnen Sätze nach einer mehr oder weniger zuverlässigen Methode rekonstruiert:

Für die Angaben der Dauer wurden Taktschläge pro Minute nach Maßgabe der Spielbarkeit und dem Charakter der jeweiligen Sätze auf die Zahl der Takte des jeweiligen Satzes aufgerechnet. Dies bedeutet beispielsweise bei der Bezeichnung *Allegro moderato* ♩=120 und ei-

nem Vier-Viertel-Takt eine Taktdauer von 2 Sekunden pro Takteinheit.⁶⁶ Aus der Multiplikation der Taktanzahl mit der Taktdauer ergibt sich eine ungefähre Satzdauer. Die Gesamtdauer des jeweiligen Quartetts ergibt sich wiederum aus der Zusammenfassung der jeweiligen Dauern der einzelnen Sätze.

Diese Methode hat sich aus meiner Erfahrung als Musiker als Berechnungsgrundlage bei der Programmierung von Konzerten für Dauer eines Satzes von der ersten bis zur letzten Note bewährt und entspricht in etwa den Angaben zu Tondauer, die bei Aufnahmen angegeben werden. Erfahrungsgemäß kommen bei Aufführungen längere Pausen zwischen den einzelnen Sätzen – unter anderem durch Nachstimmen, Noten aufschlagen, Schulterstütze oder Pulte einrichten oder künstlerisch verlängertes Innehalten - hinzu. Weiters ist zu beachten, dass bei verschiedenen Interpretationen die Dauer der einzelnen Sätze variieren können. So ist diese Angabe nur als ungefähre Richtwert zu verstehen und erhebt keinen Anspruch auf Ersatz der Bühnen- oder Probenerfahrung.

3.2.2 Tabellarischer Überblick über die zentralen zeitlichen Parameter

Quartett F-Dur „6“ (~ 30')

Satz	I	II	III	IV
Bezeichnung/Tempo	<i>Allegro moderato</i>	<i>Scherzo.</i> <i>Allegro</i>	<i>Andante cantabile</i> <i>Allegro vivace</i>	<i>Allegretto. Finale</i>
Taktart	4/4	$\frac{3}{4}$	2/4, 3/8, 2/8, 8/16 (Variationensatz)	2/4
Takte Partitur	242	180	152 (bei Streichung von 16 Takten)	214
Takte Aufführung	326	300	250	214
Aufführungsdauer	10-11'	4-5'	11-12'	3-4'

⁶⁶ Für Richtwerte der Metronomangaben: Ziegenrucker, ABC Musik, 70

Quartett B-Dur (~ 22')

Satz	I	II	III	IV
Bezeichnung/Tempo	<i>Allegro</i>	<i>Un poco Adagio</i>	<i>Scherzo</i> <i>(Trio. Allegro moderato)</i>	<i>Allegro. Finale</i>
Taktart	4/4	3/4	$\frac{3}{4}$	2/4
Takte Partitur	203	106	167	284
Takte Aufführung	278	106	267	284
Aufführungsdauer	~8'	~6'	~ 4'	~4'

Quartett A-Dur „VI“ (~26')

Satz	I	II	III	IV
Bezeichnung/Tempo	<i>Un poco Adagio /</i> <i>Allegro moderato</i>	<i>Adagio</i>	<i>Scherzo</i>	<i>Finale. Allegretto</i>
Taktart	2/4, 4/4	2/4	$\frac{3}{4}$	2/4
Takte Partitur	233	119	245	319
Takte Aufführung	304	119		319
Aufführungsdauer	~11'	~ 7'	3-4'	4-5'

Quartett G-Dur (~ 25')

Satz	I	II	III	IV
Bezeichnung/Tempo	<i>Allegro moderato</i>	<i>Adagio</i>	<i>Scherzo.</i> <i>Allegro assai</i>	<i>Allegro vivace</i>
Taktart	$\frac{3}{4}$	2/4	$\frac{3}{4}$	2/4
Takte Partitur	243	94	134	340
Takte Aufführung	336	94	252	340
Aufführungsdauer	~ 11'	~ 5'	~ 4'	4-5'

Quartett e-Moll (~ 29')

Satz	I	II	III	IV
Bezeichnung/Tempo	<i>Allegro maestoso</i>	<i>Adagio</i>	<i>Scherzo.</i> <i>Allegro vivace</i>	<i>Allegro</i>
Taktart	4/4	3/8	$\frac{3}{4}$	2/4
Takte Partitur	240	203	229	224
Takte Aufführung	326	203	251	224
Aufführungsdauer	11-12'	~ 9'	4-5'	3-4'

3.2.3 Bemerkungen hinsichtlich der zentralen zeitlichen Parameter

Die Aufführungsdauern der Quartette bewegen sich zwischen 22 und 30 Minuten. Damit verbleiben diese Quartette im üblichen Rahmen klassischer und romantischer Werke dieser Gattung. Die seit den späten Beethoven Quartetten vorkommende Praxis andere Sätze als den Kopfsatz stärker zu gewichten und gewissermaßen ins Zentrum zu rücken, hat Mayer nicht übernommen. Auf die Balance der einzelnen Sätze wird großer Wert gelegt. Als Satzbezeichnungen wählt Mayer die üblichen italienischen Begriffe.

Die ersten Sätze sind mit *Allegro* oder *Allegro moderato* bezeichnet. Eine Ausnahme ist das Quartett in e-Moll, das mit *Allegro maestoso* überschrieben ist und etwas getragener vorzutragen ist. Mit Ausnahme des Kopfsatzes des Quartetts in G-Dur, das wie Beethovens Op. 18/1 in einem $\frac{3}{4}$ Takt notiert ist (Kapitel 4.2), stehen die ersten Sätze – wie an dieser Position insgesamt häufig – im 4/4 Takt. Der Umfang der ersten Sätze bewegt sich bei einer Aufführung zwischen 278 und 336 Takten. Die Kopfsätze sind alle annähernd gleich lang (etwa 11 Minuten), etwas kürzer ist nur der Kopfsatz des insgesamt etwas kürzeren Quartetts B-Dur.

Die langsamen Sätze stehen üblicherweise an zweiter Position und sind mit *Adagio* bezeichnet. Eine Ausnahme bildet das Quartett F-Dur, bei welchem *Scherzo* und langsamer Satz gegenüber den anderen Quartetten vertauscht sind. Dieser langsame Satz ist als Variationensatz konzipiert und deutlich länger als die langsamen Sätze der übrigen Quartette. Seine Po-

sition an dritter Stelle scheint aus Symmetriegründen begründbar: Der Kopfsatz und der langsame Satz sind mit jeweils etwa 11 Minuten deutlich gewichtiger als die mit 4-5 und 3-4 Minuten eher kurzen Sätze *Scherzo* und *Finale*. Wäre der langsame Satz an „seinem Platz“ geblieben hätte sich bezüglich der Aufführungsdauer eine starke Schlagseite zugunsten der ersten zwei Sätze ergeben. Diese Vorgehensweise – Sätze aus Symmetriegründen zu vertauschen – ist gängige Praxis und wird auch an zentralen musikhistorischen Stellen bedeutend (man denke etwa an Beethovens 9. Symphonie).

Die dritten Sätze sind mit *Scherzo* bezeichnet. Diese Bezeichnung findet sich bereits in den Streichquartetten von Haydn, wird aber ab Beethoven zur Regel. Ein rasantes Beethoven-*Scherzo*, wie wir es in seinen Symphonien vorfinden, assoziiert vor allem die Ausgestaltung der Notenwerte im Quartett B-Dur. Hier werden über weite Strecken Viertelnoten als konstitutive Kleinheiten wahrnehmbar – die Achtelnoten übernehmen im Verlauf des Satzes die Funktion von „Lückenfüllern“ (Bsp. 1).⁶⁷



Bsp. 1: Quartett B-Dur, 3. Satz, T. 1-8⁶⁸

Der Beethovensche *Scherzo*-Charakter ist in Mayers Streichquartetten verschieden stark ausgeprägt. So sind die beiden *Scherzo*-Sätze der Quartette G-Dur und F-Dur in ihrem Charakter dem *Menuett* noch näher. Im *Scherzo* des Quartetts in G-Dur sind Achtel-Motive, die Sekundschritte ausspielen, nicht dazu angetan einen rasanten Charakter heraufzubeschwören, es sei denn sie werden als lautmalerische „Schleif-Effekte“ gedacht. An dieser Stelle machen

⁶⁷ Stöhr bemerkt hierzu, dass der augenscheinlichste Unterschied zwischen *Scherzo* und *Menuett* der lebhaftere Charakter des *Scherzos* ist und dass nicht gebundene, sondern eher kurz gestoßene Viertelnoten zu den am meisten charakteristischen Notenwerten des Scherzos gehören; Stöhr: *Musikalische Formenlehre*, 169

⁶⁸ Mayer: *Mus.ms.autogr.* Mayer, E. 20

eher Verschränkung und Imitation und die Abwechslung von kleinen Notenwerten und statischen längeren Töne den Reiz aus. In diesem Sinne sind diese Sätze mehr an Haydn als an Beethoven orientiert. Auch, dass das *Trio* im Quartett G-Dur lediglich *più lento* zu spielen ist und keinen ausgeprägten metrischen Kontrast trägt, spricht für diese Sichtweise.

Die letzten Sätze sind rasante, meist thematisch wenig gewichtige *Finali*, die allesamt im 2/4 Takt stehen und entweder schnell oder sehr schnell zu spielen sind. Einen das gesamte Werk abschließenden Effekt erzielen diese eher kurzen Sätze hauptsächlich durch schnelle Läufe, die häufig durch kleine *Fugati* gesteigert werden. Die Streichquartette A-Dur und F-Dur sind mit *Allegretto* überschreiben und in ihrer Gestik weniger aufgeregt. Im Quartett A-Dur kommt der Satz in der Mitte nach einem langen *ritardando* im *Adagio* zum Erliegen. Auch gegen Schluss steht eine Beruhigung an: der Satz endet mit einer *Fermate* im *pianissimo*.

3.3 Tonale Anlage

3.3.1 Tabellarischer Überblick über die Tonarten

	I	II	III	IV
F-Dur	<i>Allegro moderato</i> F-Dur	<i>Scherzo. Allegro</i> d-Moll / F-Dur / d-Moll	<i>Andante cantabile</i> B-Dur	<i>Allegretto. Finale</i> F-Dur
B-Dur	<i>Allegro</i> B-Dur	<i>Un poco Adagio</i> Es-Dur	<i>Scherzo</i> B-Dur / Es-Dur / B-Dur	<i>Allegro. Finale</i> B-Dur
A-Dur	<i>Un poco Adagio / Allegro moderato</i> A-Dur	<i>Adagio</i> E-Dur / f-Moll / E-Dur	<i>Scherzo</i> d-Moll	<i>Finale. Allegretto</i> A-Dur / F-Dur / A-Dur
G-Dur	<i>Allegro moderato</i> G-Dur	<i>Adagio</i> C-Dur / As-Dur / C-Dur	<i>Scherzo. Allegro assai</i> C-Dur / a-Moll / C-Dur	<i>Allegro vivace</i> G-Dur
e-Moll	<i>Allegro maestoso</i> e-Moll	<i>Adagio</i> G-Dur	<i>Scherzo. Allegro vivace</i> e-Moll	<i>Allegro</i> e / E-Dur

3.3.2 Bemerkungen zur tonalen Anlage

Hinsichtlich der Tonartenpläne der Streichquartette ist zu bemerken, dass sie sich innerhalb des seit der Klassik gebräuchlichen Rahmens bewegen.

Die ersten und vierten Sätze stehen jeweils in der Grundtonart. Im Quartett A-Dur findet sich im letzten Satz ein längerer Einschub in F-Dur (36 T.). Dieses Verhältnis scheinbarer Terzverwandschaft – nur ein Ton der Akkorde der Tonika der jeweiligen Tonarten überschneidet sich – findet sich innerhalb der Satzfolgen und größeren Abschnitte in der klassischen und romantischen Literatur häufiger wieder. So steht etwa der zweite Satz von Beethovens Sonate Op. 2/3 in C-Dur in E-Dur. Der letzte Satz des Quartetts in e-Moll bewegt sich lange Zeit in der Grundtonart, ehe das Thema in der „helleren“ Durvariante in E-Dur den Schluss des Stückes einleitet. Dieser Praxis wird auch schon bei Haydn bei Quartetten (oder Abschlusssätzen) in Molltonarten breiter Raum gewidmet. So schließen etwa zwei der Streichquartette Op. 76 - Nr. 2 („Quintenquartett“) und Nr. 3 („Kaiserquartett“) jeweils in der „helleren“ Durvariante.

Die langsamen Sätze stehen entweder in subdominantischem Verhältnis (Quartette F-Dur und B-Dur), in dominantischem Verhältnis (Quartette A-Dur und G-Dur) oder – wie bei Quartetten in Molltonarten gebräuchlich – in der Durparallele (Quartett e-Moll). Hierbei ist zu beobachten, dass die langsamen Sätze, die in der Dominanttonart angesiedelt sind, jeweils die Tonart stärker kontrastierende Mittelteile beinhalten. Das *Adagio* des Quartettes G-Dur hat einen As-Dur Mittelteil – eine Tonart, die immerhin noch ein scheinbares Terzverwandschaftsverhältnis zu C-Dur unterhält. Demgegenüber bietet die Tonart f-Moll des Mittelteiles des langsamen Satzes des Quartetts A-Dur keine tonale Überschneidung⁶⁹, lässt allerdings eine lose Assoziationen ihres Tonartengefüges mit jener des *Finale* zu: So können Parallelen des letzten Satzes mit der Anlage A-Dur / F-Dur / A-Dur und des zweiten Satzes mit der Anlage E-Dur / f-Moll / E-Dur ausgemacht werden. Die Teile, welche den Mittelteil flankieren stehen im Verhältnis von Dominante-Tonika und die Mittelteile im Verhältnis Mollvariante-Durvariante.

⁶⁹ An dieser Stelle könnte eingewendet werden, dass sich bei enharmonischer Umdeutung die Terztöne von E-Dur und f-Moll überschneiden und ein scheinbares Terzverwandschaftsverhältnis begründen. Von solchen verkürzenden Ansichten, die aus der Hypostasierung der gleichschwebend-temperierten Stimmung gewonnen werden, ist aus funktionstheoretischen und nicht zuletzt aus Gründen der Streichquartett-Intonation abzusehen.

Die *Scherzo*-Sätze sind in den Quartetten e-Moll und B-Dur in der Grundtonart angelegt. In den Streichquartetten A-Dur und G-Dur stehen sie in subdominantischem Verhältnis zur Grundtonart, wobei das *Scherzo* des Quartetts A-Dur in der Mollsubdominante (d-Moll) steht. Eine Ausnahme bietet das Quartett F-Dur, welches in der Mollparalleltonart (d-Moll) steht. Diese tonale Anlage ist dadurch erklärbar, dass sich dieses *Scherzo* aus Symmetriegründen an zweiter Position des Satzgefüges befindet (siehe Kapitel 3.2.3) und daher die Tonart des ersten Satzes kontrastieren muss. Gleichmaßen kann es auch nicht in der Tonart des dritten Satzes – in der Tonart der Subdominante (B-Dur) stehen. Aus diesem Grund ist die Wahl der Tonikaparallele als Tonart für dieses *Scherzo* durch das Vertauschen der beiden Mittelsätze erklärbar. Gleichzeitig wird dem Bestreben, *Scherzo*-Sätze in der Tonika-Region anzusiedeln Rechnung getragen, zumal (über die Vertreter-Funktion der Tonikaparallele hinaus) der Mittelteil in der Grundtonart des Stückes (F-Dur) angesiedelt ist.

3.4 Kopfsätze

Die Kopfsätze der Streichquartette sind, gemäß damals geltender Konvention, schnelle *Allegro*- oder *Allegro moderato*-Sätze in Sonatensatzform. Die Expositionen werden grundsätzlich wiederholt. Durchführungen und Reprise sind in allen Fällen deutlich abgrenzbar. Insgesamt wird bei einer Betrachtung der ersten Sätze eine klare formale Struktur deutlich. Auffallend ist, dass die Kopfsätze der fünf behandelten Quartette bezüglich der Gewichtung ihrer Formteile fast analog gebaut sind und eine starke Tendenz zu einer idealtypisch symmetrischen Anlage aufweisen. Die Expositionen haben einen Umfang von etwa 100 Takten, die Durchführungen mit geringer Abweichung einen Umfang von 50 Takten und die Reprise von wiederum etwa 100 Takten. Ein wenig kürzer, aber gleichmaßen symmetrisch gebaut, ist das Quartett B-Dur, dessen Formteile Exposition und Reprise mit 75 und 77 Takten ein wenig kürzer sind.

3.4.1 Langsame Einleitung

Ab der Wiener Klassik entwickeln sich mehrere Grundformen der langsamen Einleitung. Schmidt-Beste macht auf eine Entwicklung aufmerksam, welche die Verwandlung von einer reinen kadenzierenden Hinführung ohne satztechnischen und motivischen Bezug zum Haupt-

thema des Kopfsatzes, zu einem Typus, der zu einem integralen Bestandteiles des Satzes wird, darstellt.⁷⁰

Klinkhammer sieht diese Entwicklung weniger chronologisch. Ab Haydn seien für die materiale Anbindung der langsamen Einleitung an das Hauptthema des Sonatensatzes *modo grosso* zwei Verfahrensweisen bedeutend geworden. Ein Typus, der bei Beethoven gewissermaßen als eine noch an Haydn orientierte Zwischenstufe der Entwicklung steht, führt das Thema der Exposition im langsamen Tempo mehr oder weniger „wörtlich“ aus. Eine sublimere Vorgehensweise exponiert Material des Hauptthemas im Laufe des Entwicklungsprozesses.⁷¹

Ein weiteres Merkmal, das sich auch bei dem für Mayer so wichtigen Vorbild Beethoven stark ausprägt, ist die Kontrastwirkung zwischen langsamer Einleitung und Sonatensatz.⁷² Beispiel dieser Kontrastierung – gewissermaßen als radikale Lösung der Vermeidung jeglichen thematischen Bezugs – stellt die Einleitung von Beethovens Streichquartett C-Dur (op. 59 Nr. 3) dar, die jegliche Bezugnahme zugunsten fortlaufender Verschiebungen und schrittweiser Umdeutungen von dominantischen Spannungsakkorden vermeidet. Häufiger als solch radikale Lösungen sind aber Formen der langsamen Einleitung, welche die Kontrastwirkung der „kadenzierenden Hinführung“ und Momente der Anbindung des Satzes mittels motivisch-thematischer Vorwegnahme gleichermaßen integrieren.

Abschließend zur Gestalt der langsamen Einleitung sei noch erwähnt, dass als bedeutende Schnittstelle zwischen kompositorischer Praxis und theoretischer Fundierung Mayers Mentor Adolf Bernhard Marx fungiert, der die Formen der Einleitungen der Wiener Klassik in seiner Kompositionslehre als einer der ersten Theoretiker darlegt und sie anhand von Beethovens Klaviersonaten aufzeigt. Marx bringt die verschiedenen Arten der Einleitung in ein hegelianisches Schema. Als „unterste Form“ der Einleitung wird der „präludiverhafte“ Einsatz in Ton und Haupttempo des Hauptsatzes angesehen. Einleitungen „höherer Form“ seien durch Tongeschlecht und Taktart vom Hauptsatz abgetrennt und von langsamerer Bewegung. Sie streben danach, entweder „präludiverhaft“ im „Tonreich überhaupt erst eine Stätte gleichsam zu suchen“ oder haben schon einen bestimmten Gedanken, welcher sich aber in

⁷⁰ Schmidt-Beste: Die Sonate, 96

⁷¹ Klinkhammer: Die langsame Einleitung, 97

⁷² Klinkhammer: Die langsame Einleitung, 116

der Regel noch in Satzform darstellt und noch keine umfassende höhere Gestaltung (Periode) aufweist.⁷³ Jedenfalls ist die Einleitung in Marx' Auffassung „kein Selbstständiges, für sich selber befriedigendes, sondern nur zur rechten oder kräftigern Auffassung eines andern Satzes, zur Anregung und Stimmung des Hörers (und vor ihm des Komponisten) bestimmt“.⁷⁴

Unter den Kammermusikwerken von Mayer finden sich relativ häufig Kopfsätze mit langsamen Einleitungen. Diese Einleitungen sind alle dem Prinzip der von Marx explizierten „höheren Form“ verpflichtet. Es erscheint naheliegend, dass sich Mayer zumindest mittelbar (über die Kompositionslehre ihres Mentors) auch an Beethoven orientierte. Als Argument hierfür kann auch angeführt werden, dass Beethoven die langsame Einleitung in den Sonaten überhaupt erst der häufigeren Verwendung zuführte und auch Mayer der langsamen Einleitung in ihren Sonaten für Klavier und Streichinstrument breiten Raum widmet. In den Violoncellosonaten werden den Kopfsätzen sogar üblicherweise langsame Einleitungen vorangestellt.

Bei den anderen Gattungen der Kammermusik finden sich jeweils ein bis zwei Kopfsätze mit langsamen Einleitungen. Unter den Streichquartetten steht vor dem Kopfsatz des Quartetts A-Dur eine langsame Einleitung. Runge-Woll verweist darauf, dass alle langsamen Einleitungen von Mayers Kammermusikwerken – mit zwei Ausnahmen – in gleicher Taktart wie der darauf schnelle Teil stehen.⁷⁵ Die langsame Einleitung des Quartetts A-Dur bildet eine dieser beiden Ausnahmen, da die Taktart zwischen der 17 Takte umfassenden Einleitung (*Un poco Adagio* – 2/4) und dem schnellen Teil (*Allegro moderato* – 4/4) wechselt. Die Tonart wechselt zwischen den Abschnitten nicht (Bsp. 2, T. 17-18).

⁷³ Marx: Die Lehre von der musikalischen Komposition 3, 302-304

⁷⁴ Marx: Die Lehre von der musikalischen Komposition 3, 301

⁷⁵ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 142

Un poco Adagio

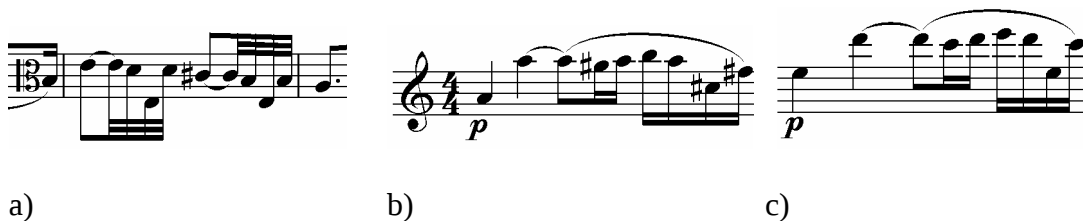
Alleg

Bsp. 2: Quartett A-Dur, 1. Satz, T. 1-17⁷⁶

Die Einleitung des Kopfsatzes des Quartetts A-Dur antizipiert motivische Elemente des Kopfsatzes und verarbeitet sie nacheinander. Die motivische Assoziation des Hauptthemas des Kopfsatzes wird durch zwei Aspekte erreicht: Erstens durch ein Überführen der Begleitstimme von Einleitung in Exposition. Zu Beginn der Einleitung operiert sie mit langsamen, nachschlagenden Achtelschritten, zu Beginn des Kopfsatzes mit einem Oktavsprung von erster und zweiter Achtel, der den Nachschlag durch Registerwechsel assoziiert. In weiterer Folge setzt die Begleitstimme wiederum nach einer Achtel-Pause ein. Zweitens wird eine

⁷⁶ Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 19

schnelle Figur in Einleitung und Kopfsatz zentral, die einen großen Intervallsprung in ihre Mitte stellt und harmonische Funktion hat.



Bsp. 3: Quartett A-Dur, 1. Satz, Viola T. 3 a), und 1. Violine T. 18 b) sowie 1. Violine T. 22 c)⁷⁷

Anhand von Bsp. 3 wird deutlich, wie mit einer rhythmischen Verschiebung von Sechzehntel-Auftakt auf Taktschwerpunkt der Quartsprung [Bsp. 3 a)] zu einem Oktavsprung zu Beginn des Vordersatzes des Hauptthemas geweitet wird. Das Intervall in der Mitte der kleinen Notenwerte wird tonal verwertet und steht im Dienst der jeweiligen harmonischen Funktion.

Im Verlauf der Einleitung treten punktierte Rhythmen auf, die die Einleitung einer französischen Ouvertüre assoziieren. Als solche müssen auch die mit Haltebögen versehenen Figuren betrachtet werden – die die Idee freilich in stark abgeschwächter Form darstellen, da sie weniger gravitatisch sind und zumeist in die Einleitung dominierenden *piano* stehen und (Ausnahme: Bsp. 2, T. 4 u. 6) mit *legato*-Bögen versehen sind.

Die kadenzierende Hinführung zur Tonikaregion wird zu Beginn des Sonatensatzes durch die starke Betonung der Dominantregion in den Vordergrund gestellt. Sie wird über die Assoziation des Leittones zur Dominante (Dis) verstärkt, das als Durchgangsnote über die gesamten 17 Takte aufscheint. Im Übergang zum Hauptthema des Kopfsatzes wird durch das Auftreten des Leittones (Ais) zur Doppeldominantregion ein dreifacher Quintfall fixiert (Bsp. 2, T. 16-18) und eine Soloviolin-Kadenz integriert. Insgesamt stellen die Takte 12-17 eine motivisch-imitatorische Verdichtung eines Kadenzfalls dar, der innerhalb der langsamen Einleitung einen Überleitungsabschnitt, nicht zuletzt durch rhythmische Beschleunigung, darstellt. Auf diese Weise verarbeitet diese langsame Einleitung neben motivischen Elementen des Hauptthemas des folgenden Sonatensatzes auch Elemente der kadenzierenden Hinführung.

⁷⁷ Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 19

3.4.2 Gestaltung der Expositionen

Die Hauptthemen zeichnen sich insgesamt durch klar strukturierte Periodenbildung aus. Der Regelfall ist eine variierte Wiederholung zwischen Vorder- und Nachsatz, der durch Einschübe – etwa im Quartett G-Dur durch in Skalen auskomponierte verminderte Septakkorde – erweitert wird. Die Anbindung der Überleitungsgruppe an den Nachsatz passiert durch ein „Öffnen“ des Nachsatzes, der dadurch nicht zum Ganzschluss geführt wird, sondern als dynamische Entwicklungskonsequenz die Themenexposition beschließt. Die Mittelstimmen, oftmals auch nur die Bratsche, übernehmen in der Überleitungsgruppe Begleitfunktion und fungieren durch kleine Notenwerte und harmonische Ausdeutung gewissermaßen als Antriebsmotor, wohingegen Violine und Violoncello mit einem motivisch-thematischen Gegenspiel befasst sind.

Die Behandlung der Instrumente in der Anlage der Hauptthemen wird differenziert vorgenommen und steht im Zeichen einer Verlagerung der ersten Themenelemente in Richtung der drei unteren Stimmen. Im Quartett F-Dur steht das Hauptthema zwar im Zeichen der Führung der ersten Violine, ist aber polyphon gearbeitet und integriert chromatische Ausweichungen in Richtung (zwischen)dominantischer Melodieführung. Einzig im Quartett A-Dur übernimmt die erste Violine ungebrochen die Führung, wobei aber anzumerken ist, dass in der vorangestellten Einleitung die Viola in der Begleitung des Violoncellos den ersten Einsatz bestreitet. Das Quartett B-Dur eröffnet in einem breiten, durch alle 4 Stimmen geführten *unisono*. Das Violoncello in den Vordergrund rücken die zwei Quartette G-Dur und e-Moll.

Mit Ausnahme des Quartettes F-Dur spielt eine satztechnische Verdichtung im Laufe der ersten Themenanlage eine wichtige Rolle. Dies ist eine Handhabe, die auch in der Wiener Klassik anzutreffen ist. Die melodieführende Stimme tritt zunächst alleine oder durch Akkorde begleitet auf und wird gegen Ende der Periode konsequenter in den vierstimmigen Satz gesetzt, wobei die erste Violine das Primat erlangt.

Hinsichtlich der Themencharakteristik ist zu bemerken, dass die Hauptthemen dem „männlichen“ Charakter entsprechen, wie es auf eine Vielzahl klassischer Werken zutrifft und es Marx theoretisch postuliert hat. Die Hauptthemen sind durch große Intervallsprünge, Punktierungen, Betonungen des Verlaufs auf den Taktschwerpunkten und mittels Hauptdreiklänge sowie durch klare Periodizität gekennzeichnet. Eine Ausnahme bildet die eher „weibli-

che“ Themenanlage im Quartett F-Dur, welches von Anbeginn polyphon gearbeitet ist und die leichte Zählzeit betont. Zudem steht es im *piano* und integriert chromatische Intervallfortschreitungen, die die thematische Aussage weniger „gefestigt“ erscheinen lassen.

Im Quartett e-Moll wird das Thema, eine abwärtsgerichtete Schichtung von Terzen mit einer Umspielung in kleinen Notenwerten, zunächst im Violoncello exponiert und von „Akkordschlägen“ der übrigen Instrumente begleitet (Bsp. 4). An den in Achteln geführten Aufgang über den Dominantseptakkord (H⁷) schließt die erste Violine an, unter deren Führung der Vordersatz zu Ende gebracht wird. An diesem Punkt wird die Praxis der homophonen Beendigung der Phrasen deutlich. Charakteristisch in diesem Hauptthema ist die Verwendung von Medianten, um die Perioden zu beschließen (Dominantgegenklang: Bsp. 4, T. 8).

Allegro maestoso.

The musical score is for a quartet in E minor, 1st movement, measures 1-8. It is in 4/4 time. The first system (measures 1-5) shows a crescendo from piano (p) to forte (f). The second system (measures 6-8) shows a decrescendo (dim.) from piano (p) to mezzo-forte (mf), followed by a trill (tr) and a return to mezzo-forte (mf). The tempo markings are 'Allegro maestoso.', 'rallentando', and 'a tempo'.

Bsp. 4: Quartett e-Moll, 1. Satz, T. 1-8⁷⁸

Der Nachsatz stellt eine variierte Wiederholung des Vordersatzes dar. Die Variation in der Wiederholung besteht in der harmonischen Differenzierung – der Nachsatz wird bereits ei-

⁷⁸ Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 15

nen Takt früher in Richtung Dominantseptakkord geführt und bewegt sich anschließend über die dominantisierte erste Stufe (E^7) in Richtung Tonikagegenklang (Bsp. 5, T. 12-16). Dieses Schema – Vordersatz und Nachsatz in den Vertreterakkorden der Abschlüsse zu beenden – bestärkt die Wahrnehmung der „Öffnung“ der Phrasen. Dies bereitet die in Mayers Quartetten öfters vorkommende Praxis vor, die Überleitungsgruppe in den Nachsatz übergehen zu lassen.

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system (measures 9-16) shows a crescendo from *mf* to *f*. The second system (measures 17-20) shows a decrescendo from *p* to *pp* and then a fortissimo (*ff*) section. The key signature is one flat (B-flat).

Bsp. 5: Quartett e-Moll, 1. Satz, T. 9-20⁷⁹

In der Anlage dieses Hauptthemas (Quartett e-Moll) wird mit dynamischen Überraschungseffekten gespielt. So wird die harmonische „Überraschung“ der mediantischen Abschlüsse durch extreme dynamische Bezeichnungen und durch *Fermaten* verstärkt. In der Erweiterung der Periode des Nachsatzes, die zur Überleitungsgruppe führt (Bsp. 5, T. 17 – 20), folgt auf *piano pianissimo* und *fortissimo*. Das *fortissimo* liefert dann auch einen Hauptdreiklang – einen Halbschluss, der zum Nachsatz überleitet. Insgesamt hat die Themenanlage im Quartett e-Moll stark einleitenden Charakter.

⁷⁹ Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 15

Prinzipiell kann auch eine alternative Sichtweise hinsichtlich der Periodenbildung im Hauptsatz des Quartetts e-Moll diskutiert werden: Nach dem Erklingen mehrerer unvollkommener Abschlüsse erklingt der Vordersatz ab Takt 9 in einer harmonischen Variante (Bsp. 5), und wird mit einer zweimal auftretenden Sequenz der beschließenden homophonen Passage erweitert. In dieser Sichtweise erklingt der Nachsatz ab Takt 22 und wird erst durch die Kadenzbewegung der ersten Violine in Richtung Überleitungsgruppe geführt (Bsp. 6). Auch diese alternative Sichtweise entspricht der Praxis, die Überleitungsgruppe aus dem Nachsatz des Hauptthemas heraus zu gestalten und nicht durch Pause oder Zäsur zu trennen.

Bsp. 6: Quartett e-Moll, 1. Satz, T. 20-27⁸⁰

Die Überleitungen zwischen Haupt- und Seitensatz sind oft recht kunstvoll gestaltet und nehmen breiten Raum ein. Oft bewegen sich die Modulationen weit von der Grundtonart des Satzes weg und erreichen zwischenzeitlich einen hohen Grad an harmonischer Festigung. Interessant an den modulierenden Abschnitten ist auch, dass sie in ihrer lyrischen Gestaltung einen Gegensatz zu den eher kräftigen „männlichen“ Hauptthemen bilden. Dies kann zumindest teilweise dadurch erklärt werden, dass die Seitenthemen durch motivische Bezugnahme aus den Hauptgedanken abgeleitet oder zumindest in Zusammenhang gebracht werden und

⁸⁰ Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 15

dadurch ihren lyrischen Charakter zugunsten der motivischen Verwandtschaft einbüßen. Dieses Vorgehen kann bei den Quartetten G-Dur und e-Moll beobachtet werden, weniger im Quartett A-Dur. Im Hinblick auf das Quartett F-Dur lässt sich die Behauptung der antithetischen Anlage der Überleitungsgruppe insoweit nicht aufrechterhalten als der Hauptgedanke selbst eher lyrische Züge trägt. Im Quartett B-Dur ist das Primat der antithetischen Gestaltung der Überleitungsabschnitte im Bezug auf die ersten Themen hingegen soweit ausgestaltet, dass ersteres bereits die spezifische Charakteristik eines lyrischen Seitenthemas trägt, ohne den harmonischen Bezugsrahmen eines Modulationsabschnittes zu verlassen.

Bsp. 7: Quartett B-Dur, 1. Satz, T. 38-48⁸¹

Das lyrische Motiv der Überleitung im Quartett B-Dur erscheint zweimal aufeinander in unterschiedlicher Artikulation. Der lyrische Charakter wird mit der Vorschreibung *dolce* verstärkt (Bsp. 7, T. 40). Harmonisch unterscheidet sich dieser Abschnitt deutlich von der Tonart des Seitensatzes und fixiert die von B-Dur aus vier Quintschritte entfernte Tonart Ges-Dur, die sich kurzfristig über die Dominantisierung des Sextakkordes der zweiten Stufe (Bsp. 7, T. 43) nach Des-Dur bewegt. Die Wiederholung greift Ges-Dur wieder auf, ehe der

⁸¹ Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 20

Abschnitt in eine Quintfallsequenz mündet und zur Tonart des Seitensatzes (F-Dur) führt. Bemerkenswert an diesem Abschnitt ist neben der Festigung einer weit entfernten Tonart, die motivische Fixierung durch eine Wiederholung im gleichen harmonischen Bezugsrahmen. Die erwartete sofortige Modulation oder Sequenz in der Überleitungsgruppe wird damit durchbrochen und lässt den Hörer bei Eintritt der Wiederholung ein Seitenthema assoziieren. Diese Vorgehensweise kann als ein durchaus individueller Lösungsansatz dafür gesehen werden, Prinzipien der antithetischen Themengestaltung bei motivischer Ableitung des Seitenthemas vom Hauptgedanken in die Abschnitte der Überleitungsgruppen zu verlegen.

Hinsichtlich der thematischen Anlage der Seitenthemen wird die Praxis der motivischen Durchgestaltung der Kopfsätze deutlich. Das Seitenthema des Quartetts G-Dur wird vom Hauptgedanken abgeleitet (Kapitel 4.2.2, Bsp. 29). Rhythmische und satztechnische Gemeinsamkeiten werden auch im Quartett B-Dur deutlich (Bsp. 8).

The image displays two musical excerpts from a quartet in B major. Excerpt a) is the first four measures of the first movement, marked 'Allegro'. It features a four-part setting of a triplet eighth-note motif in the right hand, with the left hand providing a harmonic accompaniment of eighth notes. The dynamics range from *f* (forte) to *fz* (forzando). Excerpt b) shows measures 59-60, where the same triplet motif is used in a more complex, ascending and descending sequence, with the left hand playing a steady eighth-note accompaniment. The dynamics here include *p* (piano) and *fz*.

Bsp. 8: Quartett B-Dur, 1. Satz, T. 1-4 a) sowie T. 59-60 b)⁸²

Gemeinsamkeiten des Haupt- [Bsp. 8 a)] und des Seitenthemas [Bsp. 8 b)] sind, neben dem Auftreten der Triolen, die Assoziation der *unisono*-Bewegung des Hauptthemas im Seitenthema und in weiterer Folge ihre rhythmischen Verdichtung.

Neben der im Zeichen einer motivischen Beziehung stehenden Anlage des Seitenthemas, wird der Verzicht auf den Gegensatz zwischen kräftig-männlichem Hauptthema und weiblich-lyrischem Seitenthema, den gerade Mayers Lehrer Marx so stark in den Vordergrund stellte, deutlich. Möglicherweise beeinflussten auch Haydns monothematisch gearbeiteten

⁸² Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 20

Kopfsätze Mayers Streichquartette. So sind zwar in den Streichquartetten Haupt- und Seitensatz deutlich voneinander getrennt, auf die Einführung eines zentralen Seitenthemas wird aber verzichtet. Im Quartett A-Dur treten in der Seitensatztonart E-Dur drei motivisch-thematische Elemente hintereinander auf, die allesamt zwar Merkmale einer groben Assoziation von Elementen des Hauptsatzes aufweisen, diese aber kaum in den Vordergrund rücken. Vielmehr wachsen sie als motivische Konsequenz aus dem thematischen Bezugsrahmen des Hauptsatzes heraus, ohne dabei durchführenden Charakter zu haben. Ein weiteres Merkmal dieser Verarbeitung ist auch das wörtliche Wiederholen, Variieren oder Sequenzieren dieser kurz aufeinander folgenden Abschnitte.

Die Schlussgruppen am Ende des Seitensatzes sind eher kurz gehalten und weisen keine großen Besonderheiten auf. Generell bewegt sich der melodische Verlauf in Richtung der Durchführung abwärts. In den Streichquartetten A-Dur und G-Dur sind die Abwärtsbewegungen chromatisch geprägt – eine Form, die auch in Mendelssohns Werken an dieser Stelle öfters anzutreffen ist.

3.4.3 Durchführungen

Die Durchführungen sind mit einer Länge von jeweils etwa 50 Takten verhältnismäßig kurz und nehmen kein großes formales Gewicht in der Gesamtanlage des Kopfsatzes ein. Auch Runge-Woll verweist darauf, dass die Durchführungen in den Streichquartetten – ebenso wie in den ebenfalls früh entstandenen Klaviertrios – mitunter eher den Charakter eines ausgedehnten, virtuosens, durch die Tonarten gehenden Zwischenspiels haben. Anders als in den späteren Werken, durchziehe noch nicht das Hauptmotiv als einzige thematische Figur die gesamte Durchführung.⁸³

Der von Runge-Woll konstatierte Zwischenspiel-Charakter wird dadurch hervorgerufen, dass Material aus den Überleitungsgruppen verarbeitet wird. Im Quartett e-Moll dominiert eine rhythmische Figur aus der 1. Überleitungsgruppe. Im Quartett A-Dur wird eine ostinate Begleitfigur aus der zweiten Überleitungsgruppe, die auch den Beginn des Hauptthemas gegenzeichnet, weitergeführt, ehe eine neue Figur – eine punktierte Achtelbewegung – in den

⁸³ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 144-145

Vordergrund gestellt wird. Den Durchführungen ist gemeinsam, dass sie entweder eher unthematische, figurative Bewegungen aus den Expositionen verarbeiten, oder neues figuratives Material einführen, welches oft mit ersterem verbunden wird. Stilistisch wird mit barockisierenden Elementen gespielt – wie fagottartigen Begleitungen, kontrapunktischen Bewegungen, Quintfallsequenzen und *Fugato*-artigen Passagen. Hierbei treten verarbeitungstechnische Aspekte hinter den stilisierenden Merkmalen zurück.

Ein Beispiel für die aufeinander folgende Verarbeitung barocker Stilmerkmale stellt der erste Satz des Quartetts G-Dur dar. Die Durchführung ist zunächst eine eher figurativ gearbeitete Passage mit barockem *touch* (Vergleiche Kapitel 4.2.3). Erst im weiteren Verlauf greift sie Material aus der ersten Überleitungsgruppe auf [Bsp. 9 a)]

The image displays three musical excerpts from a quartet in G major. Excerpt a) shows measures 123-124 for a quartet, featuring a 'dolce' marking and a piano (*p*) dynamic. Excerpt b) shows measures 130-132, with a piano (*p*) dynamic and a 'dim.' (diminuendo) marking. Excerpt c) shows measures 142-145 for Violin 1, featuring a 'dolce' marking and a piano (*p*) dynamic.

Bsp. 9: Quartett G-Dur, 1. Satz, T. 123-124 a), 130-132 b) und Violine 1 T. 142-145 c)⁸⁴

Gegen Ende wird das erste Motiv des Hauptthemas gebracht und im harmonischen Gefüge einer Quintfallsequenz verarbeitet [Bsp. 9 (b)]. Durch die satztechnische Verdichtung der im Violoncello [Bsp 9 (c)] auftretenden Begleitfigur wird abschließend die Dominante C fixiert und der Eintritt der Reprise vorbereitet.

⁸⁴ Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 21

3.4.4 Reprisen und Codae

Hinsichtlich der zeitlichen Gewichtung der Sätze besteht eine starke Symmetrie um Umfang der Expositionen und Reprisen, die – durch die gegenüber den Schlussgruppen der Expositionen ein wenig umfangreicheren Codae – etwas zugunsten der Reprisen ausschlägt. Die Reprisen sind in den vorliegenden Streichquartetten wenig frei gestaltet. Damit folgen sie der üblichen Handhabe der früheren Werkschicht der Komponistin.⁸⁵

Der Eintritt der Reprise wird immer deutlich vorbereitet. Scheinreprise oder vorzeitige Themeneintritte finden sich keine. In den meisten Fällen steht der Wiedereintritt des Hauptthemas in Zeichen einer annähernd wörtlichen Wiederholung, die höchstens Merkmale leichter satztechnischer Differenzierung oder figurativer Auszierungen trägt. Generell wird der analoge Verlauf des thematischen Materials dadurch nicht umgestoßen. Nicht selten wird die Artikulation stark unterschiedlich vorgenommen. An mehreren Stellen ist es (aufgrund des Fehlens einer inhärenten musikalischen Logik) nicht auszuschließen, dass dies auch irrtümlich passiert sein kann.

a) b)

Bsp. 10: Quartett F-Dur, 1. Satz, T. 1-4 (a) sowie T. 139-141 (b)⁸⁶

Bsp. 10 zeigt eine satztechnische und figurative Differenzierung zwischen den ersten Takten der Exposition [a)] und den ersten Takten der Reprise [b)] des Kopfsatzes des Quartetts F-Dur. Ebenso wie die Eckpunkte des melodischen Verlaufs deutlich bleiben und die Melodie nur leicht differenziert wird, wird der Bezugsrahmen des harmonischen Gefüges nicht verlassen, sondern nur gelegentlich leicht abgewandelt. So steht in den ersten Takten des Haupt-

⁸⁵ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 145

⁸⁶ Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 16

themas in der Exposition ein grundständiger Tonika-Akkord, in der Reprise ein Akkord gleicher Stufe mit Terz im Bass.

Die Seitensätze werden in den Streichquartetten regelgerecht im Verhältnis zu den Expositionen in den Bezugrahmen der Tonika gebracht. Auch hier werden figurative und satztechnische Varianten bedeutend. Ebenso wenig wie zuvor wird der generelle Verlauf nicht grundlegend abgeändert. Die Codae greifen auf Material des Hauptthemas (Quartette F-Dur, A-Dur, G-Dur, B-Dur) oder der Überleitungsgruppe (Quartett e-Moll) zurück.

3.5 Langsame Sätze

Die langsamen Sätze sind getragene *Adagio*-Sätze, die – mit einer Ausnahme – an zweiter Stelle des Satzverlaufes positioniert sind. In ihrer strukturellen Ausprägung orientieren sie sich an einem Satztypus, den Haydn ab den nicht mehr ganz frühen Streichquartetten oft verwendete. Bei Haydn sind diese *Adagio*- oder *Lento*-Sätze durch die vorwiegende Verwendung von Dur-Tonarten, die den Sätzen einen oft „versöhnlichen“ Charakter geben, häufig variierende figurative Umspielungen der ansonsten getragenen, in größeren Notenwerten strukturierten Themen und eine variierende Handhabung der begleitenden Stimmen, die oft abschnittsweise jeweils eine charakteristische rhythmische Figur verarbeiten und den Satz beständig in Bewegung halten, zu charakterisieren. Der ruhige und zugleich bewegte Charakter dieser Sätze wird durch ein relativ konsequentes Gegenüber von großen und kleinen Notenwerten in thematischen Stimmen und jenen in Begleitfunktion erreicht. Die das Thema verarbeitenden Passagen wandern durch die Stimmen und sorgen tendenziell für ein Aufweichen der Führungsposition der 1. Violine.



Bsp. 11: Joseph Haydn, Hob III:60, 2. Satz, T. 1-10⁸⁷

Im langsamen Satz von Haydns Streichquartett Hob III:60 erscheint das Thema bereits zu Beginn in der 2. Violine in einer achttaktigen Periode in Mittellage, bevor es von der ersten Violine aufgegriffen wird. Der bewegte Charakter des Themas wird durch Nachschläge, durch das Ausfüllen der großen Intervallsprünge und durch punktierte Sechzehntel (Bsp. 11, T. 3) und weitere rhythmischen Figuren erreicht. Dieser bewegten Stimme steht eine schreitende, ruhige Achtelbewegung in den Mittelstimmen gegenüber, die im weiteren Verlauf des Satzes in immer anderen rhythmischen Gestalten gebracht wird.

Mayers langsame Sätze stehen wie viele der langsamen Sätze von Haydn in Dur-Tonarten und sind weniger von melancholischer als von getragener-heiterer Stimmung. Lediglich im Quartett A-Dur wird der Mittelteil in f-Moll geführt (Kapitel 3.3.1). Ähnlich wie bei Haydn ist der *Adagio*-Charakter der Sätze gleichermaßen in ruhigen und bewegten Elementen verhaftet.

⁸⁷ Haydn: Sämtliche Streichquartette Vol. 8, 110



Bsp. 12: Quartett G-Dur, 2. Satz, T. 1-8⁸⁸

Der zweite Satz des Quartetts G-Dur ist ein Satz in dreiteiliger Form, der Elemente variierender Reihungen und motivisch-thematischer Arbeit integriert. Er hat einen harmonisch kontrastierenden Mittelteil, der in die vier Quintschritte entfernte Tonart As-Dur führt. Das Thema wird in der ersten Violine eingeführt (Bsp. 12). Wie bei Haydn (Bsp. 11) werden figurativen Umspielungen – Doppelschläge, *Corta*-Figuren und „skalisches“ Auffüllen von Oktavsprüngen – zum integralen Bestandteil der Themenanlage. Auch hier wird die bewegte thematische Stimme durch eine ruhige Begleitung getragen. Das Hauptthema erscheint im ersten Teil der dreiteiligen Form nicht mehr vollständig und wird nach einmaligem Auftreten in einem Abschnitt motivisch-thematisch (bei tendenzieller Gleichbehandlung der Stimmen) verarbeitet, worauf eine durch 32-tel Noten geprägte Variation der ersten Periode folgt. In dieser Periode scheint das Thema nur noch in Ansätzen auf und geht in eine 6-taktige, zum Mittelteil überleitende Erweiterung über. Bei der Verarbeitung des Mittelteiles (Bsp. 13, T. 41-44) steht mehr der harmonische Kontrast denn der motivische Bezug zu den flankierenden Teilen im Vordergrund. Am ehesten könnte noch eine figurative Verwandtschaft festgestellt werden.

⁸⁸ Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 21



Bsp. 13: Quartett G-Dur, 2. Satz, T. 38-44⁸⁹

Bei der Wiederkehr des Themas im dritten Teil der Form wird die Führung des Vordersatzes in die 2. Violine verlegt, während die 1. Violine eine Gegenstimme bringt, ehe sie die führende Rolle im Nachsatz übernimmt. Die motivisch-thematische Verarbeitung weicht einer variierenden Verarbeitung, die den Satz bis zum Schluss bestimmt.

Anders gearbeitet als die übrigen Sätze der vorliegenden Streichquartette ist der langsame Satz des Quartetts F-Dur, der aufgrund seiner Länge (~11 Min.) an die dritte Stelle des Werkes rückt und damit auch den Tonartenplan beeinflusst (Kapitel 3.2.3).

Dieser Satz ist ein Variationensatz (*Andante cantabile*), der ein 2-mal 8 Takte langes Thema einführt und in formalen Variationen verarbeitet. Er ist nach gängigen Schemata von Variationensätzen gearbeitet und verlässt die Strukturierung in jeweils 8-taktige Perioden über den Verlauf der sechs Variationen nicht. Hervorzuheben ist der Taktwechsel in Variation 5, der von einem 2er auf einen 3er Takt (3/8) umstellt. Hier hat sich die Variation bereits weit vom thematischen Ausgangsmaterial entfernt. Auch Variation 6 kehrt nicht zur ursprünglichen Tempovorschrift zurück, sondern schreibt 2/8, dafür *Un poco più lento* vor, wodurch sich der durch die kleinen Notenwerte (32tel Triolen) eingeengte Tempospielraum im Verhältnis zu den im 2/4 Takt stehenden Teilen weniger stark auswirkt. Die sechste Variation ist der letzte Abschnitt der als solche bezeichnet ist.

Nach der letzten Variation beginnt ein abschließender Formteil, der mit *Allegro vivace* und mit der Taktvorschrift 8/16 überzeichnet ist. Dieser Abschnitt bleibt unentschlossen zwischen den zwei üblichen Arten einen Variationensatz zu beenden – einem eher coda-

⁸⁹ Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 21

artigem Abschluss oder der wörtlichen Wiederkehr des Ausgangsmaterials. An dieser Stelle könnte anhand der Streichung einer ganzen Passage, die in den Autographen vorgenommen wurde, eine Manifestation der formalen Unsicherheit gesehen werden, wie der Satz zu beschließen sei. Die Fortführung der in den letzten Variationen erreichten Motivik bewegt sich außerhalb des Schemas von 2-mal 8 Takten. Gegen Ende steht noch einmal ein 10 (bei Berücksichtigung der im Autographen mit Bleistift vorgenommenen Streichung) oder 24 Takte langer Abschnitt, der das Ausgangsmaterial aufgreift und das Ende des Satzes im dreifachen *pianissimo* ausklingen lässt.

3.6 Tanzsätze

Die Tanzsätze sind mit *Scherzo* überschrieben und stehen, mit Ausnahme des *Scherzos* des Quartetts F-Dur, an dritter Stelle. Runge-Woll verweist auf eine kompositorisch-formale Entwicklung, die sich anhand einer Betrachtung des Gesamtwerkes der Komponistin nachzeichnen lässt: Die *Scherzo*-Sätze entwickeln sich von einer dreiteiligen Form mit abgetrenntem Trio und Wiederholung des ersten Teiles hin zu einer durchkomponierten Form, bei der noch immer eine Mehrteiligkeit durch Abgrenzung mittels Doppelstrich oder einer neuen Tonart, aber ohne die Bezeichnung *Trio* erkennbar bleibt.⁹⁰

Die Streichquartette sind für diese Beobachtung von besonderem Interesse. Aus den verschiedenen Schichten lässt sich im Bezug auf die Streichquartette eher ein Nebeneinander der durchkomponierten Form und der formal traditionelleren Handhabung als eine zeitlich lineare Entwicklung ausmachen. Sind die beiden der eher späteren Schicht der Streichquartette zuzuordnenden Werke in A-Dur und e-Moll durchkomponiert, ist das *Scherzo* des beinahe zeitgleich entstandenen Quartetts G-Dur traditioneller gearbeitet. Die Praxis, einen *Scherzo*-Satz durchzukomponieren, ergibt sich aus dem Vorhaben, Prinzipien der Wiederkehr und Fragen des Gleichgewichts zugunsten einer Entwicklungsform zu verwerfen, welche motivische Arbeit und Synthese von Gegensätzen in den Vordergrund stellt. Bei den *Scherzo*-Sätzen der Quartette A-Dur und e-Moll ist von einer durchkomponierten Form zu sprechen, die den Rahmen der Dreiteiligkeit, im Sinne eines traditionellen *Menuetts* sprengt. Hier sind zwar noch Abschnitte auszumachen – vor allem kenntlich gemacht durch Doppelstriche –

⁹⁰ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 147

von einem abschnittswisen Abhandeln von *Trio*- und Wiederkehrteilen kann hier allerdings nicht mehr gesprochen werden. Im Quartett e-Moll steht ein Prozess im Vordergrund, der die motivische Entwicklung fokussiert. Zunächst tritt ein typisches *Scherzo*-Thema auf. Dieses wird jedoch nicht wiederholt, sondern mündet in einen langen, einen Seitensatz einleitenden weiterführenden Abschnitt. Es tritt im Verlauf des Satzes in seiner Grundgestalt nicht mehr auf. Im Seitensatz wird ein zweites Thema – ein mit dem ersten Thema zwar verwandtes, aber stimmungsmäßig und harmonisch kontrastiertes – aufgestellt. Dieses zweite Thema entwickelt sich beständig und verbindet sich gegen Ende des Satzes mit dem ersten Thema. So wird letztlich mittels einer für diesen Satztypus unüblichen Synthese geschlossen.

Auch in den traditioneller gearbeiteten *Scherzo*-Sätzen sind Elemente eines kreativen Umgangs mit der Form zu bemerken. Dabei wird das Bestreben die großformale Dreiteiligkeit eines *Scherzo*-Satzes in den kleinformaten Bereich zu übertragen zentral.⁹¹

Das Wegfallen der Wiederholungszeichen ergibt sich an diesen Stellen eher als orthographische Konsequenz, denn als kompositorische Eigenheit.

Im vermutlich frühesten der vorliegenden Streichquartette, dem Quartett F-Dur, ist das *Trio* deutlich abgetrennt, als solches bezeichnet und steht in der Tonart der Durparallele (Kapitel 3.3.1). Sowohl innerhalb des *Scherzo*-Teiles, als auch innerhalb des *Trios* wird jeweils die Wiederholung des zweiten Teiles durch einen langen Abschnitt ohne Wiederholungszeichen, der etwa die doppelte Länge des ersten Abschnittes aufweist, ersetzt und trägt die Form A ([:a:|b-a']) - B ([:c:|d-c']) - A' (|a-b-a'|). Insoweit verbleiben die Abschnitte ungefähr in der symmetrischen Anlage, die sich durch die Wiederholung der Teile ergeben würde, ohne aber den zweiten Abschnitt noch einmal zu bringen. Dieses Überführen der Abschnitte der dreiteiligen Form *Scherzo* – *Trio* – *Scherzo* in das Innenleben dieser Teile wird auch schon bei Beethovens *Eroica* vorgenommen. Bei Mayer ist der Teil „b“, der in der Mitte des Teiles „A“ steht, ein *Fugato*-Einschub, der nichts mit „a“ zu tun hat und von Teil „a“ gefolgt wird, der das Thema des ersten Teiles wieder aufgreift und variiert fortführt. Die zweiteilige Form eines *Menuetts*, die sich regelgerecht aufgrund der Wiederholung der Teile „a“ und „b“ ergeben würde, wird hier zugunsten einer dreiteiligen Form, mit dem Schema „wiederholter Anfangsteil-Mittelteil-variiertes Anfangsteil“ aufgegeben.

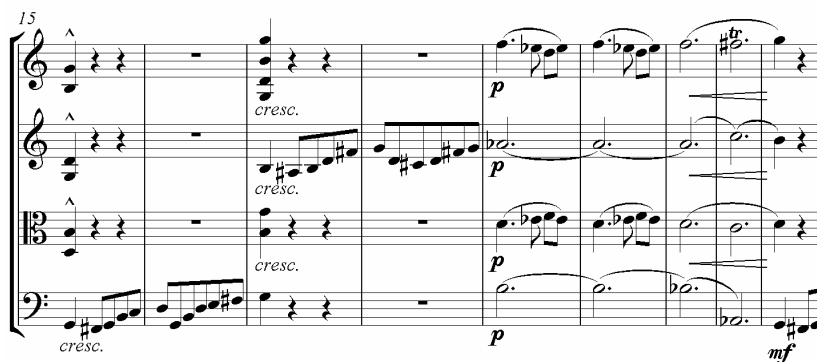
⁹¹ Aus diesem Grund fallen im Verlauf der Entwicklung die Wiederholungszeichen weg, da sich durch wiederholte Abschnitte eine (gehörte) Dreiteiligkeit nicht erreichen lässt.

Noch einen Schritt weiter, wenn auch nur einen kleinen, geht das Quartett G-Dur. Auch hier ist das *Trio* noch explizit bezeichnet. Insgesamt ist der Satz dieses Streichquartetts formal folgendermaßen aufgebaut: A (|a-b-a'|) - B (|:b: |:cb':|) - A' (|a-b-a'|). Ist das *Trio* regelgechter als im Quartett F-Dur gestaltet, erscheint der *Scherzo*-Teil ohne Wiederholungszeichen. Bsp. 14 zeigt das erste Thema des *Scherzos*, welches aus einer 8+7 Takte bestehenden Periode „a“, die zweimal zum Halbschluss geführt wird, gebaut ist.



Bsp. 14: Quartett G-Dur, 3. Satz, T. 1-14⁹²

Nach dem ersten Abschnitt folgt nach einer kurzen Überleitung (Bsp. 15, T. 15-18) ein kontrastierender Mittelteil, der ein neues Motiv (Bsp. 15, T. 19) einführt, das den Mittelteil dominiert.



Bsp. 15: Quartett G-Dur, 3. Satz, T. 15-23⁹³

⁹² Mayer. Mus.ms.autogr. Mayer, E. 21

⁹³ Mayer. Mus.ms.autogr. Mayer, E. 21

Die Wiederkehr des Teiles „a“ verläuft wörtlich und wird lediglich in der Schlusswirkung variiert, sodass auch hier nicht von einem durchkomponierten Abschnitt, sondern eher von einer variierten Wiederkehr mit kontrastierendem Mittelteil gesprochen werden muss. Eine Konsequenz, die sich noch aus dem Wegfallen der Wiederholungen in den *Scherzo*-Teilen ergibt, ist ein größeres Gleichgewicht der Eckteile. Ist das *Scherzo* des Quartetts F-Dur noch *da capo senza replica* – gemeint ist ohne Wiederholung – zu spielen und dadurch bei der Wiederkehr kürzer, sind die Eckteile des dritten Satzes im Quartett G-Dur gleich lang.

Beide in der Werkschicht der Streichquartette anzutreffenden *Scherzo*-Satztypen versuchen einen kreativen Umgang mit der traditionellen Form. Der eine Satztypus überträgt Prinzipien der motivisch-thematischen Entwicklung auf die nur noch lose vorhandene Folie der traditionellen Dreiteiligkeit, wodurch diese in ihrer typischen Handhabung eigentlich verworfen wird. Demgegenüber überträgt der andere Satztypus die großformale Anlage auch in die kleineren Abschnitte und überhöht letztlich die Idee der Dreiteiligkeit. Aus dem zeitlichen Nebeneinander dieser Formen lässt sich das generelle Bestreben der Komponistin ausmachen, kreativ mit traditionellen Formen umzugehen. Von einem ausschließlich blinden Nachbeten der klassischen Formsprache, wie es einige Kritiker gerne gesehen hätten, kann hier keine Rede sein.

3.7 Finalsätze

Die Finalsätze sind flotte, virtuose Schlusssätze. Die relativ häufige Charakterisierung von Schlusssätzen klassischer Werke als Coda im Bezug auf das gesamte Werk ist im Hinblick auf diese vierten Sätze zutreffend. In keiner Weise ist ihre Wichtigkeit so stark ausgeprägt wie jene der Schlusssätze der späten Beethoven-Streichquartette. Formal sind diese Sätze nicht auf einen Idealtypus zurückzuführen. Eine Ausnahme bildet das Quartett e-Moll, dessen vierter Satz zwar motivisch-thematisch ähnlich wie die übrigen Sätze angelegt ist, sich aber beispielsweise von den vierten Sätzen der Quartette G-Dur und A-Dur soweit unterscheidet als er in einer idealen Sonatenform steht.



Bsp. 16: Quartett e-Moll, 4. Satz, T. 1-16⁹⁴

Bsp. 16 zeigt das antithetisch gestaltete Hauptthema, dessen Vordersatz als *Unisono* aufscheint. *Unisono*-Passagen kommen in allen Schlusssätzen entweder als Mittel zur Kontrastierung oder als Zusammenführung der polyphonen Verläufe vor. Der lyrische Nachsatz (Bsp. 16, T. 9-16) öffnet sich, wie auch bei den Kopfsätzen der Quartette, zu einer kurzen Überleitungsgruppe, die die Tonart des Seitenthemas einleitet. Das Seitenthema steht in der Tonikaparallele G-Dur und ist ebenso wie das Hauptthema aus zwei motivischen Elementen zusammengesetzt (Bsp. 17).

⁹⁴ Mayer. Mus.ms.autogr. Mayer, E. 15



Bsp. 17: Quartett e-Moll, 4. Satz, T. 29-33⁹⁵

Im Unterschied zu den anderen Schlusssätzen wird die Exposition wiederholt – ein weiterer Verweis auf die idealtypische Sonatenform.

Die Durchführung wird von den thematischen Elementen der Exposition stärker dominiert als es in den Kopfsätzen der Quartette, welche an dieser Stelle nicht selten nur figurative Elemente bringen und den thematischen Bezug zur Exposition nur am Rande assoziieren, üblich ist. Insgesamt wird in diesem Schlusssatz das Seitenthema stärker durchgeführt als das Hauptthema.

Der Eintritt der Reprise verläuft regelgerecht, aber das Seitenthema wird nach der Überleitungsgruppe in die Durvariante (E-Dur) gewendet (Bsp. 18). Ansonsten verläuft die Reprise weitgehend analog zur Exposition.



Bsp. 18: Quartett e-Moll, 4. Satz, T. 177-183⁹⁶

⁹⁵ Mayer. Mus.ms.autogr. Mayer, E. 15

⁹⁶ Mayer. Mus.ms.autogr. Mayer, E. 15

Die Aufhellung eines Streichquartett-Schlussatzes, der in einer Molltonart beginnt und bei einem der Themeneintritte in der Reprise in die Tonart der Durvariante springt, ist eine Praxis, die in Streichquartetten der Wiener Klassik üblich war. Ein Beispiel hierfür ist der letzte Satz von Haydns Streichquartett Hob III:76, dem „Quintenquartett“ – wie der letzte Satz des Quartetts in G-Dur ein Satz in Sonatenform – dessen Hauptgedanke in der Reprise in D-Dur eintritt. Diese Stimmungsaufhellung gegen Ende eines Schlussatzes ist zweifellos – wie manches in der Struktur von Mayers Streichquartetten – an Haydn orientiert.

Weiter entfernt von einem formalen Idealtypus sind die vierten Sätze der Quartette A-Dur und G-Dur. Ein Hinweis auf den ästhetischen Antrieb, der hinter diesen Sätzen steht, ist im dritten Band von Marx' Kompositionslehre zu finden.

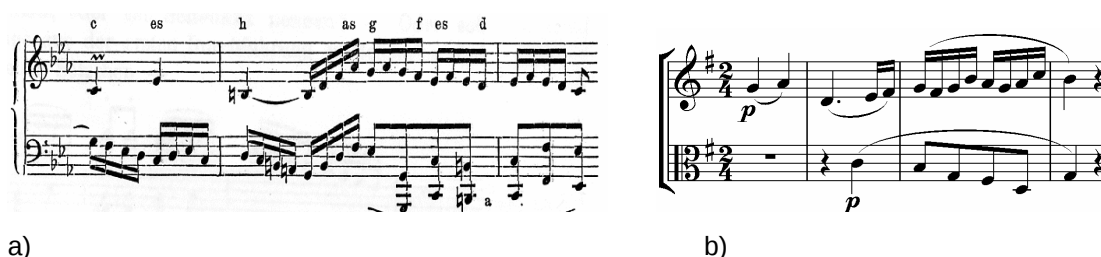
Unter dem Begriff „Mischformen“ subsumiert Marx nicht nur Grenzüberschreitungen wie das Sonatenrondo, sondern auch einen Satztypus, der mit „figurale und fugenartige Sonatenform“ bezeichnet wird. Diese fugenartige Anlage tritt – so Marx – zuallererst in den Durchführungen auf, wo diese die Themen beständig durcharbeiten. Dieses Durcharbeiten, dem das Wesen der Fuge und der figuralen Verarbeitung am meisten entspricht, kann auch auf die anderen Teile der Sonatenform durchschlagen. Marx verweist auf die vielen Möglichkeiten, die sich daraus ergeben – „eine große Reihe von Gestaltungen, die ihren Ursprung aus einer Verschmelzung der Figural- und besonders Fugenform mit der Sonatenform haben“. Möglichkeiten der Zusammenfassung von Formen werden in Marx' exemplarischer Analyse weit gefasst. Neben Sätzen, bei welchen die Sonatenform noch vollkommen ausgeprägt ist, existieren auch solche – wie das *Finale* von Beethovens Sonate Op. 10 – in denen „mit Sonate und Fuge muthwilliger Scherz getrieben [werde]“.⁹⁷ Bezeichnenderweise merkt Marx auch an, dass die Integration von Verarbeitungsprinzipien der Fuge eher dem polyphonen Satz zuzuordnen sind. Demnach seien sie „weit weniger in Klavierkompositionen, als in Orchester- oder auch Quartettwerken angewendet worden“.⁹⁸

In manchen Sätzen integriert Mayer die figurale Verarbeitung soweit, dass diskutiert werden kann, ob der Begriff „Sonatenform“ noch anzuwenden sei. Der vierte Satz des Quartetts A-Dur schlägt von seiner Themencharakteristik außerdem in Richtung Rondo aus, ohne aber Verarbeitungsprinzipien des Sonaten- oder des Variationenrondos konsequenter umzusetzen.

⁹⁷ Marx: Die Lehre von der musikalischen Komposition 3, 317

⁹⁸ Marx: Die Lehre von der musikalischen Komposition 3, 314

Auch dieses nach „Rondo“ klingende Thema wird nach Prinzipien der fugenartigen Verarbeitung – vor allem in Form der sich entwickelnden Weiterführungen vor dem Hintergrund einer polyphonen Gestaltung – verarbeitet. Noch konsequenter wird die Fugenassoziation aber im Quartett G-Dur hergestellt. Dessen Schlusssatz bringt nicht nur ein Thema, das nach Fuge klingt, sondern weist auch eine motivische Ähnlichkeit mit dem ersten Satz von Beethovens Sonate op. 111 auf, die Marx im Kapitel zur „figuralen und fugenartigen Sonatenform“ anführt [Bsp. 19 a)].



Bsp. 19: Lehrbuchbeispiel von Marx zum Thema „figurale und fugenartige Sonatenform“ a)⁹⁹ und Quartett G-Dur, 4. Satz, T. 1-4, Violine und Viola b)¹⁰⁰

Dieses fugenartige Motiv [Bsp. 19 b)] aus dem Quartett G-Dur, das kontrapunktisch (gegenläufig) von einer zweiten Stimme begleitet wird, wird bei paarweise alternierender Aufteilung der Stimmen (1. Violine und Viola, 2. Violine und Violoncello) zweimal hintereinander gebracht und bildet einen achttaktigen Vordersatz. Daraufhin werden die Stimmen – was bereits weiter oben als typisches Charakteristikum der Themenanlage in Mayers Schlusssätzen ausgemacht wurde – von einem polyphonen Verlauf zu einem *unisono*-Abschnitt mit charakteristischer Beschleunigung zu 16-tel Notenwerten zusammengeführt. Diese 8 Takte bilden den Nachsatz (Bsp. 20).

⁹⁹ Marx: Die Lehre von der musikalischen Komposition 3, 313

¹⁰⁰ Mayer. Mus.ms.autogr. Mayer, E. 21



Bsp. 20: Quartett G-Dur, 4. Satz, T. 9-16¹⁰¹

Nach dem Abschluss des Nachsatzes beginnt die konsequente figurative Durcharbeitung des Gedankens. Charakteristisch ist die Verbindung des Hauptgedankens mit kleinen figurativen Einheiten (Bsp. 21), die durch die Stimmen wandern und zeitlich knapp hintereinander auftreten.



Bsp. 21: Quartett G-Dur, 4. Satz, T. 42-51¹⁰²

Die Idee „Sonatenform“ ist nicht verschwunden. Ein Nachweis für das Prinzip Sonatenform stellt nach der Weiterentwicklung des thematischen Stranges und einer unthematischen Überleitungsgruppe der Eintritt eines neuen Themas in der Seitensatztonart D-Dur dar, das allerdings gleich wieder entwickelt wird und sich mit Elementen des Hauptgedankens anreichert (Bsp. 22).

¹⁰¹ Mayer. Mus.ms.autogr. Mayer, E. 21

¹⁰² Mayer. Mus.ms.autogr. Mayer, E. 21



Bsp. 22: Quartett G-Dur, 4. Satz, T. 66-75¹⁰³

Nach dem Eintritt dieses Seitenthemas und dessen Weiterentwicklung folgt ein Abschnitt, der im Schema „Sonatenform“ eine Durchführung darstellt. Auch hier werden Gedanken des Hauptthemas und des Seitenthemas figurativ verarbeitet. Naturgemäß stellt sich an dieser Stelle der Kontrast im Sinne der Sonatenform zwischen Exposition und Durchführung nicht ein, da die Gedanken ohnehin den gesamten Verlauf des Schlusssatzes hindurch einem beständigen Verarbeitungsprozess unterliegen. Die Reprise erscheint wiederum nach einem unthematisch-figurativen Abschnitt und verläuft angesichts des prinzipiell hohen Verarbeitungspotentials relativ analog zur Exposition. In ihr werden vor allem sequenzierende Erweiterungen verwendet und die Perioden insgesamt geweitet. Das Seitenthema wird in der Reprise regelgerecht von der Dominant- in die Tonikaregion gewendet. Anders als in der Exposition bleibt in der Reprise bei der Weiterführung des Seitensatzes das hauptmotivische Material ausgespart, um dessen Wiedereintritt im Rahmen der Coda stärker zu kontrastieren. Der Schluss des Satzes steht nicht – wie man aufgrund des virtuososen Tones vermuten möchte – im Zeichen eines furiosen Abschlusses, sondern verklingt im zweifachen *piano*.

¹⁰³ Mayer. Mus.ms.autogr. Mayer, E. 21

4 Überlegungen zu Genese von Form und Stil

4.1 Stilistische Entwicklungen

4.1.1 Früher Stil

Mayers Werk lässt sich in mehrere Schaffensperioden gliedern. Die einzelnen Schaffensperioden zeichnen sich durch eine jeweils relativ durchgehende Hinwendung zu Werken bestimmter Gattungen aus. Zu Beginn stehen – ganz nach Loewes Vorbild – vor allem Lieder mit Singstimme auf dem Programm. Sichard charakterisiert die Lieder mit Singstimme Op. 7 als „einfache Melodien mit schlichter Begleitung“, die, einfach gesetzt, wohl der Hausmusik dienen.¹⁰⁴

Aus der frühen Stettiner Zeit stammt auch ihre 1. und 2. Symphonie, deren Entstehungszeitraum Runge-Woll auf 1845-1847 datiert.¹⁰⁵ Diese Werke sind noch den Klassikern verpflichtet.¹⁰⁶ Auch in der dritten Symphonie – der *Sinfonie militair* – fänden sich unter anderem durch die Instrumentierung starke Anklänge an Haydns Symphonie „Militär“ (Hob.I:100).¹⁰⁷

4.1.2 Wendung zu Beethoven und Mendelssohn

In der 1850 entstandenen Symphonie h-Moll vollzieht sich nach einheitlicher Meinung der Sekundärliteratur und zeitgenössischer Quellen die Hinwendung zu Beethovens Tonsprache. Die Arbeit an den Symphonien hat Mayer 1857 abgeschlossen. Parallel arbeitet sie bereits an Gattungen der Kammermusik. Die Streichquartette und Streichquintette entstehen zwischen 1850 und 1857, die Klaviertrios und Klavierquartette zwischen 1855 und 1861, die Violinsonaten zwischen 1863 und 1869 und die Violoncellosonaten zwischen 1873 und 1883.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Sichard: „Auf den Spuren einer vergessenen Komponistin“, 158

¹⁰⁵ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 88

¹⁰⁶ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 84

¹⁰⁷ Sichard: „Auf den Spuren einer vergessenen Komponistin“, 159

¹⁰⁸ Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer, 140

Eine Wendung zu Mendelssohns Tonsprache sieht Sichard in den Violinsonaten Op. 19 und Op. 29. Die Parallelen seien in den immer wieder neuen harmonischen Wendungen zu sehen, in denen die Melodie weniger durch eigene Charakteristik, sondern vielmehr als Trägerin des modulierenden Fortschreitens aufscheint. Ein weiteres Merkmal der Violinsonate Op. 29 sei die zyklische Anbindung des letzten Satzes an den ersten. Im letzten Satz erscheine ein *Adagio*-Einschub, der rhythmische und tonale Elemente des ersten Satzes aufgreife und verarbeite.¹⁰⁹

In den späteren Werken scheint die Idee der zyklischen Anbindung allerdings nicht mehr auf. Die Faust-Ouvertüre ist traditioneller gearbeitet als die Violinsonaten der 1870er Jahre.

4.1.3 Stilistische Verortung der Streichquartette und Praxis der Nachkomposition

In den Streichquartetten finden sich zahlreiche Elemente, die an eine Ästhetik anknüpfen, deren Geburtsstunde schon einige Jahrzehnte vor ihrer Entstehung zurückliegt. Sichard kommt anhand einer Rezension zum Schluss, dass sich Mayer ab 1852 dem Vorbild Beethovens näherte. Bis dahin habe sich Mayer an die Tonsprache Haydns und Mozarts angelehnt. Diese stilistische Wende dürfte sich nicht im Gleichschritt vollzogen haben. Die Ouvertüren c-Moll und d-Moll sowie die Symphonie f-Moll seien noch an Beethoven orientiert, die vor 1860 entstandenen Streichquartette wären hingegen weiterhin Mozarts und Haydns Tonsprache verpflichtet. Als kunstvolle und an den „älteren Klassikern“ orientierte Quartett-Kompositionen führt Sichard den Beginn der Kopfsätze der Quartette B-Dur und G-Dur an.¹¹⁰

Diese Argumente sind nur zu Teil nachvollziehbar. In einer exemplarischen Analyse des Kopfsatzes des Quartetts G-Dur soll der Frage nach der stilistischen Verortung nachgegangen werden. Vorab kann bemerkt werden, dass die Zuweisung dieses Satzes zu den „älteren Klassikern“ zugleich wahr und falsch ist. Zumindest der erste Satz des Quartetts G-Dur stellt eine Nachkomposition eines frühen Streichquartetts von Beethoven dar – Beethovens Op. 18/1.

¹⁰⁹ Sichard: „Auf den Spuren einer vergessenen Komponistin“, 161

¹¹⁰ Sichard: „Beethovens Geist aus Marx' Händen“, 339-340

Teilweise kann das Argument Richards – die Orientierung an den älteren Klassikern – nicht ganz von der Hand gewiesen werden und zwar insoweit als Beethovens Streichquartette Op. 18 selbst an den „älteren Klassikern“ orientiert sind. Yudkin analysiert Beethovens Quartett Op. 18/5 – er bezeichnet es in Anlehnung an Mozarts Haydn gewidmeten Quartette als ‚Beethovens „Mozart“ Quartet‘ – im Hinblick auf Mozarts Quartett KV 464.¹¹¹ Die Anknüpfung der Struktur von Op. 18/5 an Mozarts KV 464 ist ähnlich deutlich, wie jene von Mayers Quartett G-Dur an Beethoven Op. 18/1.

So interessant diese strukturellen Verwandtschaften in formalanalytischer Hinsicht auch sind, dürfen sie nicht überbewertet werden. Beethovens Quartettreihe Op. 18 knüpft zweifellos in ihrer Struktur an zentrale Elemente der formalen und ästhetischen Sprache Haydns und Mozarts an, doch ist sie ganz eindeutig Beethovens musikalischer Gestik verpflichtet. Ebenso finden sich in Mayers Quartett G-Dur starke Tendenzen, die in Richtung einer starken musikalischen Eigenständigkeit weisen – eine für die Komponistin typische Ausdrucksform. Die Nachkomposition, die Mayer vorgenommen hat, unterscheidet sich im Ausmaß und der kreativen Verwertung nicht von den Nachkompositionen anderer Komponisten. Nachkompositionen sind seit der Wiener Klassik gängige Praxis. Auch Beethoven hat Streichquartette vorbildhafter Komponisten exzerpiert¹¹²

4.2 Strukturelle Anknüpfungspunkte: Expositionen und Durchführungen der Kopfsätze der Quartette G-Dur und Op. 18/1 von Beethoven

4.2.1 Allgemeine Gemeinsamkeiten

Neben den in weiterer Folge behandelten strukturellen Anknüpfungspunkten, ergeben sich bereits auf den ersten Blick Gemeinsamkeiten. Beide Kopfsätze stehen im $\frac{3}{4}$ Takt – einer im Kontext der Kopfsätze von Streichquartetten seltenen Taktart. Der Umfang der Sätze ist ähnlich. Beethovens Satz ist, gemessen an Taktzahlen, etwa um 60 Takte länger, steht allerdings in etwas schnellerem Tempo (*Allegro con brio*). Die Aufführungsdauer der beiden ersten

¹¹¹ Yudkin: ‚Beethoven’s „Mozart“ Quartet‘, 35-36

¹¹² Beethoven hat sich Partituren von Mozarts Streichquartette KV 387 sowie KV 464 herausgeschrieben; Hertrich, Ernst: Vorwort in Beethoven Streichquartette op. 18 1-6, IV

Sätze, sowie die Symmetrie der einzelnen Teile (Exposition, Durchführung, Reprise) gleichen sich.

4.2.2 Exposition

Die Beziehung der Expositionen beider Werke findet in der Periodenbildung sowie in der motivischen Anlage Niederschlag. Bereits im Vordersatz des Hauptthemas wird dies deutlich (Bsp. 23 u. 24, jew. T. 1-8). Das Hauptmotiv ist bei Beethoven die Umspielung einer Tonstufe durch Sechzehntel- und Achtel-Noten auf unbetonter Zählzeit, die zum nächsten Taktschwerpunkt zu einer neuen Tonstufe geführt wird. In den ersten Takten wird von der umspielten Tonika die Unterquarte erreicht (Bsp. 23, T.1-2).



Bsp. 23: Beethoven Op. 18/1, 1. Satz, T. 1-8¹¹³

Charakteristisch an Beethovens Thema ist seine Reduktion auf ein Kern- oder Hauptmotiv, aus dem es zusammengesetzt wird.

Anders als bei Beethoven ist die motivische Struktur des Themas im Quartett G-Dur weniger reduziert und wird nicht durch die Wiederholung eines zentralen Hauptmotivs bestritten. Die rhythmische und tonale Struktur des ersten Motivs (Bsp. 24, T. 1) weist aber Ähnlichkeiten mit Beethovens zentralen Hauptmotiv auf. Wie bei Beethoven wird die Tonika nach dem zweiten Taktschlag umspielt und dann zur Unterquarte geführt.

Satztechnisch ist folgendes zu bemerken: Beethoven schreibt die ersten vier Takte im *Unisono* – ein Vorgehen, das die Klarheit der motivischen Struktur bedient und keinen Zweifel

¹¹³ Beethoven: Streichquartette opus 18, 1

über die Gewichtigkeit der motivischen Keimzelle lässt. Erst in den Takten 4-8 (Bsp. 23) übernimmt die 1. Violine, während die übrigen Stimmen zum vierstimmigen Satz geführt werden.

Mayer wählt eine etwas andere Vorgehensweise, die aber dennoch als Argument für die Beziehung der beiden Abschnitte gesehen werden kann. Das Violoncello exponiert die ersten vier Takte alleine - eine solistische Themenexposition, die dem *Unisono* näher steht als eine Themenexposition im homophonen oder polyphonen Satz. Das an Beethoven orientierte erste Motiv wird nicht wiederholt, sondern mit zwei weiteren Elementen verbunden – einem absteigenden Sechzehntel-Noten-Lauf und einer Linie aufsteigender Achtel-Noten.

Allegro moderato

Bsp. 24: Quartett G-Dur, 1. Satz, T. 1-8¹¹⁴

Bereits in den Takten 5 und 6 (Bsp. 24) werden Elemente der ersten vier Takte in 1. Violine und Violoncello in einem Frage- und Antwortspiel bearbeitet. Die Takte 4-8 (Bsp. 23 u. 24) stehen bei Beethoven wie bei Mayer als Gang zu Halbschluss vierstimmig gesetzt. Die Abspaltung des Sechzehntel-Noten-Motivs zeigt die strenge Orientierung an Beethovens Struktur – Mayer verbindet mehrere motivische Elemente zu einer längeren, viertaktigen Einheit, gegenüber der zweitaktigen Struktur bei Beethoven. Beethovens Hauptmotiv ist knapper, reduzierter und daher als „Baustein“ variabler einsetzbar. Da Mayers erste vier Takte nicht auf ein Hauptmotiv reduziert sind – mehrerer Elemente verbinden sich zu einer Einheit – kommt es in weiterer Folge häufiger zu Abspaltungen und der Verarbeitung von Teilelementen, da die Tendenz besteht, in der periodischen Struktur des Vorbildwerkes zu verbleiben. Bei Beethoven setzten sich die ersten vier Takte aus dem zweimaligen Erklingen des als

¹¹⁴ Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 21

kleinster „Baustein“ zu betrachtenden Hauptmotivs zusammen. In der ausharmonisierten „Antwort“ (Bsp. 23, T. 5-8) erklingt es zum dritten Mal und mündet in eine Linie, die den Vordersatz beschließt. Beethoven bringt sein Hauptmotiv in einem Takt unter. Mayer benötigt dafür vier Takte. Daher kann das erste Motiv in den Takten 5-8 (Bsp. 24) nicht vollständig untergebracht werden, wenn es analog zu Op. 18/1 zum Halbschluss geführt werden soll. So wird bereits im Vordersatz des Hauptthemas in den Takten 5-6 eine Abspaltung aus Takt 2 verwendet, um in der Analog-Struktur zu verbleiben (Bsp. 24). Mayer setzt sie imitatorisch in 1. Violine und Violoncello, bevor sich der vierstimmige Satz in den Takten 7-8 zum Halbschluss bewegt (Bsp. 24).

Im weiteren Verlauf wird neben der Orientierung an der Periodenbildung des Vorbildwerkes auch jene an harmonischen Verläufen deutlich. Beethoven erweitert den Nachsatz des Themas um verminderte (zwischen dominantische) Septakkorde, die sich auf das stufenweise aufwärts geführte Hauptmotiv beziehen. In den Takten 13-20 übernimmt die 1. Violine die alleinige Führung bis zum Trugschluss in Takt 20 (Bsp. 25); ab Takt 21 begibt sie sich mit der 2. Violine in einen Dialog. Charakteristisch ist die harmonische Sprunghaftigkeit, die sich aus dem Einsatz des Motivs auf verschiedenen Tonstufen ergibt. Bereits im Nachsatz fixiert das Motiv die jeweilige Tonstufe, von welcher aus es startet als harmonische Referenz, ohne weiterer modulierender Schritte zu bedürften. Auf diese Weise wird motivische Gestaltung als Grundkonstitutiv für die tonale Ausgestaltung des Satzes zentral.

Bsp. 25: Beethoven Op. 18/1, 1. Satz, T. 9-20¹¹⁵

¹¹⁵ Beethoven: Streichquartette opus 18, 1

Bei Mayer wird im Nachsatz, ebenso wie im Vordersatz, mit einer Aufteilung des Melodieverlaufs auf mehrere Stimmen gearbeitet. Diese Aufteilung ergibt sich wie zuvor aus dem längeren Komplex. Im Unterschied zu Beethoven entfällt bei Mayer die wörtliche Wiederholung der ersten vier Takte des Vordersatzes, weshalb sich die Periode um vier Takte verkürzt (Bsp. 25 u. 26 – Trugschluss bei Beethoven in T. 20, bei Mayer in T. 16).



Bsp. 26: Quartett G-Dur, 1. Satz, T. 9-16¹¹⁶

Die verminderten Septakkorde werden an dieser Stelle (Bsp. 26, T. 10, 11) in das Schema der motivischen Struktur des 2. Taktes (Bsp. 24) gebracht und sind daher keine statischen Akkorde wie bei Op. 18/1, sondern die kleine Septime ausfüllende Läufe. Wie bei Beethoven zeigt sich eine Aufteilung des Verlaufs durch alle Stimmen. Zunächst wird das Motiv des ersten Taktes in den Mittelstimmen abwechselnd geführt, wohingegen die verminderten Septakkorde ausfüllenden Läufe zunächst in der ersten Violine erklingen. In der Wiederholung wird diese Struktur auf die beiden unteren Stimmen übertragen.

Der Modulationsteil wird bei beiden Quartetten an den Nachsatz angebunden. Bei Beethoven erklingt im Violoncello eine Variante des Hauptmotivs in einer ostinaten Bewegung. Diese wird durch eine schrittweise aufwärts geführte motivische Floskel in der 1. Violine, welche die Aufwärtsbewegung des Hauptmotivs in den Takten 13-17 (Bsp. 25) assoziiert, beantwortet. Dieses Fortschreiten konterkariert die ostinate Bewegung, die schließlich in der Viola auf der Tonstufe Es (Terz von As-Dur, sowie Grundton der Dominante Es) aufscheint. Dieser in Bezug zum Hauptmotiv stehende Abschnitt wird in Sechzehntel-Noten-Läufen, abwechselnd in 1. Violine und im Violoncello, gesteigert. Hierbei wird die Dominante der Tonart des Seitenthemas (C-Dur) ausgespielt, in welches ab Takt 55 eingeleitet wird (Bsp. 27).

¹¹⁶ Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 21

Mayer legt im Modulationsabschnitt die Bewegung mit motivischem Bezug zum Thema in die Violinstimme. Im Violoncello erklingt als *Ostinato* ein Element, das in seiner rhythmischen Struktur die ersten zwei Takte assoziiert. Analog zu Op. 18/1 wird ein Frage-Antwort-Spiel zwischen 1. Violine und Violoncello bedeutend, während die Mittelstimmen begleiten. Die Mittelstimmen übernehmen aber in weiterer Folge ebenso führende Rollen. Ab Takt 54 (Bsp. 28) werden in Analogie zu Op. 18/1 Sechzehntel-Noten-Läufe in der Dominante der Tonart des Seitenthemas ausgespielt. In einem viertaktigen Abschnitt wird zum Seitenthema übergeleitet (Bsp. 27 u. 28)

Bsp. 27: Beethoven Op. 18/1, 1. Satz, T. 44-56¹¹⁷

¹¹⁷ Beethoven: Streichquartette opus 18, 2



Bsp. 28: Quartett G-Dur, 1. Satz, T. 54-59¹¹⁸

In der Ausgestaltung des Seitenthemas zeigen sich größere Unterschiede. Beethoven hat bei diesem gegen 1799 entstandenen Werk noch nicht, wie später in der 5. Symphonie oder in der Klaviersonate Op. 111, die letzte Konsequenz aus der motivischen Durchgestaltung des Satzes gezogen. In den späteren Werken sind Haupt- und Seitenthema strukturell dem gleichen Material zuzuordnen, was bei Op. 18/1 noch nicht der Fall ist. Zwar verbindet Beethoven im weiteren Verlauf den Seitensatz mit dem Hauptmotiv, setzt als Seitenthema aber nicht dessen Gestalt ein.

Mayer wendet sich der späteren Handhabung der motivischen Durchgestaltung zu – sie greift auf Bahnen zurück, die Beethoven nach Op. 18/1 gelegt hat. Dies ist aus der Perspektive einer Komponistin der Mitte des 19. Jahrhunderts nachvollziehbar. Warum sollte Mayer die in Op. 18/1 vorweggenommene Entwicklung des späteren Beethoven nicht in ihrem Reifestadium, sondern in den Kinderschuhen aufgreifen? So ist das Seitenthema bei Mayer eine Variante des ersten Motivs (Bsp. 29).

¹¹⁸ Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 21



Bsp. 29: Quartett G-Dur, 1. Satz, T. 59-67¹¹⁹

Durch die Rückanbindung des Seitenthemas an das Hauptthema im Quartett G-Dur entfällt aus nachvollziehbaren Gründen die Notwendigkeit das Thema vollständig vorzubringen. Für den Hörer ist ohnehin nach wenigen Tönen nachvollziehbar, dass das Seitenthema lediglich eine Variante des Hauptthemas darstellt. So wird in einer Art Engführung – die Stimmeinsätze wandern dynamisch jeweils um einen Viertelschlag nach vorne – das erste Motiv gebracht. Dabei entsteht ein atemloser Charakter, der diametral gegen die Erwartungshaltung des kontrastierenden „weiblichen“ Seitenthemas steht.¹²⁰ Nachdem das erste Motiv mehrmals auf verschiedenen Tonstufen von D-Dur einsetzt, wird das zweite Motiv – der Sechzehntel-Noten-Lauf – mit dem ersten Motiv verbunden (so wie bereits im Nachsatz des Hauptthemas) und in den Tonstufen schrittweise aufwärts geführt (Bsp. 29, T. 62-65). So wie in den Takten 15-16 von Op. 18/1 (Bsp. 25) wird der harmonische Verlauf durch den Einsatz des Motivs auf verschiedenen Tonstufen bestimmt.

¹¹⁹ Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 21

¹²⁰ Dies ist wohl eine der kompositorischen Elemente, die Mayers Rezensenten in ihrer Wahrnehmung bestärkten, dass sie komponiere wie ein Mann (Kapitel 2.3.1).

4.2.3 Durchführungen: barocke Kompositionstechnik und Stilisierung

Die Durchführung wird bei Beethoven mit dem Hauptmotiv aus dem Hauptthema bestritten. Ein zentrales Element der Durchführung ist bei Beethoven das Auftreten von mehreren kleinen *Fugato*-Abschnitten, die in diesem Teil mittels gängiger Techniken der Fuge verarbeitet werden. Diese Verarbeitung gestaltet sich aufgrund der Abgeschlossenheit des zentralen Hauptmotivs denkbar knapp. Die verschiedenen Einsätze assoziieren die verminderten Septakkorde, die schon in der Exposition erscheinen (Bsp. 30). Bei dem Einsatz auf dem Skalenton „B“ bewegen sie sich in der Weiterführung jeweils nach „Cis“ und bei gleichzeitigem Einsatz der nächsten Stimme wiederum auf den Ton „B“. So ergibt sich ein verkürzter Dominantseptnonakkord über „A“ – in weiterer Folge setzt die Stimme auf der Tonstufe „Es“ ein, wobei ein verkürzter Dominantseptnonakkord über „D“ entsteht. Der Einsatz der jeweils vierten Stimme passiert in einer Engführung (Bsp. 30)



Bsp. 30: Beethoven Op. 18/1, 1. Satz, T. 129-134¹²¹

Mayer verpasst ihrer Durchführung eine barocke Grundstimmung. Sie ist in der motivischen Durcharbeitung weniger konsequent. In der Durchführung werden zunächst keine motivischen Elemente des Haupt- oder Seitenthemas verarbeitet, sondern lediglich „barockisierende“ Stilmittel aneinander gereiht – beispielsweise der Beginn eines typischen *Fugato*-Motivs, das aber nicht ausgeführt wird, sondern nach vier Takten in eine von *Corta*-Figuren dominierte, kontrapunktisch gearbeitete Quintfallsequenz mündet. An dieser Stelle wird ein Unterschied zu Beethoven deutlich, welchem es in Op. 18/1 in erster Linie um das Überführen einer Kompositionstechnik und weniger um den Anschein einer barocken Klang- und

¹²¹ Beethoven: Streichquartette opus 18, 4

Stilwelt geht. Mayer versucht hingegen die Paraphrase eines Stimmungsgehalts.¹²² Noch deutlicher wird das Spiel mit barocken Stilmitteln in einer weiteren Quintfallsequenz, die lediglich als plakativ-harmonisches Gerüst, ohne spezifische motivische Anbindung, aufscheint und mit einer drängenden, geradezu Fagott-artigen Begleitung der Mittelstimmen grundiert wird (Bsp. 31, T. 117-120).

Bsp. 31: Quartett G-Dur, 1. Satz, T. 116-120¹²³

Die Gemeinsamkeiten der beiden Sätze sind in der Exposition folgendermaßen auf den Punkt zu bringen: Mayer lässt Beethovens Hauptthema im ersten Satz anklingen. Weitere Bezüge zeigen sich sowohl in harmonischer Hinsicht als auch in Zitaten in den Überleitungsgruppen. Darüber hinaus werden strukturelle Anknüpfungspunkte der Verarbeitung deutlich.

Wie bei Beethoven ist bei Mayer eine starke Tendenz zu motivischer Arbeit vorhanden. Bei Beethoven ist sie noch nicht so konsequent wie später in der 5. Symphonie oder in der Klaviersonate Op. 111 vorhanden. Zentral bei Beethoven ist die Reduktion auf ein hauptmotivisches Minimalthema, das gewissermaßen die DNA des Satzes darstellt. Diese Reduktion hat mehrere verarbeitungstechnische Folgen: einerseits führt sie zu einer harmonischen Ambivalenz – das zentrale Hauptmotiv fixiert die jeweilige Tonstufe, von welcher es startet als absolute Referenz, ohne weiterer modulierender Schritte zu bedürften – andererseits wird die Möglichkeit der Stimmen vermehrt in Dialog zu treten begünstigt.

¹²² Emilie Mayer war „Kind ihrer Zeit“ und ihres musikalischen Lebensraumes. Die „Entdeckung“ der Musik von Johann Sebastian Bach im Berlin seit den 1830er Jahren dürfte nicht spurlos an ihr vorüber gegangen sein.

¹²³ Mayer: Mus.ms.autogr. Mayer, E. 21

Mayers Thema ist breiter angelegt. Dies führt vermehrt zu motivischen Abspaltungen, da der Satz generell in Analog-Struktur zu Op. 18/1 angelegt ist. Von der harmonischen Ambivalenz, die Beethovens Satz charakterisiert, ist weniger zu spüren. Allerdings wird die schon bei Beethoven breit angelegte Praxis von Frage- und Antwort-Spiel in der Aufteilung des Themas auf verschiedene Stimmen überhöht. Aufgrund der Kürze erscheint das Thema bei Beethoven abwechselnd aber vollständig in den Stimmen, bei Mayer hingegen zerteilt. Diese Tendenz zu durchbrochener Arbeit im Kopfsatz des Quartetts G-Dur ergibt sich letztlich aus den Bestrebungen ein längeres Thema in der Struktur eines kürzeren Beethoven-Themas zu verarbeiten. In der Anlage des Seitenthemas ist Mayer konsequenter als Beethoven, da sie es als Variante des Hauptthemas anlegt. In dieser Hinsicht ist die motivische Arbeit im Quartett G-Dur stärker ausgeprägt als im Vorlagewerk.

In der Durchführung zeigen sich größere Unterschiede. Beethoven stellt eine barocke Verarbeitungstechnik in den Dienst der ein Hauptmotiv verarbeitenden Entwicklung, wohingegen in Mayers Satz nicht nach barocker Art verarbeitet, sondern stilisiert wird. Hierbei stehen eher Einflüsse des zeitgenössischen musikalischen Umfelds als verarbeitungstechnische Aspekte im Vordergrund.

4.3 Überlegungen zu Marx' Einfluss

4.3.1 Spannungsfeld zwischen Form und Inhalt oder Tradition und Erneuerung?

Mayers Vorbilder und deren Einflüsse werden in der Sekundärliteratur einheitlich beschrieben. Sichard zeichnet von Mayer ein Bild, das sie als Vollzieherin der damals von Marx mit-etablierten ästhetischen Ansichten zeigt. Dieses Bild lässt sich im Hinblick auf die Streich-quartette belegen, wie die Analyse eines Schlusssatzes, der im Rahmen dieser Arbeit vorgelegt wurde, belegt. Die Form des letzten Satzes des Quartetts G-Dur lässt sich auf eine von Marx in seiner Kompositionslehre proklamierte „Mischform“ zwischen Fuge und Sonatensatz zurückführen, die keine der beiden Formen idealtypisch ausführt. Bezeichnenderweise ähnelt Mayers Hauptthema sogar dem gebrachten Notenbeispiel in Marx' Kompositionslehre (Kapitel 3.7).

Bedeutend für Mayer war nicht nur das Studium und das Umsetzen musikalischer Formen, sondern auch die eingehende Beschäftigung mit den großen Komponisten der Wiener Klassik. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Marx diese Beschäftigung von seiner Schülerin ausdrücklich einforderte. Gerade in Bezug auf Marx' unbedingter Verabsolutierung formaler Kompositionsprinzipien der Werke der Wiener Klassik verweist Sichard auf eine der Marx'schen Ästhetik innewohnende Problematik: sie sieht den Höhepunkt der Musik in der Vollendung der formalen Prinzipien der Klassik; die Kunst sei aber – in dieser Ansicht kommt Marx' Affinität zu Hegel zum Tragen – zum ewigen Fortschritt gezwungen.¹²⁴ Bauer beschreibt, wie dieses Spannungsfeld in Marx' *Berliner AMZ* anhand der Beethoven Rezeption aufgezeigt wird. Beethoven komme in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zu, da er als hypostasierter Brückenbauer die Unzulänglichkeiten der „alten“ Musikkritik aufzeige. Seine späten Streichquartette, aber auch seine Klaviersonaten Op. 110 und 111 spielen dabei eine bedeutende Rolle, da sie sich nicht mehr in überkommene Formschemata bringen ließen. So lege Marx einem fiktiven, an der alten Musikkritik geschulten Rezensenten einen Brief an den Redakteur der *Berliner AMZ* (also an sich selbst) in den Mund, in welchem die Unmöglichkeit Beethovens Sonate Op. 111 zu besprechen formuliert wird. Dieser „alte Rezensent“ muss vor Beethoven kapitulieren und wird zur Karikatur rationalistischer Musikkritik.¹²⁵

Anhand der Wahrnehmung der Unzulänglichkeiten von rein schematischen Betrachtungen wird in weiterer Folge jene Anschauung entwickelt, die essentiell für die Rezeption des späten Beethoven wird. Gewissermaßen als Essenz des Marx'schen Denkens lässt sich der Grundsatz formulieren, dass jedes Werk seine eigenen, Selbstzweck-gerichteten Gesetzmäßigkeiten aufstellt und nur im künstlerischen Sinne verstanden werden kann.¹²⁶ Beethovens Werk übernimmt dabei eine Rolle als legitimierende Kraft für eine Wahrnehmung von Musik, die nicht überkommene Formkonzepte als Qualitätskriterium, sondern ästhetische Schlüsselwerke identifiziert.

Auch wenn Marx seine Probleme mit starren Formkonzepten hatte, wäre es dennoch falsch, anzunehmen, dass Marx seine Schüler die Aufweichung formaler Prinzipien lehrte. Arlt zeigt, dass aus Marx' Kompositionslehre vielmehr Konsequenzen zu ziehen sind, die sich

¹²⁴ Sichard: „Beethovens Geist aus Marx' Händen“, 335-336

¹²⁵ Bauer: Wie Beethoven auf den Sockel kam, 157

¹²⁶ Bauer: Wie Beethoven auf den Sockel kam, 159

aus dem Zusammenspiel von gegensätzlichen Elementen ergeben. Diese greifen einerseits zugunsten der Konstruktion eines umfassenden Gedankengebäudes auf einfache „Grundformen“ wie „Gang“ und „Satz“ – Elemente die komplexere Formen bilden – zurück, proklamieren aber andererseits das Primat des Inhalts, der die musikalische Form letztlich bedingt. Als pädagogische Konsequenz wurde die Kompositionslehre zu einem Lehrwerk, welches das breite Spektrum musikalischer Kunstformen, von der Schulfuge bis hin zur Sonatenhauptsatzform, behandelt und dennoch nicht außer acht lässt, dass es nicht um das sture Nachbeten von Formschemen geht, sondern um das freie Wechselspiel von Lehre und Kompositionstätigkeit, von Gesetzmäßigkeiten und freier Handhabe, Form und Inhalt, Melodie und Harmonie u. s. w.¹²⁷

Sicherlich ging Marx von diesen grundlegenden Ansichten auch in seiner Tätigkeit als Kompositionslehrer nicht ab. Unerlässlich für die Schülerin muss nicht nur das Erlernen von kontrapunktischen, harmonischen und formalen Gesetzmäßigkeiten gewesen sein, sondern auch ein ständiges Hinterfragen der Allgemeingültigkeit dieser Konzepte, die Marx anhand exemplarischer Analysen aufzuzeigen wusste.

Dass sich Mayer der analytischen Betrachtung von Werken anderer Komponisten eingehend widmete, zeigt ein aufschlussreiches Dokument, welches sich im Nachlass der Komponistin befindet, und von Sichard überblicksartig untersucht wurde. In einem Notenbuch mit der Aufschrift „Musikalisches Allerley / Emilie Mayer“ hat sie eine Sammlung von Auszügen aus den Werken großer Meister der Instrumentalmusik – in erster Linie der großen „Klassiker“ (die chronologisch spätesten Werk sind Beethovens Op. 90 und Op. 106) angelegt. Sichard verweist darauf, dass Mayer die Beschäftigung mit diesen Werken zu analytischer Vergewisserung diene.¹²⁸ Eine weiterführende Untersuchung der in diesem Dokument notierten Werke im Hinblick auf die Analyse der Streichquartette wäre sinnvoll. Dies war, bedingt durch die Fülle des Materials, im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht möglich, da es sich als zu kosten- und zeitintensiv herausstellte.¹²⁹

Dennoch können allein durch das Vorhandensein eines solchen Dokumentes einige Antworten auf zentrale Fragen gegeben werden. Eine Analyse von Mayers Werken kann ohne Vor-

¹²⁷ Arlt: „Zur Geschichte der Formenlehre“, 29-30

¹²⁸ Sichard: „Beethovens Geist aus Marx' Händen“ 339-342

¹²⁹ Auch Sichard verweist auf den Aufwand dieses Dokument zu untersuchen – dieses Buch hat ca. 250 eng beschriebene Seiten; Sichard: „Beethovens Geist aus Marx' Händen“, 341-342

behalte auf die ästhetische Qualität klassischer Vorbilder bezogen werden, ohne dabei die Gewissheit zu verlieren, dass die Integration klassischer Formalprinzipien nicht als ein Zeichen von Einfallslosigkeit zu sehen ist, sondern als ästhetisches Grundkonzept. Auf welche Weise die Beschäftigung mit Vorlagewerken musikalischen Niederschlag fand, zeigt die Analyse des Kopfsatzes des Quartetts G-Dur, der eine Nachkomposition von Beethovens Op. 18/1 darstellt (Kapitel 4.2). Diese Art der Beschäftigung mit vorbildhaften Werken zeichnet ein anderes Bild als das einer bloß im Stile Mozarts oder Beethovens komponierenden Frau. Vielmehr war sie als Schülerin des Hegelianers Marx auf der Höhe der ästhetisch-theoretischen Lehre ihrer Zeit. Das wurde in der damaligen Zeit aber nicht von allen verstanden. Auch die eher konservativ eingestellten musikalischen Monatsblätter wussten damit nicht umzugehen. Breitfeld problematisiert die Wahrnehmung von Mayers Kompositionen als traditionalistische Werke im Hinblick auf die Stimmen der zeitgenössischen Presse folgendermaßen: Es sei etwa der Vergleich mit Mozart und Rossini gerade für Mayers leidenschaftliche Musik nicht nachzuvollziehen.¹³⁰ Vielmehr sei die Vorbildwirkung Beethovens Anknüpfungspunkt für eine eigene musikalische Klangentwicklung.¹³¹

Darüber hinaus sei auf ein Problem verwiesen, das auch im Rahmen dieser Arbeit besteht. Vor allem Werke, die nicht gespielt werden oder auf Aufnahme erhältlich sind (ein Zustand, der sich bei Mayers Streichquartetten hoffentlich bald ändern wird), werden allzu oft nur strukturelle beleuchtet. Musikalische Qualität kann zuallererst hörend erfasst werden. Die strukturelle Analyse allein als Qualitätskriterium anzusehen greift zu kurz. Form verbleibt Mittel zum Zweck. Eine blinde Analyse der Strukturen verschließt allzu oft die Augen vor einer musikalischen Qualität, die eher im Kleinen, im motivisch-thematischen Bereich angelegt ist. Aus dem musikalischen Kern kann eine musikalische Qualität *per se* erwachsen, der durch Verweise auf formale Prinzipien und ästhetische Genese alleine nicht ausreichend beigegeben werden kann.

¹³⁰ Breitfeld: „es webt darin...“, 51

¹³¹ Breitfeld: „es webt darin...“, 56

4.4 Traditionen als weibliche Bewältigungsstrategie?

Abschließend müssen Aspekte diskutiert werden, welche die frauenspezifische Schwerpunktsetzung des ersten Teiles der Arbeit berühren. Einige Argumente, die im Bezug auf Mayer zu hinterfragen sind, sind jene, welche die dichotomische Ausformung männlicher und weiblicher Themenanlagen im Zuge der Sonatenform konstatieren, denn diese in Anschluss an Marx nahe liegende Überlegung können in Mayers Fall als „Totschlagargument“ gesehen werden. Rösing wirft die Frage auf, ob „die“ Sonatenform überhaupt existiert, oder ob sie eher als *ex post* Konstrukt einiger Theoretiker zu sehen ist.¹³² In diesem Falle würde erst die Betrachtung der Beethovenschen Werke durch Marx das Konzept der geschlechtsspezifischen Gegensätzlichkeit der Themenanlage begründen. Mayers Dilemma ist in diesem Zusammenhang, dass sie als Schülerin von Marx dieses Konstrukt verinnerlicht hat. Ihre Werke sind – ganz gleich ob Beethoven die Sonatenform so „dachte“ oder nicht – diesem Modell verpflichtet. Lässt man die Zuschreibungen zu, die Eva Rieger im Bezug auf musikalische Stereotypen in Anschluss an Beethoven getätigt hat, sind sowohl im Bereich der gewählten Gattungen als auf musikalischer Ebene vor allem männliche Merkmale wie große Intervallsprünge, *Sforzati*, volle Orchesterbesetzung und rhythmische Prägnanz¹³³ in Mayers Musik vorhanden. Geht man in der Überhöhung des Arguments noch einen Schritt weiter, kann man Mayers Werke als die Reproduktion eines männlichen Diskurses über musikalische Ästhetik, der sich in Anschluss an die Beethoven-Rezeption herausgebildet hat sehen. In letzter Konsequenz wären Mayers Kompositionen als Instrumente zum Machterhalt männlicher Herrschaft zu betrachten. Sie wäre im Bezug auf die Emanzipation der weiblichen Kunst eher Mittäterin und Vollzieherin der unterdrückenden Manifeste der männlichen Beethoven-Rezeption des 19. Jahrhunderts, als eine herausragende Komponistin, die den Weg zum weiblichen Streichquartett ebnete.

Ihr Schaffen lediglich als Prolongierung eines „männlichen“ Machterhaltungsdiskurses zu sehen greift zu kurz. Eine Möglichkeit das Dilemma zu lösen ist, die Globalvorwürfe, die durch die Reproduktion „männlicher“ Stereotype in ihrem Werk aufzuspüren sind, umzudeuten und gerade sie als weibliche Bewältigungsstrategie zu sehen, die die Unzulänglichkeiten der „männlichen“ Ansicht zeigt. Die Grundlage für diesen Umdeutungsversuche bildet jener

¹³² Rösing: „Männlichkeitssymbole“ 16-17

¹³³ Rösing: „Männlichkeitssymbole“ 10

Diskurs, der die Haltung der Fachkritik weiblichen Schaffens gegenüber charakterisiert: das spezifische Misstrauen in die kompositionstechnischen Fähigkeiten einer Frau – insbesondere die Meinung, dass Frauen komplexe architektonische Zusammenhänge in der Musik weder verstehen noch kompositorisch vollziehen könnten. Diese Argumentation hat sie gehörig in Wanken gebracht.

Weiter kann noch diskutiert werden, inwieweit das allgemeine Umfeld für eine so gut geschulte Komponistin wie Mayer nicht sogar einen gewissen Vorteil brachte. Autoren wie Breitfeld betonen die vordergründig negativen Aspekte, die sich auf das kreative Potential einer Frau auswirkten. Sie unterstellen den damaligen Rezensenten eine voyeuristische Befriedigung, wenn sich Komponistinnen an den älteren Vorbildern orientierten und bei Verlassen der altbekannten Pfade mit erhobenem Zeigefingern das Zurückkehren auf den rechten Weg einfordern.¹³⁴

Fühlte sich Mayer dadurch in ihrer Kreativität gehemmt?

Jeder Diskurs hat auch eine produktive Seite – wie man im Anschluss an den Poststrukturalismus formulieren könnte. Die spezifische Erwartungshaltung der Presse und des Publikums diene möglicherweise auch als Vehikel, um kompositorisch wahrgenommen zu werden. Gerade die in ihrer Biographie wiederkehrenden Verweise auf die für eine Frau außergewöhnlich „männliche“ Kompositionsweise – so unbehaglich sie uns heute auch sein mögen – könnten sie in ihrer Kreativität auch bestätigt haben. Die überdurchschnittliche Wahrnehmung einer Komponistin, die, entgegen den Erwartungen, handwerklich in der Lage war, die „schwierigste Gattung“ zu bedienen, wird in Emilie Mayers Fall möglicherweise unterschätzt.

¹³⁴ Breitfeld: „es webt darin...“, 50

Kapitel 1

Das erste Kapitel der vorliegenden Arbeit befasst sich mit den sozialen Bedingungen für Frauen, die im 19. Jahrhundert Streichquartette komponieren und versucht, Emilie Mayers Hinwendung zu dieser Gattung in einem größeren Kontext zu beleuchten.

Die Gattung Streichquartett stellt ein schwieriges Gebiet für Komponistinnen dar. Entlang des Kanons an klassischen Streichquartetten und des Begriffes der *absoluten Musik* bildet sich ein gattungsästhetischer Diskurs heraus, der Vergeistigung und höchste Qualitätsansprüche in sich vereint. Dieser Diskurs konstituiert das Streichquartett als männliche Domäne und führt zu einer negativen Wahrnehmung und Beurteilung von Kompositionen von Frauen. Offenkundiges Können einer Komponistin wird mit einer Umkehr der geschlechtsspezifischen Zuschreibungen begegnet – sie wird als „männliche“ Komponistin wahrgenommen. Neben dem gattungsästhetischen Diskurs haben Frauen zu dieser Zeit mit zwei weiteren grundlegend nachteiligen Aspekten zu kämpfen. Erstens ist ihre Ausbildung üblicherweise keine umfassende theoretische Unterweisung, sondern Instrumentalunterricht für die Hausmusik. Zweitens gelten für Frauen Streichinstrumente als „unschicklich“. Dadurch wird der Zugang zu Aufführungen erschwert, da Frauen generell keine Instrumentalensembles für Streicherkammermusik bilden oder zur Verfügung haben. Darüber hinaus scheitern sie nicht selten an dem durch männliche „Seilschaften“ dominierten Konzertbetrieb. Erst mit der Öffnung der institutionellen Ausbildung und der Zunahme von professionellen weiblichen Ensembles zeigt sich eine breitere kompositorische Tätigkeit im Bezug auf die Gattung Streichquartett.

Im Kontext des Gesamt-Repertoires an Streichquartetten von Frauen des 19. Jahrhunderts zeigt sich Emilie Mayers außergewöhnlicher Stellenwert. Weit produktiver als ihre Kolleginnen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts geboren wurden, stellt sie alleine beinahe ein Drittel des bekannten weiblichen Streichquartettrepertoires dieser Epoche.

Kapitel 2

Das zweite Kapitel widmet sich Aspekten von Emilie Mayers Biographie im Hinblick auf förderliche Bedingungen, die ihren Stellenwert für das Streichquartett-Repertoire begünstigen.

Ihre fundierte Ausbildung und ausgewählte Aspekte ihres Lebensweges als Voraussetzung für ein breites, auch „unschickliche“ Genres umfassendes Schaffen kann folgendermaßen zusammengefasst werden: Die Situation in den ersten drei Lebensjahrzehnten entspricht der „höheren“ Töchtern üblicherweise angedeihenden musikalischen Förderung, welche keinesfalls dazu angetan war, „große“ und schwierige Kammermusikwerke von der formalstrukturellen Qualität ihrer Streichquartette hervorzubringen. Durch den Tod ihres Vaters erlangt Mayer einen Status familiärer Freiheit, der es ihr erlaubt sich der Kompositionstätigkeit voll zu widmen und die Provinz zu verlassen. Mayer hat Glück und trifft auf hochprofessionelle Lehrer und Förderer – Carl Loewe, Adolf Bernhard Marx und Wilhelm Wieprecht. Diese sind aufgeschlossen genug, um das Ausnahmetalent einer Frau zu erkennen, sie auf höchstem Niveau zu unterrichten und für sie „Männerseilschaften“ zwecks Förderung ihrer Werke zu verwenden. Aufgrund dieser Verbindungen gelingt es Mayer professionelle Ensembles, wie das Zimmermann-Quartett und das Oertling-Quartett, für die Aufführungen ihrer Streichquartette zu gewinnen. Diese Aufführungen finden unter anderem in den bedeutenden Konzertsälen Berlins statt. Bei einem Aufenthalt in Wien gelingt ihr der Kontakt zum renommierten Hellmesberger-Quartett, das ihr Quartett A-Dur bei einer Privateinführung vor Erzherzogin Sophie zu Gehör bringt. Das mediale Echo im Hinblick auf ihre Streichquartette ist überdurchschnittlich groß und positiv, auch wenn die Tatsache, dass sie „komponiere wie ein Mann“ großes Gewicht erhält. Besonders hervorzuheben ist die positive Wahrnehmung der eher traditionellen Formsprache ihrer Werke.

Kapitel 3

Das dritte Kapitel befasst sich auf Werkebene mit fünf Streichquartetten der Komponistin – den Quartetten F-Dur, B-Dur, A-Dur, G-Dur und e-Moll.

Die Quellen der Analyse sind die Kopien der autographen Partituren in Reinschrift, die von der Staatsbibliothek zu Berlin zugeschickt wurden. Sie sind generell gut leserlich und wurden für Beispiele im Rahmen der Arbeit im Notensatz bearbeitet. Der Entstehungszeitraum der Quartette datiert zwischen 1850 und 1858 – also noch während Mayers Studienzeit. Hin-

sichtlich der zeitlichen Parameter ist zu bemerken, dass sich die Quartette in Bezug auf Taktarten, Tempovorschreibungen und Abfolge von schnellen und langsamen Teilen im üblichen Rahmen der Streichquartette der Klassik und Romantik bewegen. Auf eine symmetrische Anlage der Satzverläufe wird großen Wert gelegt. Üblicherweise an zweiter Stelle stehend, rückt der langsame Satz des Quartetts F-Dur, ein Variationensatz, aufgrund seiner langen Dauer an die dritte Stelle. Die Gesamtdauern der Werke liegen jeweils zwischen 22 und 30 Minuten. Wie die zeitlichen Parameter bewegen sich die Werke auch in Bezug auf die Tonarten nicht außerhalb damaliger Normen. Vier der fünf behandelten Streichquartette stehen in Dur-Tonarten. Es sind dies für Streichquartette „übliche“ Tonarten. Die ersten und vierten Sätze sind in der Grundtonart angelegt. Im Quartett e-Moll wird das *Finale* nach E-Dur aufgehellert – eine Praxis, die bei Haydn auch öfters vorkommt – und im Quartett A-Dur befindet sich ein Einschub in F-Dur. Die zweiten Sätze sind regelgerecht in der Dominante, Subdominante oder Parallele angelegt und die *Scherzi* in Grundtonart, Subdominant-Tonart, oder im Falle des Quartetts F-Dur in der Tonart der Mollparallele. Die formale Gestaltung der Quartette lässt sich folgendermaßen umreißen. Die einzelnen Sätze sind mit Ausnahme von zwei *Scherzo*-Sätzen und den Finalsätzen formal klar konzipiert und lassen sich zumeist auf althergebrachte Prinzipien zurückführen. Vor dem Kopfsatz des Quartetts A-Dur steht eine langsame Einleitung, die das Thema des Kopfsatzes assoziiert. In den ersten Sätzen zeichnen sich die in ihrer Charakteristik eher als „männlich“ zu bezeichnenden Themen durch ihre klare Periodenbildung aus. Der Nachsatz wird in der Regel an die Überleitungsgruppe angebunden. Die Überleitungsgruppen haben oft stark lyrischen Charakter und übernehmen die Funktion der Kontrastwirkung des Seitenthemas, das nicht selten vom Hauptthema abgeleitet wird und deshalb dem Hauptthema im Charakter sehr ähnlich ist. Als möglicher Bezug dieser Gestaltungsnorm sind die monothematisch gearbeiteten Kopfsätze der Quartette Haydns zu diskutieren. Die Durchführungen sind mit jeweils etwa 50 Takten annähernd gleich lang und haben Zwischenspiel-Charakter, der dadurch hervorgerufen wird, dass entweder mit unthematisch-figurativen Material gearbeitet wird – auffallend sind „barocke“ Alliterationen – oder Material aus den Überleitungsgruppen ins Zentrum gerückt wird und jenes von Haupt- und Seitenthema nur am Rande aufscheint. Die Reprisen werden in der Regel in annähernd analoger Gestalt der Exposition geführt und die Seitensätze regelgerecht in die Tonika-Region gewendet. Nicht selten finden sich zwischen Exposition und Durchführungen leichte Differenzierungen in Satztechnik und Artikulation. Im Quartett F-Dur wird

das Hauptthema auch figurativ variiert. Die Codae greifen abschließend entweder auf das Material des Hauptthemas oder der Überleitungsgruppe zurück. Die langsamen Sätze sind getragene, heitere Adagio-Sätze, die sich sehr stark an einigen *Adagio*-Sätzen von Haydn orientieren und sich durch ein Gegenüber von getragener, schreitender Bewegung und bewegten Umspielungen auszeichnen. Bis auf den langsamen Satz des Quartetts F-Dur stehen diese Sätze in Liedform. Im Quartett G-Dur findet sich ein tonal und thematisch kontrastierter Mittelteil. Die Tanzsätze sind für die Entwicklung der Formsprache der Komponistin von besonderem Interesse, da sich an ihnen das Spannungsverhältnis zwischen Tradition und kreativem Umgang überkommener Konzepte besonders zeigt. Im Quartett G-Dur überträgt sich die großformale, dreiteilige Anlage der Abfolge *Scherzo-Trio-Scherzo* auch auf die kleinen Teile und wird deshalb nicht mehr durch Wiederholungszeichen abgetrennt, sondern als variierte Wiederholung mit motivisch neu konzipiertem Mittelteil durchkomponiert. Noch weiter entfernen sich die durchkomponierten *Scherzo*-Sätze der Streichquartette A-Dur und e-Moll von der traditionellen Form, die mit dieser noch eine Assoziation von Charakter und Kontrast-Abschnitten gemeinsam haben. Die Finalsätze sind in ihrem Charakter als Coda im Bezug auf das gesamte Werk zu sehen und mit Ausnahme des Quartetts e-Moll, dessen Finale eine idealtypische Sonatenform darstellt, formal weniger gefestigt als die übrigen Sätze. Diese Sätze sind in Verweis auf Marx' Kompositionslehre als „figurale und fugenartige Sonatenformen“ zu bezeichnen, die eine zwar Haupt- und Seitensatz abgrenzen, aber eine konsequente und beständige figurative Durcharbeitung des thematischen Materials in den Vordergrund rücken. Als unmittelbare Konsequenz dieser Handhabung wird die Anlage einer Durchführung zugunsten einer ständig durchführenden Entwicklung abgeschwächt. Die Orientierung der Komponistin an Marx' Begriff „figurale und fugenartige Sonatenform“ lässt sich nicht zuletzt durch motivische Bezüge des Finalsatzes des Quartetts G-Dur auf die von Marx behandelten Lehrbuchbeispiele belegen.

Kapitel 4

Im letzten Kapitel der Arbeit werden Überlegungen zur stilistischen Verortung und deren genealogischen Bezügen angestellt.

Die Quartette sind einer frühen Werkschicht der Komponistin zuzuordnen. Einige Autoren sehen eine starke Orientierung an den „älteren Klassikern“ und erst in den späteren Werken eine Hinwendung zu Beethoven und Mendelssohn. Allerdings kann ein Bezug zu Beethovens Tonsprache im Hinblick auf das Quartett G-Dur diskutiert werden, das eine Nachkomposition von Beethovens op. 18/1 darstellt. Die Gemeinsamkeiten lassen sich im ersten Satz nicht nur anhand allgemeiner Parameter wie Satzumfang und Taktart ausmachen, sondern auch anhand motivischer Verwandtschaften, Ähnlichkeit in der periodischen Struktur und verarbeitungstechnischen Aspekten. Besonders hervorzuheben ist die Tendenz zu durchbrochener Arbeit und motivischer Abspaltung, die sich in Mayers Quartett daraus ergibt, dass ein längeres Thema in der Struktur der Verarbeitung eines kürzeren Themas von Beethovens op. 18/1 vorgenommen wird. In der Durchführung zeigen sich größere Unterschiede in der Auffassung. Verarbeitet Beethoven sein Thema als *Fugato*, ist Mayers Durchführung eine Stilisierung barocker Tonsprache ohne thematischen Bezug – ein zeitgeistiges Element.

Der Einfluss von Mayers Lehrer Marx lässt sich an ausbildungspraktischen Aspekten festmachen, wie der Beschäftigung mit vorbildhaften Werken der hypostasierten Meister der Wiener Klassik, die sich anhand eines Notenbüchlein im Nachlass belegen lassen. Die Beschäftigung mit vorbildhaften Werken bedingte dennoch ein anderes Bild als das einer im Stile Mozarts oder Beethovens komponierenden Frau. Als Schülerin des Hegelianers Marx war sie auf der Höhe der ästhetisch-theoretischen Lehre ihrer Zeit. Die Vorbildwirkung der alten Meister war Anknüpfungspunkt für eine eigene musikalische Klangentwicklung. Der traditionelle Bezug ihrer Kompositionen lässt sich aber in einem *Gender*-spezifischen Kontext verorten. Der Ansicht, dass das kompositorische Vollziehen „männlicher“ Kompositionsprinzipien als Baustein zum Machterhalt eines männlichen Diskurses zu sehen sei, steht das Argument einer weiblichen Bewältigungsstrategie gegenüber, die eine produktive Seite des „männlichen“ Diskurses um das Streichquartett aufzeigt. Die überdurchschnittliche Wahrnehmung einer Komponistin, die, entgegen den Erwartungen, handwerklich in der Lage war, die „schwierigste Gattung“ zu bedienen, wird in Mayers Fall in Hinblick auf kreative Motivation unterschätzt. Die Wegbereiterin des weiblichen Streichquartetts hat die Erwartungshaltung der „männlichen“ Kritik und Zuhörerschaft gehörig ins Wanken gebracht.

6 Quellen- und Literaturverzeichnis

1 Musikalien

a) Handschriftliche Quellen

Mayer, Emilie: *Quartetto in F-Dur, componirt von Emilie Mayer*. [Quartett F-Dur], Ms.: Partitur, Autograph, Sign.. Mus.ms.autogr. Mayer, E. 16, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

Mayer, Emilie: *Quartetto in B-Dur componirt von Emilie Mayer*. [Quartett B-Dur], Partitur, Autograph, Sign.. Mus.ms.autogr. Mayer, E. 20, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

Mayer, Emilie: *Quartetto [IV] in A-Dur, componirt von Emilie Mayer*. [Quartett A-Dur], Ms.: Partitur, Autograph, Sign.. Mus.ms.autogr. Mayer, E. 19, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

Mayer, Emilie: *Quartetto. G-Dur componirt von Emilie Mayer/Partitur*. [Quartett G-Dur], Ms.: Partitur, Autograph, Sign. Mus.ms.autogr. Mayer, E. 21, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

Mayer, Emilie: *Quatuor pour 2 Violons alto et Violoncelle par Emilie Mayer*. [Quartett e-Moll], Ms.: Partitur, Autograph, Sign. Mus.ms.autogr. Mayer, E. 15, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

b) Musikdrucke:

Fanny Hensel: Streichquartett in Es-Dur [Partitur und Stimmen], herausgegeben von Günther Marx, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1988.

Beethoven, Ludwig van: Streichquartette opus 18. Streichquartettfassung der Klaviersonate opus 14 Nr. 1. Urtext [Partitur], herausgegeben von Ernst Hettrich, München: Henle, 1996.

Haydn, Joseph: Sämtliche Streichquartette Vol. 8 (Hob. III: 57-62), „Urtext“, herausgegeben von Reginald Barrett-Ayres u. H.C. Robbins Landon, Wien: Doblinger, 1982.

2 Sekundärliteratur

a) Lexika

Furman Schleifer, Martha / Glickman, Sylvia (Hg.): Women composers: music through the ages [Bd.8], New York 2006.

Ledebur, Carl von: Tonkünstler-Lexikon Berlin's : von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, Berlin 1861.

Sadie, Julie Anne / Samuel, Rhian (Hg.): The New Grove Dictionary of Women Composers, London 1994.

Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre, Wien 2005.

b) Sammelbände

Häntzschel, Günter et al (Hg.): Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850-1918. Eine Quellendokumentation aus Anstandsbüchern und Lebenshilfen für Mädchen und Frauen als Beitrag zur weiblichen Literarischen Sozialisation, Tübingen 1986.

Krummacher, Friedhelm: Das Streichquartett. Von Mendelssohn bis zur Gegenwart, Laaber 2003 [Mauser, Siegfried (Hg.): Handbuch der Musikalischen Gattungen 6, Das Streichquartett 2].

Mayer, Clara (Hg.): KOM Komponistinnen im Musikverlag. Katalog lieferbarer Musikalien, Kassel 1996.

Rieger, Eva (Hg.): Frau und Musik, Kassel 1990.

c) Monographien

Bauer, Elisabeth Eleonore: Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos, Stuttgart 1992.

Chlapik, Herbert: Die Praxis des Notengraphikers, Wien 1991.

Feder, Georg: Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer, München 1998.

Griffiths, Paul: The String Quartet – A History, New York 1983

Hanslick, Eduard: Geschichte des Concertwesens in Wien. Erster Teil, Wien 1869.

Hoffmann, Freia: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur, Frankfurt/Main 1991.

Klinkhammer, Rudolf: Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik. Ein Sonderproblem in der Entwicklung der Sonatenform. Regensburg 1971 [Kölner Beiträge zur Musikforschung 65].

Konold, Wulf: Das Streichquartett. Von den Anfängen bis Franz Schubert, Wilhelmshaven 1980.

Kühn, Clemens: Formenlehre der Musik, Kassel [weitere] 2001.

Kramarz, Joachim: Das Streichquartett, Wolfenbüttel 1961[Beiträge zur Schulmusik, 9].

Leierseder, Brigitte: Das Weib nach den Ansichten der Natur. Studien zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenleitbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert [Univ. Diss], München 1981.

Le Beau, Luise Adolpha: Lebenserinnerungen einer Komponistin, Baden-Baden 1910.

Marx, Adolf Bernhard: Die Lehre von der musikalischen Komposition [Bd. 3], Leipzig 1879.

Ratz, Erwin: Einführung in die musikalische Formenlehre, Wien 1973.

Rieger, Eva: Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung, Frankfurt/Main 1981.

Roster, Danielle: Allein mit meiner Musik. Komponistinnen in der europäischen Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins frühe 20. Jahrhundert, Echternach 1995.

Runge-Woll, Almut: Die Komponistin Emilie Mayer (1812-1883). Studien zu Leben und Werk, Frankfurt/Main 2003.

Schleuning, Peter: Fanny Hensel geb. Mendelssohn. Musikerin der Romantik, Köln 2007.

Schmidt-Beste, Thomas: Die Sonate. Geschichte-Formen-Ästhetik, Kassel 2006.

Stegmüller, Jürgen: Das Streichquartett. Eine internationale Dokumentation zur Geschichte der Streichquartett-Ensembles und Streichquartett-Kompositionen von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wilhelmshaven 2007.

Stöhr, Richard: Musikalische Formenlehre, Wien 1921.

Weissweiler, Eva: Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen, Frankfurt/Main 1981.

Ziegenrucker, Wieland: ABC Musik. Allgemeine Musiklehre, Wiesbaden [weitere] 1997.

d) Unselbstständige Publikationen

Albrecht, Philipp: „Eine Amazonengruppe mit ästhetischem Programm“; in: Bartsch, Cornelia (Hg.): Der "männliche" und der "weibliche" Beethoven, Bonn 2003, 415-428.

Arlt, Wulf: „Zur Geschichte der Formenlehre und zur Beethovenanalyse im 19. Jahrhundert: Adolph Bernhard Marx“; in: Döhl, Friedhelm (Hg.) : Beethoven '77. Beiträge der Beethoven-Woche 1977, Zürich 1979, 21-44.

Bartsch, Cornelia: „Fanny Hensels einziges Streichquartett – ein Problemfall?“; in: Braunmühl, Claudia von (Hg.): Etablierte Wissenschaft und feministische Theorie im Dialog, Berlin 2003, 135-158.

Breitfeld, Claudia: „...es webt darin ein männlich-leidenschaftlicher Geist«. Emilie Mayers Auseinandersetzung mit Beethoven“; in: Brand, Bettina / Helmig, Martina (Hg.): Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults, München 2001, 45-57.

Borchard, Beatrix: „Quartettspiel und Kulturpolitik im Berlin der Kaiserzeit. Das Joachim Quartett“; in: Bartsch, Cornelia (Hg.): Der "männliche" und der "weibliche" Beethoven, Bonn 2003, 369-398.

Finscher, Ludwig: „Streichquartett“; in: MGG2 Sachteil, Sp. 1924-1977.

Fuhrman Schleifer, Martha / Linda Plaut: “Emilie Mayer (1812-1883)”; in: Furman Schleifer, Martha / Glickman, Sylvia (Hg.): Women composers: music through the ages [Bd.8], New York 2006, 131-135.

Le Beau, Louise Adolpha: „Sind Musikerinnen mittelmäßig?“ [Über die Erziehung der weiblichen musikalischen Jugend, Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung, 6/44, 1878, 366-367]; in: Rieger, Eva (Hg.): Frau und Musik, Kassel 1990, 56-59.

Mahling, Christoph Helmut: „Zum „Musikbetrieb“ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“; in: Dahlhaus, Carl (Hg.): Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert, Regensburg 1980, 27-284.

Prante, Inka: „Warum sollten nicht auch Frauen in der Tonkunst excellieren können? Joachim-Schülerinnen im Streichquartett“; in: Bartsch, Cornelia (Hg.): Der "männliche" und der "weibliche" Beethoven, Bonn 2003, 399-414.

Reich, Nancy B.: „European Composers and Musicians, ca. 1800-1890“; in: Pendle, Karin (Hg.): Women & Music. A History, Bloomington 1991, 97-122.

Rieger, Eva: „Emilie Mayer“; in: Sadie, Julie Anne / Samuel, Rhian (Hg.): The New Grove Dictionary of Women Composers, London 1995, 321.

Rösing, Helmut: „Auf der Suche nach Männlichkeitssymbolen. Beethoven und die Sonatenhauptsatzform“; in: Bartsch, Cornelia (Hg.): Der "männliche" und der "weibliche" Beethoven, Bonn 2003, 5-20.

Schmidt, Dörte: „In vierfach geschlungener Bruderumarmung Aufschweben“. Beethoven und das Streichquartett als ästhetische und soziale Idee in der zeitgenössischen Publizistik“; in: Bartsch, Cornelia (Hg.): Der "männliche" und der "weibliche" Beethoven, Bonn 2003, 351-368.

Sichard, Martina: „Beethovens Geist aus Marx Händen. Die Komponistin Emilie Mayer (1812-1883)“; in: Bartsch, Cornelia (Hg.): Der "männliche" und der "weibliche" Beethoven, Bonn 2003, 331-348.

Sichard, Martina: „Emilie Mayer (1821-1883). Auf den Spuren einer vergessenen Komponistin“; in: Brand, Bettina (Hg.): Komponistinnen in Berlin, Berlin 1987, 150 – 173.

Valdivia, Hector: „Luise Adolpha Le Beau (1850-1927)“; in: Furman Schleifer, Martha / Glickman, Sylvia (Hg.): Women composers: music through the ages [Bd.8], New York 2006, 217-221.

Yudkin, Jeremy: „Beethoven’s “Mozart“ Quartet; in: Journal of the American Musicological Society 45/1 (1992), 30-74.

e) Internetquellen

Projekt MUGI (music & gender im Internet), Prof. Dr. Beatrix Borchard, Projektleitung; 2001 Projektbeginn; Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

<http://mugi.hfmt-hamburg.de/>

letzter Zugriff 16.9.2008 15:43

Heinz-Mathias Neuwirth

1983	geboren in Waidhofen/Thaya
2002	Matura am Musikgymnasium/Wien
2003	Präsenzdienst
1990-2001	Violine u.a. bei Prof. Franz Samohyl
2002-2008	Studium Konzertfach Viola an der Konservatorium Wien Privatuniversität bei Fritz Bauer, Abschluss mit Auszeichnung
2003-	Studium Politikwissenschaft
2004-2010	Studium Musikwissenschaft
2008-	Tätigkeit als Bratschist in Kammermusikensembles
2009-	Tätigkeit im Musikverlag als Herausgeber