



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zwischen Repräsentation, Sittsamkeit und Emanzipation“

Die Frau am Klavier in ausgewählten deutschen
Bild Darstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts

verfasst von

Caroline Heusinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreut von:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler

Für Annina Lena Sophie

*Wenn dein Finger durch die Saiten meistert -
Laura, izt zur Statue entgeistert,
Izt entkörperst steh' ich da.
Du gebietest über Tod und Leben,
Mächtig wie von tausend Nervgeweben
Seelen fordert Philadelphia.

Ehrerbietig leiser rauschen
Dann die Lüfte, dir zu lauschen.
Hingeschmiedet zum Gesang
Stehn im ew'gen Wirbelgang,
Einzuziehn die Wonnefülle,
Lauschende Naturen stille.
Zauberin! mit Tönen, wie
Mich mit Blicken, zwingst du sie.

Seelenvolle Harmonien wimmeln,
Ein wollüstig Ungestüm,
Aus den Saiten, wie aus ihren Himmeln
Neugebor'ne Seraphim;
Wie, des Chaos* Riesenarm entronnen,
Aufgejagt vom Schöpfungsturm, die Sonnen*

*Funkelnd führen aus der Nacht,
Strömt der Töne Zaubermacht.

Lieblich izt, wie über glatten Kieseln
Silberhelle Fluten rieseln,
Majestätisch prächtig nun,
Wie des Donners Orgelton,
Stürmend von hinnen itzt, wie sich von Felsen
Rauschende, schäumende Gießbäche wälzen,
Holdes Gesäusel bald,
Schmeichlerisch linde,
Wie durch den Espenwald
Buhlende Winde,

Schwer nun und melancholisch düster,
Wie durch toter Wüsten Schauernachtgeflüster,
Wo verlornes Heulen schweift,
Thränenwellen der Cocytus schleift.
Mädchen, sprich! Ich frage, gib mir Kunde:
Stehst mit höhern Geistern du im Bunde?
Ist's die Sprache, lüg' mir nicht,
Die man in Elysen spricht?*

(Friedrich Schiller: Laura am Klavier)

Danksagung

Mein größter Dank gilt meiner Mutter, welche mich bei der Themenfindung inspirierte und bei der ich stets ein offenes Ohr vorfand.

Meinem „Magistervater“ Dr. Petr Fidler danke ich für die äußerst konstruktive Begleitung bei dieser Arbeit. Er lenkte kritisch die Bahnen des Weges, den ich selber gehen konnte.

Des Weiteren sei Maximilian Haas für das historische und musikhistorische Fachwissen gedankt, welches in dieser interdisziplinären Abhandlung so manche Wissenslücken gefüllt hat. Meinem Vater danke ich für die anregenden, die Materie vertiefenden Gespräche, Ulrike Haas für die gründliche und liebevolle Durchsicht des Manuskripts sowie zu guter Letzt Dr. Alfons Huber, Restaurator der Sammlung alter Musikinstrumente im kunsthistorischen Museum Wien, für die Hilfestellungen bei der Bestimmung der Tasteninstrumente.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	11
Ziele der Abhandlung	13
Forschungsstand	14
Vorgehensweise und Aufbau der Abhandlung	19
2. DIE VIELEN GESICHTER DES „KLAVIERS“	23
2.1. Vom „Einsaiter“ zum „Vielsaiter“: Das Clavichord	24
2.2. Das Zupfklavier: Cembalo, Spinett, Virginal	25
2.3. Die Vollendung: das Hammerklavier	27
3. DAS KLAVIER – EIN „SCHICKLICHES“ INSTRUMENT FÜR DIE FRAU	29
3.1. Das Instrument als Ebenbild des menschlichen Körpers	36
3.2. „Verbotene“ Streichinstrumente	38
3.3. „Verbotene“ Blas- und Schlaginstrumente	42
3.4. Ein „erlaubtes“ Instrument: Die Harfe	43
3.5. Eine „erlaubte“ Instrumentengruppe: Die Tasteninstrumente	44
3.6. Ausnahmen bestätigen die Regel	45
4. DIE ADELIGE FRAU AM KLAVIER: GLANZ, REPRÄSENTATION UND SCHÖNHEIT	48
4.1. Noblesse oblige „Adelige Frauenzimmer“	48
4.2. Klavierspielerin vom Stand und das repräsentative Porträt	56
4.2.1. Die Artes Liberales als Präsentationsfeld des Adels	62
4.2.2. Die Vorbildfunktion des französischen repräsentativen Standesporträts	64
<i>Marguerite de Sève</i> von Nicolas de Largillière	66
4.2.3. Das Standesporträt in den deutschen Fürstentümern	68
Das Klavier neben Draperie und Säule	69
<i>Juliane Fürstin zu Schaumburg-Lippe</i> von Johann Heinrich Tischbein d. Ä.	69
<i>Anna Amalia Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach</i> von Johann Georg Ziesenis..	71
Berührungspunkt Klavier	73
<i>Elisabeth Christine Ulrike von Braunschweig-Wolfenbüttel</i> von Johann Georg Ziesenis	73
<i>Kurfürstin Elisabeth Auguste von Pfalz-Sulzbach</i> von Johann Heinrich Tischbein d. Ä.	74
<i>Ein unbekanntes Fräulein am Spinett</i> von Johann Heinrich Tischbein d. Ä.	75
In Aktion am Klavier	77

<i>Amalie von Mecklenburg-Schwerin</i> von Georg David Matthieu	77
<i>Louise von Vincke</i> von Johann Heinrich Tischbein d. Ä. Die Galerie der Schönheiten.....	79
Exkurs <i>Madame de Pompadour</i> von François Boucher: Eine besondere Frau.....	83
Das Klavier als Zeichen für Stand und Kunstverstand	85
4.3. Der Übergang des Adels- zum bürgerlichen Porträt	87
<i>Kurfürstin Elisabeth Auguste von Pfalz-Sulzbach</i> von Johann Georg Ziesenis	88
4.3.1. Die Musik als Sinnbild für familiäre Eintracht	91
<i>Hausmusik am kurfürstlichen Hofe zu München</i> von Johann Nikolaus de Grooth.....	92
<i>Lord Cowper und die Familie Gore</i> von Johann Zoffany.....	95
4.3.2. Ehelicher Einklang: Das musische Ehepaar	98
<i>Carl Heinrich Graun mit seiner Gattin Anna Luise</i> von Antoine Pesne	98
<i>Der Maler und seine Familie</i> von Jean-Marc Nattier	100
<i>Der Maler mit seiner ersten Frau am Spinett</i> von Johann Heinrich Tischbein d. Ä.	102

5. DIE BÜRGERLICHE FRAU AM KLAVIER ZWISCHEN TUGEND UND VERRUCHTHEIT

5.1. TUGEND, SITTSAMKEIT UND ANSTAND	105
5.1.1. Die bürgerliche Frau im Zeitalter des gesellschaftlichen Wandels - Gattin und Mutter	105
5.1.2. Die bürgerliche Klavierspielerin und das Gesellschaftsportrait	108
<i>Die Familie Bruch im Stiefel</i> von Johann Friedrich Dryander.....	110
5.1.2.1. Der Kunstverstand des Bürgertums und die Funktion von Hausmusik	112
Musikausübung als Inszenierung	113
Musikausübung als Inszenierung der bürgerlichen Weiblichkeit	115
5.1.2.2. Die Vorbildfunktion des englischen „empfindsamen“ Porträts	117
<i>Christoph Martin Wieland im Kreis seiner Familie</i> von Georg Melchior Kraus	118
5.1.2.3. Die musizierende Familie als Keimzelle der Gesellschaft.....	121
Das Familienportrait	124
<i>Basler Familienkonzert</i> von Sebastian Gutzwiller	125
<i>Die Familie Menzel am Flügel</i> von Adolph Friedrich Erdmann von Menzel	127
5.1.2.4. Klavier zu vier Händen	129
5.1.2.5. Die „Arbeit“ am Klavier	130
<i>Mädchen am Flügel</i> von Georg Friedrich Kersting.....	130
5.1.2.6. Die wohlerzogene Tochter	132
<i>Maler mit Familie</i> von Georg Ludwig Eckhardt	136
<i>Love's Young Dream</i> von George Goodwin Kilburne.....	138
<i>Das Ja-Wort</i> von Johannes Raphael Wehle.....	139
5.1.2.7. Der Salon als Institution.....	140

<i>Die Familie Remy</i> von Januarius Zick	141
<i>Geselligkeit im Salon</i> von Paul Hey	143
<i>Ideke am Klavier</i> von Ludwig Emil Grimm	145
5.2. VERRUCHT, VIRTUOS UND FREI:	
DIE EMANZIPATION AM KLAVIER	148
5.2.1. Klavier und Erotik	148
<i>Frau Maerker am Klavier</i> von Adolph Friedrich Erdmann von Menzel	150
<i>Die Verliebte am Klavier</i> von Eugène Delacroix	151
<i>The Awakening Conscience</i> von William Holman Hunt	152
<i>La Sonate à Kreutzer</i> von René Prinet	154
5.2.2. Die Flucht aus der Realität: <i>Stilleben am Spinett</i> von Gabriel von Max	155
5.2.3. Die Denkerin am Klavier	156
<i>Emilie Menzel</i> von Adolph Friedrich Erdmann von Menzel	156
<i>Dame am Klavier sitzend</i> von Adolph Friedrich Erdmann von Menzel	157
<i>Chopin</i> von Albert von Keller	158
5.2.4. Selbstbewusst am Klavier: <i>Amalie Makart am Klavier</i> von Hans Makart	159
5.2.5. Weibliches Virtuositentum: <i>Clara Schumann und Joseph Joachim musizierend</i> von Adolph Friedrich Erdmann von Menzel	160
5.2.6. Die Pianistin als „Opfer ihrer Triumphe“	162
<i>Die Frau am Schreibtisch</i> von Lesser Ury	163
6. SCHLUSSWORT	165
 I. LITERATURVERZEICHNIS	171
II. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	189
III. ABBILDUNGEN	193
IV. ABSTRACT	223
V. CURRICULUM VITAE	224

EINLEITUNG

„Der gefoltete Geist Mozarts entringt sich ächzend und unter Würgen dem Instrumentenkörper. Der Geist Mozarts schreit aus einer Hölle hervor, weil die Spielerin nichts empfindet, sie muß aber unablässig Töne hervorlocken. Kreischend und knurrend entfliehen die Töne dem Instrument. Kritik braucht SIE nicht zu fürchten, die Hauptsache ist, daß etwas erklingt, denn das ist das Zeichen dafür, daß das Kind über die Tonleiter in höhere Sphären aufgestiegen und der Körper als tote Hülle untengeblieben ist.“¹

Zur „Bestimmung“ der Frau gehört auch heute noch das Musische, und es wird begrüßt, wenn nicht nur intellektuelle Fähigkeiten, sondern Klavier- und Ballettunterricht den Bildungskanon bereichern. Auch ich stand als Mädchen an der Ballettstange und spielte Etüden auf dem Klavier.

Die Strukturen haben sich kaum gewandelt. Selten sind es junge Frauen, die Schlagzeug und Fußball spielen. Doch inzwischen wehren sich viele, – auch ich habe mich gewehrt – ein Umstand, der im 18. und 19. Jahrhundert schwieriger gewesen wäre. Doch der Zwang des Klavierlernens bot und bietet auch Formen von Befreiung: den Ausweg aus einem faden und inspirierenden Alltag, sei es durch das Entfliehen in eine Fantasiewelt oder ganz real durch das „Zusammenspiel“ mit einem Lehrer, Partner oder Zuhörer. So nutzt *Madame Bovary* im Roman von Gustave Flaubert die Lehrstunden zur Begegnung mit ihrem Geliebten. Das Klavierspiel als Sinnbild ihres Innenlebens, welches im Laufe der Ehe mit ihrem Gatten wie ausgetrocknet war, erblüht durch die neue Beziehung. Auch Franz von Schobers Verse thematisieren in Franz Schuberts *An die Musik* den Ausweg durch die Kunst.

*„Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
hast du mein Herz zu warmer Lieb entzunden,
hast mich in eine bessere Welt entrückt!*

*Oft hat ein Seufzer, deiner Harf entflossen,
ein süßer, heiliger Akkord von dir
den Himmel besser Zeiten mir erschlossen,*

¹ Jelinek 1983, S. 46.

*du holde Kunst, ich danke dir dafür!*²

Die Gemälde der Frau am Klavier im 18. und 19. Jahrhundert sind so zahlreich, dass man sie beinahe als eine eigene Bildgattung werten könnte.

Ein Moment, das immer vorhanden ist, ist das der Verstrickung zweier Künste. Musik ist nach Theodor W. Adorno eine Zeitkunst. In Malerei fixiert wird allerdings die Zeit angehalten, der Augenblick eingefroren. Der Klang ist bestenfalls ein Ton, eine Melodie kann nicht abgebildet werden und was klingt, bleibt ein Geheimnis. Und doch versucht die Kunst, gerade wenn sie gelungen ist, dem eingefrorenen Moment Leben und damit einen Verlauf einzuhauen. Doch erst das Bildmedium Film ist wirklich imstande, Musikproduktion nachzuvollziehen.

„Das Selbstverständliche, daß Musik Zeitkunst sei, in der Zeit verlaufe, heißt in doppeltem Verstande, daß Zeit ihr nicht selbstverständlich ist, daß sie diese zum Problem hat. [...] Ist Zeit das Medium, das als fließendes jeder Verdinglichung zu widerstreben scheint, so ist doch die Zeitlichkeit der Musik eben das an ihr, wodurch sie überhaupt zu einem selbstständig sich Durchhaltenden, zum Gegenstand, zum Ding gleichsam gerinnt. Man nennt deshalb musikalische Form ihre zeitliche Ordnung. Die Nomenklatur Form verweist die zeitliche Artikulation von Musik aufs Ideal von deren Verräumlichung. – Nicht minder aber ist Malerei, Raumkunst, als Bearbeitung des Raumes dessen Dynamisierung und Negation. Sie hat ihre Idee an der Transzendenz zur Zeit hin. Die Bilder dünken die gelungensten, in denen das absolut Gleichzeitige wie ein Zeitverlauf erscheint, der den Atem anhält; das nicht zuletzt hebt von der Plastik sie ab. [...] In ihrem Gegensatz gehen die Künste ineinander über.“³

Theodor Adorno schreibt weiter, auf Walter Benjamins⁴ Thesen aufbauend, dass Malerei und Musik vergleichbar seien, da beide einen „Sprachcharakter“ hätten: sie erzählen.

„Konvergieren Malerei und Musik nicht durch Anähnung, so treffen sie sich in einem Dritten: beide sind Sprache.“⁵

² Schober 2007, S. 9.

³ Adorno 1990, S. 628-629.

⁴ „Es gibt eine Sprache der Plastik, der Malerei, der Poesie. So wie die Sprache der Poesie in der Namenssprache des Menschen, wenn nicht allein, so doch jedenfalls mit fundiert ist, ebenso ist es sehr wohl denkbar, daß die Sprache der Plastik oder Malerei etwa in gewissen Arten von Dingsprachen fundiert sei, daß in ihnen eine Übersetzung der Sprache der Dinge in eine unendlich viel höhere Sprache, aber doch vielleicht derselben Sphäre, vorliegt. Es handelt sich hier um namenlose, unakustische Sprachen, um Sprachen aus dem Material; dabei ist an die materiale Gemeinsamkeit der Dinge in ihrer Mitteilung zu denken.“ (Benjamin/Tiedemann 1992, S. 47-48.)

⁵ Adorno 1990, S. 633.

Der Diskurs über die Analogie von Musik und Malerei ist alt. Diese Abhandlung reiht sich in diesem Sinne jedoch nicht in den Philosophiekanon ein, sondern beleuchtet vielmehr auf dessen Hintergrund eine Sozialgeschichte der Frau am Klavier.

Ziele der Abhandlung

Zielsetzung ist es die „Frau am Klavier“ als Bildsujet zu erfassen. In diesem Zusammenhang kommen jene zwei Jahrhunderte zur Behandlung, in welchen die künstlerische Entwicklung des Porträts den gewaltigsten Umbruch erfuhr. Es vollzieht sich vom 18. zum 19. Jahrhundert ein schleichender Wechsel der Auftraggeberschicht vom Adel zum Bürgertum. Eine neue Schicht des Bürgertums entsteht, wird zur staatstragenden Keimzelle einer Gesellschaft, die neue Werte schafft, um den ökonomischen Zwängen einer frühkapitalistischen Welt gerecht zu werden.

Mit den umgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen ergeben sich neue Bildthemen. Das Standesporträt des Adels versiegt langsam. Die Motive, das Umfeld, der Bildausschnitt sowie die „Bildaussagen“ verändern sich. Dieser Wandel vollzieht sich deutlich, vielleicht sogar besonders deutlich im Bildthema „die Frau am Klavier“.

Auf Grund der Bildfülle erfolgte eine regionale Einschränkung auf die Behandlung der deutschen Fürstentümer. Der Einfachheit halber wird des Öfteren von Deutschland die Rede sein, obwohl dies einen historischen Vorgriff bedeutet.

Es werden jedoch viele Bezüge nach Frankreich und England hergestellt sowie Bildwerke aus diesen Ländern als Ergänzung herangezogen. Doch auch schon damals vermischten sich die Grenzen. Künstler reisten, hatten Auslandsaufenthalte, setzten sich Einflüssen anderer Länder aus, und so ist eine scharfe Trennung kaum zu gewährleisten. Als Schwierigkeit gerade im europäischen Vergleich stellt sich die zeitliche Einordnung dar: England hatte eine Vorreiterrolle und vollzog den Wandel ins Bürgerliche früher. Überhaupt war die „Modernisierung“ der Bildthemen nicht linear. So kann im Einzelvergleich das ältere Bild das „fortschrittlichere“ sein, je nachdem in welchem Land oder Umfeld es entstand. Auch der Stilpluralismus der Zeit erschwert Einordnungen: Romantik, Biedermeier und Klassik sind keine abzutrennenden Stilepochen, sie überschneiden sich.

Forschungsstand

Arthur Loesser markiert mit seiner Abhandlung *Men, Women and Pianos* aus dem Jahre 1954 den Beginn der wissenschaftlichen Darstellung der Sozialgeschichte des Klaviers. Auch er hebt die Tatsache der unterschiedlichen Entwicklungen in den Ländern Deutschland, Österreich, England, Frankreich und den USA von 1648 bis ins 20. Jahrhundert hervor, proklamiert jedoch am Schluss gemeinsame Strömungen. Die Geschichte der Frau am Instrument hat hier allerdings nur untergeordnete Wichtigkeit, zentral sind die Geschichte und die bauliche Entwicklungen des Tasteninstrumentes.⁶

James Parakilas entwirft im Sammelband *Piano Roles. Three Hundred Years of Life with the Piano* als Hauptautor eine Geschichte des Klaviers, wobei Herstellung, Verbreitung und Sozialgeschichte des Instrumentes erläutert werden. Der Autor widmet sich gemeinsam mit Gretchen A. Wheelock der Revolution des Musikinstrumentes in den Jahren 1770 bis 1820. E. Douglas Bomberger et.al. behandelt das Motiv der „Klavierstunde“, Charlotte N. Eyerman berichtet über die Französische Bildkultur und Pianistinnen im 19. Jahrhundert.⁷

Bezüglich bürgerlicher Kultur erschienen dezidiert nachfolgende Werke:

Stefana Sabin schildert in ihrer eher populärwissenschaftlichen⁸ Studie *Frauen am Klavier* eine Kulturgeschichte mit Querbezügen zu Literatur und Malerei, die das Sujet aufgriffen und den Zeitgeist festschrieben bzw. festhielten. Die Autorin stützt sich hierbei auf die bürgerliche Kultur, wobei sie eine genaue Einschränkung auf ein geographisches Gebiet außer Acht lässt und einen Grundüberblick über die Thematik bietet. Für sie ist das Klavier eindeutig ein bürgerliches Hausinstrument sowie ein „weibliches Accessoire“.⁹

Freia Hoffmann erörtert in ihrer Abhandlung *Instrument und Körper* das Phänomen der musizierenden Frau in der bürgerlichen Kultur. Sie untersucht den Zeitraum von 1750-1850. In einem ersten Schritt schildert sie die Einschränkungen, die Instrumentalistinnen erfuhren sowie deren Leben am und mit dem Instrument. Sie erläutert die Separation von „weiblichen“ und „unweiblichen“ Instrumenten und stützt sich da vor allem auf Carl Ludwig Junker, der sich Ende des 18. Jahrhunderts Sorgen um die Schicklichkeit der musizierenden Frau machte. Freia Hoffmann deklariert das Klavier als gutbürgerliches Fraueninstrument. Sie thematisiert allerdings auch den Widerstand, den Frauen gegen die herrschenden

⁶ Loesser 1954.

⁷ Parakilas 2000.

⁸ Statt einer wissenschaftlichen Betrachtung gleicht es mehr einer essayistischen Darstellung, wobei Gedanken Freia Hoffmanns und Arthur Loessers undeklariert übernommen werden. Des Weiteren vollzieht sie den Schritt in die Zukunft der Frau im Übergang zum 20. Jahrhundert, in die Erwerbsarbeit.

⁹ Sabin 1998.

„Wahrnehmungsmuster“ leisteten, indem sie ein „unschickliches“ Musikinstrument spielten und dies öffentlich taten. Die Musizierpraxis der adeligen Frau lässt sie abgesehen von einigen wenigen Bezügen außer Acht.¹⁰

Eva Rieger widerspricht Freia Hoffmann in ihrem Nachwort zu *Frauen mit Flügel*: Das Klavier sei kein „weibliches“ Instrument im Gegensatz zu Harfe und Glasharmonika, denn es seien auch Männer, die als Salonvirtuosen und Komponisten an ihm reüssierten. Dennoch gesteht sie dem Instrument eine bestimmende Bedeutung für die Frau innerhalb des bürgerlichen Lebens zu.¹¹

Melanie Unseld und Florian Heesch führen in dem *Lexikon Musik und Gender* systematisch-lexikalische Abschnitte zu verschiedenen Musikinstrumenten sowie deren Bezüge zum „weiblichen Geschlechtscharakter“ an. In diesem Zusammenhang deklarieren sie, gleich Freia Hoffmann, die Tasteninstrumente als „weiblich“.¹²

Doch eine eindeutige Zuschreibung des Klaviers als weibliches Instrument ist natürlich problematisch. Das Klavier ist bis heute das bevorzugte Lehr- und Lerninstrument beider Geschlechter und das präferierte zur Erstellung von Kompositionen. Beim Virtuosentum stellt sich gerade ein Wandel ein, indem Frauen und Männer in den obersten Kategorien anfangen, sich die Waage zu halten, doch ist das eine recht neue Entwicklung. Pianostars waren bis dato überwiegend Männer. Doch auch diese Tatsache hat Aussagencharakter. Es spielten mehr Frauen Klavier, doch die berühmteren waren die Männer.

Das Klavier war in jedem Falle auch das Instrument der Frau, weil auch das weibliche Spiel an ihm ästhetischen Kriterien genügte, wie im Folgenden dargelegt werden soll.

Einen geschichtlichen Abriss über die Frau und Musik, untergliedert in die einzelnen Jahrhunderte, bieten Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld ebenfalls im *Lexikon Musik und Gender*.¹³

Eva Rieger¹⁴ proklamiert in *Frau, Musik und Männerherrschaft* die Ausgrenzung der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung. Augenmerk wird hierbei auf die Zeit der Veränderungen ab 1750 gelegt.¹⁵

¹⁰ Die Autorin schließt ihre Abhandlung mit den Lebensumständen und Voraussetzungen der musikalischen Karriere der Frau, wobei sie Biographien einzelner Instrumentalistinnen hervorhebt. (Hoffmann 1991.)

¹¹ Rieger 1996.

¹² Unseld/ Heesch 2010.

¹³ Kreutziger-Herr/ Unseld 2010.

¹⁴ Des Weiteren bietet Eva Rieger in *Frau und Musik* eine Bibliographiesammlung bezüglich der Thematik an. (Rieger 1999.)

¹⁵ In einem ersten Schritt erläutert sie Inhalt und Zweck der Mädchenbildung, des Weiteren beschäftigt sie sich mit Musik als Träger von geschlechtsspezifischen Ideologien und der Schwierigkeit der Übernahme von Frauen. Sie zieht Beispiele durch Frauenschicksale heran, in welchen Musikalität durch Rollenzugehörigkeit zurückgedrängt wurde. Schlussendlich widmet sie sich den musikalischen Berufen und prüft diese auf Verhinderungen gegenüber der Einnahme von Frauen. (Rieger 1981.)

Gunilla-Friederike Budde widmet sich der Darstellung von *Musik in Bürgerhäusern*, indem sie eine Charakterisierung des Bürgertums und dessen Kulturbeflissenheit vornimmt sowie Musik als Verständigungs- und Inszenierungsmedium einer Gesellschaftsschicht auszeichnet.¹⁶

Adrian Daub vermittelt in seiner Abhandlung *Zwillingshafte Gebärden* – trotz Konzentration auf das Vierhändigspiel – eine umfassende sozialgeschichtliche Darstellung der Klavierkultur des 19. Jahrhunderts, über das Klavier als Möbelstück im bürgerlichen Salon bis zum Instrument, dem Erotik anhaftet.¹⁷

Andreas Ballstaedt widmet sich der Darstellung der *Salonmusik: Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*. Er zeichnet hiermit ein umfangreiches Bild des bürgerlichen Musiklebens, das in der Schaffung des Salons als halböffentlicher Veranstaltung kulminierte, in der meist die Tochter des Hauses sich und ihre dilettantische Musikausübung präsentieren musste und konnte.¹⁸

Eine kunsthistorische Analyse bleibt allerdings bei allen erwähnten Autoren und Autorinnen aus.

Die Werke zur bürgerlichen Kultur und deren Beziehung zu Musik wurden hier an den Anfang gestellt, da sie ebenfalls in der Literatur vorangestellt sind, obwohl diese Abhandlung eine chronologische Darstellung vom Feudalismus zum „bürgerlichen Zeitalter“ vollzieht. In den letzten Jahren wurde das Augenmerk in der musikalischen Frauenforschung vermehrt auf das 19. und 20. Jahrhundert gelegt, nur in Ansätzen das 18. Jahrhundert thematisiert.¹⁹ Die Forschungen bezüglich der adeligen Frau und Musik im deutschen Kulturkreis, in der vorgegebenen Zeitspanne, sind rar gesät. In diesem Zusammenhang sei auf das Werk von Linda Maria Koldau *Frauen-Musik-Kultur* zu verweisen. Die Autorin vollzieht die Geschichte der Frau am Musikinstrument im deutschen Sprachgebiet der frühen Neuzeit nach. Ihre Abhandlung verortet das Phänomen in drei unterschiedlichen sozialen Strukturen: in der Aristokratie, dem Bürgertum und im Ordensleben. Trotz der Deklaration des Zeitraumes der frühen Neuzeit, wird das Augenmerk auf das 16. und 17. Jahrhundert gelegt und das darauf folgende, das Zeitalter des deutlichsten politischen und gesellschaftlichen Umbruchs, vernachlässigt.²⁰

¹⁶ Budde 2002.

¹⁷ Daub 2009.

¹⁸ Ballstaedt/ Widmaier 1989.

¹⁹ „[...] die jüngere Historiographie [hat] vorrangig den Aufstieg des Bürgertums und dessen theatrale Ausdrucksformen untersucht, wodurch der Blick auf die Hofkultur weitgehend verstellt wurde.“ (Fleig 1998, S. 41.)

²⁰ Koldau 2005.

Des Weiteren sei die Aufsatzsammlung *Frau und Bildnis* von den Herausgeberinnen Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff erwähnt, welche Abhandlungen zur weiblichen Repräsentationskultur an europäischen Fürstentümern des Barock beinhalten. Musik als Repräsentationsmittel wird in diesem Zusammenhang ebenfalls thematisiert.²¹

Zur Repräsentation der Regenten und Regentinnen deutscher Fürstentümer sei auf Stella Junger verwiesen und deren Buch *Präsentation im Bildnis deutscher Fürsten des 18. Jahrhunderts*. Sie schafft eine brauchbare Differenzierung von Herrscher-, Adels- und Bürgerporträt sowie umfassende Bildinterpretationen und Künstlerstilistiken. Ihre Arbeit ist als kulturhistorisch zu deklarieren.²²

Die Literatur über die bürgerliche Gesellschaft und deren Verhältnis zum Klavier ist zahlreich, bei dem Thema der adeligen Frau am Tasteninstrument findet sich jedoch keine einzige Monographie. Es kann darauf verwiesen werden, dass im Bürgertum die „Frau am Klavier“ nicht nur zu einer realen Instanz des Gesellschaftslebens wurde, sondern zu einem ausgesprochenen Sujet in Literatur und Malerei. Die Frau am Klavier jedoch bekleidete auch in der Aristokratie eine Funktion, denn Bildnisse gibt es genug. Nur deren theoretische Aufarbeitung hinkt hinterher.

Die Gattung des Porträts bildet den Rahmen der ausgewählten Bildwerke. Einzelporträt, Gruppenporträt sowie Selbstbildnisse sind hierin eingeschlossen. Auf eine umfassende Erläuterung des Genres Porträt wurde in dieser Abhandlung allerdings verzichtet, sie würde den Rahmen sprengen, auch da die Literatur bezüglich dessen mannigfaltig ist. In diesem Sinne wurde neben einführenden Bemerkungen, entnommen aus Wilhelm Schlink²³ *Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraitkunst* oder Andreas Köstler²⁴ *Das Portrait zwischen Intention und Tradition*, das Augenmerk auf den Bruch in der Gattung durch Einflüsse Englands und dem Wandel des Auftraggebertums von Adel zu Bürgertum gelegt. Letzteres ist vor allem bei Andrea M. Kluxen in *Das Ende des Standesporträts* nachzulesen.²⁵

Die Darlegung der Ausgangsposition im Adelsporträt der Frau führen die bereits erwähnten Autorinnen Baumbach und Bischoff aus.²⁶

Dem Herrscherporträt widmet sich Rainer Schoch in *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, welcher den englischen Einfluss als maßgeblich für die Entwicklung dieses Porträttypus veranschlagt.²⁷

²¹ Nina Trauth vollzieht zu Ende eine Auswahlbiographie über das weibliche Adelsporträt der Frühen Neuzeit in Europa. (Baumbach/ Bischoff 2003.)

²² Junger 2011.

²³ Schlink 1997.

²⁴ Köstler 1998.

²⁵ Kluxen 1989.

²⁶ Baumbach/ Bischoff 2003.

Kanz schildert in *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts* des Weiteren die Errungenschaften eines neuen Stils und die Propagierung differenter Werte im „bürgerlichen Porträt“^{28, 29}.

Lorenz widmet sich in *Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts* dem deutschen bürgerlichen Familienporträt, welches das adelige Einzelporträt fast vollständig ablöst. Bürgerliche Motive wie das Familienbildnis werden von der Aristokratie im Laufe der Zeit aufgegriffen. Die Idylle als übergreifender Wert im biedermeierlichen Familienporträt, wird veranschaulicht.³⁰

In Ansätzen befassen sich die bereits erwähnte Stella Junger³¹ sowie Anna-Charlotte Flohr³² in ihren Abhandlungen ebenfalls mit dem deutschen Porträt.

Auf Grund der bereits erläuterten Verortung des Klavierspiels der Frau in die häusliche Sphäre und der durch die Sozialgeschichte bedingten Aufnahme des Sujets in die Kunst, soll das Augenmerk auf Hausmusik gelegt werden. Die Gemälde der Frau am Klavier in heimischen Gefilden sind zahlreich. Die Thematisierung der Frau am Klavier im professionellen Rahmen wird in dieser Arbeit ausgeklammert, da es in der Realität ein selten anzutreffender Spezialfall war und sich somit auch kaum Abbildungen dieses Sujets finden lassen.

Walter Salmen verfasst in seiner Abhandlung über *Haus- und Kammermusik* eine Musikgeschichte in Bildern über das private Musizieren zwischen 1600 und 1900 von Aristokratie und Bürgertum. Die Bildbeispiele erstrecken sich vom solistischen Musizieren bis zum gemeinsamen, geselligen Miteinander in Form von Kammermusik. Die Schrift ist weder auf die Frau noch auf die Behandlung eines bestimmten Musikinstrumentes ausgelegt. Salmen stellt einen beträchtlichen Bildkanon zusammen. Es wird in Ansätzen eine kunsthistorische Analyse betrieben. Es ist jedoch eine Quelle, die auf Grund ihres Erscheinungsdatum aus dem Jahre 1969 als nicht durchgängig zuverlässig anzusehen ist. So finden sich in ihr falsche Datierungen und damit unzutreffende Bildinterpretationen.³³

Alberto Ausoni legte einen Band des Bildlexikons der Kunst mit dem Titel *Die Musik in Symbolik und Allegorien* vor. Neben der allegorischen Bedeutung von Musikinstrumenten, welche in dieser Abhandlung verminderte Betrachtung zukommt, thematisiert er die musikali-

²⁷ Schoch 1975.

²⁸ Eine Abhandlung, welche zu einem ähnlichen Themenkomplex verfasst wurde, aber inzwischen schon verjährt ist, ist *Die Darstellung des Bürgers in der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts* von Edith Hoffmann aus dem Jahre 1934. (Hoffmann 1934.)

²⁹ Kanz 1993.

³⁰ Lorenz 1985.

³¹ Junger 2011.

³² Flohr 1997.

³³ Salmen 1969.

sche Praxis, unter anderem in Form von Musik am Hof, im Kreise der Familie und von Musikunterricht sowie eine Darstellung von Musikinstrumenten, unterstützt von Bildmaterial.³⁴

Die wissenschaftliche Forschung über Musik und sozialen Strukturen und deren Einbettung in die Malerei ist im englischen Kulturkreis umfangreicher und umfassender. Als ein bedeutsamer Vertreter sei Richard Leppert genannt und vor allem sein Buch *The Sight of Sound*, in welchem er sich mit Musik, Repräsentation und der Geschichte des Körpers beschäftigt. Für diese Abhandlung sind überwiegend seine Thesen zur Domestizierung der Frau mittels Klavier sowie die Sexualisierung des Instrumentes durch die Bourgeoisie von Bedeutung.³⁵

Obwohl die sozialhistorische Forschung über die Frau am Klavier in der bürgerlichen Kultur reich ist, blieb eine kunsthistorische Analyse dieses Bildthemas aus. In den Abhandlungen sind zwar zumeist exemplarische Bildwerke vorhanden. Diese werden aber vermehrt unkommentiert gelassen und verkommen zu einer bloßen Anfügung. Bezüglich einer Monographie über die „Frau am Klavier“ sei allerdings das eher essayistische Buch von Stefana Sabin erwähnt. Ansonsten stellt der Gegenstand zumeist ein Randthema bei der Konzentration auf einen anderen Forschungsgegenstand, wie der Salonmusik oder dem Vierhändigen Klavierspiel, dar.

Das Verhältnis des weiblichen Adels und Bürgertums zum Klavier in zeitlicher Abfolge sowie die gezeigte Funktion des Instrumentes in der jeweiligen Gesellschaftsschicht in der bildnerischen Darstellung wurden in der Theorie vernachlässigt, und so steht gerade die kunsthistorische Betrachtung noch aus.

Vorgehensweise und Aufbau der Abhandlung

Die Vorgehensweise dieser Abhandlung fußt auf einer Integration von Primär- und Sekundärliteratur sowie der Bildanalyse. Es sei zu erwähnen, dass letztere zumeist beeinflusst von der Sicht des Autors ist.

Die Distanz und der Weitblick zum Objekt kann allerdings nur gewährleistet werden, wenn über den Umstand der Subjektivität Bewusstheit herrscht und nicht eine vorsätzliche Objektivität beansprucht wird.

³⁴ Ausoni 2006.

³⁵ Leppert 1995.

(siehe des Weiteren: Leppert 1988 und Leppert 1994.)

„Wissenschaftliche Objektivität ist eher über die kritische Reflexion der gesellschaftlichen Bedingungen von Subjektivität als über eine scheinbar die Interessen ausschaltende Distanz des Subjekts zum Objekt zu erreichen. Bei der Absteckung einer Forschungsstrategie etwa spielen mit Sicherheit Momente eine Rolle, die man als Wertungen, als politische Entscheidungen sehen muß.“³⁶

Die Bildanalyse, als kunsthistorisches Rüstzeug, soll neben der Bearbeitung von Literatur dazu dienen, den Zeitgeist in Form der Motive, Bildausschnitte und der Interaktion mit dem Betrachter aus dem Werk zu erlesen. Auf Grund der Auswahl vieler verschiedener Maler und dem Augenmerk auf die Motivik, wird zumeist auf eine umfassende Erläuterung der stilistischen, individuellen Malweise in Form von Pinselstrich und auf eine Einordnung ins Gesamt-oeuvre verzichtet, da die Erfassung der übergreifenden Zusammenhänge im Vordergrund steht.³⁷

Literarische Quellen und die Untersuchung neu entstandener Kompositionsformen wie der Kammer- oder Salonmusik können nur ein begrenztes Bild der kulturhistorischen Instanz der „Frau am Klavier“ leisten. Obwohl das Motiv vor allem in bildender Kunst und Literatur zahlreich vorhanden ist – und somit selbst ein Bild der Frau kreierte, welches in die Gesellschaft integriert wurde – bleibt in der Wissenschaft eine kunsthistorische Forschung aus. Der Weg über die Malerei und deren Analyse können somit einen gewichtigen Beitrag zur bisherigen Forschung leisten. Die „Frau am Klavier“, welche im 18. und 19. Jahrhundert beinahe eine eigene Bildgattung darstellt, verlangt in der Kunstgeschichte nach wissenschaftlicher Behandlung. Des Weiteren kann mit dieser Arbeit ein Beitrag zur feministischen Kunstgeschichte geleistet werden.

Die Abhandlung verfügt über zwei einleitende Kapitel sowie über zwei umfassende Hauptabschnitte, welche den Grundstock dieser Forschung bilden.

Das Thema wird durch eine Begriffsdefinition des „Klaviers“, eröffnet und die Entwicklung des Instrumentenbaus nachvollzogen. Das Klavier des 19. Jahrhunderts löst mannigfache Tasteninstrumente ab, die nicht nur anders heißen, sondern auch über andere Techniken verfügen. Es ist somit also nicht gerechtfertigt im 18. Jahrhundert von einem Klavier zu sprechen, da die Erfindung noch bevorstand. Der Vereinfachung halber wurde es

³⁶ Fische-Dick 1971, S. 72 zit.n. Rieger 1981, S. 17.

³⁷ Wie Kluxen ebenfalls proklamiert, eignet sich für die Gegebenheiten des 18. und 19. Jahrhundert die Betrachtung des Porträttypus, bezüglich Herrscher, Adel, Bürger im Gegensatz zu der Unterscheidung nach formalen Kriterien, wie Kniestück oder Brustbild. (Kluxen 1989, S. 103.)

jedoch in dieser Arbeit als Überbegriff für vielerlei Tasteninstrumente verwendet, unter anderem auch im Titel.

Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich durch die Tatsache, dass viele der abgebildeten Tasteninstrumente auf Grund ihrer ausschnittshaften und oft nicht realgetreuen Abbildung nicht genau identifizierbar sind. Auch gibt es in den einzelnen Instrumentengruppen unterschiedliche Bauweisen, so dass in der kunsthistorischen Literatur bei dem gleichen Bildnis oft verschiedene Instrumentenbezeichnungen Erwähnung finden. Da es sich hier in erster Linie um eine kunsthistorische Arbeit handelt, möge man verzeihen, wenn die eine oder andere Instrumentenzuordnung auf Vermutung basiert.

In dem darauf folgenden Kapitel soll die Verknüpfung der beiden titelgebenden Begriffe „Klavier“ und „Frau“ erläutert werden. Carl Ludwig Junkers *Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens* aus dem Jahre 1784 ordnet Instrumentengruppen auf Grund bestimmter ihnen innewohnender Eigenschaften den Geschlechtern zu. Das Klavier zum Beispiel kommt in die Kategorie der erlaubten, schicklichen Instrumente für die Dame, andere wie Blasinstrumente gelten hingegen als unweiblich und sind somit verboten. Dieses Kapitel bezieht sich vor allem auf die Frau des Bürgertums – auch da der Autor ein Vertreter dieser Gesellschaftsschicht war –, gilt aber im Ansatz auch für die adelige Frau, die ähnlichen Beschränkungen in der Instrumentenwahl unterworfen war. Für sie war es allerdings ein leichtes, aus diesem System auszubrechen.

In einer zeitlichen Chronologie behandelt der erste Hauptabschnitt die adelige Frau im 18. Jahrhundert, ihre Lebensumstände, das Standesporträt und ihr Verhältnis zur Musik und zum Klavier. Gehobene Bedeutung findet der Aspekt der angestrebten Repräsentation durch Bildnisse und die „Ausstattung“ der Gemälde mit austauschbaren Versatzstücken wie dem Klavier, die Attributscharakter erwerben.

Der zweite Hauptabschnitt befasst sich mit der bürgerlichen Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts sowie dessen Ende im beginnenden 20. Jahrhundert, in dem die bürgerlichen Werte kippen. Auf Grund der guten Quellenlage ist dieses Kapitel umfangreicher. Die gesellschaftlichen Motive, die bürgerliche Frau ans Klavier zu setzen und die individuellen Motive der bürgerlichen Frau, sich ans Klavier zu setzen umreißen die Rahmen der Erläuterungen. Von gesellschaftlichen Veränderungen, neuen Produktionsbedingungen, einem Rückzug in die Familie, der Etablierung neuer Werte und eines neuen Frauenbildes wird die Rede sein. Die schlussendliche Abkehr vom Instrument bildet das Ende der Abhandlung.

Es sei darauf hingewiesen, dass in dieser Arbeit meist vom Betrachter und Rezipienten eines Bildes geredet wird. Historisch gesehen wird es auch meist ein Mann gewesen sein, der

das Bild der klavierspielenden Frau gekauft hat. Und doch sei der weibliche Blick mit eingeschlossen, wenn die männliche Form auf Grund des eleganteren Sprachflusses ohne weibliche Ergänzung steht.

DIE VIELEN GESICHTER DES „KLAVIERS“

„The history of the pianoforte and the history of the social status of women can be interpreted in terms of one another.“³⁸

Bevor eine Betrachtung der Sozialgeschichte der Frau am Klavier und deren „Verbildlichung“ durch die Kunst geschehen können, muss der Gebrauch des Wortes „Klavier“ beleuchtet werden. Eine Dame, genauer Madame Charles Simone Favart³⁹ ausgeführt von François-Hubert Drouais (Abb. 1), sitzt am Klavier. Doch bei näherer Betrachtung lässt sich feststellen, dass der kurze grobe, schweifende Blick über das Bildnis uns einen Streich gespielt hat. Ihre linke Hand befindet sich leicht erhöht, festgehalten im Moment des Tastenanschlags, auf einer zweiten Tastatur. Stellt dies nun wirklich eine „Frau am Klavier“ dar? Nein, der Schein trügt, so ist es kein Klavier, die Opernsängerin Madame Favart demonstriert vielmehr ihr künstlerisches Können an einem zweimanualigen⁴⁰ Cembalo.⁴¹

„Am ersten Schöpfungstag schuf Gott die Geige. Und sie blieb seither praktisch unverändert. Anders war es beim Klavier. Es hat 300 Jahre der Entwicklung benötigt, um das komplizierte System verschieden gebauter Mechaniken auf seinen heutigen Stand zu bringen [...]“⁴²

Klavier leitet sich von dem lateinischen Wort *Clavis*⁴³ ab, ursprünglich Schlüssel. Im englischen Sprachraum ist diese Verbindung noch im Wort *Keyboard*, welches für die Tasta-

³⁸ Loesser 1954, S. 267.

³⁹ Marie Justine Benoîte Favart [Pseudonym: Mlle Chantilly, geborene Duronceray] (14. Juni 1727 Avignon – 21. April 1772 Paris) war eine französische Sängerin, Schauspielerin, Tänzerin und Schriftstellerin. Verheiratet war sie mit dem Schriftsteller Charles Simon Favart. Sie machte sich unter anderem einen Namen als grandiose Schauspielerin, durch die Charakterrollen, in denen sie auch zu bisher verpönten Mitteln der realistischen Kostümierung griff: von Juwelen und opulenter Kostümierung bis zu den Holzschuhen in *Les amours de Bastien et Bastienne* (1753). (Letailleur 1994, S. 139.)

⁴⁰ Wenn das Instrument über mehrere Klaviaturen verfügt, spricht man von Manualen. Dies leitet sich aus dem Lateinischen (*manus*) ab, da die Tastatur mit den Händen betätigt wird.

„Etwa seit dem 14. Jh. versah man einzelne Instrumente mit mehreren Klaviaturen. Dies geschah zunächst wohl nur bei Kirchenorgeln, wo sich die Zahl dieser Manuale allmählich auf fünf steigerte [...]. Mehrere Manuale bei Saitenklavieren sind vereinzelt erst am Ende des 16. Jh. nachweisbar. Hier wurden die Tastaturen nicht nur (wie bei den Orgeln) übereinander-, sondern auch nebeneinanderliegend oder rechtwinklig zueinander stehend angebracht (sog. Zwillingsinstrumente). In sehr seltenen Fällen besaßen große Kieflügel des 18. Jh. drei Manuale (→ Cembalo, [...] Spinett, Virginal [...]). Bei den Hammerklavieren war Mehrmanualigkeit selten [...]“ (Riedel 1996, S. 286.)

⁴¹ Libin 1989, S. 10.

⁴² Kentner 1975, S. 47.

⁴³ Der Ursprung dieser Bezeichnung lag in dem Mutterinstrument des Klaviers, dem ältesten Tasteninstrument, der Orgel. Auf ihre Tastatur wurde die *Clavis*, die in der mittelalterlichen Musik gängige Buchstabennotenschrift,

tur steht erhalten.⁴⁴ Anders als heutzutage wurde in früheren Zeiten kein großer Wert auf die Differenzierung der verschiedenen *Tasteninstrumente*⁴⁵ gelegt. Der Begriff *Clavier* stellte für den Barockkomponisten ein Sammelsurium der mit einer Klaviatur versehenen Instrumente dar, ob nun Orgel oder Cembalo. So war es bis zur Bachzeit üblich die Komposition nicht einem bestimmten Tasteninstrument zu widmen. Selbst Beethovens frühe Werke⁴⁶ machten keine Unterscheidung zwischen dem Cembalo und Pianoforte.⁴⁷

*„Das Charakteristische aller Klavierinstrumente ist die Erregung der Tonkörper durch eine maschinelle Vorrichtung, die durch die Hände oder (bzw. und) die Füße des Spielers mittels Hebeldruck betätigt wird. Je nach Konstruktion der Mechanik und nach ihrer Wirkung auf die Tonkörper sind Aufgabe und Anschlagsart der Tasten bei den einzelnen Instrumentengattungen verschieden.“*⁴⁸

Es soll nun zu einer kurzen Abhandlung der verschiedenen Gattungen des Klaviers kommen, da die Eigenheiten dieser Musikinstrumente einen entscheidenden Einfluss auf die Bildkomposition ausüben sowie auf die Darstellung der Personen an ihnen.

2.1. Vom „Einsaiter“ zum „Vielsaiter“: Das Clavichord

Das Klavier ist der Gruppe der *Chordophone*⁴⁹ zugehörig, dies auf Grund der Klangsaiten, welche durch das Anschlagen der Tasten bedient werden.⁵⁰

übertragen, da die Notenschrift noch fehlte. So ging die Bezeichnung Clavis auf die Taste über. (Battel 1986, S. 15.)

⁴⁴ Sabin 1998, S. 9.

⁴⁵ „Die Tasteninstrumente gehören ebenso wie die Zupfinstrumente zur Gruppe der vollstimmigen oder Harmonie-Instrumente, auf denen ein einzelner Spieler mehrstimmig musizieren kann. Die Möglichkeit, Musik für Zupfinstrumente für das Spiel auf Tasteninstrument (oder umgekehrt) zu übertragen, zeigt die gemeinsamen Eigenschaften beider Instrumentenfamilien. [...] Dieser Umstand erklärt die verschiedenen uneinheitlichen Klassifikationsversuche der Tasteninstrumente.“ (Riedel 1996, S. 287.)

⁴⁶ Die ersten acht Sonaten, endend bei op. 13.

⁴⁷ Wolters 1996, S. 9.

⁴⁸ Riedel 1996, S. 284.

⁴⁹ *Saitenklanger* (siehe Hornbostel-Sachs-Systematik)

⁵⁰ Hierbei ist zwischen der *Instrumentengruppe* und der *Klangerzeugungsgruppe* (Hornbostel-Sachs-Systematik) zu differenzieren. Das Klavier ist der Instrumentengruppe der Tasteninstrumente zuzuordnen. So ist die Orgel beispielsweise ebenfalls ein Tasteninstrument. Ihre Mechanik ist jedoch eine gänzlich andere. Bei der Aufgliederung der Klangerzeugungsgruppe schreibt sie sich den *Luftklängern* (*Aerophone*) zu, da sie statt über den Mechanismus der Saiten über Luftstöße Klang erzeugt.

Hornbostel-Sachs-Systematik: Sie wurde im Jahr 1914 von Hornbostel und Sachs vorgestellt, wobei sie die Musikinstrumente nach dem „primär schwingenden, Klang gebenden Bauteil“ und nicht mehr nach der Spielart ordnet. Die Hauptgruppen setzen sich zusammen aus: 1. Idiophone (Selbstklanger) z.B. Becken, Rassel, Xylophon, 2. Membranophone (Fellklanger) z.B. Pauke, 3. Chordophone (Saitenklanger) z.B. Geige, Klavier, Harfe, 4. Aerophone (Luftklanger): z.B. Trompete, Flöte, Orgel, 5. Elektrophone (Elektronische Instrumente) z.B. E-Gitarre. (Eisenberg 2008, S. 31-32.)

Die griechischen Theoretiker schufen das Konzept der Harmonik alleine durch die Teilungsverhältnisse der Saite.⁵¹ Durch einen Keil oder Steg, welcher sich unterhalb der Saite befindet, kann die Tonhöhe bestimmt werden, da der schwingende Teil eingegrenzt wird. Die Weiterentwicklung aus diesem einfachen Prinzip der Klangerzeugung ist das *Clavichord*⁵², welches nicht nur namentlich eine Ähnlichkeit zum heutigen Klavier kennzeichnet, sondern auch mechanisch⁵³. Die Geburtsstunde der *Clavichorde* ist im 14. Jahrhundert anzusetzen. Dem Instrument ist ein leiser, heller⁵⁴ Klang eigen.⁵⁵ Vor 1700 verfügte nicht jede Taste über eine eigene Saite, wodurch das Anschlagen von benachbarten Tönen nicht ausführbar war.⁵⁶ Dies änderte sich im 18. Jahrhundert, der Blütezeit des Instruments. Die Begeisterung flaute jedoch bis zum Ende des Jahrhunderts wieder ab.⁵⁷

Das Clavichord hat die Form eines Rechtecks, Standbeine sind nicht vorhanden. Die geringen Maße sowie die niedrigen Herstellungskosten verschafften dem Instrument den Vorteil, sich als Haus- und Lehrinstrument für Musik und Gesang noch länger zu halten.⁵⁸ Jedoch ist sein Klang sehr leise, sodass es sich kaum gegen mitspielende Instrumente durchzusetzen vermag und in der Geräuschkulisse eines belebten Salons untergehen würde.

2.2. Das Zupfklavier⁵⁹: Cembalo, Spinett, Virginal

Kennzeichnend für die *Zupfklaviere* ist die Zupfmechanik, wobei die Saite durch das Anzupfen einer Feder oder eines Dorns betätigt wird. Ihren Ursprung hat diese Technik im Instrument der *Zither*, welche schon vor 4000 Jahren entstand. Die Entwicklung hin zum

⁵¹ Batel 1986, S. 21.

⁵² „Der Name *Clavichord*, im Deutschen auch im 20. Jh. noch in dieser Rechtschreibung gebräuchlich [...], ist wohl durch den Ursprung des Instruments selbst zu erklären: die Anwendung der zweiarmligen Hebelastatur auf das Monochord. Die Bezeichnung *Monochord* wird noch lange für das *Clavichord* beibehalten [...].“ (Van der Meer 1995b, S. 901.)

Früheste und einfachste Form der Saiteninstrumente ist wohl das eben erwähnte *Monochord*, welches sich aus dem Musikbogen und dem Musikstab, steinzeitlicher Instrumente, entwickelt hat. Das *Monochord* (*mono* = eins, *chorda* = Saite) zeichnet aus, wie der Name darlegt, dass es nur über eine Saite verfügt. (Batel 1992, S. 8.)

⁵³ Bei diesem Instrument sind mehrere Tasten und Saiten anzufinden. Am Tastenende befindet sich ein Keil, welcher aus Metall gearbeitet ist und *Tangente* genannt wird. Beim Tastendruck wird diese Tangente gegen die Saite geschlagen. Der Teil zwischen Tangente und Steg wird somit zum Schwingen gebracht, der übrige Abschnitt der Saite wird durch Dämpfung leise gestellt. Ein kürzerer schwingender Saitenteil bewirkt einen hohen Ton, ein längerer einen tiefen Ton. (Batel 1992, S. 8-9.)

⁵⁴ So war dies auch ausschlaggebend dafür, dass Mitte des 18. Jahrhunderts eine neue Blütezeit des Instrumentes entstand, der „empfindsame Stil“, welchen Carl Philipp Emanuel Bach mit seinen Kompositionen prägte. (Ausoni 2006, S. 234.)

⁵⁵ Batel 1992, S. 8-9.

⁵⁶ Sabin 1998, S. 11.

⁵⁷ Batel 1992, S. 11.

⁵⁸ Ausoni 2006, S. 234.

⁵⁹ „Der Oberbegriff dieser Instrumentalgattungen ist Zupfklavier. Der oft verwendete Ausdruck Kielklavier ist insoweit unrichtig, als die Plektren zwar meistens, aber nicht immer aus Vogelkiel hergestellt werden.“ (Van der Meer 1995a, S. 487.)

Tasteninstrument folgte über das *Psalterium*⁶⁰, aus dem Mittelalter stammend. Im 14. Jahrhundert sollte sich nun aus der Zither ein Tasteninstrument entwickeln, das *Cembalo*⁶¹. Das Cembalo verfügt über Tasten, bei welchen die Saiten in Tastenrichtung angeordnet sind.⁶² Die Klangfarbe ist bei Sondermodellen durch mehrere übereinander liegende Klaviaturen (Manuale) modulationsfähig. Das Cembalo war das präferierte Soloinstrument und erfreute sich großer Beliebtheit im 17. Jahrhundert.⁶³ Im Gegensatz zum Clavichord bestach es durch Größe und Imposanz, hauptsächlich allerdings durch Klangstärke.⁶⁴ Für die gesellige Zusammenkunft und für kleine Hauskonzerte war es prädestiniert.⁶⁵ Bis das Hammerklavier die Vorrangstellung übernahm, galt das Cembalo als das meist geschätzte Tasteninstrument, sowohl für das Solospiel als auch für den Generalbass.⁶⁶ Beim Anschlagen der Taste wird der Springer, ein aufrecht gerichteter Stab, betätigt, wobei der an ihm befestigte Kiel die Saite anzupft. Dieser Kiel gibt der Instrumentengruppe ihren Namen. Ein weiteres Instrument, welches dieser Gruppe zugehörig ist, ist das *Spinett*⁶⁷. Die Mechanik ist eine ähnliche wie beim Cembalo, der gravierende Unterschied ist allerdings, dass die Saiten nun nicht mehr in Tastenrichtung liegen, sondern schräg oder quer angeordnet sind. Infolgedessen hat das Spinett keine Flügelform, sondern einen unregelmäßigen, pentagonalen Schnitt.⁶⁸ Das Spinett ist im Vergleich zum Cembalo platz sparender, so sind oft keine Beine vorhanden und es wurde in einem Kasten verwahrt. Beim Spielen wurde das Instrument auf Böcke oder auf einen Tisch gestellt. Es galt auch als Begleitinstrument für Gesang, Blas- oder Saiteninstrumente. Die größte Verbreitung fand das Spinett im 17. und 18. Jahrhundert.⁶⁹

Das letzte zu behandelnde Zupfklavier ist das *Virginal*⁷⁰. Die Technik ist auch hier die gleiche, so unterscheidet sich das Virginal von seinen beiden Mitstreitern nur durch die recht-

⁶⁰ Ein kastenförmiges Gerät, bei welchem ein Ton eben durch das Anzupfen durch Finger oder Federkiel erzeugt wurde. (Batel 1992, S. 12-13.)

⁶¹ „Der Name *Cembalo* stammt aus dem Italienischen; der vollständige Name ist *clavicembalo* von *clavis*, Taste, und *typanum*, das für die vor allem geschlagene Variante der trapezförmigen Kastenzither verwendet und volksetymologisch zu *cymbalum* (eigentlich Glockenspiel) umgebildet wurde.“ (Van der Meer 1995a, S. 487.)

⁶² Batel 1992, S. 12-13.

⁶³ Sabin 1998, S. 11.

⁶⁴ Gill 1983, S. 7.

⁶⁵ Batel 1986, S. 59.

⁶⁶ Ausoni 2006, S. 240.

⁶⁷ „Die Begriffe *Spinett*, *épinette*, *espineta* usw. sind wohl von *spina* (Dorn) abgeleitet, womit das Plektrum bezeichnet wird.“ (Van der Meer 1995a, S. 487.)

⁶⁸ Batel 1992, S. 15.

⁶⁹ Ausoni 2006, S. 236.

⁷⁰ „Die Herkunft des Namens *Virginal* ist unsicher. Er kann auf *virga* (Stäbchen), womit die Docke (der Springer) bezeichnet werden konnte, oder auf *virgo* (Jungfrau) zurückgehen. [...] Der Zusammenhang mit *virgo* lässt sich vielleicht dadurch erklären, dass das Instrument vorzugsweise von Mädchen gespielt wurde.“ (Van der Meer 1995a, S. 487.)

eckige Form. Die Saiten liegen wie auch bei manchen Spinetten quer zu den Tasten.⁷¹ Zusätzlich verfügten Virginalen über eine einspringende Klaviatur. Das Instrument konnte geschlossen werden, wobei der Deckel zumeist eine Wölbung aufwies, wodurch die Assoziation mit einem Koffer entstand.⁷² Das Virginal ähnelt klanglich dem Spinett. Als Hausmusikinstrument nahm das Virginal vor allem in England und den Niederlanden eine Sonderstellung ein. Bis weit ins 18. Jahrhundert waren Kielinstrumente stark verbreitet, wurden jedoch mit vorschreitender Zeit immer mehr vom Hammerklavier abgelöst.⁷³ Einen Nachteil hatten die Kielinstrumente. Es war nicht möglich durch hartes oder sanftes Anschlagen der Tasten eine Tonstärkenveränderung zu bewirken. Zur Verstärkung des Klangvolumens mussten somit zusätzliche Hebel und Züge, welche die Saiten bedienten, dienen.⁷⁴ Dies sollte sich schlagartig ändern.

2.3. Die Vollendung: das Hammerklavier

Die Entwicklung zum Hammerklavier vollzog sich über das Hackbrett, welches äußerlich eine große Ähnlichkeit zum *Psalterium* aufweist, jedoch der Klang durch das Anschlagen der Saiten mit Klöppeln entsteht. Wird nun ein derartiger Klöppel mit einer Taste zusammengefügt, entsteht das Prinzip des Hammerklaviers. Es existieren zwei Strömungen, wobei die *abwärtsschlagende Hammertechnik*⁷⁵ auf Christoph Gottlieb Schröter⁷⁶ (1699-1782) zurückgeht und die *aufwärtsschlagende Hammermechanik*⁷⁷ Bartolomeo Cristofori⁷⁸ (1655-1731) zuzuschreiben ist. Um 1800 boomte die Erfindung des Hammerklaviers⁷⁹ in ganz Europa. Die

⁷¹ Batel 1992, S. 16.

⁷² Ausoni 2006, S. 238.

⁷³ Batel 1992, S. 17.

⁷⁴ Gill 1983, S. 7.

⁷⁵ Hammer schlägt von oben auf Saite.

⁷⁶ Christoph Gottlieb Schröter (10. August 1699 Hohnstein – 20. Mai Nordhausen)

Seine Profession war im Großen und Ganzen Organist und Komponist, aber auch Entwickler von Tasteninstrumenten. Leider ist seine Bedeutung in der Invention der Hammerklaviertechnik noch nicht ausreichend erforscht. Seine Entwicklung der neuen Mechanik ist wahrscheinlich nach Cristoforis zu sehen, jedoch unabhängig von diesem. (Wagner/ Oberdörffer 2006, S. 60-62.)

⁷⁷ Hammer schlägt von unten auf Saite.

⁷⁸ Bartolomeo Cristofori (4. März 1655 Padua – 27. Januar Florenz)

Vom Cembalobauer und Stimmer kam er zum Hofinstrumentenbauer in Florenz. Schon früh entwickelte er seine Ideen der Hammermechanik. Seine Intention war es die Vorteile der Tasteninstrumente und Streichinstrumente in einem zu vereinen. Obgleich viele die Erfindung der Hammermechanik für sich beanspruchten, so ist die Entwicklung dieser ausgefeilten Technik doch ihm zuzusprechen. (Restle 2001, S. 97-103.)

⁷⁹ Hammermechaniken fanden sich in *aufrechtstehenden Flügeln*. Ein Vertreter dieser Gruppe ist der *Pyramidenflügel*. Obwohl er optisch durch seine pyramidenartigen Form ansprechend aussah, erfreute sich dieses Instrument keiner großen Beliebtheit.

Trotz neuer Technik blieb zuerst die traditionelle Form des Instrumentes bestehen. So orientierte man sich bei Clavichord wie Virginal an einem rechteckigen Schnitt. In England entstand der Name für diese rechteckigen Hammerklaviere *Tafelklavier*. In den Jahren nach 1750 fanden diese große Verbreitung als Hausmusikinstrument

Besonderheit der Entwicklung vom Hammerklavier zum Cembalo besteht in der Möglichkeit zur Variation der Lautstärke. Werden die Hämmer stark gegen die Saiten geschlagen, entsteht ein lauter (*forte*), bei einer sanften Berührung ein leiser (*piano*) Ton.⁸⁰ Es nimmt somit den Platz des ersten Tasteninstrumentes ein, welches über die Möglichkeit verfügt, ein Crescendo oder ein Decrescendo zu erzeugen.⁸¹ Durch dieses Charakteristikum entstand der Name „Pianoforte“, schlussendlich „Piano“.^{82 83}

Laut Gill (1983) mutet die Bezeichnung „Pianoforte“ wie eine „Binsenweisheit“ an, da ebenfalls andere Instrumente wie die Geige, die Harfe oder die Trompete imstande waren, laute und leise Töne zu produzieren. Dennoch sollte es diese Eigenschaft sein, die den Erfolg und die wachsende Verbreitung des Instruments ausmachte. Die Tonfülle des Instrumentes ist mannigfaltig, so ist es laut genug, um sich gegen ein Orchester durchzusetzen, jedoch auch leise genug, um zarte Stimmen zu begleiten.⁸⁴ Die ersten Komponisten, welche die Vorzüge der neuen Mechanik⁸⁵ sahen und Kompositionen für das Instrument schrieben, waren Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn und Muzio Clementi.⁸⁶

in Europa, wobei sie schlussendlich so schwer und groß waren wie ein Flügel. Das Hoch bröckelte um 1880, auch auf Grund der geringeren Klangfülle und der schlechteren Spielbarkeit im Vergleich zum Flügel. Das *Pianino*, als Vorbote zu unserem modernen Klavier, löste das Tafelklavier ab. Dieses erwuchs aus der Idee des Pyramidenflügels und gehört zu den *aufrechten Klavieren*. Die Entwicklung vollzog sich um 1800. Die Saiten des Instrumentes strecken sich bis zur Fußbodenhöhe und sind im Vergleich zu den *aufrechtstehenden Flügeln* verkürzt. Damit besitzt das Instrument den Vorteil der geringeren Flächenausnutzung, wobei beim Klang trotzdem keinerlei Einbußen gemacht werden müssen. Das verwendete Holz ist edel und das Instrument mit Schnitzereien verziert, es ist somit zugleich ein dekoratives Möbelstück wie ein bevorzugtes Hausmusikinstrument. (Batel 1992, S. 20-34.)

⁸⁰ Batel 1992, S. 18-20.

⁸¹ Sabin 1998, S. 12.

⁸² *Piano* = Klavier

⁸³ Die Bezeichnung „Pianoforte“, welche von Silbermann verhältnismäßig früh, um 1732 geprägt wurde, konnte sich lange Zeit nicht durchsetzen. Stattdessen kursierten umständliche Namen wie „Gravicembalo col piano e forte, Cembalo straordinario, [oder] Cembalo senza penne, usw.“ (Wolters 1996, S. 9.)

Gottfried Silbermann (14. Januar 1683 Kleinbobritzsch – 4. August 1753 Dresden)

Von seinem Bruder Andreas erhielt er eine Ausbildung zum Orgel- und Cembalobauer. 46 Orgeln sind allein in Mitteldeutschland belegt, ebenfalls auch andere besaitete Tasteninstrumente. Um 1720 entwickelte er das *Cembal d'Amour*, wobei jedoch keine Exemplare mehr bestehen. (Gress 2006, S. 789-792.)

Als ein großer Anhänger für die Silbermannsche Hammermechanik sollte sich Friedrich II. von Preußen herausstellen, welcher sich als Komponist und Flötist musikalisch übte. So ließ er mehrere Hammerklaviere des Silbermannschen Fabrikats für seine Hofkapelle herstellen. Er lieferte damit einen entscheidenden Beitrag zur Verbreitung des Instrumentes. (Batel 1986, S. 61.)

⁸⁴ Gill 1983, S. 7.

⁸⁵ Die Rahmen der Hammerflügel waren in ihrer Entstehungszeit wie auch die ihrer Vorgänger, der Cembalos, aus Holz gefertigt. Es kam jedoch um 1800 zu einem vermehrten Gebrauch von hohen und tiefen Tönen, wodurch ein größerer Tonumfang unumstößlich wurde. Für diese Entwicklung bedurfte es mehr Tasten und Saiten. Der Holzrahmen ist jedoch nur bedingt dazu fähig, die wachsende Saitenspannung zu halten. Dies erforderte den Einsatz von Eisenpreizen, welche am Holzrahmen befestigt wurden und ihn verstärkten. Später erhielten Flügel auch einen Gusseisenrahmen, um die Last zu tragen. Das Hammerklavier verfügt anfangs über einen Gradsaitenbezug, wie abermals das Cembalo. Platz sparend werden sie nach 1850 in der kreuzförmigen Anordnung angebracht und dies ist beim modernen Flügel und Klavier bis heute so. (Batel 1992, S. 32.)

⁸⁶ Ausoni 2006, S. 243.

DAS KLAVIER – EIN „SCHICKLICHES“ INSTRUMENT FÜR DIE FRAU

Den Auftakt dieser Erläuterung bildet das Gemälde von Gerard ter Borch d. J. *Das Konzert* (ca. 1675). Freia Hoffmann analysiert an Hand dieses Bildes den bildnerischen Umgang mit dem „erhörten“ und dem „unerhörten“ Instrument. Abgebildet sind eine Gambenspielerin sowie eine Frau am Cembalo (Abb. 2). Die Gambenspielerin ist vom Betrachter abgewandt. Man sieht ihren Rücken. Der Schoß, der das Instrument hält, ist zu erahnen, nicht zu sehen. Die zweite Dame schaut keusch, konzentriert und versunken auf ihr Instrument.

Dass dies allerdings nicht den Originalzustand des Bildes darstellt, zeigen Röntgenaufnahmen. Denn eigentlich saß ursprünglich statt der Cembalo spielenden Dame ein Mann (Abb. 3), der den Blick fest auf die Gambenspielerin gerichtet hatte. Der Mann darf aktiv schauen, die Frau nicht, sie hat zurückhaltend zu sein. Sie ist dem männlichen Blick ausgesetzt, der sie unanständig werden lässt und den sie nicht erwidern kann.⁸⁷

Es mischte sich Erotik in das züchtige Bild, denn der übermalte Mann sah die Frau von vorne und mitten in ihre geöffneten Beine. Die spätere Übermalung gleicht einer Zensur.⁸⁸

Die heutige Version des italienisch anmutenden Mädchens, die einer Büste des Desiderio da Settignano gleicht, stammt aus einer zweiten Übermalung. Ursprünglich wurde der Mann von einer alten Dame mit Witwenhaube (Abb. 4) überdeckt.⁸⁹ Diese repräsentierte den Anstand in einem noch viel höheren Ausmaß. Das junge Mädchen der endgültigen Fassung ist also die etwas weniger prudere Version der „Desexualisierung“.

Das Bild ist also gereinigt im Sinne des Anstands. Es gehört den Konventionen, indem wir nur den Rücken der Gambenspielerin sehen. Dass sie allerdings nur mit dem Rücken zu uns sitzt, weil ein inzwischen übermalter Mann sie so von vorne sah, wendet die Interpretation ins Gegenteil und so musste der Mann verschwinden.

Es gibt also Instrumente, an denen sich die Frau betätigen darf, die der Blick der Öffentlichkeit und nicht nur der männlichen treffen darf. Dazu gehört das Klavier. Und es gibt verbotene Instrumente, die Assoziationen wecken, die unerwünscht sind. Der strengen Klassifikation, zu welcher Gruppe bestimmte Instrumente gehören, ist das folgende Kapitel gewidmet.

⁸⁷ Hoffmann 1991, S. 71.

⁸⁸ Hoffmann 1991, S. 66-69.

⁸⁹ Plietzsch 1944, S. 50.

„Athene soll als erste eine Flöte aus einem Hirschknochen gefertigt haben und zum Mahl der Götter gekommen sein, um zu spielen. Hera und Aphrodite lachten sie aus, weil sie blau wurde und ihre Backen aufblies. Weil sie hässlich ausgesehen hatte und beim Spiel verspottet worden war, ging sie in den Wald Ida zu einer Quelle. Dort betrachtete sie sich beim Flöten im Wasser und sah sich zu Recht verspottet. Daher warf sie die Flöte weg und sprach die Verwünschung aus, dass wer sie aufhebe, schwer bestraft werden solle.

Der Hirt Marsyas, ein Sohn des Oiaeros, ein Satyr, fand die Flöte. Durch ständiges Üben brachte er von Tag zu Tag einen süßeren Klang hervor, so dass er Apoll zum Wettstreit mit seinem Kitharaspield herausforderte. [...].“⁹⁰

Der Wettstreit zwischen dem Hirten und dem Gott Apoll nimmt kein gutes Ende.⁹¹ Doch das ist für unser Thema unwesentlich. Wesentlich ist, dass Athene die Flöte (den Aulos⁹²) von sich wirft, da sie im Spiel ihr Gesicht entstellt und sie dafür Spott von Hera und Aphrodite erntet.

In anderen Quellen, wie bei Plutarch und Tzetzes ist es Satyr, der ihren Gesichtsausdruck tadelt.⁹³ Ovid wiederum verzichtet in seiner Beschreibung auf Außenstehende, die Kritik äußern, bei ihm ist es Athene selbst, die ihr Spiegelbild nicht ertragen kann.⁹⁴

⁹⁰ „Minerva tibias dicitur prima ex osse cervino fecisse et ad epulum deorum cantatum venisse. Iuno et Venus cum eam irriderent, quod et caesia erat et buccas inflaret, foeda visa et in cantu irrita in Idam silvam ad fontem venit, ibique cantans in aqua se aspexit et vidit se merito irrisam; unde tibias ibi abiecit et imprecata est, ut, quisquis eas sustulisset, gravi afficeretur supplicio.

Quas Marsyas Oeagri filius pastor unus e satyris invenit, quibus assidue commeletando sonum suaviorem in dies faciebat, adeo Apollinem ad citharae cantum in certamen provocaret. [...].“ (Hyginus 2. Jh. n. Chr., zit.n. Waiblinger 2010, S. 16-17.)

Die Zahl der antiken Erzählungen des Marsyas-Mythos ist mannigfaltig. Teilweise überschneiden sie sich, ergänzen sich oder weichen vollkommen voneinander ab. Es bestehen ebenfalls ältere Quellen, welche die Geschichte schildern, wie bei Ovid (*Fasti*, Buch VI). Es wurde in diesem Fall die Version von Hyginus bevorzugt, da sie die Geschichte einigermaßen vollständig und eindrücklich darstellt.

⁹¹ „Quo ut Apollo venit, Musas iudices sumpserunt, et cum iam Marsyas inde victor discederet, Apollo citharam versabat idemque sonus erat; quod Marsya tibiis facere non potuit. Itaque Apollo victum Marsyan ad arborem religatum Scythae tradidit, qui cutem ei membratim separavit; reliquum corpus discipulo Olympo sepulturae tradidit, e cuius sanguine flumen Marsyas est appellatum.“ (Hyginus 2. Jh. n. Chr., zit.n. Waiblinger 2010, S. 16.)

⁹² Unter dem Aulos versteht man ein Rohrblasinstrument, welches im alten Griechenland große Verbreitung fand, zumeist ist es aus dem Material des Schilfrohrs hergestellt. Das Instrument setzt sich zusammen aus einer zylinderförmigen Röhre und einem zweifachen runden Zwischenstück, an welchem zwei Zungenplättchen befestigt sind. Die Lochanzahl variiert zwischen drei und vier. Die Spielweise war zumeist paarweise, sodass zwei Instrumente ohne Befestigung in einer V-Form vom Spieler gehalten wurden. (Boetticher 1994, S. 1039-1040.)

⁹³ Seemann 2006, S. 15.

⁹⁴ „Prima terebrato per rara foramina buxo,
Ut daret, effeci, tibia longa sonos.
Vox placuit: liquidis faciem referentibus undis
Vidi virgineas intumuisse genas.
Ars mihi non tanti est; valeas, mea tibi, dixi.
Excipit abjectam cespitem ripa suo.“ (Ovid *Fasti* 6, 697- 702 zit.n. Krebs 1854, S. 139.)

In jedem Falle ist es augenfällig, dass die Ästhetik des Spielvorganges, das Aussehen des Gesichts und des Körpers während des Musizierens bei einer Frau entscheidend zu sein scheint und dass diese Erkenntnis bei weiblichen Wesen wie Athene bereits internalisiert ist.

Der Satyr⁹⁵, das Mischwesen – halb Mensch, halb Tier – für die Fruchtbarkeit⁹⁶ und den puren Eros⁹⁷ stehend, muss sich jedenfalls keine Gedanken darüber machen, ob er beim Flötenspiel sein Gesicht grotesk verzieht. Dem Satyr als viril gezeichnetes Wesen, mit Bart und in der häufigen ithyphallischen Darstellung, wird kein Hohn entgegengebracht.

Natürlich legt die Flöte durch ihre Form die Assoziation mit dem männlichen Geschlecht nahe.⁹⁸ Auch hierin könnte natürlich ein Grund der Verbannung aus Athenes Instrumentarium liegen, so einer Art von Objekt in der weiblichen Hand am weiblichen Mund, könnte gefährliche Assoziationen wecken.

Der antiken Darstellung einer Frau, die einem „unangebrachten Instrument“ abschwört, soll eine ausführliche Betrachtung des Aufsatzes von Carl Ludwig Junker⁹⁹ *Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens* aus dem Jahre 1783 nachfolgen. Er ist insofern besonders relevant, da er in dem für diese Arbeit wichtigen Zeitraum verfasst wurde und somit damals rezipiert worden ist und Einfluss ausüben konnte. Ursprünglich anonym veröffentlicht macht Junker Aussagen über eine Instrumentenwahl, die sich für eine Frau ziemt. Die Bandbreite der passenden Instrumente für Frauen wurde damit erheblich eingeschränkt.

„Wir behaupten von gewissen Instrumenten, sie wären keine Instrumente für Frauenzimmer: wenn wir eine Sirmen, eine Bayer die Violin spielen sehen, so ist es uns auffallend; wir wünschten, daß gewisse Instrumente nur von Männern gespielt würden, als zum Beyspiel, das Horn, das Violoncell, der Contrabaß, der Fagott, die Trompete.

Es gibt wieder andere Instrumente, die wir hiervon ausnehmen, auf die wir das nicht gesagt haben wollen: Z. B. das Clavier, die Laute, die Zitter, die Harfe.“¹⁰⁰

⁹⁵ „Meist stupsnasig, glatzköpfig, ithyphallisch und unbekleidet, sind die anthropomorphen Figuren häufig mit theriomorphen Extremitäten ausgestattet.“ (Heinze 2001, S. 119.)

⁹⁶ Impelluso 2003, S. 238.

⁹⁷ „Manchmal werden sie auch ihren Rausch ausschlafend oder den Nymphen nachstellend gezeigt. Aufgrund dieser Eigenschaften wurde die Abbildung der Satyrn in den Allegorien des Mittelalters und der Renaissance mit der Unkeuschheit assoziiert; auch des Teufels Hörner und Hufe gehen auf diese Geschöpfe zurück.“ (Impelluso 2003, S. 238.)

⁹⁸ Prohaska 2001, S. 93.

⁹⁹ Carl Ludwig Junker (12. Juni 1748 Kirchberg an der Jagst – 30. Mai 1797 Ruppertshofen).

Er hatte den Beruf des Pfarrers inne, wobei er sich nebenbei als Schriftsteller und Komponist übte. Die Instrumente, welche er spielte, waren das Klavier, die Flöte und das Violoncell. (Wesser/ Siegele 2003, S. 1310.)

¹⁰⁰ [Junker] 1784, S. 85.

Junker teilt die Instrumente in Kategorien ein: für Frauen nicht geeignete und Instrumente, bei welchen das Spielen durch sie entschuldbar ist, denn *„Es giebt Instrumente, die mehr, andere, – die weniger sich fürs Frauenzimmer schicken.“*¹⁰¹

Blasinstrumente sind gemäß Junkers Ausführungen „verboten“ sowie alle Instrumente, bei denen die Frauen den Korpus mit ihren Beinen umschlingen und ihre Lendengegend und Beine teilweise freigelegt werden, also Streichinstrumente wie Cello und Kontrabass.

Die Unschicklichkeit, speise sich aus drei Quellen:

*„Dieß Gefühl des Unschiklichen entspringt aus Verbindung der Ideen, zwischen körperlicher Bewegung, und Kleidermode; – zwischen der Natur des Instruments, und der allgemein anerkannten weiblichen Stimmung, – zwischen körperlicher Positur, und sittlichem Anstand.“*¹⁰²

Als ersten Punkt führt er den Zusammenhang zwischen Bewegungsfreiheit und Kleidungs-mode aus:

*„Wenn wir ein Frauenzimmer, die Violin, oder das Horn, oder den Baß, spielen sehen, so empfinden wir ein gewisses Gefühl des Unschicklichen, das, wie mir dünkt, den Eindruck des vorgetragenen Stücks selbst schwächt; Es entstehet aus Verbindung der Ideen zwischen körperlicher Bewegung, und der eigenen Kleidertracht des zweyten Geschlechts; Und ich behaupte, es giebt gewisse Instrumente, die sich für jene eigenen Moden nicht schiken. Es kommt uns also lächerlich für, wenn wir ein Frauenzimmer in Poschen, noch schlimmer, allenfalls im Reifrok, am großen Violon erblicken; lächerlich, wenn wir sie, in großen, hin und her fliegenden Mannschetten die Violin – lächerlich, wenn wir sie, in hoher Fontange, das Horn, blasen sehen.“*¹⁰³

Junker befasst sich in diesem Absatz mit der höfischen Mode des Rokoko, die anlässlich von Festivitäten auch von Frauen aus dem Bürgertum getragen wurde. Als Blickfang fungierte der Reifrock. Dieser von Eisenreifen durchzogene Rock, der die Schlankheit der weiblichen Taille betonte, nahm immer größere Ausmaße an und führte dazu, dass Frauen schlussendlich Türen nur noch seitwärts durchqueren konnten. Die angesprochenen Poschen sind eine Abwandlung des Reifrocks, bei der die Betonung auf die Hüften gelegt wurde und diese durch Gestelle verbreitert wurden. Zu guter Letzt kritisiert er eine Frau, welche in hoher Fontange

¹⁰¹ [Junker] 1784, S. 86.

¹⁰² [Junker] 1784, S. 90.

¹⁰³ [Junker] 1784, S. 91.

das Horn blasen würde. Die Fontange ist eine Frisur, welche sich auf dem Kopf der Dame, mit Verzierungen wie Bändern und Perlen, auftürmt. Anzumerken bleibt, dass der Autor, der sich Zeit seines Lebens in Nordschwaben aufhielt, nicht besonders gut über die Mode in den Metropolen informiert war, denn er zog ein veraltetes Beispiel heran: Um 1700 herrschte Hochkonjunktur bezüglich der Fontange. Allenfalls nach 1750 verbreitete sich jene Haartracht wieder, jedoch nicht mehr in diesen ausufernden Ausmaßen wie zuvor.¹⁰⁴

Neben seinen Bemerkungen über die Inkompatibilität von Mode und Spiel, gilt seine Kritik der an den Tag gelegten Betriebsamkeit, die dem Bild der Frau als Ruhepol widersprechen würde.

*„Zudem erfordern jene Saiteninstrumente, oft, eine schnelle, heftige, gewaltsame, rasche Bewegung, die mir allerdings noch überdem, deßwegen komisch zu seyn scheint, weil sie mit der anerkannten Schwäche des zweyten Geschlechts, gar in keiner Verbindung steht. Ueberdem – der Stand des Weibes ist Ruhe – soll es seyn, so gedenkt sich ihn, wenigstens der Mann am liebsten, seines eigenen Vortheils wegen; aber eine Folge von Nebenideen, in welche die Seele, durch das heftige Streichen des Instruments gesetzt werden würde; würde auch mit diesem angenommenen Begriff von Ruhe, streiten.“*¹⁰⁵

Die Darstellung und Charakterisierung der Frau als „standhaftes“, statisches und stationäres Wesen ist keine neue Erfindung, sondern existiert bereits im Mittelalter. Die Frau steht hier im Gegensatz zum mobilen Mann, der beispielsweise als kriegstüchtiger Held in die weite Welt zieht.¹⁰⁶

Dies gilt natürlich für die Frau an sich, besonders aber die bürgerliche Frau, die sich ungesunderweise am Adel orientiert und deren ausschweifende Kleidermoden zu übernehmen gewillt ist. Besonders für die Frau des Bürgertums sei eine Ausrichtung „an der Natur“ ein übergeordnetes Ziel. Die Frau sei eben das schwache Geschlecht und insbesondere gelte für sie, dass schnelle wie kraftvolle Bewegungen mit ihrer Konstitution nicht in Einklang ständen.

Er erwägt als Lösung des Kleiderproblems, Frauen im *Amazonenhabit*¹⁰⁷ spielen zu lassen, wobei sie sich äußerlich dem Mann annähern würden.¹⁰⁸ Dies gilt allerdings nur im professionellen Zusammenhang, eine bürgerliche Frau, die Hausmusik treibt, solle davon absehen. Sie würde ohnehin nicht als Vorbild fungieren, da sie sich auf Grund der Wahl eines

¹⁰⁴ Hoffmann 1991, S. 30.

¹⁰⁵ [Junker] 1784, S. 92.

¹⁰⁶ Kreutziger-Herr 2010, S. 19.

¹⁰⁷ Der Amazonenhabit stammte aus dem englischen Reitsport, als angemessene Sportkleidung für die Frau. (Hoffmann 1991, S. 32-33.)

¹⁰⁸ Hoffmann 1991, S. 32.

unschicklichen Instrumentes sowieso schon aus dem bürgerlichen System hinausmanövriert habe.¹⁰⁹

Bezogen sich Junkers Erläuterungen bisher auf äußere Umstände wie Mode und Bewegungsaktivität beziehen sich weitere Argumente auf die Akustik, das auditive: Ein lauter, starker Ton sei nicht mit dem ruhigen Gemüt des Weibes vereinbar.

„Dies Gefühl des Unschicklichen kann ferner daher entstehen, wenn die Natur des Instruments, mit dem anerkannten Charakter der weiblichen Schwäche, nicht in Verbindung steht.

Und es giebt Instrumente, von denen sich dieß behaupten läßt, theils in Absicht der Art des Tons, theils in Absicht der Summe des Schalls, theils in Absicht der Nebenideen, die sie in der Seele gleichzeitig erwecken können.“¹¹⁰

Der Rahmen, in dem bestimmte Instrumente gespielt werden, sei nicht das Terrain der Frau. So vermitteln Trompete und Pauke den Eindruck von militärischem Klang. Es waren die bevorzugten Militärintstrumente der adeligen Kavallerie, das Fußvolk begnügte sich mit Pfeife und Trommel. Auch wurden Blasinstrumente bei der Jagd eingesetzt. Die „feinere weichlichere Stimmung“¹¹¹ der Frau sei nicht auf die Kraft dieser lauten Instrumente „geeicht“. So wurden ebenfalls Pianistinnen getadelt, welche mit ihrem Instrument kräftige und laute Töne produzierten.¹¹²

Die Frau sei eben ein empfindsames Wesen, kein rationales wie der Mann, eine Position, die schon am Ende des 12. Jahrhunderts in theologischen Abfassungen vertreten wird: Der Mann sei physisch und moralisch der Frau überlegen, durch seine männliche *ratio*, die der der weiblichen *sensualitas* gegenüber stehen würde.¹¹³

Als drittes und letztes Argument zeigt Junker die körperliche Stellung auf, welche beim Spielen des Instrumentes eingenommen wird, die zu unsittlichen Gedanken verführen könnte.

„Zuletzt, das Gefühl des Unschicklichen kann entspringen, aus der Disproportion, die zwischen der lokalen Stellung des Körpers, und dem eigentlichen Dekorum herrscht: Wieder nur ein Fall, der auf das zweyte Geschlecht paßt.

¹⁰⁹ Schleuning 2000, S. 183.

¹¹⁰ [Junker] 1784, S. 94.

¹¹¹ [Junker] 1784, S. 96.

¹¹² Hoffmann 1991, S. 34.

¹¹³ Kreutziger-Herr 2010, S. 18.

*Gewisse Instrumente erfordern also eine solche Stellung, und Lage des Körpers, die sich mit den Begriffen des sittlichen Anstandes nicht genau verträgt; Denn sie erwecken [...] in der Seele gewisse Bilder, und Nebenideen, die den Wohlstand nicht begünstigen.*¹¹⁴

Am verdorbensten würde die weibliche Stellung beim Cellospiel wirken, meint Junker.

*„Ein Frauenzimmer spielt das Violoncell. Sie kann hiebey zwey Uebelstände nicht vermeiden. Das Ueberhangen des Oberleibs, wenn sie hoch (nahe am Steg) spielt, und also das Pressen der Brust; und denn eine solche Lage der Füße, die für tausende Bilder erwecken, die sie nicht erwecken sollten; sed sapienti sat*¹¹⁵“¹¹⁶

Es geht um die Zurschaustellung weiblicher Reize und Assoziationen, die sich auf den Geschlechtsakt beziehen können. Junker beschreibt diese Tatsache mit prüden Worten und flieht ins Lateinische. Der betonte Busen ist wohl das geringere Übel, da die zeitgenössische Mode diesen ebenfalls betonte. Gespreizte Beine allerdings respektive die Darbietung unbekleideter Beine wären unvorstellbar gewesen. Geschlossene Beine und die vollkommene Bedeckung bis zum Knöchel waren für die Frau unumstößliches Gesetz. Eine Parallele bietet der Sport: Reiterinnen ritten züchtig im so genannten Damensattel, eine Art des Reitens, die sich über das ganze 19. Jahrhundert erstreckte.¹¹⁷

Junker beendet seine Ausführungen mit einem moralischen Appell an die Frau, ihrerseits ihre naturgegebene Bestimmung zu respektieren:

*„So beherzige denn, schönerer Theil der Schöpfung, dieß Wort, zur rechten Zeit gesprochen! Unterschreibe diese unsere Bemerkung; ziehe bey allem, was du thust, bey allem wozu sich dein Herz entschließt, deine Natur, dein eigenes Kostüm, die Geseze, woran sich dein eigener Wohlstand bindet, die Art deiner Bestimmung zu rathe! Vermeide auch in Kleinigkeiten alles wodurch du verlieren kannst; und siehe: – hier sind Laute, Mantor, Clavier!“*¹¹⁸

Zwar seien die Laute und die Tasteninstrumente vorzuziehen, aber das eigentliche Instrument der Frau sei die ihr in die Wiege gelegte Stimme.

¹¹⁴ [Junker] 1784, S. 96-97.

¹¹⁵ „Aber genug für den Wissenden.“ (Hoffmann 1991, S. 35.)

¹¹⁶ [Junker] 1784, S. 97.

¹¹⁷ Hoffmann 1991, S. 35-36.

¹¹⁸ [Junker] 1784, S. 98-99.

„Aber vor allem suche unser Herz zu erquickern, durch den Gesang, den dir der Himmel, nur dir, eigentlich gab; und der die reichste Schadloshaltung seyn kann, für alles, wozu er dich, deiner Natur nach, nicht bestimmt haben sollte.“¹¹⁹

Carl Ludwig Junker transportiert und befestigt in seinem Aufsatz das bürgerliche Frauenbild des 18. Jahrhunderts. Bücher über die Erziehung von Mädchen sowie über Benimmregeln für Frauen griffen seine Thesen auf, Romane und Gemälde zeigten Frauen am Klavier, mit Harfe oder Gitarre.

Eine kritische Auseinandersetzung mit seinen Thesen blieb abgesehen von wenigen Aufsätzen¹²⁰ aus.¹²¹

3.1. Das Instrument als Ebenbild des menschlichen Körpers

Instrumente wurden den Geschlechtern zugeordnet, wobei die weiblich konnotierten durchaus von Männern gespielt werden durften.¹²² Frauen waren natürlich jene verwehrt, die nicht ihrem angestammten Lebensraum entsprachen und die in männlichen Zusammenhängen beheimatet waren, wie die Blasinstrumente, die dem Militär zugehörig waren. Darüber hinaus waren auch die Form und die dadurch erweckten Assoziationen entscheidend. Bei der Konstruktion vieler Instrumente scheint es, als hätte der menschliche Körper Pate gestanden.¹²³ Die Beschreibung der Instrumente unter Zuhilfenahme der Begriffe von Körperteilen (beispielsweise: der Corpus, der Hals etc.) gab es bereits in vorchristlichen Zivilisationen.¹²⁴

Der Symbolgehalt, der menschliche Körperteil, der in bestimmten Instrumenten repräsentiert ist, nimmt laut Klausmeier – bewusst oder unbewusst – Einfluss auf die Instrumentenwahl.¹²⁵ Instrumente, wie die vorhin beschriebene Flöte, die sexuell konnotiert werden können, sind von vorne herein natürlich gefährlich.¹²⁶ Wie Musik allgemein auch verführe-

¹¹⁹ [Junker] 1784, S. 99.

¹²⁰ Hans Adolf Eschstruth, als Jurist und Musikschriftsteller, verfasste eine Replik auf *Das Kostüm des Frauenzimmer Spielens*, welche im Jahre 1784/85 in der Musicalischen Bibliothek herausgegeben wurde. (Hoffmann 1991, S. 36.)

¹²¹ Hoffmann 1991, S. 36.

¹²² Freia Hoffmann proklamiert in *Instrument und Körper*, dass es dem Mann gestattet war ebenfalls weiblich konnotierte Instrumente zu spielen, da es für ihn keinerlei Einschränkungen gab. So hatte er sich beim Spiel auch in mannigfaltigen Gefühlsausdrücken zu üben, wobei der Frau nur gewisse Gefühls- sowie Gesichtsausdrücke erlaubt waren. (Hoffmann 1991, S. 74.)

¹²³ Unseld/ Heesch 2010, S. 288.

¹²⁴ Hoffmann 1991, S. 63.

¹²⁵ Klausmeier 1978, S. 125.

¹²⁶ Ernest Borneman führt in seinem Wörterbuch bezüglich der sexuellen Umgangssprache des deutschen Volkes folgende Begriffe als sexuelle Analogien an: das Blasinstrument (1.63), Flöte blasen (36.4)/spielen (26.25), Geige spielen, an der Geige zupfen (24.1), die Geige anstreichen (22.14), die Laute (1.66), Laute spielen, an der Laute zupfen (24.1). (Borneman 1971.)

risch sein und eine gefährlich animierende, beflügelnde Wirkung haben kann, dokumentieren Zeugnisse wie Volkslieder, literarische Werke und Bildende Kunst bis ins 18. Jahrhundert hinein.

Hinter all diesen Reglementierungsversuchen steht das Bild des ewig verführenden Weibes, das vom alttestamentarischen Sündenfall Evas herrührt.¹²⁷ Die Frau ist die geborene Verführerin und nur bestrebt, den Mann sündig werden zu lassen. So darf der Frau keine Gelegenheit gegeben werden, ihre gefährlichen Reize in Position zu bringen und sei es durch ein Instrument, das zwischen die Beine genommen werden muss.

Zur Verbreitung dieser normativen Vorschriften sowie zur geschlechtsspezifischen Zuschreibung der Instrumente trugen entscheidend Anstands- und pädagogische Lehrbücher bei, deren Inhalte durchaus noch weit ins 20. Jahrhundert wirksam waren.¹²⁸

Der Effekt dieser Tendenzen ist, dass um 1750 die Darstellung, der ein Blas- oder Streichinstrument spielenden Frau fast nicht existent ist und es nahezu noch ein Jahrhundert lang bleiben wird. Der Hauptteil der abgebildeten, musizierenden Frauen sitzt am Klavier oder betätigt sich an der Harfe respektive Gitarre.¹²⁹

Kinder blieben allerdings von diesem Disziplinierungsversuch des 18. und 19. Jahrhundert weitestgehend verschont. Zwar wurden sie in ihrer Kleidung wie im Arbeitseinsatz wie kleine Erwachsene behandelt, aber sie galten nicht als „geschlechtliche Wesen“. Es herrschte die Meinung vor, dass das Geschlecht in dem jungen Individuum ruhte und es durch entsprechende Erziehung in Zaum gehalten werden könne. So war es für Wunderkinder möglich, mit unweiblich konnotierten Instrumenten Ruhm zu erlangen. Einem Mädchen war es bis zur Pubertät erlaubt, ein solches Instrument zu spielen, länger dauerte die Karriere eines Wunderkindes sowieso nicht. Es wurde somit eine bewusste Grenze zwischen dem Musizieren Erwachsener und Kinder gezogen.¹³⁰

Aber zu öffentlich sollte das Auftreten für Mädchen auch nicht sein. So geht aus dem Anstandstraktat für Mädchen *Reggimento e costumi di donna* von Francesco da Barberino zwischen 1313 und 1318 hervor, dass das Mädchen des Adels ausschließlich im häuslichen Umfeld, in der Kammer zu musizieren habe und dies in dezenter und reservierter Lautstärke, ohne viel Bewegung und mit den Augen niedergeschlagen, zugewendet der ranghöchsten Person im Raum.¹³¹

¹²⁷ Kreutziger-Herr 2010, S. 16.

¹²⁸ Unseld/ Heesch 2010, S. 288.

¹²⁹ Hoffmann 1991, S. 66.

¹³⁰ Hoffmann 1991, S. 85-86.

¹³¹ Barberino 1313-1318, zit.n. Beck 1996, S. 73-74.

3.2. „Verbotene“ Streichinstrumente

Wie bereits beschrieben eignen sich Streichinstrumente aus verschiedenen Gründen nicht für Damen, besonders aber durch deren Analogie zum weiblichen Körper. Der Geigenspieler Nicolò Paganini nutzte diesen Umstand und brachte das Gerücht in Umlauf, dass er sein Instrument mit dem Darm seiner durch ihn zu Tode gekommenen Geliebten bespannt hätte. Das Image des dunklen, geheimnisvollen, sagenumwobenen Virtuosen wurde somit geprägt. Geigen haben nicht nur die Form des weiblichen Körpers, sondern ruhen meist in Männerarmen, die auf ihnen machen, was sie wollen.¹³² Alfred von Ehrmann schildert diesen Umstand drastisch in seinem Gedicht *Geiger und Weiber*.

*„Il Violino sagt der Welsche,
Le Violon nennt's der Franzos,
Daß man so das Genus fälsche,
Wundert unsereinen groß.*

*Uns erscheint die Violine
Immer nur als eine Frau.
Zeigt sich doch das Feminine
Schon in ihrem Körperbau.*

*Schlank der Hals, das Köpfchen zierlich,
Sanftgeschwellt der Busen – und
Etwas breiter, wie natürlich,
(Nicht zu breit!) das Hüftenrund.*

*Ringsherum so niedlich plastisch
Und so angenehm konvex!
Wem bewaise das nicht drastisch,
Daß die kleine braune Hex'*

*(Bis auf manches ... zum Exempel
Bis auf die – wie nenn' ich's nur? –
Doppeltüre zu dem Tempel*

Beck erwähnt in diesem Zusammenhang die eingeschränkte Freiheit der Frau im Mittelalter, welche sich in den häuslichen Räumen aufzuhalten hatte um dem Kontakt mit anderen Männern zu entgehen sowie ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter gerecht zu werden. (Beck 1996, S. 74.)

¹³² Unseld/ Heesch 2010, S. 289.

Ihrer heimlichsten Natur),

*Daß, behaupt ich, diese braune
Hexe voller süßer List,
Trotz der sonderbaren Laune
Der z w e i f, ein Weibchen ist!*

*Auch in diesem Sinne weiblich,
Weil entsetzlich kapriziös,
Ewig wechselnd, unausbleiblich
Schwankend zwischen gut und bö.*

*Heut mit leisem Wonnebeben
Unsrer verbenden Gewalt
Rückhaltlos dahingegeben,
Morgen karg, verstockt und kalt,*

*In sonoren Hochzeitsfeiern
Heute uns als süße Braut,
Schon entblößt von allen Schleiern,
Lächelnd, weinend angetraut –*

*Dann auf einmal wieder spröde,
Voller Trotz und voller Stolz,
Oder unbegreiflich blöde,
Dumm und stumm, ein Ding aus Holz...*

*Geigen sind wie Frauenzimmer,
Halten uns nicht immer still,
Und sie wollen grad nicht immer,
Wann grad unsereiner will.*

*Unserm heftigsten Begehren
Widersetzen sie sich oft.
Sie versagen und gewähren
Ursachlos und unverhofft.*

*(Kosmische Besonderheiten
Laufen freilich nebenher.
Denn es folgen den Gezeiten
Geigen, Weiber, Mond und Meer.)*

*Und doch ist das tiefste Sehnen
Aller Geigen, aller Fraun,
An die Schulter sich zu lehnen
Einem, dem sie ganz vertraun.*

*Einem, dessen treues Werben
Jahrelange sie umgibt,
Sanft im Arme hinzusterben:
Tu mit mir, was dir beliebt!*

*Als besiegte Siegerinnen
Ihrer Niederlage froh ...
Geigen streichen, Weiber minnen:
Wunderbares Quiproquo!¹³³*

Nicht nur die Form, sondern auch die „helle Stimme der Geige“ legt den Vergleich zur Frau nahe.

„Wenn die Violine im schmelzenden sopran- und altartigen Gesang bald jungfräulich zart und bald hell aufjubelnd zu uns spricht, so bewegt das vorzugsweise in der Tenor- und Baßlage schön wirkende Violoncell unser Gemüt durch die bestrickende Sonorität und imponierende Mächtigkeit seiner Tongebung, sowie durch den elegischen Ausdruck, welcher ihm vermöge seiner eigentümlichen Klangfarbe mehr eigen ist als der Violine.“¹³⁴

Klausmeier proklamiert, dass durch geschlechtliche Zuordnungen der Instrumente die Lust am Spielen gesteigert würde, so begünstige das Streichen am Instrument erotische Fantasien. Potenziert würde dies durch die Stellung des Körpers zum Instrument, wie dem Spreizen der Beine beim Cello, wobei der Genitalbereich in das Spiel integriert würde.¹³⁵

¹³³ Ehrmann, zit.n. Rieger 1981, S. 7-9.

¹³⁴ Wasielowski 1911, S. 244-245.

¹³⁵ Klausmeier 1978, S. 121-122.

Um den Verruf des Unschicklichen zu umgehen, vermieden Cellistinnen des 19. Jahrhunderts das Anspielen der hohen Tonlage und bevorzugten eine vom Körper entfernte Stellung des Instrumentes, sodass die Beine nicht zur Gänze gespreizt wurden.¹³⁶ Das Cello für die Frau wurde erst nach 1900 gesellschaftsfähig.¹³⁷ Thomas Gainsboroughs Darstellung der Musikerin Ann Ford aus dem Jahre 1760 (Abb. 5) ist ein deutliches Beispiel für eine Vermeidung der Abbildung einer Spielsituation. Mit 23 Jahren wurde Ann Ford das Spielen von Konzerten, selbst das häusliche Musizieren von ihrem Vater untersagt. Etwa zu dieser Zeit wurde das Porträt angefertigt. Das Ambiente ist das eines konventionellen Porträts. Hinter dem dynamisch gefalteten Vorhang verbirgt sich die Viola da Gamba, die hier durch ihre Platzierung zu einem Symbol für Geschmack und Status degradiert wird. Die englische Gitarre auf ihrem Schoß war wohl das geeignetere Instrument für die Porträtierung. Als weiblich konnotiertes Instrument war das Spielen im häuslichen Kontext üblich, auch da es im Gegensatz zur Viola da Gamba als Soloinstrument eingesetzt werden kann. Das Gemälde wirkt wie ein Sinnbild für die Definition der vorgegebenen weiblichen Rolle als Tochter und angehender Ehefrau.¹³⁸ Es wird Ann Ford nicht mal gestattet, die englische Gitarre in Händen zu halten und darauf zu spielen. So sitzt sie vor allem dekorativ platziert, wirkt zart und graziös. Ihr Blick ist melancholisch in die Ferne gerichtet, ohne dass er die ihr wichtigen Instrumente streifen darf.

Auf einer früheren Skizze hielt Gainsborough sie auf dem Instrument spielend fest, dieses Konzept kam allerdings nicht zur Endausführung. Die deutliche dekorative Ausstaffierung enthebt sie aus einer konkreten Situation, auch einer „Spiel-Situation“. Die hinter dem Vorhang verborgene Viola da Gamba, die im Dunkeln verborgen ist, steht im Gegensatz zum hellen, „jungfräulich“ anmutenden Kleid und versinnbildlicht die dunkle, verbotene Verlockung, die von diesem „gefährlichen Instrument“ ausgeht.¹³⁹

¹³⁶ Unseld/ Heesch 2010, S. 289.

¹³⁷ Schleuning 2000, S. 185.

¹³⁸ Leppert 1988, S. 40-42.

¹³⁹ Rosenthal 1998, S. 654-656.

3.3. „Verbotene“ Blas- und Schlaginstrumente¹⁴⁰

Eine Karikatur *Savoyards of Fashion – or the Musical Mania* (Abb. 6), ausgeführt von George Moutard Woodward (1799), bündelt die Ressentiments gegen Frauen, die inadäquate Instrumente spielen.

Fünf Frauen, die man kaum als Grazien bezeichnen dürfte, geben sich inbrünstig einer musikalischen Ekstase hin. Eine vertrocknete Alte, als einzige weder am Schlag-, noch Blasinstrument, dreht die Drehleier, eine Matrone bläst das Signalhorn, eine Suffragette mit wehenden Haaren und wankendem Busen schlägt das Becken, eine weitere überdekorierte Matrone betätigt das Tamburin, während eine lethargisch wirkende Sitzende die Triangel schlägt. Nicht nur das optische auch das zu vermutende akustische Ereignis mag bei der Instrumentenzusammenstellung dieses grotesken Quintetts eher unzufrieden stellend sein, zumal die Damen eher unbeholfen als virtuos – durch kräftiges Ausholen des Armes und mit geballter Faust – ihre Instrumente behandeln.

Die Klangwelt, die entstehen dürfte, kann keine Melodie sein, sondern allenfalls laute, nicht im Einklang miteinander stehende Töne. Jede Frau scheint ihr Instrument unabhängig von der anderen zu spielen. Übergeordnetes Ziel ist, Krach zu erzeugen. Die abgebildeten Musikinstrumente, abgesehen von der Drehleier, sind männlich konnotiert und gelten als unweiblich.¹⁴¹ Das Blech galt der unweiblichen Militärmusik zugehörig sowie der Straßenmusik, das Schlagwerk zu laut für schwache Ohren und die Spielpraxis bot keinen ästhetischen Anblick. Die das Signalhorn spielende Frau bläst ihre Backen bis zum Äußersten auf und verzerrt ihre Gesichtszüge zu einer furchterregenden Fratze. Die beiden mittigen Frauen, die

¹⁴⁰ Die Konnotation der Blasinstrumente als typisch männlich besteht schon lange, dies augenscheinlich begründet durch die Spielweise und der Verzerrung der Gesichtszüge während des Spielens. So diente das Spiel nicht dazu die weibliche Schönheit darzustellen, wobei hier wieder auf die Sage der *Athene und des Aulos* zu verweisen ist. (Unselde/ Heesch 2010, S. 291.) Die Frau muss beim Spielen den Mund spitzen und die Lippen kräuseln, wobei es beim Blasen des Horns in einer viszeralen Kraft des Körpers gipfelt, als für die Frau unvorstellbar. (Loesser 1954, S. 65.)

In der Psychoanalyse wurde der Begriff der Sublimierung geprägt, Klausmeier legt diesen um auf das Instrumentalspiel. So werden gewisse Triebwünsche von Triebzielen umgelagert auf gesellschaftlich anerkannte Verhaltensweisen. (Klausmeier 1978, S. 112-113.)

Wird das Spiel noch mit den Händen auf dem phallischen Instrument verknüpft, kann der Gedanke des libidösen Spiels mit der eigenen Person erwachsen. (Klausmeier 1978, S. 119.)

Die Argumentation der Unschicklichkeit wird ebenfalls durch die Verwendungszwecke und des symbolischen Wertes der Instrumente gestützt. Blasinstrumente, wie das Horn, die Trompete oder die Posaune waren Bestandteil männlich zugeschriebenen Ereignissen, wie der bereits erwähnten Jagd und dem Militär, allerdings auch der Repräsentation von Macht, sei es kirchlicher oder weltlicher. Diese Bilder wurden in die Kunstmusik übertragen. (Unselde/ Heesch 2010, S. 291.)

Gedanken, welche sich für eine Frau unter keinen Umständen schicken würden.

Einzig allein die Entwicklung einer Nebenidee bei der Gitarre war gestattet, da hier die Assoziation mit dem Wiegen des Kindes im Arm im Vordergrund stand und die Mutter-Kind Beziehung keine sexuellen Gedanken barg. (Hoffmann 1991, S. 64.)

¹⁴¹ Unselde 2010, S. 87.

einen Ausfallschritt ausführen, spiegeln die Bewegung der anderen und ergeben mit der Positionierung ihrer Arme zum oberen Bildabschluss einen Halbkreis. Sie bilden im Gegensatz zu den anderen statisch und stationär Dargestellten einen dynamischen Part, sie reißen ihre Arme in die Höhe, stehen breitbeinig, verrenken sich, geben sich vollkommen der Bewegung hin. Diese Bewegung reflektiert sich in dem Faltenwurf des Kleides der mittleren Frau und der Schleife, welche im Zuge der Bewegung zur Seite geschleudert scheint. Diese Dynamik war dem weiblichen Geschlecht nicht zuträglich und wirkt in der Darstellung „unsittlich“. Das Falten werfende und in Schwung gebrachte Kleid erlaubt dem Beobachter einen Blick auf die Beine¹⁴² der becken-schlagenden Frau, deren Busen sich durch den Kleidungsstoff hindurch erahnen lässt.

Die linksabgebildete Frau entstammt deutlich dem Proletariat, dem des Straßeninstruments der Drehleier¹⁴³ zugehörigen Klientel.

Ein weiteres Vergehen der Damen ist die gemeinsame lustvolle Spielpraxis im Rahmen eines öffentlichen Vortrages, eine Domäne, die dem männlichen Geschlecht vorbehalten war.¹⁴⁴

3.4. Ein „erlaubtes“ Instrument: Die Harfe

Trotz der „obszönen“ Sitzposition, der Schwere des Instruments und der ambitionierten Spielweise wurde die Harfe weiblich konnotiert. Als formvollendetes, geschmackvolles Instrument gliederte sie sich gut in die Eleganz des weiblichen Heimes ein. So diente sie ebenfalls als ein Zeichen für Wohlstand.

Die Darstellung der Harfe spielenden Frau zeichnet oft entrückte, engelsgleiche Wesen. Die Gefahr, auf dem Instrument virtuos und temperamentvoll wie beim Klavier zu werden, war gering. Auch ist der Klang zart wie auch bei der Glasharmonika, einem ebenfalls „erlaubten“ Instrument. Der Klang erinnert an die weibliche Stimme, und das Instrument

¹⁴² Im 18. und 19. Jahrhundert herrschte geradezu Panik bezüglich der sexuellen Wirkung von weiblichen Beinen. Gewisse Turnübungen waren für Frauen nicht schicklich, da sie gespreizte Beine erfordert hätten. In der Reitkunst wurde der Frau angeraten ein Tuchkleid über ihren Körper zu stülpen, welches durch den Faltenwurf die Beine kaschieren würde. (siehe Herloßsohn 1838, S. 401-402.) Die Vorgabe, die Beine verhüllt und statisch zu positionieren, wurde von der weiblichen Bevölkerung und den Instrumentalistinnen größtenteils erfüllt sowie ebenfalls mit gewissem Ernst betrachtet. Erst um 1830 fand die Vorgabe der Beinverhüllung eine Lockerung, indem nun der bodenlange von einem die Füße freigebenden Rock ersetzt wurde. (Hoffmann 1991, S. 58-59.) Die Karikatur wurde allerdings 1799 angefertigt und präsentiert ungeniert die Fußfessel und den halben Unterschenkel der mittleren Dame.

¹⁴³ „Es diente zur Begleitung von Tänzen, und wurde, weil es verhältnismäßig leicht zu handhaben war, beim Volk schon bald so beliebt, dass es schließlich zum Wahrzeichen der Bänkelsänger und blinden Bettler wurde.“ (Ausoni 2006, S. 231.)

¹⁴⁴ Unseld 2010, S. 87.

stand für die Seele der Frau.¹⁴⁵ Man entging der anstößigen Freilegung der Beine mit dem Umstand, dass der Schoß wie bei der Glasharmonika mit einem, am Instrument befestigten, Tuch bedeckt wurde.¹⁴⁶ Ende des 18. Jahrhunderts jedoch versiegte die Begeisterung für das Instrument. Ihm wurden negative Einflüsse für die psychische Gesundheit zugeschrieben. Depressionen und Nervenkrankheiten solle es verursachen, damals eher Frauenleiden. Und so nahmen auch Männer aus Furcht vor der „Ansteckungsgefahr“ Abstand von dem Instrument.¹⁴⁷

3.5. Eine „erlaubte“ Instrumentengruppe: Die Tasteninstrumente

Schon weit vor dem Einsatz der Tasteninstrumente als Lehrwerk für die höhere Tochter, fand diese Instrumentengattung eine weibliche Zuschreibung.¹⁴⁸ So verweist, wie bereits erläutert, der Ursprung des Wortes und Instrumentes Virginal wahrscheinlich auf die weibliche Jungfräulichkeit.

Elisabeth I., die die weibliche Unberührtheit als Waffe gegen männliche Unterdrückung hochhielt, war eine passionierte Virginalspielerin. Es kursiert der Mythos, dass das Instrument so zu seinem Namen kam.¹⁴⁹

Das Klavier verbirgt den Schoß und lenkt die Konzentration auf die graziösen Hände und auf den konzentrierten Blick.¹⁵⁰ Die starre Körperhaltung, die ausgestrahlte Ruhe entsprach dem Frauenbild ebenso wie – zumindest bis zur Einführung des Konzertflügels – das gering ausgeprägte Klangvolumen. Und zum Klavierspielen konnte man solistisch zu Hause bleiben, musste sich nicht unter Menschen mischen und auch die öffentliche Darbietung fand meist in den eigenen vier Wänden statt.¹⁵¹

All jene negativen Charakteristiken der anderen Instrumentengattungen sind beim Klavier also ausgeschlossen. Die Frau bedient das Tasteninstrument mit sittsam geschlossenen Beinen, ihre Gesichtszüge zu einem höflichen Lächeln gezogen oder zu einer unverdächtigen Konzentration. Mit ihren gepflegten Händen streicht sie über die Tasten ohne Vehemenz. Da sitzt sie nun vornehm und elegant und stellt nach außen hin ein Symbol für das Vermögen der Familie, welche für eine musikalische Ausbildung aufkommt, dar. Ihr dekoratives Antlitz steht im Gegensatz zur proletarischen Frau. Sie kann es sich leisten, keine Arbeit verrichten

¹⁴⁵ Unseld/ Heesch 2010, S. 290.

¹⁴⁶ Hoffmann 1991, S. 59.

¹⁴⁷ Unseld/ Heesch 2010, S. 290-291.

¹⁴⁸ Unseld/ Heesch 2010, S. 289.

¹⁴⁹ Unseld/ Heesch 2010, S. 290.

¹⁵⁰ Hoffmann 1991, S. 56.

¹⁵¹ Unseld/ Heesch 2010, S. 289-290.

zu müssen und ist auch zu Hause stationiert, kann kontrolliert werden und hat so kaum die Möglichkeit, anderen „Männern nachzusteigen“.¹⁵²

Bereits im 17. Jahrhundert ordnete Jean-Jacques Rousseau den Geschlechtern eindeutige Wirkungskreise zu: die Frau gehörte in die Sphäre des Privaten, während dem Mann die Öffentlichkeit zugeordnet war. Diese Grundsätze sollten durch die Erziehung vermittelt und durch die Konzentration der Frauen auf das geeignete Instrument gewahrt werden.¹⁵³

Diese starre Zuschreibung lockerte sich im 19. Jahrhundert auf Grund der technischen Entwicklung der Tasteninstrumente und der Entstehung des Virtuositums. Trotzdem behielt das Klavier seinen Status als weibliches Instrument, für das dilettantische wie für das professionelle Spiel, bei. Dieser Umstand ist an der zahlreich vorhandenen Klaviermusik für die Frau ablesbar sowie einer weiblichen Karrieremöglichkeit, nämlich die Ausübung des Berufes der Klavierlehrerin.¹⁵⁴

„Das Musizieren auf Blas- und Streichinstrumenten zeichnet sich durch körperliche Unmittelbarkeit und taktile Intimität aus; das Klavier eignet sich zur sinnlichen Objektbildung recht wenig. Es tendiert eher zur Maschine, verlegt die Tonerzeugung ins unsichtbare Innere, macht sie abstrakter. Die Spielerin bedient einen weitläufigen Übertragungs- und Hebelmechanismus. Sie sitzt am Instrument und berührt es lediglich mit Fingerspitzen und Füßen.“¹⁵⁵

3.6. Ausnahmen bestätigen die Regel

In der Volksmusik standen die Frauen weniger unter gesellschaftlichen Zwängen, wodurch sich ein Variantenreichtum bei der Instrumentenwahl noch bis ins 18. Jahrhundert erhielt.¹⁵⁶

Die Einschränkung der Instrumentenwahl und deren Tabuisierung hatte seine Geburtsstunde nicht erst im 18. Jahrhundert. An Adelshöfen genossen die Kinder Musikunterricht, wobei dies meist vom Hoforganisten oder Hofkapellmeister vollzogen wurde. Schon im 16. und 17. Jahrhundert lag der Fokus für das Mädchen auf den Tasteninstrumenten, die Orgel allerdings galt außerhalb des kirchlichen Kontexts als verpönt. Hoffähig für die junge Frau

¹⁵² Loesser 1954, S. 65.

¹⁵³ Vergl. Rousseau 2002, S. 165-190.

¹⁵⁴ Unseld/ Heesch 2010, S. 289-290.

¹⁵⁵ Hoffmann 1991, S. 65.

¹⁵⁶ Hoffmann 1991, S. 26.

war Clavichord und Cembalo sowie die Laute. Blas- und Streichinstrumente waren zumindest im deutschen Sprachraum vom Unterricht ausgeschlossen.¹⁵⁷

Die Forderung, die Frau müsse vor allem Tasteninstrumente spielen, wurde in der Realität allerdings nicht immer ganz so streng gehandhabt.¹⁵⁸ Frauen des Adels hatten eine gewisse Narrenfreiheit, sich musikalisch auszuleben und scheuten auch nicht davor zurück, sich mit „anzüglichen“ Instrumenten porträtieren zu lassen. Prinzessin Henriette Anne von Frankreich, die Tochter von Ludwig XV., wurde vom Künstler Jean-Marc Nattier beim Spiel auf einer Baßgambe festgehalten (Abb. 7). Juliane Marie als Prinzessin von Braunschweig-Wolfenbüttel sowie Königin von Dänemark spielte leidenschaftlich Flöte.¹⁵⁹ Die Ausstrahlung von Erotik und Weiblichkeit und der Kontakt zwischen Körper und Instrument in einem sinnlichen Miteinander wurden auch bewusst gesucht. In diesem Zusammenhang sei auf das Porträt Johann Heinrich Tischbeins d. Ä. verwiesen, dass das Fräulein von Bardeleben abbildet (Abb. 8). In Händen trägt sie einen Dudelsack respektive eine Musette, welche ein außergewöhnlich seltenes Attribut für eine Frau ist. Das Musikinstrument war traditionell dem Hirtentum zugeordnet, wobei es in der flämischen und holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vor allem eine phallisch¹⁶⁰, sexuelle Komponente erfüllte.¹⁶¹ Die erotische Metapher verleiht dem Bild eine zweideutige Interpretation. Wenn man den Erläuterungen Klausmeiers Beachtung schenkt und man das Instrument als ein Stück des Körpers oder als dessen Erweiterung begreift, versprüht dieses Bild eine augenscheinliche Erotik.¹⁶² Im 17. und 18. Jahrhundert gewann das Instrument in Form der Musette, einer Sackpfeife, welcher durch den Arm mit Luft befüllt wurde, eine hohe Verbreitung in der höfischen Klientel vorwiegend in Frankreich. Die edle Verzierung und Ausgestaltung des Instrumentes durch erlesene Materialien, ließ es wohl ebenfalls für die Dame hoffähig erscheinen.¹⁶³ Inwiefern eine offensichtliche erotische Anspielung gewollt war, oder nur ein pures Musikinstrument zur Abbildung kam, kann hier nicht beantwortet werden. Die Eingliederung des Werkes innerhalb einer Schönheitengalerie begünstigt diese Vermutung allerdings.

Prinzessin Anna Amalie von Preußen spielte neben dem Cembalo und der Laute, auch die Flöte und die Orgel. Ihre Schwester Wilhelmine von Preußen, welche das Cembalo und die Laute ausgezeichnet beherrschte, widmete sich ebenfalls dem Flötenspiel. Und sie lernte mit

¹⁵⁷ Koldau 2005, S. 35.

¹⁵⁸ Hoffmann 1991, S. 80.

¹⁵⁹ Hoffmann 1991, S. 26.

¹⁶⁰ Borneman erläutert die umgangssprachliche Gebrauchung des Dudelsackes für das Skrotum (Borneman 1971, 1.76/36.12.) Die Flöte unterläuft ebenfalls der Deutung als Phallusobjekt. (Prohaska 2001, S. 93.)

¹⁶¹ Baumbach 2003, S. 223.

¹⁶² Klausmeier 1978, S. 126.

¹⁶³ Baumbach 2003, S. 223-224.

26 Jahren noch die Geige. Sie führte regen Briefkontakt mit ihrem Bruder Friedrich II. und berichtete ihm ebenfalls über ihre neue Errungenschaft.

„Ich kratze täglich die Violine mit Leidenschaft. Mit den Fingern mache ich schon die schwierigsten Griffe, aber der Bogenstrich taugt noch nichts.“¹⁶⁴

„[...] ich sitze bis über die Ohren in der Musik. Seit acht Tagen lerne ich Violine spielen und extemporiere schon. Die Marwitz spielt die zweite Violine, und die Grumbkow lernt die Baßgeige, die Base des Cello des Herrn von Brandt. Es ist der reine Hexensabbath! Wir machen unsere Sache bereits so gut, daß alles entflieht, wenn wir unser Konzert beginnen.“¹⁶⁵

Diese Schilderung des ausgearteten Spiels mutet gar wie eine Provokation und eine Demonstration gegenüber den sittlichen Werten und dem Verhaltenscodex des Bürgertums an.¹⁶⁶

Die höfische Frau war also weniger gesellschaftlichen Zwängen unterworfen und konnte die Wahl ihres Instrumentes zu einem gewissen Anteil frei bestimmen. Doch auch sie spielte meist das Klavier beziehungsweise einen Vorläufer des Klaviers.

¹⁶⁴ Wilhelmine von Baireuth an Friedrich den Großen 5. März 1735, zit.n. Volz 1924, S. 277.

¹⁶⁵ Wilhelmine von Baireuth an Friedrich den Großen 15. Februar 1735, zit.n. Volz 1924, S. 276.

¹⁶⁶ Hoffmann 1991, S. 27.

DIE ADELIGE FRAU AM KLAVIER: GLANZ, REPRÄSENTATION UND SCHÖNHEIT

4.1. Noblesse oblige

„Adelige Frauenzimmer“

Vor der Bildanalyse und der Betrachtung der Stellung des Klaviers für die feudale Frau muss die historische Situation der Frauen des Adels im 18. Jahrhundert in den deutschen Fürstentümern beleuchtet werden.

Monarchien stellten als Regierungsform bis zur französischen Revolution die Regel dar. Macht war durch das Gottesgnadentum legitimiert. Die Mehrheit der europäischen Höfe waren Erbmonarchien¹⁶⁷. Doch nicht nur die männlichen Nachkommen wurden im Erbrecht eingeschlossen, sondern auch die weiblichen.¹⁶⁸ Auf Grund der Kleinstaaterei in den deutschen Fürstentümern herrschten jedoch andere Verhältnisse. Das Reich zeichnete sich durch Dezentralität aus. Es verfügte über keine Hauptstadt, sondern über mehrere Zentren.¹⁶⁹ Statt der Erbmonarchie herrschte im alten Reich seit dem fortgeschrittenen Mittelalter eine Wahlmonarchie: Die Kurfürsten des Landes wählten den Kaiser.¹⁷⁰ Das alte Reich nahm die Stellung eines „Dachverbandes“ ein. Die Regierung der Territorien oblag den Landesherren.¹⁷¹ Es war also kein Staat im eigentlichen Sinne, sondern ein Zusammenschluss mehrerer Territorien, wobei diese zumeist die Kriterien für Staatlichkeit für sich selbst beanspruchten.¹⁷²

Im Feudalismus war die Beziehung zwischen dem Herrscher und dem Adel durch das Lehensystem gekennzeichnet. Es herrschte eine gegenseitige Abhängigkeit der beiden Parteien.¹⁷³

¹⁶⁷ Diese Gegebenheit lässt sich auf Frankreich übertragen, wobei die Valois und darauf folgend die Bourbonen herrschten und auf England, wo die Stuarts den Tudors folgten, anschließend das Haus Hannover und zu guter letzt Windsor regierte.

¹⁶⁸ Vögelke 2009, S. 168.

¹⁶⁹ Gotthard 2009, S. 2.

¹⁷⁰ Vögelke 2009, S. 170.

¹⁷¹ Gotthard 2009, S. 2.

¹⁷² Gotthard 2009, S. 6.

¹⁷³ Vögelke 2009, S. 173-174.

Ronald Ash vertritt die These, dass bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Adel der frühen Neuzeit bis vor nicht allzu langer Zeit ein Augenmerk auf die Behandlung des Niedergangs und Dekadenz gelegt wurde. Dies sei der marxistischen Geschichtsschreibung in England und Frankreich geschuldet sowie auch dem Einfluss Max Webers, der das Bürgertum als den Sieger der Geschichte, bezeichnete.¹⁷⁴ Nicht zu leugnen ist, dass der Adel sich über seine Vergangenheit definierte und diese glorifizierte, und sich mit dem Anschluss an die sich verändernde Welt schwer tat. Die Meinung des Adligen Sénac de Meilhan, dass der Adel auch in Zukunft die herrschende Elite darstellen würde, erweist sich aus heutiger Sicht als falsch.¹⁷⁵

*„Une naissance noble est [...] le moyen le plus commun de faire valoir & de faire honorer la vertu.“*¹⁷⁶

Adelig war man durch Geburt. Graf Henri de Boulainvilliers verfasste im 18. Jahrhundert den *Essais sur la noblesse de France*, in dem er den alten Adel in Frankreich verteidigte und ihm gesellschaftliche Verantwortung durch hohe Tugenden, vorbildhafte Charaktereigenschaften und militärische Taten zuschrieb. Tugenden kämen generell nur zur Geltung, wenn das Schicksal sie mit einer vornehmen Geburt verquickt hätte.¹⁷⁷

*„On doit aussi convenir que la vertu a besoin de l'éclat de la fortune pour se signaler, & cette fortune, c'est la naissance qui la donne ordinairement, ou certaine fatalité qui n'est pas toujours attachée au vrai mérite.“*¹⁷⁸

Mit dieser Ansicht richtete er sich gegen die im 16. und 17. Jahrhundert vorherrschende Meinung, dass der Adel nur Privilegien – Rechte und keine Pflichten – in Anspruch nehmen würde, die ihm vom König zugesprochen wurden.

Innerhalb des Adels herrschte eine starke Hierarchie. Die Position innerhalb der Hierarchie definierte sich nicht nur durch die Aufgabenverteilung und die Auszeichnungen des Königs, sondern auch durch die Herkunft und den Reichtum der Familie.¹⁷⁹

So stellt der Adel keine homogene Gruppe dar, sondern innerhalb des Standes gibt es große Unterschiede in Bezug auf Macht, Stellung und Vermögen.

¹⁷⁴ Ash 2008, S. 1-2.

¹⁷⁵ Ash 2008, S. 12-13.

¹⁷⁶ Boulainvilliers 1732, S. 8.

¹⁷⁷ Ash 2008, S. 14.

¹⁷⁸ Boulainvilliers 1732, S. 7-8.

¹⁷⁹ Ash 2008, S. 15-16.

Im Folgenden werden zwar an verschiedenen Stellen Werke aus England im Vergleich herangezogen, es sei aber darauf hingewiesen, dass sie auf Grund einer anderen historischen wie politischen Situation teilweise andere Bildinhalte aufweisen. Vor allem nehmen sie künstlerische Strömungen voraus, die in den deutschen Territorien später erfolgten. So forderten adelige, englische Auftraggeber die Integration von Werten, die hierzulande erst im bürgerlichen Zeitalter zum Zuge kamen.¹⁸⁰

Diese Abhandlung beruft sich auf Anderson und Zinsser, wenn sie die Geschichte der adeligen Frau in Europa zusammenlegt.¹⁸¹ Anderson und Zinsser deklarieren das Geschlecht als den entscheidenden Punkt, welcher das Leben einer Frau in Europa bestimmte. Die ursprüngliche Hypothese wie auch von Anderson und Zinsser, dass die Faktoren Epoche, Nation und Klasse beim weiblichen Geschlecht in gleichem Ausmaß Auswirkungen zeitigen würden wie beim männlichen, ließ sich nicht bestätigen. Die Rolle der Frau wurde anders als bei ihrem männlichen Gegenpart nicht primär nach Stand, Zeitraum oder Nation definiert, sondern durch ihre Geschlechtszugehörigkeit, die damit die anderen Sozialkategorien dominiert. Natürlich haben Stand, Lebenszeitraum und -ort Einfluss, aber eben nur untergeordneten.

¹⁸⁰ Trotz zahlreicher Abhandlungen, welche England ohne oder nur mit unzureichendem Kommentar in die europäische Geschichte des Adels integriert haben, soll hier darauf verwiesen werden, dass dieser nicht eins zu eins auf die Gegebenheiten des Festlandes übertragbar ist.

Ein grundlegender Punkt, in welchem sich der englische vom restlichen europäischen Hochadel unterschied war die geringe Anzahl an Mitgliedern des hohen Adels. Die Gewährung des Adelstitels oblag dem Monarchen und war nur teils durch Geburt bestimmt. Die englische Elite zeichnete sich durch die Wertschätzung der Primogenitur aus. Der Erstgeborene erlangte den Adelstitel sowie ihm das Vermögen zugesprochen wurde. Nachfolgende Söhne verfügten über keines dieser Rechte und waren vom hohen Adel somit ausgeschlossen. Dies verhinderte eine zu hohe Ausbreitung der hohen Adelsschicht. (Cannon 2007, S. 62.)

Im Festland genossen alle Kinder die Privilegien des Adels, diese konnten allerdings durch die Heirat in eine ihnen unwürdige Schicht oder dem Anstreben einer niederen Anstellung entzogen werden. In England hingegen verlief die Titelvergabe nur über die Linie des ältesten Sohnes. Die jüngeren Söhne von Herzögen und Marquisen mussten mit dem Titel „Lord“ Vorlieb nehmen. Dies galt allerdings nur für sie, ihre Nachkommen waren von Titeln ausgeschlossen. Man rangierte in diesem Fall in der Klasse der „Gentleman“, wobei jedoch der Ausgang über die Beständigkeit im Ungewissen lag. So schnell der Austritt aus der gehobenen Schicht sich vollzog, so einfach war auch der Eintritt. (Beckett 1989, S. 23.)

Denn auf Grund der geringen Größe des hohen Adels „Peerage“ in England wurde der niedere Adel der „Gentry“ inkludiert. Die Klasse der „Gentry“ verfügte nicht über eine konkrete Definition oder Privilegien, so eröffnete die Frage der Zugehörigkeit einige Schwierigkeiten. Der Eintritt in diese Schicht stellte weit weniger Hürden auf, als die des hohen Adels. (Cannon 2007, S. 63-64.)

Laut Sir Thomas Smith war es einem englischen Landsmann allein durch eine feine Lebensführung und einem ausreichenden Vermögen möglich in die Riege der „Gentleman“ aufzusteigen und somit in den Adelskreis integriert zu werden. Der Fakt, dass die englische Adelsschicht nicht vom Leisten der Steuern entzogen war begünstigte die Anzweiflung des gehobenen Standes noch. (Ash 2008, S. 25.)

¹⁸¹ Kritisch beleuchtet werden muss, dass die Quellenlage der Frau des Adels bezüglich einer länderspezifischen Abhandlung große Lücken aufweist. Für das 18. Jahrhundert ist sie beinahe nicht existent, so findet zumeist eine Abhandlung der Frauengeschichte Europas in der frühen Neuzeit Betrachtung. Die Geschichte des Adels ist ebenfalls vermehrt einer Zusammenlegung unter dem Begriff Europas unterworfen, wobei hier jedoch auch dankenswerterweise das Gegenteil zu verzeichnen ist.

Allerdings scheint Vorsicht angebracht zu sein, denn gerade die Frauen des Adels mit denen wir uns im Folgenden beschäftigen, sind zum Teil Ausnahmen: Bei ihnen ist es der Rang, die gesellschaftliche Position, die es ihnen erlaubt, die Grenzen der allgemein geltenden Frauenrolle zu überschreiten.

Als weitere Problematik einer „weiblichen Geschichtsschreibung“ führen Anderson und Zinsser an, dass Frauen bis vor gar nicht allzu langer Zeit vor allem in Bezug auf ihre Männer dargestellt wurden, als Töchter oder Ehefrauen, in einer von Männern dominierten Historie.¹⁸²

Bürgerliche wie adelige Frauen bezogen – wie erwähnt – ihre gesellschaftliche Position über den Stand der männlichen Familienmitglieder.¹⁸³ Trotz der Möglichkeiten, welche sich einer Frau aus aristokratischen Kreisen boten, wurde auch sie in Bezug auf ihre Macht und Stellung über ihren Mann definiert, zumindest so lange er lebte.

Überlebte sie ihren Gatten und konnte an seine Stelle treten – da es keinen männlichen Nachkommen gab oder er minderjährig war – konnte es durchaus sein, dass sie es war, die die Regierungsgeschäfte übernahm und Macht und Verantwortung innehatte.¹⁸⁴

Und es gab in den Kreisen ebenfalls Frauen, die sich weniger durch Geburt als durch Schönheit, Charme, Intelligenz und Geschick, an die Spitze arbeiteten, wie beispielsweise die Mätresse von Ludwig dem XV., Madame de Pompadour. Aber auch einzelne Hofdamen, Hofmeisterinnen schafften es, sich eine herausragende Stellung in der Gesellschaft oder der Politik zu erarbeiten. Positionen, die bürgerliche Frauen selten erwarben, außer vielleicht durch das Führen eines Salons.¹⁸⁵

Und so finden wir Frauen – gerade unter den abgebildeten – die man selbst nach heutigen Kriterien als emanzipiert und selbstbewusst bezeichnen würde – aber sie sind und waren die Ausnahme.

Eintritt in die höfische Gesellschaft erlangte die Frau in der Regel durch ihre Familie. Die Elite verlangte von ihren Töchtern, dass sie mehrere Rollen zu erfüllen in der Lage seien, die der Hofdame, Gebieterin, und Gönnerin, aber auch die der Tochter, Mutter und sorgenden Ehefrau.¹⁸⁶ Für die Frau bedeutete diese Rollenvielfalt eine ständige Gratwanderung.

¹⁸² Anderson/ Zinsser 1992, S. 11-12.

¹⁸³ Paletschek 1994, S. 171.

¹⁸⁴ Paletschek 1994, S. 178.

¹⁸⁵ Paletschek 1994, S. 179.

¹⁸⁶ So ging auch Maria Theresia den Weg der wohlerzogenen Tochter, indem sie als Regentin des Habsburgerreiches mit Franz von Lothringen die Ehe schloss und ihm viele Kinder schenkte.

Der Hof war ein Hort der Intrigen und Rangstreitigkeiten. Adelige Frauen wie Männer mussten mit viel Raffinement und Kalkül sich in Szene setzen, um im stark reglementierten Spiel um Äußerlichkeiten eine gute Figur abzugeben. Etikette war gefragt, Gefühle mussten ebenso beherrscht werden wie das Betreiben von geistreicher Konversation, für die Kunstverstand und Bildung Voraussetzung waren.¹⁸⁷

Aber nicht nur der Hof, sondern auch die Familie gehörte zum Aufgabenfeld. Auch konzentrierte man sich in der Erziehung auf das althergebrachte Ideal der Hausfrau, welche sich dem Wohlergehen ihrer Kinder und ihres Mannes widmen möge,¹⁸⁸ und so wurden die meisten adeligen Töchter wie ihre bürgerlichen Schwestern in Religion, Handarbeiten und musischen Fächern ausgebildet.¹⁸⁹

Wie es bereits seit Jahrhunderten Sitte war wurde die Ehe zwischen Bräutigam und Braut arrangiert, und Zeitpunkt wie Person des Ehepartners bestimmten die aristokratischen Eltern.¹⁹⁰ Eine gebildete Frau von Stand konnte zumeist aus mehreren Bewerbern wählen und hatte bedingt Mitspracherecht.¹⁹¹

Der Mann übertrug seinen Status auf die ihm Angetraute, selten geschah es auf umgekehrtem Wege. Das bedingt, dass die Erhebung in den Adelsstand für die Frau durch Heirat möglich war. Allerdings bevorzugte man innerhalb der eigenen sozialen Klasse zu heiraten. Doch verarmte das Adelsgeschlecht, war eine hohe Mitgift schon ein Grund, sich gesellschaftlich tiefer zu orientieren, und so war es durchaus möglich, dass eine betuchte Händlerstochter in den Adelsstand aufstieg.¹⁹² Erst Ende des 18. Jahrhunderts begann mit der zunehmenden Individualisierung die Tendenz zur Liebesheirat und affektive Zusammenschlüsse gewannen an Häufigkeit.¹⁹³

Die Tochter kam aus dem behüteten Lebensraum der eigenen Familie in die Obsorge eines neuen Hauses. Die Mitgift, die die Eltern für sie zu leisten hatten, wurde durch die *dos* ausgeglichen, eine Zahlung, welche ihr bei eintretendem Witwenstand zustand. Die Verbindung zweier Geschlechter sollte beidseitigen Nutzen auf dem Weg, Privilegien, Einfluss, Macht und Geld zu erlangen, garantieren und die Möglichkeit bieten, auf der Adelsleiter

¹⁸⁷ Paletschek 1994, S. 161.

¹⁸⁸ Anderson/ Zinsner 1993, S. 40.

¹⁸⁹ Paletschek 1994, S. 173.

¹⁹⁰ Im Hochadel sowie bei der regierenden Schicht war es üblicher eine arrangierte Ehe von sehr jungen Partnern, welche sich noch im Kindesalter befanden, zu planen als beim einfachen Landadel. (Ash 2008, S. 107.)

¹⁹¹ Hufton 1998, S. 166.

¹⁹² Lukowski 2003, S. 161.

¹⁹³ Ash 2008, S. 105.

Sprossen emporzusteigen.¹⁹⁴ Die eheliche Verbindung konnte ebenfalls eine Familie vor dem gesellschaftlichen Abstieg retten und sie wieder in die Welt des Adels zurückführen.¹⁹⁵ Die politischen Bündnisse, welche sich durch eine Eheschließung ergaben, sind als Heiratsgründe nicht zu unterschätzen, so gewann man unter Umständen neue Herrschaftsgebiete hinzu.¹⁹⁶ Die Frau der Adelsschicht hatte in der Ehe weitaus mehr Rechte und Freiräume als die einfache Bauersfrau, auch auf Grund der Witwenabfindung und des Ehevertrages^{197 198}.

Anlass für eine Verbindung zweier Geschlechter bestand ebenfalls in der Sorge um die Nachkommenschaft und die Weiterführung der Adelslinie.¹⁹⁹ Die Frau hatte sich gegenüber ihrem Ehemann zurückzustellen und ihre Aufgaben pflichtgemäß zu erfüllen.²⁰⁰ Die Bestimmung der Frau war vor allem die Geburt rechtmäßiger Erben, wobei ausnahmslos das Nachfolgen eines männlichen Kindes herbeigesehnt wurde. Die Frau am Hof als Aristokratin oder Königin gewann ihre Stellung nicht allein durch Grazie, Schönheit oder Intelligenz, sondern durch die Zahl der Nachkommenschaft und dem Anteil des männlichen Geschlechts unter den Kindern. Das Augenmerk auf die Weiterführung der eigenen Linie führte so weit, dass andere Vorteile politischer oder finanzieller Art zurückgestellt wurden.²⁰¹ Die horrende Anzahl der Nachkommen war durch die hohe Kindersterblichkeitsrate bedingt.²⁰² Die Kinder rate im Adel war grundsätzlich gegenüber den ärmeren Schichten erhöht, auf Grund der Tatsache, dass die Kinder zum Stillen einer Amme übergeben wurden und die Fruchtbarkeit der adeligen Damen schneller wiederhergestellt war, wobei allerdings Schwankungen in den Zahlen von Ort und Zeit auftreten.²⁰³ Das Befolgen der weiblichen Pflicht barg Gefahren. So

¹⁹⁴ Im Gegensatz zum Mittelalter, in welchem eheliche Verbindungen des Hochadels zugunsten politischen Vernetzungen bezüglich kriegerischen Auseinandersetzungen geschlossen wurden, entwickelte sich die Ehe im Laufe der Zeit zu einer wirtschaftlichen Verbindung. Konstanten waren hierbei der Reichtum, Prestige und Macht sowie Erbschaft. (Hufton 1998, S. 95.)

¹⁹⁵ Emilie de Breteuil, die spätere Madame du Châtelet, rückte den Ruf ihrer Familie durch eine Heirat wieder ins richtige Licht. Als ihr Vater, als oberster Sekretär des Königs Ludwig XIV., verstarb, verlor die Familie ihren Status. Der Zugang zum Hof konnte nur durch eine Heirat, in diesem Fall mit einem Marquis lothringischen Altadels wiederhergestellt werden. Durch die Heiratspolitik, die sie bei ihrer Tochter anwandte, welche einen Herzog ehelichte, stieg die Familie in noch höhere Adelskreise auf. (Anderson/ Zinsser 1993, S. 46.)

¹⁹⁶ Anderson/ Zinsser 1993, S. 45-47.

¹⁹⁷ Maria Theresia als Frau, und damit in den Gesetzen vom 16.-18. Jahrhundert vom Besitz ausgeschlossen, reichte Erbe an ihre Nachkommen weiter. Dieser Umstand ist durch einen Ehevertrag zu erklären, wobei ihr Mann Herzog Franz I. Stefan von Lothringen sein Vermögen dem Erstgeborenen hinterließ und sie die darauf folgenden Geschwister mit ihrem Erbe versah. (Anderson/ Zinsser 1993, S. 48-49.)

¹⁹⁸ Hufschmidt 2001, S. 173.

¹⁹⁹ Lukowski 2003, S. 160.

²⁰⁰ Ash 2008, S. 102.

²⁰¹ So ehelichte der junge König Ludwig XV. von Frankreich Marie Leszczyńska, die Tochter eines Exilkönigs aus Polen, auf Anordnung des Regenten. Ausschließlich ihr junges Alter und ihre Gesundheit, somit ihre Gebärfähigkeit waren ausschlaggebend für die Vereinigung. Selbst Maria Theresia von Österreich, als eigenständige Regentin bejahte ihre biologische Funktion und gebär in ihrer Heirat von 1736 bis 1756 16 Kinder. (Anderson/ Zinsser 1993, S. 53.)

²⁰² Anderson/ Zinsser 1993, S. 53-54.

²⁰³ Hufschmidt 2001, S. 233-236.

lassen sich viele Todesfälle von Frauen im Kindbett verzeichnen.²⁰⁴ Im Falle der Kinderlosigkeit erfüllte die Frau ihre naturgegebene Pflicht nicht und scheiterte in ihrem Part der Ehe.²⁰⁵

Ash kritisiert die verbreitete Annahme, dass die Eltern-Kind Beziehung ausschließlich durch Folgsamkeit und das Einhalten rigider Verhaltensmuster bestimmt gewesen sei. Dieses Vorurteil sei auch übertragbar auf das Bild der Beziehung der Eheleute, die sich nicht durch Liebe, sondern durch Kälte ausgezeichnet hätte.²⁰⁶ Dies sei allenfalls der Standard des französischen Hochadels des 18. Jahrhundert gewesen, wo die Ehe tatsächlich nur eine Zweckverbindung dargestellt hätte, deutlich auch in der räumlichen Trennung der Wohntrakte. Nach der Erreichung des Solls an Kindern trennten sich zumeist die Wege der Ehepartner und es war durchaus möglich, dass die ehemaligen Partner in verschiedenen Lebenskreisen verkehrten.²⁰⁷ Im Gegensatz zu früherem Kodex, der Duldung von Mätressen ausschließlich bei den Männern, lockerte sich diese Vorstellung auch bei Frauen, wobei jedoch Stillschweigen und Behutsamkeit gewahrt werden musste, sodass es zu keinen unehelichen Nachkommen kam. Diese liberale sexuelle Haltung des hohen Adels am Hofe ist allerdings nicht allorts und in jeder Schicht kennzeichnend für die Aristokratie des späten 18. Jahrhunderts, auch auf Grund der verschiedenen Religionszugehörigkeiten und dem unterschiedlichen Anspruch an die Einhaltung christlicher Werte.²⁰⁸

Der „gemeine Mann“ hatte im Ancien Régime keine Macht und ihm war es verwehrt, am politischen Geschehen aktiv teilzunehmen. Im Gegensatz zu ihm hatten einzelne Frauen, angesichts des ihnen durch Geburt und Erbe zugesprochenem Status, politische Macht inne oder sie hatten die Möglichkeit des informellen Wirkens. Der Hof war der gesellschaftliche Ort, an dem Frauen am meisten Macht entwickeln konnten und der Grad ihres Einflusses bestimmte ihr Prestige.²⁰⁹

So gab es in Erbmonarchien im Gegensatz zu Wahlmonarchien für Frauen höhere Aufstiegsmöglichkeiten, dies reichte bis zur Krönung als Königin²¹⁰.

Zum äußeren Erscheinungsbild des Hofes und zu dessen Prestige gehörten Männer wie Frauen. Im Hofstaat wurde allerdings unter allen Umständen vermieden – abgesehen von den Titeln der Königin und Fürstin – Frauen ein hohes Amt vom Kanzler bis zum Kerkermeister

²⁰⁴ Anderson/ Zinsser 1993, S. 52-55.

²⁰⁵ Ash 2008, S. 102.

²⁰⁶ Ash 2008, S. 105.

²⁰⁷ Paletschek 1994, S. 174.

²⁰⁸ Ash 2008, S. 106.

²⁰⁹ Paletschek 1994, S. 161.

²¹⁰ In England gipfelte dies in dem Umstand, dass bei Fehlen eines männlichen Nachkommens eine Frau den Thron besteigen konnte. Als berühmtestes Beispiel ist hier das Regnum von Elisabeth I. im 16. Jahrhundert zu benennen. (Davis 1994, S. 192.)

zu verleihen. Falls sie Macht besaßen und über Vermögen verfügten, konnten sie allerdings bei der Auswahl von Funktionsträgern mitsprechen oder intervenieren. Die adelige Frau lebte trotz der Bevorzugung der Söhne beim Erbe meist in finanziell gesicherten Verhältnissen²¹¹ und konnte auch so ihre Unabhängigkeit und Autonomie stärker wahren.

Frauen war der Sitz im königlichen Rat zwar vorenthalten, aber auf die Politik nahmen sie an anderen Orten, wie in den Salons oder Schlafgemächern, erheblichen Einfluss. Frauen kann durchaus politische Macht zugesprochen werden, auch wenn deren Ausübung zumeist im Verborgenen erfolgte. Beeinflussung des herrschenden Mannes galt als höchst verwerflich, vor allem wenn sie von einer Frau mittels Schönheit oder Intrige betrieben wurde.²¹²

*„Macht zu erringen auf den Wegen, die der Hof eröffnete, war eine Sklavenlist.“*²¹³

So waren in den höchsten Zirkeln der Gesellschaft stets nicht nur schöne, sondern auch gebildete Frauen zugegen, welche von der männlichen Gesellschaft als ebenbürtig behandelt wurden und nicht wie Zeugungsmaschinen oder ausschließlich Bestand und Besitz garantierende Wesen.²¹⁴

Herrscher über das Haus und seine Mitglieder war der Patriarch, seit jeher ein Paradigma für Herrschaft. Das Haus nahm für den Adel einen besonderen Stellenwert ein, da es als Mittelpunkt der Herrschaft fungierte, integriert wurden ebenfalls wirtschaftliche Aufgaben. Das Haus und damit verbunden die Herkunft waren für die Mitglieder identitätsstiftend.²¹⁵

Aufgrund der Tatsache der vermehrten Abwesenheit des Mannes, da Tätigkeiten wie Offiziersdienst oder Amtsgeschäfte am Hof ausgeübt werden mussten, wurde der adeligen Frau mehr Eigenverantwortung übertragen als der Bäuerin, da ihr Mann seltener das Gut verließ. Ihr Aufgabengebiet erweiterte sich nun um die Erledigung von Geschäften sowie die Führung des Personals. In Ausnahmefällen war es bei Abwesenheit der männlichen Familienangehörigen auch ihr Part am Hofe oder vor Gericht für die Interessen des Mannes einzutreten.²¹⁶ Demut und Fügsamkeit waren nun nicht mehr die bevorzugten Charaktereigenschaften der Frau. Neue Leitbilder mit der untergeordneten Aufgabe der „Hausmutter“ entwickelten sich. So verlangte ihre neue Rolle auch Dominanz. Im 18.

²¹¹ Paetschek 1994, S. 170.

²¹² Davis 1994, S. 189-198.

²¹³ Davis 1994, S. 198.

²¹⁴ Lukowski 2003, S. 166.

²¹⁵ Ash 2008, S. 97-98.

²¹⁶ Ash 2008, S. 108.

Jahrhundert wurden die Frauen der wohlhabenden Klasse in ihren Aufgaben durch Verwalter und Haushälter unterstützt. Dies bewirkte allerdings einen Verlust ihrer Macht und ihr Rollenbild entwickelte sich wieder in Richtung passiver Repräsentativität.²¹⁷

4.2. Klavierspielerin vom Stand und das repräsentative Porträt

*„Müset im Naturbetrachten
Immer Eins wie Alles achten;
Nichts ist drinnen, Nichts ist draußen;
Denn was innen das ist außen.
So ergreift ohne Säumniß
Heilig öffentlich' Geheimniß.“*²¹⁸

Das Kunstgenre des Porträts ist der Abbildung einer Persönlichkeit gewidmet, die dann auf Grund ihrer individuellen Gesichtszüge als solche identifizierbar ist.

Wenn man Goethes Ausschnitt aus dem Gedicht *Gott und Welt* Glauben schenkt, so verrät das Gesicht, die Physiognomie des Menschen auch immer einen Teil seines Inneren.

Aber nicht nur das Innere eines Menschen wird transportiert, sondern ein Porträt macht Aussagen über viele andere Faktoren, beispielsweise die Abhängigkeit des Malers zum Arbeitgeber und somit zur sozialen oder politischen Situation.²¹⁹ Die abgebildeten Dinge und Menschen unterliegen der Intentionalität, sie sehen so aus wie sie beabsichtigt sind.

Die realitätsnahe Abbildung der Porträtierten bestand also zwar als Prämisse, stellte allerdings in den Bildnissen²²⁰ der frühen Neuzeit nicht das übergeordnete Ziel dar. Die Dargestellten erreichen die Aufmerksamkeit des Rezipienten weniger durch ihr „wahres Selbst“, sie bieten sich ihm auf Umwegen dar. Die Betrachtung ist einer „Vermittlungsinstanz“ unterlegen, die die Sichtweise beeinflusst, sie in eine Richtung steuert und somit die Interpretation der Abgebildeten bedingt. Die Darstellung der Menschen wird auch durch das Zusammenspiel mit Gegenständen, durch eine eindeutige räumliche Situation oder durch andere Personen, die sich auf dem Bild befinden, in einen bestimmten Kontext verortet.²²¹

Das Porträt galt vor allem der Repräsentation. Und das tat es zu verschiedenen Anlässen. Beispielsweise diente es der Heiratsvermittlung, wenn die vermeintliche Braut aus

²¹⁷ Hufschmidt 2001, S. 204-205.

²¹⁸ Goethe 1837, S. 161.

²¹⁹ Kluxen 1989, S. 44.

²²⁰ Bildnis und Porträt finden in dieser Behandlung keine differenzierte Darstellung und werden als gleichbedeutend eingesetzt, trotz teils bestehender Trennung in der Literatur. In diesem Ansatz wird sich auf Junger (2011) bezogen.

²²¹ Prater 1997, 217-219.

königlichem Geblüt zu weit entfernt war. Es konnte ein Geschenk sein oder zur Einreihung in einer schon bestehenden Ahnengalerie bestimmt sein, die noble Herkunft, den Stand der Familie oder das eingenommene Amt widerspiegelte.²²² Die Demonstration von Schönheit überwog stets gegenüber der Individualisierung.

*„Dies Bildnis ist bezaubernd schön,
Wie noch kein Auge je gesehn.
Ich fühl es, wie dies Götterbild
Mein Herz mit neuer Regung füllt.
Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen,
Doch fühl ich's hier wie Feuer brennen.
Soll die Empfindung Liebe sein?“²²³*

Tamino, aus Mozarts *Zauberflöte*, ist vom Anblick des Porträts Paminas verzaubert, von ihrer Schönheit überwältigt. Die 1791 uraufgeführte Oper entstand in der Endphase des Absolutismus und vermittelt einen Eindruck über die Intentionen eines höfischen Porträts. Laut Berns sei hier auf die „Informationsfunktion“, in Form der Wissensvermittlung der Existenz, die „Werbefunktion“, in diesem Fall durch die Übergabe des Bildnisses der Königin der Nacht sowie der „Identifikationsfunktion“, da Pamina zu diesem Zeitpunkt unauffindbar ist, zu verweisen. Die höfische Oper vereint nicht zufällig die drei Hauptintentionen des Adels- und Herrscherporträts. Der Hochadel und dessen innerständische Verheiratung wird ebenfalls in der *Zauberflöte* propagiert, die Königin der Nacht vermittelt ihre Tochter, die Prinzessin Pamina an den Prinzen Tamino. Die Schönheit Paminas ist Sinnbild für die höfische Tugendhaftigkeit und vermittelt ihre Porträtwürdigkeit.²²⁴ Schönheit ist somit im höfischen Porträt allgegenwärtig.

Jean-Jacques Rousseau verweist in diesem Sinne darauf, das Schöne vom Guten zu differenzieren.

„Der Geschmack ist im gewissen Maße das Mikroskop der Urtheilskraft [...]. Was ist also nöthig, um ihn zu bilden? Nichts als daß man sich übe zu sehen wie zu fühlen und das Schöne mittelst der Anschauung wie das Gute mittelst des Gefühls zu beurtheilen.“²²⁵

²²² Baumbach/Bischoff 2003, S. 7.

²²³ Koch/ Schikaneder 2008, S. 15.

²²⁴ Berns 1983, S. 47-50.

²²⁵ Rousseau 1859, S. 31.

Die Abbildungen von Frauen geben Aufschluss über ihren Stand in der Gesellschaft, über ihre Möglichkeiten der Präsentation, Selbstanschauung, und der Rolleneinnahme, gerade im Vergleich zu Porträts von Männern. Anklang fanden schon immer Abbildungen von Frauen, die in geschichtliche, mythologische oder religiöse Kontexte versetzt waren. Ein großer Bestandteil der Frauenbildnisse sind allerdings „Funktionsporträts“, welche sie als Mäzenin, Bauherrin, Feldherrin oder Witwe präsentierte.²²⁶

„In jedem Falle ist die Inszenierung des Selbst und die Konstruktion der gewählten Rolle durch Kleidung oder Verkleidung, durch Attribute und Gestik auf Intention und Wirksamkeit des Bildes zu befragen.“²²⁷

Köstler entwirft in seiner Abhandlung über das Porträt eine Analogie zu des gegenwärtigen Konstrukt des Images²²⁸. Er proklamiert, dass Ambitionen und Auffassungen des Dargestellten sowie der Rezipienten in die Deutung von Bildnissen einfließen. Köstler fasst diese gegenseitige Wirkung von Darstellung und Erwartungshaltung bzw. Bildauslegung des Betrachters unter den Begriffen des Eigen- und Fremd-Images zusammen.²²⁹

Junger gliedert die Erscheinungsformen des Porträts im 18. Jahrhundert in drei Kategorien, wobei sie das „Herrscherporträt“, das „Adelsporträt“ und das „Bürgerporträt“ unterscheidet. Die Zuteilung erfolgt nach dem Rang der Abgebildeten. Die beiden ersten Porträtarten werden im Folgenden behandelt, dem „bürgerlichen Porträt“ widmet sich ein eigenes Kapitel.

Innerhalb der jeweiligen Kategorien werden zudem Differenzierungsmerkmale gebildet, welche auf die Gestaltungsweise, die äußeren Einflüsse, Intentionen sowie Entwicklungen zielen. Regionsspezifische Faktoren sind jedoch zu vernachlässigen, da durch die Vorbildfunktion Frankreichs im 17. und 18. Jahrhunderts und deren Einfluss auf die Gleichförmigkeit des höfischen Lebens, ein entscheidender Ausgangspunkt für alle weiteren Entfaltungen der Fürstenporträts gegeben war.²³⁰

Das Herrscherporträt ist eine Demonstration der Bekleidung der führenden gesellschaftlichen Rolle, der der Führung des Staates. Das höchststehende ist das des „Staatsporträts“, welches

²²⁶ Baumbach/Bischoff 2003, S. 8.

²²⁷ Baumbach/Bischoff 2003, S. 8.

²²⁸ Hier sei nicht auf die etymologische Bedeutung des Wort aus dem Englischen verwiesen, womit das „Bild“ als solches Behandlung findet, sondern auf das Fremdwort in der deutschen Sprache. In den fünfziger Jahren entstand dieser Ausdruck, welcher die „Ganzheit aus Informationen, Vorstellungen und Wertungen“ bezeichnet, die mit der abgebildeten Person einhergehen. (Köstler 1998, S. 13-14.)

²²⁹ Köstler 1998, S. 14.

²³⁰ Junger 2011, S. 25.

ausschließlich dem Herrscherpaar vorbehalten ist. Thronfolger mussten mit dem Feldherren- sowie Reiterporträt Vorlieb nehmen.

Das „Staats- bzw. Paradebildnis“ ist großformatig ausgeführt, der Dargestellte zumeist in Kontrapost. Die Individualität der Züge und Merkmale ist stark zurück genommen, nur markante Erkennungsmerkmale werden beibehalten. Sämtliche Gefühle sind aus dem Antlitz verbannt. Handhaltung und Gestik spielen bei der Vermittlung von Repräsentativität einen enormen Einfluss. Meist ist der Griff nach der Krone festgehalten. Die Präsentation der Insignien ist obligat für die Vermittlung des Standes. Die feudale Ausgestaltung der Umgebung gewinnt mit der Zeit einen höheren Stellenwert: edle Fußböden, Präsentationstische, Draperien, Prunksessel oder Säulen.²³¹

„Der Souverän ist nicht nur auserwählter Mensch kraft Gottesgnadentums, Abstammung und Geistes, sondern aufgrund seines bildhaften Wesens, seiner erhöhten Bildwertigkeit. Der Monarch muß daher, wenn er sich zeigt, der Bilderwartung entsprechen, die ihm von seinen Untertanen entgegengebracht wird.“²³²

Im Gegensatz zum männlichen Geschlecht wird bei der Darstellung der Frau vermehrt ein Augenmerk auf zurückhaltende Gestik gelegt. So ist ein verhaltener, graziöser Griff zur Krone zu sehen oder das Halten eines Buches, einer Blume oder eines Handschuhs. Ebenfalls thematisiert wird das Raffen des kostbar ausgeführten Rockes. Frauen ist grundsätzlich eine geringe Raumeinnahme eigen. Bei ihr stehen Tugenden wie Schönheit, Anmut, Frömmigkeit und Ergebenheit im Zentrum.²³³

Die Bildnisse waren für die Öffentlichkeit, zumindest für die Hängung in offiziellen Räumen des Hofes, gedacht. Auf Grund der Konzentration auf die edle Ausgestaltung der Kleidung und auf kräftige Farben tritt zumeist der künstlerische Gesichtspunkt gegenüber der Demonstration von Einfluss, Macht, Geschmack und Geist zurück.²³⁴

Castiglione proklamierte in seinem Buch *Il libro del cortegiano*, dass durch die präsentierten Zeichen wie das Auftreten, die Kleidung sowie die Etikette ein Bezug zu den inneren Werten der Potentaten hergestellt werden sollte. Die Ästhetik sollte somit Ethik vermitteln. Die allerdings häufig auftretende Divergenz zwischen der Darstellung und dem wahren Charakter der Protagonisten ist jedoch unbestreitbar.²³⁵

²³¹ Junger 2011, S. 25-27.

²³² Borrmann 1994, S. 78.

²³³ Junger 2011, S. 28.

²³⁴ Borrmann 1994, S. 78-79.

²³⁵ Junger 2011, S. 28-29.

Das Staatsporträt fand mit dem Maler Hyacinth Rigaud und seinem Bildnis des Königs Ludwig XIV. seinen Höhepunkt.²³⁶ Zeitgenossen kritisierten jedoch die reine Repräsentationsdarstellung, die den wahren Charakter des Herrschers ignorierte. Es wurde die Vermeidung von ausufernder Gestik, Attributen, Staffage verlangt sowie die Wahl eines reduzierten Bildausschnittes.²³⁷ In Ansätzen wurde diese Forderung im Adelsporträt verfolgt.

Das Adelsporträt ist die Abbildung von Repräsentanten des adeligen Standes mit den für diesen Stand adäquaten Mitteln.²³⁸ Frankreich, mit Vertretern wie Hyacinthe Rigaud und Nicolas de Largillière,²³⁹ sind hier als Vorbild zu deklarieren.²⁴⁰ Es weist bezüglich der Präsentation von standestypischen Merkmalen mannigfaltige Parallelen zu dem Staatsporträt auf, in Bezug auf die einzunehmende Haltung, welche Würde und das Vornehme unterstreicht, die Anfügung von Orden, die aufwendige Gestaltung der Gewänder als Form einer „Semiotik der Kleidung“, das Tragen von Schmuck sowie eine repräsentativ ausgestaffte Umgebung.²⁴¹ Im Gegensatz zum Staatsporträt ist ein geringeres ikonographisches Programm verfolgt. Der Porträtierte wird durch die ab 1730 eingehende Verabschiedung von der Ganzfigur zugunsten der Halbfigur oder des Brustbildes²⁴² näher an den Betrachterstandpunkt gerückt.²⁴³

Die mit dem Standesporträt einhergehende Stereotypie sowie der Ausdruck von Repräsentation stehen diametral zum Wunsche der Ausschmückung von Lustschlössern sowie intimeren Räumlichkeiten mit kleineren und privateren Bildnissen.²⁴⁴

*„Die Aristokraten [...] wünschten auf einmal, Mensch zu sein, was sie nie begehrt hatten, solange es ihnen auferlegt war, Heroen und Heilige zu werden. [...] Die Aristokratie ward der selbstgesetzten Ansprüche müde; bald wurde sie zusammen mit den Fürsten unsicher, was sie eigentlich repräsentierte.“*²⁴⁵

Die Intention der Präsentation beruht jetzt vermehrt auf der Darstellung von mit Geist erfüllter Kultiviertheit, ebenfalls wird eine Vertrautheit zum Betrachter hergestellt. Beide Umstände

²³⁶ Borrmann 1994, S. 79.

²³⁷ Junger 2011, S. 32.

²³⁸ Junger 2011, S. 34.

²³⁹ „Même quand Largillière ou Rigaud peignent un simple bourgeois, ils lui donnent un air royal, une allure d'apparat.“ (Dumont-Wilden 1909, S. 34.)

²⁴⁰ Dumont-Wilden 1909, S. 37.

²⁴¹ Kanz 1993, S. 67. Vgl. dazu auch Junger 2011, S. 35.

²⁴² „Es gibt schon länger diesen engeren Bildausschnitt. Er wird aber seit den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts ganz einseitig bevorzugt und nicht nur als eine Art von anderer Optik, sondern auch als engere Eingrenzung der Raummittel im Bild.“ (Bauer 1980, S. 128.)

²⁴³ Bauer 1980, S. 128.

²⁴⁴ Junger 2011, S. 35-36.

²⁴⁵ Straub 1994, S. 156.

erleben im weiteren Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Sinne der Aufklärung ihren Höhepunkt.²⁴⁶

Das Rokokobildnis präferiert den Einsatz gedämpfter, heller Farben.²⁴⁷ Die Anmut und Grazie der Protagonisten sowie die elegante Bewegung des Körpers werden hervorgehoben. Die Kostümierung in edle Stoffe und die Abstimmung der Farbnuancen sind unverzichtbar. Die Auffassung von Schönheit wird durch Schlagwörter wie „gout“, „grâce“ und „proportions“ bestätigt und erhebt sich über die Individualität der Abgebildeten.²⁴⁸

„Durch Anmut zu gefallen ist eines der für die Gesellschaft ganz Europas verbindlichen Ideale.“²⁴⁹

In den Attributsapparat, welcher sich im Rokoko durchsetzte, sind ausdrücklich Blumen, Masken, Haustiere sowie Gartenlandschaften eingegliedert und als Metapher für den guten Geschmack, die gehobenen Lebensweise und somit auf Umwegen die Demonstration des Adelsstandes, stehend. Die Requisiten vermitteln zumeist den Hinweis auf das Privatleben, wobei die porzellanene Tasse auf den morgendlichen Tee verweist oder die Lektüre auf Freizeitbeschäftigung.²⁵⁰ Diese Zeitvertreibe haben aber zumeist einen eigenen attributiven Wert.²⁵¹ Es wird das Ideal der musischen Lebenshaltung präsentiert sowie die Distanz zum Betrachter negiert. Christian Ludwig von Hagedorn erwähnt in einem Brief an seinen Bruder, welche Stilmittel und Attribute dem Schaffen von Intimität dienlich wären.²⁵² Dieser wurde im Jahre 1750, am 19. Oktober verfasst.

„Wer Familienstücke mahlen will, sollte die Historienmahlerey aus dem Grunde verstehen, oder sich nicht damit abgeben. Hierzu kann man nun allerley gute Erfindungen den Franzosen absehem. Kinder spielen gern mit Puppen; ältern Kindern, zumal Töchtern, pflegt man auch wohl Blumenkränze in die Hand zu geben. Vom Mazarin erzählt ein Scribent, daz er seine Nichten vorstellen lassen, als ob sie mit Goldstücken spielten. Es ist der Einfall eines Reichen, um nicht mehr zu sagen. Der Vater kann scheinen seinen Sohn aus einem Buche zu unterrichten, und dem Sohn sieht man an, daz er den Vater bedachtsam anhöret. Das Nähen steht den ältern und wohl erzogenen Töchtern auch nicht übel an. [...] Bey solchen Beschäftigungen ist der Anzug nicht gekünstelt. Gewisse Moden, womit wir den Franzosen

²⁴⁶ Junger 2011, S. 36.

²⁴⁷ Junger 2011, S. 37.

²⁴⁸ Schönberger/Soehner 1959, S. 53-54.

²⁴⁹ Schönberger/Soehner 1959, S. 54.

²⁵⁰ Junger 2011, S. 38. Vgl. dazu auch Bischoff 2003.

²⁵¹ Bauer 1980, S. 134.

²⁵² Junger 2011, S. 38-39.

*lächerlich nachahmen, können in der Mahlerey füglich wegbleiben. [...] Beobachten die Künstler zuerst nur dieses bey den Portraits und Familienstücken, so haben sie schon gewonnen.*²⁵³

Hagedorn mokiert sich über den Wunsch des Auftraggebers, seine Nichten mit Goldstücken porträtieren zu lassen. Die Repräsentation mit offensichtlichen Zeichen ist im Standesporträt nicht beabsichtigt, auf Umwegen soll sich Reichtum und Stand dem Betrachter darlegen.

4.2.1. Die Artes Liberales als Präsentationsfeld des Adels

Das Klavier dient als ein Attribut, das auf indirekte Weise etwas über den Stand der Abgebildeten sagen kann. Als Musikinstrument von beträchtlichem Ausmaß nahm es viel Raum ein, war schwer zu transportieren und nicht preiswert. Diese Kriterien waren ausschlaggebend, dass es sich vorwiegend besser gestellte Gesellschaftsschichten leisten konnten.²⁵⁴

Das im Anschluss an die theoretischen Erläuterungen gestellte Bildmaterial beinhaltet nur eine Königin, Maria Anna Sophie von Bayern, am Tasteninstrument (Abb. 9). Maria Anna Sophie verstand es ganz im Sinne des herrschenden Zeitgeistes, das private Leben zu demonstrieren sowie ihren Familiensinn. Trotz obligater Staatsporträts, gewann hier das Privatbildnis einen gleichwertigen Stellenwert für die Vermittlung von Aussagen. Eine Wende im Selbstverständnis und in Bezug auf erwünschte Tugenden stellte sich ein.²⁵⁵ Jedoch muss in diesem Zusammenhang erwähnt werden, dass die „bescheideneren Stilmittel“ in den Porträts des bayerischen Herrscherpaares auch der politischen Situation geschuldet waren. Die Regierungszeit ging mit einem enormen Bedeutungsverlust des Kurfürstenhauses Bayerns und der Einbuße der Kaiserkrone einher.²⁵⁶

Das sich Umgeben mit Musik und Instrumenten förderte den repräsentativen Moment, da die Musik als Bestandteil am Hof und dessen Leben allgegenwärtig war. Es galt als schick und gehörte zum guten Ton, ein Instrument zu beherrschen bzw. sich mit Musik zu umgeben.²⁵⁷ Nach Möglichkeit ließ man diese Fertigkeit auf Bildern festhalten²⁵⁸, was die große Anzahl der Porträts, auf denen sich Musikinstrumente befinden, erklärt.²⁵⁹

²⁵³ Hagedorn 29. October 1750, zit.n. Baden 1797, S. 97-98.

²⁵⁴ Sabin 1998, S. 12.

²⁵⁵ Junger 2011, S. 368.

²⁵⁶ Junger 2011, S. 231/234.

²⁵⁷ Salmen 1969, S. 14.

Bereits in der Antike, hier in erster Linie in der römischen Kaiserzeit, fungierte Musik als probates und obligates Mittel der Manifestation von Autorität und Macht. In einer zentralisiert ausgerichteten Gesellschaftsordnung waren der Musik die Aufgabe der Begleitung von Staatszeremonien sowie den mannigfachen Epiphanien der Kaiser zugeordnet. Im höfischen Leben der Renaissance, desgleichen in den absolutistischen Monarchien, gingen mit politischen und militärischen Handlungen Feierlichkeiten mit Schauspielen einher, in denen der Monarch als Inkarnation einer göttlichen Macht verherrlicht wurde. Des Weiteren stellte sie eine Bereicherung von höfischen Festivitäten dar. Die Herrscher vermittelten ihrem Publikum durch Kunst, Musik und Schauspiel ihren Einfluss und Stand. Sie setzten sich vor ihrem Hofstaat in Szene und ließen dies durch Botschafter in alle Lande tragen.

In dem gesellschaftlichen Gefüge des Hofes, wobei stets Etikette gewahrt werden musste und der Alltag und das Leben selbst zu einem Kunstprodukt stilisiert wurden, wurden nicht nur Feste, Ballette, Diplomatauftritte und Umzüge von Musik begleitet, sondern auch der Alltag in Form der täglich abzuhaltenden vorgegebenen monarchischen Liturgie.²⁶⁰

„Man ist weder ein galant homme noch ein Politiker, wenn man nicht auch Musiker ist.“²⁶¹

Diese Gegebenheiten, welche überwiegend auf das männliche Geschlecht ausgerichtet sind, lassen sich auf reduziertem Niveau ebenfalls auf die Frauen übertragen.

In der hierarchischen Sozialstruktur des Ancien Régime war die Schichtzugehörigkeit entscheidender als die Geschlechtszugehörigkeit. So konnten sich Frauen des Adels eher mit den männlichen Mitgliedern ihrer Schicht identifizieren als mit Frauen niedrigeren Standes.²⁶² Ihr Leben glich eher dem ihrer Männer als dem von Frauen beispielsweise des Proletariats. Das Augenmerk auf das Konstrukt des Standes als übergreifende Gemeinsamkeit spiegelt sich trotz der Beilegung differenter Attribute und der Einnahme von geschlechtskonnotierten Gesten in den Werken der Zeit wider. So gesellen sich zu Mann wie Frau des Adelsstandes Attribute der Kunst, Literatur und Musik.

Im Sinne des „Gesamtkunstwerkes“²⁶³, welches im Barock einen hohen Stellenwert einnahm, wurde die Verbindung von Malerei und Skulptur mit Literatur und Musik zutiefst geschätzt.

²⁵⁸ Baumbach/ Bischoff 2003, S. 8.

²⁵⁹ Salmen 1969, S. 12-13.

²⁶⁰ Ausoni 2006, S. 212.

²⁶¹ Salmen 1969, S. 14.

²⁶² Chadwick 2007, S. 141.

²⁶³ „Gesamtkunstwerk, die Vereinigung aller Künste wie bildende Kunst, Architektur, Theater, Tanz, Dichtung und Musik zu einem einheitlichen Kunstwerk. Die Wortprägung und die erste Durchsetzung des Konzeptes gehen auf Richard Wagner zurück [...]. Eine genaue theoretische Definition des Begriffs existiert jedoch nicht, die Kunstwiss. wendet den Terminus auf so unterschiedliche Objekte [...] an.“ (Jahn/ Lieb 2008, S. 300.)

Durch das Festhalten im Bild und der Wahl der Mittel schufen die adeligen Frauen eine ihnen zugehörige Ikonographie, welche ihre Stellung im Kreis der gehobenen Gesellschaft beschrieb und sie durch die Bannung ins Bild festschrieb. Die Erkenntnisse über die Einflussnahme der adeligen Damen auf die Darstellung sind allerdings rar, womit nicht festgelegt werden kann, inwieweit Frauen als Auftraggeberinnen oder Künstlerinnen ein Bild von sich erschufen und Einfluss darauf nahmen, wie sie in der Öffentlichkeit präsentiert werden wollten. Die Ausübung von Kunst und Kunsthandwerk galten im Kreis des Adels für Frauen als anerkannte Tugenden. So entstanden Ausnahmetalente, welche durch ihre Gelehrigkeit mehrere Fähigkeiten herausbildeten, wie die Dichtung, das Schreiben, die Malerei, den Tanz, das Musizieren und die Komposition.²⁶⁴

In diesem Zusammenhang sei ebenfalls ein multitalentierter Mann erwähnt, Friedrich der Große, welcher durch seine musikalische Praxis seinen Stand, seine Macht und Bildung verdeutlichte, zumindest wenn man den Werken Adolph Friedrich Erdmann von Menzel Glauben schenken darf. Der Maler verbildlichte ein Jahrhundert später, zu einer Zeit, in welcher sich die Bildkunst vermehrt in nostalgischer Absicht der Vergangenheit zuwandte, *das Flötenkonzert des Alten Fritz* (Abb. 10). Er verortet die Serenade in einen privaten Kontext in den Konzertsaal des Schlosses Sanssouci in Potsdam.²⁶⁵ Der Realitätsgehalt der Darstellung ist auf Grund möglicher Verzerrungen in Richtung nachträglicher Idealisierung allerdings fraglich.

4.2.2. Die Vorbildfunktion des französischen repräsentativen Standesporträts

Bis um 1750 war im europäischen Raum die Orientierung an das absolutistische Standesporträt vorherrschend. Das 18. Jahrhundert bot ein geeignetes Klima für die Entwicklung der Porträtmalerei in Europa und führte das Genre zur Blüte. Frankreich, welches hier die Vorreiterrolle innehatte, gab die Gestaltungsformen vor. Der politischen Situation, der Aufklärung und der damit bedingten Veränderung der Gesellschaftsstrukturen geschuldet, ergaben sich ein Verlauf vom althergebrachten Standesporträt über das „aufgeklärte“ in Gestaltung leicht zurückgehaltene Bildnis des Rokoko zum Porträt, das individualisierte Züge vermittelt.²⁶⁶ Mitte des 18. Jahrhunderts wandelte sich die Porträtdarstellung wiederum durch Einflüsse englischer Strömungen.²⁶⁷

²⁶⁴ Baumbach/ Bischoff 2003, S. 9.

²⁶⁵ Ausoni 2006, S. 214.

²⁶⁶ Flohr 1997, S. 34-35.

²⁶⁷ Kluxen 1989, S. 72-89.

In der Regierungszeit Ludwig XIV. nahm das höfische Porträt einen besonderen Stellenwert ein. Es war auf Repräsentation ausgerichtet, auf die Verherrlichung des Dargestellten sowie auf die Demonstration des feudalen Systems. Der Raum oder dessen Andeutung durch Draperien, die Ausstattung und Requisiten dienten als dem Stand entsprechende Kulisse und spiegelten die Position im System wider.²⁶⁸ Roger de Piles konstatierte bereits 1708 die Ausformungen und Anforderungen des Standesporträts in seiner Abhandlung *Cours de peinture par principes*. Er veranschlagt die Naturnachahmung als Maß aller Dinge, welche jedoch in Ausnahmen unter Wahrung der Erkennbarkeit idealisiert werden solle. Ähnlichkeit vor Schönheit ist das auserkorene Ziel. Er vereint in seiner Theorie alte und neue Ansätze, Authentizität wird allerdings zu einem neuen Wert.²⁶⁹ Vier Faktoren seien im Malprozess besondere Aufmerksamkeit geschenkt, der Miene, dem Colorit, der Stellung und der Bekleidung. Diese sollten in einem Arrangement zusammengeführt werden und in solch einer Zusammenstellung erfolgen, dass der Stand des Dargestellten herauszulesen sei.²⁷⁰ Vorbildwirkung in diesem Zusammenhang, bezüglich der Umsetzung der Theorie in die Praxis, kam den Malern Hyacinthe Rigaud²⁷¹ sowie Nicolas de Largillière zu. Sie schufen einen Porträttypus, welcher im europäischen Raum große Verbreitung fand und bis weit ins 18. Jahrhundert die Form prägte. Im Gegenzug dazu entstand eine weitere Porträtgattung, welche ihren Ursprung in der ersten Hälfte des Jahrhunderts hatte. Diese Gattung beinhaltete einen freieren Stil bezüglich Komposition, Format, Ausführung und künstlerischer Gestaltung, dennoch unter Wahrung der Vermittlung eines standesgemäßen Bildes. Die Porträtkunst unter der Herrschaft Ludwig XV. war gekennzeichnet durch die Gestaltungsformen des Rokoko, von Eleganz, Leichtigkeit und einer spielerischen Note. Das propagierte gleichgeschaltete Schönheitsideal als ästhetischer Wert war Sinnbild für den Stand.²⁷² Ausgewählte Künstler in diesem Zusammenhang sind François Boucher und Jean Marc Nattier, aber auch Carle van Loo und Louis Tocqué. Dargestellt wurden die Personen in intimerem und persönlicherem Kontext sowie in privater Eigenart, wobei die Wahrung von Haltung und die Vermittlung des Standes fortwährend beibehalten wurden. Maurice Quentin La Tour, Jean-Baptiste Perronneau sowie Simon Chardins gestalteten den weiteren Verlauf der Entwicklung, indem sie den Charakter der Person und deren Gefühlsregungen in den Vordergrund stellten.²⁷³ Das

²⁶⁸ Flohr 1997, S. 35.

²⁶⁹ Busch 1993, S. 384-386.

²⁷⁰ Kanz 1993 S. 62.

²⁷¹ Für ein Gemälde mit musikalischem Attribut siehe *Monsieur de Gueidan spielt auf der Musette* von Hyacinthe Rigaud (1735). (Ausoni 2006, S. 338.)

²⁷² Flohr 1997, S. 36-37.

²⁷³ Bauer 1980, S. 19.

„aufgeklärte Porträt“²⁷⁴ war somit eine naturgemäße Darstellung auch der Eigenheiten des Porträtierten. Dieses künstlerische Mittel ist bis in das 19. Jahrhundert greifbar.²⁷⁵

Marguerite de Sève von Nicolas de Largillière

Das aus dem französischen Kulturraum stammende Porträt, ausgeführt von Nicolas de Largillière²⁷⁶ im Jahre 1729, stellt Marguerite de Sève (Abb. 11) dar. Es kann als Vorbild für das repräsentative Standesporträt, auf dem sich ein Tasteninstrument befindet, im Zeitalter des Ancien Régime gesehen werden.

Marguerite de Sève präsentiert sich dem Betrachter als stehendes Kniestück in beinahe vollständiger Frontalansicht. Ihr Gesicht erscheint im Dreiviertelprofil, den Betrachter anblickend. Sie füllt mit ihrer Erscheinung fast den gesamten Bildraum aus, wird allerdings rechts von einem Cembalo und links von einem ausschnitthaft angedeuteten Stuhl gerahmt.

Der imposante Auftritt der Dame ist unter anderem der Mode, welche sie trägt, geschuldet. Sie ist in ein kräftig rot schimmerndes Gewand mit metallenen Mieder²⁷⁷ gekleidet, welches mit goldenen filigranen Ziselierungen und Edelsteinen verziert ist. Das weiße Unterkleid, welches aus Mieder und Ärmeln herausragt, ist mit einer Spitze gesäumt. Des Weiteren wird das Kleid durch einen Überhang gleicher Farbigkeit und Beschaffenheit komplettiert, wobei

²⁷⁴ „In Wahrheit besteht das Neue des 18. Jahrhunderts darin, daß im Kunstwerk kaum mehr ein Bezug über seine Grenzen hinaus gesucht wird, weder zum Naturvorbild hin, noch zum Symbol. Insofern ist dieses Rokoko aufgeklärt. Es sieht im gemalten Bild nicht Abbild einer Wirklichkeit, sondern ein künstliches Gebilde, erstellt aus den künstlichen Momenten einer langen Kunsttradition. [...] Das Rokoko weiß skeptisch um den Schein in der Kunst, und es stellt dieses Wissen indirekt dar.“ (Bauer 1980, S. 12.)

²⁷⁵ Flohr 1997, S. 37.

²⁷⁶ Nicolas de Largillière (10. Oktober 1656 Paris – 20. März 1746 ebda.)

Seine Jugend verbrachte er in Antwerpen, wo er auch eine Lehre in der Werkstatt von Antoni Goubau absolvierte. 1647 zog er nach England, wobei er am Hofe Karls II. Assistent des Malers Peter Lely wurde, er ging allerdings bereits auch durch eigene Werke hervor. 1678 wurde er auf Grund seiner katholischen Gesinnung des Landes verwiesen, weshalb er nach Paris zurückkehrte. In dieser Zeit lernte er Le Brun kennen. Er wurde in die Academie Royal aufgenommen. 1685 hielt er sich erneut in London auf, bezüglich des Auftrages der Porträtierung des Königspaares. Ihm wurde das Angebot des Hofmalers gemacht, welches er aber ablehnte. Der erste offizielle Auftrag Frankreichs, der ihm zukam, war von Ludwig XIV. In diesem präsentiert der Maler seinen Kolorismus der flämischen Schule und macht ihn zum Vorreiter des Rokoko. 1699 heiratete er, wobei er im gleichen Jahr zuerst den Assistenten, im Jahre 1705 den Professorenstand an der Akademie annahm, 1743 schlussendlich Kanzler. Mit Rigaud nahm er den Ruf des ersten Porträtmalers seiner Epoche. Im Gegensatz zu Rigaud, welcher hauptsächlich die Gesellschaft des Hofes abbildete, malte Largillière vermehrt die Pariser Gesellschaft, sowie der Provinz und die gehobene Schicht im Ausland. Er fertigte allerdings auch Gemälde für den Hof. Kümmel proklamiert, dass Largillière im Vergleich zu Rigaud trotz der Verfolgung gleicher malerischer Intentionen, statt dem ausschließlichen Augenmerk auf die Repräsentation ebenfalls die Anmut der Erscheinung sowie die Gefälligkeit des Ausdrucks betont. Dem Hintergrund wird durch Detailtreue erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt sowie das Beiwerk der Protagonisten zumeist intimer ist. Die ausgeführten Bildnisarbeiten nehmen eine Zahl von über 1500 ein, wobei ihm ebenfalls auch Stillleben und Historienbilder zukommen. (Kümmel 1989, S. 382-383.)

²⁷⁷ Das Mieder ist womöglich aus Seide gestaltet, welche auf ein hartes Material gespannt und anschließend durch eine Modellierung gefertigt wurde. (Ausoni 2006, S. 242.)

dieser mit Pelzbesatz als Innenfutter überzogen ist. Am Mieder stecken an ihrer rechten Brust zwei Blüten, die die Kleiderfarben weiß und rot aufnehmen. Die weiß gepuderte Haarpracht ist leicht nach hinten gesteckt. Bekrönt ist die Frisur von goldenem filigranem Blattwerk. Die Haut der Dame ist in ebenmäßigem Elfenbeinton ausgeführt, wobei die Backen und Lippen in einem kräftigen Rot leuchten und ihr somit ein frisches Äußeres verleihen. Das Licht im Raum und somit die Aufmerksamkeit liegt auf ihr und dem dekorativen „Requisit“, dem Cembalo. Der Hintergrund des linken Bildraumes liegt verschattet.

Die Kleidung und das Arrangement vermitteln dem Betrachter den hohen Rang der Dargestellten auf diesem typischen klassischen Standesporträt.

Nicht nur das Kleid, sondern auch das Cembalo ist detailverliebt festgehalten. Der Korpus ist von fein ausgeführten Blumenranken überzogen, welche auf dunkle schmale Ornamente bezogen sind. Der untere Abschluss wird von einem dekorativen Fries bekleidet, welcher Schnitzereien floralen Musters beinhaltet. Hinter dem Cembalo ragt der mächtige Deckel hervor. In dessen Mitte wird ausschnitthaft ein flügelartiges Ornament mit Blumenranken platziert.²⁷⁸ Auf dem schlicht ausgeführten, funktionalen Notenständer liegt ein Notenbuch. Die einzelnen Lagen sind leicht verschoben, das Papier schwach vergilbt. Es ist keine Szene der Musikausübung. Marguerite de Sève sitzt nicht am Klavier und spielt. Nur mit einer Geste „berührt“ sie das Musikgeschehen, sie blättert um. Jedoch tut sie dies gleichermaßen affektiert wie nachlässig. Es hat den Anschein, als würde sie gleich mehrere Seiten zwischen Daumen und Zeigefinger halten. Sie würdigt diesen Vorgang keines Blickes, der Blick ist gerade auf den Zuschauer gerichtet.

Die Noten sind eine Sammlung von Trinkliedern. Aufgeschlagen ist die Arie „Buvons, chers amis, buvons“ von Lully aus dem komischen Ballett *Der Bürger als Edelmann*, nach Molière. Die Lautenbegleitung ist in Form einer Tabulatur aufgezeichnet.²⁷⁹ Diese Informationen lassen Schlüsse auf die Interpretation der Rolle des Tasteninstrumentes im Bild schließen. Es steht hier zum Amusement der höfischen Gesellschaft, zur Begleitung von Aufführungen. Es ist das Sinnbild höfischer Vergnügungen. Marguerite de Sève weist ihre lieben Freunde an zu genießen und zu trinken, sich die Zeit auf angenehme Weise zu vertreiben, ohne dass sie selbst zur Musikakteurin wird. Sie zeigt nicht die Kunstfertigkeit ihrer Finger, sondern die Kunstfertigkeit ihres Geschmacks durch ihre Qualitäten als Gastgeberin.

²⁷⁸ Laut Ausoni muss es sich bei dem zweimanualigen Cembalo um einen Herstellungsort wie Frankreich oder Flamen handeln. Die Ornamente weisen Ähnlichkeiten zu den Ornamentstichen von Jean Bérain auf. (Ausoni 2006, S. 242.)

²⁷⁹ Ausoni 2006, S. 242.

So ist auch ihr Fächer, als weibliches Accessoire, ungeöffnet, sein verführerischer Reiz bleibt ungenutzt. Auch er ist eine standesgemäße Requisite, ein reines Zeichen für Eleganz und Stand.

4.2.3. Das Standesporträt in den deutschen Fürstentümern

Die Beeinflussung durch die französische Porträtkunst machte vor deutschen Höfen nicht halt. Zahlreiche französische Künstler wurden als Hofmaler an einflussreiche deutsche Fürstenhöfe berufen. Prominente Exempel in diesem Zusammenhang sind Antoine Pesne, der Werke für Friedrich Wilhelms I. sowie Friedrich II. von Preußen anfertigte, Louis Silvestre in Dresden für August den Starken tätig, Pierre Gaudreau, beschäftigt unter den pfälzischen Kurfürsten in Zweibrücken sowie in Mannheim ansässig und Joseph Vivien, der die Kurfürsten Bayerns, Max Emanuel und Karl Albrecht sowie das Wittelsbacher Kurfürstentum unter Clemens August, mit Porträtkunst ausstattete. Der Gedanken- und Stiltransfer, welcher sich durch die französischen Künstler ergab, förderte die künstlerische Entwicklung und bereicherte die deutsche Porträtkunst auch in den anknüpfenden Künstlergenerationen.²⁸⁰

In den deutschen Territorien blieb das repräsentative Standesporträt bis über die Mitte des Jahrhunderts vorherrschend.²⁸¹ Nach 1750 fanden ebenfalls das Rokokobildnis sowie das „aufgeklärte“ Porträt in den deutschen Territorien Anklang. Das geschah allerdings nicht nur durch eine Übernahme des französischen Formenrepertoires, sondern erwuchs aus einer Kombination aus niederländischem, italienischem, skandinavischem und heimischem Kunststil. Dieses Klima prägte eine ganze Künstlergeneration. Deren Vertreter sind unter anderem: Georges Desmarées, beschäftigt am Münchner Hof sowie unter dem Kurfürsten Clemens-August, Johann Georg Ziesenis, welcher im höfischen Umfelds Mannheims, Pfalz-Zweibrücken und Hannover tätig war, Anna Rosina de Gasc, die aus einer Malerfamilie aus Berlin hervorging und in Preußen und Braunschweig Werke ausführte, Georg David Matthieu, welcher seinen Auftraggeber in Herzog Friedrich von Mecklenburg hatte sowie zu guter Letzt Johann Heinrich Tischbein d. Ä. Die angeführten Maler prägten die deutsche Porträtkunst und führten sie im Verlauf der Geschichte weiter zur Entwicklung des bürgerlichen Bildnisses.²⁸²

²⁸⁰ Flohr 1997, S. 37.

²⁸¹ Schoch 1975, S. 22-23.

²⁸² Flohr 1997, S. 38.

Das Klavier neben Draperie und Säule

Juliane Fürstin zu Schaumburg-Lippe von Johann Heinrich Tischbein d. Ä.

Johann Heinrich Tischbein²⁸³ fertigte in seiner Laufbahn als Hofmaler mannigfaltige Porträts an, darunter ebenso Adels- und Bürgerporträts wie Künstler- und Intellektuellenbildnisse. Die Verschiedenartigkeit der Modelle fand Niederschlag in der Komposition, im Format sowie in den beigegebenen Requisiten und dem räumlichen Kontext.²⁸⁴

Durch Tischbeins Tätigkeit am Hof in Kassel war er jedoch vermehrt mit der Anfertigung von Adelsporträts behaftet. Diese wiesen in ihrer Gestaltung Parallelen zum Herrscherbildnis auf, wodurch eine Rangabstufung und die damit einhergehende Identifikation unumstößlich wurden.²⁸⁵

Das Gemälde von Johann Heinrich Tischbein dem Älteren, 1781 angefertigt, zeigt Juliane Fürstin zu Schaumburg-Lippe²⁸⁶ als Ganzfigurenporträt (Abb. 12).²⁸⁷

²⁸³ Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (14. Oktober 1722 Haina – 22. August 1789 Kassel)

Ausgebildet wurde der Maler und Radierer Tischbein 1736/41 von dem Tapetenmaler Zimmermann sowie bei von Freese. Nach einigen ausgeführten Arbeiten tritt er einen Aufenthalt in Frankreich, in Paris an, wobei ihn in der Verwirklichung seines Wunsches Graf Stadion unterstützte. Bis zum Jahre 1748 lernte er unter Carle Van Loo. Darauf folgend führte er eine Reise nach Italien durch, wobei er sich dem Studium Tizians und Veroneses widmete, Stationen hierbei waren Venedig bei Piazzetta und Rom. 1751 kehrte Tischbein zum Grafen Stadion zurück. Im Jahre 1752 wurde er von Wilhelm VIII. von Hessen zum Hofmaler berufen. Auf Grund dessen blieben weitere Reisen rar und der Lebensmittelpunkt beschränkte sich auf Kassel. 1762 nahm er den Professorenstand der Zeichenkunst und Malerei am Collegium Carolinum an, 1776 folgte Professor mit Ratscharakter an der Maler und Bildhauer Akademie. Zu Lebensende war der Maler fast vollkommen erblindet. Trotz seines hauptsächlichen Bekanntheitsgrads als Porträtmaler führte er ebenfalls Historiengemälde oder Darstellungen mythologischer Natur aus. Eines seiner bekanntesten Werke stellt die „Schönheitengalerie“ im Schloss Wilhelmstal dar. Er nimmt mit seinen Porträts eine gehobene Stellung gegenüber den Künstlern seiner Zeit und seines Wirkungskreises ein. In den achtziger Jahren geht ein stilistischer Wandel seiner Kunst einher, vom Rokoko zum Klassizismus. (Vollmer 1939, S. 210.)

²⁸⁴ Flohr 1997, S. 80.

²⁸⁵ Kanz 1993, S. 66-67.

²⁸⁶ Juliane Gräfin zu Schaumburg-Lippe (geb. Landgräfin zu Hessen-Philippsthal 8. Juni 1761 Zutphen – 9. November 1799 Bückeburg)

Ihre Kindheit verbrachte die Gräfin in den Niederlanden sowie in Kassel. Ihr wurde eine deutsche Erziehung zuteil. Mit 19 Jahren wurde sie mit dem Grafen Philipp Ernst, welcher die Regierungskraft innehatte, vermählt. Sie wählte nach ihrer landgräflichen Abstammung den Titel Fürstin. Die Fürstin verhinderte, nach dem Tod ihres Gatten, durch Beschwerde beim Reichshofrat sowie der Hilfe von Preußen und Hannover, die Übernahme des Landes durch Hessen. Sie führte die Regierung nun allein mit Hilfe des hannoverischen Feldmarschalls von Wallmoden-Gimborn. Sie setzte sich für jegliche Belange des Volkes ein: sie begünstigte Bildung durch Errichtung von Lehrerseminaren und Förderung von Schulen und Ausgabe von Schulbüchern, sie verkürzte Prozesse bezüglich Straftaten in Fischerei und Jagd sowie sie einheitliche Regelungen zu Abgaben von Getreide regelte. Des Weiteren widmete sie sich der für die Öffentlichkeit zugänglichen Schwefelquellen sowie Gärten und Parkanlagen. In der Musik erhielt sie von Johann Christoph Friedrich Bach (Leiter der, unter ihr, zu gutem Ruf gekommenen Hofkapelle) die Ausbildung zu einer erstklassigen Cembalistin. Sie war aktiver Part in zahlreichen Konzerten und Theaterstücken, unter erquicklicher, unkonventioneller Geselligkeit. (Jarck 1974, S. 653-654.)

Die Fürstin ist eine der Regentinnen, die durch den Tod ihres Gatten, die Pflicht und die Möglichkeit hatte, selbst Regierungsverantwortung zu übernehmen und dies sehr klug und verantwortungsvoll tat. Sie trat für Bildung ein, förderte die Kultur und war selber eine sehr gute Cembalistin.²⁸⁸

Sie ist in einem Raum im höfischen Kontext verortet und annähernd komplett en face dargestellt. Mit einer leichten Dreiviertelwendung des Kopfes blickt sie den Betrachter an. Ihr abgebildeter Körper bildet die Mitte des Bildes. Zu ihrer Rechten befindet sich ein Lehnstuhl, auf welchem sie sich mit ihrem Arm abstützt, wobei sie in der Hand desselben Armes ein Notenheft²⁸⁹ hält. Hinter dem Stuhl befindet sich ein mit Einlegearbeiten verziertes Spinett, auf dem ein aufgeschlagenes Notenbuch liegt.

Mit einer gekünstelten Handhaltung ihrer linken Hand greift die Fürstin in den Stoff einer um ihre Taille geschlungenen Schärpe und ballt ihn leicht zusammen.

Das Gesicht der Fürstin ist kaum individualisiert, wobei es mit den großen Augen und der kleinen Nase dem Kindchenschema entspricht. Die Lippen sind zu einem fast unmerklichen Lächeln gezogen, wodurch die ernste und grazile Haltung Würde vermittelt. Die weiß gepuderten Haare sind kunstvoll aufgetürmt, bekrönt mit einem Gesteck aus Blumen und Spitze. Das Porträt vermittelt auf eindrücklichem Wege die Mode nach 1750, abzulesen vor allem an der Haarpracht.²⁹⁰ Tischbein zeigt ein realistisches Porträt, der deutliche Überbiss der Dame wird nicht kaschiert.

Der Raum, in dem sie sich befindet, ist prächtig. Schwerer Stoff durch eine Schnur mit Quaste gebündelt, säumt das Tasteninstrument. Die Wand im Hintergrund gleicht einer durch Gliederungselemente geordneten Rundung. In der linken Bildhälfte sind zwei glatt gestaltete Pilaster angefügt, welche ein ionisches Kapitell beinhalten. Das Gesims ist dreireihig angelegt und ebenfalls glatt gestaltet. Von Bildmitte bis zum rechten Rand erstreckt sich ein großes Wandfeld, welches in gleichem blassrot wie Pilaster und Gesims gehalten ist. Dieses beherbergt ein Stuckrelief,²⁹¹ welches eine Vielzahl von Musikinstrumenten und Notenpapier beinhaltet.

Die Gesamtkomposition betont die linke Bildhälfte, auf der sich das Instrument befindet. Das Bildnis zeigt in all seinen Facetten eine in unterschiedlichen Gegenständen eingebrachte Anspielung: Es drückt die Musikliebhaberei der abgebildeten Dame aus. Zwar gelten ihre

²⁸⁷ Laut Flohr eine prätentöse Komposition sowie der Verlust des Charmes anderer Bildnisse Tischbeins. Sie ordnet dies nicht den Standesporträts sondern den Herrscherporträts/Repräsentativen Fürstenporträts zu. (Flohr 1997, S. 198.)

²⁸⁸ Jarck 1974, S. 653-654.

²⁸⁹ Das Notenheft beherbergt eine Inschrift „Panton Esq...?“. (Flohr 1997, S. 198.)

²⁹⁰ Flohr 1997, S. 198.

²⁹¹ Flohr 1997, S. 198.

Hände der Mode wie der Musik, sie wird nicht als ausübende Musikerin gezeigt, der Stuhl steht abgewandt vom Instrument, die Noten liegen ohne Gebrauchsspuren auf dem Ständer, aber das Arrangement atmet Musik. Juliane, Fürstin zu Schaumburg-Lippe ist eine Musikliebhaberin, die sich mit Musik und durch Musik schmückt.

Anna Amalia Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach von Johann Georg Ziesenis

Auch Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel²⁹², Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach – nach der die abgebrannte und inzwischen wieder hergestellte Weimarer Bibliothek genannt ist – hatte Regierungsverantwortung durch den Tod ihres Mannes, die sie geschickt nutzte. Ihren Instinkt für Kultur bewies sie auch in der Auswahl der Lehrer ihrer Kinder: Wieland wie Goethe. Sie ist als große Förderin der Künste in die Geschichte eingegangen. Ihre besondere Liebe galt der Musik.²⁹³

Das Gemälde, das sie darstellt (Abb. 13), wurde um 1769 von Johann Georg Ziesenis²⁹⁴ ausgeführt. Abgebildet ist die Dame als Kniestück in Dreiviertelansicht in einem Innenraum, wobei dieser jedoch augenscheinlich den Eindruck einer Porträtkulisse vermittelt. Dieser Umstand wird durch den Vorhang, welcher den Hintergrund umspielt sowie der Säule betont.

²⁹² Anna Amalia Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach (geb. Braunschweig-Wolfenbüttel 24. Oktober 1739 Wolfenbüttel – 10. April 1807 Weimar)

Auf Grund des baldigen Todes ihres Gatten, welchen sie 1756 geehelicht hatte, und dessen testamentarischen Verfügung kam ihr die Regierung bis zum Jahre 1775 zu. Obgleich ihres jungen Alters und ihrer Unkenntnis meisterte sie diese Aufgabe gekonnt. Als alleiniger Vormund ihrer Söhne setzte sie Wieland 1771 als Privaterzieher der Söhne in Weimar ein. 1773 übernahm Goethe diese Aufgabe. Nach ihrer Regierungszeit hielt sie sich zwei Jahre in Italien auf. Als die Franzosen 1806 in Weimar einbrachen, flüchtete sie. Goethe bezeichnete sie als „indéfinibles“ Wesen. Durch ihre Regierung und die Gründung des Weimarer Musenhofes hatte sie einen großen Einfluss in der geistigen Förderung des Landes inne. Sie gründete das Weimarer Museum und förderte insbesondere die Musik. So stellte sie in manchen Jahren den Mittelpunkt des Musiklebens in Weimar dar. Sie fertigte Kompositionen an, welche ihre gute musikalische Ausbildung vermitteln. (Dadelsen 1953, S. 302-303.)

²⁹³ Dadelsen 1953, S. 302-303.

²⁹⁴ Johann Georg Ziesenis (1716 Kopenhagen – 4. Mai 1776 Hannover)

Der Bildnismaler lernte bei seinem Vater. Um 1740 brach er wahrscheinlich nach Deutschland auf, wo er sich anfangs in Frankfurt aufhielt. Dort heiratete er 1742 und ihm wurde ein Jahr darauf das Bürgerrecht zugesprochen. Wohl kurz danach wechselte er seinen Lebensmittelpunkt nach Mannheim, von dort knüpfte er wahrscheinlich Beziehungen zu dem Hof Pfalz-Zweibrücken. Im Jahre 1756 wurde er dorthin berufen um ein Porträt des Herzoges auszuführen, anschließend wurde er zum Hofmaler ernannt. 1760 wurde er abermals zum Hofmaler ernannt, allerdings in Hannover durch König Georg II., wobei Georg III. ihn hierbei übernahm. Er führte zahlreiche Reisen zu benachbarten Höfen, wie Braunschweig, Dresden oder dem Haag. Werke aus der dänischen Zeit sind nicht nachweisbar. Von der barocken Tradition wechselt er im Laufe seiner Schaffenszeit zu einem Stil größerer Naturnähe und Frische von Empfindung. Diese Neuerungen sind ebenfalls im Fürstenporträt spürbar. Zumeist bevorzugt er einen realistisch gehaltenen Hintergrund. In seinen Werken ist durch seine Maltechnik, der Psychologie sowie der Dekoration ebenfalls ein enormer Anteil englischen Einflusses gegeben. Es hatte allerdings auch der französische Kulturkreis erheblichen Anteil auf sein Schaffen, wie Hyacinthe Rigaud. Dies jedoch nicht auf direktem Wege, sondern ausschließlich durch das Bildstudium. (Vollmer 1947b, S. 497-498.)

Cembalo²⁹⁵ und Lehnssessel stehen in einer konvexen Dreieckskomposition, wobei den Mittelpunkt die Frau bildet.

Sie sitzt streng aufrecht, ihr Arm ruht auf der Lehne des Sessels. Die Notenblätter auf dem zweimanualigen Cembalo liegen wohlgeordnet. Ihr Blick ist würdevoll und ernst. Der Hund ist ihr zu Füßen und springt an ihrem Rocksäum hoch. Auch der sie umgebende Raum wirkt fantasielos und realitätsfern, ähnelnd einer Theaterkulisse, durch die sich rechts befindende antike Säule. Das Emblem, welches in die Säule eingearbeitet ist, stellt ein Allianzwappen²⁹⁶ dar. Es veranschaulicht die Ehe zwischen Anna Amalia von Braunschweig Wolfenbüttel mit Ernst August II. von Sachsen-Weimar-Eisenach. Das Wappen wird durch einen Herzogshut²⁹⁷ bekrönt, da Anna durch die Heirat zur Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach avancierte.

Mit ihrer linken Hand, auf ihrem Schoße ruhend hält sie ein geöffnetes, verschlissenes Buch.

Dieses weist durch sein abgenutztes Äußeres und durch die gewellten Seiten auf Gebrauch hin, im Gegensatz hierzu stehen die sauber und adäquat aufeinander geschichteten Notenblätter, welche sich auf dem Ständer des Cembalos stapeln. Sie scheint eher eine Buchliebhaberin zu sein, ihre Leidenschaft verbirgt sie allerdings hinter einer kalten Miene.

Auch durch die sich an der Säule befindenden Hoheitszeichen demonstriert die Herzogin dem Betrachter ihre Herkunft sowie ihren Stand. Das Wappen verleiht dem Bild einen offiziellen Charakter. Sie befindet sich, in einer Theaterkulisse sitzend, auf der Bühne ihrer Repräsentation. Das Tasteninstrument spielt allenfalls eine untergeordnete Rolle, unbeachtet und unberührt wird es das Mittel zum Zweck.

²⁹⁵ Es könnte sich des Weiteren auch um ein Kombinationsinstrument handeln wie ein Cembalo-Hammerflügel von Ferrini. (Auskunft Alfons Huber KHM.)

²⁹⁶ Die Zweiteilung dieses, demonstriert die Herkunft der Eheleute. Heraldisch rechts befindet sich das sächsische Wappen des Ehemannes, heraldisch links dies der Ehefrau, vermutlich dies von Wolfenbüttel.

²⁹⁷ „Besonders aus Frankreich und England breitete sich [...] der Brauch aus, statt des Helmes mit der Helmzier eine Krone auf den Schild zu setzen. Diese Rangkronen waren anfangs uneinheitlich, erst im 17. und 18. Jahrhundert bildete sich ein festes Rangordnungssystem, wobei jedem Adelstitel eine bestimmte Rangkrone zugeordnet wurde. [...] Mit dem Gewicht, das man dem adeligen Rang zumaß, wurden die Kronen komplizierter.“ (Filip 2000, S. 71.)

Der Herzogshut verfügt über einen Pelzbesatz im Gegensatz zur Herzogskrone.

Berührungspunkt Klavier

Elisabeth Christine Ulrike von Braunschweig-Wolfenbüttel von Johann Georg Ziesenis

Ein zweites Gemälde, angefertigt von Johann Georg Ziesenis 1769 zeigt Prinzessin Elisabeth Christine Ulrike von Braunschweig-Wolfenbüttel²⁹⁸ (Abb. 14). Ihre Zwangsehe mit dem späteren König Friedrich William II. war unglücklich, beide hatten Affären. Er drang auf Scheidung, sie wurde in dem Jahr verstoßen, in dem das Bild gefertigt wurde.²⁹⁹

Das Bildnis der Prinzessin ist als sitzendes Kniestück sowie als Dreiviertelporträt konzipiert.

Die Bildkomposition weist beträchtliche Parallelen zum Porträt der Schwester Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel auf. Die räumliche Anordnung von dem „Flügel“³⁰⁰, wie die Zeitgenossen das Instrument damals betitelten, und Lehnssessel ist beinahe identisch. Eine Säule ist jedoch nicht ins Raumarrangement integriert. Der Vorhang nimmt nicht den gesamten Hintergrund ein, sondern ragt auf unnatürlicher Weise in den linken oberen Bildrand.

Die konvexe Dreieckskomposition von Musikinstrument und Sitzgelegenheit steht diametral zur Raumstruktur, einer konkaven Rundung.

Als Hauptkriterium der Beobachtung ist jedoch die völlig andere Beziehung zum Instrument augenfällig. Auch ihr Wesen ist ein anderes.

Der größte Unterschied zum Schwesternbildnis ist das geöffnete, verschlissene Notenbuch, welches sie studiert. Sie legt lässig ihren Arm auf den rechts neben ihr stehenden „Flügel“, auf dem locker übereinander geschichtet mehrere Notenausgaben liegen, die benutzt und gebraucht wirken. Neben ihr auf dem bequemen wie opulenten Fauteuil sitzt ihr Schoßhündchen, das ebenso aufgeweckt wie die Porträtierte schaut.

²⁹⁸ Elisabeth Christine Ulrike Prinzessin von Braunschweig-Wolfenbüttel (8. November 1746 – 1840)

Sie war die Tochter Herzogs Karl I. von Braunschweig und die erste Gattin des nachfolgenden Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen, mit welchem sie 1765 vermählt wurde. Friedrich II. hatte zur Intention mit dieser Heirat seinem Sohn das Lotterleben auszutreiben. Trotz ihres geistreichen Charakters konnte Elisabeth Christine ihn nicht von ihr überzeugen, zudem sie ihn auch widerwillig geheiratet hatte. Sie entwickelte auf Grund der zahlreichen Untreuebeweise ihres Mannes eine Abneigung gegen ihn. Ihre Selbstständigkeit und der Entsagung jeglicher Zuneigung ihres Ehemannes sowie auf Grund eines ähnlichen ausschweifenden Lebens gleich ihrem Gatten plädierte dieser auf Ehebruch und Scheidung. Die Scheidung vollzog sich 1769, sie hatte den Hof zu verlassen, dem Titel der königlichen Hoheit abzusagen und wurde nach Küstrin verbannt. Sie blieb Zeit ihres Lebens in Stettin. Sie erlebte auch die Thronbesteigung ihres geschiedenen Ehemannes sowie dessen des Erstgeborenen aus zweiter Ehe. (Spehr 1877, S. 37-38.)

²⁹⁹ Spehr 1877, S. 37-38.

³⁰⁰ Auskunft Alfons Huber KHM.

Elisabeth von Braunschweig ist prächtig gekleidet. Doch ihr mit Rüschen und Schleifen übersätes Kostüm wirkt ähnlich leger wie die Haltung und der Blick der Trägerin. Sie scheint nicht so unnahbar wie die bisher besprochenen Porträtmodelle. Sie lächelt amüsiert, lebendig und souverän den Betrachter an.

Auch sie spielt nicht aktiv Klavier, sondern wird beim intellektuellen Studieren der Noten festgehalten. Jedoch ruht das Notenbuch dekorativ auf ihrem Schoß, und ihr Blick richtet sich nicht auf die Noten. Es ist ein Arrangement, das das Instrument wie das Hündchen zu dekorativen Attributen ihres Standes werden lässt. Trotzdem hat man das Gefühl, die Prinzessin habe gerade eben vom Notenstudium abgelassen. Das Porträt scheint somit weniger den Stand, als die Intelligenz der Abgebildeten festhalten zu wollen, auch wenn der Augenblick der intellektuellen Beschäftigung verstrichen ist.

Kurfürstin Elisabeth Auguste von Pfalz-Sulzbach von Johann Heinrich Tischbein d. Ä.

Die höfischen Bildnisse der Damen mussten bestimmten Ansprüchen genügen: Eleganz und Liebreiz waren gefragt. Die Individualisierung trat oft hinter diesen Forderungen zurück. Die Erfüllung des herrschenden Schönheitsideales war für den Künstler bindend. Trotz dieser Vorgaben gelang es Johann Heinrich Tischbein dem Älteren seinen abgebildeten Damen charakteristische Züge zu verleihen. Durch diesen Umstand schafft er eine Verbindung zwischen dem Betrachter und der Betrachteten und verleiht den Abgebildeten eine liebenswerte, sympathische Art,³⁰¹ obwohl er auf dezente Art leichte körperliche Makel nicht verschweigt.

Johann Heinrich Tischbein schuf zwischen 1755 und 1760 das Porträt von Kurfürstin Elisabeth Auguste von Pfalz-Sulzbach, als sitzendes Hüftbild (Abb. 15).³⁰² Elisabeth Auguste, welche ihren Blick zum Betrachter richtet, ist dargestellt in einem schemenhaften Raum, an ein Spinett gelehnt, in der Hand ein zusammengerolltes Papier, vermutlich ein Notenstück, haltend. Die Gestalt der Kurfürstin nimmt beinahe den gesamten Raum der Darstellung in Anspruch, wobei ihr Dekolleté das Zentrum des Gemäldes bildet. Im rechten Bildrand befindet sich ein Spinett mit Noten, die Beschriftungen wie „Allegro“ und „Andantino con Sordini“ tragen. Die Dame sitzt auf einem grünen, mit güldener Borte verzierten Stuhl, wobei sie diesen zum Großteil mit ihrem Körper und ihrer Gewandung verdeckt, lediglich ein Teilstück der Lehne ist in der linken Bildhälfte sichtbar. Diese beherbergt in einer Schnitzerei das kurfürstliche Wappen.³⁰³

³⁰¹ Flohr 1997, S. 81.

³⁰² Flohr 1997, S. 193.

³⁰³ Flohr 1997, S. 193.

Der rechte Rand ist bis zur Bildmitte mit einem Vorhang ausgekleidet. In der oberen rechten Ecke nimmt dieser noch verhältnismäßig wenig Platz ein, wobei er sich nach unten in seiner Größe immer mehr ausdehnt. Der Hintergrund ist als schemenhafte Wand angedeutet, aus der ein vertikales Gliederungselement, in der rechten Bildhälfte, partiell vom Vorhang verdeckt, heraustritt. Das Bild ist mannigfaltigen Überschneidungen unterworfen, womit perspektivische Unklarheiten einhergehen. Die Dame stützt sich in der Mitte des Tasteninstrumentes ab, erkenntlich durch die Positionierung des Notenständers. Trotz des Anlehns an das Instrument geht dies nicht mit einer legeren Sitzposition und der Krümmung des Rückens einher, sondern es wird Haltung bewahrt. Die Kurfürstin Elisabeth Auguste richtet ihren Blick zum Betrachter, nur der Ansatz eines Lächelns wird durch das leichte Anheben der Mundwinkel angedeutet. Ihre Züge vermitteln Individualität und stellen keine Idealisierung ihres Äußeren dar. Das Gesicht ist leicht aufgedunsen, die Bäckchen und Lippen so rot wie bei einer Porzellanpuppe. Die Kurfürstin hält ihre zarten Hände fein übereinander geschlagen, wobei sie mit ihrer linken Hand eine Papierrolle am unteren Ende umschließt. Das sich widerstrebende Blatt dehnt sich unter dem nur leicht ausgeübten Druck aus und rollt leicht auf. Das Papier ist abgegriffen, knitterig und gewellt. Es weist die gleichen Charakteristika wie die Notenblätter auf dem Spinett auf, weshalb es mutmaßlich ein „entwendeter“ Teil dieser Sammlung ist. Die Noten lehnen verblasst und nachlässig auf den Notenständer gestapelt.

Wahrscheinlich entstand das Gemälde nach dem Vorbild von Johann Georg Ziesenis,³⁰⁴ welcher ebenfalls ein Porträt der Kurfürstin ausgeführt hatte.³⁰⁵

Die Kurfürstin sitzt direkter am Instrument als die bereits beschriebenen Damen. Ihre Hände sind mit der Papierrolle beschäftigt und so hat man nicht den Eindruck, sie habe gerade vom Instrumentalspiel abgelassen. Das Klavier könnte – so der Eindruck – ebenso ein Tisch sein. Es dient dem Arrangement und wird so zum Zeichen für Stand und Kultur.

Ein unbekanntes Fräulein am Spinett von Johann Heinrich Tischbein d. Ä.

In seinen Damenporträts bezieht sich Tischbein wie schon erwähnt auf das damalige Ideal der Schönheit, das des Rokoko. Auch die Abbilder von Damen, die nicht im Adelsstand sind, stattet er mit gleichartigen Requisiten aus. Allerdings erfährt das räumliche Umfeld eine

³⁰⁴ Tischbeins Bildnisse weisen in der künstlerischen Ausführung beträchtliche Parallelen zu denen von Ziesenis auf, weshalb in der Vergangenheit vermehrt Verwechslungen auftraten. Wahrscheinlich hatte sich dieser ebenfalls in Frankreich aufgehalten. (Herzog 1989, S. 111.)

³⁰⁵ Flohr 1997, S. 193.

andere Gestaltung, indem auf eine herrschaftliche und prunkvolle Einfassung verzichtet wird. Die Porträts, ausgeführt als Dreiviertel- oder Halbfigurenbildnisse, zeigen Damen, welche in adreter Haltung auf einer Sitzgelegenheit Platz genommen haben, sich an einen Tisch lehnen oder mit einem Musikinstrument konfrontiert sind. Dekorative und prächtige Kleider sowie Requisiten wie Fächer, Bücher, Masken, Noten oder ausschließlich die graziöse Haltung der Hand am Busen ruhend, bilden die Inhalte der Bilder und platzieren sie so in die Öffentlichkeit.³⁰⁶

Das Bildnis eines unbekannten Fräuleins am Spinett (Abb. 16) stammt von Johann Heinrich Tischbein dem Älteren, ausgeführt wurde es um 1753.

Die Dame, laut Flohr vermutlich die Tochter des Grafen Stadion³⁰⁷, verortet Tischbein in eine intime Atmosphäre, indem er sie als Halbfigur anlegt und somit Distanz negiert. In einer Dreiviertelwendung präsentiert sie ihr Dekolleté und erweckt Gefallen durch ihr liebliches Lächeln, das dem Betrachter gilt.³⁰⁸

Ihre adrette Gestalt bildet das Zentrum des Bildes, wobei sie zur Rechten auf einem breiten Stuhl Platz genommen hat. Auf der linken Seite befindet sich ein Spinett, welches in die Mitte des Bildes ragt und auf dem sie sich sachte abstützt. Dieses ist übersät von achtlos übereinander gelegten Notenblättern, welche vom Ständer zur Tastatur herab gegliitten sind. Ihre gerade Haltung spiegelt Eleganz, der Teint der Haut gleicht Porzellan, die feinen Züge werden durch ein mildes Lächeln unterstrichen. Ihre Gestalt mutet mit der Wespentaille zerbrechlich und zart an, im Gegensatz dazu dehnt sich der Rock des Kleides an unterer rechter Bildecke zu einem „Geschwulst“ aus. Diese Aufplusterung mutet wie eine zusätzliche Anfügung an das Kleid an, der Stoffballen und dessen Struktur und Bewegung vermitteln dem statisch gehaltenen Gemälde eine dynamische Komponente. Des Fräuleins Gestalt wird von links einfallendem Sonnenlicht beleuchtet,³⁰⁹ wobei sie einen großen Schatten auf die Rückenlehne ihres Stuhles wirft.

Leicht affektiert spielt sie mit ihrem, mit floralen Muster überzogenen, Faltfächer.³¹⁰ Diese Aktion dominiert das Bild.

Das Spinett dient auch hier als dekoratives Möbelstück. Das Notenbuch, welches am Ständer lehnt, ist geöffnet. Die Seiten sind leicht gewellt, wobei der Eindruck geweckt wird, als

³⁰⁶ Flohr 1997, S. 80-81.

³⁰⁷ Für die Identifizierung mit Maximiliane, der jüngsten Tochter des Grafen Stadion, steht die Ähnlichkeiten der Gesichtszüge zur Gräfin Stadion. Es könnte sich allerdings auch um die kleine Schwester der Schriftstellerin Sophie von La Roche, Cateau von Hillern, handeln. (Flohr 1997, S. 201.)

³⁰⁸ Flohr 1997, S. 81-82.

³⁰⁹ Flohr 1997, S. 201.

³¹⁰ Eine ähnliche Handhaltung ausschließlich spiegelverkehrt nimmt Johanna Elisabeth um 1755/60 in einem weiteren Bildnis Johann Heinrich Tischbeins d. Ä. an.

würden sich die Ecken der Blätter allmählich einkräuseln. Einzelne Stücke Papier sind verrutscht und liegen durcheinander auf dem Spinettkorpus. Eines der Notenblätter erstreckt sich über die Tastatur, wobei die Möglichkeit des Spielens verwehrt bleibt. Diese Nachlässigkeit bezüglich der Ordnung der Notenblätter zeigt eine gewisse Geringschätzung dem Musikstück gegenüber. Die Unordnung steht allerdings diametral zur graziösen Haltung der Dame. Möglicherweise besagt diese Darstellung, dass die Dinge und in diesem Falle das Wesen nicht immer ist, so wie es scheint.

In Aktion am Klavier

Amalie von Mecklenburg-Schwerin von Georg David Matthieu

Über das Leben von Amalie von Mecklenburg-Schwerin³¹¹ ist nicht viel überliefert. Sie wuchs in einem musischen Umfeld auf. Ihr Vater, Christian Ludwigs II., der Herzog von Mecklenburg-Schwerin, galt als großer Förderer der Künste.³¹²

Festgehalten in Georg David Matthieus³¹³ Gemälde, um 1770, hat sie am Spinett Platz genommen und hebt ihren Blick dem Betrachter entgegen (Abb. 17).

Dargestellt in einer annähernd vollständigen Ganzfigur, präsentiert sie sich in Dreiviertelansicht. Ihr Oberkörper bildet das Zentrum des Bildes. In der rechten Bildhälfte ist das Spinett in schräger, in die Bildmitte hineinführender Lage festgehalten, auf dem Ständer liegt ein breites Notenbuch. Der rote Lehnssessel, welcher den gesamten linken Bildraum einnimmt, vermittelt auf Grund seiner Form, seiner Ausgestaltung und seines kolossalen Ausma-

³¹¹ Amalie von Mecklenburg-Schwerin (1732 – 1775)

Amalie war die Tochter Christian Ludwigs II., dem Herzog von Mecklenburg-Schwerin. Er ging als ein großer Förderer der schönen Künste in die Geschichte ein. Er orderte die Schönemannsche Schauspielergruppe zu sich an den Hof. 1755/56 schickte er nach N. Paretti und dessen Aufführung italienischer Opern. Er war Kunstsammler, weshalb er seinen Sammlungen mit einem Bau auf der Schlossinsel in Schwerin ein eigenes Gebäude widmete. Er führte des Weiteren Briefkontakt mit Künstlern, wie J. B. Oudry, dem Hofmaler Ludwigs XV. Amalie zu Mecklenburg wuchs somit in einem Kunst förderndem Umfeld auf. Zu ihrer Person ist nur wenig überliefert. Vermutlich wählte sie ein klösterliches Leben. (Maybaum 1957, S. 228-229.)

³¹² Maybaum 1957, S. 228-229.

³¹³ Georg David Matthieu (20. November 1737 Berlin – 3. November 1778 Ludwigslust)

Matthieu verdiente seinen Lebensunterhalt mit der Porträtmalerei sowie dem Kupferstechen. Er war Schüler seines Vaters David Lisiewska sowie seiner Stiefmutter Anna Rosina Lisiewska. Im Jahre 1762 reiste er nach Stralsund, wo er Historienbilder sowie Porträts für die Familie Olthoff, für den schwedischen Adel sowie für die Königin Englands Sofia Charlotte anfertigte. Im Jahre 1764 erfolgte mit aller Wahrscheinlichkeit die Erteilung als Hofmaler am Mecklenburger-Schwerinschen Hof. Ab diesem Zeitpunkt unternahm er beinahe keinerlei Reisen mehr auf Grund seiner umfassenden Beschäftigung durch die Einnahme seines Amtes in Mecklenburg. Bezüglich seines künstlerischen Stiles stand er in der Nachfolge Pesnes, wobei er dessen dekorativen Stil zusammen mit den Lisiewski durch einen stärker gegebenen Naturalismus, bezüglich Persönlichem und Stofflichen bereichert. Seinen frühen Werken ist eine höhere qualitative Leistung zuzuschreiben bezüglich dessen wird das Stoffliche vom Dekorativen überlagert, die persönliche Note von Lebendigkeit durch das höfische Konventionelle abgelöst. Der Kleinstadt sowie seiner damit einhergehende Stellung am Hof ist dieser Umstand unter anderem geschuldet. (Dettmann 1930, S. 244.)

ßes den Eindruck eines Throns. Verortet ist die Szene in einer Raumecke höfischen Umfeldes. Das Gesicht der Protagonistin ist durch die Flechtfrisur der weiß gepuderten Haare freigelegt, bekrönt durch ein zartes Blümchen. Die charakteristischen Züge in Form der etwas breiteren Nase und den Knopfaugen, zeigen, dass es dem Künstler mehr um eine realistische als idealisierende Darstellung ging. Abgesehen der leichten Verschattung ihrer linken Gesichtshälfte sind keine Unterschiede in den Farbnuancen des Teints nachzuvollziehen. Durch die Auslassung von Rouge auf den Wangen wirkt die Haut fahl und blass.

Das aufgeplusterte Kleid, welches sich an der Hüfte zur vollen Größe ausdehnt und das Sitzpolster überwuchert, lässt den Oberkörper schmal und zierlich erscheinen. Aus dem Textil ragen zwei zarte Arme. Ihre linke Hand greift eine Seite des Notenbuches, das Blatt ist durch ihr Eingreifen leicht aus seiner Position gebracht und ragt in den Raum der Tastatur. Das Papier ist gewellt und die untere Ecke zu einem leichten Eselsohr gebogen. Es erweckt den Anschein, als hätte sie mit ihrer linken Hand soeben eine Seite umgeblättert. Ihre rechte Hand legt sie sachte auf die Klaviatur, ohne dass ein sichtbarer Tastendruck erfolgt. Es erfolgt in Georg David Matthieus Gemälde erstmals eine direkte Bezugnahme zum Instrument.

Das Umblättern der Noten ist im Gegensatz zu Largillière realistisch gestaltet, indem Amalie zu Mecklenburg eine einzelne Seite in Händen hält und diese im Vorhinein, in einem für den Betrachter nicht sichtbaren Moment, in der Leserichtung aufgeschlagen hat. Der Lehnssessel allerdings und damit auch ihr Körper sind überwiegend dem Betrachter zugewandt, wodurch eine adäquate Sitzposition am Tasteninstrument nicht gegeben ist. Ebenfalls wirkt das zarte Auflegen der Hand auf die Tastatur gekünstelt.

Matthieu wandte als Zeichen der eleganten, grazilen Geste vermehrt den kleinen Finger in leicht weg gestreckter Manier an.³¹⁴

Georg David Matthieu verwirklichte die Erwartungen, welche an ihn als Hofmaler des Rokoko gestellt wurden, in höchstem Ausmaß. Er widmete sich den Porträtierten, indem er sie in ihren Staatskleidern sowie Phantasieroben festhielt, beigegeben waren ihnen Attribute wie die Lektüre, Handarbeit oder Haustiere. Beliebt war auch das Festhalten von Hof- und Staatsaffären sowie musikalischen Vergnügungen. Er ließ mit seinem Pinsel dem Arrangement der Kleidung dieselbe Aufmerksamkeit zukommen wie dem Gesicht. Das höfische Bildnis verlangte nicht nach strenger Individualisierung und Charakterisierung, sondern es sollte durch Dokumentation von Lebenshaltung, Geschmack und Habitus eine Verbunden-

³¹⁴ Psentier 1966, S. 84.

heit zur europäischen Aristokratie gezogen werden. Als Vorbild schien hier Frankreich unabgelöst.³¹⁵

*„Das Gesicht—zur Fassade geworden—verbarg den Charakter hinter einem, manchmal schon stereotyp gewordenen Lächeln. Die Kunst—meist zweckgebundene Repräsentation—läuft hier freilich Gefahr, in Konvention und Routine zu versanden.“*³¹⁶

Es gelingt Matthieu jedoch in Einzelfällen dieser höfischen Manier zu entfliehen und lebendige, intime Szenen mit einer persönlichen Note zu kreieren. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Frühwerke, zwischen 1760 und 1770, zu nennen.³¹⁷ Die menschliche Wärme und die psychologische Konstellation überwiegen die Konvention. Im Verlauf seiner Schaffenszeit verliert die Hervorhebung der Persönlichkeit jedoch immer mehr ihre Relevanz.³¹⁸ Das Bildnis Amalies ist somit wohl verstärkt der Erfüllung der höfischen Konvention geschuldet. Dennoch ist ein Kompromiss in Form künstlerischer Freiheit bezüglich der Umsetzung der charakteristischen Züge, beispielsweise in der Darstellung der markanten Nase der Dame zu verzeichnen.

Louise von Vincke von Johann Heinrich Tischbein d. Ä.

Die Galerie der Schönheiten

Das Gemälde von Johann Heinrich Tischbein d. Ä., entstanden um 1757, stellt ein Kniestück einer jungen Dame am Spinett, dar: Louise von Vincke³¹⁹ (Abb. 18). Ihr Körper ist dem Spinett zugewandt, welches sich in der rechten Bildhälfte befindet und schräg zu ihr ausgerichtet ist, um den Blick auf ihre Gestalt zu eröffnen. Auf dem Spinett befindet sich ein aufgeschlagenes Notenblatt mit wilder und unordentlicher Notenschrift, das dem sonst statisch wirkenden Bild eine leichte Unruhe verleiht. Louise von Vincke dreht ihren Kopf zum Betrachter, dem sie ein mildes Lächeln schenkt. Sie strahlt dabei eine ungemein überlegene Präsenz aus. Ihre Hände liegen sacht auf den Tasten des Spinetts, wobei der kleine Finger ihrer rechten Hand sich ungewöhnlich spreizt, um den entsprechenden Akkord zu greifen.

³¹⁵ Psentier 1966, S. 81-82.

³¹⁶ Psentier 1966, S. 82.

³¹⁷ Exempel hierfür sind die Doppelporträts des *Prinzen Friedrich Franz mit Sophie Friederike* von 1764 oder *Prinz Friedrich Franz mit seinem Erzieher*, Gouverneur Usedom.

³¹⁸ Psentier 1966, S. 82-83.

³¹⁹ Fälschlicherweise wurde das Bildnis in der Vergangenheit als Fräulein von Siersdorff gedeutet, wurde jedoch revidiert auf Grund dem Vergleich einer Ölstudie, in Privatbesitz befindend. (Flohr 1997, S. 251.)

Ihre Kleidung ist erlesen und raffiniert. Der tiefe Ausschnitt ist durch transparent anmutende Spitze eingerahmt, überzogen ist das Kleid mit mannigfaltigen floralen Mustern. Am Kleid befindet sich eine angefügte Rückenfalte, eine Watteaufalte, welche der Mode der Zeit entsprach.³²⁰ Um ihren Hals trägt sie ein dekoratives Halsband aus Spitze mit angefügten Schleifen. Die weiß gepuderten Haare sind streng zurückgesteckt. Die Durchlässigkeit der Haut erweckt den Anschein, das von außen kommende Licht in sich aufzunehmen und aus sich selbst zu leuchten. Das Gesicht des Fräuleins scheint kaum individualisiert, ihre spärlich angedeuteten charakteristischen Züge zeugen von Gleichförmigkeit und der Anpassung an ein Ideal: das Ideal der Schönheit.

Das Porträt, Louise von Vinckes, stammt aus der „Schönheitengalerie“ (Abb. 19) des Schlosses Wilhelmsthal. In Auftrag wurde es von Landgraf Wilhelm VIII. gegeben.³²¹ Die Sammlung umfasst 14 Bildnisse adeliger sowie bürgerlicher Schönheiten, allesamt Hofdamen.³²² Der Großteil der Bilder stammt von Johann Heinrich Tischbein d. Ä.,³²³ und ist zwischen 1754 und 1760 anzusetzen.³²⁴

„Es ging hier um die Verwirklichung eines Ideals von Schönheit, das zwar nicht das unsere sein mag, aber jener Zeit ihre Sehnsucht nach dem Absoluten erfüllte und also kein Recht hat in der Geschichte. Daß es ausschließlich Frauen sind, die hier Trägerinnen des Ideals sein dürfen, will aus dem ritterlich höfischen Geist der Zeit verstanden werden. Es hat mit Erotischem kaum etwas zu tun und unterscheidet sich darin tief vom Geist des französischen Rokoko.“³²⁵

Die Erteilung des Auftrages solch einer Galerie ist wohl nicht ausschließlich der zeitgenössischen Mode³²⁶ geschuldet, da im Gegensatz zur Sammlung Max Emanuels, welcher höfische Damen aus dem Umfeld Ludwig XIV. porträtieren ließ, die Abgebildeten im Einzelnen bekannt waren. Die zentrale Ausstellung der Porträts und der Verzicht der Aufteilung auf das

³²⁰ Baumbach 2003, S. 220.

³²¹ An die „Schönheitengalerie“ schloss sich eine Ahnengalerie an, wobei diese als Vorzimmer zu des Grafens Schlafgemach dienten. Die Ahnengalerie und deren Abgebildeten, direkt angegliedert an das Schlafzimmer und als dessen Funktion des Audienzimmers nahmen eine höhere Stellung ein. (Baumbach 2003, S. 209.)

³²² Die Zusammenstellung adeliger sowie bürgerlicher Porträts stellte ein Novum in „Schönheitengalerien“ dar und kann somit als Charakteristikum der Sammlung Wilhelms VIII. gewertet werden. Die abgebildeten Frauen waren ihm fast allesamt bekannt, wodurch ein starker persönlicher Charakter der Galerie zu verzeichnen ist. (Flohr 1997, S. 125.)

³²³ Baumbach 2003, S. 209-210.

³²⁴ Flohr 1997, S. 50.

³²⁵ Preime [1942], S. 24.

³²⁶ Seit den Anfängen des 18. Jahrhunderts ist eine Liebhaberei zum „cabinet de beautés“ zu verzeichnen, welche sich durch etliche europäische Höfe zog. (Flohr 1997, S. 120.) Der Typus der Schönheitengalerie ist näher von Ulrike von Hase-Schmundt (1971) sowie Wolfgang Savelsberg (1994) erforscht worden und soll hier nicht zur Sprache kommen.

gesamte Schloss vermittelt die Intention der Repräsentation. Die Vorzimmer erfüllten die Aufgabe als Warteräume für Außenstehende, bevor eine Audienz gewährt wurde.³²⁷

Das Kriterium ist Schönheit, das Individuelle muss zurücktreten. Eine Uniformität der Bildnisse entsteht, die durch vorgegebene Muster der Komposition und Maße unterstützt wird.

Alle Porträts sind Kniestücke, alle Damen suchen den Augenkontakt mit dem Publikum (Abb. 20/ 8/ 18). In ihrer geraden Sitzhaltung und durch ihre Gesten vermitteln sie dem Betrachter Distanziertheit und Würde, ihr anmutiger lächelnder Blick allerdings verleiht ihrer Gestalt Wärme. Fast einheitlich ist die Frisur der Damen, welche eingeweißt durch ein Puder zu einer Hochsteckfrisur geformt ist. Die Gesichter gleichen Porzellanpuppen, wobei ein jugendliches Aussehen durch den Einsatz von Rouge auf den Wangen suggeriert wird. Die Kleider zeichnen sich durch ein üppiges Dekolleté, welches tiefe Einblicke gewährt, aus, einen Abschluss und Rahmung bilden hier Rüschchen und Schleifen.³²⁸

Die Zurechtmachung und die Garderobe der höfischen Damen sind hier allerdings weniger von Interesse als die Requisiten, die ihnen beigeordnet werden:

„Fast allen Frauen ist ein Gegenstand in die Hände gegeben, der wohl weniger auf eine persönliche Eigenschaft als auf eine angemessene Beschäftigung der Dame am Hof anspielt, wie dem Lesen, Handarbeiten, Musizieren und Flanieren.“³²⁹

Die ihnen beigegebenen Requisiten unterstreichen in ihrer Beschaffenheit die grazile Haltung und Gestik sowie sie die Liebenswürdigkeit und Anmut der Protagonistinnen hervorheben.³³⁰

Marie Sophie Tischbein genießt im Freien die Lektüre, Eva von Buttlar trägt einen Sonnenschirm sowie Handschuhe als modisches Accessoire beim Spazieren (Abb. 20), in Julie Marianne Pernettes Tischbeins³³¹ Hand ruht ein Occhischiffchen³³², Fräulein de Clerk studiert Notenblätter und Fräulein von Baumbach umfasst einen Blumenkorb und versucht, ihr Gesicht hinter einer Maske zu verstecken.

Maskierung wie Demaskierung stellen im Rokoko ein beliebtes Bildsujet dar, wobei es als Sinnbild für Verstellung und Offenbarung fungierte.³³³

³²⁷ Baumbach 2003, S. 215-216.

³²⁸ Baumbach 2003, S. 219-220.

³²⁹ Baumbach 2003, S. 220.

³³⁰ Flohr 1997, S. 125

³³¹ Laut Flohr in Literatur fälschlicherweise mit „Marie Sophie Tischbein“ identifiziert. (Flohr 1997, S. 250.)

³³² Ein Occhischiffchen ist ein handarbeitliches Gerät für die Herstellung von Spitzen. Es weist eine ovale Form mit zwei Spitzen auf. (Zedler 1742, S. 767, Spalte 1507.)

³³³ Flohr 1997, S. 83.

Fräulein Dufai, gekleidet in ein Jagdkostüm, demonstriert das Freizeitvergnügen der Jagd, welches auch die Frauen des Adels schätzten und nicht ausschließlich Männern vorbehalten war.³³⁴ Und natürlich war auch ein beliebtes Requisit ein Tasteninstrument.

Auf Grund der räumlichen Anordnung und der Hängung in einem „Wartesaal“ erfuhren die Bildnisse erhöhte Aufmerksamkeit. Die Porträts legten dem Betrachter in ihrer Zusammenstellung die weiblichen höfischen Freuden dar und bereiteten den Gast auf eine geeignete Konversation im Falle eines Zusammentreffens vor.³³⁵ Ebenso erfüllte das gewählte Bildprogramm auch die Anforderungen an eine passende Ikonographie für ein „Lustschloss“.³³⁶

Ist das Klavier nach diesen Ausführungen nun vorwiegend als Attribut für die Schönheit und Proportion zu deuten oder spiegelt es allenfalls eine beliebte Freizeitbeschäftigung der höfischen Dame wieder? Die Beschaffenheit des Instrumentenkörpers erlaubt es der Frau, sich von ihrer besten Seite zu präsentieren.³³⁷ In aufrechter Pose nimmt sie eine edle Gestalt an und ihre weiblichen Formen kommen vorteilhaft zur Geltung.

Die Damen der Schönheitengalerie sind von Blumen umgeben. Blumen, als einzigartige Schaffung der Natur, als Inbegriff der Schönheit, bergen Lieblichkeit in Form und Farbe.

Schon in der Antike wurden Blumen als Sinnbild für die Schönheit gebraucht, jedoch auch durch deren schnelles Verblühen für die Vergänglichkeit.³³⁸ Die Rose ist das Symbol der Liebe vor allem im Zusammenhang mit der Göttin Venus. Als der Jungfrau Maria beigeordnet wird sie ebenfalls als Attribut der Reinheit gesehen.³³⁹

Musik trifft ebenfalls die Sinne, löst Wohlgefallen aus beim Produzieren wie Rezipieren. Musik vermittelt bei Beherrschung des Instrumentes Schönheit in Klang, Komposition und Ausführung.

„Die Kunst hat vorerst ein Schönes darzustellen. Das Organ, womit das Schöne aufgenommen wird, ist nicht das Gefühl, sondern die Phantasie, als die Tätigkeit des reinen Schauens.“³⁴⁰

³³⁴ Baumbach 2003, S. 220.

³³⁵ Baumbach 2003, S. 224.

³³⁶ Flohr 1997, S. 120.

³³⁷ Sabin 1998, S. 31-32.

³³⁸ Impelluso 2005, S. 74.

³³⁹ Impelluso 2005, S. 118.

³⁴⁰ Hanslick 1989, S. 7.

Hanslick stellt sich im Folgenden die Frage, welcher Natur das Schöne der Tondichtung sei.

*„Es ist ein spezifisch Musikalisches. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von außen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt. Die sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Widerstreben, ihr Fliehen und sich Erreichen, ihr Aufschwingen und Ersterben, – dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt.“*³⁴¹

*„Es ist von außerordentlicher Schwierigkeit, dies selbstständige Schöne in der Tonkunst, dies spezifisch Musikalische zu schildern. Da die Musik kein Vorbild in der Natur besitzt und keinen begrifflichen Inhalt ausspricht, so läßt sich von ihr nur mir trocknen technischen Bestimmungen, oder mit poetischen Fiktionen erzählen. Ihr Reich ist in der Tat nicht von dieser Welt.“*³⁴²

Das Klavier ist das Objekt, das Schönheit produziert. An ihm sitzt die Frau als Subjekt, sie spielt oder könnte zumindest potentiell spielen. Ihre Beschäftigung ist jedoch Nebensache. Vielmehr soll ihr Reiz erhöht werden. Ihre Schönheit steht im Mittelpunkt. Sie verführt ohne zu verführen, aber ist in jedem Falle weit entfernt vom bürgerlichen Ideal einer sittsamen Hausfrau. Es ist eine bewusste Inszenierung der Person und Schönheit, die die Dame durch die Betrachtung und den animatorischen Charakter der Darstellung vom Subjekt zum Objekt werden lässt.

Exkurs *Madame de Pompadour* von François Boucher

Eine besondere Frau

François Boucher³⁴³ fertigte um 1750 ein Porträt von Madame de Pompadour (Abb. 21) an, der offiziellen Mätresse Ludwigs des XV. Sie war nicht nur Geliebte des Königs, sondern

³⁴¹ Hanslick 1989, S. 58.

³⁴² Hanslick 1989, S. 62.

³⁴³ François Boucher (29. September 1703 Paris – 30. Mai 1770 ebd.)

Vermutlich wurde er von seinem Vater Nicolas Boucher ausgebildet, später folgte ihm als Lehrmeister François Lemoine. Als mögliche Lehrer kommen ebenfalls Louis Galloche und Jean-François de Troy in Frage. 1723 erlang Boucher eine Auszeichnung der Académie. Die folgenden fünf Jahre arbeitete er, um eine Reise nach Italien durchführen zu können, welcher er 1728 im Schlepptau mit drei Mitgliedern der Vanloo-Familie antrat. In Rom fertigte er zahlreiche Zeichnungen sowie Genrebilder an. 1731 in Paris fertigte er Stiche nach Watteau, im selben Jahr wurde er in die Académie Royales als Historienmaler aufgenommen. 1733 heiratete er die Zeichnerin Marie-Jeanne Buseau. 1735 ging sein erster königlicher Auftrag einher mit der Gestaltung der Tugenden für ein Deckenfresko in Versailles. In seiner Kunst stellte dies den Durchbruch dar. 1749 beginnt das Mäzenatentum der Madame de Pompadour, welche die Aufträge und Bildthemen durch ihren Geschmack

hatte beträchtliche Machtbefugnisse, vor allem weil sie die königlichen Gunstbeweise, die Grâces, verwaltete. Jeder, der im Militär oder bei Hof einen Posten wollte, musste sich als Bittsteller zuerst an sie wenden.³⁴⁴ Außerdem hatte sie durch ihr Mäzenatentum entscheidenden Einfluss auf die Kunst der Zeit und prägte einen eigenen Stil, den so genannten „Style Pompadour“.³⁴⁵

Boucher zeigt sie als Privatperson im heimischen Umfeld verortet. Die Protagonistin, als Ganzfigur in ausladendem Kleid mit beinahe vollständiger en face Ausrichtung ausgeführt, blickt im Viertelprofil über ihre rechte Schulter zur Seite, in den für den Betrachter nicht einsehbaren Raum. Sie ist mit ihrer Gestalt leicht aus der Bildmitte in den linken Bildgrund verschoben, wobei die ihr zukommende Aufmerksamkeit dadurch keinesfalls geschmälert wird. Eingerahmt wird ihre Gestalt durch einen mit blauem Samt überzogenen Lehnssessel im linken Bildgrund sowie einem „Flügel“³⁴⁶ im rechten. Mit einer unbeteiligt wirkenden Geste legt sie ihre linke Hand auf die Tastatur. Auf dem Tasteninstrument liegt ein aufgeschlagenes Notenbuch. Außerdem befindet sich auf ihm ein zweiarmiger Kerzenständer. In der rechten Ecke des Fußbodens vor dem Musikinstrument türmt sich ein Haufen von achtlos aufeinander geworfenen Utensilien, unter anderem ein Globus, Karten und Bücher, dekorativ ergänzt von zwei Rosenblüten. Der Hintergrund der Kammer ist in der linken Bildhälfte mit einem massiven Bücherschrank ausgestattet, der von zwei wuchtigen im Dekor gehaltenen Vasen bekrönt wird. Die Bücher stehen – im Gegensatz zum dem im Vordergrund herrschenden Chaos – in Reih und Glied. Im rechten Bildrand befindet sich ein zum Schrank konträr ausgerichteter Spiegel, welcher das Bild eines Fensters und Vorhangs in sich aufnimmt.

Die Unordnung in Form des Stapels spiegelt sich in der Ausrichtung der Möbelstücke zueinander wider, in der Betonung von Schrägen und Geraden, wobei die Musterung des Bodens mit den vorhandenen Bezugslinien nicht in Einklang steht. Die Gegenstände werden mannigfach überschritten.

Madame de Pompadours Gestalt gliedert sich mit dem pastellfarbigen Kleid in die Umgebung ein, wobei sie sich gleich einem Chamäleon in das Farbensemble integriert. Sie wird

maßgeblich beeinflusste. 1765 wurde er nach der Erhebung zum Professor und Rektor zum Direktor, wobei er davon 1768 zurücktrat. Boucher nahm als Maler zu seiner Zeit einen umstrittenen Ruf ein. Jedoch war sein Oeuvre stilbildend für die nachfolgenden Künstlergenerationen Frankreichs, wie Jean-Baptiste Huet und Jean-Honoré Fragonard. Trotz seiner akademischen Karriere, blieb er der Praxis stets zugetan. Den zeitgenössischen Persönlichkeiten ließ er durch seine Kunst dies zukommen was sie wünschten und nicht das was die Theoretiker empfahlen. Sein Erfolg war zu umgreifend, als dass er sich ausschließlich der Bildnismalerei zuwenden musste. Die oft sinnlich aufgefassten Bildthemen verschafften seinem Namen das Synonym für Libertinage. (Laing 1996, S. 289-292.)

³⁴⁴ Dade 2010, S. 1.

³⁴⁵ Posner 1990, S. 74-76.

³⁴⁶ Auskunft Alfons Huber KHM.

also explizit nicht durch die Farbkomposition hervorgehoben, allerdings durch den Glanz ihres Gewandes.

Mit ihrer rechten Hand rafft sie den Saum ihres Kleides – eine Geste, die wir öfter antreffen – und erlaubt einen Blick auf das Unterkleid.

Das Kabinettbild beherbergt ein Sammelsurium von Attributen, welche den Sonderstatus dieser Dame, ihre Intellektualität und Bildung ausstrahlen. Teile des Raumensembles könnten auch einen Mann beherbergen, denn die geographischen und literarischen Beigaben verweisen auf die Kenntnis der Wissenschaften und auf Weltgewandtheit. Als Vergleich kann hierbei das, im Verlauf der Schrift noch thematisierte, Bildnis des Kurfürsten Carl Theodor (Abb. 25) herangezogen werden.

„Der private Rückzugsbereich ist der Ort der Gedankenproduktion, des kreativen Studierens und Produzierens.“³⁴⁷

Die Dynamik in Madame de Pompadours Haltung ist ungewöhnlich und entspricht nicht dem weiblichen Ideal. Madame de Pompadours Person, durch ihren besonderen Status und Lebenswandel, erlaubte eine größere Freiheit in der Darstellung, eine Freiheit, die sich bei Adelsporträts in der Regel eher einstellen kann als bei Porträts des Bürgertums.

Trotzdem befinden sich auch typisch weiblich konnotierte Requisiten im Bild wie Blüten, ein Spiegel und eben der „Flügel“. Das Tasteninstrument ist hier eben auch als Symbol für etwas genutzt und nicht als real zu betätigender Gegenstand. Madame de Pompadour legt spielerisch ihre Hand auf die Tastatur; für den Betrachter in der Phantasie erklingt ein simpler Ton. Nichts in dem Bild verweist auf eine reale Konfrontation. Die Austauschbarkeit der Attribute mit einem besonderen Augenmerk auf das Klavier, soll im Folgenden zur Darstellung kommen.

Das Klavier als Zeichen für Stand und Kunstverstand

„Eine souveräne, fein ausbalancierte Pose, das Buch als Attribut der eleganten Leserin oder Notenblätter, die auf musikalische Neigungen deuten, sind austauschbare Accessoires und entsprechen dem traditionellen Typus eines Damenporträts des Rokoko.“³⁴⁸

³⁴⁷ Kanz 1993, S. 69.

³⁴⁸ Flohr 1997, S. 82.

Der Vergleich der ausgeführten Porträts veranschaulicht die Variationsbreite, führt jedoch auch die festgelegte Gestaltung von höfischen Bildnissen vor Augen.³⁴⁹

Es soll nun eine Gegenüberstellung zu einem Porträt von Madame de Pompadour (Abb. 22) gezogen werden, welches ebenfalls etwa um das Jahr 1750 entstand. Madame de Pompadour war zu diesem Zeitpunkt erst seit fünf Jahren offiziell mit Ludwig XV. liiert. Die Raumsituation des Kabinetts sowie die Haltung der Dame sind die gleichen, im Hintergrund steht wiederum der massive Bücherschrank. Der Lehnssessel ist der gleiche, nur ist er beige statt blau. Der rechts ausgeführte Spiegel ist in einem geringeren Ausschnitt festgehalten. Der Raum ist der gleiche, doch die Requisiten sind überwiegend andere:

Die in Tannengrün gewandete Madame de Pompadour hält in ihrer rechten Hand einen in sich zusammengefallenen Hut, ein sich im linken unteren Bildrand befindender Schoßhund blickt zu seiner Herrin hoch, statt des Stapels von Globus, Büchern und Karten liegen hier Papiere, vermutlich Notenblätter und -bücher am Boden. Der deutlichste Unterschied besteht allerdings im Fehlen des Instrumentes. An seiner Stelle steht ein Schminktischchen. Auf ihm befinden sich Spiegel, Puderdöschen und weitere Schminkutensilien, wobei sie eine davon ergreift: der Griff zum Schminktisch statt zum Klavier.

Das Kabinett ist also weniger ein realer Raum, als dass er charakterisierend wirkt durch die Attribute, die in ihn eingearbeitet sind. Madame de Pompadours Leben hatte zwei Seiten, welche sich in den beiden herangezogenen Bildern spiegeln. Das eine zeigt sie als „Staatsmännin“, als Mäzenin, das andere beschreibt sie als Mätresse des Königs. Die Geliebte präsentiert ihre Weiblichkeit durch feminine Accessoires. Dem Bild wird in viel größerem Ausmaß das Private einverleibt und erhält somit einen Boudoir-Charakter.

Ein weiteres Exempel der Austauschbarkeit von Attributen stellen die bereits erläuterten Bildnisse des Künstlers Ziesenis dar. Die Schwestern Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel (Abb. 13) und Elisabeth Christine Ulrike von Braunschweig-Wolfenbüttel (Abb. 14) sind in nahezu der gleichen Pose abgebildet, die eine hält jedoch ein Notenheft, die andere ein Buch in der Hand.

In dem Porträt Philippine Charlotte Herzogin von Braunschweig-Lüneburg, ausgeführt von Anna Rosina de Gasc³⁵⁰ (Abb. 23), nach 1765/70, fügt sich die Attributsammlung zu einem

³⁴⁹ Flohr 1997, S. 82.

³⁵⁰ Anna Rosina de Gasc (10. Juni 1716 Berlin – 1783 Dresden)

Aus der Malerfamilie Lisiewski stammend war sie die Stiefmutter Georg David Matthieus. Sie fertigte mehrere Bildnisse an, wobei sei eine Berufung nach Dresden 1734 ablehnte. 1741 erfolgte die Heirat mit dem Maler David Matthieu. Nach dessen Tod führte sie eine weitere Ehe mit dem Assessor Ludwig de Gasc. In der Folge

umfassenden Ensemble. Es ist ein angefertigtes Gemälde nach dem Vorbild Johann Georg Ziesenis: Bücher, Noten, Fächer, Tasteninstrument und Schoßhund finden sich hier in einer Vereinigung, die das Porträt von Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel als Vorbild hat.

Zusammenfassend kann man Flohr heranziehen, der die beigeordneten Attribute als „Versatzstücke“ bezeichnet, die durch ihre Substituierbarkeit gekennzeichnet sind und den Eindruck von Bildung, Schönheitssinn und Kulturbeflissenheit vermitteln sollen. Hauptintention ist die Zurschaustellung.³⁵¹ Kanz charakterisiert dieses Phänomen als *„mehr ein Posieren mit Buch als ein Studieren im Buch“*.³⁵²

4.3. Der Übergang des Adels- zum bürgerlichen Porträt

In den Anfängen des 18. Jahrhunderts bildete sich eine neue Form des weiblichen Adelsporträts heraus, die als Gegenströmung zum herkömmlichen Standesporträt zu werten ist und das sich am Porträt der bürgerlichen Frau orientiert. Es präsentiert die Adelige in ihrem heimischen Umfeld als „Privatperson“, zum Beispiel bei der Ausübung handarbeitender Tätigkeiten, die Kompetenz und Beflissenheit demonstrieren. Vorbild in Gestaltung und Inhalt galt für diese Bewegung die Genremalerei der Niederlande im 17. Jahrhunderts. Das Bildthema häufte sich symptomatischerweise gerade zu der Zeit, in der die Stickerei als wirkliche Beschäftigung massiv zurückging.³⁵³

Mit der Frühphase der Aufklärung ging eine Umstrukturierung an den Höfen der deutschen Territorien einher, es vollzog sich eine Tendenz zur Isolierung zwischen Amts- und Privatperson.³⁵⁴ In der Kunst spiegelt sich dies in der räumlichen Trennung von offiziellen und Privaträumen wider sowie in der Porträtierung entweder der Staats- oder der Privatperson. Diese Entwicklung vollzog sich über England, wo sich im englischen Schrifttum, der Philosophie und der Kunst eine Verschiebung der gesellschaftlichen Werte in Richtung Natürlichkeit, Innerlichkeit und Häuslichkeit ergab.³⁵⁵

wurde sie zur braunschweigerischen Hofmalerin ernannt. 1766/67 hielt sie sich in Holland auf. Ihre Bildniskunst zeigt starke Beeinflussung von Antoine Pesne sowie David Matthieu. (Dettmann 1929, S. 283.)

³⁵¹ Flohr 1997, S. 80-81.

³⁵² Kanz 1993, S. 69.

³⁵³ Bischoff 2003, S. 246-249.

³⁵⁴ Bischoff 2003, S. 256.

³⁵⁵ Kluxen 1989, S. 48-51, S. 175-177.

Kurfürstin Elisabeth Auguste von Pfalz-Sulzbach von Johann Georg Ziesenis

Ein Bildnis, an welchem sich die Entwicklung der Darstellung des Regenten und der Regentin als Privatperson nachvollziehen lässt, ist das der pfälzischen Kurfürstin Elisabeth Auguste (Abb. 24) durch Johann Georg Ziesenis, deren Abbildung durch Tischbein, zwischen 1755 und 1760 ausgeführt wurde, schon in dieser Arbeit als Beispiel eines höfischen Porträts Erwähnung fand. Interessanterweise ist das frühere Beispiel, das 1753 als Pendantbildnis zu ihrem Ehemann Kurfürst Carl Theodor (1757) (Abb. 25) angefertigt wurde, das „modernere“, weil es mit den aufkeimenden Tugenden des Bürgertums und dem entsprechenden Wertewandel umgeht.

Ziesenis wählt den Hintergrund des Privatkabinetts. Auf dem Tisch zur Rechten der Fürstin befinden sich ein Spinnrad, eine Haspel, zwei dünne Bücher sowie ein Teeglas. An Tieren sind ein Hund, ein Kontinentaler Zwergspaniel³⁵⁶, welcher sich zu ihren Füßen befindet und sich an den Saum des Kleides drückt, ein Vögelchen, welches auf der Stuhllehne Platz genommen hat, sowie ein Kakadu, als besonders beliebtes Haustier der weiblichen Adelschicht,³⁵⁷ zugegen. In der Weite des Raumes verbirgt sich ein Spinett³⁵⁸, auf welchem ein aufgeschlagenes Notenbuch ruht. Im Gegensatz zu dem Bildnis ihres Ehemannes wirkt ihr Kabinett aufgeräumt und ordentlich. Diese ruhige Atmosphäre spiegelt sich auch in der Körperhaltung der Fürstin wider. Die legere Sitzposition von Carl Theodor wirkt im Vergleich auch durch das Überschlagen seiner Beine bequem und locker.

Der Kurfürst war ein aufgeklärter Mäzen, bekannt mit Mozart wie Voltaire, der den süddeutschen Raum, ausgehend von seiner Residenz in Mannheim, zur kulturellen, sozialpolitischen wie wirtschaftlichen Blüte verhalf. Als seinen Förderer präsentiert ihn auch Johann Georg Ziesenis in Form des Privatporträts.³⁵⁹ Die Attribute Schachspiel, Noten, Bücher und Teegedeck werden durch einen Hund, einen niederländischen Keeshond³⁶⁰,

³⁵⁶ Die klein gezüchtete Rasse des Zwergspaniels wurde auf das häusliche Umfeld und der starken Bindung zum Menschen abgerichtet. Am englischen Hof kam ihnen eine hervorgehobene Bedeutung unter den Hunderassen zu, dies König Charles II. geschuldet. (Röcken 1995, S. 29.)

³⁵⁷ Bischoff 2003, S. 254.

³⁵⁸ In das Programm des Kurfürstens Kabinetts sind eine Flöte und eine Viola eingegliedert. Womit die anfängliche These ein weiteres Mal belegt wird, dass diese Musikinstrumente männlich konnotiert sind und Frauen Tasteninstrumente zugeschrieben waren.

³⁵⁹ Bayern/Bayern 1995, S. 81.

³⁶⁰ Bei dem anwesenden Hund handelt es sich um einen niederländischen Keeshond, wobei dessen Rücken zur Gänze geschoren ist. Der Name des Hundes entspringt einem Freiheitskämpfer holländischer Herkunft, namens Kees de Gijsselaer. Ein Vertreter dieser Hunderasse stellte beim Kampf gegen Wilhelm von Oranien das Maskottchen dar. (Bayern/Bayern 1995, S. 81.)

ergänzt.³⁶¹ Das kreative Chaos, das ihn umgibt, und die Lockerheit seiner Erscheinung zeigen ihn eher als Künstler als als Staatsmann.

Seine Frau Elisabeth Auguste ist durch ein Porträt über dem Bücherregal hängend anwesend. Hier wird also ein traditionelles Standesporträt in die neue Form des Porträts integriert. Auch im Kabinett der Dame ist als Pendant ein Brustbild ihres Gatten angebracht. Dies konfrontiert den Betrachter mit den beiden Wahrnehmungsebenen des Paares, der des Standes und der der Privatperson.³⁶²

Die Haltung der Fürstin ist starr und gerade. Mit ihrer rechten Hand betätigt sie die Garnhaspel und versetzt sie in Rotation, ihre linke Hand ruht auf ihrem Schoß. Ihr ausuferndes Kleid verstärkt den Eindruck der Starrheit; jedwede Bewegung bleibt unter den Stoffmassen versteckt.

Den Eindruck der Privatperson vermittelt die intime Gewandung in einem weißen seidenen Kleid, das mit Spitzen, Blüten und Schleifen übersät ist, welche eingeschlossen mit der Contouche³⁶³ und der Spitzhaube als Hauskleid diente. Die Räume beider Porträts vermitteln ein reales Umfeld. Es sind Zimmer im heimischen Schloss Schwetzingen. Auch die Musikinstrumente sind „wahrheitsgetreu“, der Kurfürst spielte Flöte, die Kurfürstin Spinett.³⁶⁴ Sie waren nicht nur Ausübende, sondern massive Musikförderer und sorgten dafür, dass Mannheim zu einer Musikmetropole Europas wurde.³⁶⁵

Elisabeth Auguste besaß im Lustschloss Orgersheim eine Vogelvolière und umgab sich höchstwahrscheinlich auch in ihren Räumen mit Tieren. Bischoff erwähnt, dass „weitere Zeitvertreibe“ der Kurfürstin unterschlagen sind, wie das Jagen, das nicht mit dem bürgerlichen Tugendkanon und der Demonstration weiblicher Ideale vereinbar scheint. Das Jagen wurde ihrem Gatten als Leidenschaft zuerkannt und im Bild wiedergegeben, bei der Fürstin allerdings verschwiegen. Ebenso verhält es sich mit Bibliothekskabinetten. Diese fügen sich besser in das Bild des männlichen Intellektuellen. Statt den bevorzugten Tabakkonsum Elisabeth Augustes zu thematisieren, beinhaltet das Bildrepertoire eine Teetasse, wobei der Genuss dieses Getränks den höfischen Alltag darstellte und in diesem Zusammenhang als Metapher für Kommunikation gesehen werden kann. Trotz der Spielleidenschaft der Fürstin hat nur der Gemahl ein Schachbrett zur Hand. Die „größte Täuschung“ im Bild ist jedoch das

³⁶¹ Glaser 1995, S. 16-17.

³⁶² Bischoff 2003, S. 258.

³⁶³ „The early sack dress was usually called a *contouche* [...]. This name probably came from the Polish *kontusz* [...], a caftan-like garment with split or hanging sleeves and in the shape of a cone, falling from neck to hem and being put on over the head. Its use to conceal increasing girth, for whatever reason, and its ease and grace made it immediately popular.” (Ribeiro 2002, S. 35.)

³⁶⁴ Bischoff 2003, S. 258.

³⁶⁵ Mörz 1997, S. 44.

Spinnrad. Es ist davon auszugehen, dass die Fürstin das Handarbeiten beherrschte, das Spinnen jedoch höchstwahrscheinlich nicht. Spinnen war die Tätigkeit der ärmeren Gesellschaftsschicht und fand zunehmend nicht mehr im häuslichen Rahmen, sondern in ausgegliederten Produktionsstätten statt.³⁶⁶

Das Spinnrad ist hier nicht als realer Gegenstand angefügt, sondern „symbolisch“ benutzt, was sich auch in seiner Filigranität ausdrückt. So galt das Spinnrad lange als Sinnbild für den weiblichen Fleiß. In den Niederlanden wurde es in der Porträt- und Genremalerei für die Demonstration der hausfraulichen Tugenden angewendet. Diese Konnotation kommt jetzt der Kurfürstin Elisabeth Auguste zu, wobei sie deutlich nicht spinnt, sondern ihre Hand in vorsichtiger und eleganter Manier lediglich an die Kurbel eines Haspelrädchens setzt.³⁶⁷

Ein weiteres Indiz für den Übergang zur Darstellungskonvention der Frau im Bürgertum stellt das statische Gebahren der Fürstin dar sowie ihre Integration in eine ruhige Umgebung.

Hier sei ein weiteres Mal auf Carl Ludwig Junker zu verweisen, welcher in seiner Abhandlung über das Frauenzimmer den Stand der Frau als den der Ruhe beschrieb.³⁶⁸ In diesem Zusammenhang ist ein Vergleich, trotz unterschiedlichem Genre und Epoche, zu Velázquez Bild *Las Hilanderas* (Abb. 26) zu ziehen. Velázquez schildert hier eine realistische Darstellung des Spinnens. Die Rotation des Spinnrades ist förmlich spürbar, die Szenerie scheint einer großen Dynamik unterworfen zu sein. Velázquez Kunstfertigkeit zeigt sich unter anderem darin, wie er im unbeweglichen Medium der Malerei Bewegung herstellt.³⁶⁹

Der Aspekt der differentiellen Geschlechterdarstellung, welcher in den Bildern des Bürgertums zur Eigenart wird, spiegelt sich bereits in den beiden Kurfürstenporträts wider. Der Mann wird als impulsives Wesen definiert, dessen Kleidung im Bild flattert und Bewegung unterworfen ist. Im Gegenzug wird eine ruhige, sitzende Frau im heimischen Umfeld mit traditionellen Tätigkeiten gezeigt, die weiblichen Tugenden unterstreichen. Dem Mann wird das „künstlerisch-intellektuelle“ zugeschrieben, die Frau als „häuslich-einfühlsam“ dargestellt.³⁷⁰

Das Attribut der Handarbeit ist in der Demonstration von Privatperson und Hausfraulichkeit ein beliebiges, so können ferner andere Beschäftigungen und Gegenstände für diese Aussage instrumentalisiert werden wie die Lektüre, das Schreiben, Haustiere sowie das Musizieren. Für die Gemälde der bürgerlichen und großbürgerlichen Klasse waren jene Attribute respektive die Kombination dieser, Zeugnisse für Müßiggang und Beweis für den Wohlstand

³⁶⁶ Bischoff 2003, S. 259-260.

³⁶⁷ Bischoff 2003, S. 260-261.

³⁶⁸ [Junker] 1784, S. 92.

³⁶⁹ Justi 2006, S. 216.

³⁷⁰ Bischoff 2003, S. 261.

durch die fehlende Notwendigkeit der Erwerbstätigkeit durch die Frau. Ausschlaggebend war in diesem Zusammenhang nicht zwingend die Beschäftigung selbst, sondern die tiefe Versunkenheit der Protagonistin und die ruhige, konzentrierte Widmung der Tätigkeit.³⁷¹

Genauso unbeachtet wie das Schoßhündchen³⁷² steht das Spinett in der hinteren Ecke von Elisabeth Augustes Raum. Sein Gebrauch soll allerdings durch die aufgeschlagenen Notenblätter und die Kerzen, die das Spielen bei Dunkelheit erlauben, suggeriert werden. Die Komposition der Anordnung der Gegenstände im Raum ist so gewählt, dass sich das Spinett nahtlos in den Freiraum der rechten Bildseite fügt.

Trotz des Nachweises der Porträtierung im realistischen häuslichen Umfeld,³⁷³ war der Raum im Bild wohl einer Konstruktion unterworfen. Das Spinett ist hier nicht „Hauptakteur“ unter den Attributen. Schließlich fehlt jegliche Interaktion mit dem Musikinstrument. Es vermittelt nicht die Gewissheit einer künstlerischen Aktivität, sondern hat sich stattdessen zu einem Instrument der Charakterisierung gewandelt. Klavier und Spinnrad sind trotz vollkommen unterschiedlicher Herkunft und Symbolgehalts zu Attributen verschmolzen, die eine gleiche Aussage transportieren.

4.3.1. Die Musik als Sinnbild für familiäre Eintracht

Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts entwickelte sich eine differenzierte Betrachtungsweise des Familienlebens. Trotz der vorherrschenden Funktion der Heirat als Möglichkeit der Vermögenssicherung und der Bestandsgarantie durch Nachkommen wurde die Ehe vermehrt als eine Verbindung, die auf Zuneigung beruht, betrachtet. Die Beziehung unter den Eheleuten und zu ihren Kindern wurde vertrauter. Dieser Gesinnungswandel erfährt seinen Ausdruck in den Familienporträts, die sich nach dem Vorbild der holländischen Malerei um 1550 in ganz Europa verbreiteten. Die Hervorhebung von Frömmigkeit, durch Beifügung von Schutzheiligen wurde durch die Thematisierung von Nähe, Vertraulichkeit und der Darstellung alltäglicher Szenen ersetzt. Das Ehepaar wird zuweilen mit ihren Kindern in einer Parklandschaft oder in der intimen Atmosphäre der eigenen Räume festgehalten, in Ausübung

³⁷¹ Bischoff 2003, S. 266-267.

³⁷² Im Laufe der Aufklärung und des sich wandelnden Selbstverständnisses des Adels ging ebenfalls die Negierung des Hundes aus dem fürstlichen Staatsporträts sowie aus jeglichen Bildmotiven einher. Ausschließlich im Jugendbildnis und im privaten Kontext fand dieses Bildsujet noch Beachtung. (Glaser 1995, S. 17.)

³⁷³ Bischoff 2003, S. 258.

alltäglicher Tätigkeiten. Die Gesten, die Kleidung und die Attribute verweisen auf Harmonie, Gelehrigkeit und Lebenslust im Einvernehmen mit ehelichen Tugenden.

Der Hinweis auf ein vollendetes Dasein wird oft durch Hinzufügung eines Saiteninstrumentes gegeben. Ein prominentes Beispiel ist dafür die Laute, deren sanfte Töne den erlesenen Schönheitssinn sowie die Harmonie der Empfindungen des Paares symbolisieren sollen. Der Aufbau der Saiten sowie die Gegebenheit, dass es von Nöten war, das Musikinstrument zu stimmen, fungiert als Bild der ehelichen Bande sowie dem Gedanken, dass Mann und Frau sich, als einander ergänzende Gegenstücke zu einer geschlossenen, vollkommenen Einheit fügen.³⁷⁴

So blieb trotz des Zurückgangs der allegorischen Darstellung von Musikinstrumenten seit der Renaissance,³⁷⁵ und dem Wandel der Bedeutungsebenen so mancher Sinngehalt bestehen.

Hausmusik am kurfürstlichen Hofe zu München von Johann Nikolaus de Grooth

Johann Nikolaus de Grooth³⁷⁶ schuf 1758 ein Gruppenporträt des Kurfürsten Maximilians III.³⁷⁷, Joseph von Bayern, an der Gambe mit seiner Ehefrau Maria Anna Sophie von Sachsen am Spinett sowie der Schwester Maximilians III. Maria Antonia Walpurgis³⁷⁸, mutmaßlich als Sängerin (Abb. 9).

Die Wittelsbacher pflegten stets ein inniges Verhältnis zur Kunst, wobei in diesem Zusammenhang die Musik hervorzuheben ist. Einige der amtierenden Herrscher widmeten sich des dilettierenden Spiels, dies ist unter anderem veranschaulicht in diesem Gruppenporträt.³⁷⁹

Das hausmusikalische Trio ist in einer Porträtkulisse verortet, welche durch Säule und Vorhang gekennzeichnet ist. Im linken Bildgrund sitzt der Kurfürst als Kniestück en profil

³⁷⁴ Ausoni 2006, S. 35.

³⁷⁵ Ausoni 2006, S. 7.

³⁷⁶ Johann Nikolaus de Grooth (1723 Stuttgart – 16. Juli 1797 Memmingen)

Seine Ausbildung erlangte er von seinem Vater Johann Friedrich Grooth, unter welchem er ebenfalls als Kunsthändler arbeitete. Wahrscheinlich erhielt er weitere Ausbildung in Wien um 1746. 1757/58 wird er als Porträtist der kurfürstlichen Familie in Bayern erwähnt, außerdem erhält er Aufträge in der Schweiz. In den siebziger Jahren kehrt er wieder nach Deutschland, nach Stuttgart zurück, wobei er nach 1790 in der Stadt Memmingen beschäftigt ist. Er schuf in seinem Oeuvre lebensnahe bürgerliche Porträts, angereichert mit narrativen Einzelheiten, wobei die Malweise sich durch Glätte auszeichnet. (Thomas 2009, S. 42.)

³⁷⁷ Als Sohn Kaiser Karls VII., als letzter Nachfolger der jüngeren Hauptlinie der Wittelsbacher, ging er als Förderer von Musik und als Komponist sowie Musiker in die Geschichte ein. Er erweckte das Residenztheater in München zum Leben. Neben seinen Kompositionen erlang er hohes Ansehen als Gamben- und Flötenspieler. (Salmen 1969, S. 106.)

³⁷⁸ Maria Antonia Walpurgis, als sächsische Kurfürstin, erwarb sich einen Ruf als Mäzenin von Musik und Theater in Dresden. Als ausgebildete Sängerin durch Giuseppe Ferrandi ging sie ebenfalls der Komposition, in Form von Arien, Kirchenmusik sowie Werken für die Bühne nach. (Salmen 1969, S. 106.)

³⁷⁹ Bayern/Bayern 1995, S. 63.

ausgeführt, mit starrem Blick auf die Noten, des ihm gegenübergelegenen Spinettes. Mit seinen Beinen umschließt er den unteren Korpus der Gambe, welche in Dreiviertelansicht wiedergegeben ist. Der Bogen, welchen er mit seiner rechten Hand umfasst und damit die Gambe untergriffig streicht,³⁸⁰ vollzieht eine Horizontale im Bild, welche sich im unteren Abschluss des Spinettes in einer Parallele widerspiegelt. Leicht nach hinten versetzt wird seine Ehefrau von seinem Instrument überschritten. Sie bildet mit ihrer Gestalt, als Kniestück im Halbprofil festgehalten, die Mitte der Komposition. Maximilians Blick ist konzentriert auf die Noten gerichtet, ihr Blick gilt allein dem Ehemann, wodurch eine starke Drehung des Kopfes einhergeht. Sie spielt auf einem Spinett, welches den unteren rechten Bildraum einnimmt. Die Kurfürstin Maria Antonia ist beinahe in vollständig stehender en face Ansicht abgebildet und stützt ihren Arm auf der Lehne des Stuhles Maria Annas ab. Sie ist ebenfalls auf Grund der Überlagerung des Spinettes nur in Form eines Hüftbildes ausgeführt. Maria Antonia Walpurgis blickt als einzige, im Dreiviertelprofil festgehalten, aus dem Bild. Es vollzieht sich eine Schichtung der Protagonisten von Vorder- zu Hintergrund in der Leserichtung. Durch die Verortung in unterschiedliche Bildebenen und der differenten Position ist eine Isokephalie nicht gegeben, stattdessen eine stufenartige Anordnung. Weitere Lebewesen, Hunde und ein Äffchen, finden in der Komposition Betrachtung. In der rechten unteren Bildecke befindet sich das im Profil dargestellte, massige, Furcht einflößende Exemplar eines Greyhounds³⁸¹, welcher die Zähne fletscht. Sein Blick wendet sich unbeweglich nach links und schenkt dem ihm zur Seite stehenden Mastiff³⁸², keinerlei Beachtung. Dieser schnittige, kleine Hund ist in verlorenem Profil von hinten festgehalten und dreht seinen Kopf seinem großen Gefährten, rechts von ihm, entgegen. Hier spielt sich im Kleinen eine Entsprechung des Aufbaues der Komposition der Abgebildeten, durch die nach rechts verlaufende Stufenerhöhung, ab. Das Äffchen befindet sich in der oberen Hälfte des linken Bildrandes, welcher von einer massiven Säule gesäumt ist. Es hockt auf dem Sockel des Postamentes und blickt nach links ins Ungewisse. Einen oberen Abschluss findet das Arrangement in einem ockerfarbenen Vorhang, welcher im linken oberen Drittel befestigt ist und in Form einer einfachen, schmalen Stoffbahn den Bildraum schräg quert. Aus dem verankerten, nicht herabhängenden Teil ragt eine Quaste. Der Behang verdeckt halb den schemenhaft angedeu-

³⁸⁰ Salmen 1969, S. 106.

³⁸¹ Der Greyhound, als beeindruckender Vertreter, entspringt wohl einer der ältesten Züchtungen. Er war der perfekte Begleiter für die Jagd, dies auch begründet durch ihr Charakteristikum der enormen Geschwindigkeit. Er fand seine Verbreitung im englischen Adel, wobei die Züchtung und Haltung auch auf diesen beschränkt war und dem restlichen Volk verwehrt war. (Röcken 1995, S. 26-27.)

³⁸² Der Mastiff ist den Herdenschutzhunden zuzuschreiben, sie zeigen in ihren Wesenszügen Kraft, Stabilität und eine hohe Geschwindigkeit. Die den Großhunden zugehörige Rasse nahm die Rolle von Schutz- und Kampfhunden ein. (Röcken 1995, S. 23-24.)

ten Hintergrund, welcher in Form einer Architekturkulisse mit Pilaster, Architrav, Fries und Gesims in ein sich vollziehendes Rondell mündet.

Die Szenerie ist nah an den Betrachter gerückt und schafft damit Vertrautheit und Intimität. Der Kurfürst sitzt mit durchgestrecktem Rücken auf der Kante des Sitzpolsters. Die Haare zu einem Zopf gebunden ist sein Gesicht freigelegt und präsentiert eine ernste starre Miene der Konzentration. Die Miene der Gattin ist süßlich mild. In graziler Haltung liegen ihre zarten Hände auf der Tastatur des Spinettes, das sie wirklich zu spielen scheint. Die Gestaltung der Äußerlichkeiten Maria Antonias ist ähnlich zu Maria Anna gehalten. Ihr Gesicht ist in den Zügen zarter und lieblicher gestaltet als das der Ehegattin. Maria Antonia wirkt in ihrer Erscheinung jünger und frischer und blickt, mit kindlich gebeugtem Kopf zur Seite, den Betrachter an. Das Gemälde vereinigt mannigfache Anspielungen durch Blicke und veranschaulicht eindrücklich Watzlawicks Ansatz, dass Kommunikation nicht nur auf Verbalem beruhe. Durch den Blick von Ehegattin zu Ehegatten wird eine Verbindung vollzogen, welches die Personen als Ensemble verknüpft. Davon ausgeschlossen scheint Maria Antonia Walpurgis ihren Liebsten im Betrachter zu suchen. Der Kurfürst erwidert den Blick seiner Frau dagegen nicht, sondern verharrt in starrer Konzentration. Er steht damit im Gegensatz zu Maria Anna, welche mit einer gewissen Leichtigkeit, sich vom Notenblatt abwendend, ihre Stimme spielt. In den Hunden spiegelt sich die Komposition der Blickrichtungen des Ehepaares.

Trotz der realistischen Szenerie und Handhabung des Instrumentes deutet alles an der Komposition auf Repräsentation hin. Die Personen in kostbarer Kleidung wurden in eine antike Kulisse gestellt, ausgestattet mit Draperie und einem edlen dekorativen Spinett. In das Äußere des Klangkörpers sind kantige Formen geschnitzt, das Bein in gold mit mannigfaltigen Ornamenten, endend in Fischschuppen ähnelnd, ausgeführt. Die reinrassigen Hunde, welche größtenteils der Oberschicht vorbehalten waren, spiegeln den Stand der Abgebildeten. Es sind kräftige Tiere, die im Gegensatz zu den Schoßhündchen stehen, welche den Frauen in den Einzelporträts beige stellt sind.

Die mannigfachen Deutungen des Affen im Bild können hier auf die Präsentation der Personifikation von Geschmack gedeutet werden.³⁸³

³⁸³ Die Anwesenheit des Affen, als eine Metapher des Lasters kann als Ermahnung gelesen werden sich jeglichen Versuchungen zu widersetzen. (Impelluso 2005, S. 127.)

Bereits Plinius d. Ä. schilderte die Ähnlichkeit des Affens gegenüber dem Menschen. Der Umstand des karikierten Abbildes ließ ihm etwas Negatives anhaften. Vermehrt ist er allerdings auch als außergewöhnliches exotisches Tier anzufinden. Impelluso erwähnt zusätzlich den Affen als Beigabe für die Personifikation des Geschmacks. (Impelluso 2005, S. 198.)

Neben der Repräsentation ist allerdings ein weiteres Moment präsent. Durch die Wahl der Saiteninstrumente wie der Beifügung von Hunden kommt allegorische Bedeutung ins Spiel: Mit Hunden wird Treue assoziiert. Auf einem Gruppenporträt von Mann und Frau fungiert es als Sinnbild für die eheliche Treue sowie es auf die Reinheit der Liebe anspielt.³⁸⁴

Der Blick der Gattin vermittelt den Eindruck der Liebelei, wobei das Spinett, welchem sie keine Aufmerksamkeit schenkt, zur Nebensache auserkoren scheint.

Lord Cowper und die Familie Gore von Johann Zoffany

Ein weiteres Gruppenporträt (Abb. 27), das durch Blickbeziehungen das Verhältnis der Personen zueinander etabliert und die Musikinstrumente als Sinnbild der Harmonie fungieren lässt, stammt aus dem englischen Kulturkreis und wurde vom deutschstämmigen Künstler Johann Zoffany³⁸⁵ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, etwa um 1775, ausgeführt.

Salmen bezeichnet den Künstler als Meister des „Konversationsstückes“³⁸⁶, wobei dieses Gruppenbildnis der Kategorie ebenfalls zugehörig ist.³⁸⁷

Im Bildraum, eine Architekturkulisse mit einer Integration von Innen- und Außenraum, beherbergt sind sechs als Ganzfiguren ausgeführte Personen, vier Frauen und zwei Männer: Charles Gore am Violoncello und dahinter stehend George Nassau, Graf Cowper III.³⁸⁸ Drei der Damen sind die Töchter des Hausherrn. Allesamt tragen zeitgenössische Mode, die Haare weiß gepudert und das Gesicht freilegend gestaltet. Neben dem im linken vorderen Bildrand schräg aufgestellten Stuhl, auf welchem ein unordentlicher Stapel Papier³⁸⁹ abgelegt

³⁸⁴ Impelluso 2005, S. 203.

³⁸⁵ Johann Zoffany (1733 (getauft) Frankfurt – 11. November 1810 Strand-on-the-Green)

Zoffany als deutsch-englischer Maler war Sohn des aus böhmischer Herkunft abstammendem Franz Zoffany, welcher als Baumeister am Frankfurt'schen Hof bei dem Fürstentum Thurn und Taxis beschäftigt war, später in Regensburg Aufträge ausführte. Johann Zoffany lernte das Malerhandwerk unter dem Solimena-Schüler Martin Speer in Regensburg. Im Folgenden trat er eine Reise nach Rom an, von dort wurde er an den Ehrenbreitsteiner Hof berufen, wo er um 1759 die Residenz ausgestattet haben muss. 1761 zog er mit seiner Gattin nach London, wo er als Aussteller in der Soc. of Artists kundtat. Trotz Aufenthalt in England folgten vermehrt Reisen aufs europäische Festland. Die Aufträge in der anfänglichen Zeit in England waren rar, wodurch seine Gattin die Rückreise nach Deutschland antrat. Durch die Bemalung der Ziffernblätter von Uhren erwarb er sein Brot. 1763 konnte er mit einem Rollenbildnis „The Farmer's Return“ einen Erfolg einräumen, das Schauspielerbildnis wurde zur Spezialität des Malers auserkoren. Im Jahre 1776 wurde er von der Kaiserin Maria Theresia in den Adelsstand erhoben. Nach ein paar Jahren des Ruhmes in englischen Landen wurde er von Romney ersetzt. Es erfolgte im Jahre 1783 ein Aufenthalt in Ostindien mit siebenjähriger Dauer. Bei seiner Rückkehr war sein Ruf gänzlich geschwunden. (Vollmer 1947c, S. 544-545.)

³⁸⁶ „[Zoffany] ist ein Meister in der zwanglosen Zusammengruppierung mehrerer in novellistische Beziehung zu einander gesetzter Personen (sog. „Conversation Piece“).“ (Vollmer 1947c, S. 545.)

³⁸⁷ Salmen 1969, S. 86.

³⁸⁸ Ausoni 2006, S. 296-297.

³⁸⁹ Die Dokumente können als Skizzen zur Schiffskonstruktion identifiziert werden, durch welche ein beträchtlicher Reichtum des Charles Gore angesammelt wurde. (Ausoni 2006, S. 296.)

ist, befindet sich ein Tafelklavier³⁹⁰, welches einen Stuhl halb überschneidet. Hinter diesem steht ein Fräulein, mit grazil verschränkten Händen, das ein Notenblatt hält und träumerisch in Halbprofilansicht ins Leere blickt. In Analogie mit der Ausrichtung des Stuhles, verläuft auch das Tafelklavier in einer Schräge in die Mitte des Bildes. Es eröffnet somit den Blick auf die vollständige Gestalt zweier am Instrument sitzender Personen, einem gegengeschlechtlichen Paar. Das Fräulein, leicht nach hinten versetzt, im Viertelprofil dargestellt, spielt am Tasteninstrument und richtet ihre Aufmerksamkeit auf die am Ständer lehrenden Noten. Der Mann rechts neben ihr überdeckt mit seinem Körper einen Teil ihrer zarten Gestalt. En profil, nach links auf die Noten blickend, umfasst er mit seinen Beinen ein Violoncello.

Das Violoncello verfügt über keinen Stachel, sodass der Spieler es durch seine Waden abstützt. Den Bogen lenkt er mit einem Obergriff, jedoch mit Distanz zum Frosch.³⁹¹

Er teilt mit seinem Körper die Gesamtkomposition in zwei gleich große Teile. Das Farbarangement seiner Kleidung in Blau, Gelb und Weiß nimmt Bezug zu der Gewandung der Klavierspielerin, wobei diese sich hier in hellen Pastelltönen widerspiegeln. Rechts vom Violoncellspieler steht mit verkreuzten Beinen ein leicht in den Hintergrund versetzter Edelmann, welcher sich an die Armlehne eines Stuhles, gehörig zu einem Tischensemble, stützt. In Profilansicht wendet er sich dem stehenden Fräulein zu und weist mit dem Zeigefinger der linken Hand auf sie. Am rechten Bildrand sitzen zwei Damen an dem Tisch. Das eine, nur im Oberkörper festgehaltene, Fräulein befindet sich hinter dem Möbelstück, wobei sie die am rechten Rand gelegene Dame mit ihrem Arm umgreift, indem sie deren Stuhllehne umfasst. Mit dem anderen Arm stützt sie sich auf dem Tisch ab und hält ein Schreibwerkzeug, welches sie auf ein Blatt Papier richtet. Den Blick im Halbprofil wendet sie allerdings nicht diesem, sondern ihrer Sitznachbarin zu. Die umgreifende Armhaltung und der Blick schaffen das Bild einer Verbundenheit der beiden Frauen. Die Vordere auf einem Stuhl sitzend, den rechten Arm am Tisch anlehnend, wendet als einzige ihren Blick im Dreiviertelporträt dem Betrachter zu. In ihrer linken Hand hält sie ein aufgeschlagenes Buch, welches im Moment der Porträtierung auf den Schoß gesunken ist.

Die Wand im Hintergrund, welche die gleiche Farbigkeit des Bodens annimmt und damit die Grenzen verschwimmen lässt, beherbergt in der linken Bildhälfte ein ausschnitthaft dargestelltes monumentales Gemälde im Goldrahmen. Daran anschließend folgt ein gräuliches Mauersegment, welches den Übergang ins Freie markiert und dem Betrachter den Blick auf eine Landschaft ermöglicht. Nach oben gerahmt wird dieser Ausblick durch einen mit

³⁹⁰ Stilistisch könnte es sich bei dem Tafelklavier um eine Machart nach Zumpe oder Christopher Ganer handeln. (Auskunft Alfons Huber KHM.)

³⁹¹ Salmen 1969, S. 86.

einer roten Draperie behangenen Baum, dessen Stamm von der Mauer verdeckt wird. Bei dem Baum könnte es sich um eine Weinrebe handeln, da die Form der Blätter sowie die rechts hängende Traubenstaude darauf hinweisen.

Der Schauplatz der Szenerie ist die Villa Palmieri in Fiesole, wo Graf Cowper, welcher in Florenz sesshaft geworden war, Hof hielt. Der Ausblick in die toskanische Landschaft zeigt Hügel sowie eine Stadtansicht.³⁹²

Die Anwesenden teilen sich in Gruppen von jeweils zwei Personen, die durch die Zusammenstellung und die Farbkomposition aufeinander Bezug nehmen. Ein Paar macht jedoch eine Ausnahme. In ihrer Kleidung findet sich keine farbliche Übereinstimmung und sie stehen räumlich getrennt, sind jedoch stark aufeinander bezogen. Die starke Verbindung wird durch den Blick des Mannes und den auf die Frau gerichteten Zeigefinger ausgedrückt.

Die Identifikation der Personen ermöglicht eine Deutung der Szenerie. Die Hausmusik besteht aus einem Trio, gebildet von drei Protagonisten.

Charles Gore am Violoncell und seine zweite Tochter Emily am Tafelklavier begleiten den Gesang der jüngsten der drei Schwestern, Hannah Anne. Bei dem stehenden Edelmann handelt es sich um den Graf Cowper, welcher nach Florenz ausgewandert war und sich dort eine überragende Stellung erarbeitet hatte. Sein Blick ruht auf Hannah Anne, seiner zukünftigen Gattin. Die Hochzeit steht kurz bevor.³⁹³ Das Gemälde an der Wand spielt mit seinem Heiratsmotiv ebenfalls auf die Aussage des Werkes an. Dargestellt wird eine Hochzeitszeremonie, verortet im Tempel des Hymenäus. Die Gesellschaft setzt sich unter anderem aus Apoll, den drei Grazien, Iris und Herkules zusammen. Wobei letztgenannter im Begriff dazu ist, Calumnia, die Verleumdung, zu vertreiben, welche von zwei Amoretten enttarnt wurde.³⁹⁴

Das Bild mit seinen mannigfaltigen Bedeutungsebenen soll nun auf die Behandlung der Anwesenheit der Musikinstrumente, insbesondere des Tasteninstrumentes beschränkt werden. In konzentrierter Haltung widmen sich Vater und Tochter der musikalischen Begleitung. Ihr Blick gilt nicht dem Betrachter, sondern ist ausschließlich in konzentrierter Manier auf die Noten gerichtet. Es scheinen sich im Bild mehrere Darstellungsebenen zu verknüpfen. Das rechts angefügte Fräulein zeigt mit ihrem Blick zum Rezipienten und dem herab gesunkenen Buch den Repräsentativitätscharakter durch die Beschäftigung mit einer Tätigkeit.

³⁹² Ausoni 2006, S. 297.

³⁹³ Die Hochzeit wurde im Jahre 1775 abgehalten, wobei höchstwahrscheinlich im gleichen Jahr auch der Auftrag des Werkes erfolgte.

³⁹⁴ Ausoni 2006, S. 296-297.

So war die Demonstration von Faulheit im Bilde nicht gewünscht, selbst Muße musste tätig sein. Die Abbildung mit Lektüre verdeutlicht die Beschäftigung des Lesens in den Mußestunden.³⁹⁵ Die Musikanten schildern eine realistische Tätigkeit am Instrument, durch die psychologische Komponente der Szenerie wird diese Realität allerdings hinfällig. Sie dienen als Werkzeuge der Vermittlung der emotionalen Verbundenheit zweier Menschen.

*„Das Musizieren bezeugt die künstlerischen Interessen der beiden Familien und verweist gleichzeitig auf Mäßigung und Selbstbeherrschung, Tugenden, die nötig sind für die eheliche Harmonie.“*³⁹⁶

4.3.2. Ehelicher Einklang: Das musische Ehepaar

Carl Heinrich Graun mit seiner Gattin Anna Luise von Antoine Pesne

Ebenfalls Künstlerporträts, wie dies von Antoine Pesne³⁹⁷ den Komponisten Carl Heinrich Graun³⁹⁸ mit seiner Gattin Anna Luise darstellend (Abb. 28), griffen das Mittel des

³⁹⁵ Kanz 1993, S. 69.

³⁹⁶ Ausoni 2006, S. 296.

³⁹⁷ Antoine Pesne (23. Mai 1683 Paris – 5. August 1757 Berlin)

Pesne als Bildnis- sowie Historienmaler erlernte sein Handwerk von seinem Vater Thomas Pesne sowie dem Oheim seiner Mutter. Zudem besuchte er die Pariser Akademie, an welcher er ebenfalls den Rompreis gewann. Es folgte eine Reise nach Italien, seine Aufenthaltsorte scheinen hier neben Rom und Neapel ebenfalls Venedig gewesen zu sein, das Studium von Tizian und Veronese scheint wahrscheinlich. Auf Grund eines wohl in Italien entstandenen Porträts des preußischen Gesandten, berief Friedrich I. ihn an seinen Hof. Es erfolgte im Jahre 1710 der Umzug mit seiner Gattin Ursule Anne Dubuisson nach Berlin, wobei 1711 ihm der Posten des Hofmalers zugesprochen wurde. Selten verließ Pesne noch seinen Sitz, um anderweitige Porträts auszufertigen. Die Blütezeit seiner Kunst ging mit der Thronbesteigung Friedrichs des Großen 1740 einher, wobei dieser ihm schon im Vorhinein mannigfache Aufträge erteilt hatte. Er war Mitglied der Pariser Akademie, sein Verhältnis zur Berliner ist nicht belegt. Er erhielt allerdings die Benennung von Friedrich I. zum „Director der Mahler- und Bildhauer-Kunstakademie“. Pesne beschäftigte zahlreiche Schüler. Bis zu seinem Lebensende arbeitete Pesne tatkräftig und starb als Mann mit Vermögen. Unter den Berliner Malern seiner Zeit nimmt Pesne eine gehobene Stellung ein. Trotz seiner koloristischen Fähigkeiten, war er wohl kein Historienmaler von hohem schöpferischem Geist. Seine größten Leistungen sind wohl auf dem Gebiet der Porträtmalerei zu erwähnen. Das Psychologische kommt vermehrt gegenüber dem Arrangement und der Stoffmalerei zu kurz, dies jedoch als dem Zeichen der Zeit geschuldet. In den Bildnissen ihm nahe stehender Person überwiegt allerdings das Menschliche. Auf Grund seiner großen Schülerschaft sind einige seiner Werke als Werkstattbilder zu deklarieren. (Foerster 1932, S. 467-469.)

³⁹⁸ Carl Heinrich Graun (7. Mai 1704 Wahrenbrück – 8. August 1759 Berlin)

Graun war Kapellmeister und Komponist unter Friedrich dem Großen. 1714 besuchte er die Quarta der Kreuzschule in Dresden. In den Jahren 1721-25, ab seinem Abgang von der Schule, führte er Kirchenkompositionen aus, welche noch dem Barockstil ähneln. 1725 kam er als Sänger in die Kapelle des Herzogs von Braunschweig, dort erhielt er zeitig das Amt des Vizekapellmeisters. Er leistete dort einen Beitrag zur Wiederbelebung der deutschsprachigen Barockoper. Er entdeckte die Opern Händels und komponierte zur Vermählung des Kronprinzen eine italienischsprachige Oper. 1735 wechselte er an den Hof des Kronprinzen Friedrich von Preußen (avancierte 1740 zum Thronfolger), wo er bis zu seinem Tode als dessen Kapellmeister blieb. Er schrieb italienische Kammerkantaten, welche in der Musik der Zeit herausragend sind. Er führte eine Reise nach Italien auf der Suche nach Sängern, für das ihm in der Leitung zugetragene Berliner Opernhaus. Er schrieb zahlreiche Opern, wodurch er zu einem der führenden Repräsentanten der italienischen opera seria avancierte. Als eines seiner Hauptwerke kann der *Der Tod Jesu* (1755) deklariert werden. Heute vermehrt ins

Doppelporträts mit Instrument, als Demonstration ehelicher Tugenden auf. Antoine Pesne, Hofmaler in Preußen, schuf das Gemälde um 1735. Abbildung finden Anna Luise als sitzendes Kniestück an einem zweimanualigen Cembalo sowie Carl Heinrich in Form von einer Halbfigur, der mutmaßlich eine Laute spielt, die allerdings größtenteils vom Körper der Frau abgedeckt wird. Die Szene ist nah an den Betrachter gerückt. Beide in Dreiviertelporträt festgehalten, blicken in Richtung Rezipient. Im linken Bildrand steht das Tasteninstrument und dehnt sich durch eine leichte Schräge in die Bildmitte aus. Ein einzelnes, knittig anmutendes Notenpapier liegt auf dem Ständer. Hinter dem Instrumentenkorpus hat der Gatte Platz genommen, welcher mit seiner rechten Hand die Saiten der Laute zupft. Sein Haar ist in kurze Locken gelegt und er betrachtet mit gütiger, väterlicher Miene das Publikum. Die Mitte der Komposition bildet der Zwischenraum der beiden Protagonisten. Rechts vom Ehemann sitzt mit durchgestrecktem Rücken Anna Luise, ihren Körper größtenteils dem Tasteninstrument zuwendend. Gehüllt in ein blaues Kleid, mit verhaltenen dekorativen Mitteln, in Form einer Borte an Ärmel und Kragen sowie der Spitze des Unterkleides, wahrt sie Zurückhaltung. Der Rock ist in seinen Ausmaßen weit weniger ausufernd sowie auch die Ärmel nicht so aufgeplustert erscheinen. Trotz allem verortet sie die Kleidung in die Zugehörigkeit der gehobenen Schicht. Ihr Dekolleté ist freigelegt, wobei der Hals keinerlei Schmückung in Form eines Spitzenbandes findet. Die weiß gepuderten Haare sind schlicht und simpel nach hinten gesteckt, wobei eine kleine Spange den Haaransatz schmückt. Ihre Miene scheint im Gegensatz zu der ihres Mannes ernster und angespannter zu sein. Die Finger der eher rundlichen Hand legt sie auf die Tastatur, wobei ihre rechte Hand das obere Manual spielt, die linke das untere. Individualisierung scheint hier in höherem Ausmaß gegeben zu sein als es bei den zumeist adelig porträtierten Damen der Fall ist.

Das Ehepaar ist in seiner Aufstellung zueinander ausgerichtet, Vorderkörper trifft auf Vorderkörper. Zwischen ihnen liegen allein die Musikinstrumente. Jedoch die Blicke treffen sich nicht. Der Hintergrund ist vollkommen negiert und lenkt somit die Aufmerksamkeit auf das Ehepaar. Der Betrachter wird nah an sie herangerückt, wodurch Intimität geschaffen wird. Die Ausführung realistischer Hausmusik scheint nicht gegeben, sondern vielmehr die Demonstration von Werten. Trotz des Auflegens der Hände auf die Instrumente und des gebrauchten anmutenden Notenstücks posieren die Protagonisten merklich für den Betrachter. Auch dieses Bild setzt eine Analogie zwischen dem harmonischen Klang des musikalischen Zusammenspiels und einer friedvollen und glücklichen Beziehung.

Vergessen geraten, bedeutete im 18. Jahrhundert seine Musik ein Ideal der Belcanto-Musik. (Feder 1966, S. 10-11.)

Der Maler und seine Familie von Jean-Marc Nattier

Ein französisches Beispiel eines Künstlerporträts und der Thematisierung von Harmonie in der Beziehung durch ein Musikinstrument ist Jean-Marc Nattiers³⁹⁹ Selbstbildnis mit Familie (Abb. 29).

Alberto Ausoni führt in der Symbol- und Allegorieannahme von Musikinstrumenten die „Harmonie in der Ehe“ an, wobei er dieses Familienporträt in die Bildersammlung integriert.⁴⁰⁰ Das Werk, ausgeführt von 1730-1762⁴⁰¹, soll nicht in aller Ausführlichkeit zur Betrachtung kommen, sondern als Ergänzung und in Abgrenzung zu Antoine Pesnes Ehebildnis behandelt werden. Die Szenerie beherbergt den Ehemann als Maler, die Ehefrau, Marie-Madeleine de la Roche⁴⁰² als Musikerin und deren vier Kinder. Im linken Vordergrund sind die Sprösslinge um den Tisch versammelt. Eines der Mädchen hat ein breites aufgeschlagenes Notenbuch in Händen. Hinter den Kindern, im Unterkörper leicht verdeckt, steht der Vater mit Pinsel und Malpalette in den Händen. Sein Kopf dreht sich über die Schulter dem Betrachter zu und blickt diesem in Halbprofil entgegen. Er hat vor einer dem Betrachter frontal zugewandten Leinwand Stellung genommen. In der rechten Bildhälfte sitzt tiefer angesetzt die Frau am zweimanualigem Cembalo⁴⁰³. Mit direkter en face Ausrichtung des Gesichtes blickt sie den Betrachter an und blättert im Gegenzug mit ihrer linken Hand eine der Notenseite des Notenbuches, des sich auf dem im rechten Bildrand befindenden Cembalos, um. Mit der Hand greift sie mit graziler Fingerhaltung in den Stoff ihres Kleides. Verortet ist das Ensemble in eine Architekturkulisse, wobei einzelne Ausschnitte von eckigen Säulenfragmenten, halb verdeckt von der Leinwand, zum Vorschein kommen. In der rechten oberen Bildecke ist eine blaufarbige Draperie angebracht, welche sich in einer dynamischen Stoffansammlung vereinigt.

³⁹⁹ Jean-Marc Nattier, genannt Nattier le jeune (17. März 1685 Paris – 7. November 1766 ebd.)

Der Bildnismaler stammt aus einer Künstlerfamilie. Er war aller Wahrscheinlichkeit nach Schüler von Jean Jouvenet. 1717 hielt er sich in Amsterdam auf und fertigte ein Porträt Peter des Großen und Katharina I. an. Eine Schlachtendarstellung im Auftrag Peter des Großen im selben Jahr lehnte er ab. 1718 wurde er zum Mitglied der Académie Royale. Auf Grund des Todes von Raoux im Jahre 1734 wurde er zum Künstler des Großpriors des Templerordens bestimmt. 1737 schlichen sich erste Erfolge ein und ebneten den Weg an den französischen Hof. Es folgten Porträts der königlichen Familie, unter anderem auch der Mätresse Madame de Pompadour sowie dem König selbst. (Vollmer 1931, S. 356.)

⁴⁰⁰ Ausoni 2006, S. 37.

⁴⁰¹ Das Gemälde wurde, wie der Signatur am Cembalo zu entnehmen ist, 1730 begonnen, jedoch erst 32 Jahre darauf fertig gestellt. In der Zwischenzeit war seine Ehegattin bereits verstorben. (Ausoni 2006, S. 37.)

⁴⁰² Ausoni 2006, S. 37.

⁴⁰³ Das Cembalo lässt sich dem französischen Instrumentenbau und als Schöpfer Nicolas Dumont, als geschätzter Mann seines Faches, zuordnen. Nach Ausoni, befand sich dieses auch in der Realität im heimischen Umfeld, als Eigentum der Ehefrau des Malers. (Ausoni 2006, S. 37.)

Die Szene vermittelt, im Gegensatz zu Antoine Pesnes Umsetzung, den Anschein der Verortung in eine allegorische, über die Realität hinausweisende Umgebung.

*„Charakteristisch für die Bildnisauffassung [Nattiers] ist seine Vorliebe für die mythologisch-allegor[ische] Einkleidung und im Zusammenhang damit eine oft nicht ganz glaubhafte Heroisierung seiner Modelle. Der ganze Olymp versammelt sich in seinen Bildnissen, worüber schon die Zeitgenossen spöttelten, und von welcher Auffassung der Zeitgeschmack sich noch zu Lebzeiten [Nattiers] abwandte, was er den alternden Meister gründlich fühlen ließ. [Nattiers] lebenswürdige, mit dem Hässlichen allerdings oft auch das Individuelle absichtlich übersehende Art befähigte ihn besonders zum Frauenmaler.“*⁴⁰⁴

Der Künstler erhöht sich und den Stand der Familie, indem er eine Szenerie wählt, die Adelsporträts vorbehalten war. In der Gegenüberstellung zu Carl Heinrich Graun und seiner Frau wird deutlich, dass keine Interaktion mit den beigeestellten Attributen gegeben ist. Sie verkommen zu Requisiten, allein der Umstand des Umblätterns der Noten ist bei der Gattin gegeben. Die Geste der Hand der Frau, in den Stoff des Kleides greifend, ist eine beliebte Haltung der Damen des hohen Standes. Der Gatte, in der Denkerpose verhaftet, zeigt sich ganz im Sinne des intellektuellen Malers. Als Patriarch thront er über der Familie, wobei eine Bedeutungsstaffelung von oben nach unten gegeben ist.

Laut Salmen ist die Komposition eines Familienporträts mehrheitlich im Barock sowie Rokoko von der Dominanz des Elternpaares bestimmt. Der Mann als Familienoberhaupt musste nach gesellschaftlicher Konvention des Absolutismus eine überragende Stellung einnehmen. Dem Aufbau von Gruppenbildnissen und die Anforderung an den Maler war somit die hervorgehobene Präsentation des Mannes.⁴⁰⁵ Jean-Marc Nattier schreibt sich ebenfalls in seinem Selbstporträt eine hervorragende Bedeutung innerhalb des Familienkomplexes zu. Die Komposition der Personengruppe erfolgt in Form eines zur linken vom Bildrand beschnittenen Dreiecks, wobei der Mann die Spitze bildet.

Das Tasteninstrument ist mit Verzierungen und Goldbeschlägen edel ausgeführt. Es verkommt jedoch zur Darstellung eines Ausstattungsstückes und der damit einhergehenden Erhebung in einen hohen Stand, da es ebenfalls als Sinnbild einer harmonischen Ehe fungieren kann.

Das Gemälde, welches die Harmonie der Beziehung sowie die Verbundenheit der Familie verdeutlicht, stellt im gleichen Zug die Analogie zweier Künste, der Musik und der Malerei

⁴⁰⁴ Vollmer 1931, S. 356-357.

⁴⁰⁵ Salmen 1969, S. 86.

zueinander her.⁴⁰⁶ Im Vergleich zum Ehebildnis Carl Heinrich Grauns ist in einem viel höheren Ausmaße die Repräsentation von Reichtum und Stand beabsichtigt.

Der Maler mit seiner ersten Frau am Spinett von Johann Heinrich Tischbein d. Ä.

Um den Wandel des Zeitgeistes und die damit einhergehende veränderte künstlerische Interpretation zu demonstrieren, soll in der Argumentation wiederum an das Künstler-Ehebildnis angeschlossen werden.

Johann Heinrich Tischbein d. Ä. fertigte um 1756 ein Selbstbildnis mit seiner ersten Frau Marie Sophie am Spinett an (Abb. 30), entstanden wohl kurz nach der Vermählung des Paares.⁴⁰⁷

Das Ehepaar, in Ganzfigur ausgeführt, befindet sich in einer Kammer mit gediegenem, hölzernem Mobiliar. Mann und Frau bilden das Zentrum des Bildes. Die Dame sitzt auf einem Stuhl, an einem aufgeklappten Spinett spielend, in ein hellblaues, fließendes Kleid gekleidet. Sie hat einen transparenten Umhang umgeworfen und eine Spitzhaube auf dem Kopf. In vollkommener Profilansicht von Körper und Gesicht wendet sie ihren Blick nicht dem Betrachter zu, sondern schenkt ihre gesamte Aufmerksamkeit den Noten. Tischbein selbst, vor einer Leinwand mit Malpalette und Pinsel, ist auf einen Stock gestützt und lehnt seinen Oberkörper gegen ihre Stuhllehne. Sie überragend begutachtet er in väterlicher, lehrerhafter Manier mit sanftem Lächeln das Spiel seiner Gattin. Sein Körper ist dem Betrachter zugewandt.

Eine weiße Katze sitzt auf einem Stuhl, bedroht von einem schwarzen Schoßhündchen⁴⁰⁸. Über dem Spinett hängt ein Vogelkäfig.

Das Tasteninstrument, im linken Bildgrund, auf einem Tischchen abgestellt, lehnt an einer mit Stoff bezogener Wand. Die rechte Bildhälfte dominiert die Leinwand des Malers, auf der sich ein erster Entwurf zum Bildnis *Menelaos im Kampf mit Paris, der von Venus gerettet wird*, befindet. Tischbein will hier bewusst als Historienmaler gesehen werden.⁴⁰⁹

Im Gegensatz zu Nattiers Selbstporträt mit Familie findet keinerlei Interaktion mit dem Betrachter statt. Mann und Frau suchen nicht die Öffentlichkeit, sondern widmen sich konzentriert ihrer eigenen Lebenswelt. Keine Architekturlkulisse mit Säule und Draperie bildet den

⁴⁰⁶ Ausoni 2006, S. 37.

⁴⁰⁷ Flohr 1997, S. 113.

⁴⁰⁸ Der Hund ist wohl hier ein weiteres Mal als ein Indiz für die Treue in der Ehe zu deklarieren. Er tritt allerdings in einer lebendigeren Art und Weise zu Tage, indem er in das Jagen der Katze vertieft ist und sich von der alleinigen Anfügung in Form eines Attributes zu einem aktiven Wesen wandelt.

⁴⁰⁹ Flohr 1997, S. 113.

Hintergrund des Bildes. Es ist vielmehr ein bürgerlicher Raum, in den das Clavichord - in Farbton und Material zum Zimmer passend – nahtlos integriert ist. Tischbein präsentiert dem Betrachter einen realistischen Lebensraum nach dem Vorbild niederländischer Interieurmaleri aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Es ist ebenso ein intimes Familienbild wie es den Stolz des erfolgreichen Hofmalers Tischbein verrät, der hier seiner jungen Frau mit gebieterischer Miene und souverän locker wirkend, lauscht.⁴¹⁰ Das Selbstbewusstsein des Künstlers bezieht sich auf sein eigenes Wirken, seinen Erfolg und kann auf die Orientierung an Adelsbildnissen beispielsweise durch das Anfügen von Draperie und Säulen zur Erhöhung des Standes, verzichten.

Neue Momente haben Einzug gehalten in die Kunst: die innere Versenkung in eine Beschäftigung und das besinnliche Miteinander von Paaren. Die Szenerie vermittelt – ohne die Beifügung eines Saiteninstrumentes als allegorisches Zeichen für Harmonie nötig zu haben – direkt und unmittelbar – den Gleichklang der Abgebildeten.

Das zart tönende Tasteninstrument mit kleinem Klangkörper, als kostengünstigere Alternative zum Cembalo, wurde in vielen Klöstern oder Häusern eingesetzt. Da es auf Grund seines Klangvolumens nur bei einem kleinen Zuhörerkreis eingesetzt werden konnte, ist es als favorisiertes Instrument eines empfindsamen Zeitalters hervorzuheben, welches vor Verbreitung des Hammerklaviers äußerst beliebt war.⁴¹¹

Der beschwichtigende und heimelige Charakter dieses Instrumentes bestimmt die Atmosphäre. Abgebildet ist die erste Ehefrau Tischbeins, Frau Marie Sophie Robert. Diese starb bereits um 1759, drei Jahre nach der Eheschließung. Der Maler vermittelt mit seinem Bild die Liebe zum häuslichen Glück und dessen Bequemlichkeiten, dies demonstrierend durch das vollkommene Zusammenspiel von Musik und bildender Kunst.⁴¹² Ein Zeichen, das die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts für die häusliche Idylle kennt, wird zitiert: der Vogelkäfig als Sinnbild für die „süße Sklaverei der Liebe“.⁴¹³

Tischbein zeigt sich auf dem Gemälde inspiriert in seiner Kunst von der Musik – der Schwesterkunst der Malerei. Die Gattin wird zur Muse, ein Motiv, das in Künstlerbildnissen des 18. Jahrhunderts außerordentlich beliebt war.⁴¹⁴

Das Instrument hat seinen repräsentativen Attributsstatus verloren, es ist vielmehr zu einer Ergänzung der Frau und ihrer „Natur“ geworden. Die Frau repräsentiert nicht, sie gibt sich ihrer Bestimmung, Aufgabe hin und widmet sich allein dem Klavierspiel. Reichtum ist

⁴¹⁰ Flohr 1997, S. 113.

⁴¹¹ Salmen 1969, S. 126.

⁴¹² Salmen 1969, S. 126.

⁴¹³ Flohr 1997, S. 113.

⁴¹⁴ Flohr 1997, S. 113.

unwesentlich. Hatte Nattiers Gattin noch ein reich ausgestattetes und verziertes Cembalo beigelegt, steht hier ein schmuckloses Spinett.

Die Körperhaltung von Mann und Frau in dem Bildnis ist typisch für den bürgerlichen Wertekanon. Die Gattin kennzeichnet eine eingefrorene Haltung in aufrechter Position und geradem Rücken, ihre Arme liegen im rechten Winkel auf dem Tasteninstrument. Im Gegenzug steht der Gatte locker, seine Beine sind lässig überkreuzt. Der Maler demonstriert in seinem Selbstporträt seinen Stand als angesehener Künstler, doch verzichtet er nicht darauf, auf die Kulturbeflissenheit der Ehegattin hinzuweisen.

Dies Bildnis ist ebenso Selbst-, wie Familien- und auch Atelierbildnis,⁴¹⁵ geprägt durch das Selbstbewusstsein einer neuen Schicht, dem intelligenten Bürgertum, das vom gesellschaftlichen Wandel, ausgelöst durch die Französische Revolution, profitierte.⁴¹⁶

⁴¹⁵ Flohr 1997, S. 113-114.

⁴¹⁶ Weber-Kellermann 1991, S. 30.

DIE BÜRGERLICHE FRAU AM KLAVIER ZWISCHEN TUGEND UND VERRUCHTHEIT

5.1. TUGEND, SITTSAMKEIT UND ANSTAND

5.1.1. Die bürgerliche Frau im Zeitalter des gesellschaftlichen Wandels - Gattin und Mutter

Während im Empire die Aristokratie die bestimmende Sozialschicht darstellte, stieg im Biedermeier die Bürgerschicht auf und verantwortete besonders den ökonomischen Fortschritt.⁴¹⁷ Die ständische Gesellschaft hatte allerdings in den deutschen Ländern eine ausgesprochen tief verankerte Ordnungsstruktur.⁴¹⁸

Die Verwischung der Grenzen zwischen Bürgertum und Adel begann beispielsweise in England früher, wohl auch weil der technische Fortschritt weiter vorangeschritten war und das Erbrecht die Adelsprivilegien nur dem ersten Nachkommen garantierte.⁴¹⁹ Und so stand England Pate bei der Emanzipation des Bürgertums.⁴²⁰

Eine Politisierung erfolgte zwar durch das Vorbild Frankreich, doch zögerlich und spät. Bis 1848 behielt der Adel, trotz seiner schon im Absolutismus gesunkenen Stellung als politische Instanz die Oberhand. Statt der politischen Auseinandersetzung folgte also in der Intelligenz eine Flucht in die Kunst und eine Ästhetisierung von Tugenden wie Empfindsamkeit und Sentimentalität, gipfelnd in der Ich-Bezogenheit und der Idealisierung des Rückzugs in die Natur durch die Romantiker. Die pietistische Bewegung leistete ebenfalls ihren Beitrag zu der favorisierten Verinnerlichung.⁴²¹

Im deutschen Territorium wurde der Prozess der umfassenden Klassengesellschaftsordnung, die die Bürgerschicht berücksichtigte, erst im Zuge des 19. Jahrhunderts vollständig herausgebildet. Am Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich das Bürgertum zwischen Adel und Bauern zum so genannten „Mittelstand“.⁴²² Der bürgerliche Mittelstand schottete sich

⁴¹⁷ Weber-Kellermann 1991, S. 46.

⁴¹⁸ Möller 1986, S. 293-294.

⁴¹⁹ Kluxen 1989, S. 127.

⁴²⁰ Kluxen 1989, S. 129.

⁴²¹ Kluxen 1989, S. 45.

⁴²² Ruppert 1977, S. 9.

deutlich vom unter ihm stehenden Kleinbürgertum ab, das sich vom neu entstehenden vierten Stand, der der „freien“ Lohnarbeiter distanzierte.⁴²³

Doch auch innerhalb des neu entstandenen Bürgertums gab es unterschiedliche, konkurrierende Gruppierungen⁴²⁴: der alte Bürgerstand, der in Zünften organisiert war und die neue bürgerliche Oberschicht, die aufkommende Berufe ergriff. Die Position in der Gesellschaft wurde nicht mehr durch den Stand der Ursprungsfamilie definiert, sondern ausschlaggebend waren Bildung und beruflicher Werdegang. Bürgerlich wurde also als Synonym für Bildung gebraucht, und es ist die Differenz im Bildungsgrad, die die Abstufungen⁴²⁵ vom Großbürgertum bis zum Kleinbürgertum, welches das Hauptaugenmerk auf seine Besitzansprüche stellt, definiert.⁴²⁶

Der Zeitgeist nahm allerdings schon im 18. Jahrhundert Tugenden und Werte des Bürgertums voraus. Bereits im Absolutismus war eine neue Klasse herangewachsen, welche keinen Platz in der bisherigen ständischen Ordnung fand und die in Gestalt von Gelehrten, Verlegern und Beamten den Grundstein für die Aufklärung schuf.⁴²⁷

Ihr Leben spielte sich im privaten Raum ab mit dem Augenmerk auf die Weitergabe und Verwirklichung ihres Tugend- und Wertesystems.⁴²⁸ Budde deklariert auf Grund dessen das Bürgertum als eine „Wertegemeinschaft“, die Bildung förderte sowie Kunst und Kultur.⁴²⁹ Die bürgerliche Kunst schlechthin war allerdings anfangs nicht die bildende, sondern die Literatur.⁴³⁰

Das Verschwimmen der Grenzen zwischen dem aufsteigenden Bürgertum und dem Staat erwirkte eine Vermischung der bürgerlichen und höfischen Kultur. Die gesellschaftliche Durchmischung zeigte sich auch darin, dass aufkommende bürgerliche Institutionen, in Form von Salons, Literaturkreisen sowie Akademien ebenfalls stark von der Aristokratie frequentiert wurden.⁴³¹

⁴²³ Weber-Kellermann 1991, S. 12.

⁴²⁴ „Eine genaue Grenzziehung zwischen diesen beiden Porträtarten ist allerdings nicht möglich, da sich die allmähliche Auflösung der altständischen Gesellschaft auch im ständischen Bürgerporträt zeigt.“ (Kluxen 1989, S. 130.)

⁴²⁵ Auf Grund der Erlangung von Bildung durch religiöse sowie staatliche Einrichtungen und die Einschränkungen durch das Zunftsystem, stellten Gelehrte zumeist Personen dar, welche Kontakte zu diesen Systemen pflegten. (Kluxen 1989, S. 45.)

⁴²⁶ Kopitzsch 1976, S. 37.

⁴²⁷ Möller 1986, S. 294.

⁴²⁸ Kluxen 1989, S. 128.

⁴²⁹ Budde 2002, S. 427.

⁴³⁰ Kluxen 1989, S. 128.

⁴³¹ Göpfert 1976, S. 406.

Die Adelskrise zu Anfang des 19. Jahrhunderts bewirkte eine „Verbürgerlichung“ des Adels und damit der adeligen Frau.⁴³² Werte wie Wahrhaftigkeit, Festigkeit des Charakters, Gefühlstiefe, Phantasie, Bescheidenheit, Heiterkeit, tiefe Religiosität, umfassende Bildung, Reinheit und Natürlichkeit waren auf einmal gefragt.⁴³³ Auch im Genre des offiziellen Porträts des Mannes wurde reagiert. Aus dem Staatsmann wurde der Staatsdiener und es wurde vermehrt auf neue Legitimationsmittel gesetzt, beispielsweise in Form militärischer Bildnisse.⁴³⁴

Am Ende des 18. Jahrhunderts entbrannte eine Debatte über die Geschlechterverhältnisse. Theoretiker⁴³⁵ behaupteten geschlechtscharakteristische Eigenschaften durch differente Physiognomie und Naturell von Mann und Frau. Die Dominanz des Mannes sei in der Natur begründet und keine ausschließliche Sache der Religion, die den Mann über die Frau stelle.

Der Stand wurde zur Nebensache auserkoren und war nun nicht mehr wegweisend für die differenten Wirkungskreise der Geschlechter. Die proklamierten Charaktereigenschaften des Bürgertums für die Frauen waren Passivität, Emotionalität, Duldsamkeit und Natürlichkeit und prädestinierten sie als Gattin und Mutter. Im Gegenzug wurde dem Mann Aktivität, Rationalität und Durchsetzungsfähigkeit zugeschrieben;⁴³⁶ Eigenschaften, wie gemacht, um sich in der Öffentlichkeit zu bewähren und zu behaupten.⁴³⁷

Die Frau fand ihr Aufgabenfeld im privaten Raum des Haushalts, der Mann widmete sich dem Berufsleben, der Politik und Wissenschaft.

Das bürgerliche Verständnis des Weiblichen, welches vor 1750 die gebildete, aufgeklärte und rationale Frau propagierte, allerdings mit der Unterordnung unter das männliche Geschlecht, hatte sich gewandelt. Um 1750 folgte die Wende von der Abkehr des Ideals der Vernunft zur Hinwendung zu Emotionalität, Tugendhaftigkeit und Passivität. Der Aspekt der Schönheit wurde in den Vordergrund gerückt und erfuhr gegenüber der Gelehrsamkeit eine Aufwertung.⁴³⁸

Mit der Festschreibung der Wesensunterschiede zwischen Mann und Frau kamen im 19. Jahrhundert auch unterschiedliche Bildungswege für die Geschlechter auf, die die jeweiligen

⁴³² Kluxen 1989, S. 46.

⁴³³ Paletschek 1994, S. 165-166.

⁴³⁴ Kluxen 1989, S. 127.

⁴³⁵ Rousseau leitete den Geschlechtsunterschied von der aktiven Rolle des Mannes und der passiven der Frau beim Beischlaf ab. Sophie von La Roche interpretierte die „natürliche“ Differenz der Geschlechter aus der Körperphysiognomie, indem sie proklamierte, dass der feine, zarte Körper des weiblichen Geschlechtes ebenfalls feinere Gefühle zu produzieren fähig sei. (Paletschek 1994, S. 162.)

⁴³⁶ Paletschek 1994, S. 161-162.

⁴³⁷ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 202.

⁴³⁸ Paletschek 1994, S. 162.

Wesensmerkmale vervollkommen sollten und die die Lebenswirklichkeiten voneinander abrückte. Erst in der Ehe fanden Frau und Mann ihre echte Erfüllung, da sie von Natur aus sich ergänzen.⁴³⁹

Die Frau erfuhr eine scheinbare Erhöhung, indem ausschließlich die Zusammenführung von männlichen und weiblichen Wesenszügen den idealen Menschen erschuf. Trotz der Einschränkung der Frau bezüglich der Zuweisung in einen ihr gegebenen Raum sowie der Zuschreibung von Verhaltensweisen, folgte aus diesem Umstand eine Aufwertung. Bezüglich des bürgerlichen Frauenbildes ist eine verhaltene Kritik gegenüber der adeligen Gesellschaftsschicht vernehmbar. So konstatiert Campe die tugendhaften, moralischen und gläubigen Eigenschaften der bürgerlichen Frau und stellt sie dem oberflächlichen und sittenlosen Gebrauche sowie der Genusssucht des weiblichen Adels gegenüber. Es wurde ebenfalls die Abgrenzung zur höfischen Mode gefordert, da sie nicht mit der Natürlichkeit vereinbar sei.⁴⁴⁰

*„Die bürgerliche Frau versinnbildlichte die kultivierte, gezähmte Natur. Sie stand damit zwischen der als exaltiert und unnatürlich stigmatisierten adeligen Frau und der als unveredelt naturhaft vorgestellten Frau der unteren sozialen Schichten.“*⁴⁴¹

Wilhelm Heinrich Riehl beanstandet die „Überweiblichkeit“ der Dame des Adels sowie die „Unweiblichkeit“ der untersten Schicht.⁴⁴² Er definiert das bürgerliche Frauenideal in der Abgrenzung zur Aristokratie durch Abkehr vom Müßiggang, der Konstatierung der Bildung nicht in Form des Selbstzweckes, des Pflichtbewusstseins der Hausfrau sowie der mütterlichen und ehelichen Zuwendung. Das Weibliche könne nur in einer adäquaten Lebensweise erblühen,⁴⁴³ und so gäbe es die Frau am Klavier auch nur in der höheren, gebildeten und besser gestellten Schicht.⁴⁴⁴

5.1.2. Die bürgerliche Klavierspielerin und das Gesellschaftsportrait

Der Auftraggeberkreis von Porträts setzte sich im 18. und anfänglichen 19. Jahrhundert noch vorwiegend aus höfischen sowie Adelskreisen zusammen. Bürgerliche Auftraggeber waren

⁴³⁹ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 202.

⁴⁴⁰ Paletschek 1994, S. 163-164.

⁴⁴¹ Paletschek 1994, S. 164.

⁴⁴² Riehl 1861, S. 23/ 49-50/ 95.

⁴⁴³ Paletschek 1994, S. 165.

⁴⁴⁴ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 138.

selten. Die ersten bürgerlichen Bildnisse waren Gelehrtenporträts, welche allerdings meist von Adelligen in Auftrag gegeben wurden.⁴⁴⁵

Im Zeitalter des Biedermeier änderte sich auf Grund der ökonomischen Lage des Bürgertums die Situation, und es kam zu einer regelrechten Bilderflut. Das Interesse gerade an Porträts war immens gewachsen, auch da sie nun in den bürgerlichen Salons der Öffentlichkeit vorgestellt werden konnten. Die Epoche des Biedermeier ist das Zeitalter des Bürgertums und führte zur Blüte des bürgerlich-realistischen Porträts.⁴⁴⁶ Sie ist eine Epoche, die einer „Geisteshaltung“⁴⁴⁷ entspricht und keine politischen Ambitionen verfolgt. Bildende Kunst und Literatur gehen getrennte Wege, wobei erstere sich erstmalig als eigenständig emanzipierte.⁴⁴⁸

*„Selten hat sich in der Geschichte der Kunst und Kultur der Übergang der Führung von einer Gesellschaftsschicht zur anderen mit solcher Ausschließlichkeit vollzogen wie hier, wo die Aristokratie vom Bürgertum vollkommen verdrängt wird und der Geschmackswandel, der an die Stelle der Dekoration die Expression setzt, an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrigläßt.“*⁴⁴⁹

Während das offizielle Adelsporträt sich international ziemlich einheitlich gestaltet, gilt dies fürs Bürgerporträt nicht. Parallele künstlerische Strömungen der Jahre von 1760 bis 1848, wie die Romantik, der Realismus und der Klassizismus (der sich allerdings in bürgerlichen Porträts seltener findet) bedingen verschiedene Stile. Welcher zur Geltung kam, war abhängig vom Entstehungsort, der Funktion des Bildes wie der Stellung des oder der Protagonistin im sozialen Gefüge. Der Stand der Protagonistin tritt in den Hintergrund zu Gunsten eines „schichtenspezifischen Sozialstils“.⁴⁵⁰

Das Bürgerporträt stand im Zwiespalt zwischen Darlegung des alten Standes der Vermittlung des neuen Selbstverständnisses sowie dem Bezug zum aristokratischen Bildnis. Die zwei Entwicklungsstränge der Porträtgattung setzten sich somit aus der Verarbeitung traditioneller Formen aus den Niederlanden und den Reichsstädten und andererseits aus der Aufnahme englischer Vorbilder mit der Anlehnung an das Porträt der Aristokratie und der Darlegung des neuen Selbstbildes zusammen.⁴⁵¹ Ein ausschlaggebendes Charakteristikum des bürgerlichen Porträts war eine zunehmende Abgrenzung von der Porträttradition, und die Errungenschaften

⁴⁴⁵ Kluxen 1989, S. 128.

⁴⁴⁶ Junger 2011, S. 41.

⁴⁴⁷ „[...] das Biedermeier [war] primär ein Geisteshaltung [...], aus der heraus sich erst der Stil entwickelte.“ (Buchsbaum 1976, S. 77.)

⁴⁴⁸ Kluxen 1989, S. 130-131.

⁴⁴⁹ Hauser 1973, S. 514.

⁴⁵⁰ Kluxen 1989, S. 127.

⁴⁵¹ Kluxen 1989, S. 129-130.

der Aufklärung hielten Einzug: vermehrtes Interesse am Individuum, Natürlichkeit und Realismus.⁴⁵²

Am Frauenporträt im Bürgertum besteht kein öffentliches Interesse. Auf Grund der Verortung in den inoffiziellen Typus geht eine vollständige Auslassung von Standesmerkmalen einher und befördert somit als fast erstes seiner Art die Entwicklung vom Standes- zum individuellen Bildnis. Auf Grund der Negierung von Stand und Schicht wird die Abzubildende vermehrt idealisiert, in der Untersicht sowie in ausgeschmückter Umgebung festgehalten um einen heroisierenden Moment zu erwecken.⁴⁵³ Individualität ist somit nicht als Gegenteil zu Idealisierung zu werten.⁴⁵⁴

Der Sentimentalismus im Bild wurde im Laufe der Zeit zu einem steigenden Wert. Im Frauenbildnis fand die Verknüpfung von Sentimentalität, Privatheit sowie Verinnerlichung allerdings schon vor dem Biedermeier Betrachtung.⁴⁵⁵

Die Familie Bruch im Stiefel von Johann Friedrich Dryander

Johann Friedrich Dryander⁴⁵⁶ schuf im Jahre 1798 ein Gruppenbildnis der Familie Bruch im Stiefel (Abb. 31). Wir sehen sie beim heiteren Musizieren in der bürgerlichen Stube.

Die Familie sowie Gäste und Angestellte haben sich im Haus des Brauherren Daniel Bruch zusammengefunden, der es im Laufe der Zeit zu viel Geld gebracht hatte.

Die ältere Tochter des Hauses, Sophie Magdalena, sitzt für den Betrachter halb mit dem Rücken zugewandt, das Gesicht in Profilansicht, am Tasteninstrument, bei welchem es sich um ein Tafelklavier oder Spinett handeln könnte.⁴⁵⁷ Die Dame wird von einem sitzenden, dem Betrachter zugewandten Herren, den Maler Anton Koehl darstellend, welcher mit seinem Körper den Abschluss des linken Bildrandes bildet, auf einer Querflöte begleitet. Die restli-

⁴⁵² Junger 2011, S. 41.

⁴⁵³ Kluxen 1989, S. 152.

⁴⁵⁴ Röttgen 1965, S. 165.

⁴⁵⁵ Kluxen 1989, S. 156.

⁴⁵⁶ Johann Friedrich Dryander (26. April 1756 St. Johann (Saarbrücken) – 29. März 1812 ebd.)

Als deutscher Maler und Zeichner hatte er ab 1772 unter dem Hofmaler Saarbrückens Johann Jacob Samhammer eine Malerlehre inne. Zwei Jahre darauf 1774 wechselte er nach Darmstadt um seine malerischen Fähigkeiten weiter auszubauen. Dryander fertigte mannigfache höfische Porträts von Regierenden unter anderem Darmstadt und Nassau-Saarbrücken an. 1787 ist der Maler wieder in Saarbrücken anzufinden und wird 1788 zum Hofmaler des Fürsten Ludwig einberufen. Im gleichen Jahr heiratet er Catherina Elisabeth Zix. Seine Werke setzen sich aus Bildnissen des Fürstenhauses, dem Kleinadel und der eigenen Familie zusammen. Ab dem Jahre 1793 ändern sich allerdings seine Auftraggeber, auf Grund der Flucht des Fürstenhauses vor der französischen Revolution, zum Bürgertum. Trepesch beschreibt die Familienporträts als stationär und steif sowie spannungslos arrangiert. In Dryanders Werken ist der Wandel in der Stilistik durch den Wechsel des Bürgertums als herrschende Schicht zu vernehmen. Seine höfischen Bildnisse sind nach Frankreich ausgerichtet, wobei sie den Geschmack des Saarbrückener Hofes nachkommen. Nach 1793 ist jedoch eine ansteigende Sachlichkeit zu verzeichnen. (Trepesch 2001, S. 556.)

⁴⁵⁷ Auskunft Alfons Huber KHM.

chen Familienmitglieder lauschen der Hausmusik. Unter, neben und hinter dem Tasteninstrument findet sich jeweils ein Kind ein. Der Sohn Georg, auf dem Fußboden kniend, spielt mit einem Hund. Der zweite anwesende Mann, der Hausherr, lehnt, auf einem hölzernen Stuhl niedergelassen, mit seinem Ellbogen am Instrument und blickt versunken in die Leere. Auf die Lehne seines Stuhles stützt sich stehend, ihren Kopf im Viertelporträt vom Betrachter abwendend, seine unverheiratete Schwester ab. Den Abschluss zur Rechten bildet die Hausmutter, Luise Margarethe, geborene Karcher, die einen Säugling, die jüngste Tochter, in Händen trägt.

Der rechte Bildgrund gibt einen Ausblick auf das arbeitende Gesinde frei, die ältere Hausmagd Suse und einen Mann, der im Hof an den Braukesseln beschäftigt ist.⁴⁵⁸

Die Stube der Familie ist schlicht. Der Boden ist von Holzdielen überzogen, die Stühle einfach gezimmert ohne eine Polsterung mit Samt. Das Raumensemble wird noch durch ein kleines Abstelltischchen bereichert, auf dem halb verdeckt drei Flaschen stehen.

An der Wand hängen ein paar Gemälde, wobei sich Landschaftsdarstellungen neben vermeintliche Porträts von Familienmitgliedern reihen. Das in der Mitte bildet wohl den Vetter des Hausherrn, den Maler Dryander,⁴⁵⁹ ab.

Eine Uhr mit Holzgehäuse an der Wand bildet die Mitte der Bildkonstruktion. Abgesehen von einem auf den Dielen knienden Jungen mit Hund sowie der rechten Dame mit Säugling wendet sich die gesamte Familie nicht dem Betrachter zu. Die Blicke schweifen verträumt durch den Raum und treffen sich nicht. Die Kleidung der Familie ist ebenfalls schlicht. Keine luxuriösen Stoffe mit aufwendigen Mustern wurden verwendet und die Haare der Frauen sind züchtig unter Hauben verborgen.

So manches erinnert an die Darstellungskonventionen des alten Bürgerstandes, der durch Zünfte geprägt war. Ein Charakteristikum der neuen bürgerlichen Oberschicht, die strikte Trennung von Arbeit und Heim, ist nicht vorhanden. In das Haus der Familie dringt die körperliche Erwerbsarbeit förmlich ein. Das altständische Bürgerporträt versuchte im Gegensatz zum neuen Bürgertum dem Betrachter seinen Stand zu demonstrieren.⁴⁶⁰

In dem Gruppenporträt von Dryander wird eine bewusste Abgrenzung zur Darstellung des aristokratischen Porträts gesucht. Hier folgt es den Prinzipien des altständischen Bürgerporträts. Englische Einflüsse sind aufgenommen, doch das stilistische Vorbild dürften wohl die Niederlande sein. Der Ausblick aus einer Stube und auf die Tätigkeiten des Gesindes

⁴⁵⁸ Salmen 1969, S. 116.

⁴⁵⁹ Salmen 1969, S. 116.

⁴⁶⁰ Kluxen 1989, S. 129.

wurde vermehrt in den Niederlanden eingesetzt. So findet sich bereits bei Dirk Bouts bei der Abendmahldarstellung (Abb. 32) eine Aussicht in einen Hof.

Die Frau vermittelt noch nicht vollends den Status, welchen sie durch die neue bürgerliche Oberschicht gewinnt. Das Tasteninstrument wirkt hier wie ein „reales“ Objekt, kein Attributsstatus scheint ihm eigen zu sein. Es ist die ältere Tochter, welche wohlgezogen in die Tasten schlägt und damit das bürgerliche Ideal erfüllt.

Das Klavier bildet das Zentrum der Hausmusik. Johann Friedrich Dryander demonstriert mit diesem Gruppenbildnis, das noch eine Großfamilie abbildet und sich noch nicht auf die Vorzüge der Kleinfamilie konzentriert, den wachsenden Präsentationswillen des Bürgertums mit musikalischer Betätigung.⁴⁶¹ Die Demonstration von Besitz steht noch nicht im Zentrum, denn im Biedermeier stand die bescheidene, einfache Familie, die sich den Werten der Bildung widmete, im Mittelpunkt. Bürgerliche Werte, eine genau kodifizierte Moral wurde zum Legitimationsmittel.⁴⁶²

5.1.2.1. Der Kunstverstand des Bürgertums und die Funktion von Hausmusik

Budde proklamierte als die zwei Grundpfeiler der Gesellschaft den „Glaube an Leistung als Impuls für die Selbstbestimmung des individuellen Lebensweges“ sowie die Wertschätzung von Bildung, darunter auch Kunstverstand. Die Zuordnung zum Bürgertum war allemal die Partizipation an Kultur mitbestimmt. Die Errichtung einer persönlichen Bibliothek, die Sammeltätigkeit von Kunst und deren Darbietung im Wohnraum, die Reise zu Kulturstätten sowie der Besuch kultureller Institutionen in Form von Theater, Ausstellungen sowie Konzerten waren ein Muss für das Bildungsbürgertum. Weiters musste der entsprechende Fachjargon in der Konversation bewiesen werden. Die Hausmusik entsprach der kulturellen Praxis. Budde betrachtet die musikalische Beschäftigung der bürgerlichen Gesellschaft als Mittel der Selbstverständigung und –inszenierung.⁴⁶³

*„Anders als die in weit höherem Grade ritualisierten und eingeübten Standesregeln der Adelsgesellschaft, die rigide und bindend, aber damit auch leitend und orientierend deren Verhaltensnormen prägten, griff das Bürgertum im gegenseitigen Umgang häufig auf die bunte Palette der Kunst zurück. Nicht traditionelle Etikette, sondern angelesenes Bildungswissen und dilettantische Betätigung strukturierten so das Miteinander.“*⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Salmen 1969, S. 116.

⁴⁶² Kluxen 1989, S. 130.

⁴⁶³ Budde 2002, S. 427-428.

⁴⁶⁴ Budde 2002, S. 454.

Budde proklamiert als den Grundstock bürgerlichen Lebens die Gegensätze von Arbeit und Kunst und deren Verortung in außer- oder innerhäuslicher Sphäre. Ein Bündnis dieser beiden Werte sollte tunlichst vermieden werden, obwohl sie in Kombination den höchsten Stellenwert im bürgerlichen Tugendkanon einnahmen. Kunst gehörte in die Freizeit und war vor allem für die Frau als Erwerbstätigkeit ausgeschlossen. Ihre aktive Teilnahme am Musikgeschehen geschah in heimischer Umgebung und wurde somit domestiziert.⁴⁶⁵

Musikausübung als Inszenierung

*„Kaum darf man noch fragen: wer ist musikalisch? sondern: wer ist es nicht? In den sogenannten höhern oder gebildeten Kreisen galt Musik längst als unerlässlicher Theil der Bildung; jede Familie fordert ihn, wo möglich für alle Angehörigen, ohne sonderliche Rücksicht auf Talent und Lust; in gar vielen Beschränkt sich, wenigstens für die weibliche Jugend, die ganz freiere Bildung, sogar die gesellige Unterhaltung nur auf Musik.“*⁴⁶⁶

Max Weber konstatierte die Doppelbödigkeit der Musik durch die „innerweltliche Erlösung vom Rationalen“ sowie der Erfüllung von „innerer Logik“. ⁴⁶⁷ Die Musik ist somit eine Verquickung von Rationalität und Emotionalität und entspricht in diesen Grundzügen den Werten des Bürgertums. Im Gegensatz zur Literatur und bildender Kunst umfasste die Musik einen Regelkanon, welcher einen Qualitätsmaßstab setzte und das Künstlerische, Abstrakte, Imponderable dadurch in Schach hielt. ⁴⁶⁸ Die Musik wurde folglich im Laufe der Zeit zu einer der favorisierten Künste des Bürgertums. Die Musik erlaubte es, Gefühle zu vermitteln, welche mittels Sprache nicht auszudrücken waren. ⁴⁶⁹

Ferner spielte der Umstand, dass Musizieren teuer war, eine Rolle. Instrumente mussten angeschafft und unterhalten werden, Musikunterricht musste genommen werden und der Besuch von Konzerten kostete auch Geld. Dies konnte sich nur ein kleiner Kreis leisten, ⁴⁷⁰ der dadurch natürlich umso exklusiver wurde. ⁴⁷¹

⁴⁶⁵ Budde 2002, S. 452-453.

⁴⁶⁶ Marx 1855, S. 131.

⁴⁶⁷ Weber/ Braun 2004, S. 90/ 207.

⁴⁶⁸ Budde 2002, S. 428.

⁴⁶⁹ Rieger 1981, S. 35.

⁴⁷⁰ Budde 2002, S. 428-429.

⁴⁷¹ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 190.

Kein anderes Instrument als das Klavier war geeigneter, meint Ballstaedt, die beiden Werte des Bürgertums zu repräsentieren: Besitz (da es teuer war) und Bildung (weil das Spielen erlernt werden musste).⁴⁷²

Ballstaedt zählt also zur Trägerschicht der Salonmusik respektive der innerfamiliären musikalischen Beschäftigung das Besitz⁴⁷³- und Bildungsbürgertum^{474 475}.

*„Wie keine andere Kunstform unterstand Musik der Prämisse von Besitz und Bildung und schuf damit dem darauf basierenden Bürgertum ein adäquates Forum der Selbstdarstellung und Fremdbegrenzung.“*⁴⁷⁶

Im 18. Jahrhundert wurde die Institution des öffentlichen Konzertes gegründet und die Oper etablierte sich.⁴⁷⁷ Die Musik und ihre öffentliche Abhaltung boten gesellschaftlichen Kontakt und Austausch.

Die Oper bildete hierbei die glanzvollste Bühne für die familiäre Repräsentation⁴⁷⁸ und die Garantie eines Umfeldes unter Gleichgesinnten, gleichzeitig konnte die Liebe zur Musik erfüllt werden.⁴⁷⁹

Eigene Gebäude für den Hörgenuss wurden errichtet. Musik war nicht mehr Nebensache, Hintergrundmusik im höfischen Alltag, sondern wurde zu etwas, dem man sich voll widmen musste. Nicht nur das Spielen, sondern auch das Hören von Musik wurde zur Kunst. Es bedurfte einer kultivierten Haltung, wurde zu etwas Sakralem, man verließ Konzerte „beseelt“.⁴⁸⁰ Musik wurde darüber hinaus zum Gemeinschaftsereignis, man erlebte gemeinsam Genuss und teilte Emotionen. Laut Budde erfuhr die Musik eine „mystische Überhöhung“, nicht nur im öffentlichen, sondern auch im privaten Raum.⁴⁸¹ Dieser Aufschwung der Musik zog ein erweitertes Repertoire nach sich. Lieder sowie Instrumentalmusik

⁴⁷² Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 190.

⁴⁷³ „Unter Besitzbürgertum sind sowohl die mittleren bis großen Unternehmer, Kaufleute, bürgerliche Guts- und Großgrundbesitzer, als auch die Besitzer von Kapital [...] zu verstehen.“ (Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 143.)

⁴⁷⁴ „Unter Bildungsbürgertum lassen sich im Deutschen Kaiserreich zunächst diejenigen Berufe subsumieren, die eine akademische Bildung zur Voraussetzung hatten. Dies waren zum einen die akademisch-gebildeten Beamten (höhere und höchste Beamte, Professoren, Gymnasiallehrer) zum anderen die selbstständigen Akademiker (Ärzte, Rechtsanwälte, Notare). Beide Berufsgruppen, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch kaum sozial miteinander verflochten, wurden nach 1860 zum Kern des Bildungsbürgertums, um den sich dann Geistliche, Journalisten, Künstler, zunehmend auch ein Teil der mittleren Beamten und die Volksschullehrer gruppierten.“ (Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 144.)

⁴⁷⁵ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 142.

⁴⁷⁶ Budde 2002, S. 429-430.

⁴⁷⁷ Rieger 1981, S. 36.

⁴⁷⁸ Der Umstand, dass vermehrt beim Besuch einer Inszenierung die Kleider gewechselt wurden respektive man sich in teure Gewänder und Schmuck hüllte, belegt dies unter anderem. (Budde 2002, S. 431.)

⁴⁷⁹ Budde 2002, S. 430-431.

⁴⁸⁰ Gay 1987, S. 270.

⁴⁸¹ Budde 2002, S. 432.

erfreuten sich großer Beliebtheit. Die Musik trat aus dem Licht der Zweckkunst, welche für weltliche und kirchliche Auftraggeber geschaffen wurde und wandelte sich zu dem Ideal der Produktion aus innerem, eigenem Antrieb.⁴⁸²

Musikausübung als Inszenierung der bürgerlichen Weiblichkeit

Die „Verweiblichung der Hausmusik“, welche im 19. Jahrhundert allgegenwärtig war und sich vor allem am Instrument Klavier zeigte, war begründet durch die Charakterisierung der Musik als weiblich emotional und im heimischen Haus verortbar. Die Musik diente der fröhlichen Unterhaltung des Umfeldes wie der Familie und der Ausfüllung einer Pause der Hausarbeit⁴⁸³ und bildete damit einen Gegensatz zum harten Arbeitsalltag der Welt außerhalb.⁴⁸⁴

Aber nicht nur diese Zwecke standen im Vordergrund. Klavierspiel eignete sich auch als ideologisches Fundament der Erziehung der Mädchen. Sie lernten Disziplin wie „Gefühlkunst.“⁴⁸⁵

„[Die Frau ist das] *Mollgeschlecht, das reiche, weiche, mit seinen unbestimmteren, zerfliessenderen, aber auch anziehenderen Harmonien. [...] der überreiche Stimmungsinhalt der Musik entspricht dem übervollen Gefühlsleben der Frauen, — ihr ganzes Wesen ist ein sonores und in den verborgensten Schlupfwinkeln desselben findet der richtig angeschlagene Ton sein Echo.*“⁴⁸⁶

Im Laufe der bürgerlichen Emanzipation wuchs die Zahl von Gemälden auf denen musizierende Frauen abgebildet waren. So wurde es auch ein beliebtes Sujet der impressionistischen Schule. Das Klavier war, wie erläutert, in der Realität sowie der Abbildung vorherrschend und war in zahlreichen bürgerlichen Haushalten anzuteffen.⁴⁸⁷

„*Fehlt ja doch in keiner besseren Familie ein Clavier.*“⁴⁸⁸

Der Soziologe Max Weber brachte diesen Umstand in seiner Ausführung über *die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* auf den Punkt.

⁴⁸² Rieger 1981, S. 36.

⁴⁸³ Rieger 1981, S. 41.

⁴⁸⁴ Budde 2002, S. 436.

⁴⁸⁵ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 201.

⁴⁸⁶ Hiller 1881, S. 34-35.

⁴⁸⁷ Budde 2002, S. 438.

⁴⁸⁸ Kistler 1884, S. 1, zit.n. Ballstaedt/Widmaier 1989, S. 138.

„ [...] *das Klavier ist [...] seinem ganzen musikalischen Wesen nach ein bürgerliches Hausinstrument*⁴⁸⁹.“⁴⁹⁰

Und das Klavier ist nicht nur das bürgerliche Instrument, es ist ein schickliches Instrument für die Frau und auch ihr Lieblingsinstrument.“⁴⁹¹ Hanslick sprach auf Grund der enormen Verbreitung des Instrumentes innerhalb des 19. Jahrhunderts, bevorzugt in der weiblichen Bevölkerung, gar von einer „Clavierseuche“⁴⁹².

Die geistige Strömung des Philantropismus und ihr Vertreter, der Pädagoge Heinrich Campe, schlossen allerdings die professionelle Beschäftigung der Frauen mit Kunst aus.⁴⁹³

„ [...] *unter hundert preiswürdigen Tonkünstlerinnen [...] mögte wol kaum Eine gefunden werden, die zugleich alle Pflichten einer vernünftigen und guten Gattin, einer auf alles aufmerksamen und selbstthätigen Hausfrau und einer sorgfältigen Mutter — ich will nicht sagen, wirklich erfüllt, sondern zu erfüllen nur versteht.*“⁴⁹⁴

Campe missfällt die künstlerische Ausbildung der Frau. Sie sei nur dienlich zur Verhinderung des Müßigganges, zur Beglückung des eigenen oder des Seelenlebens des Gatten.⁴⁹⁵ Und so wurde das Virtuositentum der Frau strikt zurückgedrängt, eine Ausbildung über die Grundkenntnisse wurde nicht zugelassen. Sich herausbildende Genialität konnte durch die Hausmusik, in der Zurückgezogenheit von Salon und Kinderstube im Bürgerhaus, zurück gedrängt werden.⁴⁹⁶

Neben dem Gesang stellte das Klavierspiel die häufigste musikalische Betätigung der Frau dar. Auf Grund der Zuschreibung des Tasteninstrumentes zum weiblichen Geschlecht bildete sich selbst im 17. und vermehrt im 18. Jahrhundert die Mode aus, die Klaviatur in schwarz zu halten, um die zarten, weißen zumeist noch gepuderten Hände hervorzuheben.⁴⁹⁷

⁴⁸⁹ Budde proklamiert, dass in etwa 92 % der deutschen Haushalte ein Klavier oder in besser gestellten ein Flügel zum Mobiliar gehörte. Diese Zahlen lassen sich aus den Selbstzeugnissen erfahren. (Budde 2002, S. 439.)

⁴⁹⁰ Weber 1972, S. 77.

⁴⁹¹ Krille 1938, S. 113.

⁴⁹² Hanslick 1884, S. 572.

⁴⁹³ Rieger 1981, S. 38-41.

⁴⁹⁴ Campe 1791, S. 39-40.

⁴⁹⁵ Rieger 1981, S. 42.

⁴⁹⁶ Budde 2002, S. 455.

⁴⁹⁷ Krille 1938, S. 112-113.

5.1.2.2. Die Vorbildfunktion des englischen „empfindsamen“ Porträts

„Es ist ein eigentümliches Bild, das uns die Entwicklung der deutschen Kunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bietet. Ein plötzlicher schroffer Bruch mit der Vergangenheit vollzieht sich. Das ganze reiche Erbe der von der Barockzeit erarbeiteten künstlerischen Traditionen wird über Bord geworfen, um neuer anders gerichteter Ziele willen.“⁴⁹⁸

Die Aufklärung hatte nicht nur immense politische Auswirkungen, sondern sie revolutionierte auch die Kulturlandschaften. Der seit dem Jahre 1760 herrschende Stilpluralismus sowie der Untergang des barocken Ordnungsgedanken („ordo“) waren der mit der Aufklärung einhergehenden Krise⁴⁹⁹ geschuldet. Man wandte sich vom traditionellen Standesporträt ab und schaute nach England,⁵⁰⁰ das zum Ideal wurde und Vorbildfunktion für die Bildnismalerei des 19. Jahrhunderts einnahm.⁵⁰¹

„Das englische Porträt war maßgebend für die Entwicklung gerade des deutschen Porträts von einem Standes- zu einem Gesellschaftsportrait.“⁵⁰²

Von 1760 bis 1848, in der Zeit der Emanzipation des Bürgertums – die Kulturepochen Klassizismus, Romantik und Biedermeier umschließend – erwuchs das englische Porträt als Vorbild zum zeitgemäßen Bildnis in deutschen Landen. Der deutsche Kulturraum konnte die aufkommenden Neuerungen besonders gut integrieren, da nicht wie in Frankreich eine unumstößliche, einheitliche Porträttradition vorherrschte. Durchgehendes Charakteristikum im Porträt ist die zur Schau gestellte Empfindsamkeit, die zwar nach 1800 schwindet, dennoch bis etwa Mitte des 19. Jahrhunderts erhalten bleibt.⁵⁰³

Edith Hoffmann proklamiert eine Unterscheidung des deutschen Bildnisses zwischen dem bürgerlich-realistischen und dem empfindsam-sensualistischen.⁵⁰⁴

⁴⁹⁸ Knauss 1925, S. 5.

⁴⁹⁹ „[...] der kritische Prozeß der Aufklärung hat die Krise im gleichen Maße heraufbeschworen, wie ihr der politische Sinn dieser Krise verdeckt blieb. Die Krise wird so sehr verschärft, wie sie geschichtsphilosophisch verdunkelt wird; sie wird nie politisch erfaßt, sondern bleibt verborgen in geschichtsphilosophischen Zukunftsbildern, vor denen das Tagesgeschehen verblasst: um so ungehemmter konnte dieses auf eine unerwartete Entscheidung zusteuern. Diese Dialektik gründet in der spezifischen Art der Kritik, die das achtzehnte Jahrhundert getrieben und von der es seinen Namen erhalten hat. Die Rolle des aufsteigenden Bürgertums wurde bestimmt von der Kritik, die die bürgerliche Intelligenz ausgeübt und die die neue Welt zusammengeführt hat.“ (Koselleck 1959, S. 5-6.)

⁵⁰⁰ Hauser 1973, S. 514.

⁵⁰¹ Kluxen 1989, S. 9.

⁵⁰² Kluxen 1989, S. 9-10.

⁵⁰³ Kluxen 1989, S. 10.

⁵⁰⁴ Hoffmann 1934, S. 84-85.

Laut Kluxen existieren diese Strömungen nicht nur parallel, sondern es sind gerade die Mischungen, die eine neue repräsentative Gattung schaffen.⁵⁰⁵

Die Einheit von Intellekt und Emotion wurde schon vor der Aufklärung proklamiert. Doch von England aus kam eine neue Entwicklung, die das Gewicht in Richtung Gefühl verschob und die Emotion vom Verstand emanzipierte. Empfindsamkeit und Sentimentalismus wurden um die Jahrhundertwende zu einem konstanten Element. Emotionalisierung wurde durch Assoziationen erzeugt, entschlüsselbare Zeichen, die Einzug in Kunst und Lebenskultur hielten wie Wertherkleidung, Entstehung des Genres der Stimmungslandschaft (Caspar David Friedrich: „*Ein Bild muß nicht erfunden, sondern empfunden sein.*“⁵⁰⁶), Tierliebe, Flucht in die Natur, Rückzug in den Hort der Familie. Nicht nur die Porträts von Gainsborough, sondern desgleichen die von Reynolds und Lawrence vereinen empfindsame Tendenzen,⁵⁰⁷ die in den unterschiedlichen Porträttypen verschieden in der Intensität ausfallen.⁵⁰⁸ Bezüglich Gainsborough kann das bereits erwähnte Bild der Ann Ford (Abb. 5) als Exempel herangezogen werden. In nachdenklicher Manier wendet sie sich, das Musikinstrument in Händen, vom Betrachter ab und ist in eine melancholische Stimmung versetzt.

Auch Hogarths Bilder transportieren neben moralisierenden bürgerlichen Werten eine ausgeprägte Empfindsamkeit. Frankreich reagierte auf die englischen Moralisierungstendenzen mit einer „sentimentalen Krise“ der Malerei, in der Greuze oder Vigée-Lebrun⁵⁰⁹ das Gefühl als alleinige Kategorie des Ästhetischen sahen.⁵¹⁰

Christoph Martin Wieland im Kreis seiner Familie von Georg Melchior Kraus

Georg Melchior Kraus⁵¹¹ Werke scheinen vielfach von Jean-Baptiste Greuze inspiriert zu sein, auch wenn eine Mitarbeit in dessen Atelier nicht einwandfrei nachgewiesen werden konnte.

⁵⁰⁵ Kluxen 1989, S. 102.

⁵⁰⁶ Friedrich/ Eberlein 2010, S. 122.

⁵⁰⁷ In diesem Zusammenhang sei ebenfalls das Porträt, abbildend Caroline Viscountess Clifden und Lady Elisabeth Spencer von George Romney (1791) mit Harfe zu erwähnen. Die Harfinistin blickt in schwermütiger Versunkenheit in die Leere. Ihre Gegenspielerin richtet sich in sentimentalem Ausdruck ihr entgegen und lauscht den Klängen. (Siehe dazu auch Bermingham/ Brewer 1995, Plate 25.3.)

⁵⁰⁸ Kluxen 1989, S. 104-106.

⁵⁰⁹ Vergleiche hierzu das Bildnis der Duchesse de Polignac von Elisabeth Vigée-Lebrun (1783), welches die Adelige, vom Betrachter abgewandt, am Tasteninstrument in Melancholie und Sentimentalität darstellt. (Siehe dazu auch Bermingham/ Brewer 1995, Plate 24.5.)

⁵¹⁰ Kluxen 1989, S. 106.

⁵¹¹ Georg Melchior Kraus (26. August 1737 Frankfurt am Main – 5. November 1806 Weimar)

Ab 1774 ist der Maler und Kupferstecher in Weimar ansässig, Angaben bezüglich voriger Jahre sind rar. Kraus war Schüler Johann Heinrich Tischbeins d. Ä., wobei er sich für sein Studium 1761-66 in Paris aufhielt. In den frühen Aufzeichnungen wird er als Genremaler bezeichnet. Die Genrebilder sind noch an das Rokoko französischer Schulung angelehnt, wobei er jedoch vermehrt das deutsch-bürgerliche in seinen Werken widerspiegelt. Er führt Reisen nach Norddeutschland und die Schweiz und trifft auf Goethe und Lavater. Ein

Eine Anlehnung an den Stil lässt sich jedoch feststellen, hier vor allem in der Darstellung des häuslichen Milieus und von moralisierenden Sittenbildern, wobei er grundsätzlich den „deutschen Greuzianern“ zuzuordnen ist.⁵¹² In einem Familienbildnis des Dichters Christoph Martin Wieland⁵¹³ (Abb. 33) von 1774/75 präsentiert er Ansätze des empfindsamen und sentimentalischen Stils seines Vorbildes Greuze, welcher die englischen Errungenschaften bereits verinnerlicht hat. Die Demonstration der Sentimentalität vermittelt er durch das Mittel des Familienporträts. Die Familie befindet sich in einem Raum, welcher einer Theaterkulisse gleicht. In Form einer Dreieckskomposition finden alle in Ganzkörperansicht Aufstellung. Die Kinder unterschiedlichen Alters scharen sich um das Elternpaar, wobei die Mutter dem Vater einen Säugling reicht und jener dessen Hand umgreift. Der Vater mit Turban statt weiß gepudelter Perücke, und in Pantoffeln auf einem Stuhl sitzend, wendet sich zu Gunsten seiner Familie von der Arbeit, welche in Form von Schriften auf dem Sekretär sichtbar ist, ab.

Er fungiert hier nicht in seiner offiziellen Rolle des fürstlichen Privaterziehers der Prinzen, sondern wird als Privatperson innerhalb des familiären Kontextes und seiner eigenen literarischen Arbeit festgehalten.⁵¹⁴

Das Elternpaar schenkt dem Betrachter keinen Blick, nur zwei Töchter, welche sich an die Knie des Vaters schmiegen, schauen aus der Szenerie. Die Eltern, welche das Zentrum in engem körperlichem Kontakt bilden, eint das Viertelprofil. Die Frau sucht den Blick des Mannes, dieser erwidert ihn allerdings nicht und starrt verträumt zu Boden. Die Mutter schlicht und züchtig verhüllt, verbirgt durch schwere Stoffmasse ihre weibliche Gestalt. Ihre

Porträt der Anna Amalia von Sachsen-Weimar ist nachgewiesen, aber auch Bildnisse Goethes (1775), des Herzogs Carl August (1791), der Luise von Sachsen-Weimar (ca. 1775/80). Ab 1776 wurde er Leiter der herzoglichen freien Zeichenschule in Weimar. Mit Friedrich Justin Bertuch war er Herausgeber des „Journal des Luxus und der Moden“, für welches er die kolorierten Modekupfer herstellte. Er war des Weiteren ein begabter Landschaftsmaler, wie er auf Reisen unter anderem mit Goethe in den Harz beweist. Im Laufe seiner Karriere wandte er sich vermehrt dieser Gattung zu, unter anderem auf Grund der Abneigung gegenüber der klassizistischen Figurendarstellung. (Kröll 1980, S. 686.)

⁵¹² Knorr 2003, S. 220.

⁵¹³ Christoph Martin Wieland (5. September 1733 Oberholzheim – 20. Januar 1813 Weimar)

Der Dichter war der Sohn eines Pfarrers, wodurch ihm eine umfassende theologische Bildung zukam sowie Latein. Schon früh kam er in Kontakt mit griechischen und lateinischen Philosophen sowie Dichtern. 1752 zog er nach Tübingen, wo er sich dem Studium des Rechts zuwenden wollte, er war jedoch mehr bemüht um Kontakte in den Literatenkreis. Er wurde Schüler Bodmers. 1754 ging er nach Zürich als Privatlehrer, 1759 nach Bern. In diesen Jahren entsteht sein Prosaversuch *Araspes und Panthea*. 1760 zog er in die Reichsstadt Biberach für die Position des Kanzleiverwalters. Er verkehrte in der Gesellschaft des Grafen Friedrich von Stadion. In dem Zwiespalt zwischen bürgerlicher und adeliger Welt entstanden die Werke *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei* oder *die Abenteuer des Don Sylvio Rosalva* und *Die Geschichte des Agathon*, welche einem „Bildungsroman“ entsprechen.

1765 schloss er die Ehe mit der aus Augsburg stammenden Kaufmannstochter Anna Dorothea von Hillenbrand, welche ihm neun Kinder schenkte. 1769 erhielt er einen Professorenposten an der Erfurter Universität. 1772 wandte er sich von diesem Posten an und nahm die Berufung als privater Prinzenlehrer am Weimarer Hof der Herzogin Anna Amalia an. Diese Stelle währte allerdings nur drei Jahre. 1773 gründete Wieland eine Kulturzeitschrift, den „Teutschen Merkur“. Im Jahre 1801 verstarb seine Gattin. (Jaumann 1999, S. 482-483.)

⁵¹⁴ Knorr 2003, S. 87.

Haare sind streng zurückgebunden und unter einer Spitzhaube versteckt. Zwei der Kinder aus der Familiengruppe sind leicht entfernt und stehen Hand in Hand im linken Bildgrund, Die größere Schwester umfasst ihre kleine Schwester, welche eine Puppe umarmt, liebevoll von hinten.

Das Familienbildnis erläutert die bürgerliche Idylle, laut Hoffmann ein Porträt „innigster Familiengemeinschaft“⁵¹⁵. Knorr hebt allerdings das Interieur hervor, welches eher einer Kulisse statt einem realistischen bürgerlichen Interieur entspricht und zahlreiche Anspielungen zu Wielands Person, einem der stärksten Vertreter der deutschen Aufklärung, enthält.⁵¹⁶

Wieland befindet sich entsprechend der neuen Moral zwar am Schreibtisch, wird aber umgeben, und dominiert durch die Familie. Wieland wendet sich dadurch von der Klassik ab und so wird dieses Bildnis zum Programmbild eines Lebensabschnittes.⁵¹⁷

Der Raum ist eine Bühne, die Kunst und Kultur suggeriert. An der Wand des Kabinetts im linken Bildgrund steht ein Tasteninstrument.⁵¹⁸ Die durch Holzvertäfelungen gegliederte Wand beherbergt zwei ovale Reliefplatten sowie ein Gemälde, eine mythologische Szene. In einer Nische im rechten Bildgrund steht eine Statue der „drei Grazien“ sowie ein Sekretär mit einer Porträtbüste von Sokrates⁵¹⁹, auf dem Schrifftum unordentlich gehäuft ist. Vor dem Sekretär und neben einem Schemel liegen Bücher.

Das Klavierinstrument reiht sich in den intellektuellen Kanon ein sowie es des Weiteren ein Indiz für das harmonische Untereinander zwischen den Familienmitgliedern ist. Die Tasten des Instrumentes werden von der Frau nicht angeschlagen, die Sorge um die Kinder steht im Vordergrund, denn der Haushalt geht vor. Körperliche Nähe zwischen Familienmitgliedern ist charakteristisch für den neuen, offenen Umgang mit Emotionalität.⁵²⁰ Nicht ausschließlich die Mutter, sondern auch der Vater nimmt körperlichen Kontakt zu den Kindern auf. Im Bürgertum ist eine Interaktion zwischen Vater und Kind und deren Abbildung vermehrt gegeben – eine Übernahme von englischen Vorbildern.⁵²¹

Die Blicke des Ehepaares strahlen Sentimentalität und Melancholie aus. Die Frau demonstriert ihre Rolle, nicht ihre Person. Sie ist Teil des gesellschaftlichen Verbundes und repräsen-

⁵¹⁵ Hoffmann 1934, S. 70.

⁵¹⁶ Auf Grund der Bedeutungsebene bildlicher Symbole und dessen Auskleidung des Raumes proklamiert Knorr eine Nähe zu niederländischen Gemäldetradition. Die metaphorischen Verweise zu seinem Leben sind bei Knorr (2003) aufgeführt. (Knorr 2003, S. 87-88.)

⁵¹⁷ Lorenz 1985, S. 44-45.

⁵¹⁸ Die Identifikation des Instrumentes ist schwierig. Auf Grund fehlender Sicht auf Dockenleiste kann es sich neben einem Spinett auch um ein Tafelklavier oder Clavichord handeln. (Auskunft Alfons Huber KHM.)

⁵¹⁹ Knorr 2003, S. 88.

⁵²⁰ Weber-Kellermann 1991, S. 53.

⁵²¹ Kluxen 1989, S. 166.

tiert ihn quasi. So hat sie auch keinen direkten Bezug zum Tasteninstrument, ihr Wirken gilt dem Wohlergehen der Familie.

5.1.2.3. Die musizierende Familie als Keimzelle der Gesellschaft

Auf Grund des neuen Menschenbildes der Aufklärung gewannen neue Bezugsgruppen im Porträt Beachtung. Nicht nur das Individuum war abbildungswert, sondern auch das soziale Umfeld, insbesondere die Familie⁵²².⁵²³ Seit dem 15. Jahrhundert ist eine Entwicklung des „Familiensinnes“ feststellbar, der im Mittelalter noch nicht spürbar war und jetzt im Bürgertum besonders beheimatet ist.⁵²⁴

Die Familie war immer die Keimzelle der Gesellschaft und doch unterlag sie als Institution vielfältigen Wandlungsprozessen in sozialer, politischer, ökonomischer, kultureller Hinsicht.⁵²⁵ Mit ihr wandelten sich auch die Bildthemen. Die Französische Revolution sorgte für einen Wandel im Eherecht.⁵²⁶ Die Kirche wurde in ihrer Stellung bei der Eheschließung maßgeblich enteignet, und die Ehe wurde zu einem Bestandteil des profanen bürgerlichen Rechtes. Die Verbindung von Mann und Frau war jetzt kein Kaufvertrag mehr, der die Frau dem Mann übereignete, sondern ein Vertrag zwischen zwei Individuen.⁵²⁷

In der Praxis jedoch blieb die Frau nicht nur ökonomisch, sondern auch rechtlich abhängig von ihrem Gatten und auch die kirchlichen Doktrinen bestimmten weiterhin das Ehegeschehen, denn es gab weiterhin Werte, die Ehe- und Haushaltsführung reglementierten, die theologisch begründet waren.⁵²⁸ Das Ideal der Gleichheit durch die Verbindung zweier Individuen war also Theorie und die Rolle der Gattin war die der Hausfrau und Mutter.⁵²⁹

Die feudalen, herrschaftsständischen Produktionsweisen verschwanden, die Bevölkerung wuchs am Ende des 18. Jahrhunderts und aus England kamen neue technische Errungenschaften. Dies löste auch in Deutschland eine Industrialisierung aus.⁵³⁰ Neben der

⁵²² In England ist dieser Schritt schon früher festzumachen, man beachte die Konversationsstücke Johann Zoffanys, darunter auch das Familienbildnis der Familie Gore und des Lord Cowper.

⁵²³ Kluxen 1989, S. 47.

⁵²⁴ Rieger 1981, S. 38.

⁵²⁵ Schmidt-Voges 2010, S. 10.

⁵²⁶ Die Zivilehe fand ihre Einführung um 1875/76, wobei sie etwa 1900 in das BGB aufgenommen wurde. (Weber-Kellermann 1974, S. 98.)

⁵²⁷ Weber-Kellermann 1974, S. 98-99.

⁵²⁸ Schmidt-Voges 2010, S. 17-18.

⁵²⁹ Weber-Kellermann 1974, S. 98-99.

⁵³⁰ Weber-Kellermann 1991, S. 12.

Französische Revolution war es die industrielle Revolution, die Umstrukturierungen im Menschen- und Gesellschaftsbild erwirkte.⁵³¹

Es fand eine Verlagerung der Produktionsstätte aus dem häuslichen in den öffentlichen Bereich statt. Diese Entwicklung vollzog sich von der Aufstellung von Maschinen in den Heimarbeiterhäusern bis zur Errichtung eigener Fabrikgebäude. Die Arbeitsteilung begann. Nicht nur Fabrikarbeiter hatten eine genaue Anzahl von Stunden an Arbeitszeit abzuleisten, sondern auch andere Berufsgruppen, wie Unternehmer oder Staatsbeamte.⁵³²

Die Familie verlor aus ökonomischer Sicht an Bedeutung und wurde zu einem privaten Raum, in der die Obrigkeit keine Verfügungsgewalt mehr besaß. Dieser sanktionsfreie Raum wurde durch das strenge Sittlichkeitsbild reglementiert. Das familiäre Leben musste sichtbar sein, offen, damit die Einhaltung der Regeln durch die soziale Umwelt kontrollierbar waren.⁵³³

Auch die intellektuelle Bildung der Kinder verlagerte sich durch die Schulpflicht aus dem mütterlichen Verantwortungsgebiet. Es gab Leerstellen zu füllen und Ziel wurde eine sentimentale Erfüllung des familiären, häuslichen Lebens. Das Leitbild beinhaltete das Oberhaupt der Familie, der erwerbstätige Vater, eine Mutter, die den Haushalt versorgte und deren wohlgeratene Kinder, deren Aufzucht sie sich widmeten.⁵³⁴ Daneben wurden die Werte des Individualismus, der Privatsphäre und die Gedanken der Humanität hoch gehalten. In der Malerei werden die engen Beziehungen unter den Familienmitgliedern aufgenommen. Die Kinder rücken ebenfalls ins Blickfeld wie die pädagogischen Bemühungen ihrer Eltern.⁵³⁵

Neue Räume werden im Biedermeier geschaffen: das Wohnzimmer und die Kinderstube,⁵³⁶ und es gab Funktionszuschreibungen der einzelnen Zimmer, Zimmer zum Dinieren, zum Ruhen, zum Repräsentieren. Die Wohnung wurde zum Statussymbol, wobei dem Salon die Bestimmung als Empfangsraum oblag.⁵³⁷

„Das Biedermeier hatte noch, mit besonderer Liebe, ungetünchte Wände oder solche in schlichtem Grün, seine Möbel waren so ehrlich-klar, hell-schön wie wenige andere vorher. Geraffter Mull ließ das Tageslicht doppelt weiß herein, es fiel auf die Vitrine und den

⁵³¹ Laut Weber-Kellermann kann der Wandel, auf Grund der Dauer über mehrere Generationen hinweg, nicht als Revolution bezeichnet werden. Es ist kein schlagartiger Bruch zu verzeichnen, sondern ein schleichender Wechsel. (Weber-Kellermann 1974, S. 99-100.)

⁵³² Weber-Kellermann 1974, S. 100-101.

⁵³³ Schmidt-Voges 2010, S. 20.

⁵³⁴ Weber-Kellermann 1974, S. 107-108.

⁵³⁵ Kluxen 1989, S. 47.

⁵³⁶ Weber-Kellermann 1974, S. 108.

⁵³⁷ Sabin 1998, S. 27.

*Kirschbaumschrank, auf den reinen Rundtisch mit den schlanken Beinen oder der wohlgestalteten Säule, die ihn trug, auf bescheiden-reiche Lyrastühle, auf das sanftmächtige Kanapee. Und wenn man damals dies ganze Wesen auch neugriechisch nannte, so war es doch völlig bei sich zu Hause, war überall mehr Sein als Schein.*⁵³⁸

Der Philosoph Ernst Bloch charakterisiert so das bürgerliche Wohnwesen⁵³⁹, das vor allem als Rückzugsort an Bedeutung gewann. Das deutsche Wort Gemütlichkeit wurde in den eigenen vier Wänden geprägt und zelebriert, auch da „störende Geräte“ aus der Arbeitswelt im Haushalt verschwanden. Man war unter sich, die Politik weit weg.⁵⁴⁰ Die Härte des aufkommenden Kapitalismus blieb vor der Tür.⁵⁴¹

Die Familie wird der Lebensmittelpunkt des Biedermeiers. Und hier ist es vor allem die Kleinfamilie, die Verwandtschaft gehört nicht mehr zum Kern. Dies spiegeln Bildende Kunst wie Literatur wider.⁵⁴²

*„Als eine Art von Musikmaschine und ausgesprochenes Soloinstrument mit Orchesterwirkung, für das nun eine Fülle von Musikliteratur entstand, war [das Klavier] für die personenarme Kleinfamilie geradezu ideal.“*⁵⁴³

Mit der Familiensituation wandelte sich auch die Rolle der Frau in der Gesellschaft.⁵⁴⁴ Für die Frau bedeutete es einen Rückzug in den privaten Raum, sie war aus dem Produktionsprozess ausgegliedert und verlor an Selbständigkeit.⁵⁴⁵

Das Zuhause wurde zum Ort der physischen wie psychischen Reproduktion des Mannes, die die Frau zu garantieren hatte.⁵⁴⁶ Und die berühmten drei K's bestimmen laut Weber-Kellermann seit Anfang des 19. Jahrhunderts das Leben der Frau: Kirche, Küche und Kinder. Auswege gab es nur in Einzelfällen. Einen Sonderfall stellt der Salon dar, in dem die Frau eine führende Rolle innehatte. Diese Freiheit geistiger wie musischer Art war allerdings nur in einem bestimmten, gesellschaftlich hoch stehenden Milieu möglich und bildete sich vorwiegend im Berlin Anfang des 19. Jahrhunderts heraus.⁵⁴⁷

⁵³⁸ Bloch 1954, S. 405.

⁵³⁹ Weber-Kellermann 1991, S. 58.

⁵⁴⁰ Weber-Kellermann 1991, S. 46.

⁵⁴¹ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 203.

⁵⁴² Krüger 1982, S. 195.

⁵⁴³ Weber-Kellermann 1976, S. 159.

⁵⁴⁴ Kluxen 1989, S. 152.

⁵⁴⁵ Weber-Kellermann 1991, S. 12.

⁵⁴⁶ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 202-203.

⁵⁴⁷ Weber-Kellermann 1974, S. 102-103.

Das Familienporträt

Die Familie fungierte im Biedermeier als Einheit, als ein Einzelwesen zusammengeschlossen aus einer gefühlvollen Seelengemeinschaft, wobei sie mit diesem Wertewandel die höfische, barocke Porträttradition mit der Intention der Repräsentation ersetzte.⁵⁴⁸ Die innerfamiliären Bindungen zeigen sich auf Abbildungen gefühlsbetont und transportieren das neue Familienkonzept^{549 550}.

Das Familienporträt ist dem Genre des Gruppenporträts zugehörig, wobei es in mehreren Abstufungen bezüglich Groß- und Kleinfamilie, Mutter- oder Vater-Kindgefüge⁵⁵¹ sowie des Ehepaares ausgeführt wird. England verhalf zur Stilistik dieses Genres in der Vermittlung von emotionaler Verbundenheit. Neben der Präsentation von Zusammengehörigkeit war die Demonstration von bürgerlichen Tugenden, wie des Familiensinns, obligat. Das Familienporträt, vorwiegend das der Kleinfamilie, stellte sich als das beliebteste Motiv des Gruppenbildnisses im Bürgertum heraus.⁵⁵² Das Gruppenbildnis lässt sich als Reaktion zum bereits abgehandelten „conversation piece“⁵⁵³ deklarieren, welches in England seinen Ursprung fand, als bedeutender Vertreter sei hier ein weiteres Mal auf Johann Zoffany verwiesen. Das Konversationsstück ist als ein Bildnis inoffiziellen Charakters mit zumindest zwei zu identifizierenden Subjekten zu deklarieren, die in einer bestimmten Situation miteinander in Beziehung treten. Im Gegensatz zu Gruppenporträts aus den Niederlanden und Frankreich ist die Szenerie in eine private Umgebung verortet, eine gemeinsame Handlung aller Beteiligten wird obsolet.⁵⁵⁴

⁵⁴⁸ Lorenz 1985, S. IX.

⁵⁴⁹ Nicht ausschließlich das Bürgertum bediente sich dieses Familienideals, auch der Adel griff darauf zurück und instrumentierte es als Legitimationsmittel gegenüber dem bürgerlichen Stand. (Kluxen 1989, S. 163.)

⁵⁵⁰ Kluxen 1989, S. 162-163.

⁵⁵¹ *Abbrevierte* (Lorenz 1985, S. 102.) *Familienporträts*: Die Familie findet nicht ausschließlich als Gesamtkomplex Betrachtung, sondern wird ebenfalls in Ausschnitten behandelt, wie durch die Mutter-Kind Beziehung. Diese Bruchstückhaftigkeit dient ebengleich zur Vermittlung der Institution Familie. Laut Kluxen war England bezüglich dieser Gattung weit einflussreicher als in den reinen Familienbildnissen. In der Präsentation von Teilen der Familie kann ein Augenmerk auf bestimmte Motive oder Werte gelegt werden. So ist vermehrt eine Konstellation zwischen Mutter und Kind zu verzeichnen als Sinnbild für die Mutterliebe, die Kinder tangieren zu einer Metapher für Natürlichkeit und erwecken in ihrer Anfügung vermehrt das Bild von einem Attributstatus. Die Mütterlichkeit rückt im 18. Jahrhundert durch die geistigen Umbrüche ins Interessensfeld der Malerei. Im Gegensatz zu Familienbildnissen, welche die Repräsentation des Familienideals bediente, beschränkt sich das abbrevierte Porträt vornehmlich auf eine ausschließlich gefühlsbetonte Stufe. Dieser Umstand spiegelt sich in der vollständigen Negation von Standes- und Schichtenmerkmalen. (Kluxen 1989, S. 166-167.)

⁵⁵² Kluxen 1989, S. 162.

⁵⁵³ Siehe dazu Praz 1971.

⁵⁵⁴ Kluxen 1989, S. 162.

Basler Familienkonzert von Sebastian Gutzwiller

Sebastian Gutzwiller⁵⁵⁵ und sein Familienporträt (Abb. 34) soll auf Grund der geographischen Nähe des Elsass an das deutsche Kaiserreich sowie angesichts der Übernahme des Gebietes kurz vor des Künstlers Tode, Behandlung finden. Der Maler versammelt in seinem Werk von 1849 eine Familie in einer gutbürgerlichen Stube, dem Rückzugsort der Harmonie und Stille des Biedermeier.⁵⁵⁶

Der Betrachter blickt mit Distanz auf die Szenerie, in der die Personen in Ganzfigur angefertigt sind. Acht Personen, darunter ein Kleinkind sind in alltägliche Tätigkeiten vertieft. Im Vordergrund der linken Bildhälfte sitzt ein, dem Betrachter den Rücken zukehrendes, Mädchen mit verlorenem Profil, welches, sich auf einem Schemel mit einem Zoologiebuch⁵⁵⁷ abstützt und liebevoll das Händchen des Kleinkindes umfasst. Das pausbackige Kind wendet der vermeintlichen Schwester den Blick zu, wobei es eine Schnur mit einem Spielzeugkinderwagen hinter sich herzieht, aus dem unbeachtet eine Puppe fällt. Um einen im Mittelgrund befindlichen rechteckigen Holztisch gruppieren sich drei Familienmitglieder. Ein Herr, in Dreiviertelporträt, nimmt Bezug zur Kindergruppe auf und erhebt gegen die Sprösslinge mahnend den Zeigefinger. Er überschneidet mit seinem Körper eine ältere Dame, welche sich konzentriert einer Hausarbeit widmet.

An der schmalen hinteren Tischseite, von dem Möbelstück halb verdeckt, präsentiert sich als Halbfigur ein Querflöte spielender Mann. Er allein wendet seinen Blick in beinahe vollständiger Frontalansicht aus dem Bild. Trotz seiner im Hintergrund verorteten Gestalt bildet er das Zentrum der Komposition und verstärkt diesen Umstand durch seinen Blick. Vor ihm liegt ein geöffnetes Notenbüchlein.

Rechts vom Tisch sitzt ein dem Betrachter mit dem Rücken zugewandtes Fräulein. Sie lauscht oder beteiligt sich gesanglich an einem musikalischen Trio, bestehend aus einer klappenlosen Querflöte, einer Violine und einem Tafelklavier. Die Musikanten sind im rechten Bildraum verortet, wobei eine Frau en profil in gerader Sitzhaltung die Tasten schlägt. Von ihr leicht verdeckt befindet sich leicht nach links versetzt der Violinist in beinahe

⁵⁵⁵ Sebastian Gutzwiller (1. November 1798 Uffheim – 20. Oktober 1872 Basel)

Gutzwiller, als ein elsässischer Maler sowie Restaurator, erhielt seine erste Malausbildung in Mulhouse. Er wechselte später nach Paris, wo er eine Akademie besuchte. 1821 heiratete er Caroline Grumer in Mulhouse. Nach einer Zeit als Wandermaler blieb er ab 1830 in Basel. Er befasste sich vor allem mit Porträts, Historiengemälden sowie sakralen Themen. So sind verschiedene Altarbilder aus seiner Hand nachweisbar. In seinen Porträts ist das biedermeierlich-bürgerliche Leben verinnerlicht. Laut Gericke-Budliger sei seine Malerei nicht durch ideenreiche Eigenständigkeit zu konstatieren, sondern zeichne sich vor allem durch solide Handwerklichkeit aus, wobei Linienführung sowie die kräftige Farbwahl den Nazarenern ähnelt. (Gericke-Budliger 2010, S. 320-321.)

⁵⁵⁶ Salmen 1969, S. 174.

⁵⁵⁷ Salmen 1969, S. 174.

vollständiger Frontalansicht des Körpers. Er neigt den Kopf während des Spiels nach rechts unten. Sein Blick trifft auf die Noten, die auf dem Tasteninstrument liegen.

„Der allererste Eindruck vom bürgerlichen Interieur nach der Jahrhundertmitte ist Überladenheit und Verhüllung: eine erdrückende Fülle von Gegenständen, häufig dem Blick entzogen durch Behänge und Kissen, durch Decken und Tapeten, aber immer kunstvoll gearbeitet und verziert. Kein Bild ohne vergoldeten, ziselierten, ornamentierten oder sogar samtüberzogenen Rahmen, keine Sitzgelegenheit ohne Polster oder Überzug, kein Stück Stoff ohne Troddeln oder Fransen, kein Stück Holz, das nicht durch die Hände des Drechslers gegangen wäre, keine Oberfläche ohne Deckchen oder irgendeinen Gegenstand darauf.“⁵⁵⁸

Der bürgerliche Wohnraum ist mit hölzernen Möbelstücken und allerlei „Firlefanz“ übersät. An der linken Wand befindet sich eine angedeutete Garderobe, eine schwere Wanduhr, an welcher ein Regenschirm baumelt, daneben ein Schrank in einer Nische, auf dem zwei Porträtbüsten – Goethe und Schiller⁵⁵⁹ – stehen sowie ein Eckschränkchen, auf dem sich Porzellan sowie eine Vase mit Blumen befinden. Die dem Betrachter frontal zugerichtete Wand enthält zwei Nischen mit Fenstern. Eingefasst werden die Fenster mit Gemälden sowie von einem Spiegel, in dem sich allerdings keine Spiegelung des Raumes findet. Unter ihm befindet sich eine Reproduktion des *Letzten Abendmahls* von Leonardo da Vinci.⁵⁶⁰ Die rechte Raumwand beherbergt im unteren Segment zahlreiche Bilder, darunter Porträts und Hängekästen mit Büchern. An der Wand lehnen ein Tafelklavier sowie ein Abstelltischchen, welches bedeckt von einer unordentlich zur Seite geschobenen Tischdecke, einem Blumenkorb, einer Weinflasche, Gläsern und einem Teller ist. Die Schublade des Möbels steht offen. Zwischen den Tischbeinen drückt sich eine Katze angsterfüllt an die Wand, da ein Hund auf sie lauert. Ein Vogel befindet sich in einem Käfig, welcher über den Musikern von der Decke hängt.

Im Gegensatz zu Johann Friedrich Dryanders Bildnis der *Familie Bruch im Stiefel* ist die Wohnstube hier reich ausgestattet. Besitz in Form von Kunstgegenständen, Musikinstrumenten, Kinderspielzeug und allerhand Krimskrams wird dem Betrachter vorgeführt.

Die Frau, zu deren Hauptaufgabe auch das Handarbeiten gehörte, bereicherte das Heim mit nett anzuschauendem, aber sinnentleertem Plunder.⁵⁶¹ Die detailverliebte Ausstattung vermittelt eine Wohnlichkeit, die realistisch wirkt. Die demonstrativ und theatralisch

⁵⁵⁸ Hobsbawm 1978, S. 405.

⁵⁵⁹ Salmen 1969, S. 174.

⁵⁶⁰ Salmen 1969, S. 174.

⁵⁶¹ Krüger 1982, S. 196.

aufgehäuften Stapel von Büchern, welche in Bildnissen adeliger Frauen und Männer anzufinden waren, gibt es hier nicht. Die Bücher sind geordnet, nur die Dinge, die gerade benutzt werden, liegen frei herum.

Die Idylle in der Stube wird durch die Versenkung in die Beschäftigung demonstriert. Die Musik nimmt hier den gleichen Wert wie Handarbeit und das Spiel der Kinder ein. Und doch schafft sie Harmonie und ist übergeordnet, denn der Vater ermahnt die Kinder zur Ruhe, um die Klänge der Musik nicht zu übertönen. Musik habe man schließlich im stillen Hause wachsam zu verfolgen und empfindsam aufzunehmen und nicht als Hintergrundunterhaltung zu verstehen.⁵⁶² Das Zimmer wird ein Mikrokosmos bürgerlichen Lebens, die Welt schaut nur durch das Fenster hinein.⁵⁶³

Das Klavier dient in dieser Anordnung mehreren sozialen Vollzügen und wird nicht nur einem Benutzer zugeschrieben, es bezieht alle Anwesenden ein.⁵⁶⁴

Hier sitzt eine Frau am Klavier. Sie ist zwar als Individuum gezeichnet, aber ihr Sein erschließt sich durch den Kontext der Familiensituation. Die Frau am Klavier ist als eine Art Institution ein Teil der bürgerlichen Familie. Sie sitzt spielend an einem realen Instrument. Eine realistische Darstellung tritt an die Stelle der adeligen Attributlastigkeit. Die bürgerliche Frau arbeitet zwar nicht im Produktionsprozess, gibt sich allerdings auch nicht der Müßigkeit hin. Sie spielt Klavier.

Die Familie Menzel am Flügel von Adolph Friedrich Erdmann von Menzel

Adolph Friedrich Erdmann von Menzel⁵⁶⁵ präsentiert die gleiche Thematik, aber in anderer Ausführung, ein Selbstporträt mit Familie (Abb. 35) aus dem Jahre 1851. Ein junges Mädchen

⁵⁶² Salmen 1969, S. 174.

⁵⁶³ Lorenz 1985, S. 140.

⁵⁶⁴ Daub 2009, S. 38

⁵⁶⁵ Adolph Friedrich Erdmann von Menzel (8. Dezember 1815 Breslau – 9. Februar 1905 Berlin)

Menzel als Maler, Zeichner und Grafiker kam 1830 nach Berlin. Er übernahm nach des Vaters Tod seine lithografische Werkstatt. Er ist vorwiegend als Autodidakt zu deklarieren, da er nur im Sommer 1830 die Berliner Akademie besuchte. Er bildete sich, durch seine lithografischen Arbeiten selbst weiter. Mit Radierungen hat sich Menzel nur wenig befasst, Aquarelle sind selten, dafür lassen sich mannigfache Bleistift-, Buntstift- sowie Federzeichnungen und Gouachen nachweisen. Diese haben einen malerischen Charakter, da sie realistisch und naturalistisch ausgeführt sind. Im Laufe seines Lebens wurde diesen vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt, wobei eine ansteigende Detailtreue zu verzeichnen ist. Die Motive schweifen vermehrt in die Gebiete der Allegorie, der Satire oder des Humors. Menzel war ein Meister des Blei- oder Silberstiftes, er beherrschte kunstvoll die Gradwanderung zwischen harter Strichführung unter zartem Einsatz des Wischers. Im Zuge seiner Karriere wählte er schlussendlich den Schreinerschrift, dieser barg den Vorteil des schnellen Wechsels zwischen harten und dünnen sowie weichen und breiten Strichen. Farbige Zeichnungen werden bei Menzel zu hochwertigen Bildern. Seinen Bekanntheitsgrad erwarb sich Menzel vorwiegend durch die Bildnisse Friedrichs des Großen. Paris besuchte er dreimal, wobei er Courbet kennenlernte. Des Weiteren hielt er sich in Verona auf, es sind diesbezüglich allerdings keine stilistischen Einflüsse zu belegen. Für seinen Stil waren vor allem Reisen

in Kniestück, Constanze Martini⁵⁶⁶ eine nahe Verwandte der Emilie und des Richard Menzels am Flügel,⁵⁶⁷ am linken Bildrand sitzend, führt als Repoussoirfigur den Blick des Betrachters ins Bild.

In Profilansicht widmet sie sich umsichtig einer Handarbeit und scheint in diese Tätigkeit vollends versunken zu sein. Es geschieht eine räumliche Staffellung der Personen in Leserichtung, wobei die drei um einen Flügel verorteten jeweils von der vorderen überschritten werden. Das nur mit feinen Strichen angedeutete Klavier fluchtet in seiner zum Betrachter schrägen Aufstellung nach rechts. Auf ihm steht eine Gaslampe, welche ausreichend Licht zum Lesen der Noten bietet. An dem Musikinstrument hat sich die Schwester Emilie Menzel,⁵⁶⁸ im Kniestück, auf einem schmucklosen Stuhl niedergelassen. Ihr Blick in Dreiviertelansicht voll jugendlichem Charme, schweift allerdings vom Flügel und den Noten ab und wendet sich in den Betrachterraum. Ihre Hände berühren die Tasten nicht, ihre Haltung ist leicht nach vorne gebeugt und widerspricht somit dem bürgerlichen Körperkanon des geraden und aufgerichteten Rückens.⁵⁶⁹ Durch diese Beugung gibt sie allerdings den Blick auf ihren Bruder, Richard Menzel,⁵⁷⁰ frei, welcher am Flügel sitzend seine Hände auf die Klaviatur legt. Im Gegensatz zu ihr weist er eine adäquate Sitzhaltung auf; sein Blick ist in Profilansicht in tiefer Konzentration auf die Noten gerichtet. Die Szenerie überragt stehend in beinahe Ganzfigur der Maler am rechten Bildrand, wobei eine Bedeutungsstaffellung seine hervorgehobene Rolle, als Familienoberhaupt, demonstriert. Die patriarchalische Pyramide ist gewahrt, aufgebrochen ist jedoch zu Gunsten der Darstellung eines Familienzusammenhaltes die Positionierung der Geschlechter, wobei die rechte die Männerseite und die linke die Frauenseite darstellt.⁵⁷¹

Der Maler selbst unverheiratet, demonstriert seine Liebe zur Musik und zu häuslicher Harmonie.⁵⁷² Die Interaktion mit dem Musikinstrument deutet nicht auf ein Posieren und der Demonstration einer Beschäftigung hin. Der Betrachter wird in die Bildkomposition durch die

innerhalb der deutschsprachigen Gebiete prägend. Es sind ungefähr 40 in Öl angefertigte Studien sowie Gemälde und mehrere 1000 Zeichnungen, Pastelle sowie Aquarelle nachzuweisen. (Kern 1930, S. 400-402.)

⁵⁶⁶ Salmen 1969, S. 162.

⁵⁶⁷ Riemann-Reyher 1996/ 1997, S. 61.

⁵⁶⁸ Salmen 1969, S. 162.

⁵⁶⁹ Freia Hoffmann konstatiert als bürgerliches, weibliches Ideal die Bewegungslosigkeit: „Wenn Korsetts, Schnürleiber, enge Gürtel, hohe Kragen, aufgetürmte Frisuren, Stiefelchen, hohe Absätze und hochlehnige gerade Stühle noch nicht zum gewünschten Erscheinungsbild geführt hatten, wurden auch hier Geräte zur Aufrichtung des Rückgrats und zur Streckung der Wirbelsäule eingesetzt. Als Gegengewicht zum Studium des Klaviers [...] gab es eine Vorrichtung, bei der man der vor dem Instrument sitzenden Frau einen Reifen um den Kopf legte; an diesem Reifen war mit langer Schnur ein Gewicht befestigt, das die Spielerin durch Anspannung der Rückenmuskulatur anheben mußte.“ (Hoffmann 1991, S. 42/ 45-46.)

⁵⁷⁰ Salmen 1969, S. 162.

⁵⁷¹ Weber-Kellermann 1991, S. 53.

⁵⁷² Salmen 1969, S. 162.

Blickbezüge mit einbezogen, ihm wird der Umstand vermittelt, als Voyeur die Szene unterbrochen zu haben. Emilie Menzel blickt dem mutmaßlichen Voyeur entgegen, dem vermeintlichen Freier, wobei der Bruder ihn mit ernster Miene mustert. Handarbeit und das Klavierspiel werden als adäquate Beschäftigungen der Frau propagiert. Menzel verzichtet bei seinen weiblichen Familienmitgliedern auf eine erotische Komponente, mit welcher er manche anderen weiblichen Modelle am Klavier umgibt. In züchtiger Kleidung mit zugeknöpftem Dekolleté präsentieren sie die Wohlerzogenheit, Keuschheit und Zurückhaltung der bürgerlichen Tochter. Sie fungieren so als Aushängeschild für die Familie.

Menzel thematisiert des Weiteren das Vierhändigspiel der Geschwister am gleichen Klavier.

*„Das tote Ding, das man gekauft hat, bedarf der Menschen, um sich in seiner wahren Substanz entfalten zu können. Und diese Entfaltung ist auch gleich kommunal, von einer guten, sinnvollen Arbeitsteilung bestimmt.“*⁵⁷³

5.1.2.4. Klavier zu vier Händen

Vor 1800 war es noch üblich auf zwei getrennten Klaviaturen dem gemeinsamen Klavierspiel nachzugehen, im 19. Jahrhundert erlebte das Vierhändigspielen an einem Instrument seine Blüte, seien es nun Mütter und Töchter, Geschwister, Verliebte oder Lehrer und Schüler, die es im Salon oder Familienkreis ausübten.⁵⁷⁴

Vierhändiges Klavierspiel war immer nur halb-privat, denn man war nicht alleine und es hatte Showcharakter, durch das rasante Interagieren der Körper der Spieler. Das Klangergebnis ist ein Gemeinschaftsprodukt, die Individualität des Spielers aufgehoben,⁵⁷⁵ da die zwei Handpaare immer wie ein Geschöpf auftreten. Etwas, was nach Arbeitsteilung⁵⁷⁶ aussieht, verwandelt sich in ein Ineinander und Miteinander und lässt Assoziation zum Liebesakt aufkommen.⁵⁷⁷ Vierhändigspielen lud die Privatsphäre erotisch auf.⁵⁷⁸

⁵⁷³ Daub 2009, S. 97.

⁵⁷⁴ Daub 2009, S. 10-12.

⁵⁷⁵ Daub 2009, S. 17.

⁵⁷⁶ „Das vierhändige Klavierspiel ist arbeitsähnlich und in den Augen vieler Zeitgenossen scheint das das Phänomen zu verdammen – was wie trautes Zusammensein aussieht ist in Wahrheit Industrie. Doch andere Zeitgenossen scheinen auf die umgekehrte Möglichkeit hinzuweisen: daß vierhändiges Klavierspiel als Modell erhalten könnte für eine bessere Form der Arbeit, ein unentfremdetes, produktloses Schaffen.“ (Daub 2009, S. 32.)

⁵⁷⁷ Daub 2009, S. 24.

⁵⁷⁸ Daub 2009, S. 98.

„In einem Stück zu vier Händen läßt sich auch mit der Geliebten schwärmen, spielt sie Clavier.“⁵⁷⁹

5.1.2.5. Die „Arbeit“ am Klavier

Wenn sich Frauen ans Klavier setzten, verrichteten sie auch Arbeit, nämlich Arbeit am Standesbewusstsein und dessen Demonstration.⁵⁸⁰ Die Frau am Klavier wurde zum Vorzeigeobjekt.⁵⁸¹ Die Abgrenzung von anderen, unteren Klassen konnte durch ausgestellten Müßiggang oder durch Konsum vollzogen werden.⁵⁸²

Klavierspielen war ein zweckfreier Zeitvertreib, der demonstrativen Charakter hatte. Man hörte, dass die Dame des Hauses Zeit für diese luxuriöse Tätigkeit erübrigen konnte. Meist wurden diese Aufgaben dann allerdings an die Töchter delegiert.⁵⁸³ Am Klavier arbeiten konnte nur der, der sich nicht seinen Lebensunterhalt selbst verdienen musste. Und doch übte manches Bürgerkind Stunden um Stunden und stand, was die reine „Arbeitszeit“ betraf, nicht denen nach, die in den Textilfabriken ihren kargen Lohn verdienten.⁵⁸⁴

Es waren aber nicht immer nur Teile des Bürgertums, die sich den Wohlstand wirklich leisten konnten, sondern auch Familien, die dazu gehören wollten und so über ihre Verhältnisse lebten. Oft war das Geld knapp, um sich das zu leisten, was man für standesgemäß hielt: die Dienstboten, die Kleidung, die Instrumente. Die Verantwortung lag in der Regel bei den Ehefrauen. Sie mussten mit geringem Budget haushalten oder eine vor der Öffentlichkeit versteckte Nebenerwerbstätigkeit durchführen, um den Schein der finanziellen Sorglosigkeit aufrecht zu halten. Handarbeiten boten beispielsweise die Möglichkeit, heimlich Geld dazu zu verdienen, das so genannte „Nadelgeld“.

***Mädchen am Flügel* von Georg Friedrich Kersting**

Georg Friedrich Kersting⁵⁸⁵, ein Maler mit Liebe zum bürgerlichen Interieur, schuf um 1830/40 ein Gruppenbildnis zweier Frauen (Abb. 36), handarbeitend und klavierspielend in

⁵⁷⁹ Schumann 1854, S. 118.

⁵⁸⁰ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 233.

⁵⁸¹ Sabin 1998, S. 29.

⁵⁸² Zinnecker 1973, S. 102.

⁵⁸³ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 233.

⁵⁸⁴ Daub 2009, S. 36.

⁵⁸⁵ Georg Friedrich Kersting (31. Oktober 1785 Güstrow – 1. Juli 1847 Meißen)

Aus armen Verhältnissen stammend, gab sein Vater als Glasmaler ihm erstes Wissen mit auf den Weg, wobei dieses unter dem Maler Beutel ausgebaut wurde. Ein Verwandter ermöglichte ihm durch finanzielle Mittel den

einer Kammer. Schlicht in Dekor, spielt die Szenerie in einer Raumecke mit Holzdielen, wobei die schräg verlaufende Wand in der linken Bildhälfte ein, in einer Nische eingefügtes, großes Fenster beherbergt. Umspielt wird jenes mit einem transparenten, leichten Vorhang, welcher in Halbkreisform, gesäumt mit zierlichen Quasten, von der Decke fällt und das rechte Stoffende, in Falten geschlagen, an der Wand hinunter hängen lässt. An der zum Betrachter frontal gerichteten Wand findet sich nur ein quadratischer Gemälderahmen mit eingeschriebenem Rondell, auf dem vermutlich eine religiöse Szene abgebildet ist sowie, unter diesem, zwei weitere Bilder, vermutlich Porträts. Allein der Flügel, in Profilansicht, an die Wand anschließend, dargestellt und durch seine Größe aus dem Bild herausragend, bildet das Schmuckstück im Raumensemble.

Das Klavier gliedert sich nicht immer ins Raumarrangement, auf Grund seiner Größe und Form ist es vermehrt ein Fremdkörper. Der Flügel jedoch macht jeden Raum, in dem er Aufstellung findet, zum Klavierzimmer.⁵⁸⁶

In der linken Bildhälfte befindet sich als sitzende Ganzfigur ein Fräulein mit Spitzhaube, welche im Gegensatz zu ihrem Gesicht in Profilansicht, ihren Körper leicht dem Betrachter zuwendet. In gerader und aufrechter Sitzhaltung hat sie auf einem Holzstuhl Platz genommen, wobei sie eine handarbeitende Tätigkeit vollzieht, vermutlich Stricken oder Häkeln. Ihr Blick gilt nicht dem Betrachter, nicht der Handarbeit, sondern den Noten, welche auf dem Ständer des Flügels aufliegen. Leicht hinter ihr versetzt und von ihr kaum überschritten, befindet sich das junge Mädchen am Flügel. In annähernd vollständiger Profilansicht, ihren Körper in der Versunkenheit des Spiels leicht nach vorne gebeugt, liegen ihre ausgestreckten Arme und die von Instrument versteckten Fingerspitzen grazil auf der Klaviatur. Die mutmaßlich grazilen, feinen, weißen Hände von harter Erwerbsarbeit geschont, finden ihre Arbeit ausschließlich im sie nicht verletzenden und Schwielen verursachendem Klavierspiel.⁵⁸⁷

Die Klavierspielerin schenkt dem Betrachter keinerlei Aufmerksamkeit, sondern widmet all ihre Konzentration dem Instrumentalspiel. Der Blick ist gebannt auf die Noten gerichtet und versucht, jeglicher Ablenkung zu entgehen.

Besuch einer Akademie in Kopenhagen. Anschließend zog er nach Dresden. Er leistete Kriegsdienst, wobei er zum Leutnant ernannt wurde. 1816 kam ihm eine Anstellung als Zeichenlehrer der Fürstin Sapieha in Warschau zu. Die Liebe zog ihn allerdings nach Dresden, schlussendlich erhielt er die Stellung als Malervorsteher in der Porzellanmanufaktur in Meißen. Seine Schaffenszeit ist von 1800 bis 1845 zu deklarieren. Die anfänglichen Aquarelle finden ihre Stilistik im 18. Jahrhundert. Naturnähe der Holländer sowie Klassizistik in Form und Gestaltung sind im Porträt zu vernehmen. Er wandelt sich jedoch im Laufe seines Lebens vom Porträtmaler zum Genremaler. Seine größten Fähigkeiten entfaltete er im Zimmerporträt, wobei seine Hochphase in Weimar anzusetzen ist. Werke, welche selbst Goethe bewunderte. Seine Zimmerporträts vermitteln ein Bild der Gesellschaft, deren Leben und Beschäftigungen. (Eberlein 1927, S. 194-196.)

⁵⁸⁶ Daub 2009, S. 37-38

⁵⁸⁷ Daub 2009, S. 113.

Das durch das Fenster fallende Licht erleuchtet den Flügel sowie das an ihm spielende Mädchen, wodurch es sie als Protagonistin hervorhebt. Die Mitte der Komposition bilden die Arme des Mädchens, welche sich zu den Tasten strecken. Durch die helle Farbigkeit des Kleides hebt sie sich von ihrem weiblichen Gegenpart ab und vermittelt, in Licht getaucht, Engelsgleichheit. Die Kleidung verdeutlicht die Rundungen des weiblichen Körpers, die Haut bleibt aber züchtig bedeckt. Allein der Kragen am Dekolleté verleiht dem Kleid eine dekorative Note. Die Haare prachtvoll hochgesteckt, in Schlaufen gelegt, steuern zu ihrem adretten Aussehen bei.

Wahrscheinlich sind die beiden Mutter und Tochter. Der Altersunterschied sowie der aufmerksame und das Klavierspiel überwachende Blick sprechen dafür. Die Tochter fühlt den Blick der Mutter im Rücken. Für beide existiert kein Außen, keine Repräsentation ist gewollt, sondern beide sind vollständig in ihre eigene Welt vertieft. Sie demonstrieren nichts aktiv, aber ihr Tun und ihre Darstellung demonstriert in seiner Unbewegtheit Strebsamkeit im Dilettantentum und die „Erfüllung“ von Müßiggang durch die sinnvolle, sinnentleerte Tätigkeit des Klavierspielens.

„Der Begriff des Dilettanten, ursprünglich positiv gemeint, erhielt den Beigeschmack des Beschränkten und wurde im 19. Jahrhundert fast ausschließlich auf Frauen bezogen.“⁵⁸⁸

5.1.2.6. Die wohlerzogene Tochter

Mädchenerziehung war Erziehung zur Hausfrau und Gattin. Hausarbeiten und Handarbeiten mussten gelernt werden, Ordnung und Sauberkeit ein Muss.⁵⁸⁹

Schon früh wurde das bürgerliche Kind mit Musik konfrontiert, auf spielerische Weise wie durch das Erraten von Opernmelodien als auch durch den Drill am Instrument. Musik bildete somit einen Grundpfeiler der Bildung.⁵⁹⁰ Klavierspiel wird quasi zur Mitgift für heiratsfähige Frauen.⁵⁹¹ Im Gegensatz zu den Söhnen unterstanden die Töchter erheblich größerem Druck bezüglich des „bürgerlichen Leistungsethos“ und der musikalischen Praxis.⁵⁹² Musik, so

⁵⁸⁸ Rieger 1981, S. 37.

⁵⁸⁹ Weber-Kellermann 1991, S. 55.

⁵⁹⁰ Budde 2002, S. 434-435.

⁵⁹¹ Krille 1938, S. 115.

⁵⁹² Budde 2002, S. 436.

wurde ihnen vermittelt, sei Trost und Freudenspender in schweren Stunden, nicht nur für sie selbst, sondern vor allem für andere.⁵⁹³

„[...] es kommt der Vater verstimmt nach Hause, weil sie ihm draußen im feindlichen Leben gar hart zugesetzt haben; da öffnet das Töchterlein das Clavier, greift in die Tasten und singt dem Vater sein Lieblingslied – ist's nicht, als gienge auf dem Antlitz des Vaters die Sonne auf und scheuchte von dannen die bösen Schatten?“⁵⁹⁴

Die weiblichen Begabungen und Kräfte sind für die Theoretiker Rousseau und Pestalozzi von Natur aus gegeben und brauchen keine weitere Bildung für deren Entfaltung. In dem Fall, in welchem Musik zu Frohsinn, Eintracht und Andacht erziehen soll, ist deren Ausübung ebenfalls für das weibliche Geschlecht erwünscht. Allerdings sollte die Musikerziehung von dem Umstand Abstand nehmen, professionelle Musikerinnen zu fördern, ganz im Gegenteil, Begabung sollte unterdrückt werden.⁵⁹⁵

„[...] so halte ich es für Pflicht des Erziehers, das aufstrebende Genie des Mädchens zurückzudrücken, und auf alle Weise zu verhindern, daß es selbst die Größe seiner Anlagen nicht bemerke.“⁵⁹⁶

„Ich wünsche, daß meine Tochter von allen diesen Kunstfertigkeiten so viel erwerbe, als nötig ist, sich zuweilen mit der Ausübung zu ergötzen und den zufälligen Beurteilern keinen Ekel zu erwecken. Aber ich könnte mich nicht darüber freuen, wenn sie in irgendetwas von dieser Art eine Meisterin würde [...]. Wenn man von wenigen Ausnahmen abgeht, so wird man durchgängig finden, daß Meisterschaften von dieser Art den Mädchen und Frauen entweder mehr schaden als nützen, oder doch die gehörige Wirksamkeit weit besserer Triebe und Gaben verhindern. [...] Ich wünsche zwar, daß sich die Mädchen und Frauen an unschuldigen Schauspielen und Werken sowohl des Witzes als der Kunst vergnügen [...] aber ich möchte nicht gern sehen, daß meine Tochter sich zu dem geringsten Grade des Kunstrichteramtes gewöhnte.“⁵⁹⁷

⁵⁹³ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 203.

⁵⁹⁴ Köstlin 1879, S. 4.

⁵⁹⁵ Rieger 1981, S. 40.

⁵⁹⁶ Heydenreich 1800, zit.n. Rieger 1981, S. 35.

⁵⁹⁷ Basedow/ Fritsch 1913, S. 164-165.

Die Ausbildung der Bürgerstochter war nicht auf die Vorbereitung des Berufslebens gedacht, sondern das bruchstückhafte Können entsprach der Hinführung zu ihrer „natürlichen“ Bestimmung.⁵⁹⁸

Musiktheorie beschreiben viele Autoren als das für die Frau notwendige Übel beim Erlernen des Klavierspiels, denn sie ist bis zum Ende des Generalbass-Zeitalters für das Instrumentalspiel und die Liedbegleitung von Nöten. Ein wenig davon musste im Musikunterricht enthalten sein,⁵⁹⁹ auch wenn Hensel schreibt, dass Musiktheorie und Komposition *„entbehrliche mehr vergnügende als eigentlich nützende Künste [seien], die auch nur reichere und vornehmere, oder doch nur wenige, die das Genie selbst oder die Lust dazu triebe, anwenden könnten.“*⁶⁰⁰

So sind die Kompositionen der romantischen Klavierliteratur zumeist auf die vermeintlichen Bedürfnisse der Frau ausgerichtet und klingen in der Aneinanderreihung von Tönen zwar eindrucksvoll, aber sind einfach zu spielen und musiktheoretisch leicht durchschaubar.⁶⁰¹

Die musikalische Unterweisung in der Erziehung von Mädchen und Frauen wurde erst vollends im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in den Schulkanon aufgenommen.⁶⁰² Viele Eltern der großbürgerlichen Schicht griffen auf Privatunterricht⁶⁰³ für ihre Sprösslinge zurück, dies unter anderem begründet durch die schlechte Ausstattung der Elementarschulen sowie der nach außen gerichteten Präsentation der Kulturbeflissenheit der Familie. Der Privatlehrer war dazu angewiesen, der Tochter das Wissen zu vermitteln, das ihr erlaubte, ein Leben zu führen, das dem ihrer Eltern glich. Beim weiblichen Geschlecht bevorzugte man für die Erziehung oft Gouvernanten. Gelernt wurde Sprache, Rechnen, Religion sowie Literatur. Außerdem wurde eine künstlerische Ausbildung gefördert.⁶⁰⁴ Das Klavierspiel wurde auch als Grundlage zur Begleitung von Liedern und zum Singen gelehrt.⁶⁰⁵

In der Mehrzahl war das klavierspielende Mädchen aber einem männlichen Lehrer untergeordnet, welcher ebenfalls eine Erziehungsfunktion innehatte. Es sollte lernen, sich einer männlichen Autorität unterzuordnen.⁶⁰⁶

⁵⁹⁸ Budde 2002, S. 450-451.

⁵⁹⁹ Krille 1938, S. 135.

⁶⁰⁰ Hensel 1787, S. 215.

⁶⁰¹ Budde 2002, S. 449.

⁶⁰² Krille 1938, S. 205.

⁶⁰³ Die private Erziehung setzte von jeher auf Musikunterricht. Hervorzuheben sind hierbei die Lehre vom Singen und dem Klavierspiel. (Krille 1938, S. 205.)

⁶⁰⁴ Krille 1938, S. 63-64.

⁶⁰⁵ Krille 1938, S. 113.

⁶⁰⁶ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 204.

Für wohlklingende Töne der Töchter am Klavier brachte die Familie horrende Summen auf. Die Ausgaben für den Musikunterricht wurden als Investition in die Zukunft betrachtet. Neben der Unterhaltung des Vaters und dessen Ermunterung sollte in baldiger Zukunft die Tochter den Ehemann mit Musik erquicken. Diese Ausbildung verschaffte den jungen Frauen einen erheblichen Vorteil bei der Gattenwahl.⁶⁰⁷

*„[...] ich meine, daß wir so vorherrschend im musikalischen Zeitalter leben, daß singende und klavierspielende Mädchen sich vor ihren nicht musizierenden Schwestern eines ungerechten Vorzugs erfreuen. Sie werden schon in frühester Jugend in größere Kreise gezogen, mehr beachtet, und verheiraten sich eher als andere, deren Eigenschaften unbemerkt bleiben.“*⁶⁰⁸

Das Klavier fungierter bisweilen als Vorgaukler einer zukünftigen musikalischen Karriere, welche die Grenzen der „weiblichen Berufung“ überschritt. Das Wirken Clara Schumanns nahm eine unerreichbare Vorbildfunktion an.⁶⁰⁹

Die Realität war jedoch Drill: Es musste geübt werden, oft stundenlang, es wurde belohnt, bestraft. Das Mädchen wurde zur starren Haltung, zur Regungslosigkeit verdammt und seine mageren Bewegungen choreografiert: aufrechtes Sitzen, die Arme angewinkelt, die Beine geschlossen, die Augen auf die Noten gerichtet.⁶¹⁰

Und der finanzielle Aufwand sollte sich lohnen. Ziele mussten erreicht werden, die Kinder sollten Klavierstücke erlernen, sie rasch und sicher vortragen können.⁶¹¹

*„Das Kind soll eben für den halben Thaler, den die Stunde kostet, bald möglichst auch etwas aufspielen können, damit der Papa in hoher Vaterfreude behaglich die Hände sich reiben kann über den talentvollen Sohn, und die Mama in der Gesellschaft von ihrer Fräulein Tochter Bewundernswerthes erzählen kann.“*⁶¹²

Trotz Disziplinierungsversuches und Einschränkung der Frau erlaubte die Musik doch so manchen eine Flucht aus der alltäglichen Monotonie.⁶¹³ Denn auf Grund des ansteigenden Heiratsalters entstand vermehrt eine Phase des Wartens, eines untätigen Stillstehens; Langeweile, Sinnleere und Ungeduld mussten überbrückt werden.⁶¹⁴

⁶⁰⁷ Budde 2002, S. 444-445.

⁶⁰⁸ Kinkel 1980, S. 50.

⁶⁰⁹ Budde 2002, S. 451-452.

⁶¹⁰ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 205-206.

⁶¹¹ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 260-262.

⁶¹² Frommel 1867, S. 54.

⁶¹³ Budde 2002, S. 452.

⁶¹⁴ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 214-216.

War die Zeit des Wartens überbrückt und der Ehestand erreicht, nahm das Klavierspiel meist ein Ende. Man räumte den Platz am Klavier der Tochter.⁶¹⁵ Und so ist auch das Bildthema der Tochter am Klavier vorherrschend.

Maler mit Familie von Georg Ludwig Eckhardt

Das Selbstporträt mit Familie (Abb. 37), des Malers Georg Ludwig Eckhardt⁶¹⁶, ausgeführt um 1785/1794, ist eine bürgerliche Szenerie, welche die kulturelle Identität durch künstlerische Beschäftigung von Malerei und Musik, propagiert. Mutter und Vater lauschen mit versunkener Miene den Klängen der Tochter am Flügel⁶¹⁷, wobei der Sohn im Begriff ist, mit Pinsel und Malpalette die Situation auf Leinwand zu bannen.

Die Personen, als Kniestücke gefertigt, sind in einer schmucklosen Raumecke mit dreckiger, bräunlicher Wandfarbe verhaftet, wobei ausschließlich ein in Ausschnitten dargestelltes Gemälde in der linken oberen Bildecke zur Dekoration beiträgt. Am linken Bildrand hat sich die Tochter auf einem Klavierschemel niedergelassen, in Viertelprofil wendet sie ihren Blick zur Seite und schaut verträumt ins Leere. In graziöser Haltung mit geradem Rücken liegen ihre zum zierlichen Gesicht verhältnismäßig kräftigen Hände auf der Tastatur. Die Haut ihrer Unterarme und Hände liegt frei, das Kleid von zurückhaltender Mode bietet den Blickfang durch einen aufgefächerten Ärmel am Saum des Oberarmes. Das Dekolleté sowie Teile der Schultern sind züchtig mit einem Dreieckstuch verdeckt. Die hellbraunen, mittellangen Haare liegen unfrisiert, in leichten Wellen. Der schräg in den Bildraum laufende Flügel wird von dem Ehepaar flankiert, welche sich jeweils mit einem Arm auf diesem anlehnen und durch eine zueinander geneigte Beugung Zusammengehörigkeit demonstrieren. Der Vater hinter dem Tasteninstrument und von diesem halb verdeckt, erscheint als Halbfigur in grünem Sakko. Im Halbprofil wendet er den Blick zwar, die Tochter streifend, aus dem Bild, aber in einer melancholischen, verträumten Weise nicht nach Erwidern suchend. Rechts vom Flügel befindet sich die Mutter, welche durch die gleißende Helligkeit ihres Kleides sich von den übrigen verwaschenen Farben abhebt. Sich mit dem rechten Arm am Musikinstrument anlehnend, umschließt sie mit der anderen Hand auf ihrem Schoß liegende, zusammengerollte

⁶¹⁵ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 232.

⁶¹⁶ Georg Ludwig Eckhardt (5. Januar 1770 Hamburg – 4. Juni 1794 ebd.)

Der deutsche Maler war der Sohn eines Kunsthändlers. Er gilt als Autodidakt, durch den Vater kam er mit Künstlern und Kunst in Kontakt. Auf Grund von schlechter körperlicher Verfassung sind in seinem Leben wenig Reisen zu verzeichnen. Seine Werke setzen sich vornehmlich aus Porträts zusammen, wobei vermehrt ein landschaftlicher Ausblick zu verzeichnen ist. Er betreibt allerdings des Weiteren vermehrte ausschließliche Landschaftsmalerei. Die Diskretion bezüglich der Farbgebung seiner Werke, wird durch den Ausdruck ausgeglichen. (Geese 2002, S. 98.)

⁶¹⁷ Auskunft Alfons Huber KHM.

Notenblätter. In Halbprofil, ihr Gesicht durch eine Hochsteckfrisur mit Häubchen freigelegt, ruht ihr Blick auf der Tochter, diese jedoch nicht streng fixierend. Ihre Gestalt wird von ihrem Sohn in Ansätzen überschritten, welcher den Abschluss zum rechten Rand bildet. Gleich seiner Schwester wendet er sich vom Betrachter ab und präsentiert diesem vorwiegend seinen Hinterkörper. Die Lehne des Stuhles, auf welchem er sitzt, ist von einem roten Tuch bedeckt, wobei die Farbigkeit im Kontrast zum Schwarz seiner Kleidung steht und seine Rolle in der Komposition hervorhebt. Mit schwarzem Hut, en profil, wendet er sich Richtung Musik und dessen Erzeugerin. Mit seiner linken Hand die Malpalette fassend ist er im Begriff mit dem Pinsel in der Rechten die Farben zu mischen. Die Leinwand auf einer Staffelei findet eine beinahe vollständige Frontalaufstellung, wobei sie sein Antlitz hinterlegt und es somit auf die leere Fläche bannt.

Die Familie eint ein melancholischer Blick, das Publikum wird nicht ins Geschehen mit einbezogen, sondern vollkommen ausgeblendet. Trotz allem löst Georg Ludwig Eckhardt die Distanz auf, indem er die Szenerie durch das einende Kniestück nah an den Betrachterstandpunkt rückt. Englische Errungenschaften bezüglich der familiären Einheit, der Verbundenheit sowie dem emotionalen und sentimental Ausdruck sind erkennbar.

Das Bildthema der Tochter am Klavier als familiäres Zentrum wird des Weiteren bei Johann Zoffany in seinem Gruppenporträt des *Colonel Blair und seiner Familie* (1786) (Abb. 38) aufgegriffen. Die Eltern in harmonischer Beziehung, durch das gegenseitige Händehalten versinnbildlicht, lauschen der Musik der Tochter, welche für die Außenwelt die Kulturbeflissenheit der Familie offenbart.

Das Ehepaar wird kompositorisch zusammengeschlossen und als Einheit vermittelt, indem sie trotz fehlender Blickbeziehung und des zwischen ihnen liegenden Flügels, ihre Oberkörper zueinander beugen. In einer Spiegelung weisen sie die gleiche Sitzposition auf, womit sie den Eindruck suggerieren als zwei verschiedene Charaktere in einer ehelichen Ganzheit verbunden zu sein.

Laut Paletschek erfuhr die Frau im Bürgertum eine Erhöhung, indem sie durch die Zusammenführung von männlichen und weiblichen Wesenszügen den idealen Menschen erschuf.⁶¹⁸ Familie und Ehe sind nicht mehr ein zweckgebundener Produktionsverband, sondern beruhen auf Liebe und Zuneigung.⁶¹⁹ Dieser gesellschaftliche Wandel manifestiert sich hier. Das Geschwisterpaar erfährt eine Zusammenführung durch Blickbeziehungen, ihre Köpfe sind einander zugewandt. Sein Blick ist der eines Malers, mit Aufmerksamkeit studiert er die

⁶¹⁸ Paletschek 1994, S. 162-163.

⁶¹⁹ Weber-Kellermann 1991, S. 53.

Szene. Die klavierspielende Tochter gibt sich ihrer Traumwelt hin, wobei eine genaue Fixation des Bruders ausbleibt.

Natürlich war das Üben Drill und doch bot Klavierspielen die Möglichkeit zur Realitätsflucht, ein Freiraum für Fantasietätigkeit. Während die Finger beschäftigt waren, konnte der Geist auf Reisen gehen und die engen Grenzen der Existenz durchbrechen.⁶²⁰

„Die träumerisch sinnende Frauenart versteht es, selbst in die geistlosesten mechanischen Arbeiten Vieles aus ihrem Ideenleben mit einzuweben, das nur die rauheste Wirklichkeit mühsam ihr zu rauben im Stande ist.“⁶²¹

Alle Blicke streifen die Tochter. Sie ist das Zentrum des Bildes. Ihr, nicht ihrem Bruder gilt die Aufmerksamkeit, obwohl ihr Spiel mutmaßlich ein dilettantisches bleiben wird.

Der ältere Bruder scheint hingegen ein „professioneller“ Künstler zu sein, wenn man seinem Habitus glauben darf. Auffällig ist, dass die Tochter auswendig spielt. Ihre Mutter hält die Noten in der Hand. Die bürgerliche Frau hatte gewöhnlich mit Noten zu spielen, da das auswendige Musizieren die Gefahr der eigenen Interpretation barg. Eigeninitiative war für die Frau in der Kunst sowie im Alltag nicht vorhergesehen.⁶²²

***Love's Young Dream* von George Goodwin Kilburne**

Ein beliebtes Sujet stellt auch ausgelöst durch die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts,⁶²³ die Klavierstunde dar, wobei das Motiv vor allem in Frankreich und England große Verbreitung fand. Vermehrt wird hier das Thema der unerlaubten Beziehung zwischen Lehrer und Schülerin angedeutet.

Das Klavier ist ein sozialer Mediator, ein Kontaktort, an dem man sich zwangsläufig nahe kommt. Es ist der prädestinierte Ort einer Umwerbung, einer unschuldigen, erotischen Interaktion. Dies wird nicht immer gut geheiß. Schon in der holländischen Malerei wurde auf das Motiv ein moralisierender Blick geworfen und die Darstellung widmete sich weniger der Liebe als der Verführung.⁶²⁴ Der Mann übernimmt natürlich den aktiven Part, er leitet die Frau an. Er überthront sie zumeist, womit eine Bedeutungsperspektive gewollt ist.

Leppert beschreibt die „intime“ Szene zwischen Lehrendem und Lernender als voyeuristisch, der Betrachter dringt in eine „unerlaubte Begebenheit“ ein. In George Goodwin

⁶²⁰ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 216-217.

⁶²¹ Pinoff 1867, S. 57.

⁶²² Sabin 1998, S. 45.

⁶²³ Eyerman 2000, S. 222.

⁶²⁴ Eyerman 2000, S. 220-222.

Kilburnes⁶²⁵ Gemälde *Love's Young Dream* (Abb. 39) erblüht so eine Leidenschaft. Ein junger Mann starrt auf seine wesentlich jüngere Schülerin, welche sittsam Klavier spielt. Sein Blick demonstriert unverstellt Begierde und den Wunsch, das Mädchen voll und ganz zu besitzen. Das Klavier ist hier nicht Ausdruck der Harmonie zwischen zwei Menschen in einer vertrauten Umgebung, sondern Kampfplatz der Geschlechter mit einer eindeutigen Zuordnung der Täter- und Opferposition. Doch zum Akt wird es nicht kommen, wenigstens nicht hier in dieser Situation. Darüber wacht die Anstandsdame, die ihren Blick jedoch abwendet. Die ältere Dame kann auch als Zukunftsbild der Klavierspielerin gesehen werden. Auch ihre Reize werden verfliegen, und sie wird ähnlich „desexualisiert“ sein, wenigstens im männlichen Blick.⁶²⁶

***Das Ja-Wort* von Johannes Raphael Wehle**

Das Aquarell von Johannes Raphael Wehle⁶²⁷ um 1885 mit dem Titel *Das Ja-Wort* (Abb. 40) wird eine Verlobungsszene geschildert. Das Klavier nimmt hierbei die Rolle eines Altars⁶²⁸ ein, und verleiht der Szene etwas Andächtiges, Sakrales. Das Klavier steht hinter den Verlobten. Es ist der Vermittler zwischen Mann und Frau. Trotz körperlicher Nähe der Protagonisten wird sittliche Zurückhaltung gewahrt. Die Frau erwidert den Blick des Mannes nicht, der seinerseits nur zaghaft und keusch ihre Hand hält. In seinem Blick liegt keine Begierde, sondern öffentlich gezeigtes Verantwortungsbewusstsein für seine zukünftige Frau, mit der er bald in ein bürgerliches Leben gehen wird, das beide voneinander abhängig machen wird.

⁶²⁵ George Goodwin Kilburne (24. Juli 1839 Norfolk – September 1924 London)

Kilburne war Genremaler und Holzschneider, er ging in frühen Jahren nach London in die Illustratoren- und Holzschneider-Lehre. Dort blieb er des Weiteren noch ein Jahr nach Abschluss seiner Lehre. Im Anschluss widmete er sich ganz der Malerei. 1863 stellte er sich in der Royal Acad.-Ausst. vor. 1866 folgte die Mitgliedschaft in der New Water-Colour Society. (Vollmer 1927, S. 287-288.)

⁶²⁶ Leppert 1995, S. 161.

⁶²⁷ Johannes Raphael Wehle (4. Juni 1848 Radeburg i. Sa. – 16. September 1936 Helfenberg)

Wehle als Maler und Illustrator wurde von seinem Vater zuerst in der Malerei unterwiesen. Im Anschluss besuchte er unter anderem die Dresdner Akademie sowie die Kunstschule in Weimar. 1869 kehrte er nach Dresden zurück. 1872 hielt er sich in München auf, bald danach längere Zeit in Wien. Er hatte mit Illustrationen großen Erfolg, so fertigte er beispielsweise zwischen 1873/88 um die 1500 Stück an. Er machte Reisen durch Bayern sowie nach Italien. 1894-1919 war er Lehrer an der Akademie Dresden. Er malte vorwiegend Historien- sowie Genrebilder. Für diverse Verlage fertigte er Vorlagen für Buntdrucke an, wie *Wer das Glück hat, führt die Braut heim* oder *Werbung*. (Friedrich 1942, S. 256-257.)

⁶²⁸ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 449.

5.1.2.7. Der Salon als Institution

Seit Beginn des 18. Jahrhundert gab es das Bedürfnis „Bildung in Gemeinschaft“, nach Literatur- sowie Musikkreisen. Konversation wurde im geselligen Leben ein Thema. Diese kulturellen Geselligkeitsveranstaltungen erlebten um 1800 mit den „Salons“ ihre Hochblüte. In diesen widmete man sich der gepflegten, anspruchsvollen Unterhaltung.⁶²⁹

„[...] so war im 19. Jahrhundert die Musik Teil einer Lebensform, in der Bildung nach Geselligkeit und Geselligkeit nach Bildung strebte.“⁶³⁰

Und hier führten Frauen das Regiment.⁶³¹ Sie waren es, die ihre Erfüllung in der geistigen Beschäftigung in Lesekreisen und in Künstlerkorrespondenzen fanden.⁶³² Der Salon als Raum erfüllte seine Bestimmung nur, wenn er teilöffentlich war, wenn es Zuschauer, Zuhörer, Kommunizierende gab. War der Salon leer, keine Öffentlichkeit vorhanden, war er in seinem Glanz nutz- und wertlos. Daher sorgte das Bürgertum im 19. Jahrhundert regelmäßig für gesellige, anregende Zusammenkünfte.⁶³³

Er war Aufführungsort, Treffpunkt für Festivitäten und das Familienleben. Musik spielte in ihm eine entscheidende Rolle.⁶³⁴ Das Klavier strukturierte und konturierte das familiäre Leben – wie bereits dargestellt – fungierte aber auch als Vermittlungsinstanz zwischen familiärer – und öffentlicher Welt.⁶³⁵

„Der bedeutsamste Raum im vornehmeren bürgerlichen Hause wird [...] einem ganz neuen Gemache zugetheilt: dem Salon.“⁶³⁶

Der Salon war das ehemalige Wohnzimmer. Er gestaltete sich in der Vereinigung eines Familien- und Empfangsraumes, wobei er als Sinnbild für Geschmack, Gelehrtheit und Besitz fungierte. Der Salon bildete den Raum, in welchem sich die Familie versammelte, aber auch jener welcher der Außenwelt Einlass gebot.⁶³⁷

⁶²⁹ Gradenwitz 1991, S. 11.

⁶³⁰ Dahlhaus 1980, S. 35.

⁶³¹ Gradenwitz 1991, S. 13.

⁶³² Weber-Kellermann 1974, S. 117.

⁶³³ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 175.

⁶³⁴ Sabin 1998, S. 27-28.

⁶³⁵ Daub 2009, S. 30.

⁶³⁶ Riehl 1861, S. 217.

⁶³⁷ Sabin 1998, S. 27-28.

„Der Salon ist die Stätte der Geselligkeit, die Stätte für den Verkehr der Familie mit der Außenwelt.“⁶³⁸

Zum bürgerlichen Saloninterieur des 19. Jahrhunderts gehörte der Flügel,⁶³⁹ das, so der Soziologe Max Weber, „bürgerliche Möbel“⁶⁴⁰ überhaupt, das nahezu in allen Haushalten dieser Gesellschaftsschicht stand.⁶⁴¹ Es stellte das präferierte Instrument dar und war das Schmuckstück im Raumarrangement. Es war der Inbegriff des Soloinstrumentes, ermöglichte allerdings die Fülle und den Klang eines Orchesters zu vermitteln.⁶⁴²

Die Familie Remy von Januarius Zick

Januarius Zick⁶⁴³ demonstriert in seinem Gruppenporträt der Familie Remy⁶⁴⁴ (Abb. 41) von 1776 eine musikalische Zusammenkunft im gesellschaftlichen Kreis. 18 Personen, in Ganzfigur, dies teils durch Überschneidungen jedoch verdeckt, sind in gedrängtem Zustand in einem verhältnismäßig schmalen, schlicht ausgestatteten Raum, anwesend. Der Ausblick zweier Fenster zur Rechten und zur Linken, mit geöffneten Fensterläden, bietet eine Aussicht auf ländliche Felder und Bauernhäuser, wodurch auf einen Landsitz geschlossen werden kann.

Der linke Ausblick gewährt die Sicht auf das Eisenbergwerk „Vierwinden“ umgeben von Weinbergen im Örtchen Bendorf. Das rechte Fenster zeigt die Eisenhütte am Rhein.⁶⁴⁵

Die Aufstellung der Personen im Raum ist durch Gruppenbildungen gegliedert. Im Vordergrund der linken Bildhälfte versammelt sich eine Kaffee trinkende Gesellschaft um einen run-

⁶³⁸ Falke 1873, S. 299.

⁶³⁹ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 189.

⁶⁴⁰ Weber 1972, S. 77.

⁶⁴¹ Sabin 1998, S. 28.

⁶⁴² Weber-Kellermann 1976, S. 159.

⁶⁴³ Januarius Zick (6. Februar 1730 München – 14. November 1797 Ehrenbreitstein)

Zick war Maler und Architekt. Ausgebildet wurde er von seinem Vater, welcher ebenfalls Maler war. Nach seinen Lehrjahren machte er sich auf Wanderschaft, unter anderem mit Aufenthalt in Paris. Es folgte Basel und Rom, wo er seine Ausbildung unter A.R. Mengs beendete. 1762 ging er nach Ehrenbreitstein, wo er heiratete und Aufträge für Kirchen und Schlösser sowie Porträts von bürgerlichen Kreisen malte. Seine größte Bedeutung liegt in der dekorativen Freskenmalerei. Sein Werk verinnerlicht den Übergang vom Barock zu Klassizismus. Die Natürlichkeit ist zumeist nur in seinen Bildnissen zugegen und reiht sich in den zeitgenössischen deutschen Porträtstil ein. (Vollmer 1947a, S. 478-480.)

⁶⁴⁴ Die Familie Remy war im Gebiet der Eisen- und Stahlindustrie tätig. Der Begründer der Töpferfamilie, später ausgebaut auf generelle Metallverarbeitung, war der aus Frankreich stammende Jaques. Mit der Vermählung der Witwe eines Töpfers wurden sie zu einer der führenden Unternehmerfamilien des Neuwieder Beckens. Johannes (1713-78), abgebildet auf dem Familienporträt wurde von Wilhelm (1702-61) auf Grund seiner zahlreichen Erweiterungen des Unternehmens als weiterer Teilhaber eingesetzt. Nach Wilhelms Tod übernahm Johannes den Betrieb „Remy, Hoffmann & Cie“. Der Schwiegersohn Heinrich Wilhelm war des Weiteren in den Betrieb eingebunden. Als Investoren traten die Hoffmanns und die Freudenberger auf, wodurch er 1766 Gebiete im Emser Erz- und Silberbergbau gewann. 1872 wandelte sich der Betrieb in „Emser Blei- und Silberwerk AG“, wobei bis 1895 der Betrieb von der Familie geführt wurde. (Weise 2003, S. 419-421.)

⁶⁴⁵ Müller/ Schweizer/ Werth 2009, S. 76.

den Tisch, wobei ein sitzender Herr dieser Gruppe in Profilansicht mit seiner Gestalt als Abschluss die Szene einrahmt. Sein Gegenstück findet er in der Sängerin, welche in der rechten Ecke als Spiegelung seiner Position fungiert. Durch diese Funktion sind die Personen als Repoussoirfiguren zu deklarieren. Der Blick des Mannes liegt auf dem Hauskonzert. Den rechten Arm leicht angewinkelt, hält er in der linken Hand ein Schriftstück.

Johannes Remy präsentiert sich in dem Familienporträt, mit Kindern und Schwiegerkindern, in präserter Stellung.⁶⁴⁶

Um den runden Tisch scharen sich fünf weitere Frauen, wobei zwei den Blick in den Betrachtterraum werfen. Hinter der Kaffeegesellschaft und von dieser halb verdeckt befindet sich eine Gruppe aus zwei Männern, welche in eine Diskussion vertieft ist.

Nach rechts blickt eine stehende Frau, die eine Kaffeetasse in der Hand hält und sich wahrscheinlich gerade von der Kaffeegesellschaft entfernt hat, in Frontalansicht zum Betrachter. Im Hintergrund bildet die Mitte der Komposition ein Billardtisch, an welchem zwei Männer mit Billardstöcken diskutieren, wobei der dritte seinen Blick nach vorne richtet. Die letzte Gruppe bilden die Musikanten am rechten Bildrand. Die in zwei Segmente – von zu je drei Personen – unterteilte Gruppe bildet sich durch Streicher im Hintergrund, welche in ihrem Unterkörper durch einen Violoncell- Spieler, eine Clavichord- Spielerin sowie eine Sängerin im Vordergrund verdeckt werden.

Im Salon reichte es nicht mehr, besonders eloquent oder besonders gekleidet zu sein – mit weißen Westen oder Glacéhandschuhen – sondern man musste etwas zu bieten haben, am besten etwas Musikalisches.⁶⁴⁷

Zick, welcher das Amt des Hofmalers innehatte, musste vorerst um die Erlaubnis seines Arbeitgebers ansuchen um die reformierte Familie abbilden zu können.⁶⁴⁸

Die gesellschaftliche Zusammenkunft, von Januarius Zick bereits 1776 festgehalten, nimmt noch nicht das Bild an, welches ihm ein paar Jahrzehnte folgen wird. Dargestellt wird ein Gruppenporträt mit Großfamilie und Gästen. Die Konzentration auf die Kleinfamilie und deren emotionale Verbundenheit sowie die harmonische Verquickung der Gefühle durch die Musik ist noch nicht gegeben. Die Musik gilt hier dem Unterhaltungswert. Keiner weist die diskutierenden Gruppen darauf hin sich still zu verhalten, um der Musik zu lauschen.

Die Frau am Klavier ist Teil eines Ensembles. Sie widmet sich in tiefer Konzentration dem Spiel. Ihre Ernsthaftigkeit steht im Kontrast zu dem Müßiggang der Damen beim Kaffeeklatsch. Interessant ist ebenfalls die Violinspielerin, welche im Bürgertum in einer Verbildli-

⁶⁴⁶ Müller/ Schweizer/ Werth 2009, S. 76.

⁶⁴⁷ Gradenwitz 1991, S. 28-29.

⁶⁴⁸ Müller/ Schweizer/ Werth 2009, S. 76.

chung äußerst selten aufgegriffen wird, auf Grund der zu Anfang erwähnten Unschicklichkeit des Instrumentes. Vieles deutet darauf hin, dass sich der in Richtung Bürgertum wandelnde Zeitgeist noch nicht in dem um 1776 entstandenen Bild manifestieren konnte.⁶⁴⁹

Geselligkeit im Salon von Paul Hey

Die Zeichnung von Paul Hey⁶⁵⁰ (Abb. 42) um 1880 gewährt dem Betrachter Einblick in einen bürgerlichen Salon. Der großzügige Raum erstreckt sich im rechten Bildgrund weit nach hinten und beinhaltet mehrere Personengruppen, welche sich unterschiedlichen Vergnügungen widmen. Abgesehen von der vorderen Personengruppe, die durch den unteren rechten Bildrand halb beschnitten ist, sind die sonstigen Anwesenden in Ganzfigur ausgeführt. Das im Vordergrund, in der rechten Bildhälfte platzierte Grüppchen, bestehend aus zwei Männern sowie zwei Damen, hat um ein kleines Kaffeetischchen Platz genommen. Die Blicke der Herren liegen gebannt auf der vom Betrachter im verlorenen Profil abgewandten Dame, welche in naiver Manier mit ihrem Fächer spielt. Im linken Bildgrund, leicht nach hinten versetzt, befindet sich ebenfalls ein geschlechterdurchmischtes Trio. Zwei Frauen lauschen den Worten eines Mannes, der vom Betrachter abgewandt, sein Gesicht nicht offenbart. Die mittlere Dame dieser Komposition wendet ihren Blick nicht ihrem Gesprächspartner zu, sondern richtet sich in Frontalansicht dem Rezipienten zu. Am linken Bildrand sitzen zwei ins Gespräch vertiefte Damen unterschiedlichen Alters auf einer Bank, die an der rechten Zimmerwand steht. Im Verlauf des Raumes steht einander zugewandt ein sich unterhaltendes, älteres Ehepaar. Hinter ihnen befindet sich ein diskutierendes Quartett. Der sich im linken Teil des Bildes verjüngende Hintergrund des Salons wird von einem massiven Flügel eingenommen. Eine Frau – man erkennt nur ihren hoch aufgetürmten Dutt – scheint am Klavier zu sitzen. Um sie scharen sich zwei weitere Frauen, die ihr über die Schulter blicken. Das Publikum sitzt zur Rechten des Flügels, bestehend aus einem Fräulein, einen Operngucker ans Gesicht führenden älteren Dame und einem stehenden Herrn.

⁶⁴⁹ Bis in das Jahr 1983 befand sich das Gemälde im Stammhaus der Familie in Bendorf. (Müller/ Schweizer/ Werth 2009, S. 76.)

⁶⁵⁰ Paul Hey (19. Oktober 1867 München – 14. Oktober 1952 Gauting)

Er belegt das Studium der Akademie der bildenden Künste ab 1886-89 in München, wie schon sein Vater Julius Hey, welcher ebenfalls Maler sowie Gesangspädagoge war. Er leistete 1889/90 Militärdienst und war darauf in München ansässig. Ab dem Jahre 1910 machte er sich in Gauting selbstständig. Er war ein Mitglied der Münchner Künstler-Genossenschaft. Er unternahm zahlreiche Studienreisen, die meisten davon in Deutschland, aber auch Schweiz und Italien. Durch ein Reisestipendium gelangte er nach Griechenland, Ägypten, England und Schottland. In seinen Werken finden sich allerdings kaum Einflüsse dieser Reisen. Seine Werke sind verinzelt als Schwind-Nachfolge zu deklarieren. Er widmet sich vermehrt biedermeierlichen Kleinstadtszenen, wobei man die Werke teils als „Heimatkunst“ bezeichnen könnte. (Ries 2012, S. 38-39.)

Der Salon ist prächtig geschmückt. Auf dem Kamin hängt ein Spiegel, ein Schrank mit feinen Schnitzereien ist in einer Nische mit Draperie eingefasst. Die Wand ist von zahlreichen Gemälden übersät, allerlei Zierrat befindet sich auf den Möbeln, die untere Ablagefläche des Tisches ist von Zeitungen und Büchern übersät.

Der Salon präsentiert ein Nebeneinander und die Simultanität unterschiedlicher Unterhaltungsmöglichkeiten. Die Zerstreuung wird bewusst gesucht.⁶⁵¹ Der Flügel findet seine Aufstellung im hintersten Eck des Raumes. Er nimmt in der Szenerie nicht die Hauptrolle ein, sondern eine Möglichkeit des Amüsements unter anderen.

Die Klänge dienten hier als Hintergrundmusik, als Stimmungsmacher, vergleichbar der heutigen Restaurant-, Fahrstuhl- oder Kaufhausmusik, mit dem Unterschied, dass sie damals „händisch“ produziert wurden.

„[...] folge mir in jenes Haus mit hellerleuchteten Spiegelfenstern. Du trittst in den Saal; die dampfende Teemaschine ist der Brennpunkt, um den sich die eleganten Herren und Damen bewegen. Spieltische werden gerückt, aber auch der Deckel des Fortepiano fliegt auf, und auch hier dient die Musik zur angenehmen Unterhaltung und Zerstreuung. Gut gewählt, hat sie durchaus nichts Störendes, denn selbst die Kartenspieler, obschon mit etwas Höherem, mit Gewinn und Verlust beschäftigt, dulden sie willig.“⁶⁵²

Dieser Umstand wurde jedoch auch kritisiert und an eine „Disziplin des Hörens“⁶⁵³ appelliert. In diesem Zusammenhang sei auf das Gemälde Gutzwillers hingewiesen, in dem allerdings eine familiäre Zuhörerschaft existiert.

So hat sich nur ein kleines Grüppchen um den Flügel versammelt und scheint neben dem Klavierspiel in ein Gespräch vertieft. Ausschließlich die Dame mit ihrer Brille auf der Nase wirkt wie dem Publikum einer Opernvorstellung entsprungen. In Heys Bild soll keine Konzertstimmung entfacht werden, sondern das Spiel ausschließlich dem Amusement dienen. „Gemütlichkeit“, als ein Hauptkriterium der Salongeselligkeit, wurde eben durch unterlegte Musik gefördert.⁶⁵⁴ Die anwesende Gesellschaft im Vordergrund widmet sich so nicht dem Instrument, sondern ihren zahlreichen Unterhaltungen. Die „Frau am Klavier“ ist zur Nebensache unter vielen anderen „zahlreichen“ Versuchungen, geworden.

⁶⁵¹ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 454.

⁶⁵² Hoffmann/ Müller-Seidel 1967, S. 37-38.

⁶⁵³ Leppert 2002.

⁶⁵⁴ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 291-293.

Ideke am Klavier von Ludwig Emil Grimm

Der Maler Ludwig Emil Grimm⁶⁵⁵ gewährt dem Betrachter in seinem 1854 ausgeführten Werk, einen Einblick in einen bürgerlichen Wohnraum, einen vermeintlichen Salon (Abb. 43). Mit distanzierter Ansicht präsentiert er eine mit dem Rücken dem Betrachter zugewandte klavierspielende Dame.

Diese stellt Ideke, seine Tochter Friederike Grimm, am Tafelklavier dar. Vermutlich erhielt sie das Aquarell zu ihrem 21. Geburtstag, wie die Signierung nahe legt. Das Bild ist wahrscheinlich ein Abschiedsgeschenk in Form einer Erinnerungshilfe an ihr Elternhaus, da sie im gleichen Jahr heiratete.⁶⁵⁶

Der Salon ist als Raumecke ausgeführt. Die dem Betrachter frontal zugerichtete Zimmerwand, mit floraler Tapete, beinhaltet im linken Bildgrund einen Ausblick in Form eines offen liegenden Türrahmens. Dieser ist in spielerischer Manier von einer Efeuranke umwachsen. Er gibt den Blick auf ein weiteres Zimmer frei, das ebenfalls prächtig ausgestattet ist. Der ausschnittshaft dargestellte Raum in der zweiten Bildebene beinhaltet eine Polsterbank, welcher ein rundes Abstelltischchen vorgestellt ist. Hinterlegt werden die Möbelstücke von einer, mit Streifen verzierten, Tapete. Zahlreiche Gemälde⁶⁵⁷ in unterschiedlicher Form und Größe finden sich in einer barocken Hängung an der Wand. Der Fußboden ist im Gegensatz zum vorderen Raum schlicht gehalten, indem er mit Holzdielen ausgelegt ist. Die Möbelstücke finden einen unteren Abschluss durch einen hellen, einfachen Teppich. Im Salon im Vordergrund neben dem Türstock findet die eigentliche Szene der Komposition statt.

Das Klavier, an die Wand anschließend, zwischen Tür und an die Raumecke stoßend, wird bekrönt durch zahlreiche Gemälde sowie einer hängenden Statue in Ganzfigur auf einem

⁶⁵⁵ Ludwig Emil Grimm (14. März 1790 Hanau – 4. April 1863 Kassel)

Grimm war ein deutscher Maler, Zeichner, Radierer und Kupferstecher. Seine Kindheit verbrachte er in Hessen, wobei er ab 1803 in Kassel seinen Wohnsitz innehatte. 1804-08 erhielt er seine erste Malerausbildung an der dortigen Akademie bei Johann Gottlieb Kobold, Andreas Range und Ernst Friedrich Ferdinand Robert. Der ältere Bruder verwehrt ihm eine Ausbildung in Rom, wodurch er nach München unter die Fittiche des Kupferstechers Carl Ernst Christoph Heß kam. Trotz eines gleichzeitigen Studiums der Malerei unter Andreas Seidl, kann er mit gewissem Anteil als Autodidakt deklariert werden. Zahlreiche Reisen in den deutschsprachigen Gebieten sind zu verzeichnen. Eine dreimonatige Italienreise ist im Jahre 1816 festzuschreiben. Er fertigte im Laufe seines Lebens etwa 60 Ölgemälde, 250 Radierungen und 2000 Zeichnungen und Aquarelle an. Die Werke sind den Gattungen des Porträts, der Historienmalerei, sakralen Themen, Genreszenen, Landschaftsbildern sowie Märchenszenen und Karikaturen zuzuschreiben. Er war der jüngste Bruder der Sprachforscher Gebrüder Grimm, wobei er als einer der bedeutungsträchtigsten Radierer und Zeichner des 19. Jahrhunderts vermehrt in den Hintergrund geriet. In seinem Oeuvre sind realistische Tendenzen sowie Idealistik und Romantik zu finden. Das Biedermeier ist des Weiteren in Inhalt und Komposition greifbar. Seine größten Leistungen sind in Zeichnung und Radierung festzusetzen, wobei ihn eine Detailtreue und hohe Beobachtungsgabe auszeichnet. (Bose 2009, S. 275-276.)

⁶⁵⁶ Leuschner 1990, S. 192.

⁶⁵⁷ Über dem Sofa befindet sich das von Ludwig Emil Grimm ausgeführte *Maria mit Kind und Heiligen*, welches heute im Besitz der staatlichen Kunstsammlung Kassel ist. (Leuschner 1990, S. 192.)

Sockel. Gleichsam wie im Hinterraum ist eine barocke Hängung zu bemerken, wobei die Werke in ihrer unterschiedlichen Größenbeschaffenheit einer kompositorischen Ordnung unterworfen sind. Zwischen dem Musikinstrument und dem Türrahmen befindet sich ein, an die Wand geschobener, hölzerner Lehnstuhl, vermutlich für einen, hier jedoch abwesenden, Zuhörer. Alleinige Zuhörerschaft bilden zwei Katzen, auf dem Parkett der linken Bildhälfte im Vordergrund, wobei sich eine der Fellpflege widmet. In gerader Haltung hat die Dame auf einem Schemel vor dem Klavier, ein Notenbuch auf dem Ständer beherbergend, Platz genommen und musiziert. Ihre Haare sind hochgesteckt, sie ist in ein schmuckloses Kleid gehüllt. Das Musikinstrument dient als weiteres Möbelstück, indem eine Blumenvase auf dieser Aufstellung findet. An das dekorative Klavier schließt die Raumecke an, wobei die schräg verlaufende Wand fast ausschließlich aus einer Fensterfront gebildet ist.

Das Instrument erhielt generell vermehrt in seiner Ausführung Schnitzereien, Einlegearbeiten sowie Dekorationen und wurde im Sinne eines Möbelstückes auf das Mobiliar abgestimmt.⁶⁵⁸ Es wurde in seiner schönen Ausführung dem weiblichen Geschlecht angenähert. Die Verzierungen⁶⁵⁹ in Form von Vergoldungen und plastischen Elementen nahmen denselben ästhetischen Stellenwert wie der Klang an.⁶⁶⁰

Grimm gestaltet den Salon als Lebensmittelpunkt der Frau, die heimische Sphäre gehört ihr.

„[...] das Klavier [ist] im Bürgersalon sowohl dominant als auch einsam – es gehört zum Mobiliar, steht aber ziemlich allein im Raum. Die, die sich an dieses Möbel setzten, waren daher auch nicht Teil eines Ensembles, sondern anscheinend immer für sich.“⁶⁶¹

Die Wertschätzung des Heimes als Ruhepol und Ausgleich zum harten Erwerbsleben außerhalb veranschaulicht die liebevolle Ausgestaltung des weiblichen Lebensraumes.

In Grimms Komposition ist die klavierspielende Frau nicht als Protagonistin hervorgehoben. Sie ist Teil der dekorativen Einrichtung, ein Möbelstück, ein „Must-have“ für den Mann.

Klavier und Frau werden zu einem Stück des bürgerlichen Haushaltes und präsentierten den Reichtum und den sozialen Status des Patriarchen.⁶⁶² Im Gegensatz zu dem männlichen Geschlecht, welches „militärpflichtig“ war, war das weibliche „klavierpflichtig“.⁶⁶³ ⁶⁶⁴ Wie

⁶⁵⁸ Sabin 1998, S. 28.

⁶⁵⁹ Eine Flöte oder Geige bat in ihrer Konstitution nicht denselben Raum für äußere, dekorative Gestaltung und nahm auf Grund dessen einen geringeren repräsentativen Wert an. (Hoffmann 1991, S. 75.)

⁶⁶⁰ Hoffmann 1991, S. 75.

⁶⁶¹ Daub 2009, S. 58.

⁶⁶² Hoffmann 1991, S. 75.

⁶⁶³ Debussyère 1900, S. 17, zit.n. Ballstaedt/Widmaier 1989, S. 196.

sehr noch Besitzverhältnisse das Leben des Bürgertums prägten, veranschaulicht Erich Fromm, indem er den Frauen einen Objektstatus gegenüber dem Mann deklariert.⁶⁶⁵

*„In der partriarchalischen Gesellschaft war selbst der ärmste Mann noch Eigentümer seiner Frau, seiner Kinder und seines Viehs, als deren absoluter Herr er sich fühlen durfte. Viele Nachkommen zu zeugen, war die einzige Möglichkeit, zu Menschenbesitz zu kommen und eine Kapitalanlage vorzunehmen, ohne dafür arbeiten zu müssen. Wenn man bedenkt, daß die Frau die ganze Last zu tragen hat, ist kaum zu leugnen, daß die Erzeugung von Nachkommenschaft im Patriarchat ein Vorgang rücksichtsloser Ausbeutung der Frauen ist. [...] Die ausgebeutete Frau beutet die kleinen Kinder aus, die Halbwüchsigen tun sich mit ihren Vätern zusammen, um die Frauen auszubeuten.“*⁶⁶⁶

In keiner Weise nimmt die Dame eine Interaktion zum Rezipienten auf. Sie ist von diesem abgewendet, was einerseits als Verlust von Identität zu werten ist als auch als eine bewusste Zurückgezogenheit und Selbstbestimmung. Bollmann konstatiert in seiner Abhandlung über die lesende Frau in der Kunst, dass die Rückensicht als Metapher für Weltabgewandtheit zu interpretieren ist.⁶⁶⁷ Im Gegensatz zur lesenden Frau, die per se gefährlich war, weil sie sich Wissen aneignete und so in den männlichen Bereich vorstieß, war das Klavierspielen – wie geschrieben – aus vielerlei Gründen tolerabel, auch wenn kolportiert wurde, das es Auslöser für psychische Krankheiten sein könne.⁶⁶⁸

Durch die fortschreitende Entwicklung einer Intimsphäre⁶⁶⁹ wurde das Spiel mehr zu ihrem eigenen Spiel, zu einem Spiel für sich selber. Es war nicht mehr auf das Amusement eines Gatten oder einer Gesellschaft gerichtet und hatte nur noch indirekten und nicht mehr unmittelbaren Repräsentationszweck.

So versinkt die Dame auf Grimms Bildnis in ihre eigenen Klänge, wobei nur das Publikum unbemerkt in diese intime Atmosphäre eindringt. Der Maler nimmt den Niedergang des Salons voraus, der im späten 19. Jahrhundert nicht mehr die gelöste Geselligkeit und das Zusammentreffen größerer Gruppen zur dilettantischen Kunstaübung kannte.⁶⁷⁰

⁶⁶⁴ Sabin 1998, S. 29.

⁶⁶⁵ Weber-Kellermann 1991, S. 13.

⁶⁶⁶ Fromm 1976, S. 74.

⁶⁶⁷ Bollmann 2005, S. 28.

⁶⁶⁸ Musik würde laut zahlreicher Männerstimmen die Frau von ihren häuslichen Pflichten ablenken und sie zur Träumerei verführen. Der Psychiater Richard Krafft-Ebbing proklamierte die Entstehung von Nervosität durch intensives Klavierspielen. (Sabin 1998, S. 45.)

⁶⁶⁹ Bollmann 2005, S. 49.

⁶⁷⁰ Gradenwitz 1991, S. 69.

5.2. VERRUCHT, VIRTUOS UND FREI DIE EMANZIPATION AM KLAVIER

5.2.1. Klavier und Erotik

*„How oft, when thou, my music, music play'st,
Upon that blessed wood whose motion sounds
With the sweet fingers, when thou gently sway'st
The wiry concord that mine ear confounds,*

*Do I envy those jacks that nimble leap
To kiss the tender inward of thy hand,
Whilst my poor lips, which should that harvest reap,
At the wood's boldness by thee blushing stand!*

*To be so tickled, they would change their state
And situation with those dancing chips,
O'er whom thy fingers walk with gentle gait,
Making dead wood more blest than living lips.*

*Since saucy jacks so happy are in this,
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.“⁶⁷¹*

Mit musikalischen Metaphern schmückten schon lange Dichter ihre hörbaren Liebeserklärungen aus. Musik ist eben, um wiederum Shakespeare zu zitieren, der Liebe Nahrung.⁶⁷² Das 19. Jahrhundert demokratisierte sozusagen die erotische Wirkung der Musik, da sie zugänglicher wurde. Junge Mädchen nutzten ihren Sachverstand, um den zukünftigen Gatten „einzustimmen“ durch Gesang und Klavierspiel.⁶⁷³

Während die Frau ihre Finger über die Tasten gleiten ließ und verträumt in den Notentext schaute, konnte der Mann, der im Hintergrund saß oder am Klavier stand, unbemerkt begehrlische Blick auf sie werfen. Das war die prototypische Geschlechterbegegnung der Zeit

⁶⁷¹ Shakespeare 2007, S. 1241.

„Wie oft, wenn du, mein Lieb, ein Lied mir spielst/Und über diese leichtbewegten Tasten,/Mit denen du beseligend ins Ohr mir zielst,/Die Kuppen deiner süßen Finger hasten, -/Beneide ich die kecke Tastatur,/Die küssen darf das Inn're deiner Hand,/Das leidenschaftlich meinen Lippen nur/Gehören sollt, die es so zärtlich band./Ach, würden diese Lippen einmal so berührt,/Wie jenes tanzbeschwingte Holz,/Das alle Töne-Tage deine Finger spürt-/Mit ihm zu tauschen, ja, das wär' mein Stolz./Doch wenn der freche Klotz geküsst sein muß:/Reich ihm die Hand, die Lippe mir zum Kuß.“ (Shakespeare [128. Sonett], zit.n. Hildebrandt 1985, S. 7.)

⁶⁷² „If music be the food of love, play on.“ (Shakespeare/ Donno 2004, S. 57.)

⁶⁷³ Gay 1987, S. 269.

und der Gesellschaftsschicht und eine Art „Vorspiel“ für die eigentliche Begegnung.⁶⁷⁴ Das Klavier nahm vermehrt eine Kupplerfunktion an, da es die strengen bürgerlichen Verhaltensnormen in der Interaktion zwischen Mann und Frau nicht durchbrach und trotz allem eine Annäherung auch im gemeinsamen Musizieren bot. Die sonst strengen Konventionen wurden aufgelockert, so konnte unter dem Deckmantel der Kunst das Vierhändigspiel zu einer Körperlichkeit zwischen beiden Spielern führen und einen vorgeschobenen Grund für ein Rendezvous bilden. Die Klavierstücke unterstrichen dies mit Titeln wie *„Liebesblicke“* (C. Faust, op. 382) oder *„Liebesgeflüster“* (C. Heins, op. 5,1)⁶⁷⁵.⁶⁷⁶ So konnten sich auch Codes entwickeln, Unsagbares wie das Geständnis einer Verliebtheit in Musik verpackt werden.⁶⁷⁷

Die bürgerliche Tochter stellte vor der Gesellschaft die Kunstbeflissenheit ihrer Familie dar, und gestaltete ebenso ihre Zukunft, indem sie in der Öffentlichkeit durch das Klavierspiel die Aufmerksamkeit der Männer auf sich zog. Durch die Demonstration von harmonischen Tönen schuf sie eine Analogie zum friedvollen Zusammenleben und stellte sich als gelungene Partie dar.⁶⁷⁸

*„Man denke sich diese geheimnißvolle Macht der Musik noch begleitet von den träumerischen Augen eines schönen Mädchens, das sie uns vorträgt, und es wird schwer sein, diesem gefährlichen Bündniß zu widerstehen.“*⁶⁷⁹

Musik als „Gefühlskunst“ barg natürlich auch die Gefahr, die in Frauen per se schlummernde Emotionslastigkeit zu Tage zu fördern und unkontrolliert walten zu lassen.⁶⁸⁰

Der gesellschaftliche Verkehr und die Salonzusammenkünfte unterlagen so einem strengen Reglement und hatten einen genormten Ablauf. Die Demonstration der klavierspielenden Tochter war ein Bestandteil dieser Kette. Die Darbietung war auf Effekt getrimmt, auf Virtuosität, und auf eingängige, gefühlsbetonte Melodien, die leicht spielbar waren. Die Klavierstücke waren in ihren Titeln auf die weibliche Klientel ausgerichtet.⁶⁸¹ Gerade die sentimentale Ausrichtung dürfte die Fantasie der jungen Frauen beflügelt haben, so gab es auch Bestrebungen, die Salonmusik zu untersagen.⁶⁸²

⁶⁷⁴ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 228.

⁶⁷⁵ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 228.

⁶⁷⁶ Budde 2002, S. 446-447.

⁶⁷⁷ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 227.

⁶⁷⁸ Budde 2002, S. 447.

⁶⁷⁹ Ehlert 1884, S. 104.

⁶⁸⁰ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 220.

⁶⁸¹ Budde 2002, S. 448-449.

⁶⁸² Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 220-221.

Eng verknüpft mit dem weiblichen Klavierspiel sind der äußere Blick des Mannes und die erotische Ausstrahlung, welche die Frau an einem Musikinstrument ausstrahlt. Obgleich andere Instrumentengattungen auf Grund ihres Baus Assoziationen zu Körper- oder sogar Geschlechtsteilen aufweisen oder die für das Spiel einzunehmende Körperstellung anzüglich war, und obwohl das Klavier davon ursprünglich ausgeschlossen war,⁶⁸³ versehen mannigfache Künstler „ihre Frauen“ am Tasteninstrument mit Erotik. Dieser Umstand kann durch den Status des Klaviers als Kupplungsinstrumentes des Bürgertums begründet liegen.

Frau Maerker am Klavier von Adolph Friedrich Erdmann von Menzel

In diesem Zusammenhang sei eine Kreidezeichnung von Adolph Friedrich Erdmann von Menzel zu erwähnen. Diese, Frau Maerker am Klavier darstellend (Abb. 44), zwischen 1843 und 1846 angefertigt, weist auf Grund der Haltung der Dame mannigfache Parallelen zu der Klavierspielerin im Ölgemälde *Die Störung* (Abb. 45) auf. Letzteres wird aus dieser Arbeit ausgeklammert, weil die sozialgeschichtlichen Dimensionen gegenüber der Schilderung einer psychologischen Geschichte in den Hintergrund treten. Da zur gleichen Zeit entstanden und die gleiche Pose abbildend kann die Kreidezeichnung als Studie gesehen werden. Die erotische Komponente, welche der Studie anhaftet, hat die Frau allerdings in der vermeintlich fertigen Ausführung weitestgehend verloren. Durch die Konzentration auf ihre Person sowie den Verzicht auf Dekor ist Erotik in viel größerem Ausmaß präsent. Die Verführung allerdings ist wohl hauptsächlich durch die Auflösung der Distanz, die Heranrückung an den Betrachterstandpunkt und der Darstellung als Kniestück begründet. Die Individualisierung der Gesichtszüge, beinahe vollständig en face sowie der laszive Blick, eine konkrete Person anblickend, unterstützen diesen Eindruck. Das porzellanpuppenhafte Wesen in der *Störung* scheint in der Auflösung der Individualität zugunsten eines Schönheitsideales keine Person direkt zu fixieren, sondern sich ausschließlich auf Grund des Unterbrochenwerdens, wenn auch in affektierter Pose, in Richtung Geräusch zu wenden. Der Blick von Frau Maerker ist ausdrucksstark, ihre Haltung mutet lasziv und verführerisch an, ein sanftes Lächeln liegt auf ihren Lippen. Das tiefe Dekolleté erfährt, unter anderem auf Grund des technischen Mittels der Kreide, eine Schattenwirkung und eine damit einhergehende Demonstration der zierlichen Figur auf Grund der Herausarbeitung der Knochen. Ihren Körper auf dem Stuhl räkelnd

⁶⁸³ Die Verbildlichung des Instrumentes mit dem Körper oder Körperteilen ist aus der Vorstellung vorchristlicher Zivilisationen erwachsen. So entstammen die Entstehungsformen der Blas-, Geigeninstrumente und Schlaginstrumente aus Analogien mit dem Körper. (Hoffmann 1991, S. 63.)

streckt sie den rechten Arm zur Tastatur, den Linken hält sie geknickt vor ihrer Brust. Diese Handhaltung verliert auf Grund fehlenden Kontextes und der weniger starken Drehung im Vergleich zur *Störung* ihre Bedeutung und wird zu einer erotischen Pose. Die Hände wie das Gesicht waren die Körperteile, die man als Frau zeigen und als Mann anschauen durfte. Die bürgerlichen, weiblichen Hände mussten auch deutlich demonstrieren, dass sie nicht arbeiteten. Sie posierten und entwickelten eine weibliche Sprache der Erotik.⁶⁸⁴

*„Die Befriedigung am eigenen Genitale wird durch jede Art von Spielen angedeutet, auch durch das Klavierspiel.“*⁶⁸⁵

Die Verbindung von Klavierspiel und Lustbefriedigung wurde von Sigmund Freud gezogen, doch findet man bereits vor der Psychoanalyse eine Verbindung zwischen weiblicher Onanie und Klavierspiel, unter anderem von Edmond de Goncourt,⁶⁸⁶ obgleich hier mit anderen Vorzeichen. Klavierunterricht sieht er als „Gegengift“, als eine Beschäftigung der Finger, die sich dann eben nicht dem eigenen Geschlecht zuwenden.⁶⁸⁷

Menzel schafft in seinem Bildnis eine intime Atmosphäre zwischen Protagonistin und dem Betrachter. Das Musikinstrument wird zu einem Hilfsmittel der Erotik.

Die Verführung des Mannes durch die Frau am Klavier ist gleichfalls in Bildwerken französischer und englischer Künstler ein beliebtes Motiv, wobei jene diesen Umstand teils auf noch eindrücklichere Weise beschreiben als Menzel.

Die Verliebte am Klavier von Eugène Delacroix

Eugène Delacroix⁶⁸⁸ präsentiert in seinem Aquarell der *Verliebten am Klavier* (Abb. 46) eine Frau, welche sich dem Betrachter barbusig präsentiert. In Ganzfigur sitzt die entblößte Dame

⁶⁸⁴ Daub 2009, S. 112-113.

⁶⁸⁵ Freud 1991, S. 149.

⁶⁸⁶ Daub 2009, S. 108.

⁶⁸⁷ Daub 2009, S. 197.

⁶⁸⁸ Eugène Delacroix (26. April 1798 Charenton-Saint Maurice – 13. August 1863 Paris)

Delacroix war französischer Maler, Zeichner, Stecher und Schriftsteller. Seine Ausbildung begann er ab 1815 unter Pierre Narcisse Guérin im Atelier, darauf in der Ecole des Beaux-Arts. Er rangierte in den höchsten intellektuellen Kreisen und besuchte die berühmtesten Salons. Neben befreundeten Künstlern wurde sein Stil auch von der englischen Kunst, durch Reproduktionen, Originalwerken sowie einer Reise im Jahre 1825 geprägt. Auch politische Situationen beeinflussten seine Werke, wie *Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden*. Des Weiteren hegte er eine große Verbundenheit und Faszination zum Orient, mehrere Reisen und Aufenthalte in Afrika sind zu verzeichnen, „marokkane“ Themen fanden in seiner Kunst Anklang. In 1830/40er Jahren wandte er sich vermehrt der Historienmalerei zu, wobei die Werke zumeist vom Staat in Auftrag gegeben wurden. Religiöse Motive gewannen allerdings des Weiteren erhöhte Aufmerksamkeit. Trotz seines eigentlichen Willens

am Klavier, den Körper nahezu durchgängig en profil, die Hände auf den Tasten des vom rechten Bildrand halb abgeschnittenen Instrumentes. Der Kopf in Dreiviertelprofil ist zur linken unteren Bildecke gerichtet und blickt versunken ins Leere.

Das Abdriften in die Phantasiewelt der Leidenschaft und Liebe hatte unbemerkt zu geschehen.⁶⁸⁹ Freud erwähnt in diesem Zusammenhang, dass die Phantasien in Form von Tagträumen „um so üppiger gedeihen, je mehr die Wirklichkeit zur Bescheidung oder zur Geduldung mahnt.“⁶⁹⁰

In ihrer Blickrichtung nimmt die Dame keine Interaktion mit dem Betrachter auf. Die Haare scheinbar locker am Hinterkopf zusammengebunden, demonstrieren in ihrer unordentlichen Art, durch das Hinunterhängen zahlreicher Strähnen, Natürlichkeit. Ihr Kleid vom Oberkörper heruntergestreift verdeckt Bauch, Scham und Beine. Die Anmut ihrer feinen Züge gleicht der eines Engels, ihre Verführung mittels Nacktheit der der Venus. Delacroix strebt eine offensichtliche Darlegung der Erotik der Szene an. Das Klavierspiel versetzt die Frau in eine träumerische Stimmung. Die Gedanken sind vermutlich an ihren Liebsten gerichtet. Der Blick suggeriert keine klar beabsichtigte Verführung, auch nicht das Selbstbewusstsein, das Menzel seiner Frauenfigur mitgibt. Dennoch offenbart sie dem mutmaßlichen männlichen Betrachter ihren nackten Körper. Im Bewusstsein, gesehen zu werden tut sie dies in aller Schüchternheit. Aktiv zieht sie den männlichen Blick auf sich.

Das Motiv der Frau am Klavier und deren erotische Anziehungskraft ist in Literatur und Malerei zahlreich belegt.

***The Awakening Conscience* von William Holman Hunt**

Das Werk *The Awakening Conscience*, des aus London stammenden Präraffaeliten William Holman Hunt⁶⁹¹ (Abb. 47), aus dem Jahre 1853, demonstriert das Klavier als Mittel der erotischen Annäherung zwischen Mann und Frau.

der Zugehörigkeit zur Klassik, sind seine Werke vermehrt der Romantik zuzuschreiben. Durch seine Salongeselligkeit traf er auch Frédéric Chopin, mit welchem er eine tiefe Freundschaft schloss. Die Vielfältigkeit in Delacroix Werk vereint Klassik und Romantik. (Jobert 2000, S. 321-325.)

⁶⁸⁹ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 218.

⁶⁹⁰ Freud 1991, S. 356.

⁶⁹¹ William Holman Hunt (2. April 1827 London – 7. September 1910 ebd.)

Hunt als englischer Maler, Zeichner und Schriftsteller war Mitbegründer der Präraffaeliten. Er hielt sich Zeit seines Lebens in London auf, wobei er des Weiteren in Italien und dem Nahen Osten arbeitete. Seine Malerkarriere wurde von seinem Vater, einem Lagerarbeiter, nicht gefördert. Sein Talent entwickelte sich allerdings dermaßen, dass eine Ausbildung auch für den Vater denkbar wurde. Hunt verschrieb sich der Nähe zur Natur, auf Grund der Zugehörigkeit zu den Präraffaeliten, welche in der Natur die Wahrheit erkannten. Hunt stellte somit auch psychologische Nöte und Krisen mit erschreckendem Realismus dar. Die Themen seiner

Die abgebildete Frau hatte ihr Vorbild in der Realität. Hunt entdeckte die Prostituierte Annie Miller als Modell, als sie fünfzehn Jahre alt war. Ihre Darstellung vor allem ihr Gesichtsausdruck war jedoch so aufreizend, dass auf Bitten des Käufers das Gesicht übermalt wurde. Der Titel änderte sich von *The Awakened Conscience* zu *The Awakening Conscience*.⁶⁹²

Die versteckte, züchtige Verbindung zwischen den Geschlechtern, welche im Bürgertum propagiert wurde, scheint aufgelöst und wird von einer demonstrativen Körperlichkeit unterlaufen. Frau und Mann, in Ganzfigur ausgeführt, befinden sich zu Hause in einem reich ausgestatteten viktorianischen Zimmer. Der Teppich des Bodens, in rot gehalten mit graphischem Muster, beherbergt im Vordergrund der linken Bildhälfte eine Schriftrolle, in blauem Tuch eingefasst. Dahinter, in Ausschnitten dargestellt, befindet sich ein runder Abstelltisch, welcher mit seiner Platte den Oberarm des Mannes leicht überschneidet.

Zwischen diesem und dem Wandabschluss liegt eine Katze auf dem Boden, die mit einem toten Vogel spielt, eine Parallelsituation zu der Interaktion zwischen Mann und Frau. Im Hintergrund der linken Bildhälfte ist ein Spiegel, welcher die Rückensicht des Paares sowie die gegenüberliegende Seite des Raumes mit Fensterausblick sichtbar werden lässt. Es ist Tag und nicht – wie die intime Szene vermuten lässt – Nacht.⁶⁹³

Die Wand der rechten Bildhälfte besteht aus einer Raumecke, wobei das Klavier an der schräg zulaufenden Mauer angeordnet ist. Auf ihm befindet sich eine kleine goldene Standuhr. Über ihm hängt ein nur ausschnitthaft erfasstes Gemälde einer sitzenden Frau.

Die Frau in Dreiviertelporträt, in ein fließendes, lockeres weißes Kleid gekleidet, das ihren Körper nicht betont und die Haut bedeckt, bildet das Zentrum der Komposition.

Ihr Blick, aus dem Bild gerichtet, scheint sich auf das Fenster zu richten, das im Spiegel des Hintergrundes ersichtlich ist. Hinter ihr, auf einem breiten Lehnssessel sitzend, seinen Oberkörper nach hinten in den linken Bildgrund gestreckt, befindet sich der Mann. In dieser Position dürfte Klavierspielen unmöglich sein. Sein Mund ist offen, möglicherweise hat er gerade gesungen, eventuell gemeinsam mit ihr, deren Lippen auch nicht geschlossen sind.

Mit seinem rechten Arm umfasst er die Lendengegend der Frau und hindert sie daran, sich von ihm zu entfernen. Seine linke Hand liegt auf der Tastatur, des sich am rechten Bildrand befindenden Klaviers. Der Blick in Viertelprofil liegt auf dem, ihm abgewandten, Gesicht der Frau und erweckt den Anschein einer Ermunterung, auf seinem Schoß Platz zu nehmen. Von Scham erfüllt scheint sie sich von ihm abzuwenden, ihr Oberkörper krümmt sich, wohl mög-

Bilder sind zahlreich, wobei ein großer Teil des Oeuvres religiöse Motive beinhaltet. (Bronkhurst 2012, S. 520-524.)

⁶⁹² Leppert 1995, S. 191.

⁶⁹³ Leppert 1995, S. 191-192.

lich auf Grund der Tatsache, dass sie sich gerade entzieht. Ihre beiden Hände sind nach unten ausgestreckt und liegen verkrampft ineinander. Der Titel des Gemäldes ist „erwachenden Gewissens“ und vermittelt auch so das schamhafte Ausweichen vor der Begierde des Mannes. Die junge Frau ist kein unschuldiges Kind mehr, und das weiß sie genau. Sie hat sich auf ihm niedergelassen und jetzt besinnt sie sich ihrer Rolle. Der Mann jedoch möchte sie hindern, ihn scheint die Konvention nicht zu interessieren, das geschlechtliche Interesse überwiegt. Er bietet ihr die offene Hand, der Handschuh, der sie bedeckte liegt inzwischen auf dem Boden. Sie jedoch verweigert seine Hand. Er hat Begierden, die sie schamhaft nicht erwidern darf. Sie muss passiv und sogar abweisend bleiben.

Das Klavier, eigentlich ein „Annäherungsinstrument“ für die Geschlechter, wird hier durch die Zuspitzung der Situation zum „Abwendungsinstrument“. Die Nähe ist zu nah, die Dominanz des Mannes zu beherrschend.

„This unsettling picture is the dark reverse image of the cult of domesticity.“⁶⁹⁴

Das Bild entspricht nicht der normalen Konvention der Darstellung einer Liebesszene am Klavier, sondern es ist ein deutlicher männlicher Übergriff. Das Klavier wie die Frau werden zum deutlich gezeigten Spielzeug. Die abgebildete Frau ist sich dessen bewusst und versucht, aus der Situation auszusteigen.⁶⁹⁵

La Sonate à Kreutzer von René Prinnet

René Prinnet schildert eindrücklich in *La Sonate à Kreutzer* (Abb. 48) um 1900 die sexuelle Verführung einer klavierspielenden Frau. Die Dame wird leidenschaftlich von einem Violinisten vom Flügel hochgerissen und mit einem Kuss überfallen. Pate steht die berühmte Novelle von Tolstoi, der seine eigene Ehegeschichte zu bearbeiten scheint und voll Eifersucht dem Duo seiner klavierspielenden Frau mit dem Geiger der Beethovenschen Kreutzer-sonate verbotene Qualitäten zuschreibt. Der Betrachter des Bildes nimmt Tolstois Position ein, indem er dem heimlichen Tun zuschaut.

⁶⁹⁴ Leppert 1995, S. 194.

⁶⁹⁵ Parakilas/ Wheelock 2000, S. 106.

Tolstois Erzählung ist ein einziger Beweis für die verführerische Situation des Musizierens wie über die Verführungskraft der Musik: Musik als der Botenstoff des Eros gerade durch die – im Gegensatz zur Sprache – Vieldeutigkeit der Botschaften.⁶⁹⁶

Das Klavier wird zum Instrument der Verführung. Die Leidenschaft des musikalischen Spiels gilt als Sinnbild für die Liebesbeziehung. Die offensichtliche Thematisierung von Weiblichkeit und Erotik entspricht nicht dem bürgerlichen Tugendkanon und der verinnerlichten geistigen Haltung im Bilde. Die Frau hat sich von ihrer häuslichen Rolle in einer Abkehr von bürgerlichen Werten entfernt bzw wird durch den männlichen Übergriff von ihr entfernt.

5.2.2. Die Flucht aus der Realität

Stilleben am Spinett von Gabriel von Max

Ein Bildwerk Gabriels von Max⁶⁹⁷, gebürtiger polnischer Maler, jedoch Zeit seines Lebens in Deutschland ansässig, dort schlussendlich auch den Professorenstand an der Akademie der bildenden Künste in München innehabend, soll nun zur Behandlung kommen.

Im Jahre 1871 schuf der Maler ein „Stilleben“ – so der Titel des Bildes – in Form einer Dame am Spinett (Abb. 49). In starrer Haltung in rechter Bildhälfte, in sitzender Ganzfigur und Profilansicht ausgeführt, streckt das Fräulein ihre Arme nach den Tasten des kleinen Instrumentenkörpers des Spinetts aus. Ins Spiel versunken und Richtung des Notenheftes blickend, liegen die Hände auf der schmalen Klaviatur. Das Musikinstrument findet auf einem Tisch Aufstellung, welcher von einem schweren, tannengrünen Tuch bedeckt ist. Auf dem massiven Möbelstück stehen noch drei Blumenstöcke. Die Ausgestaltung des Raumes ist schlicht. Die Zurechtmachung der Protagonistin erinnert an ein Hausmädchen. Das artig hochgesteckte Haar wird von einem Spitzenband gesäumt. Das blassblaue, schlichte Kleid ist durch eine weiße Schürze und einen runden, stehenden Kragen ergänzt.

Das Bild wirft Fragen auf. Konnte es sich ein Hausmädchen leisten, Klavier zu spielen? Hatte es die Zeit und vor allem: Durfte es die Position einnehmen, die eigentlich ihrer Herrin gebührte? Tasteninstrumente von geringem Ausmaß, wie das von Gabriel von Max gezeigte,

⁶⁹⁶ Gay 1987, S. 269.

⁶⁹⁷ Gabriel Cornelius Ritter von Max (23. August 1840 Prag – 24. November 1915 München)

Bevor der Figuren-, Porträtmaler und Illustrator 1859 nach Wien auf Grund eines kaiserlichen Stipendiats kam, war er Schüler unter Engerth in Prag. Den größten Einfluss auf sein illustratorisches Werk fand er allerdings unter Piloty in München. Seine Malerei war in dieser Phase des Weiteren einer großen Entwicklung unterworfen. Seine Person und seine Werke fanden hohen Anklang, obwohl er ausschließlich durch seine Lehre an der Akademie in die Öffentlichkeit trat. Ansonsten widmete er sich in Abgeschiedenheit seinen Studien zur Anthropologie und Psychologie. Seine Bilder beinhalteten melancholische und träumerische Frauen, welche in unterschiedlichen psychologischen Szenen geschildert sind. Er streift mit seinen Motiven der Ekstase und Vision vermehrt die Grenzen des Pathologischen. (Serra 1930, S. 288-289.)

fanden eine größere Verbreitung in Klostergemeinschaften⁶⁹⁸. Die kostbare Bemalung des Deckels in Form eines ovalen Rahmens mit Blumenranken, welche einen Ausblick auf einen See mit Mann und Frau in einem Ruderboot bietet, schließt allerdings auf den Besitz der Hausherrin hin.

George Goodwin Kilburne wählte mit *Only a maid* (1878) ein ähnliches Motiv (Abb. 50), wobei er die Situation durch Titel und Komposition dem Betrachter viel offensichtlicher vor Augen legt. Das Hausmädchen hat Kehrschaufel und Besen abgelegt, der lange Besenstiel lehnt am Flügel. Die Tür hinter ihr wird unbemerkt geöffnet. Die Hausherrin tritt ein und ertappt sie bei der Vernachlässigung der Arbeit. Bei Gabriel von Max ist es allein der Betrachter, der Voyeur, welcher ihren Verstoß beobachtet.

Als Vergleich kann des Weiteren Pieter Janssens Elingas *Lesende Frau* (Abb. 51) um 1670 herangezogen werden.

Ein Hausmädchen ist – dem Betrachter mit dem Rücken zugewandt – in die Lektüre vertieft. Nicht das Wort Gottes findet ihre Aufmerksamkeit, sondern ein Ritterroman. Das Lesen wird vom Maler als leichtfertig und als Vernachlässigung der eigentlichen Bestimmung abgetan. Auf diesen Umstand weist die unüberlegt, in Eile, abgestellte Obtschale auf dem Polster des Stuhles hin. Das Kissen, welches seinen ursprünglichen Platz wohl auf der Sitzgelegenheit des Dienstmädchens hatte, wurde achtlos auf den Boden geworfen. Die Pantoffeln liegen unordentlich auf dem Boden. Sie widmet sich ihrer Leidenschaft des Lesens anstatt zu arbeiten. Die Hausherrin hat das Haus verlassen, und das Dienstmädchen nutzt die Gelegenheit sich das Buch, das ihrer Herrin gehört anzueignen.⁶⁹⁹ In der Lektüre findet sie ihre Erfüllung, eine emotionale Bewegtheit, die in ihrem Arbeitsalltag fehlt.⁷⁰⁰

Auch in dem Raum von Gabriel von Max ist eine gewisse Unordnung. Die Gestalt des Mädchens ist allerdings nicht in Rückenansicht gegeben, sondern präsentiert sich für den Betrachter ersichtlich in Profil. Sie scheint nichts verstecken zu müssen. Sie ruht in sich, ist eins mit sich selbst, während sie spielt.

5.2.3. Die Denkerin am Klavier

***Emilie Menzel* von Adolph Friedrich Erdmann von Menzel**

Menzel vermag es, in seinen Bildern ein anderes Frauenbild zu erschaffen, fernab den bürgerlichen Einschränkungen, der familiären Eingliederung und dem unumstößlichen weibli-

⁶⁹⁸ Salmen 1969, S. 126.

⁶⁹⁹ Bollmann 2005, S. 28-29.

⁷⁰⁰ Bollmann 2005, S. 56.

chen Tugendkanon. Ein eindrückliches Exempel stellt hier die Aquarellmalerei seiner Schwester Emilie Menzel (Abb. 52), von 1866, am Klavier dar. Emilie ist – als stehendes Kniestück und Zentrum der Komposition – nah an den Betrachter gerückt. In nach rechts gewandter Profilansicht, neigt sie ihren Kopf leicht zur Seite und blickt in Gedanken versunken auf ein in Ansätzen, in Form des Rahmens, dargestelltes Klavier in der rechten unteren Bildecke. Sie ist in ein einfaches, erdig braunes Kleid gekleidet, das nur durch einen weißen Stehkragen und abgesetzte Säume am Oberteil verziert ist. Das Kleid, züchtig verschlossen, bietet keinen Anblick nackter Haut, außer in den erlaubten Zonen Gesicht und Hände. Die dunkelbraunen Haare sind zu einem bäuerlichen Dutt, durch ein Netz eingefasst, nach hinten gesteckt. Mit der Hand ihres rechten Armes, in die Hüfte stützend, hält sie ein weißes, in seinem Faltenwurf dynamisches, Tuch, welches eher einem zerknitterten Papier statt einem Stoff gleicht. Die Hand ist als solche nicht ersichtlich und scheint im weißen Stoff verschwunden zu sein. Ihre linke Hand hält sie angewinkelt, wobei die Finger ihrer Hand, in nachdenklicher Pose, Mund und Kinn berühren. Wie in einer Momentaufnahme erstarrt, scheint sie ihre eigentliche Aufgabe, das Putzen, niedergelegt zu haben. Abgelenkt verfällt sie in die Rolle des Mannes: Sie denkt nach. Gedankenversunken blickt sie auf das Musikinstrument und das Notenheft. Der Betrachter findet keinerlei Beachtung, die Protagonistin ruht in ihrer eigenen gedanklichen Welt. Weder in die Familie eingebunden, noch als Aushängeschild oder als „Unterhaltungsinstrument“, noch als Zeichen der guten, bürgerlicher Erziehung fungiert hier die Frauendarstellung.

Die Denkerpose ist einer männlichen Konnotation unterworfen, als berühmtestes Exempel sei hier Rodins *Denker* zu erwähnen. Emilie verfällt damit in eine männliche Rolle. Das Instrument Klavier, das die Unterdrückung der Frau auf vielen verschiedenen Ebenen versinnbildlichte, wird hier zum „Begleitinstrument“ der Befreiung oder zumindest der intellektuellen Emanzipation.

***Dame am Klavier sitzend* von Adolph Friedrich Erdmann von Menzel**

Eine Handzeichnung Menzels aus dem Jahre 1874 hat das gleiche Sujet. Eine Dame in Ganzfigur sitzt auf einem, mit Ansätzen von Lehne skizzierten, Stuhl (Abb. 53). Ihr Körper ist leicht aus der Frontalansicht nach rechts gerückt und sie blickt nach unten, auf Klavier und Noten, angedeutet im rechten Bildrand. Ihren etwas nach vorne gebeugten Oberkörper stützt sie mit dem linken angelehnten Ellbogen ab, wobei sie die Hand zu einer lockeren Faust ge-

ballt, an ihr Kinn legt. Der rechte Arm verweilt locker auf dem Schoß. Die Kleidung scheint im Gegensatz zu der Emilies reicher verziert und kostspieliger zu sein. Die Haare, aus dem Gesicht gekämmt, sind in einem unordentlichen Dutt nach hinten gesteckt, aus welchem einzelne Haarsträhnen ausbrechen. In Denkerpose verhaftet umfasst sie mit Zeigefinger und Daumen das Kinn. In eine Gedankenwelt abgedriftet, schenkt sie dem Betrachter keinerlei Beachtung. Die Kleidung, in Falten bewegt, mit unordentlichem Haar, in Denkerpose erfüllt sie das „bürgerliche Bild“ eines intellektuellen Mannes. Als Vergleich sei hier auf die verbürgerlichte Abbildung des adeligen Kurfürsten Carl Theodors (Abb. 25) durch Johann Georg Ziesenis verwiesen, der sein Genie auch durch die Lockerheit und das Unaufgeräumte seiner mit Kunstgegenständen angereicherten Umgebung stilisierte.⁷⁰¹

Chopin von Albert von Keller

In diesem Zusammenhang und in Abgrenzung sei ein Werk Albert von Kellers⁷⁰² heranzuziehen, welches trotz nahezu gleicher Entstehungszeit (1873), das weibliche Rollenbild des Bürgertums noch vollends wahrt (Abb. 54). Albert von Keller ist zwar Schweizer, lebte aber seit seinem zehnten Lebensjahr in München. In einem edel ausgestatteten Raum befinden sich zwei Frauen. Die eine widmet sich dem Klavierspiel, die andere der Handarbeit, dem Sticken, also frauenadäquater Tätigkeiten. Die Frauen in Ganzfigur ausgeführt, werden auf Distanz zum Rezipienten gehalten. Die Klavierspielerin, in der linken Bildhälfte verortet, ist mit ihrem Körper vom Betrachter abgewandt. In verlorenem Profil sitzt sie in gestreifter, extravaganter Mode, die Haare in Wellen gelegt und aus dem Gesicht genommen, am Musikinstrument. Auf seinem Deckel liegt allerhand Plunder unordentlich aufeinander gehäuft. Auch auf dem mit Ornamenten überzogenen feinen Teppich liegen unbeachtet zwei dünne Bücher. In der rech-

⁷⁰¹ Bischoff 2003, S. 258.

⁷⁰² Albert Ritter von Keller (bayerischer Personaladel) (27. April 1844 Gais – 14. Juli 1920 München)

Im Alter von zehn Jahren kam Keller, gebürtiger Schweizer, nach München. Er studierte vorerst Jura, widmete sich aber nebenbei der Malerei und der Musik. Seine musikalische Vorliebe galt Richard Wagner, wobei er außerordentlich gut das Klavier beherrschte. Er stieg auf in die Kreise der vornehmen Münchner Gesellschaft, besuchte Opern und Konzerte. Durch Ludwig von Hagens sowie Arthur von Rambergs widmete er sich ab 1865 vollständig der Malerei. Er malte unter anderem in der Kunstakademie im Atelier Rambergs. Er gründete mit anderen 1873 die Künstlervereinigung Allotria sowie 1892 die Secession, welcher er als Präsident leitete. Keller kann als Autodidakt deklariert werden, welcher stark von der Münchner Schule geprägt war. Seine Kunst fand seine Anfänge in Interieurszenen von Salons, Damenbildnissen oder Gartenmotiven. Seine Frühwerke, wie auch dies der *zwei eleganten Damen am Klavier* sind als seine qualitativsten zu benennen. Seine Werke fanden in der Öffentlichkeit großen Andrang, selbst in Paris. Die achtziger Jahre deklarieren einen Stil im Wandel, beeinflusst durch einige Reisen wandelt sich seine Gestaltung zu „dekorativer Gegenständlichkeit“, der Inhalt tendiert ins mystisch-religiöse. Keller war der „[meisterliche] *Illustrator der gesellschaftlichen Dekadenz um die Jahrhundertwende*“. (Müller 1977, S. 428-429.)

ten Bildhälfte und leicht in den Vordergrund versetzt, befindet sich eine Dame in konträrer Stellung zu der Klavierspielerin, mit dem Vorderkörper dem Betrachter zugewandt.

Auch ihre Bekleidung mit ausuferndem Rock und engem Mieder mit weiten, aufgeplusterten Ärmeln und der Wertschätzung kleiner Details in Form von Schleifen, mutet kostbar an. Der Hals des kindlichen Gesichtes mit den leicht zurückgesteckten blonden Locken, wird von einer ordentlichen weißen Schleife gesäumt. Die zierlichen, eleganten Füße stecken in Stöckelschuhen. Ihr Blick schweift von der Handarbeit ab, die sie auf den Schoß gelegt hat. Ihre nach oben gerichteten Augen verharren in einer sentimental Stimmung. Sie hört der Musik zu und ihre Gedanken schweifen in die Ferne, entfliehen der eigenen Realität. Sie denkt nicht, sie träumt. Sie ist nicht rational, sie ist emotional.⁷⁰³ Sie ist passiv, nicht aktiv wie ein Mann und repräsentiert so die bürgerliche Wertegemeinschaft.⁷⁰⁴

5.2.4. Selbstbewusst am Klavier

Amalie Makart am Klavier von Hans Makart

Trotz der österreichischen Herkunft des Malers Hans Makarts⁷⁰⁵ soll eins seiner Bildwerke zur Sprache kommen. Die geografische Nähe zu Deutschland, die gleiche Sprache sowie seine Ausbildung in München sollen als Rechtfertigung gelten. Der Künstler vermag es, seinen Frauengestalten am Klavier ein sehr eigenes Wesen einzumalen.

Das Bildnis der Amalie Makart am Klavier (Abb. 55) aus dem Jahre 1867 demonstriert seine Gattin als selbstbewusste, im Leben stehende Frau. Als stehendes Kniestück nimmt sie Position vor dem Klavier ein, wobei sie in Schrägstellung den Vorderkörper dem Instrument zuwendend, mit einer Kopfdrehung in Halbprofil ihren Blick in den Betrachterraum richtet. Die Distanz zum Betrachter ist aufgelöst und verleiht eine intime Atmosphäre. Ihr rechter Arm liegt auf dem Notenständer des Klaviers und präsentiert Daumen und Zeigefinger, letzterer mit goldenem Ring geschmückt. Den linken Arm streckt sie nach unten zur Tastatur, wobei sie gleich zwei Tasten niederdrückt. Sie trägt ein schwarzes Kleid. Ihre Arme und ihr Dekolleté schimmern durch den transparenten schwarzen Stoff hindurch. Die voluminösen,

⁷⁰³ Paletschek 1994, S. 162.

⁷⁰⁴ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 202.

⁷⁰⁵ Hans Makart (29. Mai 1840 Salzburg – 3. Oktober 1884 Wien)

1858 erhielt Makart eine Ausbildung in der Wiener Akademie, wurde allerdings zeitig verwiesen auf Grund seines konstatierten nicht vorhandenen Talentes. Unter Schiffmann lernte er in Salzburg und München, 1859/65 unter Piloty. 1869 wurde er nach Wien zurückbeordert, wo er durch den Staat gefördert ein Atelier erhielt. 1879 wurde er zum Professor an der Akademie erhoben. Ihn kennzeichnet in seinen Werken eine inhaltlose, hübsche Dekoration. Er stellt wenig Anspruch auf Erläuterung geschichtlicher Wahrheiten, so glänzen seine Bilder von blühender Fantasie. (Vollmer 1929, S. 583.)

schwarzen Haare sind nach oben gesteckt und rahmen ihr Gesicht. Das Schwarz von Kleid und von den Haaren steht im Kontrast zum hellen Teint und hebt ihr ausdrucksstarkes Gesicht besonders hervor. Ein weißes Spitzentuch als vermeintlicher abgenommener Umhang liegt am rechten Bildrand auf dem Musikinstrument.

Das Bildsujet rückt die Tochter eines Metzgers in die gehobene bürgerliche Gesellschaft und präsentiert sie als vornehme Dame.⁷⁰⁶ Die Anmut ihrer Gestalt allerdings gründet nicht im Zarten, Feinen und Weiblichen, nicht nur sie, sondern auch das Schwarz ihrer Kleidung demonstriert Dominanz. Mit ernster, bestimmter Miene fixiert sie wie selbstverständlich den Betrachter mit großen Augen. Das Musikinstrument ist der Gegenstand, welcher ihr Selbstbewusstsein durch ihr Können trägt und rechtfertigt.

5.2.5. Weibliches Virtuositentum

Clara Schumann und Joseph Joachim musizierend von Adolph Friedrich Erdmann von Menzel

Das Klavier war nicht nur dazu da, Frauen in Schach zu halten, sie zu unterdrücken, in die Rolle der Ehefrau und Mutter zu pressen, die für das Wohlergehen – auch das kulturelle – zuständig ist, sondern es ermöglichte ihr im Übergang zum 20. Jahrhundert auch Freiheit. Einigen, wenigen Frauen gelang es, so virtuos Klavier zu spielen, dass sie eine Karriere als Konzertpianistin machten. Das virtuose, ausdrucksvolle Spiel galt als unweiblich⁷⁰⁷, und so geriet die Musikerin immer in die Gefahr durch eine temperamentvolle Interpretation mit dem Frauenbild in Konflikt zu geraten.⁷⁰⁸ Und doch vermochte es Clara Schumann⁷⁰⁹, sich den Status der Virtuosin zu erkämpfen.

⁷⁰⁶ Doppler 2000/ 2001, S. 26.

⁷⁰⁷ Sabin 1998, S. 87.

⁷⁰⁸ Hoffmann 1991, S. 111.

⁷⁰⁹ Clara Josephine Schumann (geb Wieck 13. September 1819 Leipzig – 20. Mai 1896 Frankfurt am Main) Clara Schumann war Pianistin, Komponistin und Klavierpädagogin. Sie wurde nach der Trennung ihrer Eltern von ihrem Vater aufgezogen, von dem sie auch Klavierunterricht erhielt. Die Bildung unter ihm basierte auf seiner selbst erarbeiteten Lehrmethode, welche auch den Anschlag, die Gehörbildung sowie das Partiturstudium beinhaltete. Zusätzlich erhielt sie die Lehre in Musiktheorie und Komposition unter Theodor Weinlig sowie dem Direktor des Hoftheaters Leipzig Heinrich Dorn. Clara Schumann wurde gezielt auf eine Virtuosenkarriere vorbereitet. Erste Auftritte wurden unter musikalischen Abenden von ihrem Vater ausgerichtet, abgehalten. Ihr Debut gab sie 1830 im Leipziger Gewandhaus, wo sie als Solistin auftrat. Ein Jahr darauf ging sie mit ihrem Vater auf Reisen nach Weimar, Dresden sowie nach Paris. Der Vater verschaffte Kontakte zu Liszt und Chopin. Robert Schumann erhielt ebenfalls bei ihrem Vater Klavierunterricht. Den Gipfel ihrer Karriere erreichte sie in ihrer Zeit in Wien, mit ihrer Musik verzauberte sie die Kritiker und wurde vom Kaiser zur k.k. Kammervirtuosin erkoren. Zu einem Bruch zwischen Vater und Tochter kam es auf Grund der untersagten Verbindung zu Robert Schumann. Das Liebespaar heiratete, sie lebten in Leipzig, Dresden und Düsseldorf. Die Ehe barg allerdings für die Virtuosin Einschränkungen. Ihr wurde das Klavierspiel vermehrt untersagt auf Grund der Störung Roberts an der Arbeit seiner Kompositionen. Sie hatte zehn Schwangerschaften innerhalb 14 Ehejahren zu bewältigen. Dennoch vermochte sie es neben Haushalt die Tourneepäne zu organisieren, welche für sie großen Erfolg einbrachten. Der Gesundheitszustand ihres Mannes litt allerdings unter diesen Reisen. 1854 wurde er in die

Adolph Friedrich Erdmann von Menzel zeigt Clara Schumann (Abb. 56) 1854, als Frau, welche sich diesen Status in einer patriarchalen Welt erkämpft hatte. Clara Schumann stammte nicht aus dem Großbürgertum, denn sonst wäre ihr eine musikalische Karriere im 19. Jahrhundert wohl verwehrt geblieben. Dem Kleinbürgertum zugehörig wurde sie von ihrem Vater, einem Pianisten, auf Professionalität getrimmt.⁷¹⁰

„Die Ausübung der Kunst ist ja ein großes Teil meines Ichs, es ist mir die Luft, in der ich atme.“⁷¹¹

Die Pianistin musiziert in einem Duett mit dem Violinisten Joseph Joachim. Die Szene, in Kreide auf Papier verfasst, ist von einem sanften, hellgelben Licht erfüllt. Im Vordergrund des linken Bildgrundes, als stehendes Hüftbild, ist Joseph Joachim, in Frack, verortet. In Halbprofil, ins Spiel vertieft, blickt er den Kopf leicht nach links gewendet aus dem Bild in die Leere. Mit der rechten Hand den Bogen führend, hält seine linke das Instrument, mit dem Geigenhals weit nach oben gezogen. Sein Gesicht ist von dieser expressiven Handhaltung sowie dem Instrumentenkörper halb verdeckt, dies unter anderem begründet durch den Verzicht auf das zur Seite Beugen des Kopfes. Leicht nach hinten versetzt nimmt die Pianistin den rechten Bildgrund ein. In sitzendem Hüftbild, auf einem schlichten Stuhl mit hölzerner Lehne Platz genommen, blickt sie in Profilansicht nach rechts gewandt zu dem vom Bildrand halb ausgeschnittenen Klavier. Auf diesem stehen zwei Kerzenständer, deren Licht flackert. Clara Schumann, mit gebeugtem Rücken, ist dicht über das Instrument gebeugt. Ihre Arme sind im rechten Winkel zu den Tasten gestreckt, die spielenden Hände sind vom Klavierrahmen verdeckt.

„Armbewegungen und Mobilität des Oberkörpers waren Ikonoklasten und Virtuosen vorbehalten.“⁷¹²

Heilanstalt Endenich bei Bonn eingeliefert. Ab diesem Zeitpunkt widmete sie sich wieder vermehrt ihrer Karriere durch Konzerttourneen. In England machte sie sich einen guten Ruf. 1878 nahm sie das Angebot Joachim Raffs als erste Klavierlehrerin im Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt an. Sie blieb in Frankfurt bis zu ihrem Tod. Clara Schumann war die herausragendste Pianistin ihrer Epoche. Geschätzt wurde ihr ausdrucksstarkes Spiel, ihre Programmauswahl sowie ihre Erscheinung, zu den Konzerten kam sie nur in schwarz bekleidet. Anerkannt war Clara Schumann für ihre Beethoven Interpretationen. Sie hatte zahlreiche Kontakte zu anderen Musikern, wie Johannes Brahms, Mendelssohn Bartholdy, Stockhausen und Joseph Joachim, welchen Menzel neben ihr auf dem Gemälde zeigt. (Brück 2007, S. 746-748.)

⁷¹⁰ Steegmann 1996, S. 11-12.

⁷¹¹ Clara an Brahms, den 15. Oktober 1868 Baden-Baden, zit.n. Litzmann 1927, S. 599.

⁷¹² Daub 2009, S. 32.

Der Blick ist in vollkommener Konzentration auf die Noten gerichtet. Die Haare, streng aus dem Gesicht gekämmt, werden von einer transparenten, leicht fließenden Haube umfasst. Die Farbe des Kleides erstrahlt in strahlendem Gelb, wobei die Unterarme unbedeckt sind.

Die dilettantische Hausmusik hat sich zur Professionalität gewandelt, welche mit Ernst betrieben wird und die finanziell einträglich ist. Durch das musikalische Spiel wird keine intime Szene zwischen zwei Menschen demonstriert, in welcher ein Voyeur ungebeten hereintritt, sondern es sind zwei Menschen, die zusammen arbeiten, ohne dass ihre Geschlechtszugehörigkeit von Bedeutung ist. Publikum ist erwünscht und soll dem Konzert lauschen.

5.2.6. Die Pianistin als „Opfer ihrer Triumphe“

„Den aristokratischen Musiksaal hat [unser Held] längst verlassen; der großbürgerliche Salon wird ihm nach einiger Zeit zu eng; und schon bald wagt er sich in die großen Schlachtgefilde, die kühnen Hallen, die weitgespannten Konzertsäle: und nicht wenige davon errichtet er sich selbst, als sein eigener Baumeister und Impresario. Die entscheidende Niederlage, am Ende des 19. Jahrhunderts, bereitet sich unser Held selbst. Er hat sich krankgesiegt, beinahe zu Tode feiern lassen, und lehnt sich, mahagonifarben, in der guten Stube an die Wand. Er ist zum Opfer seiner Triumphe geworden.“⁷¹³

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ging die goldene Ära des Klaviers zu Ende. Der Markt war gesättigt, in nahezu jedem bürgerlichen Haushalt stand ein Klavier. Der Lebensstil des Bürgertums wurde heterogener,⁷¹⁴ und vor allem: Zwischen 1890 und 1920 bekam das Klavier Konkurrenz. Phonographen und Grammophone zogen in die Haushalte ein.⁷¹⁵ Aktives Mitbetreiben wurde durch passiv erzeugten Hörgenuss verdrängt.⁷¹⁶ Die „Clavierseuche“⁷¹⁷ gehörte der Vergangenheit an.

„Die biedere, hausbackene, ehrsame Hausmusik kommt in Verfall. Daran ist aber in Wahrheit nicht so sehr der Konzertsaal schuld, als vielmehr der Verfall des Hauswesens selbst. Die freundlichen Genien der Gemütlichkeit und Gastlichkeit, die man vor fünfzig Jahren bei viel geringeren Lebensansprüchen noch unter jedem Dache finden konnte, sind aus den Städten

⁷¹³ Hildebrandt 1985, S. 13.

⁷¹⁴ Sabin 1998, S. 77.

⁷¹⁵ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 351-352.

⁷¹⁶ Sabin 1998, S. 78.

⁷¹⁷ Hanslick 1884, S. 572.

*[...] meist entschwunden. [...] Kalt und ungastlich ist es fast an jedem Herde geworden. Hier bringen auch die besten Tonwerke keine Harmonie hervor.*⁷¹⁸

Jetzt war Klaviersmusik vergleichbar und messbar geworden. Die am Klavier dilettierenden Töchter waren eben nicht auf der Höhe der Kunst der mechanischen Musikerzeugung. Auch verlor das Leitbild der höheren Tochter eine Veränderung. Schulbildung und Sport als Freizeitbeschäftigung gewannen Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend auch für Frauen an Bedeutung. Frauenberufe entstanden, in denen zu Beginn vorwiegend unverheiratete Frauen arbeiteten.⁷¹⁹ Das „Begleitinstrument“ wechselte von dem zu Hause stehenden Klavier zu der im Büro verorteten Schreibmaschine.⁷²⁰ Fingerfertigkeit war bei beiden von Nöten. Die Investition der Väter und Gatten hatte sich gelohnt und warf Dividende ab: Die virtuose Fingerfertigkeit hatte einen praktischen Nutzen. Aber auch die klavierspielende Frau konnte im Rahmen des Lehrberufs eine bescheidene Karriere machen.⁷²¹

Die Bedeutung der Wohnung als gesellschaftlichem Ort ging zu Gunsten öffentlicher Einrichtungen zurück. Die Einrichtungen der Wohnungen wurden praktischer: Das Klavier verlor seinen Status als Repräsentationsmöbel.⁷²² Folgerichtig trat das Bildmotiv der Frau am Klavier in den Hintergrund.

*„[...] the piano is passing and with it the piano girl.“*⁷²³

Die Frau am Schreibtisch von Lesser Ury

Lesser Ury⁷²⁴ schildert in seinem Gemälde aus dem Jahre 1898 die Frau am Schreibtisch (Abb. 57). Das Klavier, im Interieur verhaftet, der Deckel geschlossen, erfährt keine Aufmerksamkeit. Wie Hildebrandt beschreibt, steht es unbeachtet in der guten Stube an der Wand.⁷²⁵ Die Frau widmet sich, vom Betrachter abgewandt, dem Schreiben. Das Motiv der Frau wird „vom

⁷¹⁸ Lux 1905, S. 113-114.

⁷¹⁹ Ballstaedt/ Widmaier 1989, S. 352-355.

⁷²⁰ Frevert 1982.

⁷²¹ Sabin 1998, S. 80/83.

⁷²² Sabin 1998, S. 77.

⁷²³ Huneker 1928, S. 286.

⁷²⁴ Lesser Ury (7. November 1861 Birnbaum – 18. Oktober 1931 Berlin)

Der Maler und Grafiker studierte 1878/79 bei Andreas J.J.H. Müller in Düsseldorf sowie 1879 in Brüssel unter J.F. Portaels. 1880 wechselte er nach Paris unter J. Lefèvre. Die Bilder aus den achtziger Jahren sind genrehaft. Ab 1885 war er wieder in Deutschland, in München und Berlin ansässig. Ab 1887 war sein Lebensmittelpunkt Berlin. Er unternahm eine einjährige Reise nach Italien, aber auch Aufenthalte innerhalb Deutschlands. Die neunziger Jahre sind geprägt vom Zurückgriff auf Monumentalwerke religiöser sowie philosophischer Natur. Seine Liebe galt vor allem der Darstellung des Lebens in Berlin, auf den Straßen und Cafés. Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, welche einer impressionistischen Schule nachgingen grenzte er sich mit seinem Kolorismus ab, welcher vermehrt eine bunte Farbigkeit aufweist. (Vollmer 1940, S. 5.)

⁷²⁵ Hildebrandt 1985, S. 13.

Salon ins Büro“⁷²⁶ verlagert. Die Hände widmen sich nicht mehr dem Klavierspiel, sondern der Arbeit an der Schrift. Was Lesser Ury hier noch als heimische Szene verankert, wurde in der Realität zur außerhäuslichen Erwerbsarbeit an der Schreibmaschine.

*„Als Symbol für Bildung scheint [das Klavier] rehabilitiert zu sein, als Symbol für Wohlstand gilt es nur noch bedingt – nur als weibliches Instrument hat es endgültig ausgedient. Am Klavier sitzend wirkt die Frau am Ende des 20. Jahrhunderts immer noch wie vor hundert Jahren: sittsam, anmutig, höchstens elegant. Nur, daß es darauf nicht mehr ankommt.“*⁷²⁷

⁷²⁶ Sabin 1998, S. 77.

⁷²⁷ Sabin 1998, S. 93.

SCHLUSSWORT

Nicht nur im Feudalismus oder im bürgerlichen Zeitalter, sondern auch heute noch strahlen Frauen am Klavier Weiblichkeit aus und die Töne, die sie dem Instrument entlocken, gehören in die Sphäre des ebenso Schönen wie Sinnlosen – nach wie vor die Domäne der Frau.

Das Klavier ist das Instrument, das am ehesten ein Orchester nachzubilden imstande ist. Wäre es ein Wesen, könnte es vor Selbstbewusstsein strotzen. Der männliche Klaviervirtuose, der sich im Laufe der Verbürgerlichung aus den Fesseln der Aristokratie löste und zum eigenständigen Künstler avancierte, steht im Gegensatz zur Frau, welche ihre gesellschaftlichen Fesseln nie ganz abstreifen konnte. Der Mann am Klavier strahlt Kraft aus, genialische Omnipotenz. „Er“ mutiert zum virtuosen Tastentiger, „sie“ ist anmutig. Der Mann als Komponist und Pianist ist Schöpfer und Ausführender zugleich, die Frau ist die „Nachschaffende“, sie reproduziert, sie animiert, sie dekoriert ihre Umgebung mit Tönen.

Das „Weiblich-dekorative“ macht die Bildwürdigkeit des Sujets aus: Die Frau an sich und erst recht in Kombination mit dem Musikinstrument ist schön anzusehen, ein hinreißendes Motiv. Bei manchen Künstlern wurde es fast zum Lieblingsmotiv, so fertigten Johann Heinrich Tischbein d.Ä. und Adolph Friedrich Erdmann von Menzel erstaunlich viele Bildwerke dieser Art an.

Ziel dieser Abhandlung war es, die Entwicklung des Bildsujets der „Frau am Klavier“ vom 18. zum 19. Jahrhundert zu demonstrieren.

Den Einstieg in die Thematik vollzog die musikwissenschaftlich, technische Darstellung und die historische Entwicklung und Aufgliederung dieser Instrumentengruppe, wobei in der Folge in dieser Arbeit der Überbegriff „Klavier“ auch für dessen zahlreiche Vorläufer und Konkurrenten gewählt wurde.

Die Tasteninstrumente unterscheiden sich im Klang sowie in der äußeren Erscheinung. Ihr Einsatzort sowie ihre Aufstellung sind von diesen Umständen beeinflusst. Dies spiegelt sich in den Gemälden wider. Insbesondere die Instrumente des Adels weisen Ornamente, Goldverzierungen, Intarsien auf, sind bemalt, geschmückt und stehen im Dekorationswert oft den abgebildeten Damen mit ihren Krägen, Perlen und Diademen nicht nach. Der Gebrauchswert verschwindet so hinter dem Ausstellungs- und Repräsentationswert.

Auch die „Baugeschichte“ des Instruments beeinflusste die Sozialgeschichte. Die Entwicklung des 20. Jahrhunderts hin zum Flügel ist eine Entwicklung zur Männlichkeit am Tasteninstrument, was auch mit der robusten Bauweise zu tun hat:

„[...] um die Jahrhundertwende kam dieser Flügel nicht mehr auf zarten, zerbrechlichen Füßen daher, sondern wuchs sich aus zu einem robusten, widerstandsfähigen Instrument: kraft- und klangstrotzend, groß und glänzend, brillantes und brillierendes Spiel herausfordernd. Imperial nannte Bösendorfer seinen Konzertflügel denn auch, die Wandlung vom weiblichen zum männlichen Instrument hatte sich vollzogen.“⁷²⁸

Mit dieser Entwicklung vollzog sich auch die Abkehr von dem einst geliebten Fraueninstrument. Der „heimliche Held“⁷²⁹, der geduldige Freund der Frau, den man ungestraft malträtieren oder streicheln durfte, trat im 19. Jahrhunderts seinen Rücktritt an. Die Frau widmete sich neuen Leidenschaften, trieb Sport oder gliederte sich in den Arbeitsmarkt ein.

Doch vor seinem „Niedergang“ hatte das Klavier fast zwei Jahrhunderte lang besonders als weibliches Instrument einen Triumphzug durch die adeligen wie bürgerlichen Wohnstuben gehalten und mit ihm wurde es ein bevorzugtes Motiv in der Malerei.

Das Umfeld des abgebildeten Klaviers „mit Frau“ ist das Zuhause, auch wenn die Bildinszenierung bei der adeligen Frau meist nach dekorativer Kulisse verlangt. Das Klavier bindet die Frau ans Haus, es ist nicht transportabel. Somit ist es für das Haus- und Hofkonzert oder die Hausmusik bestimmt, der sich die Dame oder Tochter des Hauses dillettierend hingibt und so Ehemann, Familie oder Salongemeinschaften musikalisch beglückt.

Das 19. Jahrhundert bietet im Vergleich zum 18. Jahrhundert eine größere Breite an Bildmotiven der „Frau am Klavier“. Dieser Umstand spiegelt die Hochkonjunktur des Instruments in dieser Zeit wider, das neben der musikalischen eine gesellschaftliche Funktion für das Bürgertum übernahm.

Das Tasteninstrument findet sich bei der adeligen Frau im privaten Standesporträt. Das eingangs erwähnte schmückende, dekorative Moment der „Frau am Klavier“ ist vornehmlich im Adelsporträt anzutreffen. Das Klavier und die Frau an ihm sind ein Sinnbild für Schönheit und Harmonie. Die Schönheit von Melodie und Klang stehen im Verbund mit der Vollkommenheit der weiblichen Figur und einem liebreizenden Antlitz. „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“, singt Tamino charakterisierend in Wolfgang Amadeus Mozarts „Die Zauberflöte“, und Papageno lässt uns wissen, als er das Bildnis in den Händen hält, dass es ein Porträt ist, denn der Abgebildeten fehlen Hände und Füße.

Realitätsnähe war beim Adelsporträt nicht der vorderste Zweck, Idealisierung war erlaubt. Der Schönheit der hohen Damen wurde schon mal nachgeholfen, schließlich war man als Ma-

⁷²⁸ Steegmann 1996, S. 11.

⁷²⁹ Hildebrandt 1985, S. 11-12.

ler vom Auftraggeber oder der Auftraggeberin ökonomisch abhängig. Zumeist wird die edle Dame nah an den Betrachter geführt und als Kniestück oder Hüftbild gezeigt. Die Distanz ist aufgelöst und oft scheint es so, als würde die Dame mit einem Betrachter, von dem sie zu glauben scheint, dass es ein Mann ist, kokettieren.

Meist sind die Damen allein, meist sind sie untätig. Sie posieren mehr als dass sie Musik ausüben.

Der Raum mit Draperie und Säule der Aristokratie ist ein öffentlicher und somit für die Augen eines Publikums bestimmt. Das Klavier im Bürgertum steht im Salon, dem „halb-öffentlichen Wohnzimmer“, das auch Außenstehenden Eintritt gewährt. Der Betrachter wird allerdings nicht in dem Sinne des adeligen Porträts durch Blickkontakt direkt aufgefordert, den Raum zu betreten. In anmutigem Dreiviertelporträt blickt die blaublütige Frau dem Rezipienten entgegen, sie gibt sich in ihrer Gestalt vollkommen der Präsentation hin. Sie spielt aufreizend mit einem Fächer und ihr tiefes Dekolleté verleiht ihr eine sinnliche, erotische Ausstrahlung. Sie präsentiert sich aber nicht allein in ihrer sinnlichen Weiblichkeit, sondern tritt dem Betrachter selbstbewusst als Mäzenin entgegen. Sie demonstriert ihren Status und Reichtum durch das teure Instrument, verziert mit Gold und edlen Einlegearbeiten, und zeigt ihre Macht und ihr Vermögen. Das Klavier dient hier zumeist neben anderen Attributen zur Ausstaffierung ihrer Umgebung und zur Demonstration ihres Standes wie Kunstverständes. Des Weiteren ist sie selten während des Klavierspiels dargestellt, sondern stützt sich meist nur auf dem Instrument ab, legt einen Finger auf die Tastatur oder steht in keiner aktiven Beziehung zum Instrument. Mit dem Bild und der Bedeutung des Klaviers wird gespielt, aber es wird nicht gespielt. So verkommt es zu einem austauschbaren Versatzstück, wie Bücher, Noten, Statuen. Es ist nur ein teureres, luxuriöseres Requisit und neben der aufwendigen Kleidung, die meist detailreich geschildert wird, eine Metapher des Überflusses. Klavierspielen ist ein feudaler Zeitvertreib unter vielen anderen. Die Schönheitengalerie Wilhelms VIII. listet diverse auf.

Im Zuge der Aufklärung erstarkte das Bürgertum und wurde allmählich in Deutschland zur Politik bestimmenden Schicht. War der Regierungssitz des Fürsten noch im heimischen Hof, bei Frau und Kindern, und konnte die Gattin im Schlafzimmer noch Einfluss auf Politik ausüben, ging mit dem Bürgertum eine strikte Trennung von Privat- und Arbeitsleben einher. Die Erwerbsarbeit verlagerte sich aus der heimischen Stätte. Die Wohnung entwickelte sich somit zum reinen Lebensraum von Frau und Familie.

Das Klavier war Bestandteil dieser bürgerlichen Wohnung und fand als Schmuckstück seine Aus- wie Aufstellung im Salon.

Die bürgerliche Frau wird in ihrem realen Lebensraum abgebildet, in einem Heim, das gemütlich ist, aber durchaus auch die Spuren seiner Bewohner dokumentiert. Spielzeug, Bücher, Bilder, Gerätschaften liegen herum. Meist wird ein großer Bildausschnitt gewählt, so dass die Protagonistin in Ganzfigur zur Abbildung kommt. Im Gegensatz zur adeligen Frau ist sie in ihrem sozialen Gefüge abgebildet, im Kreis der Familie. Sie ist nicht die Hauptperson, sondern ein Familienmitglied mit Spezialaufgabe. Die Beziehungen der Dargestellten untereinander, die Gefühle zwischen ihnen, Emotionalität und Sentimentalität sind bevorzugte latente Bildinhalte. Aber es ist nicht nur die Frau des Hauses, die man in „Klavierbildern“ antrifft, sondern auch die Tochter, die an dem Instrument auf den Ehestand vorbereitet werden soll. Ihre Mitgift, in die kräftig investiert wird, ist Disziplin und die Möglichkeit, als „sittsame Unterhaltungskünstlerin“ bewundert werden zu können.

Das Musikinstrument dient nicht mehr der Dekoration, sondern ist ein respektabler Gebrauchsgegenstand geworden, der allerdings auch durch die mit ihm verbundenen Kosten hohen Prestigewert besitzt. Trotz seiner „realen Wirkung“ hat er auch im bürgerlichen Bild und Leben Symbolcharakter, in dem in ihm die beiden größten Werte ihren Ausdruck finden: Besitz und Bildung.

Die Frau sitzt am Klavier und scheint in einem wahren Moment, gleich einer Fotografie abgelichtet worden zu sein. Das Publikum ist zum Stillsein aufgefordert, es herrscht eine „soziale Disziplin des Zuhörens“⁷³⁰. Die Frau ist tätig und konzentriert und schenkt dem Betrachter keinen Blick. Ihre Haltung ist nicht aufreizend, ihr Dekolleté züchtig verschlossen. Sie dokumentiert ihre gute Erziehung, die Werte und Tugenden ihrer Gesellschaftsschicht.

Sie gibt sich einer Arbeit hin, die sich dadurch auszeichnet, keine Arbeit zu sein. Die Sinnfreiheit, die allerdings massives Training beansprucht, in Verbindung mit dem Guten, Edlen, Schönen ist der Zweck der Übung. Der Kapitalismus beginnt, der Mann geht arbeiten, die Frau schafft immaterielle Werte. Sie arbeitet an der gesellschaftlichen Achtung, in der Zeit, die ihr neben Kindererziehung und Haushalt noch bleibt.

Sie ist beschäftigt und in sich gekehrt, der Betrachter wird zum Voyeur, der ungebeten in ihre Intimsphäre eindringt. Keine Gedanken scheint sie sich zu machen, wer sie anschaut, ob Mann oder Frau. Es ist auch der Blick eines weiblichen Wesens erwünscht, denn die Zeichnung tugendhafter Frauen am Klavier, umringt von ihrer glücklichen Familie in einem aufgeräumten, gemütlichen und kultivierten Heim hatte auch immer Vorbildcharakter.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wandelte sich das Bild. Neue Motive kamen auf, die den Wertekanon des Bürgertums auf den Kopf stellten: das Klavier als Verführungsinstrument,

⁷³⁰ Leppert 2002.

die expressive Virtuosin oder die intellektuelle Denkerin am Klavier. Die Emanzipationsbestrebungen fanden ihren Widerhall im bildnerischen Werk.

Die Eingliederung der Frauen in den Produktionsprozess ließ das Klavier vereinsamen. An seine Stelle trat die Schreibmaschine und jetzt schien es wichtig zu werden, die Fingerfertigkeit der Frau einer ökonomisch nutzbringenden Tätigkeit zuzuführen.

Das Sujet der Frau am Klavier ist dazu prädestiniert, den gesellschaftlichen Wandel vom Feudalismus zum Kapitalismus darzustellen. Während früher Gottesfurcht und Obrigkeitsdenken sinnstiftend waren, wird es im aufkommenden Kapitalismus die Produktivität. Produktivität heißt für den Mann des bürgerlichen Zeitalters Ertrag schaffen, für die Frau heißt es, ihn dabei zu unterstützen, ihm den Rücken freizuhalten, die Reproduktion zu ermöglichen. Die Produktivität der Frau am Klavier ist immateriell. Sie ist zweckfrei, aber nicht sinnlos, denn sie wird zum Selbstzweck. Arbeit wird ein Wert auch ohne Ertrag: Ich arbeite also bin ich.

Die Arbeit der klavierspielenden Frau ist Arbeit an sich. Die dazugehörige Disziplin ist staatstragend. Auch wenn man es nicht sieht, denn zur Kulturproduktion gehört immer die demonstrierte Mühelosigkeit und Leichtigkeit. Würde der Betrachter diese wahrnehmen, wäre es unweiblich. Und das ist nicht gewollt.

I. LITERATURVERZEICHNIS

Adorno 1990

Theodor W. Adorno, Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei, in: Rolf Tiedemann (Hg.), Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften I-III (Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, 16), Frankfurt am Main 1990, S. 628-642.

Ash 2008

Ronald G. Ash, Europäischer Adel in der Frühen Neuzeit. Eine Einführung, Köln/ Weimar/ Wien 2008.

Anderson/ Zinsser 1992

Bonnie S. Anderson/ Judith P. Zinsser, Eine eigene Geschichte. Frauen in Europa I (Verschüttete Spuren. Frühgeschichte bis 18. Jahrhundert, 1), Zürich 1992.

Ausoni 2006

Alberto Ausoni, Die Musik. Symbolik und Allegorien (Bildlexikon der Kunst, 13), Berlin 2006.

Baden 1797

Torkel Baden (Hg.), Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn, Leipzig 1797.

Ballstaedt/ Widmaier 1989

Andreas Ballstaedt/ Tobias Widmaier, Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 28), Stuttgart 1989.

Barbarino/ Sansone 1957

Francesco da Barberino/ Giuseppe Sansone (Hg.), Reggimento e costumi di donna, Turin 1957.

Basedow/ Fritzsche 1913

Johann Bernhard Basedow/ Theodor Fritzsche (Hg.), Joh. Bernhard Basedows Methodenbuch für Väter und Mütter der Familien und Völker (Koehlers Lehrerbibliothek, 3), Leipzig 1913.

Batel 1986

Günther Batel, Handbuch der Tasteninstrumente und ihrer Musik, Braunschweig 1986.

Batel 1992

Günther Batel, Geschichte des Klaviers und der Klaviermusik. Ein Studien- und Prüfungshelfer, Wilhelmshaven 1992.

Bauer 1980

Hermann Bauer, Rokokomalerei. Sechs Studien, Mittenwald 1980.

Baumbach 2003

Gabriele Baumbach, Die Schönheiten- und Ahnengalerie Johann Heinrich Tischbeins d.Ä. in Schloß Wilhelmsthal, in: Gabriele Baumbach/ Cordula Bischoff (Hg.), Frau und Bildnis 1600 – 1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen, Kassel 2003, S. 209-243.

Baumbach/ Bischoff 2003

Gabriele Baumbach/ Cordula Bischoff, Frau und Bildnis 1600 – 1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen, Kassel 2003.

Bayern/ Bayern 1995

Hella von Bayern/ Eugen von Bayern (Hg.), Die Wittelsbacher und ihre Hunde, München 1995.

Beck 1996

Eleonora M. Beck, Women and Trecento Music, in: Martha Furman Schleifer/ Sylvia Glickman (Hg.), Women Composers. Music Through the Ages (Composers Born Before 1599, 1), New York 1996, S. 73–77.

Beckett 1989

John V. Beckett, The aristocracy in England: 1660 – 1914, Oxford u.a. 1989.

Benjamin/ Tiedemann 1992

Walter Benjamin/ Rolf Tiedemann (Hg.), Sprache und Geschichte. Philosophische Essays, Stuttgart 1992.

Bermingham/ Brewer 1995

Ann Bermingham (Hg.)/ John Brewer (Hg.), The Consumption of Culture 1600–1800. Image, Object, Text, London/ New York 1995.

Berns 1983

Jörg Jochen Berns, „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der Frühen Neuzeit, in: Jutta Held (Hg.), Kultur zwischen Bürgertum und Volk, Berlin 1983, S. 44-65.

Bischoff 2003

Cordula Bischoff, Die handarbeitende Fürstin – zur Entstehung eines Typs des höfischen Privatporträts, in: Gabriele Baumbach/Cordula Bischoff (Hg.), Frau und Bildnis 1600 – 1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen, Kassel 2003, S. 245-271.

Bloch 1954

Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung I, Berlin 1954.

Boetticher 1994

Wolfgang Boetticher, Aulos, in: Ludwig Finscher (Hg.), MGG², Sachteil 1, Kassel u.a. 1994, S. 1039-1043.

Bollmann 2005

Stefan Bollmann, Frauen, die lesen, sind gefährlich, München 2005.

Borneman 1971

Ernest Borneman, Sex im Volksmund. Die sexuelle Umgangssprache des deutschen Volkes. Wörterbuch, Hamburg 1971.

Borrmann 1994

Norbert Borrmann, Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland, Köln 1994.

Bose 2009

Herbert von Bose, Grimm, Ludwig Emil, in: Günter Meißner (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon (AKL). Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 62, München/ Leipzig 2009, S. 275-277.

Boulainvilliers 1732

Henri de Boulainvilliers, Essais sur la noblesse de France. Avec des notes historiques, Critiques & Politiques, Amsterdam 1732.

Bronkhurst 2012

Judith Bronkhurst, Hunt, William Holman, in: Günter Meißner (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon (AKL). Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 75, München/ Leipzig 2012, S. 520-524.

Brück 2007

Marion Brück, Schumann, Clara Josephine geborene Wieck, in: Historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften/ Hans Günter Hockerts (Hg.), Neue Deutsche Biographie (NDB) 23, Berlin 2007, S. 746-748.

Buchsbaum 1976

Maria Buchsbaum, Ferdinand Georg Waldmüller. 1793 – 1865, Salzburg 1976.

Budde 2002

Gunilla-Friederike Budde, Musik in Bürgerhäusern, in: Hans Erich Bödeker (Hg.), Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre), Paris 2002, S. 427-455.

Busch 1993

Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

Campe 1791

Joachim Heinrich Campe, Väterlicher Rath für meine Tochter. Ein Gegenstück zum Theophron. Der erwachsenen weiblichen Jugend gewidmet, Braunschweig 1791.

Cannon 2007

John Cannon, The British Nobility 1660–1800, in: Hamish M. Scott (Hg.), The European nobilities in the seventeenth and eighteenth centuries I. Western and Southern Europe, Basingstoke 2007, S. 61–65.

Chadwick 2007

Whitney Chadwick, Women, art, and society, London 2007.

Dade 2010

Eva Kathrin Dade, Madame de Pompadour. Die Mätresse und die Diplomatie, Köln/ Weimar/ Wien 2010.

Dadelsen 1953

Georg von Dadelsen, Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, in: Historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.), Neue Deutsche Biographie (NDB) 1, Berlin 1953, S. 302-303.

Dahlhaus 1980

Carl Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6), Wiesbaden 1980.

Daub 2009

Adrian Daub, „Zwillingshafte Gebärden“. Zur kulturellen Wahrnehmung des vierhändigen Klavierspiels im neunzehnten Jahrhundert, Würzburg 2009.

Davis 1994

Natalie Zemon Davis, Frauen, Politik und Macht, in: Arlette Farge/ Natalie Zemon Davis (Hg.), Frühe Neuzeit (Geschichte der Frauen, 3), Frankfurt am Main 1994, S. 189–207.

Debuysère 1900

Carl Debuysère, Die Klavier-Dilettanten. Beitrag zur Lösung der Dilettantenfrage, Leipzig 1900.

Dettmann 1929

G. Dettmann, Lisiewski, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB) 23, Leipzig 1929, S. 282-285.

Dettmann 1930

G. Dettmann, Matthieu Georg David, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB) 24, Leipzig 1930, S. 244.

Doppler 2000/ 2001

Elke Doppler, Amalie Makart am Klavier, in: Hans Makart (1840 – 1884). Malerfürst, Kat. Ausst., Wien 2000/ 2001, S. 26.

Dumont-Wilden 1909

Louis Dumont-Wilden, Le portrait en France, Brüssel 1909.

Eberlein 1927

o.A. Eberlein, Kersting, Georg Friedrich, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB) 20, Leipzig 1927, S. 194-196.

Ehlert 1884

Louis Ehlert, Aus der Tonwelt. Essays. Neue Folge II. Mit dem Porträt des Verfassers, Berlin 1884.

Eisenberg 2008

Gunnar Eisenberg, Identifikation und Klassifikation von Musikinstrumentenklängen in monophoner und polyphoner Musik, Göttingen 2008.

Eyerman 2000

Charlotte N. Eyerman, Piano Playing in Nineteenth- Century French Visual Culture, in: James Parakilas (Hg.), Piano Roles. Three Hundred Years of Life with the Piano, New Haven/ London 2000, S. 216-235.

Falke 1873

Jacob Falke, Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung, Wien 1873.

Feder 1966

Georg Feder, Graun, Carl Heinrich, in: Historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften/ Otto Graf zu Stolberg-Wernigerode (Hg.), Neue Deutsche Biographie (NDB) 7, Berlin 1966, S. 10-11.

Filip 2000

Václav Vok Filip, Einführung in die Heraldik (Historische Grundwissenschaften in Einzeldarstellungen, 3), Stuttgart 2000.

Fische-Dick 1971

Georg Fische-Dick, Wissenschaftliche Begleitung von Gesamtschulen – Musikunterricht als „ästhetische Erziehung“, in: Willi Grundlach (Hg.), Musikunterricht an Gesamtschulen, Stuttgart 1971, S. 72.

Fleig 1998

Anne Fleig, „Entre souverains ce n'est pas le sexe qui décide“ – Höfische Selbstinszenierung und Geschlechterrollen, in: Ulrike Weckel (Hg.), Ordnung, Politik und Geselligkeit der Geschlechter im 18. Jahrhundert, Göttingen 1998, S. 41-63.

Flohr 1997

Anna-Charlotte Flohr, Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722-1789) als Portraitmaler: mit einem kritischen Werkverzeichnis, München 1997.

Foerster 1932

C. F. Foerster, Pesne, Antoine, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB), Leipzig 1932, S. 467-470.

Freud 1991

Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Frankfurt am Main 1991.

Frevert 1982

Ute Frevert, Vom Klavier zur Schreibmaschine. Weiblicher Arbeitsmarkt und Rollenzuweisungen am Beispiel der weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik, in: Annette Kuhn und Gerhard Schneider (Hg.), Frauenrechte und die gesellschaftliche Arbeit der Frauen im Wandel. Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Studien zur Geschichte der Frauen, Düsseldorf 1982, S. 82-112.

Friedrich 1942

Karl Josef Friedrich, Wehle, Johannes Raphael, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB) 35, Leipzig 1942, S. 256-257.

Friedrich/ Eberlein 2010

Caspar David Friedrich/ Kurt Eberlein (Hg.), Caspar David Friedrich. Bekenntnisse, Bremen 2010.

Fromm 1976

Erich Fromm, Haben oder Sein. Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft, Stuttgart 1976.

Frommel 1867

Emil Frommel, Von der Kunst im täglichen Leben. Ein Streifzug, Barmen 1867.

Gay 1987

Peter Gay, Die zarte Leidenschaft. Liebe im bürgerlichen Zeitalter. Aus d. Engl. von Holger Fließbach, München 1987.

Geese 2002

Susanne Geese, Eckhardt, Georg Ludwig, in: Günter Meißner (Hg.), Allgemeines Künstler Lexikon (AKL). Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 32, München/ Leipzig 2002, S. 98.

Gill 1983

Dominic Gill, Prolog, in: Dominic Gill (Hg.), Das große Buch vom Klavier, Freiburg/Basel/Wien 1983, S. 7-13.

Glaser 1995

Hubert Glaser, Über das Haus Wittelsbach und über Hunde auf Wittelsbacher Porträts, in: Hella von Bayern/ Eugen von Bayern (Hg.), Die Wittelsbacher und ihre Hunde, München 1995, S. 11-19.

Goethe 1837

Johann Wolfgang von Goethe, Gott und Welt. Epirrhema, in: Ludwig Tieck (Hg.), J.W.v. Goethe's sämtliche Werke. Wohlfeile Volksausgabe, Herisan 1837, S. 161.

Göpfert 1976

Herbert G. Göpfert, Lesegesellschaften im 18. Jahrhundert, in: Franklin Kopitzsch (Hg.), Aufklärung, Absolutismus und Bürgertum in Deutschland, München 1976, S. 403-411.

Gotthard

Axel Gotthard, Das Alte Reich 1495 – 1806, Darmstadt 2009.

Gradenwitz 1991

Peter Gradenwitz, Literatur und Musik in geselligem Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft, Stuttgart 1991.

Greicke-Budliger 2010

Rebecca Greicke-Budliger, Gutzwiller, Sebastian, in: Günter Meißner (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon (AKL). Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 66, München/ Leipzig 2010, S. 320-321.

Gress 2006

Frank-Harald Gress, Silbermann, Gottfried, in: Ludwig Finscher (Hg.), MGG², Personenteil 15, Kassel u.a. 2006, S. 789-792.

Hanslick 1884

Eduard Hanslick, Ein Brief über die Clavierseuche, in: Ernst Keil (Hg.), Die Gartenlaube (35), Leipzig 1884, S. 572-575.

Hanslick 1989

Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Wiesbaden 1989.

Hase-Schmundt 1971

Ulrike von Hase, Joseph Stieler. 1781-1858. Sein Leben und sein Werk, München 1971.

Hauser 1973

Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1973.

Heinze 2001

Theodor Heinze, Satyr, in: Hubert Cancik, Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike (DNP), Bd. 11, Stuttgart u.a. 2001, S. 119-121.

Herloßsohn 1838

Carl Herloßsohn (Hg.), Weibliche Reitkunst, in: Carl Herloßsohn (Hg.), Damen Conversations Lexikon 10, Leipzig 1838, S. 401-402.

Hensel 1787

Johann Daniel Hensel, System der weiblichen Erziehung, besonders für den mittlern und höhern Stand. Ein Versuch I, Halle 1787.

Herzog 1989

Erich Herzog, Johann Heinrich Tischbein d. Ä. als Porträtmaler, in: Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722 – 1789), Kat. Slg., Kassel 1989, S. 106-116.

Heydenreich 1800

Karl Heinrich Heydenreich, Der Privaterzieher in Familien wie er seyn soll I, Leipzig 1800.

Hildebrandt 1985

Dieter Hildebrandt, Pianoforte oder Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert, München/Wien 1985.

Hiller 1881

Ferdinand Hiller, Wie hören wir Musik, Leipzig 1881.

Hobsbawm 1978

Eric J. Hobsbawm, Vom Zusammenhang von Erwerbsleben und bürgerlicher Familienstruktur, in: Heidi Rosenbaum (Hg.), Seminar: Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen, Frankfurt am Main 1978, S. 404-412.

Hoffmann 1934

Edith Hoffmann, Die Darstellung des Bürgers in der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts, phil. Diss., München 1934.

Hoffmann/ Müller-Seidel 1967

E. T. A. Hoffmann/ Walter Müller-Seidel (Hg.), Fantasie- und Nachtstücke. Fantasiestücke in Callots Manier Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theater-Direktors, München 1967.

Hoffmann 1991

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

Hufschmidt 2001

Anke Hufschmidt, Adlige Frauen im Weserraum zwischen 1570 und 1700. Status – Rollen – Lebenspraxis, Münster 2001.

Hufton 1998

Olwen Hufton, Frauenleben. Eine europäische Geschichte 1500–1800. Aus d. Engl. v. Holger Fliessbach und Rena Passenthien, Frankfurt am Main 1998.

Huneker 1928

James Huneker, Overtones. A book of temperaments, New York 1928.

Impelluso 2003

Lucia Impelluso, Götter und Helden der Antike (Bildlexikon der Kunst, 1), Berlin 2003.

Impelluso 2005

Lucia Impelluso, Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen (Bildlexikon der Kunst, 7), Berlin 2005.

Jahn/ Lieb 2008

Johannes Jahn/ Stefanie Lieb, Gesamtkunstwerk, in: Johannes Jahn (Hg.), Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 2008.

Jarck 1974

Horst-Rüdiger Jarck, Juliane, Gräfin zu Schaumburg-Lippe, in: Historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften/ Fritz Wagner (Hg.), Neue Deutsche Biographie (NDB) 10, Berlin 1974, S. 653-654.

Jaumann 1999

Herbert Jaumann, Wieland, Christoph Martin, in: Walther Killy/ Rudolf Vierhaus (Hg.), Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE), München 1999, S. 482-483.

Jelinek 1983

Elfriede Jelinek, Die Klavierspielerin, Berlin/ Darmstadt/ Wien 1983.

Jobert 2000

Barthélémy Jobert, Delacroix, Eugène, in: Günter Meißner (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon (AKL). Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 25, München/ Leipzig 2000, S. 321-325.

Junger 2011

Präsentation im Bildnis deutscher Fürsten des 18. Jahrhunderts. Sachsen-Polen, Bayern und Brandenburg-Preußen zwischen Absolutismus und Aufklärung (Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, X/6), Münster 2011.

[Junker] 1784

Carl Ludwig Junker, Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens, in: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1784, S. 85-99.

Justi 2006

Carl Justi, Velázquez und sein Jahrhundert, New York 2006.

Kanz 1993

Roland Kanz, Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliche Studien, 59), München 1993.

Kentner 1975

Louis Kentner, Das Klavier. Yehudi Menuhins Musikführer, Zug 1975.

Kern 1930

G. J. Kern, Menzel, Adolf Friedrich Erdmann, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB) 24, Leipzig 1930, S. 400-402.

Kinkel 1980

Johanna Kinkel, Musik als Mode [1852], in: Eva Rieger (Hg.), Frau und Musik (Die Frau in der Gesellschaft. Frühe Texte), Frankfurt am Main 1980, S. 48-50.

Kistler 1884

Cyrril Kistler, Ueber Privatmusikunterricht und Privatmusikpflege, in: Aufsätze über musikalische Tagesfragen, H. VII, Bad Kissingen 1884.

Klausmeier 1978

Friedrich Klausmeier, Die Lust, sich musikalisch auszudrücken. Eine Einführung in sozio-musikalisches Verhalten, Reinbek bei Hamburg 1978.

Kluxen 1989

Andrea M. Kluxen, Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848, München 1989.

Knauss 1925

Bernhard Knauss, Das Künstlerideal des Klassizismus und der Romantik (Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, 4), Reutlingen 1925.

Knorr 2003

Birgit Knorr, Georg Melchior Kraus (1737-1806). Maler – Pädagoge – Unternehmer. Biographie und Werkverzeichnis, phil. Diss., Jena 2003.

Koch/ Schikaneder 2008

Hans-Albrecht Koch (Hg.)/ Emanuel Schikaneder, W. A. Mozart. Die Zauberflöte. KV 620. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder, Stuttgart 2008.

Koldau 2005

Linda Maria Koldau, Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit, Köln 2005.

Kopitzsch 1976

Franklin Kopitzsch, Einleitung: Die Sozialgeschichte der deutschen Aufklärung als Forschungsaufgabe, in: Franklin Kopitzsch (Hg.), Aufklärung, Absolutismus und Bürgertum in Deutschland, München 1976, S. 11-169.

Koselleck 1959

Reinhart Koselleck, Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, Freiburg/ München 1959.

Köstler 1998

Andreas Köstler, Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, Köln/Wien u.a. 1998.

Köstlin 1879

Heinrich Adolf Köstlin, Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik, Stuttgart 1879.

Krebs 1854

J. P. Krebs, Publii Ovidii Nasonis. Fasti. From the text of J. P. Krebs, Carefully Revised, London 1854.

Kreutziger-Herr 2010

Annette Kreutziger-Herr, Das 12. Jahrhundert, in: Annette Kreutziger-Herr/ Melanie Unseld (Hg.), Lexikon Musik und Gender, Kassel 2010, S. 15-26.

Kreutziger-Herr/ Unseld 2010

Annette Kreutziger-Herr/ Melanie Unseld (Hg.), Lexikon Musik und Gender, Kassel 2010.

Krille 1938

Annemarie Krille, Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung und Musikübung der deutschen Frau (von 1750 bis 1820), phil. Diss., Berlin 1938.

Kröll 1980

Christina Kröll, Kraus, Georg Melchior, in: Historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften/ Fritz Wagner (Hg.), Neue Deutsche Biographie (NDB) 12, Berlin 1980, S. 686.

Krüger 1982

Renate Krüger, Biedermeier. Eine Lebenshaltung zwischen 1815 und 1848, Wien 1982.

Kümmel 1989

O. Kümmel, Largillière, Nicolas de, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB), Leipzig 1989, S. 382-383.

Laing 1996

Alastair Laing, Boucher François, in: Günter Meißner (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon (AKL). Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker XIII, München/ Leipzig 1996, S. 289-293.

Leppert 1988

Richard Leppert, Music and image. Domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England, Cambridge u.a. 1988.

Leppert 1994

Richard Leppert, Music and society. The politics of composition, performance and reception, Cambridge u.a. 1994.

Leppert 1995

Richard Leppert, The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body, Berkely/ Los Angeles/ California 1995.

Leppert 2002

Richard Leppert, The social discipline of listening, in: Hans Erich Bödeker (Hg.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914* (France, Allemagne, Angleterre), Paris 2002, S. 459-483.

Letailleur 1994

Paulette Letailleur, Favart, Marie-Justine-Benoîte, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera II*, London 1994, S. 139.

Leuschner 1990

Vera Leuschner, Porträt, in: Ingrid Koszinowski/ Vera Leuschner, Ludwig Emil Grimm. *Zeichnungen und Gemälde I* (Quellen zur Brüder Grimm-Forschung, 3), Marburg 1990, S. 21-210.

Libin 1989

Laurence Libin, Keyboard Instruments, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, 47/1, 1989, S. 1-56.

Litzmann 1927

Berthold Litzmann (Hg.), Clara Schumann. Johannes Brahms. *Briefe aus den Jahren 1853 – 1896. Erster Band 1853 – 1871*, Leipzig 1927.

Loesser 1954

Arthur Loesser, *Men, Women and Pianos. A social history*, New York 1954.

Lorenz 1985

Angelika Lorenz, *Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt 1985.

Lukowski 2003

Jerzy Lukowski, *The European nobility in the eighteenth century*, Basingstoke u.a. 2003.

Lux 1905

Joseph August Lux, *Die moderne Wohnung und ihre Ausstattung. Nach Werken und Entwürfen von modernen Architekten und ihren Schulen*, Wien u.a. 1905.

Marx 1855

Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855.

Maybaum 1957

Heinz Maybaum, Christian Ludwig II., in: *Historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften/ Otto Graf zu Stolberg-Wernigerode (Hg.), Neue Deutsche Biographie (NDB) 3*, Berlin 1957, S. 228-229.

Möller 1986

Horst Möller, *Vernunft und Kritik. Deutsche Aufklärung im 17. und 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1986.

Mörz 1997

Stefan Mörz, Die letzte Kurfürstin. Elisabeth Augusta von der Pfalz, die Gemahlin Karl Theodors, Stuttgart/ Berlin/ Köln 1997.

Müller 1977

Oskar A. Müller, Keller, Albert Ritter von, in: Historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften/ Fritz Wagner (Hg.), Neue Deutsche Biographie (NDB) 11, Berlin 1977, S. 428-429.

Müller/ Schweizer/ Werth 2009

Ilse Müller/ Günther Schweizer/ Peter Werth, Die Familie Remy. Kannenbäcker und Unternehmer. Eine genealogische Bestandsaufnahme, Tübingen 2009.

Paletschek 1994

Sylvia Paletschek, Adelige und bürgerliche Frauen (1770 – 1870), in: Elisabeth Fehrenbach (Hg.), Adel und Bürgertum in Deutschland. 1770 – 1848 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien, 31), München 1994, S. 159-185.

Parakilas 2000

James Parakilas (Hg.), Piano Roles. Three Hundred Years of Life with the Piano, New Haven/ London 1999.

Parakilas/ Wheelock 2000

James Parakilas/ Gretchen A. Wheelock, 1770s to 1820s: The Piano Revolution in the Age of Revolutions, in: James Parakilas (Hg.), Piano Roles. Three Hundred Years of Life with the Piano, New Haven/ London 1999, S. 77-131.

Pinoff 1867

Minna Pinoff, Reform der weiblichen Erziehung als Grundbedingung zur Lösung der sozialen Frage der Frauen, Breslau 1867.

Plietzsch 1944

Eduard Plietzsch, Gerard Ter Borch, Wien 1944.

Posner 1990

Donald Posner, Mme. de Pompadour as a Patron of the Visual Arts, in: The Art Bulletin, 72 (1), 1990, S. 74-105.

Prater 1997

Andreas Prater, Die vermittelte Person. Berninis Büste Ludwig XIV. und andere Portraits des Barock, in: Wilhelm Schlink (Hg.), Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraetkunst (Reihe Studeo, 5), Freiburg im Breisgau 1997, S. 161-220.

Praz 1971

Mario Praz, Conversation pieces. A survey of the informal group portrait in Europe and America, London 1971.

Preime [1942]

Eberhard Preime, Die Handzeichnungen von Johann Heinrich Tischbein [d. Ä.] (Lebendiges Erbe in Hessen-Nassau, 2), Kassel [1942].

Prohaska 2001

Wolfgang Prohaska, Concerti, in: Wilfried Seipel (Hg.), *Dipingere la musica. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kat. Ausst., Wien 2001, S. 89–93.

Psentier 1966

Elisabeth Psentier, Ein unbekanntes Werk des deutschen Rokokomalers Georg David Matthieu (1737-1778), in: *Konsthistorik tidskrift/ Journal of Art History*, 35 (1-4), S. 80-85.

Restle 2001

Konstantin Restle, Cristofori, Bartolomeo, in: Ludwig Finscher (Hg.), *MGG², Personenteil 5*, Kassel u.a. 2001, S. 97-103.

Ribeiro 2002

Aileen Ribeiro, *Dress in Eighteenth-Century Europe 1715 – 1789*, New Haven/ London 2002.

Riedel 1996

Friedrich Wilhelm Riedel, Klavier, in: Ludwig Finscher (Hg.), *MGG², Sachteil 5*, Kassel u.a. 1996, S. 283-291.

Rieger 1981

Eva Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1981.

Rieger 1996

Eva Rieger, Nachwort, in: Monica Steegmann/ Eva Rieger (Hg.), *Frauen mit Flügel. Lebensberichte berühmter Pianistinnen. Von Clara Schumann bis Clara Haskil*, Frankfurt am Main/ Leipzig 1996, S. 363–375.

Rieger 1999

Eva Rieger (Hg.), *Frau und Musik. Bibliographie 1970–1996 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 14)*, Hildesheim/ Zürich/ New York 1999.

Riehl 1861

Wilhelm Heinrich Riehl, *Die Familie*, Stuttgart 1861.

Riemann-Reyher 1996/ 1997

Marie Ursula Riemann-Reyher, Menzel avec son frère, sa sœur et une parente près du piano à queue, in: Claude Keisch (Hg.), *Menzel. 1815 – 1905. La névrose du vrai*, Kat. Ausst., Paris/ Washington/ Berlin 1996/ 1997, S. 252-253.

Ries 2012

Hans Ries, Hey, Paul, in: Günter Meißner (Hg.), *Allgemeines Künstlerlexikon (AKL). Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 73*, München/ Leipzig 2012, S. 38-40.

Röcken 1995

Hermann Röcken, Freude am Zusammenleben mit dem Wegbegleiter Hund, in: Hella von Bayern/ Eugen von Bayern (Hg.), *Die Wittelsbacher und ihre Hunde*, München 1995, S. 22-31.

Rosenthal 1998

Michael Rosenthal, Thomas Gainsborough's Ann Ford, in: The Art Bulletin, 1998, 80 (4), S. 649-665.

Röttgen 1965

Herwarth Röttgen, Über eine sentimentalische Bildnisidylle im Geist der deutschen Klassik, in: Erich Steingräber (Hg.), Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1965, S. 165-182.

Rousseau 2002

Jean Jacques Rousseau, Emile oder Über die Erziehung, in: Sabin Doyé (Hg.), Philosophische Geschlechtertheorien. Ausgewählte Texte von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 2002, S. 165-190.

Rousseau 1859

Jean Jacques Rousseau, Julie oder Die neue Heloise oder Briefe zweier Liebenden in einem Städtchen am Fuße der Alpen I. Übersetzt von G. Julius, Leipzig 1859.

Ruppert 1977

Wolfgang Ruppert, Bürgerlicher Wandel. Studien zur Herausbildung einer nationalen deutschen Kultur im 18. Jahrhundert, phil. Diss., München 1977.

Sabin 1998

Stefana Sabin, Frauen am Klavier. Skizze einer Kulturgeschichte, Frankfurt am Main/Leipzig 1998.

Salmen 1969

Walter Salmen, Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900 (Musikgeschichte in Bildern, 4), Leipzig 1969.

Savelsberg 1994

Wolfgang Savelsberg, Eine „Beauty-Gallery“ im Schloß Mosigkau. 12 Englische Hofdamenporträts nach Anton van Dyck in der Sammlung einer Anhalt-Dessauischen Fürstentochter, in: Frank Günter Zehnder (Hg.), Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Köln 1994, S. 185-204.

Schiller 1837

Friedrich Schiller, Laura am Klavier, in: Schiller's sämtliche Werke I, Paris 1837, S. 2-3.

Schleuning 2000

Peter Schleuning, Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 2000.

Schlink 1997

Wilhelm Schlink (Hg.), Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraitkunst, Freiburg im Breisgau 1997.

Schmidt-Voges 2010

Inken Schmidt-Voges, Strategien und Inszenierungen häuslichen Lebens zwischen 1750 und 1820. Eine Einführung, in: Inken Schmidt-Voges (Hg.), Ehe – Haus – Familie. Soziale Institutionen im Wandel 1750–1850, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 9-27.

Schober 2007

Franz von Schober, An die Musik, in: Albert von Schirnding (Hg.), Der ewige Brunnen des Trostes. Gedichte, München 2007.

Schoch 1975

Rainer Schoch, Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 23), Reutlingen 1975.

Schönberger/ Soehner 1959

Arno Schönberger/Halldor Soehner, Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts, München 1959.

Schumann 1854

Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker III, Leipzig 1854.

Seemann 2006

Luise Seemann, Marsyas und Moira. Die Schichten eines griechischen Mythos freigelegt mit Hilfe der archäologischen und literarischen Quellen ausgehend von zwei antiken Sarkophagen (Religionswissenschaftliche Reihe, 23), Marburg 2006.

Serra 1930

L. Serra, Max, Gabriel Cornelius Ritter von, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB) 24, Leipzig 1930, S. 288-289.

Shakespeare/ Donno 2004

William Shakespeare/ Elisabeth Story Donno (Hg.), The New Cambridge Shakespeare. Twelfth night or What you will, Cambridge 2004.

Shakespeare 2007

William Shakespeare, The complete works of William Shakespeare, Hertfordshire 2007.

Spehr 1877

Ludwig Ferdinand Spehr, Elisabeth Christine Ulrike, K. v. Preußen, in: Historische Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften/ Rochus Freiherr von Liliencron (Hg.), Allgemeine Deutsche Biographie (ADB) 6, Leipzig 1877, S. 37-38.

Steegmann 1996

Monica Steegmann, Vorwort, in: Monica Steegmann/ Eva Rieger (Hg.), Frauen mit Flügel. Lebensberichte berühmter Pianistinnen. Von Clara Schumann bis Clara Haskil, Frankfurt am Main/ Leipzig 1996, S. 9–31.

Straub 1994

Eberhard Straub, Die Wittelsbacher, Berlin 1994.

Thomas 2009

David E. L. Thomas, Grooth, Johann Nikolaus, in: Günter Meißner (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon (AKL). Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 63, München/ Leipzig 2009, S. 42.

Trepesch 2001

Christof Trepesch, Dryander, Johann Friedrich, in: Günter Meißner (Hg.), Allgemeines Künstler Lexikon (AKL). Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 29, München/ Leipzig 2001, S. 556-557.

Unsold 2010

Melanie Unseld, Das 19. Jahrhundert, in: Annette Kreutziger-Herr/ Melanie Unseld (Hg.), Lexikon Musik und Gender, Kassel 2010, S. 87-97.

Unsold/ Heesch 2010

Melanie Unseld/ Florian Heesch, Instrumente, in: Annette Kreutziger-Herr/Melanie Unseld (Hg.), Lexikon Musik und Gender, Kassel 2010, S. 288-291.

Van der Meer 1995a

John Henry van der Meer, Cembalo, Klaviziterium, Spinett, Virginal, in: Ludwig Finscher (Hg.), MGG², Sachteil 2, Kassel u.a. 1995, S. 487-528.

Van der Meer 1995b

John Henry van der Meer, Clavichord, in: Ludwig Finscher (Hg.), MGG², Sachteil 2, Kassel u.a. 1995, S. 901-913.

Vocelka 2009

Karl Vocelka, Geschichte der Neuzeit. 1500–1918, Stuttgart 2009.

Vollmer 1927

Hans Vollmer (Hg.), Kilburne, George Goodwin, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB) 20, Leipzig 1927, S. 287-288.

Vollmer 1929

Hans Vollmer, Makart, Hans, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB) 23, Leipzig 1929, S. 583-584.

Vollmer 1931

Hans Vollmer, Nattier, Jean Marc. Genannt Nattier le Jeune, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB) 25, Leipzig 1931, S. 356-357.

Vollmer 1939

Hans Vollmer, Tischbein d. Ält. Johann Heinrich, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB) 33, Leipzig 1939, S. 210-212.

Vollmer 1940

Hans Vollmer (Hg.), Ury, Lesser, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB) 34, Leipzig 1940, S. 5.

Vollmer 1947a

Hans Vollmer, Zick, Januarius, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB) 36, Leipzig 1947, S. 478-479.

Vollmer 1947b

Hans Vollmer, Ziesenis, Johann Georg, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB) 36, Leipzig 1947, S. 497-498.

Vollmer 1947c

Hans Vollmer, Zoffany, Johann, in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (ThB) 36, Leipzig 1947, S. 544-546.

Volz 1924

Gustav Berthold Volz (Hg.), Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth. 1. Jugendbriefe. 1728 – 1740, Berlin 1924.

Wagner/ Oberdörffler 2006

Undine Wagner/ Fritz Oberdörffler, Schröter, Christoph Gottlieb, in: Ludwig Finscher (Hg.), MGG², Personenteil 15, Kassel u.a. 2006, S. 60-62.

Waiblinger 2010

Franz Peter Waiblinger, Hyginus. Fabulae. Sagen der Antike. Ausgewählt und übersetzt von Franz Peter Waiblinger, München 2010.

Wasielewski 1911

Wilhelm Joseph von Wasielewski, Das Violoncell und seine Geschichte, Leipzig 1911.

Weber 1972

Max Weber, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, Tübingen 1972.

Weber/ Braun 2004

Max Weber/ Christoph Braun (Hg.)/Ludwig Finscher (Hg.), Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921 (Schriften und Reden, 14), Tübingen 2004.

Weber-Kellermann 1974

Ingeborg Weber-Kellermann, Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte, Frankfurt am Main 1974.

Weber-Kellermann 1976

Ingeborg Weber-Kellermann, Die Familie. Geschichte, Geschichten und Bilder, Frankfurt am Main 1976.

Weber-Kellermann 1991

Ingeborg Weber-Kellermann, Frauenleben im 19. Jahrhundert. Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit, München 1991.

Wesser/ Siegele 2003

Ingeborg Wesser/ Ulrich Siegele, Junker, Carl Ludwig, in: Ludwig Finscher (Hg.), MGG², Personenteil 9, Kassel u.a. 2003, S. 1310-1311.

Weise 2003

Jürgen Weise, Remy, in: Historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften/ Hans Günter Hockerts (Hg.), Neue Deutsche Biographie (NDB) 21, Berlin 2003, S. 419-421.

Wolters 1996

Klaus Wolters, Das Klavier. Eine Einführung in Geschichte und Bau des Instruments und in die Geschichte des Klavierspiels, Mainz 1996.

Zedler 1742

Johann Heinrich Zedler (Hg.), Schiffchen, in: Johann Heinrich Zedler (Hg.), Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste 34, Leipzig 1742, S. 767, Spalte 1507.

Zinnecker 1973

Jürgen Zinnecker, Sozialgeschichte der Mädchenbildung. Zur Kritik der Schulerziehung von Mädchen im bürgerlichen Patriarchalismus, Weinheim/ Basel 1973.

II. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 (20.1.2013), URL: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.120.210>

Abb. 2: Fabienne Audeoud, Women at their piano in painting, De-learning to play the piano/ Playing the piano, S. 281 (20.1.2013), URL: http://www.fabienneaudeoud.com/website_AUDEOUD/CADRES.html

Abb. 3: Eduard Plietzsch, Gerard Ter Borch, Wien 1944, S. 128, Abb. 72.

Abb. 4: Eduard Plietzsch, Gerard Ter Borch, Wien 1944, S. 127, Abb. 71.

Abb. 5: Michael Rosenthal, The Art of Thomas Gainsborough – a little business for the eye, New Haven/ London 1999, S. 169, Abb. 161.

Abb. 6: The British Museum, London, Collection search (20.1.2013), URL: http://www.britishmuseum.org/system_pages/beta_collection_introduction/beta_collection_object_details.aspx?objectId=1467259&partId=1&searchText=musical%20mania

Abb. 7: Xavier Salmon (Hg.), Jean Marc Nattier, Kat. Ausst., Paris 1999, S. 253, Abb. 71.

Abb. 8: Gabriele Baumbach, Die Schönheiten- und Ahnengalerie Johann Heinrich Tischbeins d. Ä. in Schloß Wilhelmsthal, in: Gabriele Baumbach/ Cordula Bischoff (Hg.), Frau und Bildnis 1600 – 1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen, Kassel 2003, S. 222, Abb. 6.

Abb. 9: Hella von Bayern/ Eugen von Bayern (Hg.), Die Wittelsbacher und ihre Hunde, München 1995, S. 63.

Abb. 10: Michael Fried, Menzel's Realism, Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin, New Haven/ London 2002, S. 63, Abb. 32.

Abb. 11: Alberto Ausoni, Die Musik. Symbolik und Allegorien (Bildlexikon der Kunst, 13), Berlin 2006, S. 242.

Abb. 12: Museumslandschaft Hessen Kassel, Online-Kataloge, Bestandskatalog Spätbarock und Klassizismus (20.1.2013), URL: <http://malerei18jh.museum-kassel.de/30108/0/0/0/s137/0/0/objekt.html>

Abb. 13: Klassik Stiftung Weimar (Hg.), Gesamtkatalog der Museen (20.1.2013), URL: http://ora-web.swkk.de/gkm_online/gkm.Vollanzeige?id=469#

Abb. 14: Klassik Stiftung Weimar (Hg.), Gesamtkatalog der Museen (20.1.2013), URL: http://ora-web.swkk.de/gkm_online/gkm.Vollanzeige?id=519#

Abb. 15: Christel Heybrock, Prunkstück aus fürstlichen Zeiten. Das Kurpfälzische Museum Heidelberg erwarb das Silberservice der Kurfürstin Elisabeth Augusta, in: Kurpfälzisches Museum Heidelberg Gemäldesammlung (Hg.). Kunst und Kosmos. Bildende-Kunst

Heidelberg Gemälde (20.1.2013), URL: <http://kunstundkosmos.de/Bildende-Kunst/Heidelberg-Silberservice.html>

Abb. 16: Christian Bracht, Marburg, Bildarchiv Foto Marburg. Bildindex der Kunst und Architektur (20.1.2013), URL: <http://www.bildindex.de/?+pgesamt:%27tischbein%27%20+pgesamt:%27spinett%27#|home>

Abb. 17: Kunst für Alle (20.1.2013), URL: <http://www.kunst-fuer-alle.de/index.php?mid=77&lid=3&blink=76&text=Matthieu&start=6>

Abb. 18: Fabian Fröhlich (Hg.), Wo ungestört der Lenz regiert. Schloss Wilhelmsthal bei Calden, Kassel 2008, S. 67, Abb. 55.

Abb. 19: Christian Bracht, Marburg, Bildarchiv Foto Marburg. Bildindex der Kunst und Architektur (20.1.2013), URL: <http://www.bildindex.de/?+pgesamt:%27sch%C3%B6nheitengalerie%27#|2>

Abb. 20: Fabian Fröhlich (Hg.), Wo ungestört der Lenz regiert. Schloss Wilhelmsthal bei Calden, Kassel 2008, S. 67, Abb. 56-57.

Abb. 21: Colin Jones, Madame de Pompadour. Images of a mistress, Kat. Ausst., London 2002, S. 63, Abb. 28.

Abb. 22: Colin Jones, Madame de Pompadour. Images of a mistress, Kat. Ausst., London 2002, S. 15, Abb. 1.

Abb. 23: Klassik Stiftung Weimar, Stabsreferat Forschung und Bildung/ Bauhaus-Universität Weimar (Hg.), Weimarpedia (20.1.2013), URL: http://www.weimarpedia.de/index.php?id=1&tx_wpj_pi1%5Bcontroller%5D=search&cHash=a0d02dc84e535990e7d8f4d417617800

Abb. 24: Hella von Bayern/ Eugen von Bayern (Hg.), Die Wittelsbacher und ihre Hunde, München 1995, S. 80.

Abb. 25: Hella von Bayern/ Eugen von Bayern (Hg.), Die Wittelsbacher und ihre Hunde, München 1995, S. 81.

Abb. 26: Museo Nacional del Prado, Madrid, The Collection, Online Gallery (20.1.2013), URL: <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/zoom/1/obra/the-fable-of-arachne-or-the-tapestry-weavers/oimg/0/>

Abb. 27: Yale Center for British Art, Yale Universität Bildarchiv, New Haven, URL: <http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1669246>

Abb. 28: Helmut Börsch-Supan, Der Maler Antoine Pesne. Franzose und Preuße, Friedberg in Hessen 1986, S. 93, Abb. 58.

Abb. 29: Xavier Salmon (Hg.), Jean Marc Nattier, Kat. Ausst., Paris 1999, S. 294, Abb. 87.

Abb. 30: Marianne Heinz, 3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800, Kat. Ausst., Leipzig 2005/ 2006, S. 31, Abb. 7.

Abb. 31: Walter Salmen, Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900 (Musikgeschichte in Bildern, 4), Leipzig 1969, S. 117, Abb. 62.

Abb. 32: Anna Bergmans (Hg.), Leuven in de late Middeleeuwen. Dirk Bouts. Het laatste Avondmahl, Brüssel 1998.

Abb. 33: Klassik Stiftung Weimar (Hg.), Gesamtkatalog der Museen (20.1.2013), URL: http://ora-web.swkk.de/gkm_online/gkm.Vollanzeige?id=1067#

Abb. 34: Christian Bracht, Marburg, Bildarchiv Foto Marburg. Bildindex der Kunst und Architektur (20.1.2013), URL: <http://www.bildindex.de/?+pgesamt:%27gutzwiller%27#|home>

Abb. 35: Claude Keisch, Menzel. 1815 – 1905. La névrose du vrai, Kat. Ausst., Paris/ Washington/ Berlin 1996/ 1997, S. 253, Abb. 61.

Abb. 36: Hannelore Gärtner, Georg Friedrich Kersting, Leipzig 1988, S. 123, Abb. 77.

Abb. 37: Christian Bracht, Marburg, Bildarchiv Foto Marburg. Bildindex der Kunst und Architektur (20.1.2013), URL: <http://www.bildindex.de/?+pgesamt:%27eckhardt%27#|home>

Abb. 38: Tate Gallery Bildarchiv, London (20.1.2013), URL: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/zoffany-colonel-blair-with-his-family-and-an-indian-ayah-t12610>

Abb. 39: Richard Leppert, The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body, Berkely/ Los Angeles/ California 1995, S. 163, Abb. 79.

Abb. 40: Andreas Ballstaedt/ Tobias Widmaier, Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 28), Stuttgart 1989, S. 449, Abb. 30.

Abb. 41: Ilse Müller/ Günther Schweizer/ Peter Werth, Die Familie Remy. Kannenbäcker und Unternehmer. Eine genealogische Bestandsaufnahme, Tübingen 2009, S. 76.

Abb. 42: Andreas Ballstaedt/ Tobias Widmaier, Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 28), Stuttgart 1989, S. 454, Abb. 36.

Abb. 43: Wilhelm Praesent (Hg.), Ludwig Emil Grimm. Erinnerungen aus meinem Leben, Kassel/ Basel 1950, Abb. XII.

Abb. 44: Werner Hofmann (Hg.), Menzel – der Beobachter, Kat. Ausst., Hamburg 1982, S. 61, Abb. 18.

Abb. 45: Claude Keisch, Menzel. 1815 – 1905. La névrose du vrai, Kat. Ausst., Paris/ Washington/ Berlin 1996/ 1997, S. 189, Abb. 19.

Abb. 46: Fabienne Audeoud, Women at their piano in painting, De-learning to play the piano/ playing the piano, S. 77 (20.1.2013), URL:
http://www.fabienneaudeoud.com/website_AUDEOUD/CADRES.html

Abb. 47: Tate Gallery Bildarchiv, London (20.1.2013), URL:
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hunt-the-awakening-conscience-t02075>

Abb. 48: Artnet. Die Welt der Kunst online (20.1.2013), URL:
http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/ren%C3%A9+fran%C3%A7ois+xavier-prinet/kreutzer-sonata-1fZfu8iI0UD0TNU_bcnJfQ2

Abb. 49: Susanne Böller, Poesie mit malerischen Mitteln – einige frühe Genrebilder, in: Karin Althaus (Hg.), Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist, Kat. Ausst., München 2010/ 2011, S. 116, Abb. 86.

Abb. 50: MutualArt (20.1.2013), URL: <http://www.mutualart.com/Artwork/Only-a-Maid/758F0BD0AEAF82F6>

Abb. 51: Stefan Bollmann, Frauen, die lesen, sind gefährlich, München 2005, S. 56.

Abb. 52: Jens Christian Jensen, Adolph Menzel. Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen im Museum Georg Schäfer, Kat. Ausst., Schweinfurth 2000, S. 173, Abb. 61.

Abb. 53: CD 5000 Handzeichnungen, The Yorck Project, Berlin 2002.

Abb. 54: Neue Pinakothek, München, Bilddatenbank (20.1.2013), URL:
<http://www.pinakothek.de/albert-von-keller/chopin>

Abb. 55: Elke Doppler, Amalie Makart am Klavier, in: Hans Makart (1840 – 1884). Malerfürst, Kat. Ausst., Wien 2000/ 2001, S. 27, Abb. 1.3.

Abb. 56: Michael Fried, Menzel's Realism, Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin, New Haven/ London 2002, S. 106, Abb. 62.

Abb. 57: Hermann A. Schlögl/ Karl Schwarz, Lesser Ury. Zauber des Lichts, Kat. Slg., Berlin 1995, S. 123, Abb. 12.

III. ABBILDUNGEN



Abb. 1: François-Hubert Drouais, Madame Charles Simon Favart (Marie Justine Benoîte Duronceray, 1727-1772), 1757, Öl auf Leinwand, 80 x 64,8 cm, New York: The Metropolitan Museum of Art.

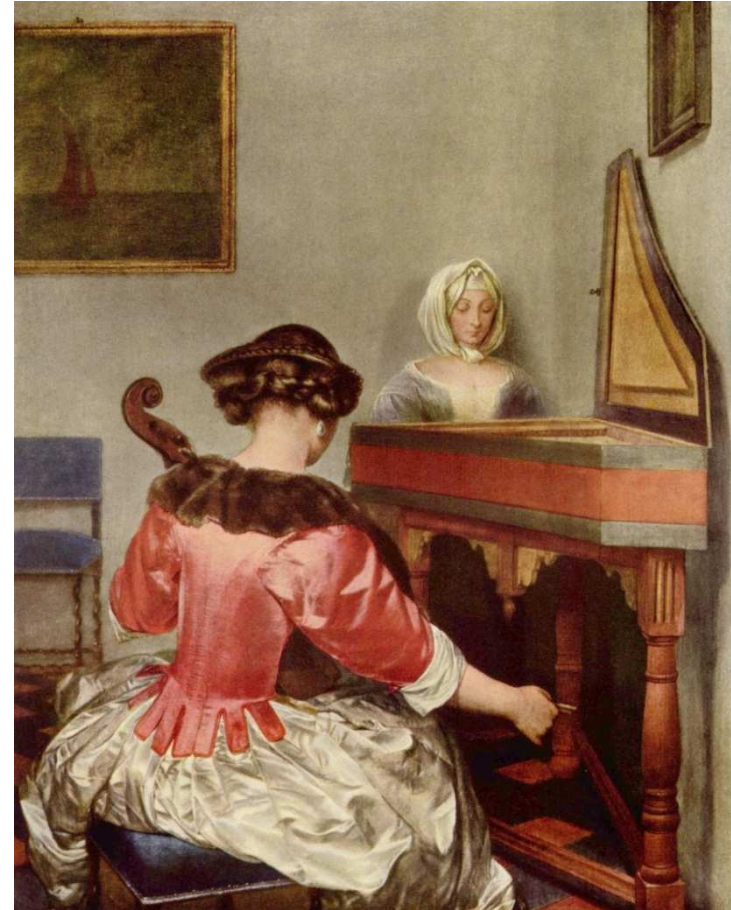


Abb. 2: Gerard ter Borch d. J., Das Konzert, 1655, Öl auf Eichenholz, 56 x 44 cm, Berlin: Gemäldegalerie.



Abb. 3: Gerard ter Borch d. J., Das Konzert, Kopie: Wiedergabe des ursprünglichen Zustandes?, um 1675, Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle.

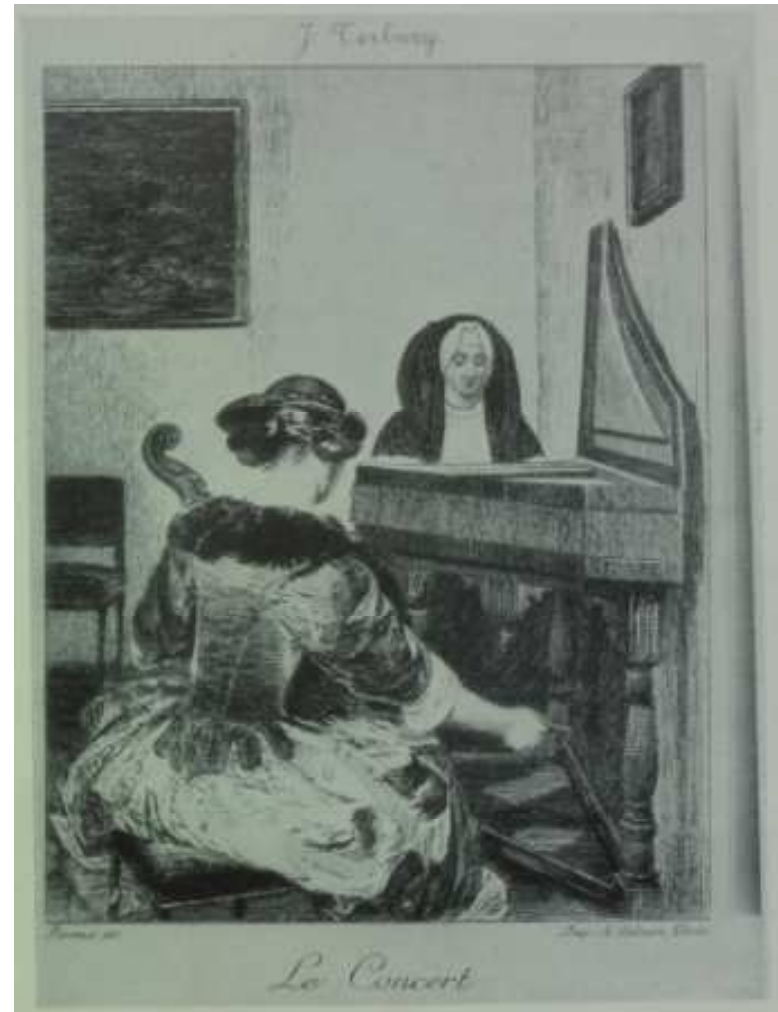


Abb. 4: Gerard ter Borch d. J., Das Konzert, Von Terborch übermalte zweite Fassung, erhalten in einer Radierung von Eduard Ramus spätestens 1884.



Abb. 5: Thomas Gainsborough, Ann Ford (Mrs. Philip Thickness), 1760, Öl auf Leinwand, 196,9 x 134,6 cm, Cincinnati: Art Museum.



Abb. 6: George Moutard Woodward, Savoyards of Fashion – or the Musical Mania of 1799, 1799, handkolorierte Radierung auf Papier, 311 x 410 mm, London: British Museum.



Abb. 7: Jean-Marc Nattier, Madame Henriette, 1754, Öl auf Leinwand, 246 x 185 cm, Paris: Versailles.



Abb. 8: Johann Heinrich Tischbein d. Ä., Fräulein von Bardeleben, 1755, Öl auf Leinwand, 96 x 72 cm, Wilhelmsthal: Schloss Wilhelmsthal, Erdgeschoss, Erstes Vorzimmer des Landgrafen.



Abb. 9: Johann Nikolaus de Grooth, Hausmusik am kurfürstlichen Hofe zu München, Kurfürst Max III. Joseph am Cello mit seiner Gemahlin am Spinett und seiner Schwester, 1758, Öl auf Leinwand, 177 x 149 cm, München: Residenzmuseum.



Abb. 10: Adolph Friedrich Erdmann von Menzel, Flötenkonzert in Sanssouci, 1850-52, Öl auf Leinwand, 142 x 205, Berlin: Nationalgalerie.



Abb. 11: Nicolas de Largillière, Marguerite de Sève, 1729, Öl auf Leinwand, 138,43 x 106,36 cm, San Diego: Timken Art Gallery.



Abb. 12: Johann Heinrich Tischbein d. Ä., Juliane Fürstin zu Schaumburg-Lippe, 1781, Öl auf Leinwand, 262 x 139 cm, Kassel: Museum Schloss Wilhelmshöhe.



Abb. 13: Johann Georg Ziesenis, Anna Amalia Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach (geb. Prinzessin von Braunschweig-Wolfenbüttel), um 1769, Öl auf Leinwand, 143 x 104 cm, Weimar: Wittumspalais.



Abb. 14: Johann Georg Ziesenis, Elisabeth Christine Ulrike Königin von Preußen (geb. Prinzessin von Braunschweig), 1769, Öl auf Leinwand, 64,2 x 44,8 cm, Weimar: Wittumspalais.



Abb. 15: Johann Heinrich Tischbein d. Ä., Kurfürstin Elisabeth Auguste von Pfalz-Sulzbach, 1755/60, Öl auf Leinwand, alt doubliert, 101 x 78 cm, Heidelberg: Kurpfälzisches Museum.



Abb. 16: Johann Heinrich Tischbein d. Ä., Bildnis einer Unbekannten, mit Fächer am Spinett sitzend, um 1753, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Augsburg: Städtische Kunstsammlungen, Deutsche Barockgalerie.



Abb. 17: Georg David Matthieu, Prinzessin Amalie zu Mecklenburg am Spinett, um 1770, Pastell, Maße unbekannt, Besitzer unbekannt.



Abb. 18: Johann Heinrich Tischbein d. Ä., Porträt Louise Sophie von Vincke am Spinett, um 1757, Öl auf Leinwand, 97,3 x 72,5 cm, Wilhelmsthal: Schloss Wilhelmsthal, Erdgeschoss, Erstes Vorzimmer des Landgrafen.



Abb. 19: Schloss Wilhelmsthal, 1. Vorzimmer der Landgrafenwohnung, Schönheitengalerie, Blick auf Kamin- und Durchgangswand (Heutiger Zustand).



Abb. 20: Johann Heinrich Tischbein d. Ä., Porträts Eva von Buttlar und Henriette Marie von Buttlar-Elberberg, 1754-1757, Öl auf Leinwand, 97 x 73 cm und 97,3 x 72,5 cm, Wilhelmsthal: Schloss Wilhelmsthal, Erdgeschoss, Erstes Vorzimmer des Landgrafen.



Abb. 21: François Boucher, Madame de Pompadour am Cembalo, um 1750, Öl auf Papier befestigt auf Leinwand, 60 x 45,5 cm, Paris: Musée du Louvre.



Abb. 22: François Boucher, Madame de Pompadour an der Frisierkommode, um 1750, Öl auf Leinwand, 62,5 x 46 cm, Waddeshorn Manor: Sammlung Rothschild.



Abb. 23: Anna Rosina de Gasc (Vorlage Johann Georg Ziesenis), Philippine Charlotte Herzogin von Braunschweig-Lüneburg (geb. Prinzessin von Preußen), nach 1765/70, Öl auf Leinwand, 135 x 96,5 cm, Weimar: Wittumspalais.



Abb. 24: Johann Georg Ziesenis, Kurfürstin Elisabeth Auguste von Pfalz-Sulzbach, 1753, Öl auf Leinwand, 48 x 34 cm, München: Bayerisches Nationalmuseum (Leihgabe von Speyer).



Abb. 25: Johann Georg Ziesenis, Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz in seinem Kabinett, 1757, Öl auf Leinwand, 46 x 31,8 cm, München: Bayerisches Nationalmuseum.



Abb. 26: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Las Hilanderas/ Die Spinnerinnen/ Die Fabel der Arachne, ca. 1657, Öl auf Leinwand, 220 x 289 cm, Madrid: Museo del Prado.



Abb. 27: Johann Zoffany, Lord Cowper und die Familie Gore, 1775, Öl auf Leinwand, 78,7 x 97, 8 cm, New Haven: Yale Center for British Art.



Abb. 28: Antoine Pesne, Carl Heinrich Graun und seine Gemahlin Anna Luise, um 1735, Öl auf Leinwand, 140 x 110 cm, Staatliche Schlösser und Gärten, Potsdam: Sanssouci.



Abb. 29: Jean-Marc Nattier, Jean-Marc Nattier mit seiner Familie, 1730/62, Öl auf Leinwand, 142,5 x 163 cm, Paris: Versailles.



Abb. 30: Johann Heinrich Tischbein d. Ä., Selbstbildnis mit seiner ersten Frau am Spinett, 1756/57, Öl auf Leinwand, 51 x 39,5 cm, Berlin: Gemäldegalerie.



Abb. 31: Johann Friedrich Dryander, Die Familie Bruch im Stiefel, 1798, Öl auf Leinwand, 81 x 118 cm, Saarbrücken: Privatbesitz.



Abb. 32: Dirk Bouts, Das letzte Abendmahl, 1464-1467, Mitteltafel Altar, Öl auf Holz, 180 x 151 cm, Leuven: Kirche St. Peter.



Abb. 33: Georg Melchior Kraus, Christoph Martin Wieland im Kreis seiner Familie, 1774/75, Öl auf Leinwand, 103 x 82 cm, Weimar: Goethe-Nationalmuseum.



Abb. 34: Sebastian Gutzwiller, Basler Familienkonzert, 1849, Öl auf Leinwand, 61,5 x 77,5 cm, Basel: Kunstmuseum.



Abb. 35: Adolph Friedrich Erdmann von Menzel, Familie Menzel am Flügel, 1851, Zeichnung/Bleistift, 22,5 x 28,5 cm, Berlin: Kupferstichkabinett.



Abb. 36: Georg Friedrich Kersting, Mädchen am Flügel, 1823, Öl auf Leinwand, 48 x 37 cm, Johann Friedrich Lahmann, Weißer Hirsch, verbrannt, am 6.6.1931 im Münchener Glaspalast.



Abb. 37: Georg Ludwig Eckhardt, *Maler mit Familie*, 1785/1794, Öl auf Leinwand, 111,7 x 125 cm, Hamburg: Kunsthalle.



Abb. 38: Johann Zoffany, *Colonel Blair mit seiner Familie und indischem Mädchen*, 1786, Öl auf Leinwand, 965 x 1346 mm, London: Tate Britain.



Abb. 39: George Goodwin Kilburne, Love's Young Dream, Aquarell, 30,5 x 22,9 cm, Private Sammlung.



Abb. 40: Johannes Raphael Wehle, Das Ja-Wort, um 1885, Holzstich nach Aquarell, Maße unbekannt, Besitzer unbekannt.



Abb. 41: Januarius Zick, Die Familie Remy, 1776, Öl auf Leinwand, Maße, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.



Abb. 42: Paul Hey, Geselligkeit im Salon, um 1880, Holzstich nach einer Zeichnung, Maße unbekannt, Besitzer unbekannt.

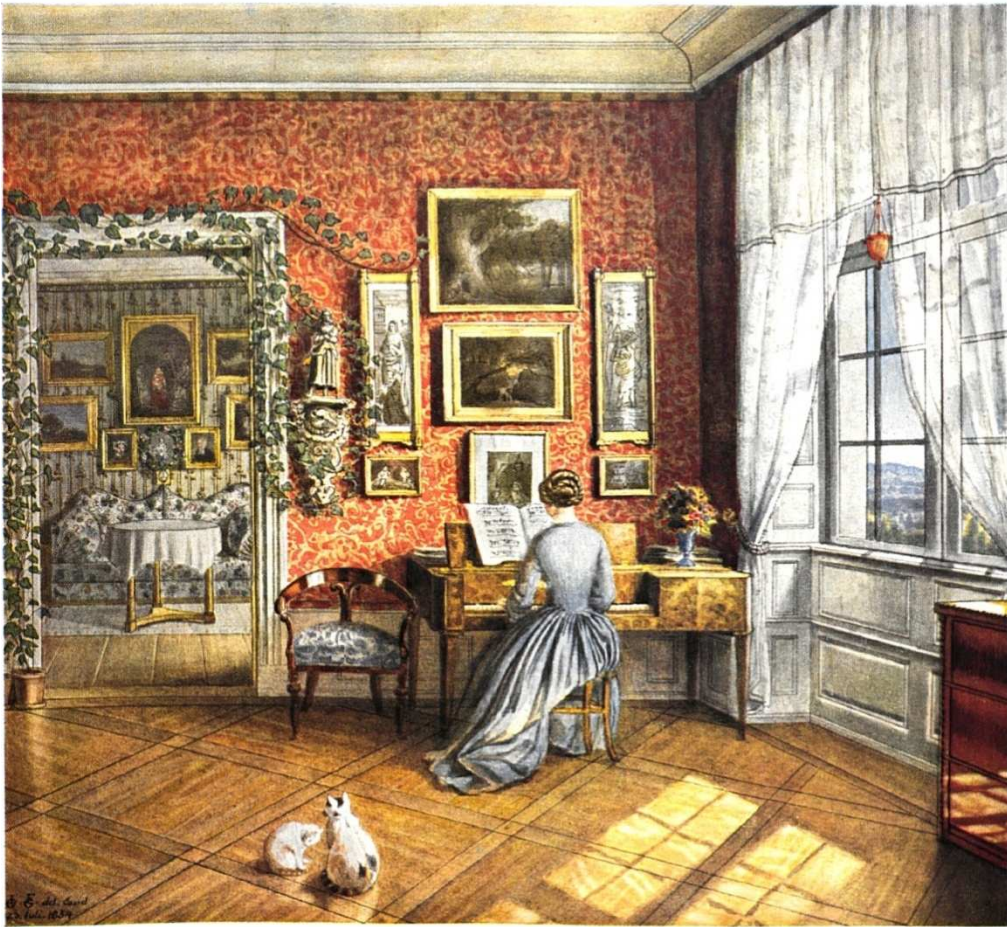


Abb. 43: Ludwig Emil Grimm, Friederike Grimm am Tafelklavier, 23. Juli 1854, Aquarell auf hellem Papier, Maße unbekannt, Besitzer unbekannt.



Abb. 44: Adolph Friedrich Erdmann von Menzel, Frau Maerker am Klavier, 1843-1846, Kreide auf Papier, 401 x 296 mm, Berlin: Kupferstichkabinett.



Abb. 45: Adolph Friedrich Erdmann von Menzel, *Die Störung*, 1843-1846 (auf dem Instrument signiert mit *Adolph Menzel*/ 1846), Öl auf Leinwand, 111,5 x 90 cm, Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle.



Abb. 46: Eugène Delacroix, *Verliebt am Klavier* (*L'Amoureuse au Piano*), 1843, Sepiazeichnung, Maße unbekannt, Frühere Sammlung Jean-Louis Vaudoyer, Paris: Musée de la vie romantique.

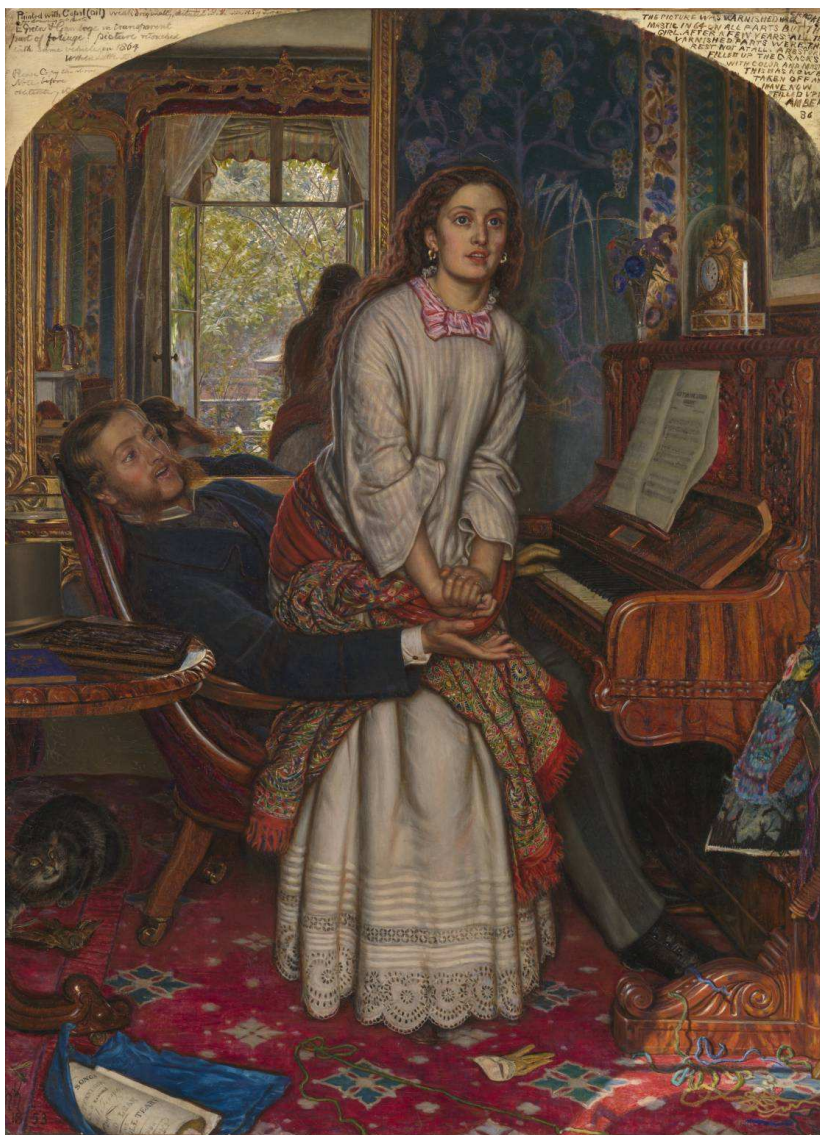


Abb. 47: William Holman Hunt, *The Awakening Conscience*, 1853, Öl auf Leinwand, 762 x 559 mm, London: Tate Gallery.



Abb. 48: René François Xavier Prinet, *Die Kreutzer Sonate*, um 1900, Öl auf Leinwand, 116,8 x 104,1 cm, Besitzer unbekannt.

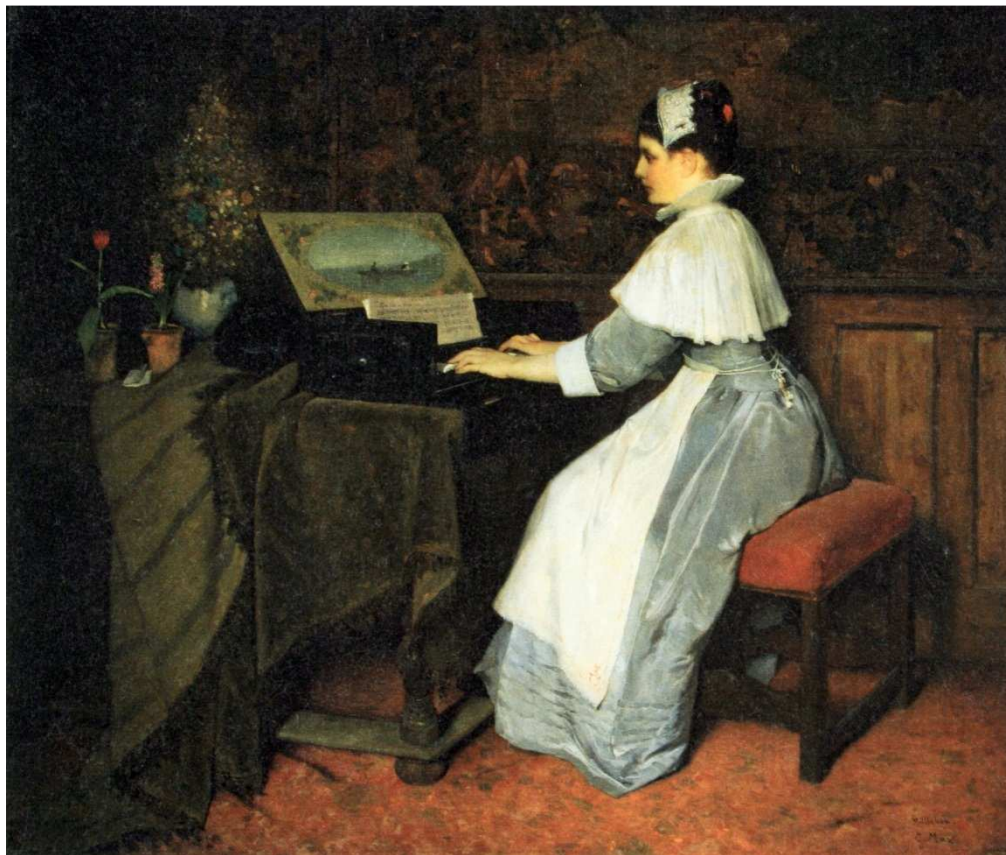


Abb. 49: Gabriel von Max, Stillleben am Spinett, 1871, Öl auf Leinwand, 78,5 x 92,5 cm, Reichenberg: Oblastní galerie v Liberci/Regionalgalerie.



Abb. 50: George Goodwin Kilburne, Only a maid, 1878, Aquarell, 26 x 37 cm, Besitzer unbekannt.

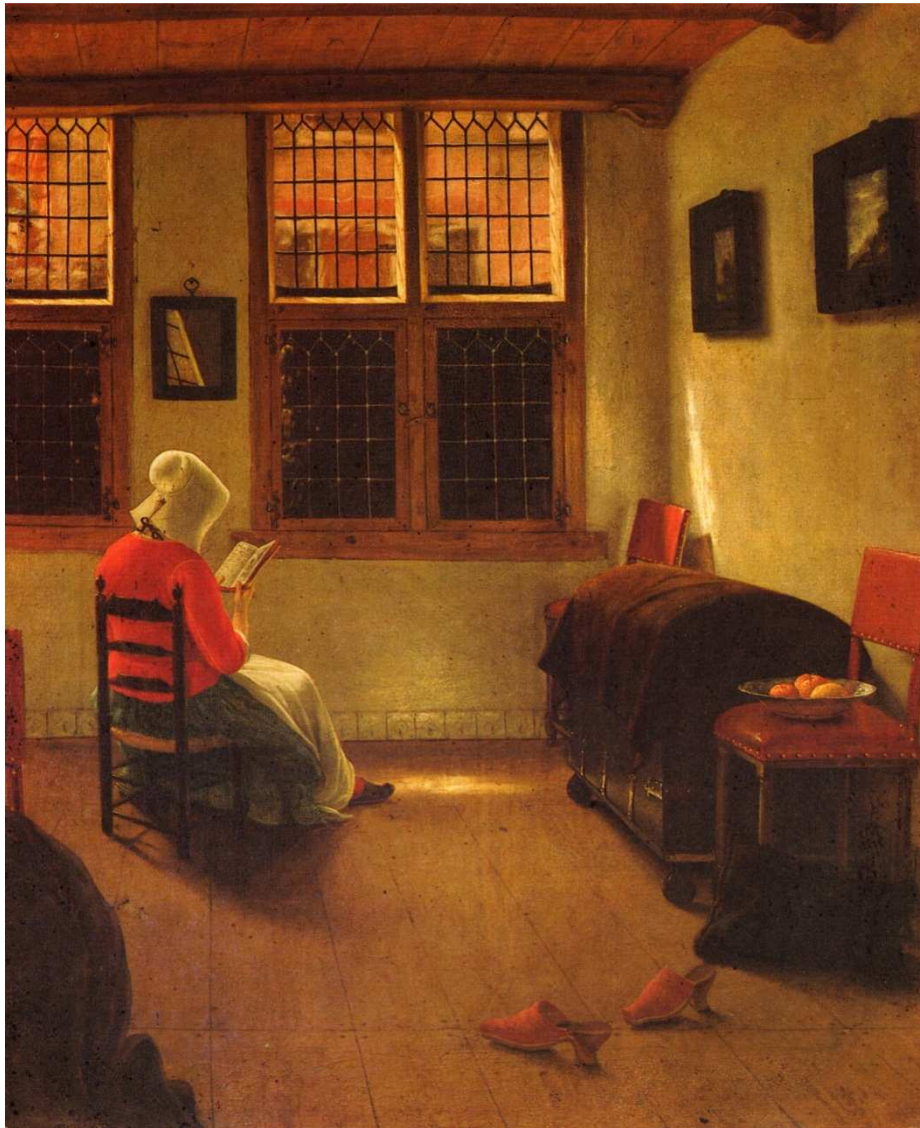


Abb. 51: Pieter Janssens Elinga, Die lesende Frau, um 1670, Öl auf Leinwand, 75,5 x 63,5 cm , München: Alte Pinakothek.



Abb. 52: Adolph Friedrich Erdmann von Menzel, Emilie Menzel am Klavier stehend, 1866, Aquarell auf Papier, 29,2 x 22 cm, Schweinfurt: Sammlung Georg Schäfer.



Abb. 53: Adolph Friedrich Erdmann von Menzel, Dame am Klavier sitzend, 1874, Bleistift auf Papier, 208 x 132 mm, Berlin: Kupferstichkabinett.



Abb. 54: Albert von Keller, Chopin, 1873, Öl auf Leinwand, 85,1 x 68,3 cm, München: Neue Pinakothek.



Abb. 55: Hans Makart, Amalie Makart am Klavier, 1867, Öl auf Leinwand, 137 x 99 cm, Linz: Oberösterreichisches Landesmuseum.



Abb. 56: Adolph Friedrich Erdmann von Menzel, Clara Schumann und Joseph Joachim musizierend, 1854, Kreidezeichnung, 27 x 33 cm, Zürich: Kunsthandel.



Abb. 57: Lesser Ury, Frau am Schreibtisch, 1898, Öl auf Leinwand, 71 x 51,5 cm, Berlin: Nationalgalerie.

IV. ABSTRACT

In der höfischen Darstellung dient das Klavier meist der Repräsentation, wird zum deutlichen Hinweis auf den Stand und den Kunstverstand der Abgebildeten, und fügt sich in einer entsprechenden, fast theatralischen Kulisse in ein Ensemble mit weiteren Ausstellungsstücken wie antiken Säulen, Draperien, Vasen und Spiegeln. Es steht für Luxus, Überfluss und ist ein Zeitvertreib unter vielen anderen. Die höfischen Frauen schauen dem Betrachter direkt ins Gesicht, sie reizen den Blick des Betrachters.

Die bürgerliche Frau hingegen spielt auf dem Klavier und pflegt ein inniges Verhältnis zu ihrem Instrument. Sie arbeitet, ohne zu arbeiten, denn die Musik erfüllt sie. Sie ist eins mit dem Instrument, ihr Blick ist meist auf dieses gerichtet. Der Betrachter wird nicht als solcher angeschaut. Er schaut wie ein Voyeur auf eine Szene, die zwar kurz angehalten ist, aber ohne ihn weiterlaufen würde.

In der höfischen Gesellschaft befanden sich Frauen wie Männer am gleichen Ort, auch wenn der Aktionsradius der Männer natürlich um einiges größer war. Auch in der Mittel- und Unterschicht war im Feudalismus der Wohnort gleichzeitig die Arbeitsstätte. Kinder wie Frauen waren in den Produktionsprozess eingebunden. In den Zeiten der beginnenden Arbeitsteilung entzweiten sich die beruflichen Wege der Geschlechter. Neben Haushaltsführung und der Kindererziehung gibt es für die Frau neue Freiräume, die genutzt werden mussten. Diese Freiräume waren keine Arbeit, aber wurden durchaus von der aufkommenden protestantischen Arbeitsethik geprägt: Es musste geübt, sich diszipliniert werden, um zu einem Ergebnis zu kommen.

Das Klavier wird zu dem Modeinstrument einer neuen Bürgerschicht. Es repräsentiert die beiden zentralen Werte der neuen staatstragenden Keimzelle, der bürgerlichen Kleinfamilie: Besitz und Bildung.

Der Platz der Frau am Klavier zeigt deutlich ihren Platz in der Gesellschaft, und ihre Funktion, die sich mehr gewandelt hat als die der Männer. Daher dient das Klavier als besonders geeignetes „Instrument“ und dessen Festschreibung in fixierter bildnerischer Form, um „Frauengeschichte“ zu erzählen und damit zur Gender-Forschung beizutragen.

V. CURRICULUM VITAE

PERSONALIEN

Name	CAROLINE HEUSINGER
Staatsangehörigkeit	Deutsch
Geburtsdatum	06.07.1988
	geboren in Freiburg im Breisgau als Tochter von Brigitte Heusinger (Operndirektorin) und Detlef Heusinger (Komponist, SWR Experimentalstudio)

AUSBILDUNG

Zeitraum	<i>seit Oktober 2010</i>
Art der Ausbildung	Bachelorstudium Musikwissenschaft
Institution	Universität Wien

Zeitraum	<i>seit Oktober 2007</i>
Art der Ausbildung	Diplomstudium Psychologie
Institution	Universität Wien

Zeitraum	<i>seit Oktober 2007</i>
Art der Ausbildung	Diplomstudium Kunstgeschichte (1. Diplomabschnitt mit Auszeichnung bestanden)
Institution	Universität Wien

Datum	<i>September 2003 – Juni 2007</i>
Abschluss	Matura/Abitur (Durchschnittsnote: 1,6)
Institution	BORG Linz-Honauerstraße, Zweig für künstlerische Gestaltung
	Fachbereichsarbeit „ <i>Vor dem Wort steht das Bild. Das Bühnenbild am Landestheater Linz in der Ära von Intendant Michael Klügl erläutert an Beispielen aus Oper und Schauspiel.</i> “

Datum

September 1999 – Juli 2003

Institution

Akademisches Gymnasium Linz (Humanistisches
Gymnasium)

AUSGEWÄHLTE BERUFSERFAHRUNG

Zeitraum

seit Oktober 2009

Beruf oder Funktion

Lehrerin der Lernhilfe

Volksschule Lortzinggasse 2, 1400 Wien

Volksschule Atzgersdorf Kirchenplatz 2-3, 1230 Wien

Volksschule Kindermannngasse 1, 1170 Wien

Dienstgeber

Interface Wien, Abteilung „Eltern und Kinder“

Zusätzliche Details

Indirekter Spracherwerb durch Festigung des Regelschulstoffes für Kinder mit Migrationshintergrund. Durch die Verwendung der deutschen Sprache soll nach den Prinzipien des Zweitsprachentums die Sprachkompetenz gefestigt und erweitert werden. Die Kinder werden durch das Training von Lernmethoden darin bestärkt, ihre schulischen Aufgaben selbstständig zu bewältigen.

SPRACHEN

Muttersprache

Deutsch

Sonstige Sprachen

Englisch: Fließend

Französisch: Gut

Italienisch: Basiswissen

Latein: Basiswissen