

Johanna Kinkel · Bilder einer Autorschaft

Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik
Herausgegeben von Rebecca Grotjahn
Band 11

Daniela Glahn

Johanna Kinkel

Bilder einer Autorschaft

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Oktober 2017
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2017 Buch&media GmbH, München
Satz: Sabine Arendt, sabinearendt.org
Umschlaggestaltung: Johanna Conrad
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-856-5

Inhalt

Dank	9
1 Einleitung	11
2 Autorkonstrukte – Konzeption der Arbeit	25
2.1 Bilder einer AutorIn – Herleitung und Adaption des Autorkonstrukts	25
2.2 Reflexion der eigenen Forschungsperspektive	35
2.3 Über die »Erzeugnisse der AutorIn«	39
2.3.1 »Die Gefangenen« (op. 16/1) – Über das Verhältnis zwischen AutorIn und Erzählinstanz	39
2.3.2 Narrative Identität	43
2.3.3 Schemata als Grundlage der Wahrnehmung	45
2.3.4 Verschiedene Ebenen der Rezeption	50
2.3.5 Viele Mitwirkende, aber nur eine AutorIn	52
2.4 Autorkonstrukt(e) in dieser Arbeit	61
3 Johanna Kinkel als marktorientierte Komponistin ihrer Zeit – Die Komik der <i>Vogelkantate</i>	63
3.1 Johanna Kinkels Präsenz in der <i>Vogelkantate</i>	64
3.1.1 Komiktheorien	65
3.1.2 Analyse der komischen Elemente der <i>Vogelkantate</i>	71
3.1.3 Über die Entstehung der <i>Vogelkantate</i>	96
3.2 Johanna Kinkels Marktorientierung	99
3.3 Eine Komposition – verschiedene Autorkonstrukte	117

4 Johanna Kinkel als Liebende und als Komponistin – Eine Paarautorschaft mit Gottfried Kinkel? 121

4.1 Das Kahnunglück und seine schöpferischen Folgen	121
4.1.1 Johanna und Gottfried Kinkels eigene Darstellungen des Kahnunglücks in ihren Selbstzeugnissen.....	122
4.1.2 Künstlerische Verarbeitung des Kahnunglücks – In Wort. . .	128
4.1.3 Künstlerische Verarbeitung des Kahnunglücks – . . . und in Ton	139
4.1.4 Eine mögliche Lesart der verschiedenen Verarbeitungen des Kahnunglücks.....	149
4.2 Genuine Paarautorschaft – nur ein »Luftschloß«?	152
4.3 Opus 21 – doch noch ein <i>Liebesfrühling</i> ?	158
4.3.1 Aus den <i>Assassinen</i>	163
4.3.2 Ein Vergleich mit dem <i>Liebesfrühling</i> und dem Jahr	173
4.4 (K)eine Paarautorschaft?.....	179

5 Johanna Kinkel als Musikpädagogin und Musikwissenschaftlerin – Weitere Facetten einer Komponistin? 185

5.1 <i>Anleitung zum Singen</i> , op. 20.....	185
5.1.1 Johanna Kinkels Präsenz in den Texten der <i>Anleitung zum Singen</i> ..	186
5.1.2 Die Konzeption der <i>Anleitung zum Singen</i> – Johanna Kinkel als musikpädagogische Autorin.....	193
5.1.3 Einflüsse der (Verlags-)Korrespondenz auf mein Autorkonstrukt	209
5.1.4 Eine <i>Anleitung zum Singen</i> – verschiedene Bilder Johanna Kinkels..	219
5.2 Musikwissenschaftliche Vorträge und Aufsätze – Ansichten über das Komponieren	220
5.3 Ergänzende Facetten meines Autorkonstrukts	234

6 Johanna Kinkel als deutsche Komponistin – Lieder vom Rhein, der Politik und der Nation 235

6.1 Der Rhein als Inspirationsquelle	235
6.2 Politisch motivierte Lieder	250
6.2.1 »Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein«	251
6.2.2 »Demokratenlied«	258
6.2.3 Zusammenfassung.....	263

6.3	Über das Deutsche in der Musik – Johanna Kinkels Schriften zum Musikwesen in England.....	264
6.4	»Weh, dass wir scheiden müssen« – Der Weg eines Lieds bis ins 20. Jahrhundert.....	270
6.4.1	Entstehungskontexte – Über die Bedeutung des Barbarossa-Mythos	270
6.4.2	»Weh, dass wir scheiden müssen« – oder die Entstehung eines Volkslieds?	279
6.5	Das Bild einer deutschen Komponistin.....	305

7 Schluss **307**

8 Quellen- und Literaturverzeichnis **311**

8.1	Archivalien	311
8.2	Musikalien.....	312
8.2.1	Autografe.....	312
8.2.2	Publikationen.....	313
8.3	Sekundärliteratur.....	314
8.4	Quellen im Internet.....	331
8.5	Tonträger	331

Abbildungsverzeichnis **333**

Tabellenverzeichnis **335**

Dank

Diese Arbeit ist eine leicht überarbeitete Version meiner im August 2015 an der Universität Paderborn eingereichten Dissertation. Diesen oder ähnlich schmucklose Sätze habe ich oft in verschiedenen Publikationen gelesen und ihnen meist wenig Beachtung geschenkt. Jetzt, da ich ihn selbst schreibe, wird mir umso klarer, wieviel Arbeit, Mühe, Frustration, aber letztlich auch Glück und Befriedigung hinter einem solchen Satz stecken kann. Genauso wird mir an meiner eigenen Autorschaft vor Augen geführt, dass es eben nicht nur der AutorIn bedarf, deren Name sich auf dem Buchcover befindet, um ein solches Buch zu veröffentlichen. Meine Doktormutter, meine MitdotorandInnen, verschiedenste Bibliotheken und Archive, mein Verlag, meine Familie und meine Freunde – sie alle haben an dieser Arbeit letztlich auf ihre eigene Art und Weise mitgeschrieben.

Daher möchte ich diese einleitenden Zeilen dazu nutzen, um einerseits einige dieser Menschen sichtbar zu machen und andererseits um mich bei ihnen zu bedanken. An erster Stelle möchte ich mich bei meiner Doktormutter Rebecca Grotjahn bedanken. Sie hat auf äußerst konstruktive Art und Weise diese Arbeit von der Idee bis zur Fertigstellung begleitet. Darüber hinaus möchte ich ebenso meinen MitdotorandInnen für ihre Diskussionen, Hilfestellungen und Korrekturen danken; insbesondere Sarah Schauburger, Joachim Iffland, Anke Charton, Marleen Hoffmann und Margarethe Fischer. Im Zuge der Drucklegung gilt mein Dank Karin Martensen für ihr Korrektorat, Sabine Arendt für den Satz und Alexander Strathern für die Betreuung im Allitera-Verlag.

Die für diese Arbeit notwendigen Archivaufenthalte haben insbesondere das Team des Handschriftenlesesaals der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, das Team des Stadtarchivs Bonn, Frau Popp-Grilli aus der Handschriftenabteilung der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart und Frau Monika Motzko-Dollmann vom Musikverlag Schott in Mainz mit viel Engagement unterstützt.

Zum Schluss möchte ich mich, stellvertretend für meine Familie und meinen Freundeskreis, bei meinen Großmüttern für ihre Unterstützung während der Erstellung dieser Arbeit bedanken. Gleichzeitig möchte ich diesen beiden

beeindruckenden Frauen meine Arbeit widmen. Sie haben so oft nicht nur für das leibliche Wohl ihrer Enkelin gesorgt, sondern vor allem auch für das geistige:

- »Oma, der Vortrag war so schlecht, ich fühl' mich so klein mit Hut.«
- »Na, dann hast du doch viel Platz zum Wachsen.«

Lüneburg, im August 2017
Daniela Glahn

1 Einleitung

Im April 1850 schreibt Johanna Kinkel an ihren inhaftierten Ehemann Gottfried folgende Zeilen:

Es ist für uns Beide unmöglich geworden, noch die Ansicht zu beherrschen, die sich nun von uns bildet. Wir müssen es dulden, daß wir mystische Personen werden, wie so manche vor uns. Du kömmt [in Adolf Strodtmanns Biografie, DG] besser weg, als ich: denn du darfst dich stolz, als ein Höherer empfinden, als du geschildert wirst. [. . .] Ich hingegen, werde nie das Bild rechtfertigen können, das Str:[odtmann] von mir giebt[.]¹

Sind Johanna Kinkel und ihr Ehemann heute tatsächlich »mystische Personen«? Realistisch betrachtet sind sie wohl eher »vergessene« Personen. Selbst in den jeweiligen Fachdisziplinen der Musik- und Literaturwissenschaft, in die ihr künstlerisches Schaffen hauptsächlich einzuordnen ist, spielen beide nur eine marginale Rolle. In Johanna Kinkels Fall scheint das zunächst nicht verwunderlich. Als Komponistin aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die sich vor allem der Lied-Gattung zugewandt hat, lässt sie sich schnell als unbedeutende Kleinmeisterin abtun: Nach einer auf den Haushalt bezogenen sowie musikalischen Erziehung hat sie geheiratet, den Haushalt geführt, die Kinder erzogen, Musikunterricht gegeben und eben auch ein bisschen komponiert. Schaut man jedoch genauer hin, so kommen indes schnell bemerkenswerte Facetten zum Vorschein, wie z. B. Johanna Kinkels maßgebliche Beeinflussung der Bonner Musikszene durch ihren Musikverein. Aber auch ihre ausgiebige musikpädagogische Tätigkeit und ihre daran anknüpfenden Publikationen stehen hervor – ebenso wie ihre Mitwirkung am literarischen Kreis des Bonner *Maikäfers*. Ihre Verbindung zu den Berliner Kreisen Bettina von Arnims und der Familie Mendelssohn sowie ihre aufschlussreichen musikwissenschaftlichen Arbeiten sind darüber hinaus genauso bemerkenswert wie nicht zuletzt ihre positive Haltung gegenüber der Demokratie, welche schließlich zu ihrem politischen Exil in London geführt hat.

Abseits dieser biografischen Details offenbart sich, dass die Besonderheit Johanna Kinkels jedoch nicht in ihrem eindrucklichen Lebensweg und in ihren

1 Klaus, *Liebe treue Johanna!*, S. 970. Orthografische und grammatische Eigenheiten in Zitaten werden in dieser Arbeit beibehalten.

vielfältigen musikalischen Handlungsfeldern zu suchen ist. Sie sticht vielmehr dadurch hervor, dass sie eine außerordentlich reflektierte Frau gewesen ist. Wie ihre eingangs zitierten Überlegungen bezeugen, lassen sich ihre Reflexionen in kulturwissenschaftlich bedeutsame Themengebiete wie Tradierung einordnen und weisen darüber hinaus eine bemerkenswerte Aktualität auf. Auch Johanna Kinkels Gedanken zum zeitgenössischen Umgang mit Musik sowie zu ihrem eigenen musikalischen Kunstschaffen zeugen von einer detaillierten Beobachtungsgabe und einer scharfsinnigen Auseinandersetzung mit den daraus resultierenden Erkenntnissen. Genau diese Eigenschaft macht Johanna Kinkel zu einem faszinierenden und spannenden Forschungsthema. Den Fokus dieser Arbeit möchte ich vor allem auf ihren Umgang mit dem Komponieren und Publizieren richten, um ihre Rolle als Komponistin schärfer zu konturieren. Daher sollen Fragen rund um das Komponieren – »Warum komponiert Johanna Kinkel?«, »Wie und unter welchen Bedingungen komponiert sie?«, aber auch »Warum und unter welchen Bedingungen veröffentlicht sie ihre Kompositionen?« – immer wieder als maßgebliche Referenzpunkte in dieser Arbeit dienen.

Wenn ich die »Kleinmeisterin« Johanna Kinkel in meiner Arbeit vorrangig unter dem Aspekt des Komponierens betrachte, stilisiere ich sie dann nicht zu etwas, was sie mitunter gar nicht gewesen ist – zu einer Komponistin? Entferne ich mich nicht sehr weit von der empirischen Person Johanna Kinkels – auch wenn sie selbst das Komponieren entsprechend reflektiert hat? Trage ich dementsprechend zu der von ihr angedeuteten »Mystifizierung« ihrer Person bei? Die Antworten auf diese Fragen müssen vor folgendem Hintergrund positiv ausfallen: Jede Darstellung – ob wissenschaftlich oder nicht – erstellt ein Bild von Johanna Kinkel. Diese Bilder geben naturgemäß eine subjektive Sicht wieder und müssen sich somit von anderen Wahrnehmungen – inklusive Johanna Kinkels eigener – unterscheiden.² Darstellungen von Johanna Kinkel als »Kleinmeisterin« oder als »komponierender Ehefrau und Mutter« sind dementsprechend genauso stilisierend oder subjektiv – oder, in Johanna Kinkels Formulierung, »mystisch« – wie die Betrachtung von ihr als Komponistin. Im vollen Bewusstsein dieser Problematik kreierte ich daher Bilder von ihr mit der Intention, zum einen ihren beeindruckenden Reflexionen Raum und Öffentlichkeit zu bieten und zum anderen Musikgeschichtsschreibung abseits von Heroengeschichtsschreibung zu betreiben. Letztlich sind diese subjektiven

2 Vgl. hierzu z. B. den Aufsatz »Die Subjektivität des Biographen« von Wolfgang Hildesheimer aus dem Bereich der Biografie-Forschung. (Hildesheimer, »Die Subjektivität«, S. 285–301.)

Bilder Ausdruck einer weiteren, grundlegenden Frage dieser Arbeit: »Als was für eine Komponistin erscheint Johanna Kinkel in meiner Rezeption?«

In der bisher publizierten Literatur zu Johanna Kinkel lassen sich kaum wissenschaftlich reflektierte Antworten darauf finden, warum und wie Johanna Kinkel komponiert hat und wie sie als Komponistin in Erscheinung tritt. Das scheint zunächst plausibel, wenn man berücksichtigt, dass viele Publikationen – vor allem um 1900 sowie zu Beginn des 21. Jahrhunderts – Veröffentlichungen von primärem Quellenmaterial wie Briefen, Aufsätzen oder anderen literarischen Erzeugnissen von Johanna Kinkel sind.³ Auch die Veröffentlichungen von Freunden und Bekannten oder deren Nachfahren, welche Johanna Kinkel aus mehr oder minder persönlicher Perspektive darstellen, widmen sich kaum über das Anekdotische hinaus ihrer Komponistinnenrolle.⁴ In erster Linie biografische Publikationen thematisieren natürlich Johanna Kinkels Kompositionstätigkeit in unterschiedlicher Ausführlichkeit als Teil ihres Lebenswegs, loten aber kaum die genaueren Umstände und Bedingungen dieser musikalischen Handlungsform aus.⁵

Aktuellere Lexika-Einträge sowie Erwähnungen in Sammelbänden, die sich mehreren Komponistinnen widmen, können eine entsprechende Aufarbeitung – allein schon aufgrund ihrer Kürze – nicht umfassend leisten.⁶ Wiederum andere Veröffentlichungen betrachten Johanna Kinkel und ihre literarischen Schriften vor allem vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Vorstellungen über Geschlechterrollen und beschäftigen sich gar nicht bzw. nur am Rande

- 3 Asten-Kinkel, »Friedrich Chopin«; Asten-Kinkel, »Johanna Kinkel in England«; Asten-Kinkel, »Johanna Kinkel über Mendelssohn«; Asten-Kinkel, »Johanna Kinkels Glaubensbekenntnis«; Bodschi/Klaus, *Johanna Kinkel*; Brandt u. a., *Der Maikäfer. Band 1–2*; Brandt-Schwarze u. a., *Der Maikäfer. Band 3–4*; Brandt-Schwarze, *Der Maikäfer. Kommentar*; Goslich, »Briefe von Johanna Kinkel«; Joesten, »Ungedruckte Kinkel-Briefe«; Kinkel, »Aus Johanna Kinkels Memoiren«; Klaus, *Liebe treue Johanna!*; Leppla, »Johanna und Gottfried Kinkels Briefe«; Meyer-Krämer, »Jakob Burckhardt«; Pahnke, »Briefe von Johanna Kinkel«; Rittershaus, »Felix Mendelssohn«; Schierenberg, »Erinnerungsblätter«.
- 4 Meysenbug, *Memoiren einer Idealistin*; Lewald, »Johanna Kinkel«; Kaufmann, »Rheinische Liederschau «; Kaufmann, »Johanna Kinkel«; Kaufmann, »Johanna und Gottfried Kinkel«; Kaufmann, *Noch einmal auf Johanna Kinkels Spuren*.
- 5 Hesse, »Gottfried und Johanna Kinkel«; Klaus, *Johanna Kinkel*; Schulte, *Johanna Kinkel*.
- 6 Ayaydin, »Johanna Kinkel«; Herold, »Kinkel, Johanna«; Müller/Wenzel, »Ich mag keine Dilettantin sein«; Nieberle, »Kinkel, Johanna«; Rieger, *Frau und Musik*; Weissweiler, *Komponistinnen*; Willison Lemke, »Johanna Kinkel«; Willison Lemke, »Kinkel, Johanna«.

mit ihrer Rolle als Komponistin.⁷ Die interdisziplinär arbeitende Literaturwissenschaftlerin Sigrid Nieberle, die sich mit verschiedenen literarischen Texten Johanna Kinkels auseinandersetzt, kommt in ihrer Monografie *FrauenMusik Literatur* aufgrund der von ihr betrachteten Texte zu dem Schluss, dass sich Johanna Kinkel mit den Handlungsfeldern und -möglichkeiten von Frauen gerade im Bereich der Musik auseinandersetzt, jedoch grundsätzlich im Rahmen der existenten Geschlechterrollen verbleibt – eine selbstständige, gesellschaftlich anerkannte Komponistin findet auf inhaltlicher Ebene entsprechend in Johanna Kinkels Schriften keinen Platz.⁸ Einen Bezug zu Johanna Kinkels eigener Komponierpraxis stellt Nieberle allerdings nicht her.

Einige wenige Publikationen fokussieren tatsächlich Johanna Kinkels kompositorische Tätigkeiten, so z. B. Else Thalheimers Dissertation *Johanna Kinkel als Musikerin* von 1922, in welcher Thalheimer ein erstes Werkverzeichnis zusammenstellt und verschiedene Kompositionen analysiert.⁹ Die kulturelle Bedingtheit des Komponierens berücksichtigt Thalheimer jedoch genauso wenig wie der bereits 1910 unter dem gleichen Titel von A. N. Müller-Harzen herausgegebene Aufsatz im *Musikalischen Wochenblatt*.¹⁰ Letztlich lassen sich zwei Aufsätze finden, die erste Einblicke in Johanna Kinkels Umgang mit dem Komponieren geben: Ann Willison Lemke betrachtet die Auswirkungen der Revolution von 1848/49 auf Johanna Kinkels Komponieren und Monica Klaus beschreibt in ihrem Aufsatz über Johanna Kinkels *Vogelkantate* deren Entstehungskontexte und Aufführungen.¹¹

Der Begriff der KomponistIn¹² ist hier bereits mehrfach verwendet worden. Aber wer ist überhaupt eine KomponistIn bzw. was macht eine KomponistIn

7 Ervedosa, »Johanna Kinkel«; Mittag, *Johanna Kinkel*; Whittle/Pinfold, *Voices of Rebellion*.

8 Nieberle, *FrauenMusikLiteratur*, vor allem S. 122–152.

9 Thalheimer, *Johanna Kinkel*. Da Else Thalheimers Dissertation nie veröffentlicht worden ist, lässt sich ein erstes publiziertes Werkverzeichnis Johanna Kinkels erst in einer Fußnote in der Selbstbiografie Gottfried Kinkels von 1931 finden. (Sander, *Gottfried Kinkels Selbstbiographie*, Anm. 67, S. 220–223.)

10 Harzen-Müller, »Johanna Kinkel«.

11 Willison Lemke, »Robert Schumann«; Klaus, »... die Nachtigall«. Der Aufsatz von Monica Klaus wurde in den Bonner Geschichtsblättern veröffentlicht, in denen Johanna Kinkel immer wieder – wenn auch nicht als Komponistin – thematisiert worden ist. (Vgl. z. B. Henseler, *Das musikalische Bonn*; Bröcker, »Johanna Kinkels schriftstellerische und musikpädagogische Tätigkeit«.)

12 Ich habe mich dazu entschieden, in dieser Arbeit als Alternative zum generischen Maskulinum das Binnen-I zu verwenden – auch für mehr oder weniger feststehende Begriffe wie ErzählerIn oder AutorIn. Mir ist klar, dass diese Lösung einen Kompromiss darstellt, der einerseits bei manchen LeserInnen die Lesbarkeit des

aus? Ist eine KomponistIn eine NotenschreiberIn, eine musikalisch-kreative SchöpferIn oder vielleicht doch diejenige, die »geniale Werke« schreibt und ein Œuvre erarbeitet? In der musikwissenschaftlichen Literatur lassen sich einige wenige Publikationen finden, in denen sich die WissenschaftlerInnen damit auseinandersetzen, was es heißt, eine KomponistIn zu sein. So untersucht Axel Beer z. B. in seiner Monografie *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum* die Korrespondenz zwischen KomponistInnen und ihren VerlegerInnen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Er dekonstruiert u. a. »das Bild des von der Gesellschaft unverstandenen, darbenden und nur zum Ruhme der Kunst sich Werk um Werk abringenden Komponisten«, indem er darauf verweist, dass KomponistInnen sich durchaus an Wünschen, Bestellungen und Korrekturen der VerlegerInnen orientiert haben.¹³ Seine Zweifel daran, dass eine KomponistIn in der Regel ein Genie sein muss und nach Höherem strebt, fasst er wie folgt zusammen:

Das Wahrnehmen und Respektieren der verschiedensten Ansprüche der Zeitgenossen [. . .] mußte Ausgangspunkt des Denkens eines jeden Komponisten bei der Zweckbestimmung seiner Werke sein, während das Ringen um »geistige Höhenflüge« mit dem Ziel, sich einen Platz in der späteren Musikgeschichtsschreibung zu sichern, gewiß als Zeichen der Unreife verstanden wurde.¹⁴

In Anlehnung an Beer lässt sich für diese Arbeit festhalten, dass Genialität im musikalischen Schaffensprozess kein hinreichendes Kriterium ist, welches ein Individuum zu einer KomponistIn macht und dass hingegen vielmehr die Bedingungen, die sich aus den Wechselbeziehungen zwischen KomponistIn, Verlag und Publikum ergeben, das Komponieren bestimmen. Demgegenüber beschäftigt sich Rebecca Grotjahn damit, ob die Frage nach der KomponistIn vielleicht eine gegenderte Frage ist. Vor allem in ihren Aufsätzen über Robert Schumanns *Myrthen* und über Josephine Langs op. 14 reflektiert Grotjahn, was es heißt, eine KomponistIn zu sein und ob das Geschlecht dabei eine Rolle

Texts einschränkt und andererseits bei anderen LeserInnen den Einwand hervorufen kann, dass immer noch auf eine durchaus inadäquate Zweigeschlechtlichkeit Bezug genommen wird. Da eine aus meiner Sicht optimale Vereinbarkeit von Lesbarkeit und Berücksichtigung aller geschlechtlichen Lebensmodelle noch nicht gefunden worden ist, habe ich diese Variante ausgewählt, die aus meiner Sicht beiden Perspektiven zumindest zu einem gewissen Grad Rechnung trägt.

¹³ Vgl. Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 200 und S. 204–205.

¹⁴ Ebd., S. 394.

spielt.¹⁵ Im Kontext ihrer Ausführungen zu Josephine Lang umschreibt Grotjahn sehr eindrücklich die entsprechenden Zusammenhänge:

Komponist sein kann mit dem Anspruch einher gehen, Anerkennung zu finden und in die Musikgeschichte einzugehen, was sich oft in einem mehr oder weniger planmäßig aufgebauten Œuvre mit einem breiten Gattungsspektrum niederschlägt. Komponist sein kann durch das Ziel, Geld zu verdienen, definiert sein; dann werden besonders ›gangbare‹ Gattungen bevorzugt. Komponist sein kann dem Anliegen untergeordnet sein, die Chancen bei der Erlangung von Kapellmeister-, Organisten- oder Tonsatzlehrerstellen zu steigern, oder dem, einem Profil als Virtuose besondere Konturen zu verleihen; die Gattungswahl wird sich dann vor allem nach Möglichkeiten öffentlicher Präsentation richten. Was aber kann »Komponistin sein« heißen – in einer Zeit, in der Frauen für die meisten Positionen im Musikleben nicht in Frage kamen, in der sie nur eingeschränkt wirtschaftlich selbstständig waren und in der der Glaube daran, dass (Musik-)Geschichte von ›großen Männern‹ gemacht werde, kaum zu erschüttern war? Und was bedeutet es, wenn sich eine Komponistin auf Lieder spezialisiert?¹⁶

Hier scheinen die beiden miteinander verknüpften Aspekte der Motivation und der Gattungswahl als bestimmende Faktoren des »Komponist[In] sein« hervor. Die zwei Fragen am Ende des Zitats deuten an, dass diese Kategorien durchaus gegendert sein können und dass – zumindest im 19. Jahrhundert – »Komponist sein« etwas anderes bedeutet hat als »Komponistin sein«. Trotz dieser aufschlussreichen Einsichten Beers und Grotjahns zu dieser Thematik lässt sich festhalten, dass eine Reflexion, die sich damit auseinandersetzt, was jemanden zu einer KomponistIn macht, noch nicht zum Standard des musikwissenschaftlichen Arbeitens zählt. Das Fehlen eines eigenständigen Artikels zum Begriff KomponistIn in der *MGG 2* bringt diesen Umstand exemplarisch zum Ausdruck.¹⁷ Aber auch im spezialisierten Lexikon *Musik und Gender*

15 Vgl. Grotjahn, »Lieder singen«; Grotjahn, »Mein bessres Ich«.

16 Grotjahn, »Lieder singen«, S. 18.

17 Anhand des Registers lässt sich nachweisen, dass der Begriff Komponist in der *MGG 2* in Unterkapiteln der Artikel »Dirigieren«, »Musik und Rhetorik«, »Musiker« und »Musiksoziologie« thematisiert wird. (Vgl. Gülke, »Dirigieren«; Krones, »Musik und Rhetorik«; Salmen/Bröcker, »Musiker«; Kaden/Giese/Schrammek, »Musiksoziologie«.) Auch wenn vor allem der Artikel »Musiker« einige Gedanken zum sich im 14. Jahrhundert entwickelnden Autorschafts- und Urheberschaftgefühl einer KomponistIn und zur Spezialisierung der HofmusikerIn zur Kompo-

fehlt eine Auseinandersetzung mit diesem Begriff anhand eines eigenen Artikels.¹⁸

Wie lässt sich eine Arbeit schreiben, in der es darum geht, eine Frau als KomponistIn darzustellen, wenn der Begriff als solcher insgesamt noch so wenig Aufarbeitung erfahren hat? Die Antwort auf diese Frage liegt darin, dass ein Anliegen dieser Ausführungen sein muss, den Begriff der KomponistIn zumindest mit einigen möglichen Inhalten zu füllen; also Formen des »KomponistIn Sein« anhand von Johanna Kinkels Handlungsweisen herauszuarbeiten.¹⁹ Hier schließt sich die Frage an, wie bzw. womit sich das KomponistIn Sein fassen lässt: Welche Quellen sagen etwas über das KomponistIn Sein aus? Intuitiv scheinen es insbesondere zwei Quellentypen zu sein, die zur Beantwortung dieser Frage herangezogen werden können. Auf der einen Seite sind das vor allem selbst verfasste Dokumente der KomponistIn wie Briefe oder Tagebucheinträge, in denen sie auf ihre kompositorische Tätigkeit und die damit verbundenen Vorstellungen und Handlungen Bezug nimmt. Auf der anderen Seite können diese subjektiven und mitunter konstruierenden Quellen durch Betrachtungen der tatsächlichen Kompositionen erweitert werden, die sowohl inhaltlich als auch formal etwas über das KomponistIn Sein der SchöpferIn aussagen.

Gerade wenn es darum geht, sich damit auseinanderzusetzen, in welchem Zusammenhang eine KomponistIn – generell eine AutorIn – zu ihrem Werk steht, kann man auf eine umfangreiche wissenschaftliche Diskussion zurückgreifen. In der Literaturwissenschaft wurde vor allem im 20. Jahrhundert dieses Verhältnis anhand der Autorschaftsthematik eingehend reflektiert.²⁰ Ein Ausgangspunkt für diese Diskussion ist zunächst die Bedeutung der AutorIn für die Interpretation ihres Texts gewesen. Diese Rolle der AutorIn lässt sich

nistIn enthält, lässt sich insgesamt mit Hilfe dieser vereinzelten Hinweise keine umfassende Begriffsklärung vornehmen.

18 Kreuziger-Herr/Unseld, *Lexikon Musik und Gender*.

19 Die Formulierung »Komponist[In] Sein« erwähnt Rebecca Grotjahn erstmals in ihrer Analyse der *Myrthen* Schumanns, in welcher sie u. a. das Fazit zieht, dass Schumann »Komponist Sein als Mann Sein« konstruiert. (Vgl. Grotjahn, »Mein bessres Ich«, S. 178.) Im Folgenden beziehe ich mich immer wieder auf Rebecca Grotjahns Formulierung, ich werde aber die Anführungszeichen und den entsprechenden Literaturverweis zugunsten einer einfacheren Lesbarkeit aussparen sowie die substantivierte Form *KomponistIn Sein* verwenden.

20 Die Literaturwissenschaftler Fotis Jannidis und Heinrich Detering haben durch ihre Publikationen *Rückkehr des Autors* und *Autorschaft. Positionen und Revisionen* um die Jahrtausendwende eine Einarbeitung in die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Autorschaft auf eine vielschichtige Art und Weise ermöglicht. (Vgl. Jannidis u. a., *Rückkehr des Autors*; Detering, *Autorschaft*.)

an einem Kontinuum verdeutlichen, dessen Pole sich durch folgende Frage umschreiben lassen: Ist die AutorIn lediglich diejenige, die einen Text aufgeschrieben hat, oder bietet ihre Biografie für die Interpretation essenzielle Informationen? Als Beispiel für eine Forschungsrichtung, welche der Biografie einer AutorIn im Hinblick auf die Textinterpretation höchste Priorität einräumt, sei hier der Biografismus erwähnt.²¹ Gesteht man der AutorIn demgegenüber nur eine marginale Rolle für die Interpretation eines Texts zu, so treten Konzepte wie das des intentionalen Fehlschlusses in den Vordergrund, welche außertextliche Informationen als Hilfsmittel für die Interpretation ausschließen.²² Das Konzept des »implied author« nach Wayne C. Booth greift einerseits die mehr oder weniger textimmanente Interpretationsweise auf und verweist andererseits aber auch darüber hinaus.²³ Während die Übersetzungsvariante des Begriffs »implied author« als »impliziter« AutorIn auf eine im Text manifestierte Erscheinung der AutorIn verweist – und in der Musikwissenschaft durch Carl Dahlhaus’ »ästhetisches Subjekt« Berücksichtigung erfahren hat –,²⁴ bezieht sich die Übersetzungsvariante als »implizierter« AutorIn auf eine Konstruktion der AutorIn durch die LeserIn im Rezeptionsprozess.²⁵ Durch diese zuletzt genannte Variante wird die Rolle der RezipientIn für die Interpretation enorm aufgewertet. Diese Sichtweise findet sich bereits bei Roland Barthes, der in seinem Aufsatz »Der Tod des Autors« gerade darauf Bezug nimmt, dass die AutorIn für die Textinterpretation keine Bedeutung hat, sondern die LeserIn in ihrem Rezeptionsprozess den Text, der als Zusammenstellung von intertextuellen Zitaten verstanden wird, sinnstiftend verarbeitet.²⁶

Berücksichtigt man nicht nur in erster Linie die inhaltliche Dimension eines Texts oder Werks, sondern gerade auch die formalen Eigenschaften, so treten andere Fragen im Hinblick auf die AutorIn in den Fokus. Ist sie tatsächlich die alleinige SchöpferIn? Welche Rolle spielen z. B. im Bereich des Lieds TexterInnen und DruckerInnen? Schaffen sie das Lied bzw. das Opus mit? Diese Fragen gehören in den Themenkomplex, der in der Literaturwissenschaft mit Begriffen wie pluraler oder kollektiver Autorschaft zu fassen versucht wird.²⁷ In der musikwissenschaftlichen Forschungsarbeit werden solche Fragen vor allem im Bereich der Edition berücksichtigt, wie der Band *Autor – Autorisation –*

21 Zum Begriff Biografismus vgl. Kindt/Müller, »Was war eigentlich der Biographismus«.

22 Vgl. Wimsatt/Beardsley, »Der intentionale Fehlschluss«.

23 Vgl. Booth, »Der implizite Autor«.

24 Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven*, S. 60–73.

25 Diese Thematik wird ausführlicher in Kapitel 2, S. 26–28 aufgegriffen.

26 Barthes, »Der Tod des Autors«, S. 192.

27 Vgl. Osterkamp, »Einführung«, S. 177–180.

Authentizität zeigt.²⁸ Hier werden vor dem Hintergrund der Herausgabe von (Noten-)Texten vor allem folgende Fragen gestellt und verhandelt: Wer trägt Verantwortung für einen Text? Wer eignet sich Macht über diesen an? Wie kann sich Autorschaft auf verschiedene Personen aufteilen? Welche Bedeutung hat es, wenn diese Aufteilung nicht stattfindet? Und wie lässt sich in diesem Zusammenhang die Rolle der Schriftlichkeit von Musik einschätzen?

Eine Auseinandersetzung mit der AutorIn, die den theoretischen Hintergrund für diese Arbeit bildet, ist Foucaults Darlegung seiner Ideen zur Autorfunktion.²⁹ Anhand der Besonderheiten des Namens einer AutorIn führt Foucault aus, dass eine AutorIn – über ihre empirische Person hinaus – Funktionen in verschiedenen Diskursen erfüllt. Diese Funktionen – letztlich das, »was aus einem Individuum einen Autor macht«³⁰ – sind verhandelbar und veränderlich. Dementsprechend liegt die für diesen Kontext entscheidende Idee darin, dass Foucault das, was man unter einer AutorIn versteht, als eine von Epochen und Diskurstypen abhängige Konstruktion betrachtet.³¹ Übertragen auf den Begriff der KomponistIn führen diese Überlegungen dazu, auch diese als eine Konstruktion zu verstehen, die zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Zusammenhängen jeweils andere Funktionen aus(ge)füllt (hat).

Mit der Rolle – mit der Funktion – der KomponistIn im 15. und 16. Jahrhundert setzt sich Michele Calella auseinander, indem er sich u. a. in verschiedenen Aufsätzen mit der Nennung von AutorInnen in Musikhandschriften und -drucken beschäftigt.³² Er arbeitet in diesen Aufsätzen heraus, dass gerade der Druck dazu geführt hat, dass vermehrt Autorschaftsangaben gemacht worden sind. Diesen Befund interpretiert er vor dem Hintergrund von Foucaults Autorfunktion und hält fest, dass KomponistInnen anhand ihrer Namen insgesamt wahrnehmbar werden und ein Vergangenheits- bzw. Geschichtsverständnis anhand von KomponistInnennamen entwickelt wird.³³ In seiner Habilitationsschrift *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit* erweitert Calella den zugrunde gelegten Zeitraum seiner Betrachtungen und differenziert das »verbreitete Gesamtbild der Frühphase europäischer Musikgeschichte im Hinblick auf die Figur des Komponisten« aus.³⁴ So interpretiert er etwa Orlando di Lassos außergewöhnliches kaiser-

28 Bein/Nutt-Kofoth/Plachta, *Autor – Autorisation – Authentizität*.

29 Foucault, »Was ist ein Autor?«.

30 Ebd., S. 214.

31 Vgl. ebd., S. 213–214.

32 Vgl. Calella, »Names of the past«; Calella, »Patronage, Ruhm und Zensur«; Calella, »Praestantissimi artifices«.

33 Vgl. Calella, »Names of the past«, S. 130.

34 Calella, *Musikalische Autorschaft*, S. 7.

liches Druckprivileg, welches seine Kompositionen wirksam gegen von ihm unautorisierte Kopien geschützt hat, aufgrund der im Druckprivileg manifestierten »starke[n] Orientierung an der Person [Lassos, DG] ohne sachliche oder zeitliche Beschränkung« als einen Baustein einer »graduelle[n] Stärkung [der] Autorfunktion« von KomponistInnen.³⁵ Im einleitenden Kapitel zur »Musikalischen Autorschaft« setzt er sich darüber hinaus im Zuge seiner theoretischen Verortung auf sehr fruchtbare Art und Weise mit der Entstehung und Verwendung des »musikalischen Autors« bzw. der KomponistIn in der Musikwissenschaft auseinander.³⁶ »[Ü]berspitzt« hält Calella hier z. B. fest, dass MusikwissenschaftlerInnen »den Komponisten nicht nur ›vorfinde[n]‹, sondern auch ›erfinde[n]‹« und aus diesem Grund auch als »Erfinder von ›Komponistennarrativen« betrachtet werden können.³⁷ Diese Betrachtungsweise führt Foucaults Gedanken zur Autorfunktion sinnfällig weiter und verortet sie gleichzeitig innerhalb der Musikwissenschaft.

Letztlich haben mir die Überlegungen zweier WissenschaftlerInnen geholfen, die Idee der Konstruktion von Autorschaft mit den Fragen nach Johanna Kinkels kompositorischer Tätigkeit in Verbindung zu bringen. Die Literaturwissenschaftlerin Sandra Heinen hat durch ihr Konzept des Autorkonstrukts offen gelegt, wie Vorstellungen oder Bilder einer AutorIn im Rezeptionsprozess entstehen, und der Musikwissenschaftler Christian Storch hat dieses Konzept auf die Eigenheiten der Musik übertragen.³⁸ Da das Autorkonstrukt nach Sandra Heinen und Christian Storchs Auseinandersetzung mit demselben im folgenden Kapitel zur Konzeption der Arbeit eingehend thematisiert werden,³⁹ möchte ich an dieser Stelle lediglich darauf verweisen, dass Heinen den Konstruktionsprozess genauer ausdifferenziert und dabei der Subjektivität der RezipientIn eine wichtige Rolle zuspricht, indem sie die Vorstellungen über eine AutorIn (Autorkonstrukte) als subjektive Konstruktionen der RezipientIn auffasst. Dabei kehrt sich die bisher thematisierte Perspektive um: Es geht nicht in erster Linie um die Bedeutung, die eine AutorIn für die Werkinterpretation hat, sondern darum, wie sich u. a. ein Werk in seinen verschiedenen Dimensionen auf die Wahrnehmung der AutorIn auswirken kann – letztlich darum, wie in Johanna Kinkels Terminologie »mystische Personen« entstehen. Mit Hilfe dieses Konzepts des Autorkonstrukts möchte ich mit meiner Arbeit

35 Vgl. Calella, *Musikalische Autorschaft*, S. 133.

36 Vgl. ebd., S. 11–48.

37 Ebd., S. 30.

38 Vgl. Heinen, *Literarische Inszenierung und Storch, Der Komponist*.

39 Vgl. Kapitel 2, S. 25–62.

über Johanna Kinkel letztlich dazu beitragen, das, was eine KomponistIn im 19. Jahrhundert ausmacht, genauer zu umreißen.

Durch diese Fokussierung der AutorIn lässt sich diese Arbeit grundsätzlich im Bereich der musikwissenschaftlichen Biografik verorten. Dass gerade auch hier die beiden Aspekte der Konstruktivität und Subjektivität eine Rolle spielen, zeigt sich an Beatrix Borchards Arbeit *Stimme und Geige*. In Bezug auf biografisches Schreiben rückt Borchard die Kriterien der Konstruktivität und Subjektivität in den Mittelpunkt, indem sie auf methodischer Ebene die Ideen des »Gegen-« und »Lückenschreibens« sowie der »Montage« u. a. anhand der Überlegungen Klaus Fußmanns erarbeitet, der die Konstruktivität von Geschichte anhand der sechs Punkte Retrospektivität, Perspektivität, Selektivität, Sequenzialität, Kommunikativität und Partikularität entwickelt.⁴⁰ Durch das »Gegen-« und »Lückenschreiben« trägt Borchard der ForscherInnen-Subjektivität sowie der Beliebigkeit des überlieferten Quellenmaterials Rechnung. Die »Montage« verweist demgegenüber vor allem auf die Konstruktionsarbeit der BiografIn.⁴¹ Dass auch Borchard gerade diesen beiden Aspekten im Kontext von Biografie Rechnung trägt, unterstreicht deren Bedeutsamkeit in dieser wissenschaftlichen Sparte.

Bevor ich im folgenden Kapitel in die theoretisch-konzeptionellen Überlegungen einsteige, möchte ich an dieser Stelle noch auf eine für diese Arbeit äußerst virulente Problematik eingehen: der Name der Frau, über die ich schreibe – Johanna Mockel, Johanna Mathieux, Johanna Kinkel. Zu unterschiedlichen Zeiten, aber auch für unterschiedliche Anlässe verwendet sie verschiedene Varianten ihres Namens. Die zeitliche Komponente scheint dabei zunächst recht greifbar: zu Mädchenzeiten der Name Mockel, während ihrer ersten Ehe der Name Mathieux, nach der Scheidung wieder der Name Mockel und schließlich in ihrer zweiten Ehe der Name Kinkel. Dass diese klare, chronologische Unterscheidung jedoch sowohl von anderen als auch von ihr selbst immer wieder durchbrochen worden ist, zeigt sich an verschiedenen Stellen. So beginnt Bettina von Arnim beispielsweise im Juni 1844 einen Brief mit »Liebe Mathieux« im vollen Bewusstsein, dass die Adressatin bereits den Namen Johanna Kinkel trägt. Die Nutzung des »alten« Namens ist nach Bettina von Arnim eine Referenz auf frühere Zeiten und Freundschaft.⁴² An anderer Stelle lässt sich beobachten, dass in der Zeit von 1840 bis 1843 – zwischen den

40 Fußmann, »Historische Formung«, S. 32–36.

41 Das Prinzip der Montage stellt Borchard erstmals in ihrem Aufsatz »Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik« in der Festschrift für Rainer Cadenbach *Musik und Biographie* dar. (Borchard, »Mit Schere und Klebstoff«.)

42 Arnim, *Brief vom 06.06.1844 an Johanna Kinkel*, Hs-17805.

beiden Ehen – im Register des *Maikäfers* durchgängig der Name »Mockel« verwendet wird, während sämtliche Liederhefte bzw. anderweitige Opera aus eben diesem Zeitraum den Namen »Mathieux« aus erster Ehe aufweisen. Bleibt man bei den Namen, die auf den verschiedenen musikalischen Publikationen abgedruckt worden sind, so verweist das Opus 17 – 1847/48⁴³ unter dem Namen »J. Mathieux« erschienen – auf eine weitere Besonderheit: Johanna Kinkel veröffentlicht dieses Liederheft unter dem Namen »Mathieux« aus ihrer ersten Ehe, obwohl sie zu diesem Zeitpunkt bereits mindestens vier Jahre mit ihrem zweiten Ehemann Gottfried Kinkel verheiratet gewesen ist. Da ich die Umstände der Veröffentlichung dieses Liederhefts bisher nicht klären konnte, kann ich auch keine abschließende Aussage über die Gründe für diese Namenswahl treffen. Die Tatsache, dass das Opus nach einigen Jahren Pause – mutmaßlich durch die Geburt der Kinder bedingt – und darüber hinaus nach dem Opus 18 erschienen ist, lässt vermuten, dass z. B. keine VerlegerInnen gefunden worden ist und/oder die Kontinuität des Namens im Hinblick auf die Opera-Zählung – auch das Opus 18 wurde unter dem Namen »J. Mathieux« publiziert – gewahrt werden sollte.⁴⁴ Der Vollständigkeit halber möchte ich hier noch erwähnen, dass der erste Notendruck mit dem Namen »Johanna Kinkel« spätestens 1849 als Opus 19 publiziert worden ist.⁴⁵ Festzuhalten bleibt, dass im Rezeptionsprozess viele verschiedene Namen auftauchen, welche die Wahl des passenden Namens erschweren und beim ständigen Wechsel mitunter bei der RezipientIn für Verwirrung sorgen können. Dass Johanna Kinkels *Vogelkantate* in einer Ausgabe aus dem Jahr 1966 von Gerhard Rehm dem französischen Musiker Jean Baptiste Mathieu (1762–1847) zugeschrieben wurde,⁴⁶ veranschaulicht diesen Umstand eindrucksvoll.

Rebecca Grotjahn thematisiert die Namenswahl gerade im Falle von Komponistinnen in ihrer Besprechung verschiedener Publikationen über Fanny Hensel. Dass die Wahl des Namens nicht leichtfertig abgetan werden kann, begründet Grotjahn damit, dass ein Name »keine Äußerlichkeit« sondern ein gewichtiger Baustein in der »Herausbildung der Identität einer Künstlerpersönlichkeit« ist.⁴⁷ Dass ein Name aber nicht nur für diese Entwicklung von immenser Bedeutung ist, sondern auch für Tradierungsprozesse, bringt die

43 Vgl. Deutsch, *Musikverlagsnummern*, S. 8–9.; N. N., »J. Matthieux, op. 17«.

44 Dass Opuszahlen durchaus strategisch ausgewählt worden sind, legt Axel Beer in seiner Arbeit *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum* dar. (Vgl. Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*, S. 374–378.)

45 Vgl. N. N., »Johanna Kinkel, op. 19«. Sämtliche nachfolgenden Opera tragen ebenso den vollständigen Namen »Johanna Kinkel«.

46 Mathieu, *Die Vogel-Kantate*.

47 Grotjahn, »Die story«, S. 35.

Literaturwissenschaftlerin Susanne Kord treffend auf den Punkt: »[W]er namenlos bleibt, kann nicht namhaft werden, wer nicht namhaft ist, wird nicht tradiert.«⁴⁸ Für Frauen hat diese Wirkmacht des Namens eine erhebliche Konsequenz: Gerade bei ihnen ist es oftmals schwer, z. B. aufgrund des »patriarchalen Namensrechts« und/oder Verschleierungstaktiken wie Anonymität oder Pseudonymität den einen Namen zu benennen, der ihre Künstlerpersönlichkeit repräsentiert und gleichzeitig Tradierungsprozesse ermöglicht.⁴⁹ Im retrospektiven wissenschaftlichen Umgang mit Frauen hält die Namenswahl noch eine weitere Problematik bereit: Hat man sich beispielsweise für den Geburtsnamen oder einen Ehenamen entschlossen, wird – aller Voraussicht nach – mit dem »unmarkierten [Nach]namen [der] männliche ›Normalfall‹ assoziiert«.⁵⁰ Aus diesem Umstand ergeben sich Benennungen von Frauen, in denen der Vorname und/oder der Geburtsname zusätzlich genannt werden, in denen die Anrede »Frau« benutzt wird oder aber ein Artikel vorangestellt oder das Suffix »-in« angehängt wird.⁵¹ Letztlich bewirken diese Geschlechtsmarkierungen jedoch eine Differenzierung aufgrund einer Kategorisierung, die von dem eigentlichen Themengebiet – in diesem Fall dem Komponieren – völlig unabhängig ist.⁵²

In meiner Arbeit möchte ich daher aus verschiedenen Gründen weitgehend den Namen Johanna Kinkel verwenden. Zunächst ist es mir nicht immer möglich, eindeutig Johanna Kinkels Namenspräferenz zu ergründen. Eine Entscheidung meinerseits für einen bestimmten Namen in individuellen Kontexten – z. B. Hannchen Mockel, J. Mathieux, Johanna Kinkel oder Direktrix – würde eine (psychologische) Kenntnis Johanna Kinkels voraussetzen, die ich nicht haben kann. Da sich außerdem in der Rezeption der Name Johanna Kinkel bisher am deutlichsten durchgesetzt zu haben scheint, möchte ich in erster Linie diesen Namen verwenden, um die entstehende Vereinheitlichung nicht zu durchbrechen. Falls es von Bedeutung ist, dass sie zu einem bestimmten Zeitpunkt einen anderen Namen getragen hat, werde ich dies an gegebener Stelle eigens thematisieren. Schließlich möchte ich noch erwähnen, dass ich den Vornamen Johanna nutze, um zwischen ihr und ihrem Ehemann Gottfried Kinkel zu differenzieren – Gottfried Kinkel werde ich indes auch stets mit seinem Vornamen nennen.

48 Kord, *Sich einen Namen machen*, S. 12.

49 Vgl. Grotjahn, »Die story«, S. 35.

50 Ebd., S. 36.

51 Ebd. Möglich wäre ebenso eine Kombination aus der Anrede »Frau« und dem Namen des Ehemanns – bspw. Frau Gottfried Kinkel.

52 Ebd., S. 35.

Um diese einleitenden Überlegungen abzuschließen, möchte ich zuletzt noch einige Hinweise für die LeserIn anbringen. Im folgenden Kapitel werde ich zunächst detaillierter auf verschiedene Autorschaftskonzepte eingehen, um im Anschluss daran meinen eigenen theoretischen Ansatz für diese Arbeit – eine überarbeitete Form des »Autorkonstrukts« nach Sandra Heinen – genauer abzustecken. Die nachfolgenden Kapitel veranschaulichen daran anknüpfend vier verschiedene Facetten eines Autorkonstrukts von Johanna Kinkel, welches in meiner Rezeption entstanden ist und dessen Entwicklung ich nachzuzeichnen versuche. Im dritten Kapitel widme ich mich der *Vogelkantate*, bei der ich gerade den Notentext und die Umstände der Veröffentlichung betrachte, um Johanna Kinkels Rolle als marktorientierte Komponistin herauszuarbeiten. Im folgenden Kapitel betrachte ich vor allem Quellenmaterial, in dem es um die künstlerische Zusammenarbeit Johanna und Gottfried Kinkels geht. Dieses vierte Kapitel soll u. a. ausloten, inwieweit das Ehepaar Kinkel sein künstlerisches Schaffen und seine Publikationstätigkeit zusammen bzw. in Abhängigkeit voneinander ausgeübt hat. Im fünften Kapitel steht Johanna Kinkels musikpädagogische Tätigkeit im Vordergrund. Diese hat einen beachtlichen Anteil ihrer Publikationen bedingt, welche sehr eindrücklich alternative Formen, aber auch Grenzen musikalischer Autorschaft deutlich werden lassen. Im letzten Hauptkapitel bespreche ich verschiedenste Quellen – von Liedkompositionen über Aufnahmen bis hin zu Postkarten –, welche die Frage aufwerfen, ob Johanna Kinkel als eine deutsche Komponistin betrachtet werden kann. Diese Kapitel können durchaus separat gelesen werden – je nach Forschungsinteresse. Es bleibt jedoch zu betonen, dass diese Facetten des Autorkonstrukts als subjektive Konstruktion aus meiner eigenen Autorschaftsperspektive heraus und als eine Interpretation der Quellen zu verstehen ist. Erwähnen möchte ich darüber hinaus noch einen stilistischen Aspekt. Ich werde immer wieder recht lange Zitate verwenden. Dies geschieht einerseits vor dem Hintergrund, die Kontexte, aus denen sie stammen, nicht unnötig abzukürzen bzw. zu verschleiern. Andererseits kann die RezipientIn dadurch besser einschätzen, ob die entsprechende, mitunter schwer zugängliche Quelle evtl. auch für das eigene Forschungsthema von Interesse sein könnte.

2 Autorkonstrukte – Konzeption der Arbeit

Welche Bedeutung hat die RezipientIn für ein Werk und seine AutorIn? Ist sie Ansporn für kreatives Schaffen? Ist sie BewunderIn des vollendeten Meisterwerks? Diese Funktionen können nicht einmal ansatzweise erklären, welche Bedeutung ihr innerhalb der Trias AutorIn, Werk und RezipientIn im Zuge der literarischen Rezeptionsforschung zudedacht wird. In dieser Forschungsrichtung wird vielmehr davon ausgegangen, dass nicht nur eine AutorIn eine SchöpferIn eines Werks ist, sondern dass die RezipientIn eine ebenso essenzielle, schöpferische Rolle spielt: »Der Text wird nach diesem [rezeptionsästhetischen, DG] Lit[eratur]verständnis erst im Leseprozeß durch die Interaktion mit dem Leser komplettiert und entsteht nur durch die Konkretisation vollends.«⁵³ In meiner Arbeit möchte ich in einem weiteren Schritt nicht nur das Werk als Produkt der RezipientIn betrachten, sondern ebenso die AutorIn selbst – bzw. in diesem Fall die KomponistIn. RezipientInnen – seien es nun Familienmitglieder oder unbekannte ZeitgenossInnen der Kinkels, WissenschaftlerInnen aus der ersten Hälfte des 20. oder DoktorandInnen des 21. Jahrhunderts – erstellen im Rezeptionsprozess nicht nur individuelle Versionen eines Werks, sondern auch individuell verschiedene Bilder der Komponistin Johanna Kinkel.

2.1 Bilder einer AutorIn – Herleitung und Adaption des Autorkonstrukts

Bereits 1987 beschreibt Carl Dahlhaus in seiner Auseinandersetzung mit dem Werk Ludwig van Beethovens eine Möglichkeit, wie Bilder einer Schaffenden – zunächst posthum – entstehen können: »Das Bild, das von Beethoven im Gedächtnis der Nachwelt überdauert, setzt sich diffus zusammen aus Eindrücken, die von den Werken ausgehen, und Biographie-Fragmenten, die zu einem großen Teil aus Legenden und Anekdoten bestehen.«⁵⁴ Helmut Rösing greift diese Idee gut zehn Jahre später im Zusammenhang eines Bruckner-Symposiums unter dem Titel »Künstler-Bilder« wieder auf: »Mentale Komponistenbilder sind die Quersumme von all dem, was innerhalb einer Gesellschaft in Bezug auf

53 Antor, »Rezeptionsästhetik«, S. 571.

54 Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven*, S. 29.

DIESES BUCH BESTELLEN:

per Telefon: 089-13 92 90 46

per Fax: 089-13 92 9065

per Mail: info@allitera.de

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm
unter:

www.allitera.de

www.facebook.com/AlliteraVerlag

Allitera Verlag

Allitera Verlag • Merianstraße 24 • 80637 München
info@allitera.de • fon 089-13 92 90 46 • fax 089-13 92 90 65 •
www.allitera.de • www.facebook.de/AlliteraVerlag