

**Narrative Programme und Geschlechteridentität
in der 3. Sinfonie von Johannes Brahms.
Zum Problem einer genderzentrierten Interpretation
absoluter Musik**

von Marion Gerards

–1–

*"Absolute Music articulates the same dominant social beliefs and tensions as other cultural artifacts of the nineteenth century"*¹. Unter dieser Prämisse hat Susan McClary als eine der ersten feministischen Musikwissenschaftlerinnen anhand der 3. Sinfonie von Brahms absolute Musik auf mögliche Genderkonnotationen untersucht. Ihre Analyse basiert auf zwei miteinander verzahnten narrativen Schemata, nämlich Tonalität und Sonatensatz². Aufgrund der formalen Konventionen einer normativen Tonalität, nach der ein Stück in der Tonart zu enden hat, in der es begonnen hat, erzeugt das Spiel mit dem Einlösen bzw. temporären Nichteinlösen von Erwartungen gewisse Spannungen. *"Each individual piece of tonal music fleshes out the paradigm in its own way, principally through its choice of key relationship, its affective vocabulary, and its strategies for manipulating desire."*³ Als zweite Schicht narrativer Konventionen fügt sie das formale Schema des Sonatensatzes hinzu, bei dem Tonika und Dominante als zentrale Tonartenregionen eines Satzes mit kontrastierenden Themen verknüpft werden, sodass die tonale Spannung zwischen Identität und Differenz durch den zusätzlichen Themenkontrast eine dramatische Unterstützung erhält. McClary verweist in diesem Zusammenhang auf die von Adolf Bernhard Marx geprägten Begriffe eines 'männlichen' ersten und eines 'weiblichen' zweiten Themas und entwickelt daraus ein narratives Programm. Es ist dies die Geschichte eines meist männlichen Individuums, eines Helden (erstes Thema in der Tonika), der einem Anderen, Fremden – in der Regel weiblichen Geschlechts (zweites Thema in der Dominante) – begegnet, sich mit diesem in der Durchführung auseinander setzt und es schließlich besiegt (Reprise: beide Themen in der Tonika). Am Ende des narrativen Geschehens ist die Identität des Helden

¹ Susan McClary: Narrative agendas in 'absolute' music. Identity and difference in Brahms's third symphony. In: *Musicology and difference. Gender and sexuality in music scholarship*, ed. by Ruth A. Solie, Berkeley 1993, S. 326-344, Zitat S. 328.

² McClary: *Narrative agendas*, S. 330.

³ McClary: *Narrative agendas*, S. 331.

gesichert und wiederhergestellt⁴.

–2–

Auf dieser Folie analysiert McClary den 1. Satz der 3. Sinfonie von Brahms. Ihre zentralen Ergebnisse fasse ich kurz zusammen:

1. Bedeutsam für den strukturellen Aufbau des ersten Satzes sei das eröffnende Motto, das durch seine Klangfarbe und Aggressivität sowie durch sein Volumen von McClary semiotisch als maskulin interpretiert wird, sodass der Sinfonie das heroische Etikett unmittelbar angeheftet werde⁵.

–3–

2. Das *As* im zweiten Akkord des eröffnenden Mottos stehe in direkter Opposition zum Dreiklang der Tonika, womit das begriffliche Zentrum der Sinfonie umrissen sei, nämlich die Konfusion über die 'richtige' Terz. Die Identität des Mottos sei mit den Anforderungen der Tonalität eines Stückes in *F*-Dur nicht vereinbar, sodass der Konflikt zwischen individueller Identität (*As*) und normativer Konvention (*A*) in den ersten drei Takten der Sinfonie bereits vorprogrammiert sei⁶.

–4–

3. Brahms verstärke diesen Konflikt noch, indem er als Tonart für das zweite Thema nicht das erwartete *C*-Dur, sondern *A*-Dur wählt, also dasselbe *A*, das bereits im Motto als Gegenpart zum identitätsstiftenden *As* für normative Konvention stehe⁷. Die musikalische Faktur des zweiten Themas werde von einer arabischen Melodie der Klarinette über einem statischen, nicht fortschreitenden Bass geprägt und wecke Assoziationen an Tanz, Körperlichkeit, Natur und Verführung – Aspekte, die das Thema mit weiblichen Konnotationen belegten⁸.

–5–

4. Nach der Durchführung bringe die Reprise das zweite Thema nicht in der Tonika – wie es den konventionellen Lehrbuch-Regeln zur Sonatenform entsprechen würde –, sondern Brahms transponiere es symmetrisch zu seiner Originaltonart, d.h. in die Unterquint von *A*-Dur, nach *D*-Dur. Indem nun das zweite Thema der "*patriarchalen Tonika*"⁹ vorenthalten werde, suggeriere Brahms, so die Argumentation von McClary,

⁴ McClary: *Narrative agendas*, S. 333.

⁵ "Its sonority, volume, aggression, and rocketlike gesture mark it semiotically as 'masculine'. Thus the symphony earns its heroic label right off the bat". [McClary: *Narrative agendas*, S. 335].

⁶ McClary: *Narrative agendas*, S. 336.

⁷ Jedoch ist der Ton *A* im eröffnenden *F*-Dur-Akkord des Eingangsmottos nicht mit der terzverwandten Tonart *A*-Dur des zweiten Themas gleichzusetzen

⁸ McClary: *Narrative agendas*, S. 337f.

⁹ McClary: *Narrative agendas*, S. 340. McClary verwendet diesen Begriff in Anlehnung an

dass das Thema ungelöst bestehen bleibe. Dadurch stelle das zweite Thema weniger eine Identitätsbedrohung durch ein begegnendes Anderes bzw. Fremdes dar, als vielmehr eine Projektion für die eigene Ambivalenz des Helden. Das feminine Andere werde überflüssig, es sei nur ein narrativer Prätext, auf dessen Hintergrund das eigentliche ödipale Dilemma der Sinfonie thematisiert werde: der archetypische Kampf des rebellierenden Sohnes gegen das konventionelle Gesetz des Vaters¹⁰. Dieser Satz beziehe seine Hauptspannung nicht aus dem Gegensatz der Thema, sondern aus dem Konflikt, wie in einem Stück in *F*-Dur zu enden sei, dessen individuelle Identität von einem abweichenden *As* geprägt werde. Am Ende des Satzes erscheine noch einmal das Motto, dann aber drifte das erste Thema abwärts und in resignierender Akzeptanz ende der Satz in *F*-Dur, also normgerecht gemäß den formalen Konventionen des 19. Jahrhunderts¹¹.

–6–

Meine Kritik an McClary bezieht sich auf zwei Aspekte: In einem ersten Schritt lässt sich beim Operieren mit dem narrativen Schema, aber mit einer anderen Gewichtung der musikanalytischen Ergebnisse zeigen, dass ein alternativer Interpretationsansatz zu konträren Ergebnissen hinsichtlich der Genderthematik des Satzes führt. In einem zweiten Schritt wird der Ansatz einer grundsätzlichen Kritik unterzogen, die die Grenzen einer genderzentrierten Analyse im allgemeinen und bei Brahms im Besonderen aufzeigen soll.

–7–

McClary setzt in der Anwendung des narrativen Schemas voraus, dass im 19. Jahrhundert das Komponieren und rezipierende Verstehen von Musik entlang des von ihr entworfenen Programms erfolgte: *"these models were so pervasive that they informed even Brahms presumably abstract compositions"*¹². Eine Beschreibung der Themen in Brahms' dritter Symphonie als 'männliche' oder 'weibliche' Themen erscheint vor diesem Hintergrund zunächst plausibel, da sie in ihrer Ausprägung auf Gegensätzlichkeit beruhen, die mit den bürgerlichen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert durchaus in Übereinstimmung zu bringen sind: ein düster, erhabenes,

Arnold Schönbergs Harmonielehre. Schönberg bezeichnet den Grundton als *"Alpha und Omega aller Ereignisse"*, *"als patriarchalischen Beherrscher des durch seine Macht und seinen Willen abgegrenzten Gebiets"*. [Vgl. Arnold Schönberg; *Harmonielehre*, 7. Aufl., Berlin 1966, S. 151].

¹⁰ *"However, it might best be argued that the 'feminine' theme is less a threat in and of itself than it is a projection of the hero's own ambivalence. In a sense, the 'feminine' Other here is gratuitous, a mere narrative pretext. For the principal dilemma in the symphony is finally oedipal: the archetypal struggle of the rebellious son against the conventional Law of the father"*. [McClary: *Narrative agendas*, S. 340].

¹¹ McClary: *Narrative Agendas*, S. 341.

¹² McClary: *Narrative agendas*, S. 342f.

mit großer Geste ausholendes, monumentales erstes Thema und ein serenadenhaftes, tänzerisch-wiegendes, kleinschrittiges zweites Thema¹³. Genau dieser Themengegensatz und nicht die Tonartenkonstellation ist es, den Marx in seiner Kompositionslehre als zentral für die Sonatenform definierte¹⁴. McClary legt jedoch den Schwerpunkt ihrer Analyse nicht auf die Betrachtung der Themenkonstellation und –verarbeitung¹⁵, sondern auf den A-As-Konflikt, d.h. auf die Frage nach der Einschränkung tonaler Prozesse und formaler Konventionen im 19. Jahrhundert¹⁶. Zwar besitzt das Motto mit seiner A-As-Präsentation konstitutive Bedeutung für den Satz, vor allem in seinen Funktionen der einleitenden Vorbereitung sowie kontrapunktischen Begleitung für das erste Thema, doch prägen auch andere thematisch-motivische Elemente den Verlauf den Satzes. So wird z.B. die Durchführung primär mit Elementen des zweiten Themas gestaltet, während das Hauptthema "für die motivische Verarbeitung im Satz nur eine ganz geringe Rolle [spielt] – eine im Brahms'schen Sonatensatz außerordentlich ungewöhnliche Tatsache"¹⁷. McClary vernachlässigt somit in ihrer Analyse den thematischen Verlauf und betrachtet vorwiegend die tonalen Zusammenhänge, sodass strukturelle Besonderheiten des Satzes nicht ausreichend berücksichtigt werden.

–8–

Nicht nur die Vernachlässigung der Themenkonstellation, sondern auch die Interpretation des zweiten Themas als narrativer Prätext, als eine Projektionsfläche für die Ambivalenz des Helden, ist zu kritisieren. Auffallend am zweiten Thema ist seine tonale Selbstständigkeit, die sich nicht den formalen Lehrbuch-Konventionen der Sonatenform beugt. McClary gibt an dieser Stelle ihre Interpretation des Themas als ein 'weibliches' Thema zugunsten einer auf den männlichen Helden ausgerichteten Funktion auf. Aber warum hält sie nicht an dem selbstständig bleibenden zweiten Thema, das doch alle Elemente eines 'weiblichen' Themas im Sinne der kulturellen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts besitzt, als einem solchen mit allen interpretatorischen Schlussfolgerungen fest? Ihre Argumentation erweist sich hier als tautologisch: Indem sie davon ausgeht,

¹³ Vgl. die Beschreibung von Christian Martin Schmidt: *Johannes Brahms. Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90*. In: *Johannes Brahms. Die Sinfonien. Einführung, Kommentar, Analyse* von Giselher Schubert, Constantin Floros und Christian Martin Schmidt. Mainz [u.a.] 1998, S. 190.

¹⁴ Vgl. Carl Dahlhaus: *Ästhetische Prämissen der 'Sonatenform' bei Adolf Bernhard Marx*. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 41. Jg. 1984, S. 73-85, zit. nach: Ders.: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber 1988, S. 347-359 und Scott Burnham: *A.B. Marx and the gendering of sonata form*. In: *Music theory in the age of romanticism*, hrsg. von Ian Bent, Cambridge 1996, S.163-186.

¹⁵ Auffallend ist, dass das erste Thema in den Ausführungen von McClary kaum eine Rolle spielt und lediglich in seiner Verbindung mit dem einleitenden Motto erwähnt wird.

¹⁶ McClary: *Narrative agendas*, S. 342.

¹⁷ Schmidt: *Brahms. Sinfonie Nr. 3*, S. 191.

dass ein autonom bleibendes zweites Thema nicht weiblich sein kann und es funktional der männlichen Sphäre zuordnet, konstruiert sie selbst die Genderkonnotationen, deren Existenz sie in der Sinfonie nachweisen will.

–9–

Wenn man die von McClary entwickelten Prämissen einer genderkonnotierten Sonatenform zugrunde legt, so ist dieser Satz auch anders interpretierbar: Ausgehend von der Feststellung, dass die Identität des ersten Themas, des Helden, mit dem Motto verknüpft ist, während das zweite Thema seine tonale Selbstständigkeit bewahren kann – trotz einer Annäherung im Stimmungsgehalt in der Durchführung –, liegt gemäß des narrativen Schemas die Interpretation nahe, dass es dem männlichen Subjekt nicht gelingt, das ihm begegnende Andere, das weibliche Subjekt, zu erreichen und es – vorsichtig ausgedrückt – für sich und seine Welt zu gewinnen. Durch zusätzliche semantische Spuren erfährt dieser alternative Interpretationsansatz eine Konkretisierung, die auf Brahms' lebensgeschichtliche Situation sowie auf seine Art und Weise der musikalischen Selbstreflexion ein Licht wirft.

–10–

Die Tonfolge *F-As-F* der ersten drei Akkorde wird in der Brahms-Literatur regelmäßig mit dem *F-A-E*-Motto seines Freundes Joseph Joachim in Verbindung gebracht. Dieses "*Frei-aber-einsam*"-Motto spielte in den 1850er Jahren eine bedeutende Rolle in der Freundschaft zwischen Brahms und Joachim¹⁸ und wurde von Brahms zeitweilig zu einem "*frei, aber froh*" (*F-A-F*) variiert. Die Tonfolge *F-As-F* als eine assoziative Analogie zum *F-A-E*-Motto¹⁹ sowie Entstehungsort und Entstehungszeit der Sinfonie bieten Anknüpfungspunkte für eine semantische Interpretation: Im Sommer 1883, also

¹⁸ So in den von Brahms zusammengestellten *Schatzkästlein*, in die auch Joachim Eintragungen vorgenommen und mit *F-A-E* in Noten oder Buchstaben 'unterschrieben' hat. [Vgl. *Des jungen Kreislers Schatzkästlein. Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern* zusammengetragen durch Johannes Brahms, hrsg. von Carl Krebs. Berlin 1909, S. VI.] In diesen Zusammenhang gehört auch *die F-A-E-Sonate*, die von Robert Schumann, Albert Dietrich und Brahms für Joachim als ein Überraschungsgeschenk komponiert wurde. Brahms komponierte den 3. Satz, ein Scherzo in c-Moll, WoO posth. 2. Zum Frauen- und Männerbild in den *Schatzkästlein* siehe meinen Aufsatz: *Anmerkungen zum Frauen- und Männerbild in den Texten der Klavierlieder und in den 'Schatzkästlein' von Johannes Brahms*. In: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann; Herbolzheim 2002 (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik; 3), S. 155-164.

¹⁹ Letztlich ist jedoch nur das *F-A-E*-Motto als ein aussagekräftiges Motto für Brahms belegbar. [Vgl. Michael Musgrave: *Frei aber Froh: A reconsideration*. In: *19th century music*, 3. Jg. 1980, S. 251-258]. In einem Brief vom 5.3.1888 schreibt Brahms an Joachim: "*Für mich ist f.a.e. ein Symbol geblieben, und darf ich es, trotz allem, wohl segnen.*" [*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von Andreas Moser, 2., durchges. und verm. Aufl., 2. Band Berlin 1908; Nachdruck der Ausg. von 1912 Tutzing 1974, S. 245].

genau 30 Jahre nach dem Beginn seiner lebenslangen, nicht immer krisenfreien Freundschaft zu Joseph Joachim²⁰, seines Eintritts in den Kreis um Robert Schumann in Düsseldorf sowie der Liebe zu Clara Schumann, kehrt Brahms als 50jähriger in das Rheinland zurück und nimmt in Wiesbaden als Sommeraufenthalt eine Wohnung mit Blick auf den Rhein. Neben dem *F-A-E*- respektive *F-As-F*-Motto birgt auch das erste Thema des Satzes Assoziationen an seine erste Zeit im Rheinland. Es ist in Schumanns 3. Sinfonie, der so genannten *Rheinischen Sinfonie* (*Es*-Dur op. 97) vorgebildet. Dort tritt am Ende der Durchführung des ersten Satzes in Takt 449 das Hauptthema in einer reduzierten Form auf, die Ähnlichkeit mit dem ersten Thema der Brahms-Sinfonie erkennen lässt.²¹ Entstehungsort und -zeit der Sinfonie wecken in Brahms Erinnerungen an das Zusammentreffen mit zentralen Personen seines Lebens: Joseph Joachim und Robert Schumann, denen identitätsstiftende Wirkung auf das Schaffen von Brahms zuzusprechen ist (Motto und erstes Thema). Die besondere Behandlung des zweiten Themas²² unterstreicht seine Bedeutung für den narrativen Ablauf des Satzes. Wenn der erinnerte Personenkreis dieser Zeit berücksichtigt wird, so liegt es nahe, das zweite Thema der zentralen weiblichen Person, Clara Schumann, zuzuordnen. Brahms könnte sie als eine autonom bleibende Person mit faszinierender Wirkung beschrieben haben. So wie es dem männlichen Subjekt seiner Sinfonie nicht gelingt, das begegnende Andere, das zweite Thema, für seine Welt, zu gewinnen, und schließlich am Ende des Satzes in resignierender Akzeptanz (*F*-Dur) endet, so hat auch Brahms in einem schmerzhaften Entwicklungsprozess erkennen müssen, dass seine leidenschaftliche Verehrung für Clara Schumann nicht in einen gemeinsamen Lebensweg münden kann.

–11–

Mein alternativer Interpretationsansatz basiert auf den gleichen methodischen Vorannahmen wie denjenigen von McClary, kommt jedoch unter Berücksichtigung ergänzender Bedeutungsebenen zu einem konträren Ergebnis. Bei McClary steht die ödipale Zwangslage²³ eines an den konventionellen Normen gescheiterten männlichen Indivi-

²⁰ Gerade in der Entstehungszeit der 3. Sinfonie befand sich die Freundschaft in einer großen Krise, nachdem Brahms im Scheidungsstreit des Ehepaars Joachim für dessen Frau Partei ergriffen hatte. Brahms streckte mittels der Sinfonie die Hand zur Versöhnung aus, da er Joachim das Erstaufführungsrecht der Sinfonie in Berlin anbot.

²¹ Diese Ähnlichkeit wurde bereits vom Kritiker der Wiener Uraufführung festgestellt, der anmerkte, dass der Rhythmus des ersten Themas an Schumanns *Rheinische Sinfonie* erinnere. Vgl. G. Dömke in der *Wiener Allgemeinen Zeitung*, Nr. 1355, vom 5.12.1883 (Morgenblatt), S. 1-3. Siehe auch Siegfried Kross: *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentarbiographie*, Bd. 2, Bonn 1997, S. 889.

²² *A*-Dur statt des üblichen *C*-Dur, tonale Selbstständigkeit in der Reprise (*D*-Dur statt *F*-Dur), zentrales Thema in der Durchführung.

²³ Die Verwendung des Begriffes des „ödipalen Dilemmas mit seiner Bezugnahme auf den aus der

duums im Zentrum, im zweiten Interpretationsansatz wird in einem Vorgang des Erinnerens das identitätsstiftende Zusammentreffen mit zentralen Personen und das letztlich erfolglose Werben um eine autonom bleibende Frau geschildert. Wenn auch von multiplen Bedeutungs- und Interpretationsebenen in einem Kunstwerk auszugehen ist, die die Vielschichtigkeit und Komplexität des individuellen Werkes widerspiegeln, so ist in diesem Fall die Spannbreite der Ergebnisse doch erheblich. Dies hat zur Konsequenz, dass die Frage nach der Konstruktion von Männlichkeits- und Weiblichkeitsvorstellungen in der Musik divergierend beantwortet wird. Dem ersten Argumentationsmodell zufolge wird Brahms' Musik in Zusammenhang gebracht mit "*paranoid agendas relating to gender*"²⁴, da die Gefühle der Impotenz auf Weiblichkeit übertragen werden – wie in der Nebenhandlung des zweiten Themas²⁵. In der von mir entwickelten alternativen Argumentation zeigt Brahms im Umgang mit den etablierten, konservativen Geschlechterbildern eine individualisierende Ausgestaltung der männlichen und weiblichen Charaktereigenschaften, da entgegen der Erwartung das Männlich-Heroische trotz energiegeladener Willensstärke das autonom bleibende weibliche Individuum nicht für sich vereinnahmen kann. Beide Interpretationsansätze basieren auf den gleichen narrativen Schemata, setzen jedoch unterschiedliche Schwerpunkte bei der Interpretation der musikanalytischen Ergebnisse. Um 'eindeutige' Aussagen über die Konstruktion von Geschlechterbildern in der 3. Sinfonie von Brahms zu erhalten, wären weiterführende Informationen über deren Entstehung oder über die ästhetischen Prämissen von Brahms erforderlich. Der methodische Ansatz einer genderzentrierten Analyse bleibt also auf außermusikalische Informationen angewiesen, um strukturanalytische Ergebnisse des musikalischen Materials zuverlässig in einem narrativen Kontext interpretieren zu können.

–12–

Mit meiner Kritik soll nicht grundsätzlich die Rolle der Musik bei der Konstruktion von Geschlechterbildern bestritten werden. Musik wird wie alle anderen Kunstprodukte (Literatur, Malerei, Bildhauerei) vom zeitgenössischen gesellschaftlichen Themen- und

freudschen Psychoanalyse entnommenen Begriff des 'ödipalen Konfliktes' ist insofern problematisch, da mit ihm ein Stadium der psychosexuellen Entwicklung bezeichnet wird, in der das männliche Kind aufgrund sexueller Phantasien, in denen die Mutter als erstes Liebesobjekt eine zentrale Rolle spielt, die Rache des Vaters in Form einer Kastration befürchtet. McClary reduziert den Ödipuskonflikt auf den Vater-Sohn-Konflikt, d.h. auf den Normen und Konventionen in Frage stellenden Generationenkonflikt, und lässt den Aspekt der sexuellen Phantasien unberücksichtigt. Grundsätzlich ist meiner Ansicht nach methodische Vorsicht geboten, wenn psychoanalytische Fachbegriffe im musikwissenschaftlichen Kontext auf biographische Fakten oder gar musikanalytische Ergebnisse übertragen werden [Vgl. hierzu die Ausführungen von Dika Newlin: *The "Mahler's brother syndrome": Necropsychiatry and the artist*. In: *The Musical Quarterly*, 41. Jg. 2/1980, S. 296-304].

²⁴ McClary: *Narrative agendas*, S. 342.

²⁵ McClary: *Narrative agendas*, S. 343.

Gedankendiskurs beeinflusst und kann ebenso auf diesen zurückwirken. Im 19. Jahrhundert besaß die Diskussion der Geschlechterfrage zweifellos gesellschaftliche Relevanz, war doch die dichotome Geschlechterdifferenzierung *"eines der wichtigsten Erkennungs- und Distinktionszeichen, mit denen sich das Bürgertum des späten 18. und 19. Jahrhunderts von anderen sozialen Klassen und Schichten zu unterscheiden suchte"*²⁶. Die begrifflichen Implikationen des Geschlechterdiskurses fanden ebenfalls Eingang in musikästhetisches Denken und Argumentieren, wie Ruth Heckmann anhand von musiktheoretischen Schriften aus der Zeit zwischen 1750 und 1800 veranschaulichen konnte.

*"Die Musik war als Teil der schönen Künste auch Teil des ästhetischen Diskurses, der der gesellschaftskonstituierenden Dichotomie zweier Geschlechter bewusst eine ästhetische Analogie an die Seite zu stellen suchte. Die unterschiedlichen Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit reproduzieren sich in der Musikästhetik"*²⁷.

–13–

Carl Dahlhaus formuliert die grundsätzliche Abhängigkeit zwischen gesellschaftlichem und musikästhetischem Diskurs – freilich ohne expliziten Bezug auf die Gender-Problematik, aber mit Blick auf Marx' Kompositionslehre – so:

*"Die in der allgemeinen Bildung einer Epoche bereitliegenden Formulierungsmöglichkeiten, über die ein Autor verfügt, sind für den Sach- und Wahrheitsgehalt der Einsichten, zu denen er gelangt, kaum weniger bedeutsam als seine Beobachtungen an Notentexten. Die Auswahl, Akzentuierung und Interpretation der Tatsachen, von denen eine Theorie – mit dem Anschein schlichter Induktion – »abgeleitet« wird, ist weitgehend von den Kategorien abhängig, die in der Sprache eines Zeitalters enthalten sind und den Horizont des Denkens begrenzen."*²⁸

²⁶ Ute Frevert: *"Mann und Weib, und Weib und Mann": Geschlechterdifferenzen in der Moderne*. München 1995, S. 141.

²⁷ Ruth Heckmann: *Mann und Weib in der "musicalischen Republic". Modelle der Geschlechterpolarisierung in der Musikanschauung 1750-1800*. In: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann; Herbolzheim 2002 (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik; 3), S. 19-30, Zitat S. 29.

²⁸ Dahlhaus: *Ästhetische Prämissen*, S. 352.

In diesem Kontext ist auch die vermeintlich beiläufige Verwendung der Begriffe 'männlich/weiblich' in der Kompositionslehre von Marx zu betrachten, bringt er doch mit diesem Begriffspaar den Kontrast zwischen dem ersten und zweiten Thema eines Sonatensatzes nach vorherigen Erläuterungen zusammenfassend und prägnant auf den Punkt. Im 3. Band seiner *Lehre von der musikalischen Komposition* finden sich die zentralen Ausführungen:

"Haupt- und Seitensatz sind zwei Gegensätze zu einander, die in einem umfassenden Ganzen zu einer höhern Einheit sich innig vereinen.

In diesem Paar von Sätzen ist [...] der Hauptsatz das zuerst, also in erster Frische und Energie Bestimmte, mithin das energischer, markiger, absoluter gebildete, das Herrschende und Bestimmende. Der Seitensatz dagegen ist das nach der ersten energischen Feststellung Nachgeschaffne, zum Gegensatz dienende, von jenem Vorgehenden Bedingte und Bestimmte, mithin seinem Wesen nach nothwendig das Mildere, mehr schmiegsam als markig Gebildete, das Weibliche gleichsam zu jenem vorangehenden Männlichen. Eben in solchem Sinn ist jeder der beiden Sätze ein Andres und erst beide mit einander ein Höheres, Vollkommeneres. Aber in diesem Sinn und der Tendenz der Sonatenform ist auch [...] begründet, dass beide gleiche Berechtigung haben, der Seitensatz nicht blos ein Nebenwerk, ein Nebensatz zum Hauptsatz ist, mithin im Allgemeinen auch gleiche Ausbildung und gleichen Raum, wie der Hauptsatz fordert"²⁹.

Marx' Begriffe des Weiblichen und Männlichen fassen das bis dahin Gesagte plakativ zusammen. Er kann davon ausgehen, dass den Leserinnen und Lesern die mit diesen Begriffen verbundenen Implikationen geläufig waren, da die zum 'männlichen' (*frisch, energisch, bestimmt, markig, absoluter gebildet, herrschend*) und 'weiblichen' Thema (*dienend, abhängig, mild, schmiegsam*) gehörenden Adjektive zur Beschreibung des thematischen Kontrasts mit den vorgeblichen Charaktereigenschaften der bürgerlichen Geschlechterrollen des 19. Jahrhunderts auffallend übereinstimmen. Der so beschriebene hierarchische Gegensatz (*Nachgeschaffene, Dienende*) erfährt jedoch eine dialekt-

²⁹ Adolf Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*. 4 Bde. 2. Aufl., 3. Theil Leipzig 1848, S. 282.

tische Synthese, da "erst beide miteinander ein Höheres, Vollkommeneres" bilden und folglich gleichberechtigt existieren. Dahlhaus arbeitet in seinen weiteren Ausführungen über die ästhetischen Prämissen der Sonatenform bei Marx einen inneren Zusammenhang mit Wilhelm von Humboldts Abhandlung *Über die männliche und weibliche Form*³⁰ heraus, da Humboldt hier "die Idee einer inneren Ergänzung des Gegensätzlichen"³¹ zu höchster Menschlichkeit formuliert. Der Gedanke einer komplementären Polarität scheint auch bei Marx durch, wenn er davon spricht, dass Haupt- und Seitensatz miteinander ein Vollkommeneres bilden und eine gleichberechtigte Position im Ablauf der Sonate besitzen.

–16–

Den von Dahlhaus herausgearbeiteten Zusammenhang zwischen der humboldtschen Abhandlung und der marxischen Kompositionslehre greift Ingeborg Pffingsten in ihrem Aufsatz über den Sprachgebrauch des Begriffspaars 'männlich/weiblich' bei Marx auf. Sie stellt fest, dass Marx "seinen neuartigen Interpretationsansatz thematischer Ergänzung, zumal er ihn insbesondere am Werk Beethovens erprobte, durch einen klassischen ästhetischen Ansatz gestützt sehen wollte"³². Scott Burnham erklärt hingegen die Verwendung des Begriffspaars 'männlich/weiblich' in der marxischen Kompositionslehre als einen poetischen Versuch, das komplexe theoretische Verhältnis von Haupt- und Seitensatz in einer ökonomischen Metapher auf den Punkt zu bringen.

*"What Marx needed was a way of expressing the interdependence of two themes (or theme groups) which together form a balanced whole. His dynamic conception of formal process constrains him to regard the initial thematic utterance as primary and determining. And the Seitensatz is clearly the unmarked component of the pair, that which must be so many for, and with, the Hauptsatz. Marx's metaphor of gendered themes is a poetic attempt to address this complexity."*³³

³⁰ Wilhelm von Humboldt: *Über die männliche und weibliche Form*. In: Ders.: *Wilhelm von Humboldt's gesammelte Werke*, 1. Bd., Berlin 1841, S. 215-261 [Nachdr. Berlin 1988].

³¹ Dahlhaus: *Ästhetische Prämissen*, S. 350.

³² Ingeborg Pffingsten: 'Männlich'/weiblich': nicht nur im Sprachgebrauch von Adolf Bernhard Marx. In: *Der 'männliche' und der 'weibliche' Beethoven*. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31.10. bis 4.11.2001 an der Universität der Künste Berlin, hrsg. von Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach, Bonn 2003 (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe IV, Schriften zur Beethoven-Forschung; 18), S. 59-74, Zitat S. 73.

³³ Burnham: *A.B. Marx*, S. 183.

Dahlhaus, Pfingsten und Burnham stellen die marxischen Ausführungen in einen ästhetischen und kompositionstheoretischen Kontext, der die Verwendung der Geschlechter-Metapher erklären und relativieren soll. Dennoch mag es nicht rein zufällig gewesen sein, dass Marx gerade diese Metapher wählte, um seine ästhetischen und theoretischen Gedanken auf den Punkt zu bringen. In ihr schwingen Konnotationen mit, die im gesellschaftlichen Diskurs der Zeit gebräuchlich und anerkannt waren, sodass die Metapher als einsichtsfördernde Beschreibung auch im musikästhetischen Diskurs eingesetzt werden konnte. Es bleibt festzuhalten, dass die Verwendung des Begriffspaares 'männlich/weiblich' der bürgerlichen Geschlechterpolarität des 19. Jahrhunderts entspricht und sich im musiktheoretischen Schrifttum der Zeit wiederfindet.

Nicht nur in den musiktheoretischen und -ästhetischen Abhandlungen der Zeit, sondern auch in biographischen sowie musikjournalistischen Arbeiten fand die Geschlechter-Metapher vielfältigen Einsatz. Allein für die Brahms-Rezeption des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts lassen sich zahlreiche aussagekräftige Beispiele finden. So schreibt Bernhard Vogel 1888 über das *2. Klavierkonzert B-Dur op. 83*, dass "*es in jedem seiner Sätze männliche Besonnenheit und Behagen an musikalischer Verständlichkeit zur Schau [trägt]*"³⁴. Und selbst Eduard Hanslick kommt in seinen Besprechungen brahmscher Werke nicht ohne genderkonnotierte Umschreibungen aus. Zur *2. Sinfonie* schreibt er: "*Der Charakter derselben ließe sich ganz allgemein bezeichnen, als ruhige, ebenso milde als männliche Heiterkeit, welche einerseits zum vergnügten Humor sich belebt, andererseits bis zu nachsinnendem Ernst sich vertieft*"³⁵. Einzelne Sätze oder ganze Werke sowie einzelne Themen eines Satzes werden – ganz im Sinne der marxischen Terminologie – mit genderkonnotierten Begriffen beschrieben. Hermann Kretzschmar veröffentlichte zwischen 1887 und 1890 seinen *Führer durch den Konzertsaal*, dessen Konzept die Absicht verfolgte, auch musikalische Laien auf einen Konzertbesuch vorzubereiten. Kretzschmar versteht als Aufgabe einer hermeneutischen Analyse, "*den Leser zum geistigen Verständnis der Komposition zu verhelfen*"³⁶. Trotz aller Kritik an seiner hermeneutischen Methode fand der *Konzertführer* regen Absatz und erschien bereits 1921 in der 6. Auflage. Interessant ist nun, dass Kretzschmar das

³⁴ Bernhard Vogel: *Johannes Brahms - sein Lebensgang und eine Würdigung seiner Werke*. Leipzig 1888 (Musikheroen der Neuzeit; 4), S. 29.

³⁵ Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870-1885. Kritiken von Eduard Hanslick*. 3. Aufl., Berlin 1896, S. 226.

³⁶ Hermann Kretzschmar: *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*. In: *Jahrbuch Peters*, 9. Jg. 1902, S. 47-66, Zitat S. 56.

geistige Verständnis absoluter Musik auch durch genderkonnotierte programmatische Deutungen zu erreichen versucht. Die 3. Sinfonie von Brahms *"zeichnet das Bild einer Kraftnatur, die trübe Gedanken und sinnliche Lockungen gleich entschieden abwehrt"*³⁷. Das Motto des 1. Satzes, das er als *"Heldenmotiv"* bezeichnet, erscheint *"als Stimme des Triumphes, des Kampfes, des Spiels und des Scherzes, der Ruhe und des Friedens"*³⁸, während das Hauptthema kampfeslustig und ungewöhnliche Energie vor-spiegelnd auftritt. Das Seitenthema möchte *"mit zarten Regungen die kräftigen herkulischen Elemente der Komposition einzuschlummern suchen. Aber vergeblich: es folgen ihnen immer nur kühnere Äußerungen des starken Muts. Die verführerischste in dieser Gruppe von Dalilagestalten ist das zweite Thema"*³⁹, das sich durch eine fast verwirrende Rhythmik und orientalisch wirkende Begleitung auszeichnet. Auch Max Kalbeck hat in seiner Brahms-Biographie ausdrucksstarke poetisierende Deutungen⁴⁰ der 3. Sinfonie von Brahms gegeben. Das Eröffnungsmotiv zu Beginn lockt *"den Helden aus dem Märchenwald der Romantik ins Leben zu Spiel und Kampf"*⁴¹. Auf seinem abenteuerlichem Weg begegne ihm eine

*"gefällige Schöne, die jedes Männerherz erobert! Sie scheint ganz Einfach, ganz Unschuld, ganz Natur, [...]. Seht nur, wie sie tänzelt und schwänzelt, wie sie sich wendet und dreht und bei jeder anmutigen Bewegung ihrem biegsamen Körper neue Reize abgewinnt! [...] In dem meisterhaft gezeichneten weiblichen Porträt finden wir die Merkmale des Gattungscharakters, das Weib schlechthin. Der Gynäkophile [sic!] wird es adorieren, der Misogyne die beleidigende Frage stellen, ob die holde Schäferin nicht etwa ein verkleidetes, mit Heugeruch parfümiertes Stadtfräulein sei, [...]? [...] Die reizende Verführerin braucht nur mit dem kurzen Röckchen zu schwenken, und der verliebte Tor ist von ihren Knixen so bezaubert [...]"*⁴².

³⁷ Hermann Kretzschmar: *Führer durch den Konzertsaal*. I. Abteilung, Band I/II: *Sinfonie und Suite*. 6. Aufl. Leipzig 1921, S. 751-756, Zitat S. 751.

³⁸ Kretzschmar: *Führer*, S. 752.

³⁹ Kretzschmar: *Führer*, S. 752f.

⁴⁰ Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Kordula Knaus: *Einige Überlegungen zur Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft*. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 59. Jg. Heft 4/2002, S. 319-329. Knaus setzt sich mit der Arbeit von Lawrence Kramer (*Classical music and postmodern knowledge*, Berkeley u.a. 1995), speziell mit seinen Ausführungen zu Mozarts *Divertimento KV 563* und dem o.g. Aufsatz von McClary zur 3. Sinfonie von Brahms auseinander.

⁴¹ Max Kalbeck: *Johannes Brahms*. 4 Bde., 3. Bd., Repr. Tutzing 1976, S. 387.

⁴² Kalbeck: *Brahms*, 3. Bd., S. 390.

Kalbeck schildert weiter, wie der verliebte Tor gerade noch rechtzeitig an einer Verehelichung mit der gerissenen Verführerin gehindert wird: *"Die Wunde seines Herzens schließt sich. Idealere Freuden ziehen bei ihm ein"*⁴³.

–19–

Kalbeck und auch Kretzschmar interpretieren den ersten Satz gemäß den Kriterien des narrativen Ablaufs einer genderkonnotierten Themenkonstellation des Sonatensatzes. Sie thematisieren die Gefährdung der männlichen Identität durch weibliche Verführungskünste. Ihre Interpretationen sind geradezu ein Paradebeispiel dafür, wie narrative Inhalte, die auf der ausgeprägten Geschlechtertypologie des 19. Jahrhunderts basieren, auf absolute Musik übertragen werden: Es ist der Sieg des Heroisch-Männlichen über das Verführerisch-Weibliche – also ein *"Geschlechterkampf in Tönen"*⁴⁴. Die angeführten Beispiele belegen die reziproke Verknüpfung des musikalischen Diskurses mit den inhaltlichen Implikationen von Männlichkeit und Weiblichkeit des zeitgenössischen Geschlechterdiskurses – ein Prozess, der als soziokulturell geprägt und sprachlich vermittelt aufzufassen ist.

–20–

Ist es aber als methodische Begründung für eine genderzentrierte Analyse von Instrumentalmusik aus dem 19. Jahrhundert ausreichend, dass der Diskurs über Männlichkeit und Weiblichkeit sozusagen in der Luft lag und in das Sprechen über Musik im Rahmen von musikwissenschaftlicher Theoriebildung oder musikjournalistischen Arbeiten sowie möglicherweise in die musikalische Produktion wie die der 3. Sinfonie eingeflossen ist? Es gibt sicherlich Komponisten und auch Komponistinnen, bei denen z.B. eine Beschäftigung mit den marxischen Prämissen bekannt ist, sodass davon ausgegangen werden kann, dass die marxische Terminologie das kompositorische Denken beeinflusst haben kann. Zu nennen wären hier Tschaikowsky⁴⁵, dessen Lehrer Zaremba selbst Schüler bei Marx gewesen ist, oder Emilie Mayer⁴⁶, die bei Marx Kompositions-

⁴³ Kalbeck: *Brahms*, 3. Bd., S. 393.

⁴⁴ Freia Hoffmann: *Geschlechterkampf in Tönen? Zur Diskussion über die Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit in der Musik*. In: *Frauen Körper Kunst. Frauen- und Geschlechterforschung bezogen auf Musik, Tanz, Theater und Bildende Kunst*, Band II: Dokumentation von Gastvorträgen und -kursen 1995-1998, hrsg. von Martina Peter-Bolaender, Kassel 1999 (Furore-Edition; 895), S. 73-92.

⁴⁵ Susan McClary hat in *Feminine endings. Music, gender, and sexuality* (Minnesota, Oxford 1991, S. 67-79) den ersten Satz der 4. Sinfonie von Tschaikowsky einer genderzentrierten Analyse unterzogen. Vgl. auch die Ausführungen von Freia Hoffmann: *Geschlechterkampf in Tönen?*.

⁴⁶ Vgl. Almut Runge-Woll: *Die Komponistin Emilie Mayer (1812-1883). Studien zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main [u.a.] 2003 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft; 234) und Martina Sichardt: *Beethovens Geist aus Marx' Händen. Die Komponistin Emilie Mayer (1812-1883)*. In: *Der 'männliche' und der 'weibliche' Beethoven*. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31.10. bis 4.11.2001 an

unterricht erhielt. Es ist jedoch nicht zu belegen, dass Brahms den Theorien und Begriffen von Marx nahe gestanden hat: Das Bücher- und Musikalienverzeichnis seiner Bibliothek⁴⁷ führt die Kompositionslehre von Marx nicht auf; Kalbeck berichtet sogar von einer negativen Wertung der marx'schen Werke durch Brahms⁴⁸. Des Weiteren war Brahms bei inhaltsästhetischen Erläuterungen seiner Instrumentalwerke, die Rückschlüsse auf sein musiktheoretisches und –ästhetisches Denken geben könnten, äußerst wortkarg. Im privaten Gespräch oder im Briefwechsel mit Freunden und Verlegern hat er jedoch zuweilen kurze Hinweise gegeben, etwa zum 1. Satz des Streichsextetts op. 36 (*"Da habe ich mich von meiner letzten Liebe losgemacht!"*⁴⁹) oder zum Klavierquartett c-Moll op. 60 (*"Außerdem dürfen Sie auf dem Titelblatt ein Bild anbringen. Nämlich einen Kopf - mit einer Pistole davor."*⁵⁰). Galt die Musik von Brahms lange Zeit als Inbegriff absoluter Musik, als Beleg für Hanslicks Ästhetik, dass der Inhalt der Musik ausschließlich *"tönend bewegte Formen"*⁵¹ seien, so haben Veröffentlichungen⁵² der letzten Jahre dieses Bild relativiert. Wissenschaftliche Arbeiten über Brahms' *"Leben für eine poetische Musik"*⁵³ oder Semantisierungsverfahren⁵⁴ zeigen, wie sehr er es verstanden hat, in seinen Tönen zu sprechen⁵⁵. Was sich anhand seiner musikalischen Aus-

der Universität der Künste, hrsg. von Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadembach, Bonn 2003 (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe IV, Schriften zur Beethoven-Forschung; 18), S. 331-348.

⁴⁷ Kurt Hofmann: *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*. Hamburg 1974.

⁴⁸ Kalbeck: *Brahms*, 1. Bd., S. 34: *"gelernt aber habe ich gar nichts. Ebensovienig aus den dicken Büchern von Marx."*

⁴⁹ Gemeint ist in Anspielung an das A-G-A-H-E-Motiv in T. 162-168 Brahms' Jugendliebe Agathe von Siebold [Vgl. Kalbeck: *Brahms*, 2. Bd., S. 157f.].

⁵⁰ Dies ist im Hinblick auf die lange Entstehungsgeschichte des Quartetts als ein Zeugnis seiner 'Werther-Zeit' und seiner unglücklichen Liebe zu Clara Schumann zu verstehen. Brahms wird sogar im weiteren Verlauf des Briefes noch deutlicher: *"Nun können Sie sich einen Begriff von der Musik machen! Ich werde Ihnen zu dem Zweck meine Photographie schicken! Blauen Frack, gelbe Hosen und Stulpstiefeln können Sie auch anwenden, da Sie den Farbendruck zu lieben scheinen."* [Max Kalbeck (Hrsg.): *Johannes Brahms. Briefe an P.J. Simrock und Fritz Simrock*. 1. Bd., Nachdr. der Ausg. von 1917, Tutzing 1971 (Johannes Brahms. Briefwechsel IV), S. 201].

⁵¹ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. 21. Aufl. Wiesbaden 1989 [1. Aufl. 1854], S. 59. Die Reduktion der hanslick'schen Ästhetik auf diese Formulierung stellt jedoch eine verkürzte Rezeption dar [Vgl. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel [u.a.] 3. Aufl. 1994].

⁵² Kenneth Ross Hull: *Brahms the allusive. Extra-compositional refernce in the instrumental music of Johannes Brahms*. Diss. Princeton Univ. 1989 (Ann Arbor, Mich.: UMI, 1990).

Dillon Ravindra Rudolph Parmer: *Brahms the programmatic? A critical assessment*. Diss. Univ. Of Rochester, New York, 1995 (Ann Arbor, Mich.: UMI, 1996).

⁵³ So der Untertitel des Buches von Constantin Floros: *Johannes Brahms. 'Frei, aber einsam'. Ein Leben für eine poetische Musik*. Zürich, Hamburg 1997.

⁵⁴ Hanns-Werner Heister: *Enthüllen und Zudecken. Zu Brahms' Semantisierungsverfahren*. In: *Johannes Brahms oder Die Relativierung der 'absoluten Musik'*. Hrsg. von Hanns-Werner Heister, Hamburg 1997 (Zwischen/Töne; 5), S. 7-35.

⁵⁵ *"In meinen Tönen spreche ich."* So Brahms in einem Brief an Clara Schumann, September 1868

sagen über sein Männer- und Frauenbild ermitteln lässt, welche Genderkonnotationen in seiner Musik transportiert werden, bedarf einer differenzierten Betrachtung, die sich nicht auf die Analyse von Sätzen in der Sonatenform beschränken darf. Denn auch in Sätzen, die nicht dem formalen Aufbau der Sonatenform folgen, können genderkonnotierte Inhalte semantisch verschlüsselt werden. So im 2. Satz des *Klavierkonzertes d-Moll* op. 15, in dem Brahms nach eigenen Aussagen an einem sanften Porträt von Clara Schumann⁵⁶ gemalt hat, oder im ersten Satz des *Horntrios* op. 40, in dem der lyrische Hauptsatz kein 'männliches' Thema präsentiert, sondern dem traditionellen Seitensatz nähersteht und der – wie Thompson⁵⁷ in seinen Ausführungen zeigen konnte – in Verbindung mit dem Tod von Brahms' Mutter zu bringen ist. Dass Brahms in diesen beiden Werken ein konkretes 'Porträt' bzw. seine individuell getönte, emotionale Beziehung zu einer Frau nachgezeichnet hat, darf nicht dazu verleiten, allgemein von Weiblichkeit in der Musik zu sprechen. Vielmehr gilt es herauszuarbeiten, welche musikalischen Mittel Brahms einsetzt, wenn er z.B. Clara Schumann in seiner Musik porträtiert. Über den 'Umweg' eines gespiegelten Porträts, in dem Brahms sein Bild von und seine Beziehung zu dieser Frau durch Musik ausdrückt, werden in diesem Satz genderkonnotierte Inhalte transportiert.

–21–

Um Antworten auf die Frage nach der Rolle der Musik bei der Konstruktion von Geschlechtervorstellungen zu erhalten, ist es notwendig, einen differenzierten Blick auf die ästhetische, musiktheoretische Basis des/der Komponisten/in und seine/ihre Gedankenwelt zu werfen, damit das Analyseinstrumentarium den musiktheoretischen Implikationen angepasst ist⁵⁸. Der Blick sollte dabei nicht auf Sätze in der Sonatenform beschränkt bleiben, sondern in einer umfassenderen Weise auf Werke oder Sätze mit anderem Formverlauf ausgedehnt werden, wobei der jeweilige Analyseansatz den speziellen Ausprägungen des individuellen Werkes anzupassen ist. Genderkonnotationen werden jedoch nicht nur im Prozess der Komposition, sondern auch – wie die angeführten Beispiele von Vogel, Hanslick, Kretzschmar und Kalbeck zeigen – im Prozess

[Clara Schumann, Johannes Brahms: *Briefe aus den Jahren 1853-1896*, i. Auftr. von Marie Schumann hrsg. von Berthold Litzmann, 1. Bd., Leipzig 1927, S. 595].

⁵⁶ "Ich schreibe dieser Tage den ersten Satz des Konzerts ins Reine, [...]. Auch male ich an einem sanften Portrait von Dir, das dann Adagio werden soll" [Schumann-Brahms-Briefwechsel, 1. Bd., S. 198].

⁵⁷ Christopher K. Thompson: *Re-forming Brahms. Sonata Form and the Horn Trio*, op. 40. In: *Indiana theory review*, 18. Jg. Nr. 1/1997, S. 65-95.

⁵⁸ Vgl. hierzu auch die Ausführungen über Musiktheorie, Kompositionstechnik und Analyse von Christin Heitmann in ihrer Dissertation *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*. Wilhelmshaven 2004 (Veröffentlichungen zur Musikforschung; 20), S. 63-72.

der Rezeption in die Musik hineingelegt. Kordula Knaus konnte in ihren Überlegungen zur Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft anhand einer kritischen Auseinandersetzung mit den Analysen von Lawrence Kramer und Susan McClary zeigen, wie notwendig die Berücksichtigung zeittypischer Interpretations- und Rezeptionsmuster geschlechtlicher Konnotationen wäre, damit *"in der Musikwissenschaft Geschlechterforschung betrieben werden [kann], die geschlechtliche Konstruktionen aufdeckt ohne die Determinierung von Geschlechtstypologien in musikalischen Merkmalen zu unterstützen."*⁵⁹ Das analytische Vorgehen ist demnach durch einen sozialgeschichtlichen Fokus zu ergänzen, der zeitgenössische Interpretations- und Rezeptionsmuster miteinander bezieht und kontextualisiert, um die soziokulturelle Bedingtheit der Konstruktion von Genderkonnotationen in und durch Musik zu verdeutlichen⁶⁰. Nur so lässt sich *„Musik in die sich ständig verändernden historischen, sozialen und kulturellen Netzwerke der Gesellschaft“*⁶¹ fundiert und differenziert einbetten und ihre reziproke Verflechtung mit dem zeitgenössischen Geschlechterdiskurs nachzeichnen.

⁵⁹ Knaus: *Einige Überlegungen*, S. 328.

⁶⁰ In meiner Dissertation, die zur Zeit an der Universität Oldenburg entsteht, untersuche ich den soziokulturellen Prozess der Konstruktion von Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern in und durch die Musik von Johannes Brahms.

⁶¹ Knaus: *Einige Überlegungen*, S. 329.