

GEGENSTÄNDE DER ERINNERUNG: VARIANTEN DER OBJEKTIVATION VON PROFESSIONALITÄT IN DEN NACHLÄSSEN VON MUSIKERINNEN

IZVLEČEK: Članek na izbranih primerih iz zapuščine dveh glasbenic različnih generacij, Luise Adolphe Le Beau in Hedi Gigler-Dongas, preučuje potencial materialno ohranjenih in pripovednih predmetov za diskurzivno ustvarjanje in utrjevanje njune poklicne samopodobe. Po teoretičnem uvodu članek najprej obravnava razmerje med Le Beaujinim besedilom »Spomini na stari klavir« in njeno bibliografijo; nato pa odnos Gigler-Dongas do predmetov s področja mode, kot se odraža v njenih biografskih spisih. S tem lahko ponazorimo medbesedilno in semiotično moč predmetov, uporabljenih v strategijah oblikovanja ženskega glasbenega profesionalizma od romantike do 21. stoletja.

KLJUČNE BESEDE: Hedi Gigler-Dongas, spomin, Luise Adolpha Le Beau, predmeti, profesionalna identiteta, *life writings*

ABSTRACT: Using selected examples from the material legacies of two female musicians from different generations, Luise Adolpha Le Beau and Hedi Gigler-Dongas, the article explores the potential of objects, materially handed down as well as narrated, for the discursive production and consolidation of their professional identity. After a discussion of the theoretical framework, first, the relation of Le Beau's text "Erinnerungen eines alten Flügels" to her own autobiography and, second, objects from the realm of fashion represented in selected life writings by Gigler-Dongas are discussed to illustrate the cross-referencing semiotic power of objects exploited for strategies of negotiating female musical professionalism from Romanticism to the twenty-first century.

KEYWORDS: Hedi Gigler-Dongas, memory, Luise Adolpha Le Beau, objects, professional identity, *life writings*

Stirbst du jedoch, dann kannst du herrlichst mir singen!

— Anton Weiher, *Homerische Hymnen* ¹

Innerhalb einer Vielzahl wissenschaftlicher Disziplinen erlebt die Beschäftigung mit materieller Kultur nun bereits seit etwa den 1990er Jahren eine erkennbare Konjunktur, die weiterhin an Momentum zu gewinnen scheint. Angesichts dieses anhaltenden Interesses, das einerseits als eine Art Gegenreaktion auf die Dominanz dekonstruktivistischer und diskursanalytischer Theorien und Methoden sowie andererseits, vermehrt insbesondere seit der Wende zum letzten Jahrtausend, auf die zunehmende Digitalisierung der menschlichen Lebens- und Erfahrungswelt erklärt wurde, erscheint es durchaus bemerkenswert, dass der Anteil der Musikwissenschaft am relevanten, charakteristisch fachübergreifenden Diskurs über Materielle Kultur bislang eher überschaubar geblieben ist.² Die Gründe dafür, dass unsere Disziplin hinsichtlich der epistemologischen Chancen einer Beschäftigung mit Aspekten des Dinglichen eine gewisse, mitunter jedoch durchaus durchbrochene Selbstgenügsamkeit zeigt, mögen wenigstens zum Teil darin liegen, dass Musik andere ontologische Bedingungen in sich trägt als beispielsweise Exponate der bildenden Kunst, die sich in materiellen Objekten auf unmittelbarere Weise manifestiert, ohne dafür eines zusätzlichen Mediums – wie etwa des Notats oder der Tonaufzeichnung – zur Materialisierung in der stofflichen Welt zu bedürfen. Für Musik jedoch ist ebendieser Umweg erforderlich, der auch dem musikalischen Autograph als mutmaßlich greifbarem Ausdruck kreativer Prozesse erst seinen oftmals auratischen Charakter verleiht. Das ambivalente Ergebnis dieser gerade für kanonisierte Komponisten³ westlicher Kunstmusik typischen Reliquienhaftigkeit des Manuskripts, nämlich die gleichzeitige Verstärkung und Aufhebung der tief in die Wissenschaftsgeschichte eingeschriebenen, hierarchisierenden und seit der Antike gegenderten Dichotomie von Geist und Materie, mithin gar von Erhabenem und Profanem, entbehrt nicht einer gewissen Ironie: „Beethovens Quartette liegen in den Lagerräumen des Verlagshauses wie die Kartoffeln im Keller.“⁴

Der vorliegende Beitrag ist Teil des Forschungsprojekts „The Musician’s Estate as Memory Storage“, finanziert durch den Wissenschaftsfonds FWF (10.55776/P33110). / This research was funded in whole by the Austrian Science Fund FWF (10.55776/P33110).

1 Weiher, *Homerische Hymnen*, 65.

2 Einen allgemeinen Überblick zur Forschungsgeschichte sowie zu den aufgrund der unterschiedlichen disziplinären Zugänge teils heterogenen Ansätzen, unter denen spezifisch musikwissenschaftliche Perspektiven praktisch keine Rezeption gefunden haben, bieten u. a. Hahn, Eggert und Samida, „Einleitung“; sowie Scholz und Vedder, „Einleitung“.

3 Da diese in der Regel männlich sind, wurde hier bewusst auf eine inklusive Schreibweise verzichtet.

4 Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 3.

Liegt der Fokus aus musikphilosophischer, ästhetischer Perspektive zunächst weiterhin auf dem „musikalischen Material“, das erst über seine Fixierung in einem materiellen Medium seine zeitgebundene Flüchtigkeit zu überwinden vermag – obgleich um den Preis seiner eben daran geknüpften, performativen Ereignishaftigkeit –, so zeigt sich das Interesse der Historischen Musikwissenschaft an der Materialität ihrer Quellen traditionell als ein mit hermeneutischen Anliegen verschränktes, überwiegend philologisches. Angesichts der Tatsache, dass solcherart die Begriffe Material, Materialität und Materie zu verschwimmen drohen, ist an dieser Stelle auf die bereits von Melanie Unseld eingeforderte Notwendigkeit ihrer Differenzierung und Historisierung zu verweisen.⁵ Doch auch abseits jener längst etablierten Zugänge lässt sich in der Musikwissenschaft ein jüngst neuerwaches Bewusstsein für die unterschiedlichen Aspekte materieller Kultur konstatieren,⁶ das nicht zuletzt Fragen an die stets vom variierenden Kontext seiner Verwendung abhängenden Bedeutungen des musikalischen oder im weiteren Sinne musikbezogenen, polyvalenten Objekts richtet.⁷

An dieser Stelle knüpft auch der vorliegende Beitrag an, der sich im Anschluss an einige einleitende Überlegungen zum Verhältnis von Erinnerung, Nachlass und Objekt exemplarischen Aushandlungs- und Affirmationsvarianten der professionellen Identität von Musikerinnen anhand von materiell überlieferten sowie erzählten Gegenständen widmet. Die zu diesem Zweck herangezogenen Beispiele stammen aus den Vermächtnissen zweier verschiedenen Generationen angehörenden Künstlerinnen, der Komponistin und Pianistin Luise Adolpha Le Beau (1850–1927) und der Violinistin Hedi Gigler-Dongas (1923–2017): Jeweils zeittypische Problemstellungen aufgreifend, werden in ihnen Varianten einer „Objektivierung von Professionalität“ sichtbar, deren verbindendes strategisch-kommunikatives Element in der Geste des *life writing* liegt.

5 Unseld, „Im Denken über Musik eingewoben“, 25.

6 Als deutliches Signal für dieses aktuelle Interesse ist etwa die seit 2015 bei Routledge bestehende Reihe *Music and Material Culture* (<https://www.routledge.com/Music-and-Material-Culture/book-series/ASHMMC>) zu werten. Bezüglich der bei näherem Hinsehen durchaus vielfältigen Auseinandersetzung mit materieller Kultur im musikwissenschaftlichen Kontext sei an dieser Stelle weiters exemplarisch verwiesen auf Straw, „Music and Material Culture“, für einen sozialen Fokus Born, „Music and the Materialization“, sowie mit maßgeblich erinnerungskulturellem Bezug Fine, „Objects of Veneration“. In Hinblick auf den Bereich der musikwissenschaftlichen Genderforschung vgl. Grotjahn et al., *Das Geschlecht musikalischer Dinge*. Eine besondere Affinität zu Fragen rund um Aspekte der materiellen Kultur besitzen abseits der Organologie traditionell die *Popular Music Studies*; vgl. dazu im deutschsprachigen Raum in jüngerer Zeit u. a. die Sammelbände Dörfling, Jost und Pfeleiderer, *Musikobjektgeschichten*; sowie Appen und Klose, *All the Things You Are*.

7 Tatsächlich konstatierten noch im Jahr 2018 Rebecca Grotjahn und Sarah Schauburger, dass gerade in dieser Hinsicht „der Material Turn die Musikwissenschaft noch kaum erreicht“ habe. Grotjahn und Schauburger, „Einleitung“, 13.

DAS OBJEKT IM NACHLASS UND DER NACHLASS ALS OBJEKT

Als Folge einer zunehmenden Anerkennung der Geschichts- und damit auch Biographiewürdigkeit von berühmten Komponisten, Musikern und Musikerinnen wuchs im Laufe des 19. Jahrhunderts in enger Verbindung mit dem fast ausschließlich männlich konnotierten romantischen Geniebegriff das Interesse am Erhalt und der Pflege ihrer Nachlässe.⁸ Eine wesentliche Rolle fiel dabei den vielfach aus privaten Initiativen entstandenen Sammlungen, wissenschaftlichen Archiven und Bibliotheken in der heute etablierten Form zu, die aufgrund ihrer engen Verknüpfung mit dem Bedürfnis nach nationaler Selbstvergewisserung und Identitätsbildung qua Erinnerungskultur, zu der auch essentiell unterschiedliche Praktiken der Denkmalpflege gehörten, als Repräsentanten einer spezifischen Facette des Historismus gelten können.⁹ Die Nachlass- beziehungsweise Sammlungsbestände von als erinnerungswürdig bewerteten Komponisten bilden seither einen essenziellen Quellenfundus für die sich parallel als akademische Disziplin konstituierende Musikwissenschaft.¹⁰ Über Musikhistoriographie und Anekdotik liefern sie zugleich wirkmächtige Blaupausen der innerhalb der einschlägigen öffentlichen sowie fachinternen Diskurse etablierten Rollenbilder für all jene, die ebenfalls eine musikalische Profession anstreben. Auf dieser Basis ermöglichen solche Quellen und Konvolute, die als Teil eines künstlerischen Vermächtnisses tradiert wurden und noch werden, auch Einblicke in das allmähliche Eindringen von Konzepten weiblicher musikalischer und insbesondere kompositorischer Professionalität in das kulturelle Gedächtnis sowie in seine Folgen für die Rezeption und ästhetische Wertung von Musikerinnen vor der Folie ihrer dort bereits verankerten männlichen Kollegen.

Das kulturelle Gedächtnis charakterisierte Jan Assmann – in Abgrenzung zum lediglich einen Zeitraum von vier Generationen umspannenden kommunikativen Gedächtnis – als materiell objektiviert, selbst-reflexiv und institutionalisiert.¹¹ In der Weiterentwicklung des Konzepts durch Aleida Assmann wird überdies noch zwi-

8 Die folgenden Überlegungen bauen vor allem auf den in Hinblick auf das Spannungsfeld von Erinnerung, Nachlässen, Musiker:innenbiographik und Musikgeschichte grundlegenden Arbeiten von Melanie Unseld und auch Gesa Finke auf. Hervorgehoben seien unter ihnen insbesondere Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, darin u. a. hinsichtlich der vergleichsweise spät zuerkannten Biographiewürdigkeit (69–84); zum Verhältnis von musikalischem Nachlass und kulturellem Gedächtnis Finke, „Constanze Mozarts Tätigkeiten als Nachlassverwalterin“, 204–205; sowie Finke, „Nachlässe im Archiv“.

9 Vgl. u. a. Lütteken, „Der Musikalische Historismus“, sowie bezüglich des maßgeblichen Anteils, den Sammlerinnen und Sammler an der Grundsteinlegung der Bestände der späteren Bibliotheken und Archive wie auch an der Herausbildung eines musikalischen Kanons hatten, Eybl, *Sammler*innen*, insb. 116.

10 Vgl. hierzu auch Wald-Fuhrmann, „Die Bedeutung von Musiksammlungen“, 3–5.

11 Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 56.

schen dem eher passiven, „unbewohnten“ Speichergedächtnis und dem aktiven, „bewohnten“ und identitätsstiftenden Funktionsgedächtnis unterschieden.¹² Beide sind dialektisch aufeinander bezogen; die Trennlinie zwischen ihnen ist in der Realität nicht starr, sondern fließend. Nur, was bereits einen Platz im Speichergedächtnis gefunden hat, das bei Aleida Assmann dem Archiv entspricht, besitzt das Potential, auch ins Funktionsgedächtnis einzudringen, das sie wiederum mit dem Kanon in Verbindung bringt.¹³ Das aktive Funktionsgedächtnis ist an ein Subjekt oder eine Gruppe als Träger gebunden und wirkt für diesen dann legitimierend und identitätsstiftend.¹⁴

Der Ort der Nachlässe ist also zunächst im doppelten Wortsinn das „Archiv“, der Speicher, wo sie (sofern sie die ersten Hürden des Zufalls und der evaluierenden Selektion genommen haben) aufbewahrt werden und als „Reservoir zukünftiger Funktionsgedächtnisse“¹⁵ dienen. Bestehend aus einer Vielzahl an einzelnen Objekten, können Nachlässe jedoch im Sinne einer Assemblage auch selbst als Objekt begriffen werden.¹⁶ Als solches besitzen sie eine über die Zeit hinweg aus verschiedenen Sedimentschichten geformte, spezifische Gestalt, die durch jene Konventionen und Regeln der Bewertung dessen, was als aufbewahrungswürdig gilt, eine – mit Eingang in eine Bibliothek oder ein Archiv als Institutionen des kulturellen Speichergedächtnisses autoritativ abgesegnete – Rahmung erhalten hat. Als Konvolut aus eher unwillkürlich akkumulierten Überresten und bewusst Gesammeltem, das sich über den Verlauf eines Lebens hinweg angereichert hat, vermag ihre jeweilige Zusammensetzung potentiell Einblicke darin zu gewähren, was ihren vormaligen Eigentümerinnen und Eigentümern wichtig war: „Die Ansammlung von Dingen erzeugt einen neuen Kontext, genau diese Anordnung entwickelt hier eine spezifische Aussage.“¹⁷ So lassen sich Nachlässe als eine Art von kristallisierter Erinnerung verstehen und damit – obgleich mit einigen bedeutenden Einschränkungen, welche die stete Bedrohung durch Verlust und die immer auch vorhandenen Einflüsse Dritter auf die

12 Assmann, *Erinnerungsräume*, 133–142.

13 Assmann, „Kanon und Archiv“, 21.

14 Für einen instruktiven Überblick dieser Konzepte siehe Erll, *Kollektives Gedächtnis*, 24–31.

15 Assmann, *Erinnerungsräume*, 140.

16 Zur Vermeidung möglicher unfreiwilliger Assoziationen, die bei mangelndem Raum für eine differenzierte Diskussion durch die Verwendung des Begriffs „Ding“ aufgrund der wirkmächtigen philosophischen Konzepte insbesondere Kants und Heideggers evoziert werden könnten, beschränke ich mich im vorliegenden Kontext pragmatisch auf den Terminus „Objekt“. Ich verwende ihn im Folgenden im Sinne eines Überbegriffs für all jene Gegenstände, die den Nachlass physisch konstituieren oder innerhalb seiner autobiographischen Medien in substantieller, für die Thematik relevanter Weise imaginiert bzw. erinnert werden.

17 Hahn, „Dinge sind Fragmente und Assemblagen“, 23. Erst jüngst machte Ulrich von Bülow darauf aufmerksam, dass bisher „kaum Ansätze zu einer Interpretation des Nachlasses als einer Gesamtheit von Dingen“ vorliegen; Bülow, „Der Nachlass als materialisiertes Gedächtnis“, 84.

Überlieferungsgeschichte in Rechnung zu stellen haben – als den letzten, gefrorenen Moment eines performativ sich vollziehenden Prozesses der im Dialog mit der Außenwelt stattfindenden Aushandlung von (auch professioneller) Identität. An diesem wiederum erweist sich die materielle Ebene als mittelbar beteiligt.¹⁸ Folgt man nun der modellhaften Annahme, dass der Nachlass zur Zeit seiner Auswertung tatsächlich in exakt der Anordnung erhalten geblieben wäre, die er einst in eben jenem Moment seiner Erstarrung im temporären Verlauf der Akkumulation besessen hatte, so wäre seine einschlägige Aussagekraft hinsichtlich der Verteilung, Gewichtung und Bedeutungszuschreibung an die in ihm enthaltenen einzelnen Objekte und Teilbestände durch den jeweiligen Bestandsbildner zwar ebenfalls nicht absolut, jedoch wohl vergleichsweise am größten. Mit durchaus weitreichenden Implikationen, denn „an genau dieser Stelle“, wie Dörte Schmidt konstatiert, „trifft sich das Ästhetische mit dem Biografischen: Deshalb sind solche Bedingungen in der Konstitution von Überlieferungsstrukturen durch die Autoren selbst und speziell deren Überlieferungsstrategien gerade bei Künstlern auch für die Historiographie so wichtig und interessant.“¹⁹ Realiter wird ein solcher Fall wohl lediglich als idealtypisches, wenngleich nützliches Hilfskonstrukt zur Annäherung an die inneren Zusammenhänge der Schichtungen eines Bestandes denkbar sein.

In seiner Deutung als Objekt im Sinne einer Assemblage vermag der Nachlass nicht zuletzt aufgrund der ihm eigenen Polyvalenz demzufolge als einer der Bezirke zu gelten, in denen die Grenzen zwischen individueller Erinnerung, Generationengedächtnis und kulturellem Gedächtnis, von Speicher- und Funktionsgedächtnis immer wieder neu verhandelt und überschritten werden können. Er ist unter die „Medien des kollektiven Gedächtnisses“²⁰ nach Astrid Erll zu subsumieren, aus welchen sich die materiale Dimension der Erinnerungskultur konstituiert: „Erst durch die Kodierung in kulturellen Objektivationen, seien dies Gegenstände, Texte, Monumente oder Dinge, werden Inhalte des kollektiven Gedächtnisses für die Mitglieder einer Erinnerungsgemeinschaft zugänglich.“²¹ Ein prominentes Beispiel für die hier wirksamen Dynamiken aus der jüngeren Vergangenheit bildet etwa die offizielle Aufnahme der Brahms-Sammlung in das Register des UNESCO-Weltdokumentenerbes am 29. Juli 2005, die seit jenem Zeitpunkt als Teil eines sowohl national als auch international institutionell abgesegneten „Gedächtnisses der Menschheit“ gelten darf.²² Brahms selbst hatte dafür vorgesorgt, indem er seinen Nachlass der

18 Vgl. u. a. Hahn, „Dinge sind Fragmente und Assemblagen“, 16. Zur Rolle der Erinnerung für die prozesshafte Entstehung des Selbstkonzepts vgl. Pohl, „Das autobiographische Gedächtnis“, 80–81; sowie Straub, „Geschichten erzählen, Geschichte bilden“.

19 Schmidt, „Nachlass zu Lebzeiten“, 26.

20 Erll, *Kollektives Gedächtnis*, 99.

21 Ibid.

22 Musikverein, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, „Aufnahme der

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vermachte – allerdings unter aktiver Ausklammerung seiner Skizzen und Entwürfe.²³ Er handelte damit ganz im Sinne eines „Nachlassbewusstseins“, das auch der eigenen künstlerischen Selbstversicherung dient.²⁴

Isoliert man jedoch einzelne Objekte aus der Assemblage des Nachlasses und somit aus ihrem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang, um sie nach ihrer individuellen Erinnerungsfunktion zu befragen oder auch als Quellen für gänzlich andere Problemstellungen zu nutzen, so entfalten sich weitere Dimensionen ihrer Potenz als Medien des individuellen wie auch kulturellen Gedächtnisses. Werkautographen, die seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts einen besonders zentralen Stellenwert innerhalb der grundsätzlich heterogenen materiellen Basis eines künstlerischen Nachlasses besetzen, fungieren bekanntlich nicht nur als wesentliche Quellen für die editorische Praxis: Wie bereits einleitend angemerkt, vermag die auratisch aufgeladene Originalhandschrift reliquienhaft als gleichsam körperlich abgespaltener Teil des Selbst eines kanonisierten Komponisten diesen über den Tod hinaus zu überdauern.²⁵ Stefan Zweig, ein leidenschaftlicher Sammler mit besonderem Interesse unter anderem an Objekten aus dem Besitz Ludwig van Beethovens, führte die unterschiedlichen Pole in markanter Weise zusammen – nicht zuletzt, indem er der Rolle des Sammlers (und zugleich auch sich) eine Art der künstlerischen Autorität verlieh, die durchaus an die spezialisierten Traditionsträger des kulturellen Gedächtnisses nach Jan Assmann gemahnt:²⁶

Verbrüdet mit der Philologie, ist die Handschriftenkunde der Graphologie verwandter, die von einem anderen Ursprung her das Geheimnis des Charakters sich zu entschleiern bemüht, wie jene den Mythos der Schöpfung. Diese Atmosphäre der Handschrift ist eine, die nur Ehrfurcht zu erfüllen, Pietät schauernd zu empfinden vermag. Was es dem einen an Unendlichem bedeutet, eine Symphonie Beethovens

Brahms-Sammlung im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in das Memory of the World-Register der UNESCO“, Zugriff am 30. Oktober 2024, <https://www.a-wgm.at/die-brahms-sammlung-im-memory-world-register-der-unesco>.

- 23 Die Implikationen der Vernichtung von Spuren des Arbeitsprozesses für dessen mögliche spätere Interpretationen durch die Wissenschaft werden u. a. sichtbar bei Struck, „Vom Einfall zum Werk“. Mit einer solchen Vorgehensweise, die mehrere innere und äußere Gründe haben kann, war Brahms natürlich keineswegs allein. Ein weiteres Beispiel für das Verfolgen einer offenbar ähnlichen Strategie, die das Gewicht der kompositorischen Selbstüberlieferung praktisch ausschließlich auf das fertige Werk stützt, findet sich in der weiter unten im Aufsatz thematisierten Luise Adolpha Le Beau. Vgl. Keil, *Luise Adolpha Le Beau und ihre Zeit*, 16.
- 24 Vgl. hierzu Schmidt, „Nachlass zu Lebzeiten“; sowie grundlegend aus literaturwissenschaftlicher Perspektive Spoerhase, „Neuzeitliches Nachlassbewusstsein“.
- 25 Vgl. hierzu insb. Vedder, „Autographen und ihre Faszinationsgeschichte“, 189–192.
- 26 Vgl. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 46.

in den Händen zu halten, dieses unsichtbare Tönen, dieses Ausstrahlen seines Wesens in eine Form die zwar nicht die wesenhafte seines Werkes ist, aber doch eine ihrer stärksten Materialisationen, dies mag andern freilich nur ein Schock beschriebenen Papierses sein. Aber ich sagte ja, dass fast immer ein Künstler vonnöten ist, um den Reiz des Sammelns zu verstehen, dieses Zurücktreten eines Seins in sein Werden, eines Geschaffenen in sein Entstehen.²⁷

Unmittelbarer noch, da ohne die Notwendigkeit einer Konkretisierung durch ein Medium wie die Handschrift, die letztlich nur indirekter Ausdruck von Körperlichkeit bleibt, ist die ebenfalls gerade am Beispiel Beethovens bereits mehrfach diskutierte Reliquienhaftigkeit des Erinnerungsobjekts Haarlocke, deren Austausch als Zeichen emotionaler Verbundenheit tief in der kommunikativen Praxis der bürgerlichen Kultur verankert ist. Geweiht dem Andenken an den gleichsam verkörperten Genius gewinnt sie jedoch eine weitere, identitätsstiftende Dimension als Legitimationsobjekt der künstlerischen Nachfolge und (auch nationalen) kulturellen Selbstvergewisserung.²⁸ Insbesondere Andenken nehmen natürlich, zumal in weniger sakral konnotierten Sinnzusammenhängen, vielerlei materielle Gestalt an; sie können käuflich erwerbbares Souvenir sein, Artefakt oder auch ein Naturding. In jedem Fall aber tragen sie die Erzählung ihrer Gründungsszene in sich,²⁹ die – sofern explizit gemacht – durchaus auch mit einem beruflichen Ereignis verknüpft sein mag und somit beispielsweise dazu dient, sich der Zugehörigkeit zu einer Gruppe von Kolleg:innen zu versichern oder sich in einem berufsbezogenen genealogischen Netzwerk zu verorten. Die dahinter stehenden Narrative werden vermittelt, weitergegeben, vererbt oder gehen verloren; die Geschichten entwickeln sich in ihren Aktualisierungen über die Zeit hinweg als Variationen oder verlöschen. Eingelegt oder eingeklebt in Tagebücher lassen sich Erinnerungsstücke in der Rahmung durch das Lebensdokument erschließen, während sie dieses weiter personalisieren und materiell modifizieren. Und auch die Tagebücher selbst nehmen verschiedene Formen an, vom industriell gefertigten Idealtypus mit Schloss und aufgeprägtem Schriftzug über Schreibkalender bis hin zu gänzlich anderen Trägermedien, die eine Umwidmung ihrer ursprünglichen Funktion durchlaufen haben.³⁰

27 Zweig, „Die Autographensammlung als Kunstwerk“, 45–46. Zu Stefan Zweig als Sammler von Beethoveniana aus erinnerungskultureller Perspektive siehe insb. Unseld, „Die Welt von gestern sammeln“. Zweig sammelte auch nicht-schriftliche Objekte bzw. „Erinnerungs-Gegenstände“ aus Beethovens Nachlass wie dessen Schreibtisch, eine seiner Violinen und die obligatorische Haarlocke, die anscheinend als Initial von Zweigs Sammlung im Jahr 1929 dienten und ihm besonders viel bedeuteten; vgl. Unseld, „Die Welt von gestern sammeln“, 234 sowie 242–244.

28 Mit Schwerpunkt auf Beethoven siehe u. a. Aringer, „... zum heiligen Angedenken“, 118–119.

29 Vgl. Holm, „Andenken/Souvenir“, 377.

30 Zu gängigen Varianten von Textträgern für die Praxis des Tagebuchschreibens im 20.

Ob Skizzen, Werkautographe oder die Manuskripte später publizierter oder auch unpubliziert gebliebener Memoiren; ob Musikinstrumente, Fotos, Gemälde, Medaillen oder ganze Bibliotheken – all diese Objekte sind, in Rekurs auf Roland Barthes, grundsätzlich „mehreren Sinnlektüren zugänglich“,³¹ also polysemisch. Sie können konkreten Verweischarakter haben, als Symbol fungieren oder als – unter Umständen sogar mehrfach gegendertes – „biographisches Objekt“ im Sinne Jane Hoskins metaphorisch für das eigene Selbst stehen.³² Dass die Grenze zwischen realem und erzähltem Objekt dabei mitunter höchst durchlässig ist, wird im Folgenden anhand von Beispielen aus den Vermächtnissen³³ zweier Musikerinnen unterschiedlicher Generationen gezeigt, von denen die ältere, Luise Adolpha Le Beau, als erste einer näheren Betrachtung unterzogen werden soll.

LUISE ADOLPHA LE BEAU UND DIE TRANSPOSITION VON ERINNERUNG

In ihrem 60. Lebensjahr veröffentlichte Luise Adolpha Le Beau, wohl maßgeblich unter dem Druck zuvor erlebter Enttäuschungen im professionellen Umfeld, unter dem Titel *Lebenserinnerungen einer Komponistin* ihre Autobiographie.³⁴ Wie Melanie Unseld nachgewiesen hat, orientierte sie sich dafür sowohl strukturell als auch inhaltlich maßgeblich an einem seit langem etablierten autobiographischen Modell, das einer dem männlichen Helden verpflichteten Topik folgt.³⁵ Mit dem materiell objektivierbaren Anteil ihres „eigentlichen“ Nachlasses verschränkt sich Le Beaus Buch unmittelbar über ausführliche Zitierungen aus konkreten, einsehbaren Quellen wie Konzertrezensionen, von denen sie selbst rund 300 Stück gesammelt und an die damalige Königliche Bibliothek in Berlin übergeben hatte,³⁶ sowie auch maßgeblich über Verweise auf die Manuskripte und Drucke ihrer Werke, für deren Übernahme durch die Königliche Bibliothek in Berlin, die Königliche Hof- und Staatsbibliothek in München sowie die Badische Hof- und Landesbibliothek Karlsruhe sie bereits zu Lebzeiten aktiv

Jahrhundert sowie zu deren Auswirkungen auf die durch sie materiell präfigurierten diaristischen Aufzeichnungen siehe Gerhalter, „Materialitäten des Diaristischen“.

31 Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, 195.

32 Hoskins, *Biographical Objects*, 183.

33 Insofern, als insbesondere publizierte Autobiographien bzw. Memoiren als Teil eines bewusst für die Nachwelt hinterlassenen Vermächtnisses zu begreifen und, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, häufig mehr oder weniger stark mit dem verschränkt sind, was im „eigentlichen“, d. h. gegenständlich objektivierten Nachlass enthalten ist, ist hier der etwas offenere Begriff „Vermächtnis“ im Sinne eines angestrebten „geistigen Erbes“ vorzuziehen.

34 Vgl. Keil, „Luise Adolpha Le Beau“, 331.

35 Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, insb. 161–163.

36 Le Beau, Gesammelte Konzertrezensionen.

vorsorgte.³⁷ Damit nahm sie Tendenzen vorweg, die insgesamt erst rund eine Generation später schlagend werden sollten.³⁸ Der entsprechende Hinweis im Anhang zu den „Lebenserinnerungen“ findet sich in der suggestiven Formel: „hat das Vermächtnis [...] angenommen“.³⁹ Ihre Implementierung scheint angesichts einer durch Le Beau angestrebten künftigen Rezeption als Komponistin nicht ganz uneigennützig, unterstreicht sie doch deren musikhistorische Bedeutung durch die Sichtbarmachung ihrer institutionellen Aufnahme ins kulturelle Speichergedächtnis und dient im praktischen Sinne als Handreichung der Wiederauffindbarkeit des Notenmaterials für dessen spätere Erforschung und Aufführbarkeit.

Auch auf musikschriftstellerische Veröffentlichungen verwies Le Beau vereinzelt in ihrer Autobiographie; darunter auf die „Erinnerungen eines alten Flügels“.⁴⁰ Es handelt sich dabei um einen kurzen literarischen Text, den die Komponistin im Frühjahr 1892 im Feuilleton der *Neuen Berliner Musikzeitung* publizierte.⁴¹ Mit ihm versuchte sie sich als Autorin eines populären Genres von Objektbiographien, das in Form einer homodiegetischen Erzählung einem subjektivierten Objekt als dem „Helden“ der Geschichte eine Stimme verleiht, was ihm erlaubt, aus seinem „Leben“ zu berichten.⁴² Das von Le Beau zu diesem Zweck mit Subjektstatus ausgezeichnete Objekt, der titelgebende alte Flügel, ermöglicht es wiederum ihr, ihn im Sinne der rhetorischen Figur der *Prosopoiia* zu ihrem Sprachrohr zu machen, indem sie den eigenen, mitunter kritischen Blick auf Phänomene des Musiklebens in unterhaltsamer Weise in das Instrument projiziert. Dieser Blick bleibt jedoch zwangsläufig eingeschränkt, da dem Objekt hier – im Gegensatz zu den im Bereich der Phantastik und

37 Erwähnenswert ist überdies, dass sich Le Beau in ihren Lebenserinnerungen auch immer wieder auf Tagebucheinträge bezieht – nicht zuletzt, um über die Sichtbarmachung dieser Gedächtnisstütze die Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit ihrer Berichte zu belegen, aber ebenso, um ihre fachliche Expertise zu betonen. So lautet ihr erster entsprechender Hinweis auf ihre diaristische Praxis: „Auch über Konzerte fing ich an, in meinem Tagebuch zu kritisieren.“ Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 20. Die genannten Tagebücher gelten heute jedoch als verschollen bzw. wurden möglicherweise – im Gegensatz zu den erhaltenen Reisetagebüchern aus der Zeit von 1907 bis 1914 – bewusst aus dem materiellen Konvolut ihrer Selbstüberlieferung ausgeklammert. Siehe dazu auch Keil, *Luise Adolpha Le Beau und ihre Zeit*, 16; Rebmann, „Luise Adolpha Le Beau“, 68.

38 Siehe Spoerhase, „Neuzeitliches Nachlassbewusstsein“, 44.

39 Unter der Rubrik „Angabe der Hof- und Staatsbibliotheken, woselbst die Werke gesammelt sind“, Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 282.

40 Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 32 und 158.

41 Ich beziehe mich im Folgenden stets auf diese Erstveröffentlichung, Le Beau, „Erinnerungen eines alten Flügels“. Eine erneute Publikation erfolgte im *Badeblatt Baden-Baden* in zwei Teilen am 17. und 18. September 1900.

42 Siehe Niehaus, „Objektbiografien“, 239. Von diesem literarischen Genre zu unterscheiden ist hier die Metapher der Objektbiografie, die im Kontext des Material Turn zur näheren Beschreibung von z. B. Nutzungsphasen archäologischer Fundstücke populär geworden ist.

des Märchens häufig vorkommenden belebten und handelnden Dingen – lediglich eine passive Beobachterrolle dessen zukommt, was ihm selbst und um es herum geschieht.⁴³ Damit ist es auf eine Position der Zeugenschaft begrenzt, deren besondere Qualität durch seine im gewohnheitsmäßig-alltäglichen Umgang gestiftete Unauffälligkeit gewährleistet ist, worauf der Literaturwissenschaftler Michael Niehaus hinweist: „Das Ding erfüllt insofern die Funktion eines *Spions*, der Intimes beobachten kann, weil sich die Menschen vor ihm nicht in Acht nehmen.“⁴⁴ Aus diesem Prinzip der Beobachtung, bei dem das beobachtende Objekt tatsächlich Objekt bleibt und sich den mit ihm und durch es agierenden Menschen nur in Form eines passiven Handlungsangebots zur Verfügung stellt, ohne eigene Agency zu besitzen, erwächst ein spezifisches Charakteristikum des literarischen Genres von Objektbiographien: in pädagogischer und didaktischer Hinsicht auf die Leserschaft einzuwirken, indem der Protagonist episodisch „unterschiedliche Milieus und damit auch mögliche Umgangsweisen mit diesem Objekt [erschließt]“.⁴⁵

Die Milieus, die der Flügel in seiner Doppelidentität als eigentlich stummer Zeuge und dabei doch klingendes Musikinstrument durchwandert, decken sich mit den von der Textautorin Le Beau als Komponistin und vor allem Pianistin getätigten Wahrnehmungen und den in sie hinein getragenen Bewertungen. Le Beau selbst lenkt den Blick auf den autobiographischen Ursprung einzelner der in den „Erinnerungen eines alten Flügels“ geschilderten Anekdoten, indem sie diese innerhalb der deutlich später verfassten „Lebenserinnerungen“ benennt. Für die Objektbiographie wird der chronologische Ablauf der autobiographischen Autorinnenerinnerung dabei teilweise verschoben. Dies dient wohl vor allem pragmatischen Gründen wie der Einpassung der einzelnen Stationen des Flügels in einen Erzählbogen, der – von Pracht und Glanz zu beschaulicher Einkehr und Frömmigkeit führend – Anklänge an das Prinzip des Entwicklungsromans erkennen lässt. Dabei sieht die Autorin weitestgehend davon ab, selbst als Person in den Episoden sichtbar zu werden. Nur nach Art des Cameo-Auftritts gesellt sie sich in der Fiktion an die Seite des Instruments, wobei

43 Vgl. Niehaus, „Geschichtsdinge/Parcours“, 174–175, zur Redefigur der *Prosopoiia* insb. 181.

44 Niehaus, „Objektbiografien“, 242 (Kursivsetzung im Original). Die aufgrund seiner Sperrigkeit vergleichsweise stark ausgeprägte Immobilität schränkt den möglichen „Beobachtungsradius“ eines Flügels gegenüber kleineren Objekten wie Münzen, die beliebte „Protagonisten“ insbesondere innerhalb der britischen sogenannten *It-Narratives* bildeten, nochmals erheblich ein. Vgl. Niehaus, „Geschichtsdinge/Parcours“, 176.

45 Niehaus, „Geschichtsdinge/Parcours“, 181. Ein längerfristiges Fortleben dieses Genres vor allem im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, das auch noch weit nach seiner eigentlichen Blütezeit gesichert war und bis in die Gegenwart reicht, sieht Niehaus in ebendiesem pädagogischen Anspruch begründet. Vgl. *ibid.*

sie anonymisiert und geschlechtslos bleibt:⁴⁶ Nicht das grundsätzlich austauschbare Instrument wird seiner Spielerin zur Verfügung gestellt, sondern umgekehrt. Dass dies der Relevanz des Textes für die (Re-)Präsentation des professionellen Selbstverständnisses seiner Autorin keinen Abbruch tut, erweist sich dennoch rasch.

Die erste ausführlich geschilderte Episode findet ihre biographische Vorlage in einer Reise nach Wien auf Einladung von Theobald Kretschmann (1850–1919) für zwei Konzerte, die im November 1884 im Saal Ehrbar stattfanden.⁴⁷ Am 9. des Monats führte Le Beau ihre Fantasie für Klavier mit Orchesterbegleitung op. 25 auf, sah sich jedoch im Vorfeld mit einem schlecht gepflegten Instrument konfrontiert. Eine skurrile Situation ergab sich, die nicht nur Eingang in die *Lebenserinnerungen einer Komponistin* fand, sondern überdies durch das Medium des alten Flügels mit einiger Lust am Klischee wienerischer Nonchalance wiedergegeben wurde:

Es war in Wien in einer Generalprobe mit Orchester; dicker Staub lag auf meinen Tasten und die Künstlerin, welche mich spielte, beklagte sich darüber. „Ach was“ – meinte der Schaffner mit Wiener Humor – „das war ja nur die Generalprob: für’s Konzert wird’s schon sauber sein!“⁴⁸

Im Anschluss daran gelangt der Flügel „in ein berühmtes Weltbad“,⁴⁹ das sich anhand der korrespondierenden Stelle in den „Lebenserinnerungen“ sofort lokalisieren lässt:

In dem nun folgenden Winter [Anm.: 1887/88] fand in einem reichen Wiesbadener Hause ein „musikalischer“ jour fix statt, bei dem ich vielfach tätig war. Mein Solo-

46 Die ihres Namens entkleidete Le Beau tritt in den einzelnen Episoden verschiedentlich in weiblicher und männlicher Form als „Künstlerin“, „Pianistin“ oder eben auch als „Künstler“ in Erscheinung (jedoch nie als „Komponistin“ oder „Komponist“). Erst einige Jahre nach der ersten Veröffentlichung der „Erinnerungen eines alten Flügels“ wird ihre Identität mit der Publikation ihrer *Lebenserinnerungen einer Komponistin* und den dort gegebenen Hinweisen allgemein entschlüsselbar.

47 Vgl. G[ustav] Dömpke, „Concerte“, *Wiener Allgemeine Zeitung*, 20. November 1884; sowie zum zweiten, ausschließlich Werke Le Beaus programmierenden Konzert am 13. November 1884 insb. Eduard Hanslick, „Concerte“, *Neue Freie Presse: Morgenblatt*, 18. November 1884. Le Beau verzichtete in ihrer Autobiographie nicht auf eine das Positive fokussierende, sehr selektive Wiedergabe des ansonsten überwiegend negativen, zeittypisch misogynen Gemeinplätze aufrufen- den Urteils des letzteren. Sie hatte den ebenso berühmten wie gefürchteten Kritiker im Vorfeld ihrer Wiener Konzerte persönlich aufgesucht und diese Begegnung im Nachgang als durchaus nicht unangenehm geschildert. Siehe Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 114–115.

48 Le Beau, „Erinnerungen eines alten Flügels“, 228. Die in den größeren Kontext der Wiener Konzerte am 9. und 13. November eingebettete Schilderung der Konfrontation findet sich in Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 115.

49 Le Beau, „Erinnerungen eines alten Flügels“, 228.

spiel beschränkte ich zwar der heftigen Konversation wegen auf das Allernötigste; doch hatte ich das Vergnügen, die nicht immer einwandfreien Gesangsleistungen vieler Dilettanten zu begleiten, die unermüdlich im Vorsingen waren. Was sich da an unmusikalischen und komischen Begebenheiten ereignete, die Eifersüchteleien und Begriffslosigkeiten dieses Kreises inbegriffen, das habe ich ebenfalls in dem schon erwähnten Aufsatz „Erinnerungen eines alten Flügels“ geschildert.⁵⁰

Der entsprechende Abschnitt beansprucht ebendort anteilmäßig den meisten Platz und zeigt überdies am deutlichsten die dem Genre der Objektbiographien nach Niehaus eigene kritisch-pädagogische Qualität. Le Beau nutzt sie, um mit der von ihr empfundenen Oberflächlichkeit einer großbürgerlichen Salonkultur abzurechnen, in der eine eher halbherzig betriebene Musikpflege nur als Vorwand für Geselligkeit dient und ein wertvolles Musikinstrument seiner ursprünglichen Funktion beraubt und zum prestigeträchtigen Möbelstück⁵¹ umfunktioniert wird. Sie partizipiert dadurch an einer einschlägigen, um die Jahrhundertmitte gerade unter Künstlerinnen und Künstlern bereits weit verbreiteten kritischen Sichtweise,⁵² indem sie an ihrer statt den Flügel sprechen lässt: „Von Kunst war hier Nichts zu verspüren; ich stand als Schaustück bei anderen Schaustücken und langweilte mich gründlich.“⁵³

Die zweite längere Episode führt den Flügel „in eine kleine Festung“,⁵⁴ die sich bei entsprechender Gegenlektüre als die gar nicht so kleine Festung von Rastatt am Vorabend des Deutsch-Französischen Kriegs herausstellt. Hier wird zudem die zuvor erwähnte chronologische Verschiebung deutlich, lieferte doch ein lange vor dem Wiener Abenteuer liegender „Konzertausflug“ dafür die Schablone, der Le Beau im Frühling 1869 von Karlsruhe aus zurück in ihre Geburtsstadt brachte.⁵⁵ In Rastatt fühlte sie sich offenbar wohl – und wie sie auch der von Nostalgie ergriffene Flügel, denn

man freute sich meiner und nahm dankbar eines Jeden Leistung auf, mochte sie auch bescheiden sein. Hier wehte ein warmer Hauch, welcher – obwohl sehr verschieden

50 Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 158.

51 Max Weber prägte in seiner 1921 postum erschienenen Schrift „Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik“ den in Folge vielfach rezipierten Begriff vom Klavier als bürgerlichem Möbel. Er übernahm diesen jedoch seinerseits aus dem populären Buch *Das Klavier und seine Meister* von Oscar Bie, dessen Münchener Erstveröffentlichung 1898 erfolgte und sich somit im selben Publikationszeitraum wie die hier diskutierten Schriften Le Beaus bewegt. Siehe Weber, *Zur Musiksoziologie*, 70–71.

52 Vgl. Gerber, *Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit*, 259–261.

53 Le Beau, „Erinnerungen eines alten Flügels“, 228.

54 Ibid., 229.

55 Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 32.

von den Stürmen der Begeisterung, deren Zeuge ich früher gewesen – mich den- noch mahnte an jene herrliche Konzert-Zeit.⁵⁶

Durch einen alten Bekannten – einen erneut namenlosen Künstler – und das nahende Saisonende vor dem unwürdigen Schicksal gerettet, in einer Pension im Gebirge „von unkundigen Händen maltrahiert“ zu werden, wo man sich lediglich für „Tänze und schlechte Salon Musik [*sic*]“ interessierte, findet der nunmehr tatsächlich altgewordene Flügel sein Ausgedinge am Land bei einem pensionierten Lehrer.⁵⁷ Der „erinnerte“ Lebensweg des Flügels, der unmittelbar nach seiner Fertigstellung mit einer Zeit der ersten, aber auch größten Triumphe auf den öffentlichen Konzertbühnen begann, endet in geruhssamer ländlicher Abgeschiedenheit, die musikalisch durch den Choral und das Volkslied gekennzeichnet ist: Vorgestellt wird ein idealisierter Reifeprozess konservativ-bürgerlichen Zuschnitts, der zu einer Abkehr von weltlicher Glorie und hin zu schlichter Bodenständigkeit und Gottesfurcht führt; die Erinnerungen an den früheren Ruhm aber, gewendet im Sinne eines hehren Dienstes an der Kunst, weiterhin zu schätzen weiß. Sich tröstend, seinen Daseinszweck erfüllt zu haben, beschließt der Flügel seine Erinnerungen mit einem Zitat aus dem Prolog zu *Wallensteins Lager* von Friedrich Schiller: „Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten.“⁵⁸ Die Quelle der Zeile blieb zwar von der Autorin ungenannt; sie durfte allerdings ruhigen Gewissens voraussetzen, dass sie der von ihr intendierten, künstlerisch gebildeten Leserschaft bestens bekannt war. So entpuppt sich auch die Bescheidenheit dieser letzten Worte als bestenfalls trügerisch, bilden sie doch lediglich das Ende eines Absatzes, dessen eigentlicher Impetus explizit auf die intendierte Selbstüberlieferung des Vertreters einer flüchtigen Kunst für die Nachwelt abzielt: „Ein Lebend Denkmal sich erbaun“.⁵⁹

Über die Wahl des stark symbolhaft befrachteten Flügels als „Protagonisten“ ihrer Objektbiographie ruft Le Beau ein komplexes assoziatives Netz auf, das von der spezifischen Verortung und den Konnotationen dieses Instruments in der kulturellen Sphäre des wohlhabenden Bürgertums zwischen öffentlichem Konzert und Salon im 19. Jahrhundert zehrt. Die Aneinanderreihung der einzelnen Stationen, die der Flügel durchläuft, folgt somit einem pädagogischen Anspruch, der die Entkoppelung des Musikinstruments von seinem eigentlichen Zweck – eben ein Instrument für die zwar nicht obligatorisch professionelle, jedoch zumindest ernsthaft betriebene Ausübung von Musik zu sein – und seinen resultierenden Sturz aus den Höhen der Kunst in eine

56 Le Beau, „Erinnerungen eines alten Flügels“, 229; vgl. die korrespondierende Stelle in Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 32.

57 Le Beau, „Erinnerungen eines alten Flügels“, 229.

58 Ibid.

59 Friedrich Schiller, *Wallensteins Lager*, Prolog, Verse 45–49.

hohle Existenz als prestigeträchtiges Konsumgut kritisiert. Der Flügel kann dabei als *pars pro toto* der Einheit von Musikerin und Instrument gelesen werden, anhand derer im Umfeld und Ereignis der musikalischen Aufführungssituation sich die Herstellung eines beruflichen Selbst- und Fremdbildes durch aktualisierende Wiederholung der professionellen Szene performativ vollzieht. Bezogen auf die unmittelbare Semantik des Objekts im Sinne von Roland Barthes ließe sich in der Lektüre der „Erinnerungen eines alten Flügels“ in zumindest eingeschränktem Maße somit von einer „metonymischen Verschiebung“,⁶⁰ also einer Sinnverlagerung sprechen: Im Flügel als Objekt enthalten ist das ihm eigene Vermögen, im Konzert zu erklingen – allerdings, trotz des quasi-phantastischen Moments seiner Subjektivierung in der Erzählung – nicht aus eigener Kraft, sondern durch die in ebendiesem Vermögen trotz ihrer körperlichen Abwesenheit stets mitzudenkende Spielerin. Der Flügel steht mithin stellvertretend auch für die Musikerin und die im sozialen Kontext erklingende Musik – und, im vorliegenden Kontext, für die Erinnerungen, die sie produziert.

KLEINE DINGLICHE ERINNERUNGEN: HEDI GIGLER-DONGAS

Noch zu Lebzeiten Le Beaus wurde am 19. Februar 1923 die Violinistin Hedi Gigler-Dongas als Tochter der Komponistin Grete von Zieritz (1899–2001) und des Schriftstellers und Journalisten Herbert Johannes Gigler (1895–1978) geboren.⁶¹ Neben ihrer musikalischen Profession, zu der sich in späteren Jahren eine starke pädagogisch-therapeutische Komponente gesellte, zeigte auch Gigler-Dongas deutliche schriftstellerische Ambitionen und hinterließ ein vergleichsweise reichhaltiges und heterogenes Konvolut von auto/biographischen Quellen im Sinne eines offenen Gattungsbegriffs, das größtenteils handschriftlich vorliegt und zu ihren Lebzeiten fast vollständig unveröffentlicht blieb. Es besteht unter anderem aus Gedächtnisprotokollen, in analytischem Ton gehaltenen Psychogrammen, Tagebüchern, Reisetagebüchern sowie retrospektiv entstandenen Gedichten und Erzählungen von als schicksalhaft interpretierten Ereignissen. In ihnen rücken, ähnlich wie bei Le Beau, ebenfalls unterschiedliche Variationen des Objekts als Erinnerungsträger und Marker professioneller Identität in den Vordergrund. Vor die Notwendigkeit gestellt, eine dieser Variationen stellvertretend für den vorliegenden Kontext zu exemplifizieren, bietet sich als Selektionskriterium der Aspekt Mode an: Das kommunikative Potential der ihm zuzurechnenden Objekte – konkreter Kleidungsstücke und einzelner Accessoires – tritt in Gigler-Dongas' Aufzeichnungen als Medium einer Aushandlungsstrategie von Selbstentwürfen in Erscheinung,

⁶⁰ Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, 194.

⁶¹ Für erste Befunde zu den Inhalten von Hedi Gigler-Dongas' Nachlass sowie einen Überblick zu ihrer Biographie und ihrem beruflichen Selbstverständnis siehe Krucsay, „Nostalgie oder Entgrenzung?“, sowie Krucsay, „Ein Hippokratischer Eid für die Musik“.

die erzählend die Schranken zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufhebt und so, unter Verweis auf gesellschaftlich etablierte modische Topoi, Bedeutung generiert.

Ein signifikantes Beispiel dafür lässt sich im ersten von drei Tagebüchern aus den Jahren 1958/59 über Reisen nach Athen und das Umland identifizieren, die anlässlich von Rundfunkaufnahmen und einem Solokonzert im Odeon des Herodes Atticus mit dem Athener Staatsorchester unter dem Dirigat von Theodor Vavajannis begonnen wurden.⁶² Der letzte Teil der Aufzeichnungen, deren materielle Träger zwei mehrfach zweckentfremdete, innerhalb der Familie Gigler intergenerationell weitergegebene Kassenbücher sowie ein schlichtes, schwarz gebundenes Notizbuch sind, bricht plötzlich ab und trägt keinen Namen. Nur die ersten beiden Bände wurden von der Autorin nachträglich als „Ungelehrte Reise zu den Göttern“ betitelt. Schon aufgrund des Reiseanlasses wird auch hier Berufliches explizit thematisiert, dabei aber tendenziell eher als belastende Verpflichtung geschildert – mit Ausnahme der triumphalen Konzertsituation selbst. Noch am 21. Juli 1958, dem Tag des Auftritts im Odeon, begibt sich die Solistin unter Betonung traditioneller Weiblichkeitsentwürfe auf die Jagd nach Souvenirs, die sie in die emphatisch ritualhaften Vorbereitungen auf den Abend einbindet:

Auch ein paar geschmackvolle Schmucksachen in strengem, sehr altem Stil sind da, vor allem Ketten und Ohrringe. Wer kann es einer Frau verdenken, daß sie mit Ohrringen liebäugelt? Da sind welche, in Form kleiner Flügel, weiß mit schwarzen Ornamenten – [...] Nach dem Abendessen gebe ich mir keine Mühe mehr, meinen Wunsch zu zähmen und kaufe die Ohrringe – und noch ein paar andere dazu. Sie stehen mir ausgezeichnet zu Gesicht, natürlich. Ich habe es ja gewußt. In aller Ruhe übe ich noch ein wenig, setze mich in die Wanne – freue mich an den Ohrringen – ziehe mich an. Ich habe mein größtes, festlichstes Abendkleid gewählt, ganz weiß – in klassischer Linie – Ich bin mir der Einmaligkeit dieser Gelegenheit und des Außerordentlichen dieses Konzertes zutiefst bewußt, als ich das Kleid anziehe – mit derselben liebevollen Sorgfalt wie ein Hochzeitskleid. Wenn diese Stunde keine Hoch-Zeit bedeutet!? Die Dämmerung sinkt – am Himmel zittern die ersten

62 Die Griechenland-Reisetagebücher von Gigler-Dongas bestehen aus drei Teilen: „Ungelehrte Reise zu den Göttern I“ (Kassenbuch, Sommer 1958); „Ungelehrte Reise zu den Göttern II“ (Kassenbuch / „Wurf-Buch“, August 1958) und Notizbuch (April 1959). Sie werden im Steiermärkischen Landesarchiv unter Gigler-Dongas Hedi, Nachlass, K. 47, aufbewahrt. Die Angaben zu den einzelnen Quellen beziehen sich derzeit noch auf eine vorläufige Ordnung, da der Nachlass von Hedi Gigler-Dongas erst im September 2024 an das Steiermärkische Landesarchiv übergeben wurde.

Sterne. Bald wird der Wagen kommen – Ich lege die Flügel-Ohringe an – ich will auch kleine dingliche Erinnerungen an den heutigen Abend haben –⁶³

Entsprechend der bewussten Wahl der Hochzeitskleid-ähnlichen Robe als dem weihevollen Konzertanlass angemessenes Requisit ist dessen wohlgesetzte Einbettung in die gleichermaßen nach innen wie außen gerichtete Tagebuch-Erzählung. Die über weite Strecken hinweg nahezu korrekturlose Optik der Tagebucheinträge sowie einige lose eingelegte Blätter mit Entwürfen von Textpassagen indizieren, dass es sich bei ihnen wohl weniger um gänzlich spontane Aufzeichnungen als um eine zumindest nachträglich ästhetisch geglättete Reinschrift handelt, die ein sorgfältig generiertes Bild von den Ereignissen und natürlich auch von der Autorin vermitteln soll. Nicht nur tritt die Solistin mittels ihrer Ohringe „beflügelt“ (vielleicht wie die Siegesgöttin Nike?) im Odeon den Göttern entgegen;⁶⁴ das Motiv des Hochzeitskleides verweist unter Affirmation traditioneller Rollenbilder bereits in die Zukunft: Auf dieser Reise begegnete Gigler erstmals ihrem späteren Ehemann, dem Arzt Perikles Dongas.⁶⁵ Große Abschnitte ihrer Griechenland-Tagebücher sind dementsprechend dem Prozess des Kennenlernens und der Anbahnung dieser Beziehung gewidmet. Die Objekte „Hochzeitskleid“ und „Ohringe“ markieren in ihrer Doppelfunktion innerhalb der Tagebuchaufzeichnungen somit gleichermaßen die Bereiche des Privaten wie des Beruflichen, das sich in der Konzertsituation durch das implizite Aufrufen kunstreligiös-romantischer Vorstellungen von einer der Musik dienstbaren „Braut“ mit priesterlichen Eigenschaften manifestiert.

Einen anderen, noch signifikanteren Weg beschreitet Hedi Gigler-Dongas im Rahmen ihrer nur handschriftlich vorliegenden, unvollendet gebliebenen Erzählung „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“, in der sie ihre Erinnerungen an private Unterrichtsstunden bei Marie Soldat-Roeger (1863–1955) festzuhalten plante.⁶⁶

63 Gigler-Dongas, „Ungelehrte Reise zu den Göttern I“, 21. Juli 1958.

64 „Warum soll ich den alten Göttern nicht aufspielen – daß alles ins Tanzen und Springen kommt?“ Gigler-Dongas, „Ungelehrte Reise zu den Göttern I“, 21. Juli 1958. Leider konnte der Verbleib der besagten Ohringe bis zum Publikationszeitpunkt dieses Beitrags nicht eruiert werden – vielleicht ist diese „kleine dingliche Erinnerung“ bereits vor Jahren dem Vergessen anheimgefallen.

65 Hedi Gigler heiratete Perikles Dongas (1902–1979) im Jahr 1963 und führte ab diesem Zeitpunkt einen Doppelnamen.

66 Gigler-Dongas, „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“. Siehe zum Unterricht Gigers bei Soldat-Roeger in den Jahren 1936–1938 auch Krucsay, „Das Netzwerk als Medium der Selbstverortung“, 41–43. Die zu großen Teilen auf ursprünglich anderen Zusammenhängen entstammenden, lose eingelegten Konzeptpapier und hauptsächlich mit Bleistift festgehaltenen Aufzeichnungen finden sich in einem handelsüblichen linierten Collegeblock im A4-Format mit Spiralbindung. Der Block enthält neben der fragmentarisch gebliebenen Erzählung noch weitere Skizzen und Gedichte.

Im Zentrum steht dabei vor allem die gemeinsame Erarbeitung des Brahms'schen Violinkonzerts, das Soldat-Roeger als erste Frau zur Aufführung gebracht hatte.⁶⁷ In den von Gigler-Dongas bis zu ihrem Tod am 19. Februar 2017 fertiggestellten Abschnitten und Skizzen ist der beinahe leitmotivisch erscheinende Einsatz eines vor allem vom Ende des 19. Jahrhunderts bis hinein in die 1930er Jahre sehr populären, symbolisch stark aufgeladenen Kleidungsstücks erkennbar: Das Matrosenkleid als feminines Gegenstück zum Matrosenanzug englischen und deutschen Ursprungs, der – befeuert von marinebegeistertem Nationalismus – in nahezu ganz Europa zur „Standeskleidung der Kinder des gehobenen Bürgertums“ avancierte.⁶⁸ Graz, wo Hedi Gigler ihre Kindheit und frühe Jugend bei den wohlhabenden Großeltern väterlicherseits in einem noch tief von den Idealen und der Lebensweise des Großbürgertums der Habsburgermonarchie geprägten Umfeld verbrachte, bildete diesbezüglich keine Ausnahme. Bei Gigler-Dongas wird nun das Matrosenkleid als konkretes, die Kindheit prägendes Objekt, das diese weiterhin nach außen repräsentiert, während es als „Relikt einer abgelaufenen Identität“⁶⁹ längst im Widerspruch zum inneren Bild der Erzählerin steht, zu einem wesentlichen, nicht zuletzt strukturell wirksamen Motiv. Als solches erfährt es eine zusätzliche Emphase, indem es zum unmittelbaren Ausgangspunkt und Namensgeber des ersten Abschnitts der um das Jahr 1936 angesiedelten autobiographischen Erzählung wird.

Am Beginn steht ein Konflikt der bereits pubertierenden Hedi mit ihrer als dominant und ambitioniert geschilderten Großmutter Maria Gigler. Im Gegensatz zu dem Backfisch, der sich dem Kleidungsstück sowohl körperlich als auch gesellschaftlich bereits entwachsen fühlt, betrachtet Maria Gigler das Matrosenkleid als ideale Garderobe für das erste Vorspiel bei Soldat-Roeger. Die dabei wirksam werdenden strategischen Überlegungen, die von der Symbolkraft des Matrosenkleids als Marker der Kindheit zehren, artikuliert die Großmutter in angedeuteter steirischer Mundart gegenüber ihrer Tochter Elfriede, Hedis Tante:⁷⁰ „Also, Frieda, in dem Aufzug kann die Klaane gut noch für elf Jahr gelten – schließlich is sie a Wunderkind und wenn sie ihr nachher vorspielt sieht sie, wie klein sie noch is und das wird ihr imponieren!“⁷¹

67 Siehe u. a. Kühnen, „Marie Soldat-Roeger“, 39.

68 Weber-Kellermann, *Der Kinder neue Kleider*, 112. Für einen umfassenden Abriss zur Kostüm- und Sozialgeschichte des Matrosenanzugs siehe *ibid.*, 104–120.

69 Bieger und Reich, „Mode als kulturwissenschaftlicher Grundriss“, 7.

70 Elfriede Gerolimich, geb. Gigler (1893–1990), Tochter von Karl Gigler (1865–1952) und Maria Gigler, geb. Kožar (1874–1939) und Schwester Herbert Gigers.

71 Gigler-Dongas, „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“, Entwurf 1, 1. Die hier angegebenen Seitenzahlen entsprechen stets der händischen Nummerierung durch Gigler-Dongas, die jedoch nicht als durchgängig linear zu verstehen ist. So wurden die Seitenzahlen innerhalb der das Konvolut konstituierenden Entwürfe und Notizen teils mehrfach vergeben.

Auf dem Weg des Transfers ihrer Ablehnung der durch die Großmutter aufgezwungenen, als beengend empfundenen Wunderkind-Identität in ihrer Materialisierung als zu enges Kinderkleid verleiht Gigler-Dongas dem Objekt eine metaphorisch-intentionelle Widerständigkeit, die sich gegen seine Trägerin richtet:⁷² „Das enge Matrosenkleid rächte sich, klebte an der Haut und kratzte fürchterlich. In härener Verzweiflung zog ich dahin.“⁷³ Die Ablehnung der aufgezwungenen „sozialen Haut“⁷⁴ kulminiert schließlich in der Schilderung einer zufälligen Begegnung Hedis mit dem jugendlichen Enkel Soldat-Roegers, durch die sich die Pubertierende schmerzlich der ihr bislang verweigerten, auch sexuellen Identität als jene junge Frau bewusst wird, die sie bereits ist:

Helmerl erscheint im Hintergrund – meine Augen suchen auf dem Boden nach einem Versteck, aber da sind nur meine weißen Söckchen – das Matrosenkleid donnert zentnerschwer auf mir wie der flügel Schlagende Vogel Rock im Märchen – Erde verschling mich – tu dich auf – Aber die denkt nicht daran. Und so stehe ich da – schäme mich entsetzlich, als hätt ich was Böses getan – was denn? – fühle mich nackt – nein, nackt sein wäre jetzt gar nicht so schlimm – ohne Matrosenkleid – jetzt weiß ich’s, dieses Kleid – dieses lächerliche Kinderkleid, die Söckchen – das ist die absolute Hölle.⁷⁵

Tatsächlich folgt insbesondere der erste Abschnitt von „Als ich Brahms’ Enkelschülerin wurde“ weitgehend dem Muster einer archetypischen Heldenreise einschließlich eines Rite-de-passage, in dessen Verlauf die bislang auf ihr erzwungenes Wunderkinddasein beschränkte Hedi von Marie Soldat-Roeger in die Welt der Erwachsenen – und somit gleichsam ernstzunehmenden – Künstlerinnen hinübergeleitet wird. Dies geschieht, für die Jugendliche völlig unerwartet, in Form eines Sprechaktes der durch ihren anerkannten Status in der Musikwelt dazu in idealer

72 Vgl. Jung, „Das Konzept der Objektbiographie“, 47. Vgl. auch die beinahe sprichwörtlich gewordene „Tücke des Objekts“, geprägt durch Friedrich Theodor Vischers 1879 in Stuttgart und Leipzig erschienenen zweibändigen Roman *Auch einer: eine Reisebekanntschaft*.

73 Gigler-Dongas, „Als ich Brahms’ Enkelschülerin wurde“, 7.

74 Turner, „Social Skin“. Den sowohl Körperschmuck als auch Kleidung einschließenden Begriff der „Sozialen Haut“, von der die Grenze zwischen einem Individuum oder auch einer Gruppe und der Gesellschaft geformt wird, prägte Terence Turner bereits 1980.

75 Gigler-Dongas, „Als ich Brahms’ Enkelschülerin wurde“, 8–9. Dipl.-Ing. Wilhelm Roeger (1921–1976), in Hedi Gigler-Dongas’ Aufzeichnungen bei seinem Spitznamen „Helmerl“ genannt, schloss nach dem Krieg sein Architekturstudium ab und war ab 1959 – nach einigen Jahren in der Privatwirtschaft – als Baudirektor der Stadt Judenburg tätig. Mit herzlichem Dank für die Auskunft von Frau Hannelore Platzer, Wilhelm Roegers Tochter (Hannelore Platzer, E-Mail-Nachricht an Autorin, 28. November 2024).

Weise autorisierten Soldat-Roege. Die Schlüsselszene aus der Perspektive der Erzählerin vollzieht sich in der Verleihung der höflichen Anredeform „Sie“, gekoppelt an die Aufnahme in eine gedachte Berufsgemeinschaft und unter Betonung des Bruchs mit der durch die Großmutter verordneten Inszenierung:

Das – das ist die große Geigerin? Die berühmte Virtuosin, mit der Brahms sein Konzert – „Ah, da ist ja meine junge Kollegin – das ist aber nett – aber da muß man ja schon ‚Sie‘ sagen!“ Ich denk, ich träume. Kollegin? „Sie“ sagen?⁷⁶

Doch weiterhin existiert keine Lösung für das Problem des noch immer nicht abgelegten Kinderkleides. Diese folgt erst in einem zweiten, „Zukünftige Vergangenheit“ betitelten Abschnitt. In einem komplexen Prozess mehrfacher transmedialer Verschachtelung fungiert darin das erzählte Objekt Matrosenkleid als Brücke zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart der Erzählerin Gigler-Dongas, indem durch die im Schreibprozess initiierte Erinnerung ein weiteres Objekt, ein reales Familienerbstück, als Schlüssel zu ihrem Verständnis von Mode als Agenten der Individualisierung in den Fokus rückt. Es handelt sich um ein Gemälde ihrer Tante Elfriede des Künstlers Leo Diet, das diese ebenfalls als Jugendliche im Matrosenkleid porträtiert.⁷⁷ Obgleich noch kaum der Kindheit entwachsen, scheint sie darauf dem Betrachter mit selbstbewusster, beinahe herausfordernder Miene entgegenzublicken und gemahnt dabei ein Wenig an ihre literarische Namensvetterin Effi Briest. Auch diese trägt zu Beginn von Theodor Fontanes Roman als gerade Siebzehnjährige in behüteter, heimischer Umgebung vor Einbruch der Katastrophe ein Kleid mit Matrosenkragen, das ihren noch nicht abgeschlossenen Wandel vom Kind in eine Dame der Gesellschaft anzeigt.⁷⁸

Auf Leo Diets Gemälde als Erinnerungsträger an die Tante bezieht sich nun Hedi Gigler-Dongas in einer selbstreflexiven Geste, indem sie ihr eigenes erzähltes Selbst in das frühere Ich der jugendlichen Hedi und das der gegenwärtigen, an Le-

76 Gigler-Dongas, „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“, 9.

77 Leo Diet, bürgerlich Leopold Dietmann (1857–1942), wurde durch Monica von Rosen als wahrscheinlicher Urheber des als Teil von Gigler-Dongas' Nachlass überlieferten und derzeit in Privatbesitz befindlichen Portraits (Öl auf Leinwand, gerahmt, 89,5 cm × 74 cm) identifiziert. Mit herzlichem Dank an Falko Neiningen für die freundliche Information. Zu Diet, der an der Kunstgewerbeschule in Graz lehrte und 1906 den österreichischen Staatspreis erhielt, siehe u. a. Schweigert, „Diet, Leo“.

78 Vgl. Fontane, *Effi Briest*, 10–11. Tatsächlich lenkt Gigler-Dongas selbst die Aufmerksamkeit auf Fontanes tragisch endende Romanfigur. Ihr zufolge habe sich ihre kinderlos gebliebene Tante „mit Effi Briest im Hinterkopf“ für die entsprechende Kurzform des Namens Elfriede entschieden; eine Identifikation, die ihrerseits in Dialog mit bürgerlichen Weiblichkeitsentwürfen und dem Scheitern an der von ihnen vorgegebenen Rolle tritt. Gigler-Dongas, „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“, 5 (darin Einzelblatt „Biogr.“).

benserfahrung reichen Textautorin aufspaltet. Den Auslöser dafür bildet wiederum die Erinnerung an ein anderes Gemälde, das sie einst während des Unterrichts bei Soldat-Roeger in deren Salon gesehen hatte. Es zeigt ihre Lehrmeisterin im Jahr 1886 in „Berufsbekleidung“, mit der Violine in der Hand:⁷⁹

„Ja, das war ein schönes Kleid,“ sagt die alte Meisterin zu mir, als wir vor dem Bilde stehen, „meine Konzertkleider hat mir Fürstin Wittgenstein aus Wien besorgt. Weißt du, ich war immer etwas ungeschickt, wenn es um Kleider ging.“ Sie lächelt. Und jetzt weiß ich auch, was mir an dem Bilde befremdlich erscheint – sie trägt das Kleid nicht, sie steckte sich hinein – wie in ein Futteral. Nachdem ich diese so deutliche Erinnerung niedergeschrieben habe, ging ich nach nebenan, wo auch ein Bild hängt – Tante Effi mit zwölf Jahren – aus dem Jahre 1905. „Weißt du, Haserl, man muß ein Kleid nicht nur tragen“, flüstert es von der Wand herab – mit einer Frauenstimme, die ich kannte und liebte – „sondern sich auch von ihm tragen lassen. Ein großes Geheimnis ... Ein aufgezwungenes, verhaßtes Kleid greift uns Zwölfjährige an, es beißt und kratzt wie mit Klauen. Der Maler war barmherzig, siehst du, was ich trage?“ Es ist angedeutet, aber unverkennbar – das elfenhafte Kind trägt – ein Matrosenkleid. Blonde Haarwogen strömen darüber herab wie ein Wasserfall. Ein Matrosenkleid – „Wenn du etwas nicht tragen willst, was du anhast –“ die geliebte Stimme tönt immer schwächer aus Lichtjahr weit entfernter Vergangenheit – „dann betrachte es als Maskerade ...“⁸⁰

Der durch die imaginierte Stimme der Tante vorgeschlagene Perspektivwechsel führt zu einer Aneignung des bis dahin so widerständigen Objekts Matrosenkleid und erschließt neue Wege des Umgangs damit. Von einem für seine Trägerin mehrfach negativ behafteten Symbol, in das auf einer übergeordneten Ebene das Machtgefälle zwischen der Welt der Erwachsenen und jener der Kinder eingeschrieben ist, sowie es auf der individuellen Ebene Hedi Gigers deren aufgezwungenen „Wunderkindstatus“ signifiziert, wird es nunmehr zu einem Mittel des Selbstschutzes und Marker des Überganges: Hinter einer Maske kann man sich verbergen, doch vermögen sich durch sie und in ihrem Schutz auch Subjektivierungsprozesse in Gang zu setzen. Sein Potential als Agent der Transformation entfaltet das Matrosenkleid als materieller, polyvalenter Träger individueller Bedeutung in einem iterativen Prozess

79 Das im Jahr 1886 durch den Berliner Maler Fedor Encke (1851–1926) angefertigte Portrait befindet sich weiterhin im Besitz der Nachkommen Marie Soldat-Roegers, eine Kopie davon auch im Brahms-Museum Müzzuschlag. Auskunft von Frau Hannelore Platzer (Hannelore Platzer, E-Mail-Nachricht an Autorin, 28. November 2024).

80 Giger-Dongas, „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“, Abschnitt II, 1–2.

von Re-Kontextualisierung seiner gesellschaftlich-normativen Symbolik, der durch die Erinnerung angestoßen wird. Mag das physisch-materielle Objekt Matrosenkleid zum Zeitpunkt der Niederschrift auch bereits längst nicht mehr existiert haben, so bleibt es doch im Bildnis der Tante manifester Gegenstand der Erinnerung, der in gleich zwei verschiedenen Mediatisierungen – Erzählung und Gemälde – Eingang in den Nachlass von Hedi Gigler-Dongas gefunden hat. Dort wird es zum Sinnbild ihrer Individuation auf dem Weg zu persönlicher und künstlerischer Freiheit. Marie Soldat-Roeger hatte die junge Musikerin „vom Kind zum jungen Mädchen geadelt und in die Reihen der Erwachsenen aufgenommen“, so hielt es Gigler-Dongas Jahrzehnte später für die Nachwelt fest: „[...] was sollte das Matrosenkleid nunmehr anderes sein als Maskerade? Ich war doch jemand anderer geworden – sie hatte mich erkannt, und ich hatte sie erkannt [...]“.⁸¹

RESÜMEE: DIE STIMME DER OBJEKTE

Objekte in Nachlässen können, wie an Beispielen zu Luise Adolpha Le Beau und Hedi Gigler-Dongas zu zeigen war, auf ihre Eigenschaften hinsichtlich der Einbindung in ein mehrschichtiges, inter- beziehungsweise transmediales System der diskursiven Herstellung und Festigung beruflicher Selbstentwürfe hin befragt werden. Die innerhalb dieses Systems deutlich erkennbare Polyvalenz und Polysemie der Objekte vermag ihre gestaltende Kraft in den vorgestellten Fällen voll zu entfalten. In ihnen sind nicht nur Re-Präsentationen von kulturellem und sozialem Kapital im Sinne Bourdieus erkennbar (Le Beaus Flügel ist nicht nur wertvolles Objekt, sondern vor allem Signifikant ihrer Zugehörigkeit zur Berufsgruppe der Künstler:innen; Gigler-Dongas' Matrosenkleid weist sie als Angehörige des „gehobenen“ Bürgertums und als „Wunderkind“ aus). Die Gegenstände werden im Nachlass selbst und, medial transponiert, innerhalb der an die Mit- und Nachwelt gerichteten auto/biographischen Schriften als dessen im Falle der Drucklegung auch räumlich zirkulierender Erweiterung zu greif- und lesbaren Objektivationen von Professionalität, während sie diese wiederum als Gegenstand der Erinnerung sichtbar machen. Der „Gegenstand“ verleiht den Objekten ihre Stimme, wie auch sie den Musiker:innen über ihren Tod hinaus eine Stimme leihen.

An diese den Nachlässen und einigen der in ihnen enthaltenen Gegenstände inhärente Qualität, in der sich religiöse Memoria, weltliche Fama und lebendiges Funktionsgedächtnis in besonderer Weise verschränken, gemahnt auch ein prominentes Anwendungsbeispiel der generativen Poetik, mit der sich John Scheid und Jesper Svenbro der Entstehung und Deutung von Mythen annähern. Aus der Perspektive

81 Ibid.

der Alten Geschichte und Klassischen Philologie denken sie dabei den Mythos von der Erfindung der Chelys-Lyra durch den noch kindlichen Gott Hermes aus einem Schildkrötenpanzer vom Objekt her, das – wie unter Bezug auf Louis Gernet einleitend festgehalten wird – „im Rahmen der Erzählung selbst seine Auslegung“⁸² offenbart. Scheid und Svenbro führen aus, dass die Schildkröte in der Vorstellungswelt der griechischen Antike eine symbolisch wirkmächtige Zwischenstellung zwischen belebter und toter Natur einnimmt, da das Tier in seinem unbelebten „Haus“ wie unter einem Stein oder gar dem eigenen Grabmal lebt: „So gesehen verkörpert die Lyra die Bewegungsrichtung von der Stille zum Klang, von der Stummheit zum Gesang, in gewisser Weise sogar vom Tod zum Leben.“⁸³ Die als lebendiges Wesen schweigsame Schildkröte aber musste erst von der Hand Hermes', des Gottes des Übergangs, sterben, um durch ihr Vermächtnis, den Panzer, als Musikinstrument jene auch im Orpheus-Mythos manifeste Stimme von grenzüberschreitender Macht zu erhalten, die sogar eine Rückkehr aus der Unterwelt ermöglicht. Diese Stimme jedoch erklingt nur, wenn eine musizierende Hand sie aus ihrem „Haus“ lockt – ebenso, wie die Stimme der Quellen und Objekte im Archiv.

82 Scheid und Svenbro, *Schildkröte und Lyra*, 17.

83 Ibid., 105.

BIBLIOGRAPHIE

QUELLEN

- Gigler-Dongas, Hedi. „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“. Autographen Entwurf, 2017, unvollendet. Steiermärkisches Landesarchiv (AT-StLA), Graz, Gigler-Dongas Hedi, Nachlass, K. 58.
- Gigler-Dongas, Hedi. „Ungelehrte Reise zu den Göttern I“ (Kassenbuch, Sommer 1958). Griechenland-Reisetagebücher. Steiermärkisches Landesarchiv (AT-StLA), Graz, Gigler-Dongas Hedi, Nachlass, K. 47.
- Le Beau, Luise Adolpha. Gesammelte Konzertrezensionen. 4 Bde. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus D1 129 rara.

LITERATUR

- Aringer, Klaus. „... zum heiligen Angedenken ...“: Anselm Hüttenbrenner am Sterbebett Ludwig van Beethovens“. In: *Drehscheibe Graz: musikkulturelle Verbindungen im 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Ingeborg Harer, 111–122. Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 10. Graz: Leykam, 2022. <https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0534-2-09>.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck, 2018. <https://doi.org/10.17104/9783406729911>.
- Assmann, Aleida. „Kanon und Archiv – Genderprobleme in der Dynamik des kulturellen Gedächtnisses“. In: *A Canon of Our Own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies*, herausgegeben von Marlen Bidwell-Steiner und Karin S. Wozonig, 20–34. *Gendered Subjects* 3. Innsbruck: StudienVerlag, 2006.
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 7. Aufl. München: C. H. Beck, 2013. <https://doi.org/10.17104/9783406703409>.
- Appen, Ralf von, und Peter Klose, Hrsg. „All the Things You Are“ – *Die materielle Kultur populärer Musik*. Beiträge zur Populärmusikforschung 47. Bielefeld: transcript, 2023. <https://doi.org/10.1515/9783839470107>.
- Barthes, Roland. *Das semiologische Abenteuer*. Übersetzt von Dieter Hornig. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018.
- Bieger, Laura, und Annika Reich. „Mode als kulturwissenschaftlicher Grundriss: eine Einleitung“. In: *Mode: ein kulturwissenschaftlicher Grundriss*, herausgegeben von Laura Bieger, Annika Reich und Susanne Rohr, 7–22. München: Wilhelm Fink, 2012. https://doi.org/10.30965/9783846753224_002.
- Born, Georgina. „Music and the Materialization of Identities“. *Journal of Material Culture* 16, Nr. 4 (2011): 376–388. <https://doi.org/10.1177/1359183511424196>.
- Bülow, Ulrich von. „Der Nachlass als materialisiertes Gedächtnis und archivarisches Überlieferungsform“. In: *Nachlassbewusstsein: Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*, herausgegeben von Kai Sina und Carlos Spoerhase, 75–91. Marbacher Schriften, Neue Folge 13. Göttingen: Wallstein, 2017.

- Dörfling, Christina, Christofer Jost und Martin Pfeiderer, Hrsg. *Musikobjektgeschichten: populäre Musik und materielle Kultur*. Populäre Kultur und Musik 32. Münster: Waxmann, 2021.
- Erl, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*. 3. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05495-1>.
- Eybl, Martin. *Sammler*innen: musikalische Öffentlichkeit und ständische Identität, Wien 1740–1810*. Bielefeld: transcript, 2022. <https://doi.org/10.1515/9783839462676>.
- Fine, Abigail. „Objects of Veneration: Music and Materiality in the Composer-Cults of Germany and Austria, 1870–1930“. Phil. Diss., University of Chicago, 2017. <https://doi.org/10.6082/M1CN721Q>.
- Finke, Gesa. „Constanze Mozarts Tätigkeiten als Nachlassverwalterin im Kontext der Wissenskulturen um 1800“. *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 37 (2014): 201–215. <https://doi.org/10.1002/bewi.201401681>.
- Finke, Gesa. „Nachlässe im Archiv: die Bedeutung erinnerungskulturellen Handelns für die Entstehung eines musikkulturellen Gedächtnisses“. In: *Komponistinnen in Luxemburg: Helen Buchholtz (1977–1953) und Lou Koster (1889–1973)*, herausgegeben von Danielle Roster und Melanie Unseld, 201–218. Musik – Kultur – Gender 13. Köln: Böhlau Verlag, 2014.
- Fontane, Theodor. *Effi Briest*. 8. Aufl. Berlin: Insel Verlag, 2021.
- Gerber, Miriam. *Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit: Henriette Voigt, Livia Frege und Leipzigs bürgerliches Musikleben*. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 90. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2016.
- Gerhalter, Li. „Materialitäten des Diaristischen: Erscheinungsformen von Tagebüchern von Mädchen und Frauen im 20. Jahrhundert“. *L'Homme: Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft* 24, Nr. 2 (2013): 53–71. <https://doi.org/10.25595/1166>.
- Grotjahn, Rebecca, und Sarah Schauburger. „Einleitung“. In: *Das Geschlecht musikalischer Dinge*, herausgegeben von Rebecca Grotjahn, Sarah Schauburger, Johanna Imm und Nina Jaeschke, 11–18. Jahrbuch Musik und Gender 11. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2018.
- Grotjahn, Rebecca, Sarah Schauburger, Johanna Imm und Nina Jaeschke, Hrsg. *Das Geschlecht musikalischer Dinge*. Jahrbuch Musik und Gender 11. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2018.
- Hahn, Hans Peter. „Dinge sind Fragmente und Assemblagen: kritische Anmerkungen zur Metapher der ‚Objektbiographie‘“. In: *Biography of Objects: Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, herausgegeben von Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz und Tobias Klein, 11–33. Morphomata 31. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015.
- Hahn, Hans Peter, Manfred K. H. Eggert und Stefanie Samida. „Einleitung: materielle Kultur in den Kultur- und Sozialwissenschaften“. In: *Handbuch Materielle Kultur: Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, 1–12. Stuttgart: J. B. Metzler, 2014. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05346-6_1.
- Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes: mit der „Einführung“ von Hans-Georg Gadamer und der ersten Fassung des Textes (1935)*. Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2012. <https://doi.org/10.5771/9783465141631>.
- Holm, Christiane. „Andenken/Souvenir“. In: *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, herausgegeben von Susanne Scholz und Ulrike Vedder, 377–379. Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 6. Berlin: De Gruyter, 2018. <https://doi.org/10.1515/9783110416497-046>.
- Hoskins, Janet. *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Lives*. New York: Routledge, 1998. <https://doi.org/10.4324/9781315022598>.

- Jung, Matthias. „Das Konzept der Objektbiographie im Lichte einer Hermeneutik materieller Kultur“. In: *Biography of Objects: Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, herausgegeben von Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz und Tobias Klein, 35–65. Morphomata 31. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015.
- Keil, Ulrike. „Luise Adolpha Le Beau (1850–1927): Wenn der Komponist eine Dame ist ... Lebenserinnerungen einer Komponistin“. *Musik in Baden-Württemberg* 26 (2022): 331–344. https://doi.org/10.1007/978-3-662-66099-7_26.
- Keil, Ulrike. *Luise Adolpha Le Beau und ihre Zeit: Untersuchungen zu ihrem Kammermusikstil zwischen Traditionalismus und „Neudeutscher Schule“*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.
- Krucsay, Michaela. „Das Netzwerk als Medium der Selbstverortung: Ego-Dokumente, Musikleben und Cultural Turn“. In: *Drehscheibe Graz: musikkulturelle Verbindungen im 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Ingeborg Harer, 29–43. Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 10. Graz: Leykam, 2022. <https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0534-2-04>.
- Krucsay, Michaela. „Ein Hippokratischer Eid für die Musik: Beruf und Berufung in den Schriften der Violinistin Hedi Gigler-Dongas“. *VIRUS – Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin. Schwerpunkt: Musik und Medizin* 21 (2023): 177–194. <https://doi.org/10.1553/virus21s177>.
- Krucsay, Michaela. „Nostalgie oder Entgrenzung? Graz als emotionales Bezugssystem bei Hedi Gigler-Dongas“. In: *Musiker*innen und Musikleben in der Region – Identitäten, tracer und Ressourcen: Blickpunkte East Anglia, Kroatien, Österreich, Schweiz*, herausgegeben von Christa Brüstle, 165–179. Graz: Unipress Verlag, 2023.
- Kühnen, Barbara. „Marie Soldat-Roeger (1863–1955)“. In: *Die Geige war ihr Leben: drei Frauen im Portrait*, herausgegeben von Kay Dreyfus, Margarethe Engelhardt-Krajanek und Barbara Kühnen, 13–98. Frauentöne 4. Strasshof: Vier-Viertel-Verlag, 2000.
- Le Beau, Luise Adolpha. „Erinnerungen eines alten Flügels“. *Neue Berliner Musikzeitung* 46, Nr. 18 (1892): 228–229.
- Le Beau, Luise Adolpha. *Lebenserinnerungen einer Komponistin*. Baden-Baden: E. Sommermeyer, 1910. Reprint der 1. Aufl., herausgegeben von Ulrike B. Keil und Willi H. Bauer. Gaggenau: Verlag Willi Bauer, 1999.
- Lütteken, Laurenz. „Der Musikalische Historismus und die Entstehung von Musikbibliotheken“. In: *Musikfreunde: Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, herausgegeben von Ingrid Fuchs, 383–394. Kassel: Bärenreiter, 2017.
- Niehaus, Michael. „Geschichtsdinge/Parcours“. In: *Biography of Objects: Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, herausgegeben von Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz und Tobias Klein, 173–188. Morphomata 31. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015.
- Niehaus, Michael. „Objektbiografien“. In: *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, herausgegeben von Susanne Scholz und Ulrike Vedder, 239–247. Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 6. Berlin: De Gruyter, 2018. <https://doi.org/10.1515/9783110416497-027>.
- Pohl, Rüdiger. „Das autobiographische Gedächtnis“. In: *Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Handbuch*, herausgegeben von Christian Gudehus, Ariane Eichenberg und Harald Welzer, 75–84. Stuttgart: J. B. Metzler, 2010. https://doi.org/10.1007/978-3-476-00344-7_7.
- Rebmann, Martina. „Luise Adolpha Le Beau: Lebenserinnerungen einer Komponistin; Gestaltete Biographie – geformte Erinnerung“. *Musik in Baden-Württemberg* 14 (2007): 49–71.

- Scheid, John, und Jesper Svenbro. *Schildkröte und Lyra: in der Werkstatt der Mythologie*. Übersetzt von Birgit Lamerz-Beckschäfer. Darmstadt: Philipp von Zabern, 2017.
- Schmidt, Dörte. „Nachlass zu Lebzeiten‘: Selbst-Archivierung als auf Dauer gestellte künstlerische Selbstvergewisserung“. In: *Archive zur Musikkultur nach 1945: Verzeichnis und Texte*, herausgegeben von Antje Kalcher und Dietmar Schenk, 21–37. München: edition text + kritik, 2016.
- Scholz, Susanne, und Ulrike Vedder. „Einleitung“. In: *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, 1–17. Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 6. Berlin: De Gruyter, 2018. <https://doi.org/10.1515/9783110416497-001>.
- Schweigert, Horst. „Diet, Leo“. In: *Saur: Allgemeines Künstler-Lexikon; die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, herausgegeben von K. G. Saur Verlag München-Leipzig und Günter Meißner, Bd. 27, 280–281. München: K. G. Saur, 2000.
- Spoerhase, Carlos. „Neuzeitliches Nachlassbewusstsein: über die Entstehung eines schriftstellerischen, archivaren und philologischen Interesses an postumen Papieren“. In: *Nachlassbewusstsein: Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*, herausgegeben von Kai Sina und Carlos Spoerhase, 21–48. Marbacher Schriften, Neue Folge 13. Göttingen: Wallstein, 2017.
- Straub, Jürgen. „Geschichten erzählen, Geschichte bilden: Grundzüge einer narrativen Psychologie historischer Sinnbildung“. In: *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein: die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte*, 81–169. Erinnerung, Geschichte, Identität 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Straw, Will. „Music and Material Culture“. In: *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, herausgegeben von Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton, 227–236. 2. Aufl. New York: Routledge, 2012. <https://doi.org/10.4324/9780203149454-24>.
- Struck, Michael. „Vom Einfall zum Werk – Produktionsprozesse, Notate, Werkgestalt(en)“. In: *Brahms Handbuch*, herausgegeben von Wolfgang Sandberger, 171–198. Stuttgart: Metzler; Kassel: Bärenreiter, 2009. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05220-9_14.
- Turner, Terence. „The Social Skin“. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2, Nr. 2 (2012): 486–504. <https://doi.org/10.14318/hau2.2.026>.
- Unsel, Melanie. *Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*. Biographik, Geschichte – Kritik – Praxis 3. Köln: Böhlau Verlag, 2014. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412216979>.
- Unsel, Melanie. „Die Welt von gestern sammeln: Stefan Zweigs Beethoven-Sammlung als erinnerungskulturelle Praxis“. In: *Beethovens Vermächtnis: mit Beethoven im Exil; Bericht über das internationale Symposium Bonn, 1. bis 3. März 2018 mit einer Edition der gleichnamigen Studie von Paul Bekker*, herausgegeben von Anna Langenbruch, Beate Angelika Kraus und Christine Siegert, 229–241. Schriften zur Beethoven-Forschung 32. Bonn: Verlag Beethoven-Haus Bonn, 2022.
- Unsel, Melanie. „Im Denken über Musik eingewoben: Materialität“. In: *Von der Autonomie des Klangs Zur Heteronomie der Musik: musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, herausgegeben von Nikolaus Urbanek und Melanie Wald-Fuhrmann, 23–32. Stuttgart: J. B. Metzler, 2018. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04654-3_2.
- Vedder, Ulrike. „Autographen und ihre Faszinationsgeschichte: von Goethe bis Stefan Zweig“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 66 (2022): 187–210. <https://doi.org/10.46500/83535275-007>.

- Wald-Fuhrmann, Melanie. „Die Bedeutung von Musiksammlungen für die Entstehung der Musikwissenschaft“. In: *Sammeln – Musizieren – Forschen: zur Dresdner höfischen Musik; Bericht über das internationale Kolloquium vom 21. bis 23. Januar*, herausgegeben von Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, 1–16. Dresden: SLUB Dresden, 2023. <https://doi.org/10.25366/2023.93>.
- Weber, Max. *Zur Musiksoziologie: Nachlaß 1921*. Herausgegeben von Christoph Braun und Ludwig Finscher. Max Weber Gesamtausgabe 1/14. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 2004.
- Weber-Kellermann, Ingeborg. *Der Kinder neue Kleider: zweihundert Jahre deutsche Kindermoden und ihre soziale Zeichensetzung; unter Mitarbeit von Dagmar Eicke-Jennemann und Regine Falkenberg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Weiher, Anton, Hrsg. *Homerische Hymnen: griechisch und deutsch*. 6. Aufl. München: Artemis Verlag, 1989. <https://doi.org/10.1515/9783110361346>.
- Zweig, Stefan. „Die Autographensammlung als Kunstwerk“. In: *Deutscher Bibliophilen-Kalender für das Jahr 1914: zweiter Jahrgang*, herausgegeben von Hans Feigl, 44–50. Wien: Verlag Moritz Perles, 1914.

OBJEKTI(VI) SPOMINA: SLEDENJE PROFESIONALIZMU V ZAPUŠČINI GLASBENIC

V 19. stoletju je zanimanje za zapuščine slavnih glasbenikov in skladateljev postajalo vse bolj aktualno in je bilo tesno povezano s tedaj vztrajnim normativnim pojmovanjem skoraj izključno moškega ustvarjalnega genija. Od takrat so zapuščine in posmrtna zbirke pomemben vir za glasbeno zgodovino in s tem tudi sredstvo za ustvarjanje primernih vzorcev in predstav o profesionalnih glasbenikih. Kljub temu da je časovno in prostorsko premikanje vsake zapuščine proces, ki je poln potencialnih nevarnosti izgube in preobrazbe in v katerem naključja ter vpletene tretje osebe pustijo svoje sledi, lahko individualna sestava neke zapuščine nudi vpogled v zadnji trenutek dinamičnega in performativnega procesa spominjanja ter samooblikovanja njenega stvaritelja. Zapuščine, zgrajene na materialni podlagi, ki jih sestavljajo različni predmeti kot nosilci individualnega in kulturnega spomina, navadno prestopajo mejo med nejasnim sestavljanjem in premišljenim zbiranjem ter so hkrati tudi materializirane zbirke, kar je navsezadnje v skladu s trenutnim stališčem znanosti, da so spomini bistveni za oblikovanje pojma (poklicnega) jaza.

S primeri iz zapuščin Luise Adolphe Le Beau (1850–1927) in Hedi Gigler-Dongas (1923–2017) članek ponuja vpogled ne le v praktični, temveč predvsem v semiotični pomen gradiva za oblikovanje in vzpostavljanje ženske glasbene profesionalnosti med romantiko in 21. stoletjem. S poudarkom na avtobiografskih spisih v smislu širšega koncepta žanra, ki jih razumemo kot del zavestno oblikovane zapuščine, dobijo besedilo Luise Adolphe Le Beau, »Erinnerungen eines alten Flügels« (»Spomini na stari klavir«), objavljeno v reviji *Neue Berliner Musikzeitung* leta 1892, ter izbrani življenjski spisi, potovalni dnevnik in avtobiografska zgodba Hedi Gigler-Dongas vidno, potencialno navzkrižno referenčno in mrežno graditeljsko simbolno moč »resničnih« in pripovednih predmetov. Pri Gigler-Dongas so v ospredju predvsem predmeti s področja mode: zlasti njena mornarska obleka kot simbol višjega meščanstva in vsiljene vloge čudežnega otroka, ki igra violino.