

K

ompositionen von Frauen

*Werke von Louise Farrenc,
Clara Schumann, Fanny Hensel,
Lili Boulanger, Claude Arrieu,
Erna Woll und Violeta Dinescu*

Claudia Janet Birkholz - KLAVIER
ORCHESTER der Universität - Leitung Susanne Gläß
UNIVERSITÄTSCHOR - Leitung Heribert Langosz

Freitag, 7. Juli 2000 um 20:00 Uhr GW 1 - Hörsaal
Eintritt 15,- DM (ermäßigt 7,50 DM)



Preis: 2,- DM

Inhaltsverzeichnis

- 1 Zum Geleit *Susanne Gläß*
- 4 Die Werkausgabe *Louise Farrenc*
- 10 *Clara Schumann* "Die stille Lotosblume"
"Der Mond kommt still gegangen"
- 11 *Clara Schumann* "Ich stand in dunklen Träumen"
"Sie liebten sich beide" - "Liebeszauber"
- 12 *Fanny Hensel* "Schöne Fremde"
- 13 *Fanny Hensel-Mendelssohn* "Schweigt der
Menschen laute Lust" - "Im Wald" - "Morgengruß"
- 14 *Fanny Hensel-Mendelssohn* "Schon kehren
die Vögel"
- 15 *Erna Woll* "Engelballade"
- 17 **Programm**
- 19 *Claude Arrieu* "L'eau vive"
- 20 *Lili Boulanger* "Hymne au Soleil"
- 21 Nähkästchen-Klavier und Wespentaille
- 25 Wespentaille-Kürasstaille-Sanduhr-Sans-Ventre
- 27 ...gar keinen Raum für ihre eigenen Füße
- 31 Lagenwechsel: Das Zentrum für feministische
Studien an der Universität Bremen
- 33 Die Akteurinnen

Liebe Gäste!

Frauen sind bis in unser Jahrhundert hinein viele Steine in den Weg gelegt worden, wenn sie Komponistinnen werden wollten. Ein wesentliches Hindernis war, daß Frauen grundsätzlich überhaupt keinen Beruf ergreifen sollten, auch nicht den der Komponistin, und daß ihnen deshalb auf allen Gebieten keine solide Ausbildung ermöglicht wurde, schon gar nicht solch eine gründliche wie ein Studium der Komposition. Ein Roman mag sich noch autodidaktisch schreiben lassen; aber die Komposition vor allem groß besetzter Musikwerke erfordert umfangreiche Fachkenntnisse. Am Komponieren haftet zudem noch der Nimbus des Einsamen, des Außerordentlichen und des Genialischen, ein Nimbus, der überhaupt nicht in Einklang steht mit dem, was von einer Frau erwartet wurde und wird. Und Komponieren erfordert in besonderem Maße das, was Virginia Woolf für sich als Schriftstellerin wünschte und forderte und was Frauen in Ehe und Familie bis heute oftmals fehlt: ein Zimmer für sich allein.

Wenn Frauen überhaupt komponiert haben, dann häufig für kleine Besetzungen, so daß die Werke von ihnen selbst oder im kleinen privaten Kreis aufgeführt werden konnten.

Selten haben sie für große Besetzungen wie Chor, Orchester oder Oper geschrieben, da die öffentliche Aufführung solcher Werke von der finanziellen Unterstützung durch Konzertveranstalter und Publikum abhängt.

Dennoch gibt es einige Chor- und Orchesterwerke von Frauen. Eine günstige Zeit für den Aufbruch auch von Frauen zu neuen Ufern waren die 30er und 40er Jahre des 19. Jahrhunderts, politisch die Zeit des Vormärz. Werke aus dieser Zeit stehen im Zentrum unseres Programms: Chorlieder (1846) von Fanny Hensel, der Schwester von Felix Mendelssohn Bartholdy, die Erstaufführung der 1. Konzertouvertüre (1834) von Louise Farrenc, deren Werke zur Zeit an der Universität Oldenburg von Prof. Dr. Freia Hoffmann herausgegeben werden, und das gleichzeitig in den Jahren 1833 bis 1835 komponierte virtuose Klavierkonzert op. 7 der damals erst 15jährigen Clara Wieck, später Schumann.

Die drei Komponistinnen gehören zu einer Epoche und lebten und arbeiteten doch unter ganz unterschiedlichen Bedingungen. Fanny Hensel, geb. Mendelssohn, stammte aus einer großbürgerlichen Familie mit jüdischer Vergangenheit und nutzte ihre vielseitige und

umfassende musikalische Kompetenz im wesentlichen nicht als professionelle Musikerin, sondern zur Gestaltung eines erfolgreichen privaten musikalischen Salons. Erst gegen Ende ihres Lebens hat sie sich entschieden, sich von der Familientradition zu befreien und hat einige Werke drucken lassen. Dazu zählt auch zwei der Lieder des heutigen Programms: „Im Wald“ und „Schöne Fremde“.

Ganz anders dagegen Clara Schumann, geb. Wieck. Sie war von ihrem Vater, selbst Klavierlehrer, seit ihrem fünften Lebensjahr systematisch zur Pianistin, also zur Berufsmusikerin, ausgebildet worden. Das Komponieren nahm den zweiten Rang ein, wurde nie zur Hauptsache, auch wenn ihr erstes und einziges Klavierkonzert als Werk einer 15jährigen eine enorme Leistung darstellt.

Auch Louise Farrenc war professionelle Musikerin, auch sie kam vom Klavier, aber ihr gelang es, dem Komponieren in der Mitte ihres Lebens großen Raum zu schaffen. Ihre erste Konzertouvertüre ist noch ganz klassischen Formen verpflichtet: Es ist eine perfekte Sonatenhauptsatzform mit langsamer Einleitung. Lediglich der strenge Dualismus der beiden Themen ist überwunden; stattdessen ist das Seitenthema eine

Fortentwicklung des Hauptthemas. Clara Schumanns Klavierkonzert dagegen ist schon weit von klassischen Formen entfernt. Sie setzt sich über gewohnte Satztypen wie Sonaten- und Rondoform in den Ecksätzen hinweg, sie löst die Satzgrenzen auf, und sie rückt das Konzert in die Nähe eines Klaviersolostücks: Der Zielpunkt der Entwicklung des ersten Satzes liegt außerhalb seiner selbst, nämlich im ungewöhnlichsten Satz des gesamten Konzerts, im langsamen mittleren Satz, in der Romanze für Klavier und Cello solo.

Während Louise Farrenc sich nicht an ihren französischen Zeitgenossen orientierte, sondern stilistisch an der Wiener Klassik ansetzte, ist der Tonfall von Lili Boulanger (1893 - 1918) unüberhörbar französisch. Sie war früh vollendet. Schon mit 20 Jahren gewann sie als erste Frau den Prix de Rome.

Claude Arrieu (1903 -1990) ist die dritte Französin, sogar die dritte Pariserin dieses Programms. Während Farrenc genau wie Schumann und Hensel noch auf das kostbare Privileg privaten Kompositorsunterrichtes angewiesen gewesen war, haben Boulanger und Arrieu bereits am Conservatoire studieren können: eine Frucht des zähen Kampfes um das Recht auf Bildung, den die Frauen in der zweiten Hälfte des 19. Jhdts. begonnen hatten.

Arrieu arbeitete als Produzentin am Rundfunk; sie komponierte für alle musikalischen Genres, auch zahlreiche Bühnenerwerke und für Rundfunk, Film und Fernsehen.

Erna Woll (geb. 1917) studierte in den 40er Jahren in Deutschland unter schwierigen Bedingungen Kirchenmusik, Komposition und Schulmusik und stellte ihre kompositorischen Talente vor allem in den Dienst der Komposition für ihre beiden beruflichen Arbeitsfelder: Schule und Kirche.

Violeta Dinescu (geb. 1953) hat in Rumänien Komposition studiert, ist als Komponistin international erfolgreich und jetzt Professorin für Theorie an der Universität Oldenburg. Sie steht in diesem Reigen von Komponistinnen als Beispiel dafür, daß es heute zumindest möglich ist, als Frau hauptberuflich Komponistin zu sein.

Ich freue mich, daß Sie gekommen sind, und wünsche Ihnen einen anregenden und musikalisch vielfältigen Abend!

Susanne Gläß, Universitätsmusikdirektorin

Die Werkausgabe Louise Farrenc

Von den drei Kompositionen, die das Uni-Orchester im Sommersemester 2000 einstudiert hat, liegt derzeit nur eine, das Klavierkonzert op. 7 von Clara Schumann, in Form von gedruckten Notenausgaben vor: Eine kleinformatige Studienpartitur ist im Musikalienhandel zu kaufen, das Aufführungsmaterial, also eine große Dirigierpartitur sowie Einzelstimmen für die jeweiligen Instrumente, ist beim Verlag leihweise erhältlich. „Joc“ von Violeta Dinescu wurde als handschriftliches Material dankenswerterweise von der Komponistin selbst zur Verfügung gestellt. Die gedruckte Ausgabe der Konzertouvertüre op. 23 von Louise Farrenc ist derzeit in Vorbereitung; Partitur und Stimmen befinden sich im Korrekturverfahren und werden voraussichtlich in der zweiten Jahreshälfte gedruckt werden und im Handel erscheinen. Bis dahin hat diese Komposition, und zwar seit fast 170 Jahren, ebenfalls nur in handschriftlicher Form existiert: Die französische Nationalbibliothek in Paris bewahrt in ihren Beständen zwei Partituren des Werkes auf, die beide von der Komponistin niedergeschrieben worden sind.



Louise Farrenc (1804-1875)

Die Zugänglichkeit in Noten entspricht dem Bekanntheitsgrad der drei Werke; beide Faktoren bedingen sich gegenseitig: Clara Schumann ist nicht zuletzt aufgrund ihrer Ehe

mit dem berühmten Robert Schumann als eine der ersten Entdeckungen der Frauenbewegung auch in das allgemeine Bewußtsein von MusikliebhaberInnen gerückt, so daß bald auch der Bedarf an Aufführungsmaterial für Konzerte und CD-Einspielungen erkannt wurde. Vielleicht haben Sie ihr Klavierkonzert schon einmal gehört, es gibt bereits mehrere CD-Einspielungen. Violeta Dinescu „Joc“ können Sie nicht kennen - es wurde 1985 komponiert und wird heute uraufgeführt. Und auch die im Jahr 1834 entstandene Konzertouvertüre von Louise Farrenc ist nach ihrer Uraufführung Mitte des 19. Jahrhunderts erst vor wenigen Jahren in Amerika wieder aufgeführt worden, und in Europa wird sie heute zum ersten Mal wieder in einem öffentlichen Konzert gespielt. Im Hinblick auf die Bekanntheit der Kompositionen von Frauen hat sich durch die Entdeckungsarbeit der Frauenbewegung in den letzten Jahren einiges getan. Neben zahlreichen neuen CDs liegen inzwischen auch erfreulich viele Notenausgaben für den praktischen Gebrauch vor. Doch leider läßt auch dieser Stand noch zu wünschen übrig, denn die Ausgaben sind oftmals von unzureichender Qualität (z. B. Fehlerhaftigkeit des Notentextes und ungenaue Wiedergabe der Originalquellen). Vor allem aber ist die Auswahl der

herausgegebenen Stücke klein und einseitig: In den Verlagskatalogen sind vor allem Vokalwerke (Lieder und Chöre) und Instrumentalwerke für kleine Besetzungen zu finden, Klavier solo, Duos, Trios usw. Große kammermusikalische Besetzungen und besonders Orchesterwerke stellen die Ausnahme dar. Mag das Vorurteil, Frauen könnten nicht komponieren, lange überwunden sein, so bleibt das Vorurteil, Frauen hätten überwiegend kürzere Stücke für kleine Besetzungen geschrieben, bei dieser Notenauswahl weiter bestehen, und auch die Vorstellung von der Qualität eines Werkes selbst kann unter einer schlechten Edition leiden.

Der eigentliche Grund für das Fehlen der entsprechenden Ausgaben ist jedoch nicht das Fehlen der entsprechenden Werke, sondern der erhebliche, nicht zuletzt finanzielle, Aufwand, den z. B. die Edition einer Sinfonie oder einer Oper bedeutet, und die qualifizierte wissenschaftliche Ausbildung, die für diese Arbeit notwendig ist. Die großen wissenschaftlichen Gesamtausgaben, wie sie die Musikwissenschaft derzeit für eine Fülle von Komponisten erarbeitet, stehen sowohl für die Werke von Clara Schumann und Fanny Mendelssohn-Hensel, als auch für Francesca Caccini, Barbara Strozzi, Marianne Martinez oder Emilie Mayer und Lili

Boulanger nach wie vor aus. Es gibt bisher nur eine Komponistin, der eine kritische Gesamtausgabe gewidmet ist: Die 27bändige Werkausgabe der literarischen Werke von Annette von Droste-Hülshoff enthält zwei Bände mit Musikalien (vor allem Lieder und Liedbearbeitungen, daneben Chorsätze und Fragmente zu drei Singspielen). Für die Aufnahme des musikalischen Werkes in die Droste-Edition war jedoch offensichtlich eher die unzweifelhafte Qualität des literarischen Werkes ausschlaggebend als die Qualität der Kompositionen selbst.

Um so notwendiger, erfreulicher und überraschender war 1995 die Entscheidung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), an der Universität Oldenburg ein Forschungsprojekt zu finanzieren, das in Zusammenarbeit mit dem Florian Noetzel Verlag in Wilhelmshaven die wissenschaftliche Edition der Werke Louise Farrencs vorlegen wird. Bis dahin galt die französische Komponistin allenfalls als Geheimtip für Kammermusikinteressierte. Viele ihrer Kompositionen für kleinere Besetzungen waren bereits auf CD oder bei Rundfunkanstalten eingespielt, darunter zwei Klavierquintette, zwei von vier Klaviertrios und ein Nonett für Blas- und Streichinstrumente. Aber von den

Orchesterwerken (drei Sinfonien und zwei Konzertouvertüren) war nur die 3. Sinfonie durch einige Aufführungen in Deutschland (z. B. in Bremen) und der Schweiz bekannt. Und obwohl Musikerinnen und Musiker die Kompositionen von Louise Farrenc gern in ihre Konzertprogramme aufgenommen hätten, war dies kaum möglich: Im Handel waren Noten nur von einem einzigen Werk (einem Klaviertrio) erhältlich, und zwar als Reprint eines Druckes aus dem 19. Jahrhundert. Die anderen Werke mußten entweder direkt aus den alten Drucken gespielt werden, deren Beschaffung bei den Bibliotheken kostspielig ist, oder aus mühsam per Hand von den Partituren abgeschrieben Stimmen. Die Farrenc-Werktausgabe, die an der Universität Oldenburg unter der Leitung von Prof. Dr. Freia Hoffmann bis zum Jahr 2002 entsteht, wird in 13 Bänden die Orchester- und Kammermusik sowie eine repräsentative Auswahl der Klavierwerke enthalten. Die editorische Bearbeitung soll, so die Konzeption der Ausgabe, sowohl aufführungspraktischen wie auch wissenschaftlichen Bedürfnissen genügen. So gibt nicht nur ein Bandvorwort ausführliche Informationen über die jeweiligen Werke, sondern es werden auch BenutzerInnen, die sich analytisch mit den Werken befassen wollen, in einem Kritischen Apparat darüber

informiert, welche Quellen der Ausgabe zugrunde liegen, welche Korrekturen die Komponistin in ihrer eigenen Niederschrift vorgenommen hat, worin sich die vorliegenden Quellen unterscheiden und welche - offensichtlichen - Schreib- bzw. Druckfehler die Herausgeberin korrigiert hat. Wenn eine Ausgabe auch aufführungspraktischen Zwecken dienen soll, kann sie sich nicht darauf beschränken, den in den Quellen vorgefundenen Notentext philologisch präzise wiederzugeben. Sie muß in bestimmten Fällen Vortragsbezeichnungen (Dynamik, Artikulation) vereinheitlichen, damit alle beteiligten MusikerInnen eines Orchesters oder Kammerensembles ihren jeweiligen Einzelstimmen dieselben Informationen entnehmen können und die Probenarbeit nicht durch zeitaufwendige Verabredungen der notwendigen Anpassungen erschwert wird. Herausgeberzusätze dieser Art sind selbstverständlich im Druck als solche kenntlich gemacht. Seit dem Beginn unserer Arbeit im Jahr 1996 und besonders seitdem der Verlag sein Subskriptionsangebot weltweit verbreitet, können wir ein steigendes Interesse an den Werken Louise Farrencs sozusagen live beobachten. Die Konzertreihe der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen mit

Kammermusikwerken Louise Farrencs im Jahr 1999, eine Gesamteinspielung der Orchesterwerke durch die Radio-Philharmonie Hannover des NDR auf CD sowie die heutige Aufführung der 1. Konzertouvertüre durch das Uni-Orchester sind einige Projekte, für die die Farrenc-Edition Notenmaterial zur Verfügung gestellt hat.

Louise Farrenc (1804-1875),
Konzertouvertüre Nr. 1 e-Moll, op. 23 (1834)

Die beiden im Jahr 1834 entstandenen Konzertouvertüren, von denen heute die erste auf dem Programm steht, markieren einen Wendepunkt im kompositorischen Schaffen Louise Farrencs. Nachdem sie in etwa zehn Jahren kompositorischer Praxis fast ausschließlich Klaviermusik geschrieben hatte, Variationen und Charakterstücke im Geschmack der Zeit, sind die Ouvertüren der erste Schritt in eine neue Richtung des Komponierens. Äußerlich wird dies in Umfang und Besetzung der Werke deutlich: Die Ouvertüren weisen mit paarig besetzten Holzbläsern, vier Hörnern, zwei Trompeten und drei Posaunen die größte Orchesterbesetzung auf, für die Louise Farrenc überhaupt komponiert hat. Als musikalische

Form wählte Farrenc für die Ouvertüren die Sonatensatzform mit langsamer Einleitung. Besetzung, Umfang, Form und Stil der Konzertouvertüren deuten auf eine neue kompositorische Intention im Schaffen Farrencs hin. Waren die vorangegangenen Klavierwerke je nach Schwierigkeitsgrad für den Liebhabermarkt, für Unterrichtszwecke oder auch für Konzertauftritte in kleinerem Rahmen bestimmt, so beanspruchen diese Orchesterwerke erstmals den Aufwand und Rahmen von großen Konzerten. Dies ist für eine Frau im 19. Jahrhundert umso erstaunlicher, als sie, den gesellschaftlichen Konventionen entsprechend, weder ein Orchesterinstrument zu spielen gelernt hatte, noch als Orchesterdirigentin hätte auftreten können. Beides stellt nicht nur eine erhebliche Erfahrungsquelle dar, von der die männlichen Kollegen stets profitiert haben, sondern selbst zu dirigieren war im 19. Jahrhundert auch die übliche Form, die eigenen Werke dem Publikum vorzustellen. Die Konzertouvertüren op. 23 und 24 kennzeichnen also das Selbstverständnis einer professionellen Komponistin - ein Selbstverständnis, das Louise Farrenc durch lebenslange kontinuierliche Arbeit in den verschiedensten musikalischen Gattungen und mit den späteren Sinfonien und Kammermusikwerken einlöste. Obwohl auch

in Frankreich mit ihrem Beruf eine Ausnahme, scheint eine Laufbahn wie die Louise Farrencs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts doch in Frankreich leichter möglich gewesen zu sein als in Deutschland. Verglichen etwa mit Clara Schumann, die neben ihrer pianistischen Karriere nur gelegentlich komponierte, und im Gegensatz zu Fanny Mendelssohn-Hensel, Josephine Lang oder Johanna Kinkel, die ihre kompositorische Begabung nur innerhalb eng gezogener bürgerlicher Wirkungsgrenzen entfalten konnten, genoß Louise Farrenc zunächst erhebliche Unterstützung durch Eltern und Ehemann, darüber hinaus aber auch einen vergleichsweise freien Zugang zu den Institutionen und zur Öffentlichkeit der Musikmetropole Paris (sie war über 30 Jahre lang als Klavierprofessorin an dem europaweit berühmten Pariser Konservatorium tätig). Ein Korrespondent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung berichtet anlässlich der Uraufführung der 2. Sinfonie im Jahr 1846 aus Paris: „Der Erfolg war wiederum sehr bedeutend, und die Franzosen bilden sich nicht wenig darauf ein, neben ihrer berühmten Sand auch eine Tonkünstlerin zu haben, die dieser in künstlerischem Werthe nicht nachsteht.“ Die bereits erwähnte Form des Sonatensatzes entspricht den zeitgenössischen

kompositorischen Gepflogenheiten nicht nur für die Gattung der Konzertouvertüre, sondern für alle Kopfsätze von mehrsätzig angelegten Werken der gesamten Instrumentalmusik, Sinfonien, Streichquartette etc. Die hier vorgestellte Konzertouvertüre wird jedoch nicht nur ihrer Zugehörigkeit zu den Instrumentalgattungen gerecht, sie trägt auch deutliche Züge ihrer Herkunft von der Opernouvertüre, die als Eröffnung eines Bühnenwerkes dient und das Publikum auf die bevorstehenden dramatischen Geschehnisse einstimmen soll. Der Tutti-Einsatz des gesamten Orchesters im unisono, mit pompös-feierlichen Punktierungen, zieht gewissermaßen den Vorhang auf, unterbrochen nur von einem kurzen Einschub der solistisch (wie auf einer Bühne) dialogisierenden Bläserstimmen. Nachdem der Blick auf die Bühne frei ist, tritt das erste Thema in den Violinen auf. Mit seinen schnellen Zweierbindungen ist es nach der wuchtigen Einleitung unerwartet leichtfüßig. Das zweite Thema, eine ausgreifende Klarinetten-Kantilene, wird in den Violinen von einem immer wiederholten kleinen Ausschnitt des ersten Themas begleitet - eine Vorausdeutung der sich anschließenden Wandlungen und Neukombinierungen, die beide Themen im folgenden durchlaufen werden.

Christin Heitmann
Farrenc-Edition, Universität Oldenburg

Clara Schumann „Die stille Lotosblume“

Text: Emanuel Geibel] (op. 13, Nr. 6)

Die stille Lotosblume steigt aus dem blauen
See,
die Blätter flimmern und blitzen, der Kelch ist
weiß wie Schnee.

Da gießt der Mond vom Himmel all seinen
gold'nen Schein,
gießt alle seine Strahlen in ihren Schoß
hinein.

Im Wasser um die Blume kreiset ein weißer
Schwan,
er singt so süß, so leise und schaut die Blume
an.

Er singt so süß, so leise und will im Singen
vergehn.
O Blume, weiße Blume, kannst du das Lied
verstehn?



Clara Schumann „Der Mond kommt still gegangen“

[Text: Emanuel Geibel] (op. 13, Nr. 4)

Der Mond kommt still gegangen
mit seinem gold'nen Schein,
da schläft in holdem Prangen
die müde Erde ein.

Und auf den Lüften schwanken
aus manchem treuen Sinn
viel tausend Liebesgedanken
über die Schläfer hin.

Und drunten im Tale, da funkeln
die Fenster von Liebchens Haus;
ich aber blicke im Dunkeln
still in die Welt hinaus.

Clara Schumann

„Ich stand in dunklen Träumen“

[Text: Heinrich Heine] (op. 13, Nr. 1)

Ich stand in dunklen Träumen und starrte ihr
Bildnis an,
und das geliebte Antlitz heimlich zu leben
begann.

Um ihre Lippen zog sich ein Lächeln
wunderbar,
und wie von Wehmutstränen erglänzte ihr
Augenpaar.

Auch meine Tränen flossen mir von den
Wangen herab,
und ach, ich kann's nicht glauben, daß ich
dich verloren hab!

Clara Schumann

„Sie liebten sich beide“

[Text: Heinrich Heine] (op. 13, Nr. 2)

Sie liebten sich beide,
doch keiner wollt' es dem anderen gestehn.
Sie sahen sich an so feindlich,
und wollten vor Liebe vergehn.
Sie trennten sich endlich
und sah'n sich nur noch zuweilen im Traum,
waren längst gestorben
und wußten es selber kaum.

Clara Schumann

„Liebeszauber“

[Text: Emanuel Geibel] (op. 13, Nr. 3)

Die Liebe saß als Nachtigall
im Rosenbusch und sang;
es flog der wunderschöne Schall
den grünen Wald entlang.
Und wie er klang, da stieg im Kreis
aus tausend Kelchen Duft,
und alle Wipfel rauschten leis',
und leiser ging die Luft;
die Bäche schwiegen, die noch kaum
geplätschert von den Höh'n,
die Rehlein standen wie im Traum,
und lauschten dem Getön.
Und hell und immer heller floß
der Sonne Glanz herein,
um Blumen, Wald und Schlucht ergoß
sich goldig roter Schein.
Ich aber zog den Weg entlang
und hörte auch den Schall.
Ach! Was seit jener Stund' ich sang,
war nur sein Wiederhall.

Fanny Hensel

„Schöne Fremde“

[Text: Joseph von Eichendorff]

Es rauschen die Wipfel und schauern,
als machten zu dieser Stund
um die halbverfallenen Mauern
die alten Götter die Rund.

Hier unter den Myrthenbäumen
in heimlich dämmernder Pracht,
was sprichst du wirr wie in Träumen zu mir,
phantastische Nacht.

Es funkeln mir zu alle Sterne
mit glühendem Liebesblick,
es redet trunken die Ferne
von künftigem großen Glück.



Fanny Hensel-Mendelssohn
„Schweigt der Menschen laute
Lust“

[Text: Joseph von Eichendorff]

Schweigt der Menschen laute Lust:
Rauscht die Erde wie in Träumen
wunderbar mit allen Bäumen,
was dem Herzen kaum bewußt,
alte Zeiten, linde Trauer,
und es schweifen leise Schauer
wetterleuchtend durch die Brust.

Fanny Hensel-Mendelssohn
„Im Wald“

[Text: Emanuel Geibel]

Im Wald, im hellen Sonnenschein,
wenn alle Knospen springen,
dann mag ich gerne mittendrein
eins singen.

Wie mir zu Leid und Lust,
im Wachen und im Träumen,
das stimm ich an aus voller Brust
den Bäumen.

Und sie verstehen mich gar fein,
die Blätter alle lauschen
und fall'n am rechten Orte ein
mit Rauschen.
Und weiter wandelt Schall und Hall
in Wipfeln, Fels und Büschen.
Hell schmettert auch Frau Nachtigall
dazwischen.

Da fühlt die Brust am eignen Klang,
sie darf sich was erkühnen,
o frische Lust, Gesang, Gesang
im Grünen.

Fanny Hensel-Mendelssohn
„Morgengruß“

[Text: Wilhelm Hensel]

Um heller Blumen Farbenring
tagt Biene schon und Schmetterling,
durch Gräser schlüpft der Käfer,
im Perlenglanze steht die Au,
die Bäume schütteln goldnen Tau,
erwacht vom Traum, ihr Schläfer.

Ja hebe dich, o Seele auch,
und trinke frischen Morgenhauch
in vollen, selgen Zügen,
dein ist die weite, schöne Welt,
vom Grase bis zum Himmelzelt,
zu freiem, weitem Seelenfluge.



Fanny Hensel-Mendelssohn
„Schon kehren die Vögel“

[Text: Joseph von Eichendorff]

Schon kehren die Vögel wieder ein,
es schallen die alten Lieder
ach, die fröhliche Jugend mein,
kehrt sie wohl auch noch wieder?
Ich weiß nicht, was ich so traurig bin,
Wolken im Herbst jagen,
die Vögel ziehn über die Wälder hin
wie in den Frühlingstagen.

Erna Woll

„Engelballade“

1985

[Text: Cordelia Spaemann]

Ein Engel ist in die Stadt gekommen zu allen,
ein Engel, ein Engel!

Ein Schaffner hat ihn am Bahnhof gesehn:
mit Flügeln, Flügeln, Flügeln?
Halleluja, halleluja, ein Engel mit Flügeln?

Ein Engel ist in die Stadt gekommen,
nicht nur zu den Frommen.
Ein Schaffner hat ihn am Bahnhof gesehn:
der hat gesagt, der Engel sei schön.
Sophia, die Putzfrau aus Griechenland,
erkannte ihn und gab ihm die Hand.

Gloria, gloria, ! Don, don!
Die Engel schweben, schweben, schweben.
Man sah ihn auch in der Liederhalle.
Der Engel konnte die Lieder alle.
Er hat sie dreistimmig mitgesummt,
da ist der Gesangverein verstummt.



Bei rot ist er über die Straße geschwebt,
das hatten die Leute noch nie erlebt.
Ein Schutzmann hat mit dem Finger gedroht,
doch schweben darf man auch bei Rot.
Die ganze Stadt war voll Heiterkeit!
Und die Eiligen hatten plötzlich Zeit.
Die Kinder, fanden ganz nebenbei
auf der Schulbank morgens ein Osterei.

Beim Übungsschießen der Bundeswehr,
da funktionierte kein einziges Gewehr.
Am Sonntag, pünktlich beim Glockenklang,
saß der Engel auf der Kirchenbank.
Nun gab es auf einmal ein großes Gedrängel
aller Kirchenbesucher nur um den Engel.

Wie schön, wie gut, ein Engel, unter uns!
Wo kommt dieser Engel her?
Ein Pfarrer bewies da den Leuten geübt,
daß es die Engel doch gar nicht gibt.
Wo kommt dann bloß dieser Engel her?
Man drehte sich um, und die Bank war leer.
Die Leute, die suchten den Engel sehr.
Wir alle suchen den Engel sehr.

Programm

Violeta Dinescu (geb. 1953), Joc. Danse
roumaine (1985)
Orchester der Universität Bremen *Leitung*
Susanne Gläß

Clara Schumann (1819 - 1896), aus 6 Lieder
op. 13: Nr. 1, 2, 3, 6 und 4
Antje Siefert *Mezzosopran* - Sabine Gnadler
Klavier

Fanny Hensel (1805 - 1847), aus Weltliche a-
capella-Chöre (1846): „Schweigt der
Menschen laute Lust“, „Im Wald“,
„Morgengruß“, „Schöne Fremde“, „Schon
kehren die Vögel“

Claude Arrieu (1903 - 1990), „L'eau vive“
(1946)

Erna Woll (geb. 1917), Engelballade (1985)
Universitätschor *Leitung Heribert Langosz*



Lili Boulanger (1893 - 1918),
"Hymne au Soleil" (1912)
Universitätschor *Leitung Heribert Langosz*
Antje Siefert *Mezzosopran*
Sabine Gnadler *Klavier*

Louise Farrenc (1804 - 1875), 1.
Konzertouvertüre op. 23 E - Dur (1834)
Orchester der Universität Bremen *Leitung*
Susanne Gläß

Clara Schumann, geb. Wieck (1819 - 1896),
Klavierkonzert op. 7 a - Moll (1835) „premier
concert, avec accompagnement d'orchestre“,
Allegro maestoso - Romanze - Finale
Orchester der Universität Bremen *Leitung*
Susanne Gläß - Claudia Janet Birkholz
Klavier - Frank Dzaebel *Violoncello*

Pause

Claude Arrieu

„L'eau vive“

(1946 Editon Amphion)

[Text: Claude Roy]

L'eau des fontaines de la pluie,
la gentille eau la fraiche aux joues.
L'eau qui a peur quand vient la nuit.
L'eau qui pour soi chante tout doux.
L'eau qui murmure l'eau qui dort.
L'eau qui jour avec les anguilles
Avec Marie ou Léonor.
Et les longs cheveux des filles.
L'eau qui paresse, l'eau qui bout.
L'eau qui bouillonne, l'eau qui ment.
L'eau qui desaltère les loups,
L'eau qui noie les jeunes amants,
l'eau file et fuit comme les sort,
comme le temps, comme l'amour.
Comme Marie our Léonor,
l'eau glisse et fuit comme le jour,
serre les mains ferme les doigts
et déjà l'eau file au moulin.
Comme la vie qui devant toi
quand tu l'embrasses est déjà loin
L'eau des fontaines de la pluie l'eau.

Lili Boulanger

„Hymne au Soleil“

(1918 G. Schirmer, Inc.) 1912

[Text: C. Delavigne]

Du soleil qui renaît bénissons la puissance,
avec tout l'univers célébrons son retour.
Couronné de splendeur,
il se lève il s'élance.
Le réveil de la terre est un hymne d'amour.
Sept coursiers qu'en partant le Dieu contient a
peine.
Enflamment l'horizon de leur brûlante
haleine.
O soleil fécond, tu parais!
Avec ses champs en fleurs, ses monts, ses
bois épais,
la vaste mer de tes feux embrasée,
l'univers plus jeune et plus frais,
des vapeurs de matin sont brillants des rosée
(soprano, alto, tenor) du soleil qui renaît
célébrons la puissance.
Du soleil qui renaît bénissons la puissance,
avec tout l'univers célébrons son retour.
Couronné de splendeur,
il se lève il s'élance!
La reveil de la terre,
est un hymne d'amour.



Nächtischchen-Klavier und Wespentaille

Ein Blick zurück in die „gute alte Zeit“ ... als Frauen noch im „Schatten“ standen.

Die Lebensdaten der Komponistinnen, deren Werke im Konzert zur Auführung gelangen werden, erstrecken sich vom frühen 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Außer von Claude Arrieu (1903-1990), Lili Boulanger (1893-1918), Violeta Dinescu (geb. 1953) und Erna Woll (geb. 1917) werden schwerpunktmäßig Werke aus dem 19. Jahrhundert von Louise Farrenc (1804- 1875), Fanny Hensel (1805-1847) und Clara Schumann (1819-1896) erklingen. Vermutlich biographisch bedingt, konzentriert sich die Zeit kompositorischen Schaffens der zuletzt genannten Komponistinnen auf die erste Hälfte des vorletzten Jahrhunderts, die daher in ihrer Vielschichtigkeit schlaglichtartig beleuchtet werden soll.

Die Zeit vom Wiener Kongress (1815) bis zur Märzrevolution (1848) - politisch als Vormärz, technikgeschichtlich als Frühindustrialisierung, kulturgeschichtlich als

Biedermeier sowie kunst- und musikgeschichtlich als Romantik bezeichnet - stellt sich als eine Epoche des Aufbruchs, der sozialen Gegensätze und des Erwachens des Bürgertums zu politischer Verantwortung dar. Gekennzeichnet ist diese Zeit einerseits durch herausragende wissenschaftliche Leistungen, zukunftsweisende Erfindungen und Entdeckungen wie beispielsweise die Entdeckung und Berechnung des Planeten Neptun, die Erfindung der Dampflokomotive, der Schiffsschraube, des Kunstdüngers, der Zündhölzer oder die Entdeckung der narkotischen Wirkung von Lachgas und Äther etc.... aber auch durch rapides Bevölkerungswachstums, die Flucht der Landbevölkerung in die Städte, die hoffnungslose Lage der Unterschichten, die aufgrund fehlender Arbeitsmöglichkeiten durch die in Deutschland erst langsam einsetzende Industrialisierung unterhalb des Existenzminimums dahinvegetierten (v. Aretin;18).

Konträr zu Not und Armut unterer Sozialschichten steht zeitgleich das Biedermeier, das in Deutschland und Österreich sein stärkste Ausprägung fand. Mit Biedermeier assoziiert man die gute, alte Zeit bürgerlichen Glücks und Wohlbehagens. „Gefühlvoll, liederfroh, mit viel Sinn für die

sanften und feinen Genüsse des Daseins“ (Klein;47) präsentierte sich das gehobene Bürgertum. Dem bürgerlichen Familienmodell zufolge, war die Rolle der Frau gänzlich auf die Geborgenheit des häuslichen Bereichs beschränkt. Juristisch unter die Vormundschaft des Ehemannes gestellt und durch diesen sozial abgesichert, präsentierte sich die Frau als Statussymbol des Mannes. Indiz für die der Frau des wohlhabenden Bürgertums zugeschriebene Position in der Gesellschaft ist beispielsweise das Nächtischchen-Klavier, das zusätzlich auch mit einer Schreibvorrichtung ausgestattet sein konnte.



Nächtischchen-Klavier, Wien (?), 1. Hälfte 19. J., publiziert mit freundlicher Genehmigung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Inv.-Nr. MfNE 218.

Dieses für die Biedermeierzeit typische „Möbel“ stellt eine geniale Erfindung dar, weil es auf engstem Raum die Aktivitäten ermöglichte, die diesen Frauen gestattet waren bzw. von ihnen erwartet wurden. Von groben Arbeiten durch entsprechendes Dienstpersonal entlastet, befaßte sich die Dame des Hauses - modisch bzw. luxuriös gekleidet und hübsch anzusehen- mit feinen, nicht selten nutzlosen Handarbeiten. Sie schrieb Briefe und vertrieb sich die Zeit mit Klavierspiel, wobei der begrenzte Tonraum und das geringe Klangvolumen dieser Tafelklaviere in Nächtischchenform offenbar ausreichend waren.

Vernachlässigt man regionale Unterschiede und zeitliche Verschiebungen, so läßt sich die Frauenmode der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts grob folgendermaßen charakterisieren. Zu Beginn der Biedermeier-Zeit war die Frauenmode noch durch die schlanke, hochgegürtete Empire-Silhouette gekennzeichnet, die sich schnell veränderte, indem die Taille wieder an ihre natürliche Stelle rückte und mittels Korsett zur Wespentaille eingeschnürt wurde. Tiefe, häufig von breiten, reich verzierten Schulterkragen geschmückte Dekolletés, tief angesetzte, weite Ärmel, fußfreie, weite Röcke, die zierliche, flache Kreuzbandschuhe

und ab ca. 1830 Stiefeletten sichtbar werden ließen, sind charakteristisch für die Zeit. Einige dieser Stilmerkmale lassen sich auch den Darstellungen von Fanny Mendelssohn-Bartholdy (später Hensel, Abb. 2) von 1821 und Clara Wieck (später Schumann, Abb. 3) von 1832 wiederfinden. Auf der Lithographie von Clara Wieck fällt nicht nur der einengende Schnitt des Kleides, sondern auch die langen, eng anliegenden Ärmeln mit weiten Überärmeln auf, die tief unterhalb der Schulterlinie angesetzt sind. Enger Kleiderschnitt in Verbindung mit den extrem engen Ärmeln müssen sehr unbequem und bewegungseinschränkend gewesen sein, so daß man sich fragt, wie in derartiger Kleidung Klavier gespielt werden konnte. Am Instrument als Sechzehnjährige ist Clara Wieck in einem Kleid porträtiert worden, daß ihr weitaus mehr Bewegungsfreiheit beim Musizieren zugesteht. Das Haar trug man in der Mitte gescheitelt, hinten kunstvoll hochgesteckt und mit seitlichen Lockentuffs oder Korkenzieher- bzw. Stocklocken, wie es auch auf dem Bild von Fanny Mendelssohn-Bartholdy zu sehen ist.



Fanny Mendelssohn Bartholdy, Zeichnung von Wilhelm Hensel 1821 (entnommen aus Françoise Tillard: Die verkannte Schwester. Die späte Entdeckung der Komponistin Fanny Mendelssohn Bartholdy. Aus dem Französischen von Ralf Stamm München 1994.)

Im Spätbiedermeier, kostümgeschichtlich als Zweites Rokoko bezeichnet, wurden die Röcke bodenlang und mit übereinander gestuften Volants verziert, wobei die Anzahl der Unterröcke ständig zunahm, so daß der Weg zur Krinoline vorgezeichnet war, um die Röcke in Form zu halten.

Als die Röcke immer weiter wurden und die Taille sich vorn zuspitzte, konnten sich die Damen gar nicht eng genug schnüren, so daß ein Wiener Schneider im Jahre 1833 ein

Patentmieder inseriert haben soll, dessen Schnürung im Falle des Übelwerdens ohne fremde Hilfe schnell von der Dame selbst gelöst werden konnte (Thiel;319). Wegen der weiten Ärmel und der umfangreichen Röcke dienten während der Biedermeier Zeit Schultertücher, Schals und Umhänge als wärmende Kleidungsstücke. Mit Biedermeier assoziiert man als Kopfbedeckung die für diese Stilepoche so typische Schute, die 40 Jahre en vogue war; Modedarstellungen zeigen aber auch große, phantasievoll geschmückte Hutkreationen. Als Medium der Koketterie waren der Sonnenschirm und für die Ballgarderobe der Fächer unentbehrliches Requisit.

Durch Kleidung und Zeitgeist ins textile und gesellschaftliche Korsett gezwängt, waren die Frauen des gehobenen Bürgertums im allgemeinen fixiert und in ihrer freien Entfaltung behindert. Von Clara Schumann ist bekannt, daß sie das zeittypische Rollenbild durchbrach, indem sie als Ehefrau und mehrfache Mutter öffentlich als Pianistin auftrat. Gleichzeitig verhielt sich Clara Schumann aber durchaus rollenkonform, indem sie selbstverständlich den Haushalt organisierte, sich um das seelische Wohlbefinden ihres Mannes kümmerte und seine Kompositionen ins Reine schrieb, was



Clara Wieck, 1832 (entnommen aus: Catherine Lépront. Clara Schumann, Künstlerin und Frauenschicksal. 2. Aufl., dt. Ausgabe München 1991. Deutsche Übersetzung von Alexandra von Reinhardt.)

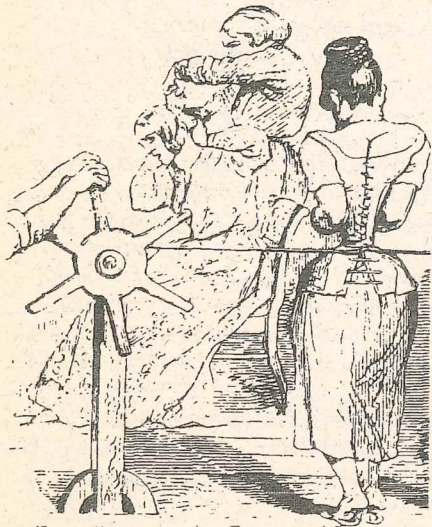
sie später auch für Johannes Brahms tat (Reich, 199ff.).

Eingebunden in ihre Zeit - aber dennoch aus dem „Schatten“ heraustretend, begegnen uns Louise Farrenc, Fanny Hensel und Clara Schumann. Erst in Kenntnis des zeitgeschichtlichen Hintergrundes sowie gesellschaftlicher Einschränkungen und Zwänge sind ihre Leistungen voll zu würdigen.

Dr. Almuth Schröder, Professorin für Textilwissenschaft im Studiengang Arbeitslehre (Lit. b. d. Verf.)

WESPENTAILLE- KÜRASSTAILLE-SANDUHR-SANS VENTRE

Eingeschnürt in ein Schönheitsideal
Das Korsett im 19. Jahrhundert



„Diese mit Tüll, Streifen und falschen
Wimpeln gespickten Ritter, diese mit
Spargelzangen bewaffneten Skarabäen,
diese Samurais in Zobel und Hermelin,

diese Kürassiere der Lust“ treiben die
Rüstung der in der Belle Époque
begehrten Frau auf die Spitze. Den
Mittelpunkt dieser „Festung“ bildet das
Korsett.

Seit Anfang des 19. Jahrhunderts erlangte das
Korsett, deren Vorläufer die Schnürbrüst und
das Mieder waren, langsam seine
Vorherrschaft im Bereich der modischen
Gestaltung des Frauenkörpers. Das durch
Schnürung und Versteifung meist der
Unterkleidung, seltener der Oberkleidung,
formende Kleidungsstück wurde in den
folgenden Jahren als Zeichen der Moral des
Mittelstandes gesehen. Etwa einhundert Jahre
lang hielt sich diese deformierende Mode.
Erst ab etwa 1917 wurde es allgemein üblich,
dass sich die Frau für die losere
körperunbetonte Kleidlinie entschied, was bei
den von den Männern übernommenen
Aufgaben zur Kriegszeit auch einen
praktischen Beweggrund hatte.
Nachdem vor 1810 die Taille der Damen noch
kurz unter der Brust lag, rückte sie jetzt mit
der Rückkehr des Korsetts wieder um einiges
tiefer bis kurz über die Hüften. Das neue
Korsett war nicht mehr dazu bestimmt den
weiblichen Körper geradezubiegen, sondern
ihn nach den erotischen und ästhetischen
Vorstellungen der Zeit zu formen. Somit war
es ein pädagogisches Werkzeug in Sachen

Anstand und Haltung. Eine schlanke Taille
erhöhte bei einem jungen Mädchen die
Chancen auf dem Heiratsmarkt. So wurde
eine künstliche Frau geschaffen, deren
Zartheit und Zerbrechlichkeit die
Abhängigkeit vom Mann noch unterstreichen
sollte. So wird diese Abhängigkeit auch
deutlich in der Tatsache, dass Frauen noch
nicht wählen durften. Erst ab etwa 1840 war
es, durch eine spezielle Schnürtechnik
möglich das Korsett ohne fremde Hilfe an-
und abzulegen. Diese Zeremonie des
Korsettaufschnürens reizte besonders die
Karikaturisten jener Zeit. Ein unerfahrener
Liebhaber, der nicht wusste, wie er das
Öffnen des Korsetts anstellen sollte wurde
von seiner Geliebten ausgelacht.
So auf einer Zeichnung um 1850 dargestellt:
“- Sag mal Kleiner, magst du Austern?
- Ja...aber lieber mag ich Frauen.
- ...Kannst du sie denn öffnen?-!!!“
Seinen ‚Höhepunkt‘ fand diese Korsettmode
in den Jahren 1868-1875, - zur Zeit der
Turnüre, wo eine Idealtaille einen Umfang
von 43 – 53 cm hatte. Daher entstanden auch
bildhafte Ausdrücke wie Wespentaille oder
Sanduhr.

Auch unter der Badekleidung war das Korsett
bis um 1900 zwingend vorgeschrieben.
Jedoch gab es seit jeher ebenso auch Kritik an
dieser Mode, die nicht nur von ärztlicher Seite

- eine Verschiebung der inneren Organe -
herrührte, sondern beispielsweise auch
berühmte Männer dieser Zeit kritisieren ließ.
Schon 1762 äußerte Rousseau über den
Gebrauch des Korsetts:

„... durch den die Frauen
ihre Taille eher
verunstalten als betonen.
(...) Es ist durchaus nicht
angenehm, eine Frau in
zwei Teile zerlegt zu sehen
wie eine Wespe. (...)“

Erst mit Einsetzen der 20er Jahre des 20.
Jahrhunderts rutschte die Taille erstmals
wieder höher und in der Unterwäsche setzte
sich mehr und mehr der Büstenhalter und zur
optischen Verschmälerung der Hüften das
Mieder durch. Die Begriffe Mieder und
Korsett waren allerdings nicht mehr streng
voneinander getrennt. Heutzutage dient das
Korsett jedoch nur noch der reinen
Figurkorrektur und als Fetisch sexueller
Handlungen.

Kirstin Sievers
Studentin des Fachbereiches
Kulturwissenschaften an der Universität
Bremen.

... gar keinen Raum für ihre eigenen Füße

Die Rolle der Frau im 19. Jahrhundert im Spiegel der Schuhmode.

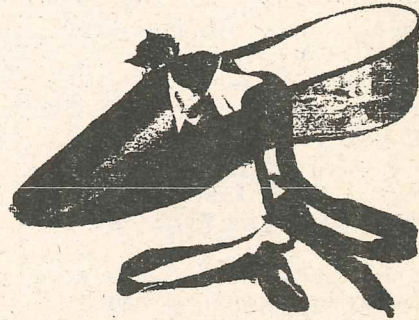
Am 22. Januar 1819 findet *Rahel Varnhagen* (1771-1833) in einem Brief an *Rose im Haag* ein starkes Bild für die Situation der Frauen ihrer Zeit:

„... sie haben der beklatschten Regel nach gar keinen Raum für ihre eigenen Füße, müssen sie nur immer dahin setzen, wo der Mann eben stand, und stehen will; und sehen mit ihren Augen die ganze Welt wie etwa einer, der wie ein Baum mit Wurzeln in der Erde verzaubert wäre; jeder Versuch, jeder Wunsch, den unnatürlichen Zustand zu lösen, wird Frivolität genannt; oder noch für strafwürdiges Benehmen gehalten.“ (1)

Die gesellschaftliche Rolle der Frauen im beginnenden 19. Jahrhundert erlaubte ihnen nicht, auf eigenen Füßen zu stehen. Ihre ganze Existenz wurde von Vätern, Ehemännern und Söhnen bestimmt, und wie ‚angewurzelt‘ standen sie im häuslichen Leben. Unverrückbar waren sie an den Standpunkt

der männlichen Sichtweise gebunden, wenn ihr Verhalten nicht als ‚frivol‘, also unanständig und schamlos gelten sollte.

Am 13. September 1819 wurde Clara Wieck in Leipzig geboren und von ihrem Vater zur Konzertpianistin ausgebildet. Mit 21 Jahren heiratete sie Robert Schumann gegen den Willen des Vaters. Schon zwei Jahre später nahm sie ihre Konzerttätigkeit mit Reisen nach Norddeutschland und Kopenhagen wieder auf, gegen den Wunsch ihres Mannes. Damit bewies sie eine für ihre Zeit große Eigenständigkeit.



Einige Bedingungen dieser Standhaftigkeit möchte ich einmal ungewöhnlich ‚wörtlich‘ nehmen und einen kurzen Blick auf die Schuhe werfen, in denen Frauen im 19. Jahrhundert durch das Leben gingen. Damit wird ein sehr konkreter Aspekt der Lebensbedingungen veranschaulicht, der auch die gesellschaftliche Rolle der Frau widerspiegelt. *„Gerade die Füße vermögen das Unselbstständige und Hin-fällige deutlich vor Augen zu führen.“* stellt der Psychologe Franz Kiener 1959 (!) fest. *„Das ‚schwache Geschlecht‘ möchte auf solche Art andeuten, dass es der Stütze des ‚männlichen Armes bedürfe‘ oder dass es ‚auf den Händen getragen werden wolle, so wertvoll und gebrechlich zugleich sei es.“* (2)

Wie die Kleidermode entspringt auch die Schuhmode keiner bloßen Laune der menschlichen Natur. Die Schuhform bestimmt das ‚Auftreten‘ einer Person, machte im Mittelalter ‚Standes‘-unterschiede deutlich und der Frauenschuh hat auch heute noch eine kulturelle Bedeutung als erotisches Symbol.

Während vor der Französischen Revolution Männer und Frauen des Adels zierliche Schuhe mit Absatz trugen, wurde im 19.

Jahrhundert der Absatz ein typisches Merkmal von Frauenschuhen. Männerschuhe erhielten die noch heute übliche Gestalt der praktischen Schnürstiefel oder Halbschuhe. Zur Zeit Napoleons I. trugen die Damen der Gesellschaft flache, dünnsohlige Stoffschuhe mit langen Kreuzbändern (Escarpins, Abb. 1), von denen höchstens die Spitzen unter den fußbodenlangen Röcken sichtbar werden durften. Nach einer oft zitierten Anekdote beschwerte sich ein Dame bei einem bekannten Pariser Schuhmacher, ihre neuen Schuhe seien nach einmaligem Tragen bereits unbrauchbar, darauf untersucht er die Schuhe und sagt: *„Ah, Madame, ich weiß woran es liegt, Ihr seid damit gegangen.“* (3, 4, 5)



Auch die zierlichen Damenstiefeletten des Biedermeier, jetzt wieder mit Absatz, wurden (etwa ab 1839) unter langen Reifröcken, den berühmten Krinolinen verborgen. „*Erst als die Keckeren unter den Damen, zum Beispiel Kaiserin Eugenie (1826-1920), den Rocksäum über den Knöchel aufsteigen ließen, kamen die niedlichen Stiefelchen (...) endlich ans Tageslicht.*“ (3)

Der Stiefel, ein Symbol männlich kraftvollen Auftretens erschien jetzt in ‚verniedlichter‘ Form an Frauenfüßen. Dies war ein Zeichen zunehmender weiblicher Bewegungsfreiheit, auch außerhalb der ihr zugewiesenen häuslichen Welt. Schuhe dienten nun auch Frauen des gehobenen Bürgertums zur *Fortbewegung*, wie z.B. die mit Blumenmotiven bestickten Stiefeletten des späten 19. Jahrhunderts (Bottines, Abb.2), die auch ‚Opernstiefel‘ genannt wurden.

Das Ideal des kleinen, zierlichen Frauenfußes blieb allerdings weiter wirksam. Die Schuhe waren noch nicht ‚fußgerecht‘ gearbeitet, unterschieden nicht zwischen rechtem und linkem Leisten. Schon im 18. Jahrhundert hatten Ärzte eine fußgerechte Gestalt der Schuhe gefordert und auf die schädliche Wirkung zu enger und zu kurzer Schuhe mit Absatz hingewiesen (6). Aber erst mit der

Entwicklung der Schuhindustrie in der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden passende Leisten für beide Schuhe preiswert und in größeren Mengen hergestellt.

Arbeitsschuhe für die körperlich schwere Industriearbeit und für die Landbevölkerung, wurden nicht nach geschlechtsspezifischen, sondern überwiegend nach praktischen Gesichtspunkten weitgehend aus Holz oder aus einer Holzsohle mit Lederoberteil gefertigt (7).

Die Entwicklung des Frauensports im 19. Jahrhundert prägte das alltägliche Erscheinungsbild der Frauen und veränderte auch die Schuhmode. Die Mehrzahl der bequemen Frauenschuhe sind abgewandelte Männerschuhe und wurden zunächst nur für Männer hergestellt und erst später auch dem Frauenfuß angepasst. „*Die breiten Absätze der ‚vernünftigen‘ Schuhe, mit denen die Suffragetten auf ihre Protestmärsche gingen, kamen bei Wanderschuhen in Mode, und immer mehr Frauen trieben Sport und trugen dazu bequeme Turnschuhe aus Segeltuch und Gummi.*“ (4)

Damit wurde allerdings die Form des *typischen* Frauenschuhs, des Stöckelschuhs nicht beeinflusst. Diese Form der Behinderung weiblicher *Fortbewegung* hat sich bis in die Gegenwart erhalten. „*Die soziale Unfreiheit der Frau in der jeweiligen Gesellschaft drückt sich in dem Maße aus, als die Bekleidung die Bewegung hindert.*“ (8)

Renate von Strauß und Torney
Ärztin / Studentin im Aufbaustudiengang
Öffentliche
Gesundheit/Gesundheitswissenschaften

Literatur und Bildnachweis bei der
Verfasserin.

Lagenwechsel: Das Zentrum für feministische Studien an der Universität Bremen

Wer hat hier Töne? Vorbei die Zeiten des „Nähtischklaviers“ – es geht nun nicht nur um die Plätze an den Flügeln, sondern ebenso um die Noten, die darauf stehen. Das Zentrum für feministische Studien stellt sich den Fragen der Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit sowie den auf den Effekten der Geschlechterdifferenz beruhenden Strukturiertheit der (westlichen) Kultur, Gesellschaft und Wissenschaft.

Das ZFS wurde im Sommersemester 1998 als Zentrale Wissenschaftliche Einrichtung der Universität Bremen gegründet und versteht sich als Ort, an dem Frauen- und Geschlechterforschung aus den unterschiedlichsten Disziplinen gebündelt wird. Die Besonderheit des Bremer Forschungskonzeptes liegt in der umfassenden Interdisziplinarität, die eine Vernetzung von Natur-/Technikwissenschaften mit den Gesellschafts-/Kulturwissenschaften vorsieht. Gleichzeitig werden die Disziplinen nicht aus der Verantwortung entlassen. Die Wissenschaftlerinnen sind durch die Idee der „Doppelstruktur“ neben ihrer Verankerung im ZFS in ihre jeweiligen Fachbereiche eingebunden.

Nachwuchsförderung hat im ZFS einen hohen Stellenwert: Im Rahmen vernetzter Strukturen werden Orte geschaffen, die für Nachwuchswissenschaftlerinnen gestaltbar sind und in denen Wissenschaftspraxis erfahrbar ist. Sie werden beteiligt an der Konzipierung und Organisation von Fachtagungen und Vortragsreihen. Offenheit für neue Fragen ist der Impuls für die wissenschaftliche Vernetzung sowie Theorie-Praxis-Transfer im regionalen und internationalen Austausch.

Zwei Beispiele aus unserer Forschungspraxis: Im Wintersemester 1999/2000 begann die Forscherinnengruppe Konstruktionen von Körper und Geschlecht mit bislang 5 Promotionsvorhaben aus den Bereichen Politik, Kunst, Kultur, Pädagogik und Queer Studies.

° Im Sommer wird es für zwei Wochen hoch hergehen im ZFS. Vom 30. Juli – 11. August findet hier im Rahmen der 100tägigen Internationalen Frauenuniversität (ifu) während der EXPO 2000 eine Studienphase für rund 150 Teilnehmerinnen statt: ‚The Body and Representation. Feminist Research and Theoretical Perspectives‘. Die Internationale Frauenuniversität ‚Technik und Kultur‘ ist ein Pilotprojekt: Zu sechs Themen wird an verschiedenen Universitäts-Standorten Deutschlands von renommierten

Wissenschaftlerinnen und Künstlerinnen aus einem breiten kulturellen Spektrum ein interdisziplinäres Studium für Studentinnen und Nachwuchswissenschaftlerinnen aus aller Welt angeboten.

In Bremen werden für zwei Wochen die rund 150 Teilnehmerinnen des Projektbereichs ‚Körpers‘ erwartet. Inhaltliche Schwerpunkte sind: ‚Sexuality and Agency‘, ‚Body Languages – Body Signs‘, ‚The Body and The New Media‘. Grundlegend für das Konzept sind auch hier Interdisziplinarität sowie Internationalität. Auch öffentliche Veranstaltungen sind geplant.

Für weitere Informationen wenden Sie sich an uns: Universität Bremen, ZFS / Postfach 330 440 / 28334 Bremen / Tel: 0421-218-9375 / zfs@uni-bremen.de / www.zfs.uni-bremen.de

Claudia Janet Birkholz

geboren in Bremen - Musikstudium an der HfK, Bremen bei Prof. K. Seibert - Privatmusiklehrerprüfung - Künstlerische Reifeprüfung - weitere Lehrer: G. Mounier, Paris (Ravel-Interpretation), Cl. Helffer, Paris (zeitgenössische Musik) - Meisterkurse bei: E. Leonskaja, A. Harasiewicz, P. Badura-Skoda, K. H. Kämmerling - Auftritte im Rahmen der "Tage für Neue Musik" (Hannover 1987 und 1994), "Messiaen-Fest" (Düsseldorf 1987), "Pro Musica Nova" (Bremen 1992), "Tage für zeitgenössische Musik" (Dresden 1993) - Konzerttourneen nach Japan und Finnland - diverse Auszeichnungen und Preise - 1992-94 Gastspielverträge am Bremer Theater - Rundfunkaufnahmen, Hörspiel- und Fernsehproduktionen - 1997 CD mit Werken zeitgenössischer Komponisten für Klavier und Schlagzeug mit dem "Duo Avantgarde"



Antje Siefert

- geboren in Braunschweig
 - abgeschlossenes Studium der Fächer Klavier und Geige, dann Wechsel ins Fach Gesang, Lehrer: Heribert Langosz
 - Dudelsackstudium an der Akademie für Alte Musik Brüssel
 - seit 1998 Gesangsstudium an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Lehrerin: Mayling Konga
- Konzerttätigkeit in den Bereichen Oratorium, Lied und zeitgenössische Musik im bremischen und hannoverschen Stadtgebiet und Umkreis.



Sabine Gnadler,

geb. 1963, begann im 6. Lebensjahr Klavier zu spielen. Kontinuierlicher Unterricht in verschiedenen Musikschulen. Prägende Lehrer waren Heinz Trefzger (ein Schüler Strawinskys), Albrecht Burkhardt und Emilia Solloa-Spohn. Als Meilensteine in ihrer musikalischen Ausbildung erlebte sie die Aufführung von Klavierkonzerten mit Orchesterbegleitung: 13-jährig ein Klavierkonzert von J. Haydn und 18-jährig ein Doppelkonzert von J. S. Bach. In dieser Zeit auch häufig als Klavierbegleiterin tätig. 1980 und 1992 Auszeichnungen für Klavierbegleitung bei „Jugend musiziert“. Seit 1991 pianistisches und klavierpädagogisches Studium in der Musikakademie Tübingen bei Wei Tsin Fu. Dort regelmäßige Mitwirkung bei Konzerten. Seit 1992 wohnhaft in Bremen. Dort Gesangsausbildung bei H. Langosz und freiberufliche klavierpädagogische Tätigkeit.

Impressum

Redaktion: Susanne Gläß

Wir möchten Sie schon jetzt hinweisen auf das Konzert des Orchesters der Universität im Februar 2001, am Ende des Wintersemesters.

In Zusammenarbeit mit dem Projekt "Klang - Bild - Bewegung" von Prof. Dr. Manfred Polzin wird das Orchester eine Ausstellung im Museum Weserburg mit den "Bildern einer Ausstellung" von Modest Mussorgskij eröffnen.

