

Primadonnen? Sängerinnen!
Eine studentische Hybridausstellung
mit Blick hinter die Kulissen

im Rahmen des Seminars
»Musik ausstellen«
Wintersemester 2020/21

Ausstellungskatalog

Ausstellungskatalog

Primadonnen? Sängerinnen! **Eine studentische Hybridausstellung mit Blick hinter die Kulissen**

im Rahmen des Seminars »Musik ausstellen«

Leitung und Gesamtkonzeption: Dr. des. Maren Bagge

Kurator:innen: Lena Bettag, Terry Blühdorn, Chiara Bon, Johanna Charné, Johanna Frederike Groffmann, Katharina Holste, Jana Kleiber, Luca Leinweber, Lukas Lessing, Henrike Moormann, José Paredes, Ferran Planas Pla, Franziska Schoch, Rebecca Schröder, Jan-Gideon Schulze, Isabel Vivien Wagner

Katalog: Lukas Lessing, Henrike Moormann, Ferran Planas Pla

Webdesign: Maren Bagge, Anne Fiebig

© Forschungszentrum Musik und Gender
Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover

Hannover, Wintersemester 2020/21



MADAM MARA als ARMIDA.

Madam Mara als Armida, Stich von J. F. Schröter, Leipzig 1801. Signatur: Rara/FMG Mara,G.2 © Archiv fmg.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
1. Pressequellen: Ikonen – Ein Leben in Worten	6
Madame Mara	7
Marlene Dietrich	8
Amy Winehouse.....	9
2. Biografien: Jenny Linds Amerika-Tour (1850–1852)	10
Jenny On Tour	11
Digitale Formate für digitale Räume	12
3. Konzertprogramme: Darstellung von Sängerinnen in Konzertprogrammen	14
Clara Louise Kellogg	16
Konzertprogramm »Two Grand Concerts«	16
Konzertprogramm »The Marriage of Figaro«	16
Weitere Exponate in der Ausstellung	17
4. Visuelle Quellen: Inszenierung von Opernrollen damals und heute	18
Brünnhilde – Richard Wagner, »Götterdämmerung«.....	19
Die Göttin – Hedwig Reicher Kindermann (1884)	19
Die Kriegerin – Catherine Foster (2017)	19
Carmen – Georges Bizet, »Carmen«	20
Die Subtile – Lilli Lehmann (1885)	20
Der Star – Evgenia Asanova (2020)	20
Desdemona – Gioachino Rossini/Giuseppe Verdi, »Otello«	21
Die Unschuldige – Giuditta Pasta (1821).....	21
Die Liebende – Guanqun Yu (2019).....	21
Arsace – Gioachino Rossini, »Semiramide«	22
Der Held – Marietta Alboni (1847)	22
Der Leutnant – Ewa Podleś (2005)	22
Weitere Exponate in der digitalen Ausstellung	23
5. Selbstzeugnisse: Selbstdarstellung von Sängerinnen des 19. Jahrhunderts	24
Brief von Philippine von Edelsberg (nach 1879)	25
Brief von Jenny Lind an Amalie Wichmann (26. März 1847)	26
Weitere Exponate in der Ausstellung	27

Einleitung

Den Ausgangspunkt für die Ausstellung bildete der vielfältige Quellenbestand zu Sängerinnen aus dem Archiv des Forschungszentrums Musik und Gender (fmg) in Hannover. Die inhaltliche Erschließung des ausgewählten historischen Quellenmaterials erfolgte dabei u.a. unter folgenden Leitfragen:

- Welches Wissen über Sängerinnen wird hier gespeichert?
- Welche Themen werden verhandelt?
- Welche Vorstellungen von bzw. Einstellungen zu Sängerinnen spiegeln sich in den Quellen (Selbst- und Fremdbilder)?
- Welche Weiblichkeitsbilder treten hervor?
- Inwiefern werden Idealbilder oder Klischees reproduziert?

Die verschiedenen vielfältigen Überlieferungsformen des Quellenmaterials aus dem fmg zu Sängerinnen bilden das Gliederungselement für die Ausstellung. Sie besteht aus insgesamt fünf Abteilungen, die jeweils von unterschiedlichem Quellenmaterial ausgehen, darunter:

- Pressequellen
- Biografien
- Konzertprogramme
- Visuelle Quellen
- Selbstzeugnisse

Die Abteilungen wurden gestaltet von Studierenden verschiedener (Master-)Studiengänge der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, die im Wintersemester 2020/21 das Seminar »Musik ausstellen« (Leitung Dr. des. Maren Bagge) belegten. Nach einer theoretischen Auseinandersetzung mit Ausstellungen aus verschiedenen Perspektiven (Kulturwissenschaft, Museologie, Gender Studies, Ethnologie) und einem Erfahrungsaustausch zu bereits (digital) besuchten musikbezogenen Ausstellungen wurden in Kleingruppen Konzepte für eine eigene hybride Ausstellung erstellt und umgesetzt.

Aufgrund der aktuellen Entwicklungen der COVID19-Pandemie konnte die Ausstellung bislang nur digital eröffnet werden. Bis es wieder möglich ist, Ausstellungsbesucher:innen im fmg zu empfangen, bietet dieser Katalog die Möglichkeit, einen Überblick über die im fmg ausgestellten Exponate zu gewinnen. Er versteht sich daher als Dokumentation der Ausstellung vor Ort sowie als Ergänzung zur digitalen Darstellung auf der Homepage des fmg. Wir wünschen viel Spaß beim Lesen!

*Maren Bagge
Lukas Lessing, Henrike Moormann, Ferran Planas Pla*



Zugriff auf die digitale Ausstellung:

<https://www.fmg.hmtm-hannover.de/de/veranstaltungen/ausstellung/>

Primadonnen? Sängerinnen!
Eine studentische Hybridausstellung mit Blick hinter die Kulissen
Ausstellungskatalog



Einblick in den Archivschrank des fmg, hier im Bild u. a. die Autobiografie der Sängerin Nellie Melba © Archiv fmg

1. Pressequellen: Ikonen – Ein Leben in Worten

Darstellung von Sängerinnen in Presse-Nachrufen

Der Fokus der gesamten Ausstellung liegt auf der Aufbereitung unterschiedlicher Quellen in Zusammenhang mit dem Leben verschiedener Sängerinnen. Innerhalb dieser Ausstellungsabteilung soll es vorrangig um die Darstellung von Sängerinnen verschiedener Epochen in Pressequellen gehen. Dabei sollen vor allem das Sängerinnen- bzw. Frauenbild der jeweiligen Zeit sowie die Darstellung von Sängerinnen im Wandel der Zeit hervorgehoben werden. Exemplarisch wurde dafür das Format der Nachrufe in Pressequellen gewählt. Diese spezielle Quellengattung bietet sich für eine wirkungs- bzw. rezeptionsgeschichtliche Perspektive auf die Sängerinnen besonders an, da innerhalb von Nachrufen in der Regel auf das Leben der Person als Künstlerin zurückgeblickt und ihr Wirken sowie ihre Leistung zusammengefasst, reflektiert und bewertet werden.

Aufgrund der aktuellen Situation wird es erstmal nicht möglich sein, die physische Ausstellungsabteilung zu den Pressequellen im Forschungszentrum Musik und Gender zu besuchen. Daher wurden die Ausstellungsinhalte in Form einer Prezi in ein virtuelles Format überführt (zugänglich über die Internetseite des fmg), um trotzdem einen digitalen Rundgang durch den Teil dieser Ausstellung zu ermöglichen.

Johanna Frederike Groffmann, Franziska Schoch

Literatur

- Eckelmann, Susanne. »Marlene Dietrich 1901–1992«. *LeMO Lebendiges Museum Online*, 9. Juli 2015. <https://www.dhm.de/lemo/biografie/marlene-dietrich>, zuletzt abgerufen 20.01.2021.
- Highfill, Philip H., Kalman A. Burnim und Edward A. Langhans. »Mara, Mm Giovanni Battista, Gertrud Elisabeth, Née Schmeling 1749–1833, Singer«. In *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660–1800*, herausgegeben von dens. Carbondale/Edwardsville: SIU Press, 1984.
- McGuinness, Rosamond. »How to Read a Newspaper«. *Revue de Musicologie* 84, Nr. 2 (1998): S. 290–93.
- Newkey-Burden, Chas. *Amy Winehouse: The Biography, 1983–2011*. Illustrated edition. London: BLAKE PUB, 2011.
- Stratton, Jon. *Jews, Race and Popular Music*. 1st edition. London/New York: Routledge, 2017.

Madame Mara

Der ausgestellte Nachruf auf die Opernsängerin Gertrud Elisabeth Mara ist am 23. Februar 1883 in der Bayreuther Zeitung erschienen. Herausgegeben wurde die Zeitung von Carl Burger. Der Artikel erschien etwa einen Monat nach dem Tod der Sängerin am 20. Januar 1883 innerhalb der »Miscellen« (»kleine Aufsätze verschiedenen Inhalts, besonders in wissenschaftlichen Zeitungen«) in Form eines »Nekrologs« (Synonym für Nachruf).

Interessant ist, dass es sich bei dem Nachruf lediglich um eine Zitation aus dem »Journal de St. Petersburg« handelt und er nicht vom Chefauthoren Carl Burger der Bayreuther Zeitung selbst verfasst wurde.

Da der Artikel im Rahmen der »Miscellen« veröffentlicht wurde, richtete er sich nicht spezifisch an einen bestimmten Adressat:innenkreis. Dies wäre der Fall, wenn er in einem Bereich innerhalb der Zeitung erschienen wäre, in dem explizit über Musik oder Künstler:innen geschrieben wurde. Der Artikel ist in einem sachlichen, informativen und nicht wertenden Stil geschrieben.

M i s c e l l e n .

(Nekrolog.) Im Journal de St. Petersburg liest man folgende kurze Notiz über den Tod der Sängerin Mara: „Madame Mara, eine der ersten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, starb am 20. Januar in einem Alter von 84 Jahren zu Reval, wo sie seit 1812 lebte, und 1819 wieder zurückkehrte. Sie verließ nach dem die Stadt fast gar nicht mehr, und bildete daselbst einige bedeutende Talente. Madame Mara war am 11. Februar 1749 zu Kassel geboren. Ihr im Jahre 1774 geborner und 1808 verstorber Gatte, Herr Johann Mara, war einer der berühmtesten Violoncellisten seiner Zeit. Die Sängerin hatte eine Selbstbiographie angekündigt, die zum Theil beendigt ist und sich unter den von ihr hinterlassenen Papieren befindet. Im Jahre 1831, an ihrem 82sten Geburtstag, wurde sie wie schon 60 Jahre früher, noch einmal von Göthe besungen, und Hummel setzte das Gedicht in Musik. Im letztverflossenen Jahre hatte Herr Müller, ein Berliner Komponist, zur Feier des letzten Geburtstages der Mara eine Kantate nach Reval abgesandt.“

Marlene Dietrich

Der ausgestellte Nachruf auf Marlene Dietrich ist am 17. Mai 1992 in der New York Times erschienen. Autor war Vincent Canby. Der Artikel erschien weniger als 14 Tage nach dem Tod Marlene Dietrichs (6. Mai 1992). Der Artikel beschreibt vordergründig die Person Dietrich und ihre großen Erfolge. Der Fokus in diesem Artikel liegt allerdings auf Dietrichs schauspielerischen Leistungen und nicht auf ihren sängerischen Aktivitäten.

Der Artikel erscheint im Rahmen der Kategorie »Film View«. Damit richtet er sich an Film-interessierte. Der Nachruf zeichnet sich durch Verherrlichungen aus und ist von einem Boulevard-Stil geprägt.



Dietrich in "The Devil Is a Woman" (1935)—The keeper of her own flame.

FILM VIEW/Vincent Canby

Time Was Dietrich's Most Ardent Lover

MARLENE DIETRICH IS A PROFESSIONAL," Alfred Hitchcock once said. "She's a professional actress, a professional wardrobe, a professional singing technician. . . ." Hitchcock knew his subject well, having directed her in "Stage Fright" (1950), in which she introduced one of her favorite cabaret songs, "The Laziest Girl in Town." Dietrich was a professional just-about-everything.

Even before the British astrophysicist Stephen Hawking, the incomparable Marlene understood the nature of time and used this knowledge to create a legend that, eventually, became as good as fact.

The stories from Paris reporting her death on May 6 said with journalistic authority that she was 90 years old, which is as ridiculous as the persistent rumors that she was once a little girl. Dietrich's life spanned most of this century, and her active career, six decades; yet it's not easily proven that at any point she was young. She certainly was never old.

Dietrich knew, if only intuitively, that when there is no beginning or end, the concept of time becomes meaningless. Thus her career has no easily defined start and nothing that, with certitude, can be called a finale. Her career seems to have accumulated in the collective conscious, as if it were some kind of force of nature that had always existed but only recently been identified.

Time gets turned upside down in any consideration of Dietrich. The German-made "Blue Angel," her memorable first film for her mentor Josef von Sternberg, opened in New York in December 1930, one month after her second Sternberg collaboration, the equally memorable "Morocco," which was her first Hollywood film. And both of these followed the release here of such early German productions as "Mason's Lescout" (1926) and "Three Loves" (1929), for which the anonymous New York Times critic cited her "rare Garbo-esque beauty."

Dietrich didn't burst onto the scene. She eased on, more or less the way she was to ease off, her final appearance being not an appearance at all but her quarrelsome off-screen voice in Maximilian Schell's remarkable documentary, "Marlene" (1986). The voice is sometimes thick, but in it there is the tenacity of the woman who always was, and remains today, the keeper of her own flame.

Though her American career was launched as an attempt to cash in on the popularity of M-G-M's Garbo, Dietrich went on to become a public personality who bore about as much relationship to Garbo as Mae West did to Dietrich. Her career tactics shifted through the years; the kind of movies she made became more varied, though the singular Dietrich persona was never swayed.

and Josie and was fought over by George Raft, John Wayne and Randolph Scott.

Beginning in the late 1950's there were also a series of racy, successful appearances in cabarets and one-woman Broadway shows. With the planes of her face as dramatic as ever, Dietrich looked stunning on the stage, neither young nor old, wearing a sheer sequined gown that cost, it was always reported, \$30,000. Her control of the audience, achieved as much by what she brought to her as by what she brought to them, was such that she could accurately pencil in standing ovations before a performance.

According to one of her associates, at least part of the reason for her dazzling figure was a tip-toe flesh-colored bodystocking with the tensile strength of steel. Artifice was her fine art.

At the steadfast center of this career was the public personality initially shaped by Sternberg. Though Dietrich dominated 20th-century show business more than any other woman, the public personality was a product of 19th-century Anglo-Saxon attitudes toward women. Like Carmen and Violetta, the Dietrich character was heartless, loose, proudly independent and, when loving, loving on her own terms. Only at a time when women were in bondage to motherhood, genteel manners and domestic servitude could the Dietrich temptress hold such fascination. There is no equivalent today, nor can there be in this liberated age.

Dietrich was always less erotic than a representation of idealized eroticism. When one looks at her films now, it's difficult to imagine that her characters actually have sex or, if they do, that they have it in any conventional man-and-gop or even hooker-and-john way. Sternberg's emphasis on Dietrich-as-icton resulted in films that became increasingly elegant and, sexually speaking, theoretical. The films are go-go girls to look at, cinematically exhilarating and a bit arid.

Other actresses played this symbolic role, including the magnificent but comparatively limited Garbo. Had Dietrich stayed with Sternberg, her career might have ended about the same time as Garbo's. Yet that speculation ignores the character of the real Marlene Dietrich, who learned from Sternberg and, when the time came, took command of her life. The Dietrich we see on the screen doesn't change that much, but the wit, intelligence, independent spirit and talent seem to become more clearly evident.

How much of this was a real woman and how much of it was sleight of Dietrich's hand, I've no idea. My own perceptions of the screen Dietrich changed as my awareness of the off-screen personality increased. It was difficult to be alive in the 40's and 50's and not be aware that this was a woman with a strange mind of her own, who was not a star.

Canby, V. (17. Mai 1992). Time Was Dietrich's Most Ardent Lover. New York Times, S. 22.

© 1992 BY THE NEW YORK TIMES COMPANY. ALL RIGHTS RESERVED. NO PART OF THIS ARTICLE MAY BE REPRODUCED OR TRANSMITTED IN ANY FORM OR BY ANY MEANS WITHOUT PERMISSION IN WRITING FROM THE NEW YORK TIMES COMPANY.

PHOTOGRAPH BY MORIS SOLL ARCHIVES. Continued on Page 22

Amy Winehouse

Der ausgestellte Nachruf auf Amy Winehouse erschien am 24. Juli 2011 in der Welt am Sonntag und wurde von Matthias Wulff verfasst. Der Artikel erscheint als Nachruf einen Tag nach dem Tod von Amy Winehouse. Der Artikel nimmt fast eine gesamte Seite ein, was die Relevanz der Meldung unterstreicht. Mehr als die Hälfte des Platzes wird von einem Foto der Künstlerin eingenommen. Der Nachruf erschien in der Sonntagsausgabe der Tageszeitung Die Welt (Welt am Sonntag). Die Welt ist politisch bürgerlich-konservativ einzuordnen und gehört zum Axel Springer Verlag. Der Nachruf ist leicht verständlich und teilweise in reißerischer Sprache geschrieben.

24. JULI 2011 | WELT AM SONNTAG NR. 30 **

NACHRUF 9

MATTHIAS WULFF

Vor ein paar Wochen ist sie in Belgrad aufgetreten. Es sollte der Beginn einer zweiwöchigen Tour werden. Sie torkelte über die Bühne, zog die Schuhe aus, ihre Bandmitglieder stauten ein-germaßen entsetzt, und die Fans wussten anfangs nicht recht, ob sie buhen oder johlen sollten. Am Ende gröhlten sie sie von der Bühne. Es war ein erbärmliches Schauspiel, wie sie unbeholfen an ihren Armen rumfummelte und schief und schlief, nur noch mit einer Idee einer Stimme, auf dem Festival vor 20 000 Zuschauern sang. Eines der fürchterlichsten Konzerte, die Belgrad je gesehen hat, hieß es danach in den serbischen Zeitungen, das im Internet mit reichlich Schadenfreude begutachtet wurde. Amy Winehouse, die Anfang Juni ihre Entziehungskur erfolgreich beendet hatte, trat volltrunken 70 Minuten lang auf. Ihr Management hatte alle alkoholischen Getränke von ihrem Flur des „Hatt Hotels“, wo sie übernachtet hatte, verbannt. Geholfen hatte es nicht.

Es schien, als ob sie mit diesem Auftritt einfach ein weiteres Kapitel in ihrer schier endlosen Geschichte der Exzesse hinzugefügt hat, ein weiteres Skandalstückchen, das ihren Ruf als Skandalnudel festigen würde. 2007 hatte sie eine mehrjährige Pause eingelegt. Und nach mehreren Zusammenbrüchen sich bereits 2008 in London zu einen Drogenentzug bereit erklärt.

Irgendwie hatte man stets die Vermutung, ihre Alkoholexzesse seien auch ein wenig inszeniert, ein Teil einer der üblichen Marketing-Strategien. Doch der Belgrader Auftritt war ihr öffentliches Abschlusskapitel. Gestern Abend wurde die Sängerin Amy Winehouse tot in ihrer Wohnung im Norden Londons aufgefunden. Der britische Sender Sky News berichtete, Polizeibeamte seien vom Rettungsdienst kurz nach 16 Uhr zur Wohnung von Winehouse gerufen worden, die Todesursache wird noch untersucht. 27 Jahre alt ist sie geworden.

Amy Winehouse hatte alle Voraussetzungen, ein großer Popstar zu werden, in Zeiten, in denen es durchaus ein Mangel gilt an massentauglichen Sängern: Sie hatte eine voluminöse, etwas verrückte, sehr jazzige Stimme, eine aufregende Erscheinung, sexy und fotogen, kein Blondchen, eine interessante Mischung aus rüder Sängerin und eleganter Künstlerin. Ihr Debütalbum „Frank“ 2003 war, selten genug, bei Kritikern wie Publikum ein durchschlagender Erfolg; ihre Singles „Stronger Than Me“ und „Take the Box“ wurden echte Gassenhauer. Sie wurde für den Brit Awards und den Mercury Music Prize nominiert. Und nachdem sie ihr zweites Album „Back To Black“ veröffentlichte, wurde sie mit der „Stimme des Jahres 2007“, dem wichtigsten britischen Musikpreis, ausgezeichnet. Spätestens dann dachte man, sie wäre kein Popsternchen, das nicht mehr als ein, zwei hübsche Lieder singen könnte. Fünffach gewann sie den Grammy. Es schien, als ob sie gekommen war, um zu bleiben.

Hätte, könnte, müsste. Der Alkohol zerstörte ihre Karriere und sie hat im Laufe der Jahre immer wieder unterschiedliche Erklärungen zu ihrer Trunksucht gegeben. „Ich sage es doch ganz offen: Ich trinke zu viel, ich rauche zu viel, ich esse manchmal zu wenig und

Das Leben war ihr nicht Droge genug

Die Soul-Sängerin Amy Winehouse ist tot in ihrer Wohnung aufgefunden worden. Sie wurde 27 Jahre alt



Lieblingsfarbe Schwarz – mit dem Album „Back to Black“ wurde Amy Winehouse weltweit berühmt

hab Spaß im Leben – wo bitte ist da die Verdrängung“, fragte sie 2007, „wäre ich brav und würde Apfelsaft trinken und mir eine Schleife ins Haar binden und von Blumen und Wolken fassen, dann würden die gleichen Leute fragen: Ist sie eigentlich noch ganz dicht?“ In einem anderen Gespräch erzählte sie, sie würde nur nach Konzerten trinken, „wenn der Applaus vorbei ist und mir hinter der Bühne dann so komisch langweilig wird“. In „Rehab“, einem ihrer größten Hits, der heute tragischer denn je erscheint, sang Winehouse über ihren Widerwillen gegen eine Entziehungskur.

In ihren letzten Jahren hatte sich das Unglück. 2009 ließ sie sich von ihrem



Erster TV-Auftritt (r.) 1997 mit 14 Jahren in einer britischen Comedy-Serie

wegen Körperverletzung und Justizbehinderung inhaftierten Mann Blake Fielder-Civil scheiden. Sie schwankte zwischen Einsicht, Verdrängung und Trotz, mal gelobte sie Besserung, wollte ihre Essstörungen kurieren, den Drogen entsagen, etwas gegen ihre manischen Depressionen tun. Dann sagte sie alles ab und beschimpfte ihre Umwelt, die sie doch bitte schön in Ruhe lassen solle.

Ihren Vater Michell Winehouse zufolge litt sie unter einem Lungenemphysem als Folge ihres Zigaretten- und Crack-Konsums. Er sprach wiederholt über ein „langsameres und schmerzhaftes Sterben“ seiner Tochter.

Es ist eine bittere Gleichzeitigkeit der Pop-Historie, dass auch sie mit 27 Jahren starb. Die Liste der Musiker, die in diesem Lebensjahr starben, ist nahezu endlos. Jimi Hendrix starb 1970 an einer Überdosis Schlafpillen. Janis Joplin starb im selben Jahr, wohl an einer Überdosis Heroin.

Jim Morrison starb 1971 Jahr offiziell an Herzversagen, aber vermutlich auch an einer Überdosis Drogen. 1969 verschied Brian Jones, Gründungsmitglied der Rolling Stones, ebenfalls mit 27 Jahren. Ertrunken war er in einem Swimmingpool, doch die genauen

Todesumstände wurden nicht aufgeklärt.

Und der Sänger von Nirvana, Kurt Cobain, erschoss sich 1994. Im westfälischen Gronau gab es eine Ausstellung zu dem „Club 27“. Sie hieß „The Sun Ain't Gonna Shine Anymore – Tod und Sterben in der Rockmusik“. Demnach sollen sich sogar Wissenschaftler mit dem Phänomen beschäftigt und festgestellt haben, dass Popstars rein statistisch entweder mit 27 an ihren Berufskrankheiten sterben oder sich von tödlichen Gewohnheiten verabschieden. Pete Doherty, das vielleicht die einzig gute Nachricht, ist schon über 30 Jahre alt.



Amy Winehouse mit Ehemann Fielder-Civil beim MTV Movie Award 2007



Wiederholt litt ihre Auftritte unter ihren Alkohol- und Drogenproblemen

Wulff, M. (24. Juli 2011). Das Leben war ihr nicht Droge genug. Welt am Sonntag, S. 9.

2. Biografien: Jenny Linds Amerika-Tour (1850–1852)

Die schwedische Sopranistin Jenny Lind (1820–1887) genoss im 19. Jahrhundert und darüber hinaus in Europa und Großbritannien eine von Sänger:innen bis dato unerreichte Berühmtheit (Rogers, 1946). Als »schwedische Nachtigall« betitelt, sang sie in Opern- und Konzerthäusern von Stockholm über Berlin bis London, bevor sie der amerikanische Impresario und »Showman« P. T. Barnum für eine Amerika-Tour unter Vertrag nahm. Die Tour war nicht nur ein überwältigender Erfolg, sondern auch eine Mediensensation nie da gewesenen Ausmaßes (Grotjahn, 2001) – man erkennt darin die Grundzüge des heutigen Starkultes wieder.

Diesen (Medien-)Erfolg genauer zu betrachten, ist aus mehreren Gründen spannend: So spielen Frauen (Komponistinnen wie Musikerinnen) in Musikgeschichtsschreibungen selbst heute noch häufig eine untergeordnete Rolle (Borchard, 2006). Gleichzeitig sind von Linds Amerika-Tour zahlreiche Dokumente erhalten, darunter zeitgenössische Biografien und Zeitungsartikel, die für die zeitgenössischen Fans von großer Bedeutung waren. Statt als Lebens- und Ereignisbeschreibung mit objektivem Wahrheitsanspruch sollte man diese Dokumente als Narrative betrachten, die bestimmte Weltanschauungen unterstützen. Insbesondere werden Klischeebilder der berühmten Sängerin geprägt: Man kann aus den Berichten über Linds Leben und die Amerika-Tour letztlich vor allem schließen, welche Idealbilder das amerikanische Publikum hatte, auf welchen Werten diese aufbauten und auch, wie sich das Publikum selbst betrachten wollte (Linkon, 1998): Als Fan einer erfolgreichen Geschäftsfrau? Einer wohlthätigen Christin? Eines niveauvollen Gesangstalents?

Wir laden Sie ein, sich auf den Spuren Linds Ihr eigenes Bild zu machen – nicht nur von der Sängerin und ihrer öffentlichen Betrachtung, sondern auch vom Nordamerika des 19. Jahrhunderts: von Architektur, Menschen, Klängen und Ereignissen.



Jenny Linds Reiseroute in Amerika (1850–1852) Kartenmaterial von: www.crazypng.com/27-usa-map-png-image-collection-free-download.html, zuletzt abgerufen am 17.01.2021.

Terry Blühdorn, Lukas Lessing

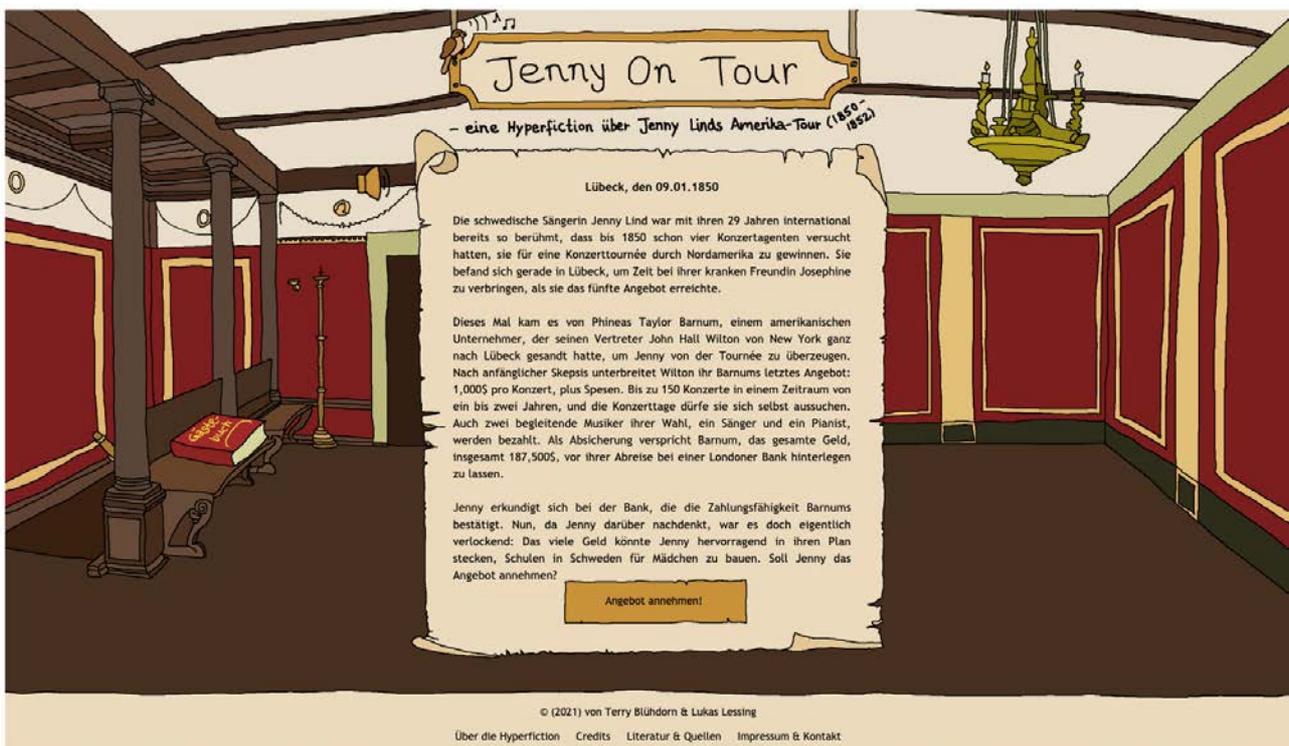
Jenny On Tour

In Lübeck unterschreibt Lind ihren Vertrag mit P. T. Barnum. Die Amerika-Tour, für die sie sich damit verpflichtet, wird auf lebendige Weise in unserer Hyperfiction nacherzählt – *Jenny On Tour* basiert auf biografischen Informationen, die durch eine fiktionale Erzählweise zu einem Narrativ aufbereitet wurden.

Alle verwendeten Medien basieren auf historischen Quellen. So wurden z. B. alle Hintergrundgrafiken historischen Fotos und Zeichnungen nachempfunden. Über die Buttons an den Seiten gelangen Sie zu weiteren Seiten mit Plot- oder Kontextinformationen, welche das Hauptnarrativ ergänzen.

Lust, ein bisschen was zu entdecken? Dann machen Sie sich auf die Suche nach den Easter Eggs, die wir in unserer Hyperfiction versteckt haben. Nutzen Sie auch die multimedialen Elemente der Hyperfiction und lauschen Sie besonders den Hörbuchelementen und Soundscapes!

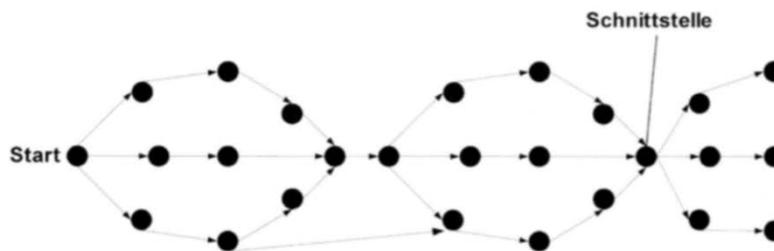
Jenny On Tour ist keine abgeschlossene Hyperfiction, sondern kann und soll im Laufe der Zeit um weitere multimediale Hypertextelemente ergänzt werden. Schauen Sie also regelmäßig auf unserer Homepage vorbei und entdecken Sie immer wieder neue Facetten um Jenny Lind und ihre Konzertreise!



Screenshot aus *Jenny On Tour*. Vgl. <https://www.jenny-on-tour.com/>, zuletzt abgerufen am 05.02.2021.

Digitale Formate für digitale Räume

Das Museum wandelt sich. Zum Glück hat es nicht erst diese Pandemie gebraucht, um für die museale Praxis das hohe Potential von digitalen Ausstellungsformaten erkennen zu lassen. Ihre vermeintliche Alternativlosigkeit hatte die »Ausstellung in Präsenzform« schließlich (zumindest theoretisch) mit ihrem Einzug in das digitale Zeitalter bereits verloren. Tatsächlich finden seit der Etablierung des Internets als Massenmedium immer mehr Ausstellungen ihren Weg ins Netz – von hybriden Formen bis hin zu gänzlich digitalen. Darüber hinaus erscheint es inzwischen als unumstritten, dass Ausstellungen weniger als Orte objektiver Realitätsabbildungen zu verstehen sind denn als Orte, an denen sinnstiftende Narrative konstruiert werden (Hahn, 2015). Diese Berücksichtigung der Positionalität der Ausstellenden hat ebenso wie das damit verbundene Eingeständnis der Fiktionalität folgende Frage zur Folge: Wie lassen sich solche Narrationen von einem analogen in ein digitales Ausstellungsmedium übertragen?



»Geführtes Netzwerk« nach Mahne (2007, S. 114).

Die transmediale Erzähltheorie (Mahne, 2007) verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass die medieninhärenten Dynamiken zugleich unterschiedliche Erzählpotentiale nahelegen. In unserem Pilotprojekt *Jenny On Tour* soll die Hyperfiction als ein für den digitalen Ausstellungsraum geeignetes Format vorgeschlagen werden. Zu den medieninhärenten Vorzügen von Hyperfictions gehören u. a.: (1) das Potential der Nonlinearität, (2) die Einsetzbarkeit multimedialer Mittel, (3) die Autonomisierung der Rezipient:innen durch den partizipativen Lesecharakter (Mahne: »ontologische Metalypse«, 2007, S. 124) sowie (4) eine unverwechselbare digitale Ästhetik. Die für diese Hyperfiction genutzte Struktur orientiert sich an Mahne (2007), indem sie auf das von ihr als »geführtes Netzwerk« bezeichnete Organisationsprinzip zurückgreift (s. Abb. oben). Durch das für Hyperfictions charakteristische Primat der Topografie (vgl. Suter, 1999, S. 66) und die Integration verschiedener Quellenarten ähnelt die Hyperfictionkonstruktion einer »Montage« (Borchard, 2006), und zeigt, dass Hyperfictions nicht nur als konstitutives Element »im Ausstellungsraum« verstanden werden können, sondern auch als Ausstellungsraum selbst. Über einen Computer in die analoge Ausstellung integriert, wird die Hyperfiction damit zu einem Ausstellungsraum im Ausstellungsraum.

Literatur

- Borchard, Beatrix. »Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik«. In *Musik mit Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, herausgegeben von Corinna Herr und Monika Woitas. Köln: Böhlau, 2006, S. 47–62.
- Grotjahn, Rebecca. »Diva, Hure, Nachtigall: Sängerinnen im 19. Jahrhundert«. In *Frauen in der Musikgeschichte. Dokumentation der Ringvorlesung im Sommersemester 2001*, herausgegeben von Susanne Rode-Breymann. Köln: o.V., 2001, S. 41–54
- Hahn, Hans Peter. »Wie Archive das Denken beeinflussen. Über Materialsammlungen, fragmentierte Objektinformationen und die Erzeugung von Sinn im musealen Kontext«. *Archäologische Informationen* 38 (7. Dezember 2015): S. 203–12.
- Linkon, Sherry Lee. »Reading Lind Mania: Print Culture and the Construction of Nineteenth-Century Audiences«. *Book History* 1 (1998): S. 94–106.
- Mahne, Nicole. *Transmediale Erzähltheorie: Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Suter, Beat. *Hyperfiktion und interaktive Narration: Im frühen Entwicklungsstadium zu einem Genre*. Zürich: update Verlag, 1999.

3. Konzertprogramme: Darstellung von Sängerinnen in Konzertprogrammen

Wenn man zunächst an bedeutende Persönlichkeiten der Vergangenheit denkt, kommen einem vorrangig männliche Namen in den Sinn. Gleiches gilt auch für die Welt der Künstler:innen. Eine Möglichkeit blieb den Frauen damals jedoch, um an Ruhm und Reichtum zu gelangen: Eine Tätigkeit als Sängerin. Allerdings mussten sich die Sängerinnen häufig mit den Klischees der launischen und eitlen Diven und Primadonnen abfinden. Laut Duden wird »Primadonna« abwertend als »verwöhnter und empfindlicher Mensch; jemand, der sich für etwas Besonderes hält und eine entsprechende Behandlung und Sonderstellung für sich beansprucht« definiert. Zum Sängerinnenbild verschiedener Jahrhunderte können Sie in den Abteilungen Pressequellen und visuelle Quellen unserer Ausstellung mehr erfahren.

Spannend ist nun eine Analyse der Darstellung der Sängerinnen in ihren eigenen Konzertprogrammen. Die ausgestellten Programme stammen zwar alle von Sängerinnen aus einer ähnlichen Zeit – in dieser Ausstellung Carlotta Patti (1835–1889), Clara Louise Kellogg (1842–1916), und Amelita Galli-Curci (1882–1963) –, sind aber dennoch sehr unterschiedlich. Mal sieht man ein Porträt als zentralen Blickfang, mal den Namen der Sängerin sehr groß und auffällig und mal eher unscheinbar auf der Titelseite geschrieben.

Auf der auf der nächsten Seite abgebildeten Weltkarte können Sie anhand der **grünen Punkte** die Orte verfolgen, an denen Carlotta Patti konzertierte. Ihre Bekanntheit ging weit über die nationalen Grenzen hinaus, sodass die Sopranistin unter anderem sogar in Chile und Australien Konzerte gab. Der Konzertort, der sich am weitesten von ihrem Geburtsort Florenz entfernt befindet, war somit Melbourne mit einer Distanz von 16.119 Kilometern.

Die **blauen Punkte** zeigen die Konzertorte von Clara Louise Kellogg. Auch ihre Stimme trug sie in die weite Welt, über mehrere Ozeane hinaus. Bei der durchaus nicht ungefährlichen Überquerung der Weltmeere, die für die Sängerin mit etlichen Strapazen verbunden war, passierte es des Öfteren, dass auch Kostüme verloren gingen, wie Kellogg in ihren Memoiren festhielt.

Die italienische Koloratursopranistin Amelita Galli-Curci, die beide Weltkriege überlebte, tourte ebenfalls u. a. in Europa, Nord- und Südamerika, Asien und im Nahen Osten. Die Konzertorte der Sängerin, die laut eigener Aussage ihre Koloraturen vom Gesang der Nachtigall gelernt hat, werden durch die **orange-farbenen Punkte** auf der Weltkarte gekennzeichnet.

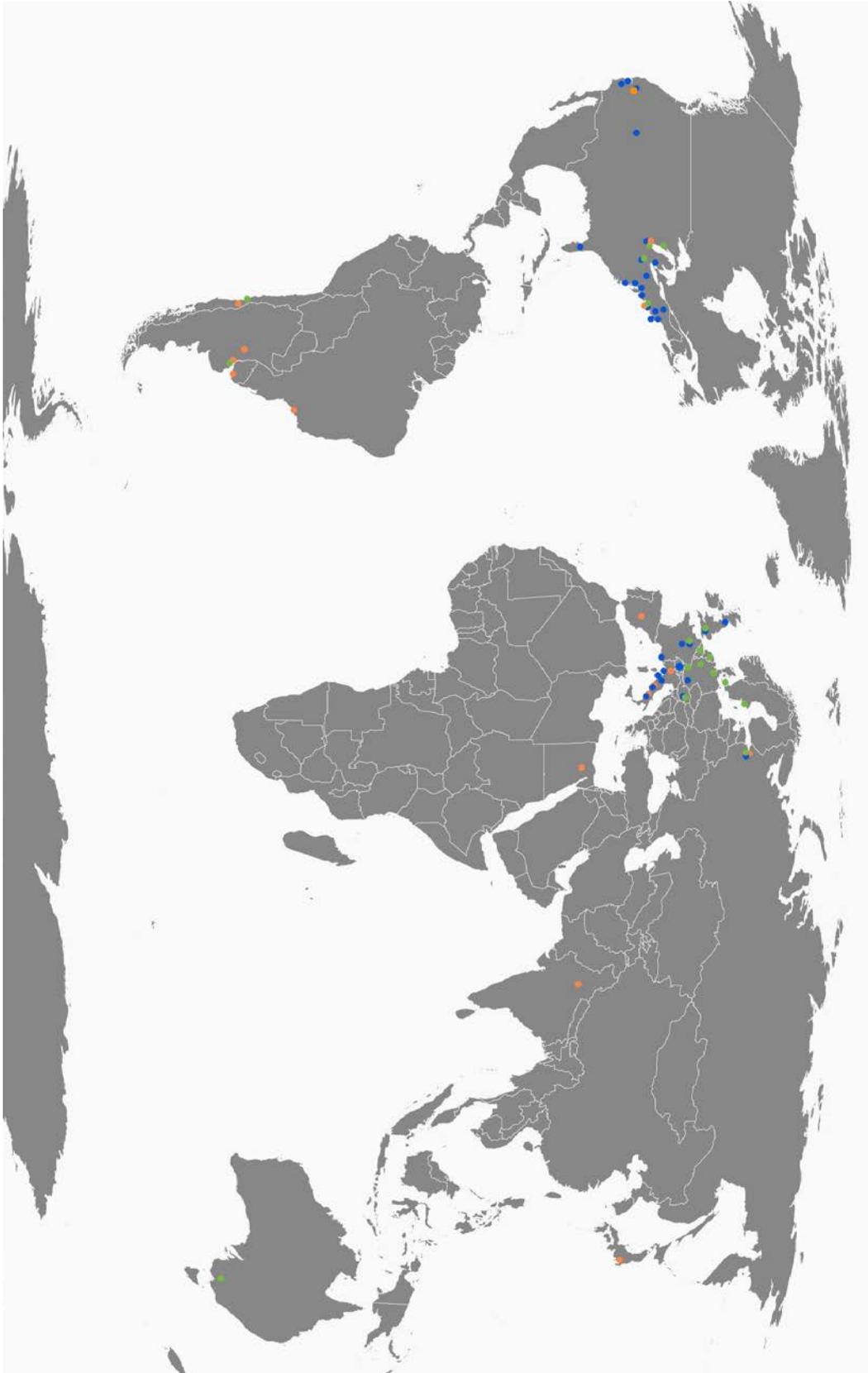
Jana Kleiber, Luca Leinweber, Jan-Gideon Schulze, Isabel Vivien Wagner

Literatur

Grotjahn, Rebecca. »Frauenberuf Sängerin. Ein Thema Musikwissenschaftlicher Frauen- und Geschlechterforschung«. In *Rheinische Sängerinnen des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation in Wort und Ton*, herausgegeben von Thomas Synofzik und Susanne Rode-Breyman. Kassel: Merseburger, 2002, S. 25–33.

Kellogg, Clara Louise. *Memoirs of an American Prima Donna, by Clara Louise Kellogg (Mme. Strakosch) with 40 illustrations*. New York/London: G. P. Putnam's Sons, 1913.

Primadonnen? Sängerninnen!
Eine studentische Hybridausstellung mit Blick hinter die Kulissen
Ausstellungskatalog



Weltkarte mit Auswahl von Konzertorten von Carlotta Patti (grün), Clara Louise Kellogg (blau) und Amelita Galli-Curci (orange). Verändert nach freevectormaps.com

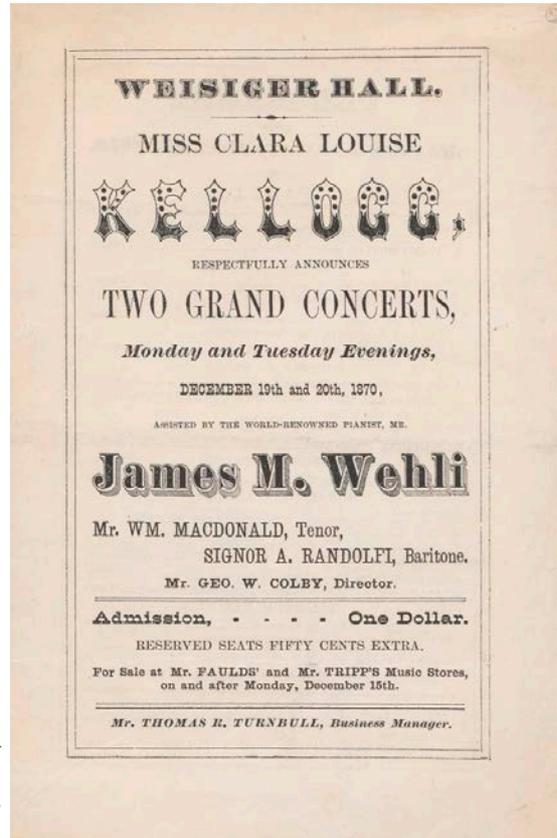
Clara Louise Kellogg

Konzertprogramm »Two Grand Concerts«

Ein Konzertprogramm für zwei Abende in der Weisiger Hall in New York u. a. mit Clara Louise Kellogg. Es ist insofern erstaunlich, als dass es im Gegensatz zum unten gezeigten Programm aus dem Jahr 1877 deutlich weniger Werbeanzeigen beinhaltet.

Neben kurzen Hinweisen auf den Verlag, in dem die Kompositionen des ebenfalls bei dem Konzert auftretenden Pianisten James M. Wehli erschienen waren, sowie zu dem Hersteller des im Konzert genutzten Tasten-instruments auf den Innenseiten des Programmes, inserierte der Instrumentenbauer auf der Rückseite des Programmes eine großflächige Anzeige, in der er u. a. damit wirbt, dass Kellogg und andere bekannte Musiker:innen seine Instrumente nutzten.

Konzertprogramm »Two Grand Concerts«, Programm mit
 Werbeanzeigen New York, 19./20. Dezember 1870.
 Signatur: Rara/FMG Kellogg, C.2/3 © Archiv fmG



Konzertprogramm »The Marriage of Figaro«

Ein Konzertprogramm der Kellogg Grand English Opera Company für eine Aufführung der englischen Version der »Hochzeit des Figaro«. Besonders hierbei ist der englische, statt des italienischen Titels. Durch die Verbindung mit der »Kellogg Grand English Opera Company« lässt sich herleiten, dass die Aufführung in englischer Sprache stattgefunden hat und der Titel nicht einzig aus Verständnisgründen für die Leser:innen des Programmes ins Englische übersetzt wurde. Des Weiteren ist auch die Hervorhebung in Form der Schriftgröße der Primadonna Kellogg auffällig.

Konzertprogramm »The Marriage of Figaro«, Programm mit
 Werbeanzeigen. New York, 5. März 1877.

Signatur: Rara/FMG Kellogg, C.2/5 © Archiv fmG

Weitere Exponate in der Ausstellung

Konzertprogramm »Amelita Galli-Curci«, Programm (2 Seiten) mit Ankündigungen, Sacramento, Kalifornien, 1924. Signatur: Rara/FMG Galli-Curci,A.1

Konzertprogramm »Carlotta Patti's Concert«, Frakturschrift, Programm (4 Seiten) mit Zeitungskritiken, Leipzig, 18.12. [ca. 1864]. Signatur: Rara/FMG Patti,C.1

4. Visuelle Quellen: Inszenierung von Opernrollen damals und heute Rollenbilder, Bildsprache, Bildsymbolik

Die Repräsentation von Frauen auf der Opernbühne hat sich schon immer auf Archetypen gestützt. Diese vermitteln dabei ein konkretes und unvollständiges Bild der Frau: Sie werden als eine Gesamtheit klassifiziert und ihre Persönlichkeit wird anhand von Stereotypen verallgemeinert. Diese Archetypen repräsentieren nicht die weibliche Vielfalt und tragen in vielen Fällen zu ihrer Unterschätzung in der Gesellschaft bei.

Ausgestellt werden Kostümbilder von verschiedenen Sängerinnen und Opernrollen von damals und heute, die als Vorbilder dieser Frauenarchetypen bzw. -stereotypen dienen. Mit der Gegenüberstellung aktueller und vergangener Bilder wollen wir einen Vergleich anstellen, um zu analysieren, wie sich die Repräsentation und Rezeption dieser Archetypen verändert hat – oder auch nicht.

Aspekte wie Sexualisierung, Geschlechterstereotypen, Exotismus, Moral und Mentalität und ihre Rolle bei der Konstruktion dieser Archetypen werden thematisiert.

Der Kontext und die Sozialgeschichte der ausgestellten historischen Quellen sowie die rollenbezogenen Handlungen der dazugehörigen Opern werden in einem digitalen Format erläutert. Diese online-Ergänzung zu der Ausstellung unter dem Titel »Rollenporträts: Kontext – Rezeption – Sozialgeschichte« ist über die Internetseite des Forschungszentrums Musik und Gender zugänglich.

Chiara Bon, Johanna Charné, Ferran Planas Pla

Literatur

Muttenthaler, Roswitha, und Regina Wonisch. »Visuelle Repräsentation: Genderforschung in Museen«. In *Gender Studies: Denkachsen und Perspektiven der Geschlechterforschung*, herausgegeben von Ingrid Bauer. Innsbruck u. a.: Studien Verlag, 2002, S. 95–107.

Rutherford, Susan. *Verdi, Opera, Women*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Smart, Mary Ann. *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014.

Strohmann, Nicole K., und Antje Tumat (Hg.). *Bühnenrollen und Identitätskonzepte: Karrierestrategien von Künstlerinnen im Theater des 19. Jahrhunderts*. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2016.

Brünnhilde – Richard Wagner, »Götterdämmerung«

Die Göttin – Hedwig Reicher Kindermann (1884)

Die Wandlung Brünnhildes vom »Göttertöchterlein« zur selbstständigen Kämpferin hat hier bereits ihren Höhepunkt gefunden. Ihr weißes Kleid um sich geschlungen, sieht sie heldenhaft aus. Es erinnert an die Toga der klassischen Darstellungen von griechischen Göttinnen und Göttern, schließlich war sie selbst ebenfalls eine Göttin. Auf dem Boden hinter Brünnhilde liegen bedeutsame Artefakte aus der Geschichte des Rings der Nibelungen: Der Tarnhelm schützt den Träger, indem er seine Identität verschleiert – mit ihm lockt Siegfried unter Einfluss des Vergessenstrankes Brünnhilde zu Gunter. Der Vertragsspeer wurde von Wotan aus einem Ast der göttlichen »Weltenesche« gefertigt, wodurch diese verdorrte. Siegfried zerbricht den Speer im Laufe der Geschichte. Vervollständigt wird diese Dreifaltigkeit durch das Schild, vermutlich das von Siegfried.

Diese Zeichen des Kampfes liegen, eine Niederlage der ursprünglichen Träger und Waffenstillstand symbolisierend, hinter Brünnhilde auf dem Boden. Sie würdigt ihnen keines Blickes und ist ihrer erhaben. Sie ist, ohne Waffen in den Händen, die Heldin der Geschichte.



Lithografie von Hedwig Reicher Kindermann (1853–1883) als Brünnhilde aus dem Musikdrama »Götterdämmerung«, Foto: V. Bauer, 1884. Signatur: Rara/FMG Wagner, R.1 © Archiv fmg



Pressefoto von Catherine Foster (*1975) als Brünnhilde aus dem Musikdrama »Götterdämmerung« von Richard Wagner, Hessisches Staatstheater Wiesbaden, Foto: Nele Schmitt, 2017

Die Kriegerin – Catherine Foster (2017)

Eine mehr geerdete als göttliche Heldin scheint Brünnhilde aus dem hessischen Staatstheater Wiesbaden zu sein. Speer und Schild trägt sie allerdings selbst in der Hand und ist zum Kampf bereit. Sie trägt ein bodenlanges, schwarz-metallisches Kleid, das fast den Anschein einer Rüstung erweckt.

Brünnhilde wird im Verlauf der Geschichte von einer Göttin zu einer Sterblichen und darauf liegt auch der Fokus in dieser Version. Als ganz normale, starke Frau ist es am Ende Brünnhilde, die sich der Gier nach dem Ring widersetzen kann und ihm dem Kampf erklärt – auch, wenn sie am Ende nicht nur für den Frieden, sondern ganz traditionell für die Liebe stirbt.

Carmen – Georges Bizet, »Carmen«

Die Subtile – Lilli Lehmann (1885)

Die *femme fatale* in Carmen lässt sich auf diesem Foto auf den ersten Blick nicht erkennen. Ihr bäuerlich-spanisch anmutendes Kleid ist hochgeschlossen, ihre Haare zu einer halboffenen Frisur gearbeitet, darauf ein lockeres Kopftuch. Die verführerische, erotische Seite, die von Carmen ausgeht, scheint eher zweitrangig zu sein – es wird eher das Selbstbewusstsein, die andere große Eigenschaft der Carmen, in den Vordergrund gestellt.

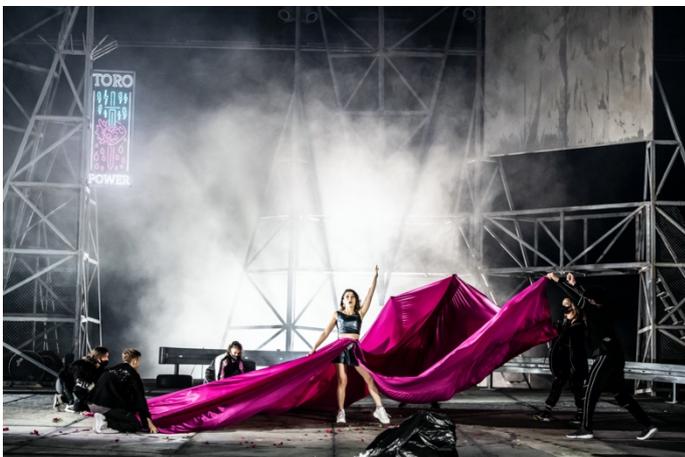
Eine Hand in die Hüfte gestemmt, trägt sie in der anderen eine Blüte, vermutlich eine Akazienblüte. Diese wirft Carmen Don José ins Gesicht und besiegelt damit, dass sie ihn (zumindest für den Moment) erwählt hat. Ihre Haltung ist dabei anmutig, sie könnte allerdings auch zu einem Schlag ins Gesicht ausholen.



Fotografie von Lilli Lehman (1848–1929) als Carmen aus der Oper »Carmen« von Georges Bizet, Foto: E. Bieber, 1885[?]. Signatur: Rara/FMG Lehmann, Lilli.12/1 © Archiv

Der Star – Evgenia Asanova (2020)

Brennende Leidenschaft und absolute Freiheit – als beides wird Carmen hier in der hannoverschen Version deutlich personifiziert. Es könnte auch ein Foto von einem Livekonzert eines Superstars sein. Nichts erinnert daran, in welcher Zeit die Oper ursprünglich spielt, oder dass in der damaligen Kultur der Roma das Zeigen der unteren Körperhälfte verpönt war. Hier sieht man



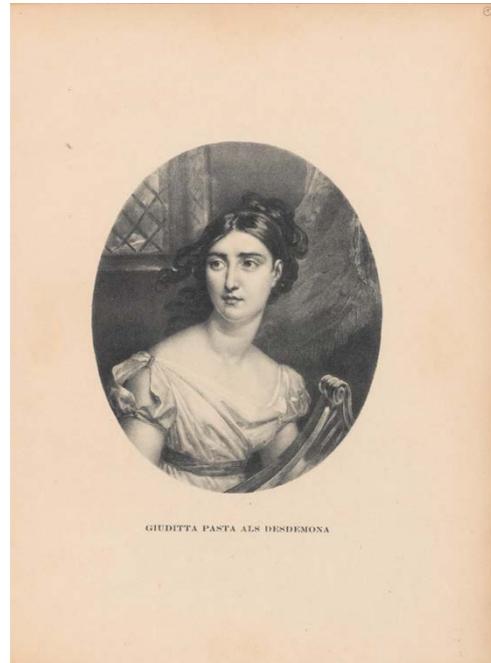
Pressefoto von Evgenia Asanova als Carmen aus der Oper »Carmen« von Georges Bizet, Staatstheater Hannover, Foto: Sandra Then, 2020

beide Seiten Carmens: Die erotische und die starke Seite. Die Bildsprache ist klar: Die Männer ringen sich um Carmen und halten ihr Kleid, während sie im Mittelpunkt des Geschehens steht und sich dort sichtlich wohlfühlt. Sie trägt knappe, schwarze Leder-/Latexklamotten, weiße Turnschuhe und statt der sonst oft gern für Kostüme gewählte Farbe Rot, eine Art pinke Schleppe, die wie ein riesiges *Capote de brega* (das Cape eines Stierkämpfers) aussieht. Eine »echte« [?] *femme fatale*.

Desdemona – Gioachino Rossini/Giuseppe Verdi, »Otello«

Die Unschuldige – Giuditta Pasta (1821)

Die Lithografie zeigt Desdemona in einem eleganten hellen Kleid mit einer Harfe (einem griechischen Symbol für Harmonie und Tugend) im Arm, die ihre Herkunft aus gutem Hause unterstreicht. Sie sieht unschuldig aus und ihr Blick schweift in die Ferne. Aus ihrer Frisur haben sich einige Strähnen gelöst, die, wie der Vorhang im Hintergrund, im Wind des aufziehenden Unwetters wehen. Den sich aufbauenden Sturm kann man auch durch das vergitterte Fenster erahnen, man meint sogar ein Schiff im Meer vor Venedig zu sehen. Desdemona wirkt als würde sie, in ihrer Unbescholtenheit, von dem sich anbahnenden Unheil und ihrem tragischen Schicksal noch gar nichts ahnen.



Lithografie von Giuditta Pasta (1797–1865) als Desdemona aus der Oper »Otello« von Gioachino Rossini nach einem Gemälde von François Gérard (ca. 1825), Hyacinte-Louis-Victor Aubry-Lecomte, 1830. Signatur: Rara/FMG Pasta,G.2
© Archiv fmg

Die Liebende – Guanqun Yu (2019)

Dieses Pressefoto der Deutschen Oper Berlin zeigt Guanqun Yu als Desdemona und Ronnita Miller als Emilia in einer gemeinsamen Szene aus Verdis Oper »Otello«.

Desdemona sitzt in einem langen weißen Hochzeitskleid auf dem Boden, den Rücken an die Wand gelehnt. Das Kleid deutet auf Desdemonas kürzliche Heirat hin, es könnte als Symbol für Desdemonas ungebrochene Liebe zu Otello dienen. Neben ihr steht Emilia, eine Box mit Taschentüchern in den Händen, die sie herauszieht und über Desdemona in die Luft wirft. Einige liegen schon auf dem Boden, andere fliegen noch durch die Luft. Der Moment hat etwas sehr Intimes und Vertrautes. Das Taschentuch ist ein Zeichen von Desdemonas Trauer, aber auch des Trostes und Beistands, der ihr durch Emilia gespendet wird. Im Kontext der Oper steht das Taschentuch allerdings auch für Desdemonas durch Jago inszenierte Untreue, dadurch erlangt dieser Gegenstand hier eine interessante Doppelbedeutung.



Pressefoto von Guanqun Yu (*1982) als Desdemona aus der Oper »Otello« von Giuseppe Verdi, Deutsche Oper Berlin, Foto: Bettina Stöß, 2019

Arsace – Gioachino Rossini, »Semiramide«

Der Held – Marietta Alboni (1847)

Durch ihre Pose, die eine Hand erhoben, die andere zum Schwert geführt, sieht Marietta Alboni hier sehr heroisch aus. Die silberne Rüstung, das rote mit goldenen Ornamenten verzierte Wams und der mit Federn geschmückte, goldene Helm verstärken den Eindruck, dass wir einen jungen, babylonischen Feldherren vor uns haben.

Im Hintergrund ist eine, von einem Fluss durchzogene, mediterrane Landschaft zu sehen. Es ragen einige Bäume hervor und dahinter meint man die Säule eines Tempels zu erahnen. Hierbei könnte es sich, im Kontext der Oper, um den Tempel des Baals handeln. Alboni ist sehr jugendlich und stilisiert dargestellt, was nicht verwunderlich ist, da es sich bei der Rolle des Arsace um eine Hosenrolle handelt.



Lithografie von Marietta Alboni (1826–1894) als Arsace aus der Oper »Semiramide« von Gioachino Rossini, Lithograf: Unbekannt, 1847[?].
 Signatur: Rara/FMG Bilder.3 © Archiv fmg



Der Leutnant – Ewa Podleś (2005)

Arsace trägt hier einen langen, khakifarbenen Armeemantel mit einem goldenen Abzeichen auf dem rechten Oberarm. Der darüber getragene Patronengürtel aus rotem Leder und die massiven, schwarzen Lederstiefel wecken sofort Assoziationen zum Militär. Dadurch wirkt die Inszenierung der Rolle wohl eher einschüchternd als heroisch.

Vergleicht man die historische Quelle mit dem Pressefoto fällt auf, dass die Sängerin Ewa Podleś nicht durch starke Schminke als besonders jugendlich oder männlich stilisiert wird, wohingegen dies bei dem Portrait von Marietta Alboni deutlich zu sehen ist.

Pressefoto von Ewa Podleś (*1952) als Arsace aus der Oper »Semiramide« von Gioachino Rossini, Arxiu del Gran Teatre del Liceu, Barcelona, Foto: Antoni Bofill, 2005

Weitere Exponate in der digitalen Ausstellung

- Chor des Hessischen Staatstheater Wiesbaden und Shavleg Armasi als Hagen aus dem Musikdrama »Götterdämmerung« von Richard Wagner, Hessisches Staatstheater Wiesbaden, Foto: Karl und Monika Forster, 2017
- Evgenia Asanova als Carmen u. a. aus der Oper »Carmen« von Georges Bizet, Staatstheater Hannover, Foto: Sandra Then, 2020
- Finale Szene aus der Oper »Semiramide«, Arxiu del Gran Teatre del Liceu, Barcelona, Foto: Antoni Bofill, 2005
- Giuditta Pasta als Desdemona aus der Oper »Otello« von Gioachino Rossini, Digitalisat des Gemäldes von François Gérard, ca. 1825, Musée Carnavalet, Histoire de Paris
- Guanqun Yu als Desdemona und Russell Thomas als Otello aus der Oper »Otello« von Giuseppe Verdi, Deutsche Oper Berlin, Foto: Bettina Stöß, 2019
- Lilli Lehmann in verschiedenen Rollen. Collage mit Porträts der Sängerrin. Signatur: Rara/FMG Lehmann, Lill.12/1
- »Madame Alboni dans Semiramide au Théâtre Italien«. Karikatur von Marietta Alboni als Arsace aus der Oper »Semiramide« von Gioachino Rossini, Eugène Giraud, 1902, aus dem Buch »Rossini: biographie critique« von Lionel Dauriac. Henri Laurens, Paris 1902/1930, S. 53
- R. Wagners Frauengestalten. Neun Costümporraits berühmter Wagner-Sängerrinnen in Lichtdrucken von Naumann & Schröder Leipzig: Buch- und Kunstverlag Albert Unflad, [1884]. Signatur: Rara/FMG Wagner, R.1
- Sammlung verschiedener Rollenbilder von Sängerrinnen, Lithograf: Unbekannt, 1847?. Signatur: Rara/FMG Bilder.3

5. Selbstzeugnisse: Selbstdarstellung von Sängerinnen des 19. Jahrhunderts

Selbstzeugnisse berühmter Sängerinnen lassen einen Blick hinter die Kulissen zu. Sie zeigen uns nicht nur persönliche Gedanken und Emotionen, sondern geben auch Einblicke in die Umgangsformen der Verfasserin mit anderen Personen. Sie müssen dabei allerdings auch stets in Hinblick auf ihre Adressiertheit reflektiert werden.

Die für die Ausstellung im fmg als Exponate ausgewählten Briefe zeigen die niedergeschriebenen Gedanken von zwei Sängerinnen, die hauptsächlich als öffentliche Persönlichkeiten bekannt sind. Jenny Lind und Philippine von Edelsberg sind Teil einer hervorragenden Sängerinnen-Generation des 19. Jahrhunderts, die ihr Publikum mit ihren außergewöhnlichen Stimmen und darstellerischen Künsten beeindruckten. Die Briefe ermöglichen nun einen anderen Blickwinkel auf Lind und von Edelsberg: Was offenbaren diese über ihre Persönlichkeiten? Wie stehen sie zu der adressierten Person? Wie und warum sind die Briefe entstanden?

Unter den ausgestellten Exponaten sticht außerdem ein originelles, liebevoll gestaltetes Album *Amirocum*, eine Art Poesiealbum, von Jenny Lind hervor – ein Geschenk ihrer Familie zum 15. Geburtstag. Es zeigt emotionale Gedanken und Wünsche, die ihre Eltern sowie Freundinnen und Freunde auf diese besondere Weise festhielten. Der ausgestellte Zeitungsartikel über von Edelsberg ermöglicht einen ergänzenden Blick auf die Sängerin, zu der heute nur wenige Informationen bekannt sind. Mit der Ausstellung der Exponate wollen wir uns gemeinsam in die Gedankenwelt der Sängerinnen begeben. Dazu wurden die Selbstzeugnisse inhaltsanalytisch, insbesondere mit Blick auf die Beziehungsebenen und die Selbstoffenbarung, untersucht.

Abschließend fragen wir Sie: Was sehen Sie in den Texten? Können Sie zwischen den Zeilen noch mehr entdecken? Die vollständigen Digitalisate der ausgestellten Briefe können Sie auf der Homepage des fmg einsehen.

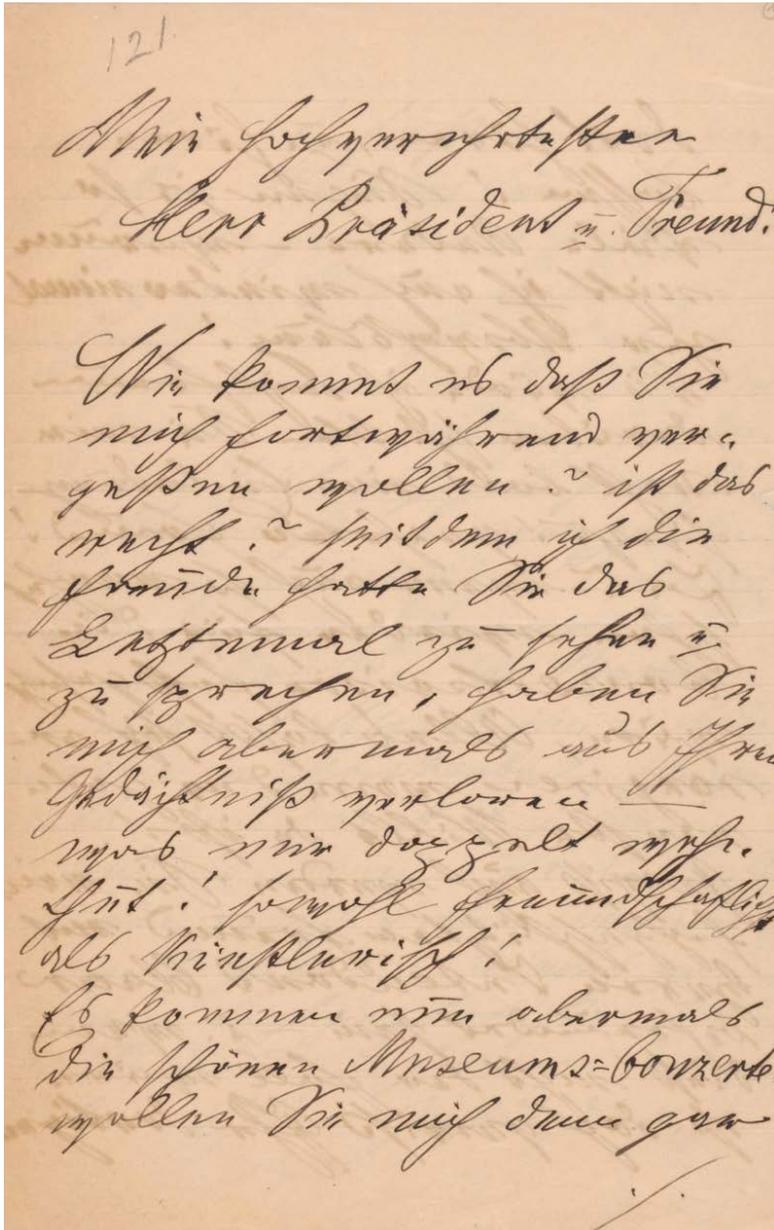
Lena Bettag, Katharina Holste, Henrike Moormann, José Paredes, Rebecca Schröder

Literatur

- Ferris, George T. (George Titus). »Jenny Lind«. In *Great Singers*, Bd. 2. New York: D. Appleton and Company, 1879, S. 181–218. <http://archive.org/details/greatsingers02ferr>.
- Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V. »Der Verein«. *Museumskonzerte Frankfurt* (blog), 2020. <https://www.museumskonzerte.de/verein/>, zuletzt abgerufen am 18.01.2021.
- Hock, Sabine. »Claar, Emil«. *Frankfurter Personenlexikon*, 1994. <https://frankfurter-personenlexikon.de/node/1941>, zuletzt abgerufen am 18.01.2021.
- Rockstro, William Smyth und Henry Scott Holland. *Jenny Lind: Ihre Laufbahn als Künstlerin, 1820 bis 1851, nach Briefen, Tagebüchern und andern von Otto Goldschmidt gesammelten Schriftstücken*. Übersetzt von Hedwig Schoell. Bd. 1. Leipzig: Brockhaus, 1891, S. 274f.

Brief von Philippine von Edelsberg (nach 1879)

Der vorliegende Brief von Philippine von Edelsberg ist vermutlich an den Präsidenten der Frankfurter Museums-Gesellschaft geschrieben. Unter diesem Namen wurden seit 1861 die sogenannten „Museumskonzerte“, die von Edelsberg im Brief erwähnt werden, veranstaltet. Diese Vermutung wird gestützt dadurch, dass von Edelsberg ein paar Zeilen weiter unten im Brief den Intendanten Claar erwähnt. Damit ist wahrscheinlich Emil Claar gemeint, der ab 1879 Intendant des Vereinigten Stadttheaters in Frankfurt am Main war. Der vorliegende Brief stammt also aus einer Zeit nach 1879.



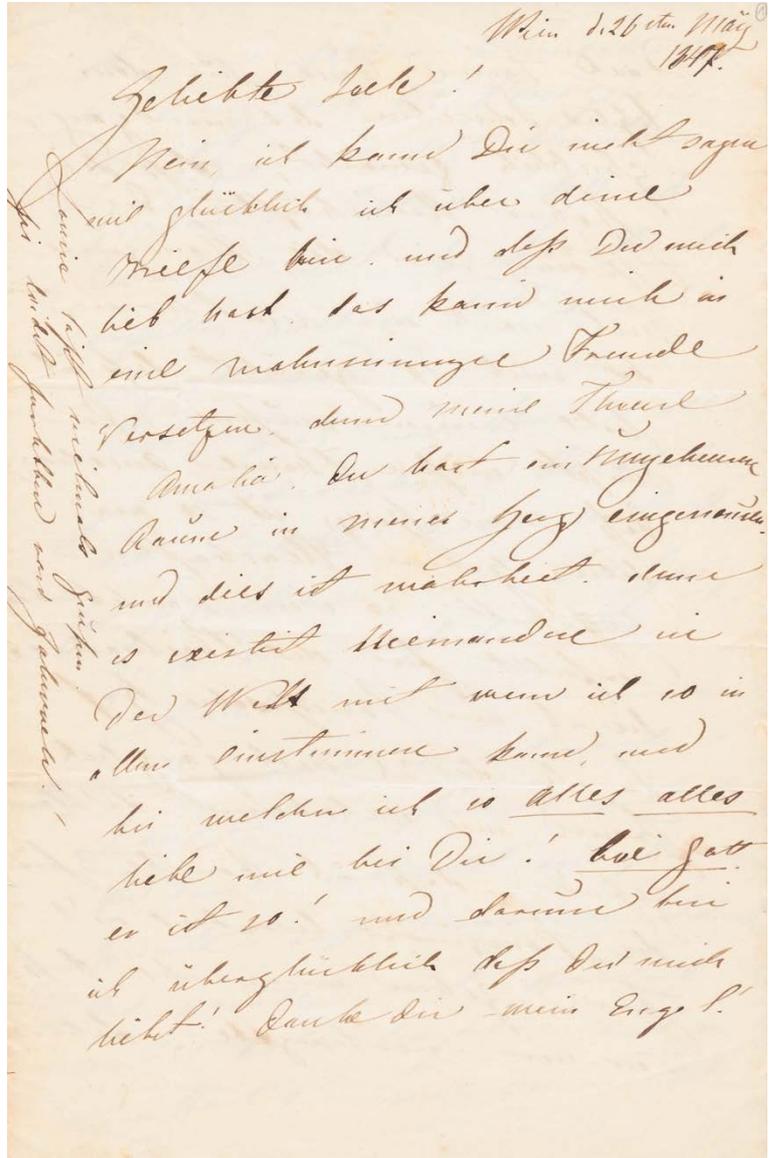
Der Brief zeigt deutlich, wie die Opernsängerin klar und direkt für sich und ihre Kunst einsteht. Dabei ist Philippine von Edelsberg sehr bestimmt, schreibt aber dennoch stets in einem freundlichen Ton. Sie betont anfangs mehrmals, dass sie dem Präsidenten bereits des Öfteren begegnet sei, dieser sie aber dennoch nicht für seine Veranstaltungen buche. Weiterhin tritt von Edelsberg sehr direkt an den Präsidenten heran und appelliert an seine (von Philippine von Edelsberg vermutete) Beziehung zum Intendanten Claar. Sie fordert ihn auf, sie dem Intendanten für ein Gastspiel (wahrscheinlich am Stadttheater Frankfurt) zu empfehlen.

Der Brief macht deutlich, wie sich Beziehungen im Konzertgeschäft im 19. Jahrhundert darstellen können. Philippine von Edelsberg präsentiert sich professionell und selbstbewusst. Sie nennt klar den Grund ihres Briefs, macht deutlich, was sie vom Präsidenten möchte und erwähnt zusätzlich, wann sie wieder für mögliche Konzerte zur Verfügung steht.

Handschriftl. Brief mit Unterschrift an einen namentlich nicht genannten »Herr Präsident und Freund«, Zagreb, nach 1879, Signatur: Rara/FMG Edelsberg, F.1/1 © Archiv fmg

Brief von Jenny Lind an Amalie Wichmann (26. März 1847)

Die Freundschaft zwischen Jenny Lind und Amalie Wichmann entstand im Winter 1844/45. Sie zeichnete sich durch eine außergewöhnliche Nähe und Vertrautheit aus und hielt ihr Leben lang stand. Amalie Wichmann, geborene Feilner, lebte in Berlin und war 14 Jahre älter als Jenny Lind. Aus dem vorliegenden Brief, den Lind am 26. März 1847 von Wien aus an Wichmann verschickte, lässt sich ihre innige Beziehung deutlich erkennen. Lind bedankt sich mit blumigen Worten für den zuvor erhaltenen Brief und beschreibt ebenso poetisch die Liebe zu ihrer Freundin. Darüber hinaus erklärt sie ihre tiefe Dankbarkeit und Zuneigung gegenüber dem Königspaar am Preußischen Hof, das sie erneut singen hören möchte. Sie erwähnt außerdem einen jungen Mann, der ebenfalls Musiker ist und Gefühle für sie hegt. Dabei lässt sie verlauten, dass sie sich vorstellen könne, die Liebe zu erwidern, jedoch sich selbst Bindungsschwierigkeiten eingesteht. Bei diesem Mann könnte es sich um den Pianisten und ihren zukünftigen Ehemann Otto Goldschmidt handeln. Dieser Brief vermittelt somit das Bild einer sehr dankbaren Lind, die nahestehenden Personen viel Zuneigung und Liebe zukommen lässt. Auch in der Außenwahrnehmung war sie für ihr sympathisches Wesen bekannt und galt als eine Person, die sich stets ihrer Herkunft bewusst war und große Teile ihres Vermögens spendete.



Handschriftl. Brief von Jenny Lind an Amalie Wichmann, Wien, 26. März 1847.
Signatur: Rara/FMG Lind,J.6/1 © Archiv fmg

Weitere Exponate in der Ausstellung

Lind, Jenny (1820–1887), Halbfigur, Original-Lithografie von Emil Baerentzen, 25,5x19,3 cm, Stockholm, ca. 1860. Signatur: Rara/FMG Lind,J.13

Lind, Jenny (1820–1887), Poesiealbum (Geschenk des Vaters zum fünfzehnten Geburtstag), Schweden, 6. Oktober 1835. Signatur: Rara/FMG Lind,J.4

Porträt der Sängerin Philippine von Edelsberg (1838–1917; Hofopernsangerin in Berlin), laut rückseitigem Etikett, signiert, datiert, Ernst Moser, 1860, Reproduktion, Original: Öl auf Leinwand, 97x82 cm

Von Edelsberg, Philippine (1838–1917), Maschinengeschriebener Zeitungsartikel, Genua, Juli oder August 1880. Signatur: Rara/FMG Edelsberg,F.1/3



Poesiealbum von Jenny Lind (Geschenk des Vaters zum fünfzehnten Geburtstag), Schweden, 6. Oktober 1835, Signatur: Rara/FMG Lind,J.4 © Archiv fmg



© Forschungszentrum Musik und Gender
Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover
Wintersemester 2020/21