

Inhaltsverzeichnis

Einführende Vorbemerkung	
Aufbau – Ausgangspunkt – Erkenntnissinteresse – Methodik – Quellen	1
Teil I	
Programmatik	9
Kapitel 1	
Die Schlüsselbegriffe: <i>Querelle des femmes – Gender – Autorschaft</i>	9
1.1 <i>Querelle des femmes (Querelle des sexes)</i> – une longue durée	10
1.2 Zum Diskussionstand: Genderforschung (Gender Studies) versus Frauen- und Geschlechterforschung	13
1.2.1 Musikhistoriographie als »gendersensible Frauenforschung«	15
1.3 ›Autorschaft‹ – eine komplexe Kategorie der Neuzeit und zentrale Größe im kulturwissenschaftlichen Diskurs	17
1.3.1 »Starke« und »schwache« musikalische Autorschaft – Die Vielfältigkeit musikalischer auktorialer Partizipation von Frauen	18
1.3.2 Die sozio-ästhetische Kategorie Autorschaft in Genderperspektive Das Spannungsfeld: »Autorschaft – Genie – Geschlecht«	21
1.3.3 Die Infragestellung personaler Autorschaft im Zuge semiotischen Denkens und deren Re-Vitalisierung durch die Neubewertung der Biographik	24
Kapitel 2	
Zur ideengeschichtlichen Verortung: Der lebensweltliche Ansatz – ein spätmodernistisches Konzept sozialwissenschaftlicher Theoriebildung	27
2.1 Die kollektive Geschlechtsidentität <i>Gender</i> in (post)strukturalistischer und phänomenologisch spätmodernistischer Tradition	28
2.1.1 Die Geschlechtsidentität <i>Gender</i> in (post)strukturalistischer Tradition und kulturalistischer Perspektive	31
2.1.1.1 Butlers radikaler Dekonstruktivismus auf der Grundlage einer performativen Sprechakttheorie	34
2.1.1.2 Zur Kritik an Butlers Strukturdeterminismus seitens der Frauen- und Geschlechterforschung	38
2.1.2 <i>Gender</i> als lebensweltliche Kategorie interaktiver Kommunikation in spätmodernistischer Perspektive mit phänomenologischen Wurzeln	40
• Schütz/Luckmann: Handeln als Tun und Eingriff in die Alltagswelt	41
• Habermas: Kommunikatives Handeln bei »Behauptung der eigenen Identität«	42
• Vierhaus: Gender als kontingentes Phänomen lebensweltlicher Pluralität	43

2.1.2.1	Das Doing-Gender-Konzept als identitätsbildender Ansatz der interaktionistischen Frauen- und Geschlechterforschung	45
2.1.2.2	Die Relativierung der Kategorie <i>Gender</i> als »master identity« »Degendering« – »background identity« – indifferentes »undoing«	48
2.2	Musik als ein an sozialer Wirklichkeitsgestaltung partizipierendes Phänomen in lebensweltlicher Pluralität (Vierhaus)	51
2.2.1	Produzierte und reproduzierte Musik als Teil historischer sozialer und individueller lebensweltlicher kompositorischer Wirklichkeit	51
2.2.2	Die Verschränkung von Kompositions-, Interpretations- und Rezeptionsgeschichte in interaktionistischer Perspektive: »music as performance«	53
2.2.3	Die Kontingenz des Werkbegriffs in lebensweltlicher Perspektive Musikalische Analyse als »breites Spektrum« musikalischer Zugänge	55
Kapitel 3		
	Die Divergenz zwischen musikkultureller und gesellschaftspolitischer Partizipation der bürgerlichen Frau in der europäischen Musikgeschichte im Spannungsfeld epochaler Ästhetik	59
3.1	Das Phänomen einer blühenden weiblichen Musikkultur im oberitalienischen Kulturräum zwischen 1566 und 1700 mit »starker Autorschaft« (Assmann)	60
3.2	Das Phänomen einer marginalen weiblichen Autorschaft in der bürgerlichen Musikkultur Berlins im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert	62
3.3	Weibliche musikalische Autorschaft im Spannungsfeld epochaler Ästhetik als Herausforderung	65
3.3.1	Die Inszenierung von Affekten als »lebensnahe« Darstellung individueller weiblicher und männlicher »Seelenzustände« konkret handelnder Menschen (mittelbare Autorschaft)	67
3.3.2	Die »intellektuelle Prägung der Berliner Musikkultur« – Die Sonatensatzform als Abstraktionsebene der begriffs- und objektlosen Instrumentalmusik (geniale Autorschaft)	69
Teil II		
	Die Lebenswelt der Musikerin in der italienischen Spätrenaissance	
	Individuation und repräsentative Öffentlichkeit	71
Kapitel 4		
	Querelle des femmes im italienischen Renaissance-Humanismus	
	Die Emanzipation der ›weiblichen Stimme‹	74
4.1	Die Wiedergeburt der Musenlehre: Raffaels »Parnaß« von 1511 Sappho als inskribierte Dichtersängerin – ein neues Frauenbild?	76

4.2	Bildung und Erziehung der Frau im Dienste der Ehe als angemessene bürgerliche Lebensform in der Renaissance	79
4.3	Ein neues weibliches Selbstbewusstsein in Venedig um 1600 Der Eintritt der ›poetesse‹ Moderata Fonte und Lucrezia Marinella in den öffentlichen Diskurs der Querelle des femmes	84
4.3.1	›Il merito delle donne‹ von Moderata Fonte (Venedig, posthum 1600) Ein Streitgespräch zwischen sieben Gentildonne zur Querelle des femmes	86
4.3.2	›Bellezza‹ und ›ornamenti‹ als göttliche Auszeichnung der Frau Marinellas ästhetische Wende der Querelle des femmes ins Metaphysische (Venedig, 1600)	89
4.4	Castigliones »heitere und beredte Geselligkeit« unter weiblicher Patronage Die Geburtsstunde der ›weiblich‹ konnotierten Salonkultur (Bureau d'esprit)	93
4.4.1	Die Verschiebung der Koordinaten zugunsten des weiblichen Prinzips ›Grazia‹ und ›sprezzatura‹ als ästhetische Attribute höfischen Verhaltens	97
4.4.2	Die Musik als »integraler« und »wirkungsmächtiger« Bestandteil der höfischen Geselligkeit – Castigliones Sozio-Ästhetik als fruchtbare Boden für eine ›weibliche‹ Musikkultur »in camera«	100
Kapitel 5		
	Die Sängerin erobert Ende des 16. Jahrhunderts die professionelle Bühne in Ferrara – Endpunkt einer in die Geschichte der Este-Dynastie zurückreichenden sozio-ästhetischen Entwicklung	104
5.1	Die Renaissancefürstin als Teil der »repräsentativen Öffentlichkeit« »Capella alta« und »capella bassa« und der »gendersensible Blick«	105
5.2	Der innovative Musikenthusiasmus der Este-Dynastie als fruchtbare Boden für die Etablierung des »Concerto delle dame« um 1580	110
5.2.1	Eine breite Musik- und Tanzpflege unter Leonello d'Este (1441–1450) Die Verwissenschaftlichung der humanistischen Tanzästhetik	111
5.2.2	Die Begründung der Tradition einer virtuosen und populären Musikkultur in Ferrara unter Borso d'Este (1450–1471)	113
5.2.3	Ein metaphysischer Musik- und Theaterenthusiasmus mit staatstragender und epochaler Bedeutung unter Ercole I (1471–1505)	115
5.3	Isabella d'Estes Verdienst um die Frottola als genuin italienische Gattung Die Entklerikalisierung der weltlichen Vokalmusik	118
5.3.1	Isabella d'Estes ästhetische Vorliebe für die Frottola als improvisierte und gesetzte italienische Vokalgattung im »volgare«	121
5.3.2	Isabellas Beitrag zu einem nationalen »frühen musikalischen Petrarkismus« Die Kodifizierung italienisch gebürtiger Komponisten und ihrer Musik	124
5.3.3	Die ›weiblich‹ konnotierte entklerikalisierte Zwischengattung Frottola als sozio-ästhetische Voraussetzung für die Emanzipierung der Sängerin um 1580	128
5.4	Das musikalische Erbe der Este-Dynastie – Die Entdeckung der Ästhetik des virtuosen Frauengesangs »con invenzione di nuovo diletto« (Giustiniani)	133

5.4.1	Der Wechsel von der »cantatrice rispetto« zur »musicista autentica« Weibliche Professionalität und weibliche Kreativität am Hof von Ferrara	135
5.4.2	Die ›Mit-Autorschaft‹ von Luzzaschis »Dame principalissime« Das gemischte Ensemble als »konzertante« Inspirationsquelle	141
5.4.2.1	Die Erneuerung des Madrigals: »gravità« und »piacevolezza« Laura Peperara als gefeierte Künstlerin mit professionellem Anspruch	143
5.4.2.2	Die Musica secreta als Dialogpartnerin der »cantori del Serenissima« – Werts Verschiebung der Rangordnung zugunsten der Oberstimmen	148
5.4.2.3	Luzzaschis ›klaviermäßiger‹ Satz von 1601 – Die Emanzipierung des solistischen Frauengesangs vom Bass als ›männliche‹ Basis des Satzes	152
5.4.3	Die Faszination der hohen Stimme: weibliche »bellezza« und/oder »virtù«? vor dem Hintergrund des sich etablierenden Kastratengesangs »in camera«	155
5.4.3.1	Die ästhetische Symbiose weiblicher »bellezza« und »virtù« Die Infragestellung weiblicher Professionalität	157
5.4.3.2	Die kräftige hohe Stimme des Kastratengesangs als Gegenmodell zur jugendlichen engelhaften Ästhetik der weiblichen Stimme »in camera«	161
5.4.4	Alfonso's Musica delle dame: ein vokales und instrumentales, säkulare und sakrale weibliches Bildungsmodell als Vermächtnis der Este-Dynastie	164
5.4.5	Ferraras musikalische Erben: Alfonso's Musica secreta – Vorbild für Mantua und Florenz und ästhetische Folie für Caccinis »nobile sprezzatura di canto«	170

Kapitel 6

Eine neue Qualität weiblicher kultureller Teilhabe und Autorschaft in der Frühzeit der Oper »in scena« und »in camera«

6.1	Die Festivitäten 1589 in Florenz: »una data capitale nella storia del teatro« (Solerti) – Die professionelle Musikerin erobert die Opernbühne	178
6.1.1	Die Omnipräsenz des Weiblichen in den Intermedien Berührendes »diletto« und befruchtende Inspirationsquelle	179
6.1.2	Vittoria Archileis professionelle Aufführungs-Autorschaft	182
6.1.3	Die starke Autorschaft der Librettistin Guidicicioni Lucchesini Das Team Guidicicioni/Cavalieri: »i genitori del nuovo genere musicale« (Kirkendale)	185
6.2	Francesca Caccini (1587–nach Mai 1641): virtuose Sängerin, Instrumentalistin und erste bekannte Opernkomponistin: »altrettanto fiera, ed irrequieta«	188
6.2.1	»Il primo libro delle musiche a una, e due voci« von 1618 – Ein breites Repertoire dramatischer Kammer-Monodien: »Une coquetterie de réponses et de style« (Rolland)	194

6.2.2	»La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina« von 1625 Weibliche Verführung und kriegerische Pflichten – Ein »wichtiges Übergangswerk« des dramatischen Sologesangs (Leopold)	199
6.2.2.1	Das romantische Sujet des Zaubers – inspiriert durch Ariosts Renaissance Epos »Orlando furioso« zur Zeit der Kreuzzüge	202
6.2.2.2	Die ›tonale‹ Identität der Protagonisten Ruggiero und Alcina Caccinis dramatische Klangsymbolik der Maskierung und Demaskierung	204
6.2.2.3	Caccinis Balletto: ein »schlüssiges Ganzes« (Leopold) mit handlungstragender Wirkung der Musik: »il muovere l'affetto dell'animo«	210
6.2.2.4	Francesca Caccinis starke Autorschaft am Hof von Maria Maddalena mit Gespür für ein die Jahrhunderte überdauerndes faszinierendes Sujet	213

Kapitel 7

Barbara Strozzi (1619–1677) – Virtuose Sängerin und publizierende Komponistin im Umkreis der frühen Venezianischen Oper

Die Thematisierung der Querelle des femmes in Wort und Ton

217

7.1	Barbara Strozzis Lebenswelt als Adoptivtochter von »Lo Strozzi«: Freigeist, Librettist und Förderer der virtuosen Sänger-Komponistin	219
7.1.1	Giulio Strozzis Sujet des fingierten Wahnsinns in »La finta pazza« als weibliche Handlungsstrategie – Die Geburtsstunde der Operndiva	222
7.1.2	»Lo Strozzi« als Wegbereiter der Karriere der virtuosen Sängerin und Komponistin Barbara Strozzi, »detta La Strozzi«	225
7.1.3	Die Accademia degli Unisoni und der libertinische Zirkel der »Incogniti«	228
7.1.4	»Il primo de' madrigali« – Strozzis ›Gesellenstück‹ von 1644 Eine ›Femme forte‹ begehrte Einlass in den »Tempel der Musen«	234
7.2	Barbara Strozzis Opera seconda von 1651 – Eine Cantaten-Sammlung im Auftrag des Kaiserlichen Hofes in Wien anlässlich einer Vermählung	239
7.2.1	Die frühe CANTATA – eine Gattung des Kammer-Sologesangs mit szenischem Gestus – ein idealer ›Bühnenboden‹ für »La Strozzi«	241
7.2.2	»L'Amante segreto« ein Strophen-Lamento in stile »genere rappresentativo« – Die petrarkistische Schmerzliebe in neuem ›Gewande‹	245
7.2.3	Das politische Lamento »Svl Rodano feuero« (1651 und 1654) Ein kunstvoller ›Innendialog‹ zwischen Gesangs- und Bassstimme als Subtext	250
7.3	Strozzis selbstbewusste Beanspruchung der Erstautorschaft in Bezug auf die frühe italienische Cantata	258

Kapitel 8		
Die Ausstrahlung weiblicher musikalischer Teilhabe auf Frankreich		
»Les goûts réunis«: eine ästhetische Synthese mit weiblicher Beteiligung		264
8.1 Antonia Padoani Bembo (~1640, Venedig (?) – ~ 1720, Paris)		
Eine venezianische Sänger-Komponistin am Hof von Louis XIV als ›Brücke‹ zwischen den Kulturen – Louis' XIV Faszination der hohen Frauenstimme		265
8.2 Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre (~ 1664, Paris – 1729, Paris)		
Freischaffende Clavecinistin und Komponistin mit »Privilège du Roy«		269
8.2.1 Das virtuose Clavecin-Spiel als »weibliche« Kunst (»Couperin-le-Grand«)		
Ausgangspunkt einer Karriere als professionelle Komponistin		271
8.2.2 Die innovative Auseinandersetzung mit kammermusikalischen Formen		273
8.2.3 Die Kultivierung eines persönlichen Verhältnisses zu Louis XIV		
Die Widmung als Medium der Selbstinszenierung von » <i>mon sexe</i> «		276
8.2.4 Eine neue ästhetische und gesellschaftliche Rezeption weiblicher Teilhabe im Ancien Régime mit Ausstrahlung auf das 18., 19. und 20. Jahrhundert		
		281
Teil III		
Die Lebenswelt der Musikerin im 19. Jahrhundert in Berlin mit ›männlich‹ konnotierter nationaler deutscher Identität als bürgerliches Gegenmodell zur verweichlichten Kultur des Ancien Régime		285
Kapitel 9		
Der Einfluss abgegrenzter deutscher bürgerlicher Identität nach außen mit dichotomer Geschlechterideologie nach innen auf Musikanschauung und Musikpflege in Berlin		287
9.1 Das »andere Geschlecht« als größter Verlierer der Revolution – »Die Französische Republik blieb männlich – Wo Deutschland voranschritt?«		288
9.2 »Le retour à la nature« – Rousseaus »Femme sentimentale« als bürgerliches Frauenbild mit Verwurzelung in der Moral-sense-Theorie		293
9.2.1 Das »gesunde Mittelmaß« einer sich bescheidenden Tugendhaftigkeit Eine Allianz zwischen Empfindsamkeit und Pietismus mit Jahrhunderte überdauernder Bedeutung		297
9.2.2 Die neue Aktualität von Rousseaus »Femme sentimentale« im philosophischen Geschlechterdiskurs um 1800 (Kant, Fichte, Humboldt, Fourier) angesichts der Ereignisse der Französischen Revolution		300
9.3 Das Erwecken ›weiblicher‹ und ›männlicher‹ moralischer Empfindungen durch die Tonkunst		306
9.3.1 Rousseaus (1761) schlichte Liedästhetik »à la nature« – Die Verschmelzung natürlicher Weiblichkeit mit ›natürlicher‹ Musik (<i>l'unité de mélodie</i>)		307

9.3.2	Die männlich konnotierte Kategorie »Harmonie« im späten 18. Jahrhundert – Ein Zusammenschluss tiefesinniger Tonkunst mit tugendhafter Empfindsamkeit	310
9.3.3	Die Wende zur Reflexionsästhetik um 1800: das erhaben »sentimentalische« Kunstwerk mit »männlichem Sinn« (Schiller, Michaelis, Körner)	312
Kapitel 10		
Ein ›gegenderter‹ Nationalismus in Musikhistoriographie und -theorie: »Die Deutsche Musik sei doch männlich, die italienische blos weiblich. Allein was will man damit sagen?« (Thibaut, 1825)		317
10.1	Der Wandel der deutschen Musikhistoriographie von einer nationalen zu einer nationalistischen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Abgrenzung zur italienischen Musik und Musikkultur	318
10.1.1	Das sinnlich ›weibliche‹ und geistig ›männliche‹ Prinzip als ästhetisches Kriterium »abgegränzter« Nationalverschiedenheit	321
10.1.2	Harmonische Vollstimmigkeit als Ausdruck ›männlicher‹ deutscher Tiefe – Die Verschmelzung von Personal- mit Nationalcharakter und Nationalstil	324
10.2	Berlin in den 20er Jahren: zwischen »Rossinitaumel« und »Beethovenmythos« Eine Huldigung an das weibliche oder männliche Prinzip	327
10.2.1	»Die Dominanz der Melodie« – Hegels Enthusiasmus für Rossinis »gemüthvolle Melodie« als lebendigen Freiraum schöpferischer genialischer Tiefe	329
10.2.2	Die Symphonie als deutsche ›männliche‹ Gattung der Instrumentalmusik – Marx' hegemonialer Anspruch eines »ideenhaft Höheren«	331
10.2.3	Die ›kleine Symphonie‹ als ›männliche‹ Königsdisziplin und ›Messlatte‹ Die nationale Mystifizierung Beethovens zum deutschen Helden	335
10.3	Die Geschlechtermetaphorik im deutschen musiktheoretischen Schrifttum Didaktische Metapher oder lebensweltliche Abbildung der Wirklichkeit?	337
10.3.1	Der Themendualismus als dialektischer Prozess mit »gleicher Berechtigung« – Marx' Geschlechtermetaphorik: nur »ein Stück schlechtes 19. Jahrhundert«? (Dahlhaus)	340
Kapitel 11		
Fanny Hensel (1805–1847), geb. Mendelssohn (Bartholdy) Komponistin, Pianistin und Musikerpersönlichkeit in Berlin Der Kampf um das Recht auf Autorschaft mit eigener Identität		344
11.1	Der familiäre, gesellige und gesellschaftspolitische Hintergrund von Fanny Hensel mit reicher musikalischer Tradition in den jüdischen Häusern	345
11.1.1	Die antijüdischen Ressentiments um 1800 in Berlin Ein Angriff auf jüdische und weibliche »Emanzipation durch Geselligkeit« (Wilhelmy-Dollinger)	348

11.1.2	Das Haus Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy: zwischen aufgeklärter jüdischer Gesellschaft und christlicher Akkulturation	351
11.1.3	Leas »ernste« »Privatgesellschaft« im halböffentlichen Raum	355
11.1.4	Die bravurösen Pianistinnen in den jüdischen Häusern in Wien Vorbild für Leas »Privatgesellschaft« in Berlin?	357
11.2	Die ehrgeizige Ausbildung mit Affinität zur deutschen Musik Vorbild Marie Bigot: Beethoven-Interpretin und emanzipierte Künstlerin	359
11.2.1	Die virtuosen Lehrer Berger, Hummel, Kalkbrenner und Moscheles	363
11.2.2	Fanny Hensel und Marx: eine sich gegenseitig befriedende Beziehung Die Ausrichtung auf die »strenge deutsche Musik«	366
11.3	Die familiäre Kontroverse um Fanny Hensels Status als Musikerin Weibliche musikalische Autorschaft unter männlicher Kontrolle	368
11.3.1	Professionelle Ausbildung ohne eigene professionelle Perspektive im Dienste der Förderung und Unterstützung der Karriere des Bruders	371
11.3.2	Die Tochter zwischen internalisierter Anpassung und Protest	373
11.4	Fanny Hensels zielstreicher Weg in die Öffentlichkeit als namhafte Musikerpersönlichkeit in Berlin	375
11.4.1	Die Entscheidung für den Kunstmaler Hensel gegen den Willen der Mutter – Die uneingeschränkte Respektierung ihrer Kunstausübung als Ehegattin	375
11.4.2	Die Wiederaufnahme der Sonntagsmusiken 1831 durch Fanny Hensel	378
11.4.3	Die Sonntagsmusiken in »casa Hensel«: »ein wunderliches Mittelding« zwischen »Privat- und öffentlichem Wesen«	381
11.4.4	Die Emanzipierung: Der selbstbewusste Schritt zur Autorschaft 1846	385
11.5	Das Streben nach größeren Formen der jungen und gereiften Komponistin Die Überwindung der Empfindungsästhetik des schlichten Liedes	389
11.5.1	»Liederkreis. An Felix während seiner ersten Abwesenheit in England« Ein durch »private« und »öffentliche« Zitate (Bartsch) vernetzter Zyklus	390
11.5.2	Fanny Hensels Auseinandersetzung mit Sonatenform und Sonatenzyklus in der Klaviersonate – Erste Versuche in jungen Jahren <ul style="list-style-type: none"> • Der Sonatensatz in E-Dur, 1822 – »eine angefangene Sonate« • Die c-Moll-Sonate von 1824, ein monothematischer Gruß an Felix 	396
11.5.3	Die Forcierung der Sonatenkomposition im Brautjahr 1829 Die Diskussion um strenge Form und »Weichlichkeit«	401
11.5.4	Die Suche nach neuen Lösungen der gereiften Komponistin, Vorstudien <ul style="list-style-type: none"> • »Allegro molto vivace« A-Dur (op. 2/4): virtuose »Drei-Hand-Technik« • »Allegretto ma non troppo« in e-Moll: ein scherzoartiger Sonatensatz • »Allegro agitato« in g-Moll: ein »dreidimensionales« Experiment: eine Persiflage 	404
11.5.5	Die g-Moll-Sonate von 1843: eine gereifte Auseinandersetzung mit dem Sonatenzyklus der virtuosen Pianistin <ul style="list-style-type: none"> • Der Kopfsatz: »Allegro molto agitato« – die Emanzipation des Lyrischen • Das »Scherzo« – eine Reminiszenz an die gemeinsame Jugendzeit • Das »Adagio« – ein dramatischer Liedsatz – Die Distanzierung vom Klavierlied • Das »Finale Presto«: eine »Tour de Force« 	409
		412
		413
		414

11.5.6 Der vorwärts drängende Gestus als »kompositorische Handschrift« Die Suche nach neuen Lösungen als »Lebensprinzip«	415
Kapitel 12	
Die starke Autorschaft der Komponistin Emilie Mayer (1812–1883) in Berlin in der epigonalen Zwischenzeit (1850–1875)	417
12.1 Die Eroberung des ›großen Publikums‹: Der couragierte Weg von der mecklenburgischen Provinz in die Residenzstadt Berlin	418
12.1.1 »Das Genie ist der Fleiss«: Erfolg durch hartnäckige Zielstrebigkeit	422
12.1.2 Die Negierung gesellschaftlicher und gattungsspezifischer Konventionen	426
12.1.3 Die Musikkritik zwischen Irritation, Anerkennung und Negierung: Emilie Mayers Gestaltungstalent als »Ausnahme« weiblichen Vermögens	428
12.2 Emilie Mayer – »Symphonie-Componistin« der epigonalen Zeit »zwischen zwei kompositionsgeschichtlichen Höhepunkten« (1850–1870)	431
12.2.1 Der ›weiblich‹ konnotierte »pragmatische Sinfoniebegriff« in der ›konservativen‹ Musikkritik: Schönheit, Natürlichkeit, Bescheidenheit	433
12.2.2 Das Streichquartett, op. 14 (g-Moll) – eine programmatische Botschaft: ›per aspera ad astra‹	435
12.2.3 »Sinfonie F. moll« – Eine Symphonie nach »klassischem Muster« zwischen Öffentlichkeit und Mäßigung	440
12.2.3.1 Das ausgeglichene Kräfteverhältnis zwischen dem energischen ersten und dem lyrischen zweiten Thema	442
12.2.3.2 Die Verschmelzung der ›männlich‹ konnotierten Hornstimme mit dem lyrischen Seitenthema zu einer ästhetischen Einheit	446
12.2.4 Das schmale Fenster der »Zwischenzeit« und die »musikalische Frauenfrage«	450
12.3 Die Wiederentdeckung	452
Kapitel 13	
Conclusio – Ausblick: Die Bedeutung der mikrohistorischen Fallstudien als Phasen eines »degendering« – Die Relativierung der »grand récit eines Geschlechterdualismus« (Reckwitz)	455
13.1 Die Komplexität weiblicher Lebenswelt – Ein »Patchwork von Identitäten« zwischen Öffentlichkeit und Privatheit	456
13.2 Biographische Parallelitäten: Willensstärke, Durchsetzungskraft, subjektive Selbstkonturierung, interaktive Teilhabe am musikästhetischen Diskurs	456
13.3 Das Streben nach Innovation als Ausweis eigenständiger kreativer Identität Ein Aufbrechen patriarchalischer »Macht-Wissens-Strukturen« (Dispositive)	460
13.4 Die Verwobenheit des höfischen und bürgerlichen Frauenbildes mit der epochalen Gesangsästhetik als kunstvolle bzw. unverbildete Qualität	462
13.5 Ausblick USA: »The lady amateur« – »Verkehrte Welt?« Die Favorisierung weiblicher Ästhetik in der vernacularen Musikkultur in »Victorian America« – Ein geschlechterübergreifendes Geschäftsmodell	464

13.6 Die Frage nach einem stabilen weiblichen Subjekt mit stabiler weiblicher Handschrift innerhalb einer interaktionistischen Gendertheorie	469
Anhang	471
1. Verzeichnis der Abbildungen und Musikbeispiele	471
2. Musikalische Quellen und Ausgaben (eine Auswahl)	475
3. Diskografie – eine Auswahl	480
4. Abkürzungen	483
5. Zeitschriften, Zeitungen, Handbücher, Lexika, Enzyklopädien	484
5.1 Musikzeitschriften	484
5.2 Musikhandbücher, Lexika, Enzyklopädien (Print-/Online-Editionen und Datenbanken)	485
5.3 Bibliographische, philosophische und sozialwissenschaftliche Handbücher, Lexika, Enzyklopädien, Zeitschriften	486
6. Literaturverzeichnis (Monographien, Anthologien, Aufsätze, Lexikonartikel)	487
6.1 Literarische Quellen nach Kapiteln geordnet	487
6.2 Weiterführende Literatur (kapitelübergreifend): Monografien, Anthologien, Aufsätze	523
7. Namensregister (Personen, Institutionen, Journale)	543
8. Thematisches Register	560