

**Antje Ruhbaum**

Ein Talent, „als Sängerin, Pianistin, vielleicht sogar als Komponistin in der Öffentlichkeit zu glänzen ...“

Elisabeth von Herzogenberg (1847–1892)  
als Musikförderin

In der Musikgeschichte begegnen uns Frauen in den verschiedensten Professionen: Komponistinnen wie Ethel Smyth, Virtuosinnen und Sängerinnen wie Clara Schumann oder Pauline Viardot-Garcia oder Pädagoginnen wie Nina d’Aubigny. Diesen einzelnen professionellen Musikerinnen steht im 19. Jahrhundert eine große Zahl oft hochqualifizierter „Dilettantinnen“ gegenüber, die sich scheuten, eine musikalische Karriere mit dem Verstoß gegen gesellschaftliche Normen zu bezahlen. Als Salon-damen, Künstlergattinnen oder -freundinnen wirkten sie hinter den Kulissen und förderten andere mit ihrem Talent, anstatt ein eigenes Werk zu schaffen. Durch ihr vornehmlich privates Wirken treffen Begriffe wie Komponistin, Virtuosin, Sängerin und Pädagogin, die am Berufsbild von Männern orientiert sind, nicht auf sie zu. Ich möchte sie als Musikförderinnen bezeichnen und am Beispiel Elisabeth von Herzogenbergs aufzeigen, inwiefern dieser Begriff auf sie zutrifft und musikwissenschaftliche Relevanz hat.

Elisabeth von Herzogenberg<sup>1</sup> wurde am 13.4.1847 als drittes Kind des Hannoverischen Gesandten Bodo Albrecht Freiherrn von Stockhausen und seiner Frau Clotilde, geb. Gräfin von Baudissin, in Paris geboren. Mit fünf Jahren übersiedelte sie mit ihrer Familie nach Wien. Dort erhielt Elisabeth zunächst beim Organisten der evangelischen Gemeinde, Theodor Dirzka, und dann bei Julius Epstein, einem der besten Pianisten Wiens, Klavier- und Musiktheorieunterricht.<sup>2</sup> Aus dieser Zeit stammt der früheste Beleg ihrer ungewöhnlichen und herausragenden musikalischen Begabung: Mit 13 Jahren lieh ihr jemand die „Eichendorffschen Lieder“ von Robert Schumann.

---

<sup>1</sup> Grundsätzliche biographische Angaben finden sich bei Max Kalbeck: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, Berlin 1907, Bd. 1 und 2, besonders die Einleitung, und Bernd Wiechert: *Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Studien zu Leben und Werk*, Göttingen 1997.

Die noch unveröffentlichten Briefquellen werden hier in der originalen Rechtschreibung und Zeichensetzung zitiert. Beim Nachweis der Quellen werden folgende Abkürzungen verwendet: Staatsbibliothek zu Berlin = St., Bayerische Staatsbibliothek München = B. S., Österreichische Nationalbibliothek Wien = ÖNB.

<sup>2</sup> Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. X.

„Ich erinnere mich daran als wenn’s heute wär, wie ich sie nicht mehr aus der Hand laßen wollte u. doch mußte, denn es war grade als wir von einem Sommeraufenthalt in Graz wieder nach Haus reisten u. der Betreffende wollte sie wieder haben, u. ich weiß wie ich mich dann drüber machte u. sie flugs auswendig lernte, die ganzen zwei Hefte in einem Saus u. wie ich froh war daß das so fabelhaft rasch ging weil mich die Musik eben schon hatte ehe ich sie hatte.“<sup>3</sup>

Dieses Talent führte sie zu großen Leistungen auf dem Klavier. Ihr Lehrer Epstein schrieb: „Sie hatte den weichsten Anschlag, die geläufigste Technik, die rascheste Auffassung, das ungewöhnlichste Gedächtnis und den seelenvollsten Ausdruck im Spiel – mit einem Wort, sie war ein *Genie!*“<sup>4</sup> Ihre Stimme umfasste drei Oktaven vom kleinen *c* bis zum *es*“<sup>5</sup> und klang „goldrein wie ein untemperiertes Klavier.“<sup>5</sup> Der Brahms-Biograph Max Kalbeck bescheinigte ihr die Fähigkeit, „als Sängerin, Pianistin, vielleicht sogar als Komponistin in der Öffentlichkeit zu glänzen [...]“<sup>6</sup>

Dennoch kann man Elisabeth von Herzogenberg weder als Pianistin noch als Sängerin oder Komponistin im herkömmlichen Sinne einordnen: Sie heiratete 1868 den Komponisten Heinrich Freiherr von Herzogenberg und zog mit ihm zunächst nach Graz, wo sich beide im Grazer Singverein und im Musikverein für Steiermark engagierten.<sup>7</sup> Bei der Aufführung eines Klaviertrios ihres Mannes spielte Elisabeth von Herzogenberg den Klavierpart.<sup>8</sup> In Leipzig, wohin das Paar 1872 übersiedelte, trat sie weitere fünf Male im Rahmen des von ihrem Mann mitgegründeten und geleiteten Leipziger Bachvereins als Pianistin auf.<sup>9</sup> Sie übernahm (wohl, wie damals üblich, auf dem Klavier) den basso-continuo-Part in Chor-<sup>10</sup> und Kammermusikwer-

---

3 Brief von Elisabeth von Herzogenberg an Clara Schumann vom 6.5.1880 (St. Signatur: N. Mus. Nachlaß K. Schumann 4, 31).

4 Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. X.

5 Brief von Elisabeth von Herzogenberg an Adolf von Hildebrand vom 30.5.1891 (B. S. Signatur: Ana 550: Herzogenberg).

6 Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. IX.

7 Max von Karajan: *Der Singverein in Graz in den ersten vierzig Jahren seines Bestehens (1866/67 bis 1905/06)*, Graz 1909, S. 11ff.

8 3. Mitglieder-Concert des Musik-Vereines für Steiermark vom 9.1.1870, vgl. Ignaz Hofmann: *Der Musikverein für Steiermark dessen Wirken in den Jahren 1870 bis inclusive 1879*, Graz 1879, S. 27.

9 *Der Bach-Verein zu Leipzig in den Jahren 1875–1899. Bericht, erstattet von dem Schriftführer des Vereins*, Leipzig 1899, S. 11ff.

10 In ihrem Brief vom 30.4.1878 (ÖNB Signatur: Autogr. 979/15–2) beschreibt Marie Fillunger ihren gemeinsamen Auftritt mit Elisabeth von Herzogenberg beim Konzert des Bachvereins vom 27.4.1878, wo diese Continuo spielte. Auf dem Programm standen die Kantate *Bleib bei uns* BWV 6 und der Chorsatz *Welt ade, ich bin dein müde* von J. S. Bach sowie Händels Oratorium *Acis und Galathea* (vgl. *Der Bachverein*, S. 12).

ken<sup>11</sup> oder sogar das Solo in einem „Bachschen Concert“<sup>12</sup>. Diese sechs belegbaren Konzerte reichen jedoch nicht aus, sie als professionelle Pianistin zu bezeichnen. Öffentliche Auftritte als Sängerin sind nicht nachzuweisen.



Elisabeth und Heinrich von Herzogenberg. (Mit freundlicher Genehmigung des Archivs des Tschechischen Nationalmuseums Prag.)

- 
- <sup>11</sup> Elisabeth von Herzogenberg spielte in demselben Konzert zusammen mit (Paul?) Klengel die Sonate für Violine und Cembalo in E-Dur BWV 1016 „auf dem Flügel im Saale“ (vgl. Brief von Marie Fillunger an Eugenie Schumann vom 26.4.1878, ÖNB Signatur: Autogr. 979/15–1 und *Der Bachverein*, S. 12).
- <sup>12</sup> In der Chronik des Leipziger Bachvereins sind die Konzerte mit den Solisten und aufgeführten Werken ohne genaue Zuordnung überliefert (*Der Bachverein*, S. 11f.). Daher kann man nur vermuten, dass Elisabeth von Herzogenberg das Cembalosolo in folgenden Konzerten von J. S. Bach übernahm: Konzerte für 2 Cembali, Streicher und basso continuo c-Moll, BWV 1060 oder 1062, am 30.4.1877 und C-Dur, BWV 1061, am 9.3.1880 sowie Konzert für Cembalo, Violine, Flöte und Streicher a-Moll BWV 1044 am 27.5.1883. Dass sie sich auf ein weiteres „Bachsches Concert“, nämlich das für Cembalo und Orchester f-Moll, BWV 1056, für den 7.5.1882 vorbereitete, geht aus ihrem Brief an Clara Schumann vom 20.4.1882 hervor (St. Signatur: N. Mus. Nachlaß K. Schumann 4, 166).

Auch als Komponistin ist sie nicht adäquat einzuordnen: Zu Lebzeiten veröffentlichte sie zwar 24 *Volkskinderlieder* bei Breitkopf und Härtel.<sup>13</sup> Ein weiteres Lied wurde unter dem Namen ihres Mannes als op. 44 Nr. 7 gedruckt. Nach ihrem Tod am 7.1.1892 gab Heinrich von Herzogenberg acht Klavierstücke seiner Frau posthum heraus und schrieb an Brahms, dass sie weitere Lieder und Klavierstücke geschrieben habe.<sup>14</sup> Dieses kompositorische Erbe muss jedoch leider als verschollen gelten.

Martina Kessel und Gabriela Signori weisen in einer Einführung in die gender studies auf die Teilung der feministischen Geschichtswissenschaft in eine „heroische“ und eine „tragische“ Geschichtsschreibung hin: „Auf der einen Seite steht das ungebrochene Interesse für die Geschichte/n ‚starker Frauen‘, auf der anderen das genauso ungebrochene Interesse an der Geschichte ihrer Unterdrückung.“<sup>15</sup> Sicherlich könnte man Elisabeth von Herzogenberg als klassisches Beispiel der „tragischen“ Geschichtsschreibung auffassen. Aber die hinterlassenen Briefe lassen (anders als z. B. bei Fanny Hensel oder Ethel Smyth) nur selten Anzeichen von Unzufriedenheit mit dem eigenen Leben erkennen. Elisabeth von Herzogenberg sah ihre durch die bürgerlich-weiblichen Normen eingeschränkten Möglichkeiten offenbar nicht grundsätzlich als einen Mangel an. Abwechselnd nutzte sie die durch diese Konventionen ausgelösten Festschreibungen für sich oder setzte sich (mit diplomatischer Vorsicht) über sie hinweg. Damit folgte sie ihrer Selbstcharakterisierung, die sie einmal an Clara Schumann schrieb: „Andern gegenüber benähme ich mich als das, was ich ja so ganz bin: – die Diplomantochter.“<sup>16</sup>

Im Folgenden möchte ich aufzeigen, wie Elisabeth von Herzogenberg durch ihre musikalischen Fähigkeiten und ihr diplomatisches Geschick zahlreiche andere Künstlerinnen und Künstler ihres Freundeskreises förderte. Danach wende ich mich der Frage zu, was diese Förderinnenrolle, die einen Verzicht auf eine eigene musikalische Karriere einschloss, für sie selbst bedeutete.

Untersucht man Elisabeth von Herzogenbergs Rolle als Musikförderin, so lassen sich vier Tätigkeitsfelder unterscheiden:

- 1) die Unterstützung ihres Mannes bei seiner Arbeit als Chorleiter,
- 2) die Aufführung von Werken ihres Mannes und ihrer Freundinnen und Freunde,
- 3) die Beratung von Künstlerinnen und Künstlern des Freundeskreises und schließlich
- 4) der Aufbau und die Erhaltung des Freundeskreises selbst.

---

13 Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. VIII f.

14 Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 2, S. 264.

15 Martina Kessel/Gabriela Signori: *Geschichtswissenschaft*, in: *Gender-Studien. Eine Einführung*, hrsg. von Christina von Braun und Inge Stephan, Stuttgart, Weimar 2000, S. 119–129. Das Zitat: S. 120.

16 Brief von Elisabeth von Herzogenberg an Clara Schumann vom 27.1.1878 (St. Signatur: N. Mus. Nachlaß K. Schumann 3, 257).

Zu 1). Den damals selbstverständlichen Liebesdienst, ihrem Mann bei seiner Arbeit als Chorleiter des Leipziger Bachvereins zur Hand zu gehen, würde man heute als die Tätigkeit einer musikalischen Assistentin bezeichnen. Max Kalbeck umschreibt dies blumig: „Wenn Heinrich von Herzogenberg das sinnende und sorgende Haupt des Vereins war, so verdient Frau Elisabeth sein liebevolles, den Kreislauf des Blutes regulierendes Herz genannt zu werden.“<sup>17</sup> Neben organisatorischen Aufgaben wie z. B. dem Schreiben von Ermahnungen an „säumige“ Chormitglieder unterstützte sie ihren Mann als aufmerksame Zuhörerin und Sängerin in den Proben. „Da sie die Partituren immer auswendig wußte und sich in der Polyphonie der Chöre genau zurecht fand, so war sie nicht bloß der Koryphäos ihrer besonderen Stimme, des Soprans, sondern auch der Unterkapellmeister, der bald dem Tenor, bald dem Alt einhalf und selbst dem Baß den Kopf zurechtsetzte.“<sup>18</sup> So stand sie Heinrich von Herzogenberg vermutlich auch als Korrepetitorin oder Aushilfsdirigentin zur Verfügung.

Zu 2). Ein zweiter wichtiger Bereich war ihr Einsatz als Pianistin und Sängerin. Sie trat nicht nur mit dem Leipziger Bachverein auf, sondern spielte auch bei Empfängen in Privathäusern, z. B. anlässlich des 50. Bühnenjubiläums von Clara Schumann im Hause des Leipziger Stadtrats Raimund Härtel.<sup>19</sup> Wenn sie hier Lieder von Johannes Brahms begleitete oder Klavierkompositionen ihres Mannes aufführte, so trug sie zur Bekanntmachung und Verbreitung dieser Werke beim oft spröden Leipziger Publikum bei. In den späteren Berliner Jahren, die sich als letzter Lebensabschnitt an die Leipziger Zeit anschlossen, hatte Elisabeth von Herzogenberg den Cellisten Robert Hausmann und den Geiger und Leiter der Berliner Musikhochschule Joseph Joachim als regelmäßige Kammermusikpartner. Mit diesen berühmten Künstlern spielte sie z. B. Brahms' 2. Cellosonate, die 2. Violinsonate und das 3. Klaviertrio, die ihr Brahms im Manuskript sandte.<sup>20</sup> Sie akzeptierten sie als gleichberechtigt: Er sähe sie „gar nicht wie eine bloß Musik lieb habende“, schreibt ihr Joseph Joachim 1885 und fährt fort, „mir wohnt ein ganz ernster, kollegialischer Respekt vor Ihrem Können inne“.<sup>21</sup> So verschwammen die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Rahmen: Hier zu musizieren war nicht bürgerliche Hausmusik, sondern Musik im Kreis von Fachleuten. Hier konnte es von Bedeutung sein, ein neues Werk bekannt zu machen: Dem Konzertmeister des Leipziger Gewandhauses spielte Elisabeth von Herzogenberg z. B. Brahms' 1. Streichquintett auswendig auf dem Klavier vor, um ihn zu einer Aufführung des Werkes zu bewegen. Hier kam ihr ihr phänomenales Gedächtnis zugute. Aus den oft schwer lesbaren handschriftlichen Partituren konnte

---

<sup>17</sup> Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. XVII.

<sup>18</sup> Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. XVII.

<sup>19</sup> Brief von Marie Fillunger an Eugenie Schumann vom 27.10.1878 (ÖNB Signatur: Autogr. 979/16–11).

<sup>20</sup> Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 2, S. 130f. und 140ff.

<sup>21</sup> *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser. Dritter Band: *Die Jahre 1869–1907*, Berlin 1913, S. 284.

sie sich innerhalb kürzester Zeit einen Klavierauszug zurechtlegen, den sie wie die eingangs erwähnten „Eichendorffschen Lieder“ von Robert Schumann auch noch auswendig im Kopf behalten konnte.<sup>22</sup> Und nicht nur das:

Zu 3). Der Briefwechsel mit Johannes Brahms kann als anschaulicher Beweis ihrer Tätigkeit als Beraterin gelesen werden. Dieses dritte Tätigkeitsfeld hat sie in der Brahmsforschung populär gemacht, da ihre Briefe gerne im Rahmen von Analysen zitiert werden. Am Anfang ihrer Korrespondenz war Elisabeth von Herzogenberg ihm Muse, das Gegenüber, für das er schrieb. Als erste Sendung schickte er ihr – offiziell an Heinrich adressiert – einen Packen Liebeslieder.<sup>23</sup> Später widmete er ihr seine beiden *Rhapsodien* op. 79 für Klavier. 1877 schenkte ihr Brahms das Manuskript des Andantes aus seinem 3. Klavierquartett op. 60.<sup>24</sup> Damit übergab er ihr ein Denkmal seiner Liebe zu Clara Schumann, unter deren Eindruck er das Stück 1855 geschrieben hatte. Er schickte ihr seine fertigen Manuskripte zur Beurteilung. Über 30 zum Teil seitenlange Rezensionen seiner Werke schickte sie ihm zurück, darunter Besprechungen von Liedern und Klavierstücken, aber auch von großen Kammermusikwerken, wie den beiden Streichquintetten, und Chor- und Orchesterwerken, wie der *Nänie*, dem *Gesang der Parzen*, und von der 4. Symphonie.<sup>25</sup> Sie überblickte die harmonische und dramaturgische Struktur der Kompositionen genau und war ihm so Probepublikum auf höchstem Niveau. Mit ihrem Charme schaffte sie es, dem leicht Gekränkten auch kritische Punkte nahezubringen. Von ihrem Urteil konnte er die Herausgabe oder Zurückhaltung eines Werkes abhängig machen. Gerade dadurch, dass sie selbst nicht professionelle Musikerin war, konnte sie ihm konkurrenzlos die beste Beraterin sein.

Ähnlich regen Anteil nahm sie am Schaffen des befreundeten Bildhauers Adolf von Hildebrand.<sup>26</sup> Auch Clara Schumann fragte Elisabeth von Herzogenberg um Rat, wenn es um Konzertprogramme in Leipzig oder die Veröffentlichung der Werke und Jugendbriefe Robert Schumanns ging.<sup>27</sup> Die englische Komponistin Ethel Smyth ver-

---

22 Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. 192, z. B. auch S. 64.

23 Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. 20ff.

24 Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. 35.

25 Kalbeck, *Johannes Brahms*, Briefe Bd. 1, S. 191ff.; Bd. 2, S. 239ff.; Bd. 1, S. 159ff.; Bd. 2, S. 3ff.; Bd. 2, S. 77ff.

26 Die Manuskripte des Briefwechsels zwischen Elisabeth von Herzogenberg und Adolf von Hildebrand liegen in der Bayerischen Staatsbibliothek München unter der Signatur Ana 550: Herzogenberg. Ein Teil der Briefe ist veröffentlicht in: *Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen*. Besorgt von Bernhard Sattler. Hrsg. von der Bayerischen Akademie der Künste, München 1921.

27 Briefe Elisabeth von Herzogenbergs an Clara Schumann vom 16.3.1881 (St. Signatur N. Mus. Nachl. K. Schumann 4, 107) und vom 22.9.1884 (St. Signatur N. Mus. Nachl. K. Schumann 4, 294).

band ein ganz besonderes Verhältnis mit Elisabeth von Herzogenberg.<sup>28</sup> Als sie die Herzogenbergs Anfang 1878 in Leipzig kennenlernte, fiel dies in eine Zeit, als für das Ehepaar Gewissheit wurde, was sie wohl schon längere Zeit ahnten: Sie würden keine gemeinsamen Kinder haben können. Für sieben Jahre<sup>29</sup> fand Elisabeth von Herzogenberg in Ethel Smyth eine Art Pflögetochter. Ethel spielte das Spiel gerne mit, nach welchem Elisabeth, wie sie „in einer charakteristischen Mischung aus Spaß und Zärtlichkeit“ an Ethel schrieb, sie „im Alter von elf Jahren ‚bekommen‘ haben mußte, ohne es zu wissen“.<sup>30</sup> Ethel Smyth brach ihr Studium am Leipziger Konservatorium ab. In trauter Zweisamkeit mit Elisabeth nahm sie bei Heinrich von Herzogenberg Kontrapunktstunden und vervollständigte hier ihre kompositorische Ausbildung.<sup>31</sup> Als ihre persönliche Mentorin betreute Elisabeth von Herzogenberg ihre Studien.<sup>32</sup> Im Haus Herzogenberg traf Ethel Smyth mit der musikalischen Elite ihrer Zeit zusammen.<sup>33</sup>

Dieses Beispiel zeigt, dass Elisabeth von Herzogenberg trotz der überwiegen- den Anpassung ihres Verhaltens an die bürgerlich-weiblichen Normen wichtig wurde für Frauen, die sich gegen die gesellschaftlichen Konventionen stellten. Sowohl Ethel Smyth als auch die Sängerin Marie Fillunger wurden in ihren dem gängigen Frauen- bild entgegenlaufenden Ambitionen von ihr unterstützt: Ethel Smyth in ihrem Ent- schluss, Komponistin zu werden, und Marie Fillunger sowohl in ihrer Karriere als Sängerin<sup>34</sup> als auch (mit Einschränkungen) in ihrer Lebenspartnerschaft mit der Schumann-Tochter Eugenie.<sup>35</sup> Insofern kann man Elisabeth von Herzogenberg nicht uneingeschränkt den Vorwurf machen, durch ihre Anpassung für das Fortbestehen dieser Normen gesorgt zu haben.

Zu 4). Das vierte Tätigkeitsfeld, der Aufbau und die Unterhaltung des Freun- deskreises, ist bis jetzt wohl noch am wenigsten in der Wissenschaft gewürdigt wor- den. Dabei waren die häufig um Frauen gruppierten Freundeskreise und Beziehungs-

---

28 *Ethel Smyth – Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren Komponistin*, hrsg. von Eva Rieger, Kassel und Basel 1988, S. 43.

29 Durch ein Dreiecksverhältnis, in welches sich Ethel Smyth, Elisabeths Schwester Julia Brewster und ihr Mann Henry Brewster verwickelten, endete die Freundschaft zwischen Ethel Smyth und Elisabeth von Herzogenberg mit einem tragischen Bruch, unter welchem alle Beteiligten sehr litten. (Vgl. Ethel Smyth: *Impressions that remained* [zuerst 1919], New York 1981, S. 365ff.)

30 *Ethel Smyth – Ein stürmischer Winter*, S. 42.

31 *Ethel Smyth – Ein stürmischer Winter*, S. 38.

32 z. B. Smyth, *Impressions*, S. 269f.

33 *Ethel Smyth – Ein stürmischer Winter*, S. 53.

34 Z. B. Brief von Marie Fillunger an Eugenie Schumann vom 2.5.1878 (ÖNB Signatur: Autogr. 979/15–4).

35 Brief von Marie Fillunger an Eugenie Schumann vom 11.5.1877(ÖNB Signatur: Autogr. 979/10–13). Aus diesem Brief geht hervor, dass Marie Fillunger mit Elisabeth von Herzogen- berg ein vertrautes Gespräch über ihre Beziehung mit Eugenie Schumann geführt hat.

netze der Boden, auf dem die „genialen“ Kompositionen eines Johannes Brahms entstanden. Hier wurde die Musik im privaten Kreis aufgeführt, hier wurde über sie diskutiert. Hier wurden Einflüsse geübt, Vorentscheidungen getroffen. Ethel Smyth schildert in ihren Erinnerungen, wie eng in diesem Bereich Elisabeths Künstlerinnenrolle mit der der perfekten Hausfrau verwoben war. Hier wird deutlich, dass sie ihre Stellung als Mittelpunkt des Leipziger Brahmskreises nur durch das gleichzeitige Akzeptieren der weiblichen Geschlechterrolle erreichen konnte: „Da er [Brahms] gutes Essen liebte, wie die meisten Künstler, schmolz er schon allein wegen ihrer hervorragenden hausfraulichen Künste nur so dahin; tatsächlich kaufte sie häufig selbst die Zutaten ein, da ihr das Beste gerade gut genug war.“ Sie stürmte dann „mit geröteten Wangen“ aus der Küche, „ihr goldenes Haar von der Hitze noch stärker gewellt als sonst, und rief: ‘Spielen Sie diesen Satz noch einmal; soviel sind Sie mir schuldig!’, und Brahms’ Verehrung flammte auf wie der Schwall Hitze aus der Küche.“<sup>36</sup>

Wenn Brahms, Clara Schumann oder Joseph Joachim zu Konzerten anreisten, kamen auch Komponisten wie Theodor Kirchner, Edvard Grieg und Anton Dvořák nach Leipzig.<sup>37</sup> Die Leipziger „großen Frauen“ rissen sich dann um die Gunst, diese „Notabilitäten“<sup>38</sup> zu empfangen nach dem Auftritt einzuladen. Am nächsten Tag wurden private Hauskonzerte veranstaltet, noch unveröffentlichte Werke zu Gehör gebracht.<sup>39</sup> Wenn sie wieder abgereist waren, wurde das musikalische Netzwerk durch regelmäßige Korrespondenz zusammengehalten. Informationen wurden ausgetauscht, neue Besuche verabredet, Aufträge verteilt. Diese konnten in den Zeiten vor Telefon und Internet auch aufwendig ausfallen: Elisabeth von Herzogenberg organisierte ein Klavier für Clara Schumann an ihrem Urlaubsort,<sup>40</sup> beriet sie in Arztangelegenheiten für den kranken Sohn Felix<sup>41</sup> und schickte Brahms ein in Leipzig vergessenes Nachthemd dreimal hinterher, weil die Post es immer wieder aus unerfindlichen Gründen zurückgehen ließ.<sup>42</sup> Am aufopferungsvollsten war ihr Dienst für ihre Schwägerin, in deren Auftrag sie einmal 24 Vorstellungsgespräche mit Kindergärtnerinnen führte.<sup>43</sup> So weit konnte damals die Abgabe von Verantwortung an Dritte gehen. An der gro-

---

36 *Ethel Smyth – Ein stürmischer Winter*, S. 46f.

37 *Ethel Smyth – Ein stürmischer Winter*, S. 53.

38 Beschreibung der Leipziger Verhältnisse durch die befreundete Sängerin Marie Fillunger in ihrem Brief vom 12.12.1877 an Eugenie Schumann (ÖNB Signatur: Autogr. 979/13–17).

39 Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. XXf.

40 Brief von Elisabeth von Herzogenberg an Clara Schumann vom 13.9.1880 (St. Signatur N. Mus. Nachl. K. Schumann 4, 60).

41 Brief von Elisabeth von Herzogenberg an Clara Schumann vom 6.8.1877 (St. Signatur N. Mus. Nachl. K. Schumann 3, 239).

42 Kalbeck, *Johannes Brahms*, S. 42, Brief von Elisabeth von Herzogenberg an Clara Schumann vom 27.1.1878 (St. Signatur N. Mus. Nachl. K. Schumann 3, 257).

43 Brief von Elisabeth von Herzogenberg an Clara Schumann vom 11.4.1878 (St. Signatur N. Mus. Nachl. K. Schumann 3, 265).

ßen Zahl der Aufgaben, die in den Korrespondenzen erwähnt werden, zeigt sich die Notwendigkeit dieses privaten Beziehungsnetzes. Hier wurden logistische Probleme gelöst, die heute Agenturen übernehmen. Damals leisteten vor allem Frauen solche Dienste, denn ihnen oblag traditionell das Briefeschreiben.

In dem komplizierten Geflecht aus Beziehungen hatte Elisabeth von Herzogenberg nicht selten Gelegenheit, ihrer Selbstcharakterisierung als „Diplomatentochter“ alle Ehre zu machen: So war es für sie eine Gratwanderung, sich die verliebte Verehrung von Brahms gefallen zu lassen, ohne den eigenen Ehemann in ein schlechtes Licht zu setzen. Dieser stand dabei völlig auf ihrer Seite und hoffte auf Brahms' Interesse für seine eigenen Kompositionen. Dieses Interesse versuchte Elisabeth immer wieder zu vermitteln. Gleich zum Beginn der Korrespondenz mit Brahms schickte sie ihm Klaviervariationen ihres Mannes über ein Thema von Johannes Brahms.<sup>44</sup> 1878, bei einem Besuch in Brahms' Sommerquartier in Pörschach, schreckte sie sogar vor Diebstahl nicht zurück: Kurzerhand vertauschte sie heimlich Brahms' Manuskript seiner Motette *Warum ist das Licht gegeben* mit einer Motette ihres Mannes, um Brahms zu einer Durchsicht des Manuskripts zu bewegen.<sup>45</sup>

Auch Clara Schumann versuchte sie als Beraterin für Heinrich zu gewinnen.<sup>46</sup> Zwischen ihr und Johannes Brahms musste sie vermitteln, wenn sie spürte, dass die fast 30 Jahre ältere gefeierte Pianistin gekränkt sein musste, wenn Brahms ihr neue Kompositionen erst nach Elisabeth selbst zukommen ließ.<sup>47</sup> Erfolgreich schob sie Brahms Ethel Smyth' Kompositionen zur Beurteilung unter.<sup>48</sup> Dem erwähnten Bildhauer Adolf von Hildebrand vermittelte sie den Kontakt zu Clara Schumann<sup>49</sup> und später zu Johannes Brahms,<sup>50</sup> von welchen er Porträtskulpturen schuf, die noch heute von Bedeutung sind.

War Elisabeth von Herzogenberg aber selbst zufrieden mit ihrer Rolle als Musikförderin?

An Joseph Joachim schrieb sie einmal: „Sie können nicht ahnen, was so ein armer Mensch wie ich oft im Stillen leidet, der mit künstlerischer Einsicht ein dilettantisches Können vereinigt u. an Nichts, was er thut, Freude hat, nur an Dem, was

---

44 Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. 4.

45 Motette op. 74 Nr. 1, Vgl. Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, S. 70ff.

46 Brief von Elisabeth von Herzogenberg an Clara Schumann vom 22.1.1878 (St. Signatur N. Mus. Nachl. K. Schumann 3, 256).

47 Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 2, S. 144.

48 *Ethel Smyth – Ein stürmischer Winter*, S. 50f.

49 Die in der Bayerischen Staatsbibliothek unter der Signatur Ana 550: Schumann erhaltenen Briefe von Clara Schumann an Adolf von Hildebrand nehmen mit dem Modellieren ihres Porträts ihren Ausgangspunkt. Vgl. auch den Brief von Elisabeth von Herzogenberg an Adolf von Hildebrand vom 9.11.1884 (B. S. Signatur Ana 550: Herzogenberg).

50 Brief von Elisabeth von Herzogenberg an Adolf von Hildebrand vom 25.11.1891 (B. S. Signatur: Ana 550: Herzogenberg).

Andre thuen. Das ist ein trauriger Zustand.“<sup>51</sup> Noch deutlicher wird sie gegenüber Ethel Smyth: “I often could weep to think of the time I have lost, how badly I have husbanded my little talent. And now here I am – for all my artist’s soul in the bonds of wretched dilettantism!”<sup>52</sup> Doch schon einen Monat später, nach dem Besuch bei Brahms in Pörttschach, dessen Motette *Warum ist das Licht gegeben* sie gerade ergattert, schreibt sie: “Nothing is comparable to this delight in the fine work of others – this pure, calm, admiring contemplation of beauty, detached from all personal striving; nothing is more soothing, emancipating, beneficent.”<sup>53</sup> Auch Brahms schreibt sie wiederholt in diesem Sinne: „Wir kennen nun einmal keine größere Freude als Freude an Ihren Sachen“.<sup>54</sup> Es scheint, dass Elisabeth von Herzogenberg besonders begabt war für diese Freude, mit der sie andere so unterstützte, und dass sie darin auch selbst Befriedigung fand. Sie schloss einen Kompromiss zwischen den gesellschaftlichen Erwartungen, die an sie als Frau ihrer Herkunft gestellt wurden, und der Entfaltung ihrer eigenen künstlerischen Talente. In der Rolle einer Förderin fand sie Ersatz für eine eigene künstlerische Karriere.

Sieht man diese Zusammenhänge, leuchtet die Kategorie der Musikförderin als musikwissenschaftlich relevant ein. Die Thematisierung dieser Funktion, die Frauen häufig in Kreisen von Künstlerinnen und Künstlern ausübten, gibt ihnen ihren Platz in diesen Kreisen zurück. Damit erhalten sie die berechnete Anerkennung wieder, die sie im historischen Kontext zwar fanden, die aber durch eine Geschichtsschreibung verloren ging, welche den für die Öffentlichkeit schaffenden Künstler allein in den Mittelpunkt des Interesses stellt. Diesen eingeschränkten Focus gilt es zu erweitern und damit zahlreiche Frauen (und auch Männer) mit in den Blick zu nehmen, die durch ihre fördernden Tätigkeiten Anteil an der Autorschaft dieser Werke haben. Dieser Ansatz nimmt einer Elisabeth von Herzogenberg das Tragische, nicht Autorin gewesen zu sein, ebenso, wie er einem Johannes Brahms das Heroische der alleinigen Autorschaft abspricht. Beide waren Mitglieder einer historisch bedingten, von Frauen und Männern getragenen Musikkultur, die Werke hervorbrachte, die wir heute noch hoch schätzen.

In diesem Sinne möchte ich mit der Anregung des amerikanischen Komponisten und Kritikers David Schiff schließen, die Ralph P. Locke seiner grundlegenden Studie über die nordamerikanischen Mäzeninnen und Musikförderinnen voranstellt:

---

51 *Briefe von und an Joseph Joachim*, S. 293.

52 (Ich könnte oft weinen, wenn ich an die verlorene Zeit denke, wie schlecht ich mein kleines Talent gepflegt habe. Und nun stehe ich da – meine ganze Künstlerseele in den Fesseln von elendem Dilettantismus! Übs.: A. R.) Brief vom 15.7.1878, zit. nach Smyth, *Impressions*, S. 270. (Die Briefe Elisabeth von Herzogenbergs an Ethel Smyth sind nur in Auszügen und in englischer Übersetzung in Smyths Erinnerungen überliefert.)

53 (Nichts ist vergleichbar mit der Freude im schönen Wirken anderer – mit dieser reinen, ruhigen, bewundernden Anschauung von Schönheit, losgelöst von allem persönlichen Streben. Nichts ist beruhigender, befreiender, erlösender. Übs.: A. R.) Zit. nach Smyth, *Impressions*, S. 270.

54 Kalbeck, *Johannes Brahms*, S. 143.

“Might not feminist musicology profitably shift the focus away from a male-controlled cultural product to a female-centered cultural process, and celebrate these areas of real feminine dominance? Our notion of music would be appropriately challenged and enriched.”<sup>55</sup>

---

55 (Sollte nicht die feministische Musikwissenschaft in ihrem eigenen Interesse das Augenmerk verschieben weg von einem männlich-kontrollierten kulturellen Produkt, hin zu einem um Frauen zentrierten kulturellen Prozess, und diese Bereiche tatsächlicher weiblicher Vorherrschaft feiern? Unsere Vorstellung von Musik würde auf sinnvolle Weise herausgefordert und bereichert. Übs.: A. R.) Ralph P. Locke und Cyrilla Barr: *Cultivating Music in America. Women Patrons and Activists since 1860*, London 1997. S. 1.