

Aribert Reimann

* 4. März 1936 in Berlin, Deutschland

Komponist, Pianist, Liedbegleiter, Professor für
Komposition und Liedbegleitung

„Sie heißen Melusine, Hekabe, Bernarda Alba oder Medea: Kein Zweifel, Aribert Reimann ist ein ‚Frauen-Komponist‘. Er schreibt den Sopranistinnen die halsbrecherischsten Koloraturen in die ‚geläufige Gurgel‘ wie weiland Richard Strauss, vertraut ihnen Partien von äußerster Expressivität an. Selbst in seinem größten Erfolg, dem ‚Lear‘ nach Shakespeares Königsdrama, sind Frauen die Drahtzieher, jede durch ganz eigene Tonfolgen charakterisiert. ‚Die weibliche Stimme hat einfach mehr Möglichkeiten. Sie ist flexibler, geht leichter an Grenzen und darüber hinaus‘, findet der Komponist.“

(Isabel Herzfeld 2016)

Profil

Aribert Reimann ist seit Jahrzehnten einer der bedeutendsten und meistaufgeführten zeitgenössischen Komponisten im Bereich des deutschen Musiktheaters. Von Jugend an war er ein gesuchter Lied-Pianist, schon früh widmete er sich auch als Komponist vornehmlich den verschiedenen Formen der Vokalmusik. Stimme und Sprache sind ihm Inspiration für sein Bestreben, den „seelischen Raum“ auszumessen und hörbar zu machen (Volker Hagedorn 2009). „Speziell für Stimmen zu schreiben, versteht er wie wenige andere.“ (Gerhard R. Koch 2011)

Im Zentrum seiner Opern, die oft von Sängerinnen und Sängern inspiriert wurden, stehen häufig wirkmächtige Frauenfiguren, so z. B. in „Melusine“ (nach Ivan Goll), „Bernarda Albas Haus“ (nach Federico Garcia Lorca) und „Medea“ (nach Franz Grillparzer) sowie in der Oper „Lear“ (nach William Shakespeare), die Reimann in den 1970er Jahren bekannt machte.

Das Wissen um Reimanns Homosexualität diente nie der Selbstvermarktung: „Sogar als erklärter Prophet einer ansonsten diffamierten Minderheit (Fall Henze) hat man wenigstens noch die Publicity für sich. Reimann konnte und wollte da nicht mithalten.“ (W.-E. v. Lewinski 1971/1972, S. 10.)

Orte und Länder

Aribert Reimann wurde 1936 in Berlin geboren. Nach dem Abitur 1955 studierte er dort Komposition und Klavier, wechselte 1958 kurzzeitig nach Wien, kehrte jedoch bald nach Berlin zurück, wo er sein Studium 1960 abschloss. Von 1974 bis 1983 hatte er eine Professur für zeitgenössisches Lied an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg inne, anschließend übernahm er bis 1998 eine ebensolche Professur an der Hochschule der Künste Berlin. Er lebt und arbeitet in Berlin.

Biografie

Aribert Reimann wurde am 4. März 1936 als Sohn des Kirchenmusikers Wolfgang Reimann (1887-1971) und der Oratoriensängerin Irmgard Reimann-Rühle (1894-1972) in Berlin geboren, die „es toll fand“, als er als Kind schon Lieder komponierte (vgl. Reimann im Interview mit Volker Hagedorn 2009). Von 1955 bis 1960 studierte er Komposition bei Boris Blacher, Kontrapunkt bei Ernst Pepping und Klavier bei Otto Rausch in Berlin. Das Komponieren entwickelte er gleichzeitig mit seiner Pianistenlaufbahn als Solist und Liedbegleiter hervorragender Sängerinnen und Sänger. Von 1974 bis 1983 hatte er eine Professur für zeitgenössisches Lied an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg inne, anschließend übernahm er eine ebenso nominierte Professur an der Hochschule der Künste Berlin. Seitdem lebt und arbeitet er in Berlin. Für seine Kompositionen erhielt er zahlreiche Stipendien, Preise und Ehrungen.

An Bühnenwerken stammen aus seiner Feder bis heute drei Ballette, zwei Requien und acht Opern. Sie basieren alle auf literarischen Texten: Die Libretti für „Traumspiel“ (1963/64) und „Die Gespenstersonate“ (1984) sind nach August Strindbergs Dramen verfasst, „Melusine“ (1969/70) nach Ivan Goll, „Lear“ (1978) nach William Shakespeare, „Troades“ (1986) nach Franz Werfel („Euripides“), „Das Schloss“ (1992) nach Franz Kafka, „Bernarda Albas Haus“ (2000) nach Federico Garcia Lorca und „Medea“ (2006/09) nach Franz Grillparzer.

In Beziehung mit

Claus H. Henneberg (1936-1998), Librettist.

Mehrfach hat der erfahrene Librettist Claus H. Henneberg, der auch für Manfred Trohjan, Péter Eötvös und Matthias Pinscher gearbeitet hat, für Aribert Reimann literarische Stoffe eingerichtet, oft in engem Kontakt mit dem Komponisten. Henneberg wusste, dass man als Librettist „allen Ehrgeiz fahren“ lassen muss. Er „darf nur so viel Skelett liefern, wie der Komponist braucht, um Fleisch dranzugeben.“ (Claus H. Henneberg 1985, S.

264) Henneberg hielt Reimann für einen sensiblen Komponisten, „dessen Nerven bloßliegen, empfänglich für theatralische Programme“ mit einer „außergewöhnlichen Begabung, menschliche Beziehungen darzulegen, ihnen das an Musik zu schenken, was für eine Oper lebensnotwendig ist.“ Hinzu komme, dass er „ein Komponist für das Theater ist; er sieht nicht nur die praktischen Probleme sofort ein, sondern weiß auch musiktheatralisch zu denken und zu gestalten. Seine Kenntnis von Stimmen befähigt ihn, die Charaktere so einzusetzen, dass die äußerste Möglichkeit genutzt wird.“ (Claus H. Henneberg 1993/94)

Auf den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik wurde Reimann schnell als Außenseiter behandelt, auch weil er an linearen Erzählstrukturen und narrativen Libretti festhält. Das Stichwort „Literaturoper“ wurde anfangs oft mit ihm verbunden, nicht selten negativ konnotiert. Den engen Bezug zur Literatur sucht er jedoch – nach eigener Aussage –, weil er die Handlung braucht, um „zum Hören zu bringen, was sich zwischen den Personen abspielt.“ (Reimann im Interview mit Hagedorn 2009)

Als Liedbegleiter konzertierte er mit Dietrich Fischer-Dieskau, Rita Streich, Ernst Haefliger, Elisabeth Grümmer, Brigitte Fassbaender, Barry McDaniel, Catherine Gayer u.a.

In engem Austausch steht er insbesondere mit seinen Kollegen Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm und Jörg Widmann.

Würdigung

Für seinen Kompositionsstil gilt die Musik Anton Weberns und Alban Bergs als besonders prägend. Überdies ist ihm die indische Musik eine Inspirationsquelle, insbesondere wegen der Vielfalt ihrer Rhythmik. Anfangs noch der Reihentechnik verpflichtet, distanzierte sich Reimann ab 1967 von allen avantgardistischen Strömungen und Gruppenbildungen, wie sie sich rund um die Darmstädter Musiktage sammelten. Seine ersten Kompositionen zeugten von einem „fast schon krankhaften“ Interesse an den Nachtseiten der menschlichen Existenz: Nachtstücke, Liebessonette, „ein sensibles Nachdeuten nachgesichtiger, todesahnender Lyrik“ (Celan, Shelley, Eichendorff, Pavese, Rilke) in Liederzyklen, ein Monolog, Requien, Kinderlieder und Orchesterstücke kreisten immer wieder um apokalyptische Themen der drohenden Zerstörung von Mensch und Welt (Ulrich Dibelius 1989,

S. 147).

Anhand einer genderkritischen Untersuchung seiner zweiten Oper „Melusine“, uraufgeführt 1971 im Rahmen der Schwetzinger Festspiele, soll im Folgenden beispielhaft Aribert Reimanns Umgang mit einer mythologischen Frauenfigur und seine Darstellung der Geschlechterrollen beschrieben werden. Untersuchungen von Reimanns weiterem Opernschaffen und Vokalwerken unter diesem Blickwinkel stehen bisher noch aus.

Vorlage für das Opernlibretto für „Melusine“, das Claus H. Henneberg in enger Zusammenarbeit mit Aribert Reimann erarbeitet hat, war das 1920 und in einer zweiten Arbeitsphase 1930 bis 1932 entstandene surrealistische Drama des französisch-deutschen Dichters Yvan Goll, der den Stoff der mittelalterlichen Sage um die Fee Melusine entlehnte. Im französischen Erzählmuster der „gestörten Mahrtenehe“ (Ehe eines sterblichen Mannes mit einem überirdischen weiblichen Fabelwesen) waren es jeweils die männlichen Liebhaber, die ein Tabu einzuhalten hatten: in den Geschichten von d’Arras und Couldrette durften sie ihre märchenhafte Geliebte am Samstag nicht im Bade besuchen. In den entsprechenden deutschsprachigen Erzählungen um die Fee Undine durfte der Mann keine andere Frau lieben als den Wassergeist. In beiden Varianten brechen die Männer das Tabu und gehen daran zugrunde.

Yvan Goll übertrug die Fabel in die Gegenwart, entkleidete Melusine ihrer märchenhaften Elemente und machte aus ihr eine reale junge Frau, die mit ihrer Mutter und ihrem Bräutigam am Pariser Stadtrand gegenüber von einem großen Park lebt, der durch Grundstücksspekulanten bedroht ist. Melusines Muhme Pythia – die den Park bewacht und als surreales Element ihre märchenhaften Attribute behalten hat – erlegt ihr das Gebot auf, niemals selbst zu lieben, sondern immer nur andere in sich verliebt zu machen. Dadurch hat sie die Kraft, ihr Leben ganz der Aufgabe zu widmen, die bedrohte Natur zu schützen. Als Melusine das Tabu bricht und sich in den Grafen Lusignon verliebt – den neuen Besitzer und Zerstörer des Parks – stirbt sie zusammen mit ihrem Geliebten beim Brand seines neu erbauten Schlosses.

Die Rollen der Geschlechter verschieben sich mit jeder Schicht des Werkes ein Stückchen mehr: in Golls Drama sind es die Frauen, denen das Tabu auferlegt wird, die aber zugleich auch die Regeln aufstellen und sie am Ende brechen. Die Männer – der Graf Lusignon, Melusines

bürgerlicher Bräutigam Oleander, die verführten Arbeiter, der Architekt und die Zauberfigur Oger – werden zu ausführenden Organen unter weiblicher Regie. Sie treiben zwar mit ihren überkommenen Ordnungsprinzipien Ehe, Eigentum und Naturunterwerfung das Geschehen voran, die aktiv Handelnden und sich entwickelnden Figuren sind jedoch Frauen.

Im Libretto und insbesondere in Reimanns Komposition hat Melusine gänzlich den Femme-fatale-Charakter einer Frau abgelegt, die aufgrund einer ihr unterstellten weiblichen Natur Männer verführen muss. Die Melusine Aribert Reimanns weckt allein aus strategischen Gründen das Begehren der Arbeiter, die ihren Park zerstören. Sie will sie vertreiben oder töten und so den Schlossbau des Grafen in ihrem Park verhindern. Ihre Verführungskünste – musikalisch in den verschiedensten Varianten ausgebreitet – dienen allein ihrem ethischen Ziel (und dem Auftrag ihrer Ahnen), die bedrohte Natur zu retten. Nur dem Grafen von Lusignon, ihrem Hauptgegner, kann sie nicht widerstehen. Weil sie sich in ihn verliebt und ihr Naturschutzwerk verrät, muss sie mit ihm untergehen.

Naturschutz, Artenschutz, Schutz vor Spekulantentum und Ausbeutung von Grund und Boden, Schutz von Pflanzen, Tieren, Menschen waren nicht nur neue Gedanken im Rahmen der Undine/Melusine- und Femme-fatale-Bearbeitungen, sondern auch aktuelle politische Themen im Frankreich von 1930, als Goll das Drama schrieb. Als Henneberg und Reimann für ihre Oper mehr als 40 Jahre später zu dem Stück von Yvan Goll griffen, um es neu zu interpretieren und weiter zu aktualisieren, bestimmten diese Themen wieder die öffentlichen Diskussionen, auch in Deutschland. Die Verknüpfung der Idee des Umweltschutzes mit den bürgerlichen Geschlechterrollen – zerstörerische Männer versus schützende, kämpferische Frauen – war neu auf der Opernbühne und verschaffte der psychologisch ausgereizten Undine/Melusine-Figur wieder neue Möglichkeiten. Opern zu komponieren – dies zeigt sich auch an „Melusine“ – ist für Aribert Reimann Ausdruck eines Bedürfnisses, zu aktuellen Problemen Stellung zu beziehen. Alles andere wäre für ihn *l'art pour l'art*. „Ein bekenntnishafter Charakter scheint bei mir eine große Rolle zu spielen“, sagte er im Gespräch mit Ulrike Liedtke (Liedtke 1993/94).

Für jede Figur in einer Oper entwickelt Aribert Reimann ein „musikalisches Umfeld“ (Reimann 1982, S. 181). Inn-

erhalb dieses Umfeldes ist auch die Entwicklung der jeweiligen Singstimme angelegt. Durch seine große Erfahrung mit den Techniken und Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme ist er in der Lage, jeder Person „ihre eigene Art des Singens“ zu geben, „entsprechend einem Psychogramm“ (ebenda) der Figur. Reimann weiß genau, was er einer Stimme zumuten kann und wie er durch das Orchester als Ganzes oder durch einzelne Instrumente die Gesangspartien abstützen muss.

Im Liebesduett der Melusine und dem Grafen Lusignon wird ihre Annäherung in einem feinen Spiel aus Echos und Variationen, Umkehrungen und Krebsen gesänglich dargestellt. Melusine ist musikalisch die kleine Terz zugeordnet, dem Grafen die Quarte. Melusine beginnt mit der Frage „Bist du's?“, gesungen in Form einer kleinen Terz. Der Graf antwortet mit einer Quarte: „Bist du's?“ Die zugeordneten Bläser- und Streicherblöcke wechseln sich mit den Stimmen ab. Melusine wird durch die Streicher unterstützt und bekommt – als Nachfahrin der Muhme Pythia – Trompeten und Posaunen zur Unterstützung. Der Graf wird von Holzbläsern begleitet.

Gleichstark versuchen die Liebenden, sich gegenseitig mit ihren Intervallen zu bezwingen – am Ende gibt es ein Patt:

„Kamst du zu mir?“, beginnt Melusine, bang, die Verantwortung für ihr eigenes Begehren zu übernehmen. Sie tastet sich über zwei kleine Terzen vorsichtig zur Quarte vor. „Du zu mir“ echot der Graf, ihre kleine Terz imitierend. „Wer sang?“ fragt Melusine zurück, entschlossen zu ihrer kleinen Terz zurückkehrend. Der Graf antwortet ebenso trotzig mit einem Tritonus: „Ein Stern“, den er jedoch rasch zu einer Quarte entspannt. Nun versucht Melusine mit der großen Terz einen Kompromiss zu finden: „Eine Blume?“ Der Graf schweigt. Um Kompromisse geht es nicht in dieser Liebe. Und so setzt Melusine zu ihrer ersten Quarte an: „Dies ist mein Wald.“ Der Graf antwortet über die kleine Terz mit einer Quinte: „Nein, mein Wald“. Auch Melusine versucht es nun mit einer Quinte: „Der Wald meiner Kindheit.“ Der Graf kehrt zur Quarte zurück: „Der Wald meines Alters.“ Und Melusine gibt sich geschlagen: „Dies ist meine erste Liebe“ – Quarte und Terz. Graf: „Das ist meine letzte Liebe“ – Sexte und Quarte. Melusine: „Kann man es wissen?“ Quarte. Graf: „Nie kann man es wissen“ – Quarte. So kommen sie endlich zueinander, aber nur, um gleich wieder auseinander zu gehen: „Wie gut wir uns verstehen“, wundert sich Melusine. „Weil wir uns so schlecht kennen“, antwortet der Graf. „Nein, du wirst von mir gehen, du“, singt er

und greift beim zweiten „du“ zu seinem höchsten Ton, dem eingestrichenen f. Die Liebenden nähern sich an, Zug um Zug ihre Monologe miteinander verschränkend, ohne sich doch wirklich zu synchronisieren, zu einigen, zu harmonieren. Eine Verliebtheit, die blind bleibt, aber süß und verlockend klingt – und alles das, ohne auf tonale Konventionen zurückzugreifen. Am Ende kommen sie wieder zum Anfang zurück: „Wer sang?“ fragt Melusine mit ihrer kleinen Terz. „Ein Stern“, antwortet der Graf über den Tritonus zu seiner Quarte gelangend. Und schließlich verabreden sie, zusammen zu leben – zusammen zu sterben.

Die Liebe lässt sich nicht einfangen und verewigen, könnte man interpretieren. Würde sie in eine bürgerliche Ehe überführt werden, bliebe am Ende nur der langweilige, spießige Alltag mit Handelsabkommen eines Oleander (Melusines bürgerlicher Bräutigam) übrig. Für die Liebe einer Melusine und ihres Grafen gibt es nach vollzogenem Liebesakt nur den gemeinsamen Tod. Es ist gleichzeitig die schlüssige Durchführung eines Initiationsrituals – das Ausreißen des Fischeschwanzes der Wasserfrau Melusine, hier dargestellt durch ein grünes Kleid mit Schleppe. Die Jugend, die für ihre Ideale kämpft, geht beim Eintritt in die bürgerliche Existenz unter.

Reimann und Henneberg ist es gelungen, Melusine fern aller Femme-fatale-Klischees, Jungfrau- oder Kindfrau-Phantasien darzustellen. In dieser Oper werden weder männliche Lustphantasien noch kleinbürgerliche Lustfeindlichkeit verhandelt, physisches Begehren und die Kunst der Verführung sind nur Mittel zum Zweck. Worum es geht, ist gesellschaftliche Verantwortung und moralische Überzeugung. Es geht darum, dass der Mensch nicht alles besitzen kann – weder die Natur noch seinesgleichen in einer vollkommen erfüllenden Liebe. Wer versucht, diese Grenzen zu überschreiben, kommt in den Flammen seiner eigenen Leidenschaft um.

Ähnlich existentielle Themen hat Reimann in all seinen Opern und in seinem Liedschaffen bearbeitet. „Jedes seiner Werke hat eine humanistische Botschaft. Nichts, was Reimann schreibt, ist je unpolitisch gewesen“, bescheinigte ihm zuletzt im März 2016 Eleonore Büning anlässlich seines 80. Geburtstags (Büning 2016). Anzunehmen ist, dass auch der Umgang mit den Geschlechterrollen in seinen anderen Opern von großem Interesse für die Genderforschung ist.

Rezeption

Reimann, der niemals falsch und unbefangen war, sondern eher den „radikalen Gegentyp zum landläufigen Preußen darstellt“, so Lewinski 1971 im Programmheft der Aufführung von „Melusine“ im Landestheater Darmstadt, bezog stets eine Außenseiterposition (Lewinski 1971, S. 132). Sein Rückzug führe über „privaten Lyrisismus“, „Solipsismus“, über „Esoterik sozusagen in zweiter Potenz und eine eigenwillige Versponnenheit hin zu einem extrem subjektiven, auch romantisch gefärbten Kunstwollen, aber auch in eine Sphäre existentieller Bedrohung und latenter Verzweiflung“. Es sei dies die „Erfahrung von Leiden, ohne die freilich jede noch so avancierte Kunst heute nichts als Schein und Trug ist. Gefiltert wird dieses Leiden bei Reimann durch ein fast anachronistisches Streben nach Schönheit. Darin ist Reimann Berg verwandt.“ Er bleibe immer ein Einzelgänger, eine der „stilleren Begabungen, die nicht kometenhaft-spektakulär auffallen, sondern langsam reifen.“ (alle Zitate ebd.)

Werkverzeichnis

8 Opern
3 Ballettmusiken
Liederzyklen

Quellen

Quellen für den Artikel:

Eleonore Büning, „Ein Einzelgänger, der mitten im Leben steht“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung am 4.5.2016 <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/zum-80-geburtstag-von-aribert-reimann-14104133.html>), zuletzt eingesehen am 11.12.2016.

Dibelius, Ulrich. *Moderne Musik: 1945 – 1965. Voraussetzungen, Verlauf, Material* (Band II). München 1966. 2. Auflage 1989.

Hagedorn, Volker. Aribert Reimann. Medea wohnt hier nicht mehr. In: *Die Zeit online* am 17.9.2009 (<http://www.zeit.de/2009/39/KS-Reimann>), zuletzt eingesehen am 9.12.2016).

Henneberg, Claus H. „Gedanken zur Beziehung zwischen Literatur und Libretto am Beispiel von Aribert Reimanns *Lear*“. In: *Oper und Operntext*. Jens Malte Fischer (Hg.). Heidelberg, 1985. S. 261-269.

Henneberg, Claus H. Programmheft für die Aufführung der Oper *Melusine* von Aribert Reimann. Sächsische

Staatsoper Dresden, Spielzeit 1993/94.

Lewinski, Wolf-Eberhard von. „Aribert Reimann. Ein Weg in die Freiheit“. In: MELOS. Zeitschrift für Neue Musik, 38. Jahrgang, Heft Nr. 4. 1971. S. 129-132.

Lewinski, Wolf-Eberhard von. Programmheft für die Aufführung der Oper Melusine von Aribert Reimann. Landestheater Darmstadt, Spielzeit 1971/72.

Liedtke, Ulrike. Programmheft für die Aufführung der Oper Melusine von Aribert Reimann in der Sächsischen Staatsoper Dresden, Spielzeit 1993/94.

Reimann, Aribert. Wie arbeite ich an einer Oper. In: Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945. Sigrid Wiesmann (Hg.). (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Band VI), Laaber, 1982. S. 181-182.

Quellen zu Genderfragen:

Bick, Martina. Aribert Reimanns Oper Melusine. Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades einer Magistra Artium der Universität Hamburg (unveröffentlicht), 2005.

Kadja Grönke, „Auf der Suche nach der zerbrechlichen Schönheit des Körpers. Hans Werner Henze und Aribert Reimann, wie Roland Barthes sie gehört haben könnte“, Vortrag im Rahmen des Symposiums „Stand und Perspektiven musikwissenschaftlicher Homosexualitätsforschung am 15.– 17.11.2017 in Bremen (Veranstaltung des Instituts für Kunst- und Musikwissenschaft an der Hochschule für Künste Bremen).

Herzfeld, Isabel. „Der Seelenverwandter. Für die Stimme schreiben: Zum 80. Geburtstag des großen Berliner Komponisten und Pianisten Aribert Reimann“. In: Der Tagespiegel, Berlin, am 04.03.2016.

Lee, Hyunseon, Maurer Queipo, Isabel (Hg.). Mörderinnen: Künstlerische und mediale Inszenierungen weiblicher Verbrechen. Bielefeld, 2013. (Darin Beiträge über Aribert Reimanns Oper Medea.)

Lundt, Bea. Melusine und Merlin im Mittelalter. Entwürfe und Modelle weiblicher Existenz im Beziehungs-Diskurs der Geschlechter. München, 1991.

Mühlherr, Anna. Melusine und Fortunatas. Verrätselter

und verweigerter Sinn. Tübingen, 1993.

Stephan, Inge. „Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusine und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué“. In: Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Renate Berger, Inge Stephan. Köln und Wien, 1987.

Wurz, Stefan. Kundry, Salome, Lulu. Femmes fatales im Musikdrama. (= Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 4). Frankfurt/M., 2000.

Zech, Christina E. Zum Geschlechterbild im zeitgenössischen Musiktheater am Beispiel von Adriana Hölszkys „Bremer Freiheit „und Wolfgang Rihms „Die Eroberung von Mexico“. Zwischen Neuentwurf und Tradition. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Musikwissenschaft, Bd. 183). Frankfurt a. M., 1998.

Forschungsbedarf

Eine systematische, genderkritische Untersuchung der Geschlechterrollen in Reimanns Opern, Liedkompositionen und -bearbeitungen aus musikwissenschaftlicher Sicht steht noch aus.

Normdaten

Virtual International Authority File (VIAF):

<http://viaf.org/viaf/79167558>

Deutsche Nationalbibliothek (GND):

<http://d-nb.info/gnd/118744062>

Library of Congress (LCCN):

<http://lccn.loc.gov/n79116216>

Autor/innen

Martina Bick

Bearbeitungsstand

Redaktion: Silke Wenzel

Zuerst eingegeben am ..

Zuletzt bearbeitet am 06.12.2018

mugi.hfmt-hamburg.de

Forschungsprojekt an der
Hochschule für Musik und Theater Hamburg
Projektleitung: Prof. Dr. Beatrix Borchard
Harvestehuder Weg 12
D – 20148 Hamburg