

Richard Wagner

* 22. Mai 1813 in Leipzig, Germany

† 13. Februar 1883 in Venice, Italy

Komponist, Musikautor, Dirigent

„Bei der Vermischung der Rassen verdirbt das Blut der edleren Männlichen durch das unedlere Weibliche: Das Männliche leidet, Charakter geht unter, während die Weiber so viel gewinnen, um an die Stelle der Männer zu treten.“

(Richard Wagner, Braunes Buch. Eintrag zum 23.10.1881.)

Profil

Wagners Geschlechterbild war von der seit der Aufklärung propagierten Geschlechterdichotomie und -hierarchie beeinflusst. Gleichzeitig gelangen ihm in seinen Bühnenfiguren starke Frauenfiguren wie z.B. Brünnhilde, wobei er der Frau aufgrund ihrer „angeborenen“ Fähigkeit zur Liebe die stärkeren emotionalen und menschlichen Eigenschaften zusprach. Als Kind seiner Zeit übernahm er die Auffassung des 19. Jahrhunderts von Weiblichkeit und Männlichkeit als „natürlich“ und charakterlich gegensätzlich. Aber so, wie er die bürgerlichen Normen seiner Zeit sprengte, indem sich z.B. im „Ring des Nibelungen“ ein Geschwisterpaar liebt, überwand er auch die Grenzen der damaligen Geschlechterrollen, schuf schwache Männer und starke Frauen. Man findet somit in seinem Werk sowohl die normative Geschlechtsauffassung als auch die gelegentliche Untergrabung derselben.

In seinem Leben blieb er von Frauen abhängig. Minna Wagner, geb. Planer, die er 1835 ehelichte und die ihm als Schauspielerin wertvolle Hinweise zur Bühnenpraxis geben konnte, war bis zu seiner Flucht aus Dresden seine wichtigste Bezugsperson. Sie weigerte sich zunächst, ihm ins Exil zu folgen. In Zürich verliebte er sich in Mathilde Wesendonck, die Ehefrau seines Gönners Otto Wesendonck. Mathilde blieb die größte (unerfüllte) Liebe und gilt als Inspiration für die besondere Schönheit des 1. Akts „Walküre“ sowie für „Tristan und Isolde“. Er fand in Cosima von Bülow eine Frau, die seinetwegen Ehebruch beging, ihm die Fertigstellung des vierteiligen „Ring des Nibelungen“ ermöglichte und ihn vor Anfeindungen der Außenwelt – auch wegen ihres Ehebruchs – schützte. In seiner Schrift „Oper und Drama“, konnotierte Wagner die Musik mit Weiblichkeit und das Wort mit Männlichkeit (Entsprechende Auszüge aus dieser Schrift sind un-

ter „Material“ dokumentiert).

Orte und Länder

Wagners Leben war von Unruhe geprägt, was sich in häufigen Wohnungswechseln auswirkte. Längere Stationen waren für ihn das Haus in Tribschen bei Luzern, wo er glücklich mit Cosima Bülow, später Wagner lebte; außerdem Bayreuth, wo er seinen Traum eines eigenen Festspielhauses erfüllte.

Biografie

Geboren in Leipzig als jüngstes von neun Kindern. Vater Friedrich Wagner (1770-1813), Mutter Johanna (1774-1848). Richard lernte seinen Vater nie kennen. Die Familie zog 1814 nach Dresden, 1828 kehrte Johanna nach Leipzig zurück, 1830 begann er seine Musikstudien dort. Erste Opernversuche folgten. Er war als Regisseur, Komponist und Dirigent an wechselnden Orten tätig. Verlobung mit Minna Planer 1835, die als Schauspielerin arbeitete und seinetwegen den Beruf aufgab. 1837 reiste Wagner nach Riga um am dortigen Theater tätig zu sein, seine Frau Minna folgte ihm nach; sie mussten wegen Geldschulden hastig abreisen. Das Ehepaar zog nach Paris, wo es trotz seiner Einnahmen in großer Armut lebte, da Wagner mit Geld nicht umgehen konnte. 1842 zog das Ehepaar nach Dresden, wo Richard die Stelle als Hofkapellmeister einnahm. Mit der Oper „Rienzi“ hatte er seinen ersten großen Erfolg. 1849 ergriff er infolge seiner Beteiligung am Aufstand in Dresden die Flucht in die Schweiz. Dort entstanden seine Hauptschriften („Die Kunst und die Revolution“; „Das Kunstwerk der Zukunft“), er erlebte die Uraufführung seines „Lohengrin“ in Weimar nicht und schrieb am „Ring des Nibelungen“. 1858 wurde seine Liebe zu Mathilde Wesendonck bekannt und er zog ohne Minna nach Venedig, um „Tristan und Isolde“ zu vollenden. 1861 erlebte er in Paris Skandale bei der Aufführung seiner Oper „Tannhäuser“. Große Geldprobleme entstanden in Wien, wo er sich von 1861 bis 1864 aufhielt; sie hätten fast zu seiner Verhaftung geführt, doch wurde er durch König Ludwig II. gerettet, der ihn fortan finanziell großzügig unterstützte und auch enorme alte Schulden beglich. Nach einem Aufenthalt in München, wo Wagner sich in politische Abenteuer stürzte und Ludwig II. zu beeinflussen versuchte, musste er München verlassen und zog nach Tribschen bei Luzern, wohin ihm Cosima von Bülow (1837-1930) folgte. Sie heirateten 1870 nach der Geburt von Siegfried, so dass alle drei Kinder (Isolde, Eva und Siegfried) den Namen von Bülow hätten tragen müssen; jedoch nur Isolde wurde

später nicht als Wagners Kind anerkannt, da sie 1865 in München geboren wurde, als Cosima noch mit ihrem Mann Hans von Bülow zusammenlebte. 1871 verließ die Familie die Schweiz und zog nach Bayreuth, wo Wagner bis zu seinem Tode blieb. Dort wurde sein Festspielhaus errichtet, zusammen mit seinem Wohnhaus „Wahnfried“, das 2015 umgebaut und in ein Museum mit abgeschlossenem Archiv umgewandelt wurde.

Würdigung

Wagner ließ sich immer wieder von seinen Beziehungen zu Frauen inspirieren. 1854 unterbrach er die Arbeit am „Rheingold“, um den ersten Akt der „Walküre“ zu skizzieren. Diese Kompositionsskizze enthält insgesamt 17 Kürzel, die seine Liebe zu Mathilde Wesendonck demonstrieren, z.B. O.w.i.d.l.! (Oh wie ich dich liebe), S.m.g., M.! (Sei mir gut, Mathilde!), L.d.m.?? (Liebst du mich??), D.b.m.a.!! (Du bist mir alles!) Allein sieben dieser Kürzel stehen dort, wo Sieglinde und Siegmund sich anschauen – ein Hinweis darauf, dass Richard und Mathilde abends beim Zusammensein mit ihren Ehepartnern begehrende Blicke austauschten. Im Nachlass von Mathilde Wesendonck findet sich ein Zettel an sie von Richard Wagner: „Gnade dem armen Waisenkinde! Ich muß ihm nun eine Pflege-Mutter suchen.“ Damit hat er die Oper „Walküre“ als das Kind von sich und Mathilde bezeichnet, das nun alleine herumirrt. Und das zweite Zitat, das der Kompositionsskizze beigelegt war, lautet ähnlich: „Welch wundervolle Geburt unsres schmerzenreichen Kindes! So müssen wir doch leben? Von wem wäre zu verlangen, dass er seine Kinder verliesse? – Gott stehe uns bei, uns Armen! Oder sind wir zu reich? Müssen wir uns einzig selbst helfen?“ Auch die „Meistersinger“ wurden von seiner Liebe zu Mathilde Wesendonck beeinflusst. Er setzte die Komposition fort, nachdem er aus Hans Sachs einen Verzichtenden gemacht hatte, und schrieb Mathilde von dieser Veränderung. Die Veränderung fiel zusammen mit seiner Resignation, da ihm klar wurde, dass Mathilde Wesendonck ihre Familie niemals verlassen würde.

Wagner wurde auch von Förderinnen unterstützt – Gräfin Marie von Schleinitz, eine enge Freundin Cosimas und eine der bedeutendsten Berliner Salonnières in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, war die wichtigste Gönnerin Richard Wagners. Mit dem Verkauf von Patronatsscheinen trug sie entscheidend zur Uraufführung des „Ring des Nibelungen“ 1876 in Bayreuth bei.

Rezeption

Es finden sich immer wieder Versuche in der Wagner-Literatur, die Bedeutung der Frauen in Wagners Leben und Schaffen herunterzuspielen. Die umfangliche Biographie von Martin Gregor-Dellin enthält zahlreiche abwertende Bemerkungen. Manche Autoren stellen irrtümlicherweise Wagners politische Überzeugungen in den Mittelpunkt. Wagner benutzte aber die Politik auch nur zu seinen Zwecken, nämlich um sein Werk aufzuführen und seine künstlerischen Überzeugungen zu verbreiten. Wagner war die Vermarktung und Verbreitung seines Werks stets primäres Ziel seines Tuns und Schaffens.

1983 schrieb Dieter Schickling die Studie: „Abschied von Walhall. Richard Wagners erotische Gesellschaft“, die zwar interessante Aspekte enthält, aber ebenso wenig einen Genderbezug hat wie das 1997 in Bayreuth veranstaltete Symposium zum Thema „Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner“, dessen Vorträge 2000 als Buch publiziert wurden, hrsg. von Susanne Vill.

Repertoire

Die Personencharakterisierung in Wagners Opern ist von einer geradezu atemberaubenden Vielfalt. Man findet virile Heldenfiguren wie Siegfried, noble Männer wie Marke, raffinierte Intriganten wie Loge bis hin zu verweichlichten Naturen wie Erik oder Gunther. Das Gleiche trifft auf Frauenfiguren zu – von der von Wagner mit Empathie ausgestatteten Brünnhilde bis hin zur bössartigen Ortrud. Als Beispiele für unterschiedliche Männerbilder seien Tristan (aus „Tristan und Isolde“) und Wotan (aus dem „Ring“) erwähnt. Tristan muss sterben, weil er sich in eine nächtliche Welt vollster körperlicher Befriedigung hat hineinziehen lassen. Bekanntlich fungiert die Frau nicht nur als Wesen, das „Weiblichkeit“ besitzt (was kulturell variabel ist), sondern auch als das Spiegelbild der männlichen Identität, gar der männlichen Kreativität. Es ist daher naheliegend, dass das Erschreckende an der Sexualität (die Gefahr, darin zu versinken, unterzugehen) kulturell der Frau zugeschrieben wurde, zumal sie als Naturwesen galt. Die Kulturwissenschaften haben aber längst darauf hingewiesen, dass die beiden Bereiche „Natur“ und „Frau“ traditionell meistens auf einer niedrigeren Rangstufe angesiedelt werden als die Kultur, die symbolisch und historisch eher mit dem Mann assoziiert wird. Isolde verlangt von Tristan, seine Identität als treuer Vasall König Markes aufzugeben, er verlässt ihretwegen seine männliche Welt und ist damit dem Untergang geweiht.

Wotans Speer ist das phallische Symbol seiner Kraft und Autorität, und zugleich seiner Männlichkeit. Obwohl

er als Gott versagt, ist er musikalisch mit Würde ausgestattet: das sonore Walhallmotiv ist ihm zugeordnet und erklingt sogar, wenn er abwesend ist und nur sein Name erwähnt wird. In Wagners Spätwerk „Parsifal“, das seine bisherige Erfahrung subsumiert, singt Kundry, die einzige Frau im ganzen Werk, die im zweiten Akt alles aufbietet, um Parsifal zu verführen, im dritten Akt nur zwei Worte, nämlich „dienen – dienen“. Sie kniet sich hin, um dem Helden die Füße zu waschen und mit den Haaren zu trocknen, um dann zu sterben. Parsifal wird von einem Männerbund umgeben, der ihn als Helden und Führer feiert. Adäquater kann man den endgültigen Ausschluss der Frau aus der Kultur wohl nicht darstellen, wobei gleichzeitig Wagners Antisemitismus hier zur Geltung kommt, da Kundry eine Jüdin ist. Kundry vertritt somit eine doppelte Gefahr für das Gralsreich: sie hat „unreines Blut“ und stört zugleich mit ihrer Sexualität den Männerbund. Es ist somit nicht das männliche Begehren, das das Geschehen leitet, sondern die Frau ist daran schuld. Es gibt im gesamten „Ring“ keine Gestalt, deren Musik so durchgehend lebensbejahend-optimistisch gestaltet ist wie die Siegfrieds. Wagner lässt ihn „immer wildere und männlichere Eigenschaften annehmen“, so Laurence Dreyfus (Dreyfus 2011, S. 83 und 81). Er vermittelt durchgehend den Eindruck von Stärke und Kraft, spielt mit Bären, die er auf wundersame Weise zähmt, schmiedet ein Schwert und wird dadurch noch mächtiger, erschlägt einen Drachen, tötet den verhassten Mime, zerschlägt Wotans Speer und geht durchs Feuer als stärkster Held aller Zeiten. In der Götterdämmerung wird er nur durch einen Zaubertrank vom rechten Weg abgebracht, gilt also als unschuldig und geradlinig. Dem jugendlichen Helden werden insgesamt sechs Motive zugeordnet, von denen allein sechs mit einem aufwärtssteigenden Quart- oder Quintsprung beginnen: das Siegfried-, das Arbeits-, das Helden-, das Schmiede-, das Horn- und das Jugendkraftmotiv. Keine andere Figur im „Ring“ wird so mit positiver männlicher Identität aufgeladen – die Motive vermitteln Entschlossenheit und sieghafte Zuversicht. Später, in der „Götterdämmerung“, gesellt sich das feierlich-großartige Heldenmotiv dazu. Siegmund ist hingegen ein durchaus „untypischer“ Mann. Er ist die einzige männliche Figur im ganzen wagnerschen Kosmos, die bereit ist, sein Leben für eine Frau hinzugeben. Marion Recknagel hat darauf hingewiesen, dass die Integration empfindsamer Züge in den männlichen Charakter im 18. Jahrhundert nicht nur als defizitärer Zustand angesehen wurde, sondern als ethische und moralische Chance (Recknagel 2012, S. 225). Vielleicht

finden sich Relikte der Empfindsamkeit in Siegmunds Charakter. Allerdings stattet ihn Wagner gleichzeitig mit enormer physischer Stärke aus, so zieht er das Schwert aus dem Baum, was zuvor keinem möglich war, er ist bereit zu kämpfen und bleibt damit sympathisch. Aber er muss wie Tristan sterben, da er sich zu stark der Liebe hingibt.

Das humane Verhalten Brünnhildes, die am Schluss des „Ring des Nibelungen“ die Liebe als höchste Macht besingt, ist allerdings auf dem Hintergrund der Polarisierung der Geschlechtercharaktere zu sehen, die in der Aufklärung propagiert wurde, und die der Frau aufgrund ihrer „angeborenen“ Fähigkeit zur Liebe die stärkeren emotionalen und menschlichen Eigenschaften zusprach. Das zeigt, dass Wagner bei diesem Thema mit der Zeit konform ging: die Kulturcodes des Weiblichen waren ihm vertraut. Regisseure haben sich nur zögerlich dem Genderaspekt genähert.

Quellen

Emslie, Barry. Richard Wagner and the Centrality of Love. Woodbridge: Boydell, 2010.

Dreyfus, Laurence. Wagner and the Erotic Impulse. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 2010.

Dreyfus, Laurence. „Siegfrieds Männlichkeit“. In: Tobias Janz (Hg.), Wagners Siegfried und die (post-)heroische Moderne. Würzburg, 2011. S. 75-104.

Dreyfus, Laurence. „Allusive representations: Homosexualities in Wagner's Tristan“. In: Representation in Western Music, Joshua S. Walden (Hg.). Cambridge at al.: Cambridge University Press, 2013. S. 167ff.

Gregor-Dellin, Martin. Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. München u.a., 1980.

Knaus, Kordula. „Einige Überlegungen zur Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft“. In: Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 59. H. Nr. 4. 2002. S. 319-329.

Parly, Nila. Vocal Victories. Wagner's Female Characters from Senta to Kundry. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2011.

Recknagel, Marion. „Ein Mann von Gefühl – ein Mann von Leidenschaft ...“. In: Der musikalisch modellierte Mann. Barbara Hindinger und Ester Saletta (Hg.). Wien,

2012. S. 220-241.

Rieger, Eva. "Wagner's Influence on Gender Roles in Early Hollywood Film". In: Wagner & Cinema. Jeongwon Joe and Sander L. Gilman (Hg.). Bloomington: Indiana University Press, 2010. S. 131-151.

Rieger, Eva. Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2009. (Engl.: Richard Wagner's Women. Woodbridge: Boydell, 2011.)

Rieger, Eva. „Wagners Einfluss auf Geschlechterrollen in der frühen Filmmusik“. In: Annette Kreutziger-Herr/Katrin Losleben (Hg.). History/Herstory. Alternative Musikgeschichten. Köln: Böhlau, 2009. S. 231-248.

Rieger, Eva. „Zur Genderperspektive in Herheims ‚Parsifal‘: ein Diskussionsbeitrag“. In: Wagnerspectrum. Jg. 7. H. Nr. 2. 2011. S. 201-206.

Rieger, Eva. „... dass ich so empfunden und verstanden werde!“ Gender und Erotik am Beispiel des Tristan“. In: Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 69. H. Nr. 2. 2012. S. 122-130.

Schickling, Dieter. Abschied von Walhall. Richard Wagners erotische Gesellschaft. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1983.

Vill, Susanne (Hg.). „Das Weib der Zukunft“. Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner. Stuttgart/Weimar : Metzler, 2000.

Links zu Genderaspekten

Eine Tagung „Wagner - Gender – Mythen“, veranstaltet vom Institut für Musik, fand im November 2013 an der Universität Oldenburg statt, mehr darüber im Internet: <https://www.uni-oldenburg.de/musik/forschung/kulturgeschichte/symposien/wagner-gender-mythen/> Die Publikation der Vorträge ist i.Vorb.

Forschung

Ältere Bücher über „Wagner und die Frauen“ sind heute nur noch als Quelle für die Rezeptionsforschung zum Thema „männliches Wagner-Bild“ brauchbar, da sie Wagner unkritisch in den Mittelpunkt stellen und die Frauen um ihn herumgruppieren, anstatt sie als eigenständige

Wesen wahrzunehmen. Die Genderforschung hat sich mittlerweile von Opfertheorien verabschiedet, wie sie Catherine Clément 1992 in ihrer Untersuchung über Frauenrollen in Opern vertrat, als sie die Frauen als ewige Opfer kennzeichnete, weil sie häufig schwer zu leiden haben und am Schluss sterben müssen. Die Genderforschung bemüht sich um ein ausgewogeneres Bild, das alle Parameter der Oper einbezieht. Wichtig hierbei ist der Ansatz Carolyn Abbates, die der Ansicht ist, dass der Gesang als „autoritative Stimme“ sich durchaus von den Intentionen des Komponisten lösen und eine eigenständige Funktion erhalten kann. Nila Parly baut methodisch hierauf auf und gesteht dem Gesang der Frauen eine wichtige, positive Rolle zu, denn gerade Wagner hat ihnen großartige Partien zugeordnet. Ausgehend von der Musik entwickelt sie teilweise komplexe und ausführliche Analysen der Frauenrollen. Obwohl die Autorin keine Genderforscherin ist, ist ihr Buch eine Fundgrube für kontroverse Diskussionen, gerade auch im Bereich der Geschlechterrollen.

Forschungsbedarf

Während es immer wieder populär war, in Biographien auf die Frauen in Wagners Leben einzugehen, ist die Untersuchung der inszenierten Weiblichkeit und Männlichkeit in Wagners Werk kaum Gegenstand der Wagnerforschung gewesen. Noch heute halten etliche Forscher eine wissenschaftlich fruchtbare Verbindung von Werk und Leben für dilettantisch und spekulativ: Carl Dahlhaus gehörte zu den striktesten, Laurenz Lütteken zu den jüngsten Musikologen, die das vertreten. Es ist ja auch einfacher, sich auf harmonische Analysen von Musikwerken zu stützen oder Wagners Schriften zu diskutieren und damit das Thema „Frau“ elegant zu umschiffen, zumal das Privatleben leicht den Ruch des Voyeuristischen besitzt. Es gibt aber weit mehr Aspekte, die den Ausschluss der Frau betreiben. Wagner vertrat beispielsweise in seinen Schriften sowie in der Musik (z.B. in „Die Meistersinger von Nürnberg“) eine enge Verbindung von Männlichkeit mit Nationalismus; historisch war Nationalität immer mit Maskulinität verbunden und meint Patrilinearität ebenso wie ausschließlich männlichen Führungsanspruch.

Die Rolle von Frauen in Wagners Leben wird in der einschlägigen Literatur meist nicht angemessen behandelt. So wird Mathilde Wesendonck häufig nur als Anhängsel und Verehrerin angesehen und nicht als eigenständige Autorin. Eine Biographie Cosima Wagners, die sie ohne Klatsch und Tratsch innerhalb der Zeit positioniert, in

der sie lebte, und ihr Verhalten kontextualisiert betrachtet, fehlt bis heute. Wagners Texte, die häufig erotische Anspielungen enthalten, sollten genauer analysiert werden. Seine fetischisierten und feminisierten Vorlieben sind bislang lediglich Stoff für Entrüstung oder Faszination, sollten aber beim heutigen Verständnis für cross-dressing, Queer-Forschung u.a. in Bezug zu seinem Schaffen gesehen werden. Hier hat Laurence Dreyfus einen vielversprechenden Anfang gemacht (Dreyfus 2010). In der Rassismusforschung wurde häufig darauf hingewiesen, dass Rassismus und Sexismus eng beieinander liegen. Wagners Antisemitismus ist bereits hinreichend analysiert worden; sein Sexismus wird gern ignoriert oder übersehen, weil meist angenommen wird, dass seine Ausstattung Brünnhildes mit humanen Eigenschaften und starkem Gesang sie dem Mann gleichstellt und insofern keine Ungleichheit zwischen den Geschlechtern sicht- oder hörbar wird. Dies ist jedoch mitnichten der Fall, da Wagner Frauen die Stärke der Liebe nur verleiht, weil er der Ideologie des 19. Jahrhunderts gemäß davon ausging, dass „gute“ Frauen zur Liebe (und nichts anderem) geboren sind. Brünnhilde geht von der väterlichen Abhängigkeit sofort in die von Siegfried über, dessen Lobgesang sie am Schluss des „Rings“ singt. Im „Lohengrin“ hat Wagner mit den Figuren Elsa und Ortrud das polarisierte Frauenbild seiner Zeit (*femme fatale* und *fragile*) verwendet.

Geht man davon aus, dass die Herstellung von Geschlecht nicht im luftleeren Raum stattfindet, sondern sich im „performativen Akt“ entfaltet und eingeübt wird, also im alltäglichen, konkreten Handeln, so kommt der Dekonstruktion von Geschlecht in kulturellen Erzeugnissen eine wichtige Bedeutung zu. Wenn die sprachliche Artikulation der Geschlechterbeziehungen schon häufig analysiert wurde, steckt deren musiksprachliche Analyse noch in den Kinderschuhen. Dabei hat Wagner das, was er ausdrücken wollte, bis ins feinste Detail musikalisch umgesetzt. Hier wäre weitere Arbeit vonnöten. Kordula Knaus hat einmal angemerkt, dass es einen Fehler feministischer Forschung darstelle, Dinge aus der Musik abzuleiten, die kulturell konstruiert und somit veränderbar sind (Knaus 2002). Wagner hat seine genderbezogenen Zuweisungen aber bewusst eingesetzt in der Hoffnung, dass er, wie er selbst sagt, „empfunden und verstanden“ werde. Erst nachdem wir sie ebenso bewusst wahrgenommen und verstanden haben, wie sie Wagner einsetzte, können wir ihnen gegenüber eine kritische Distanz aufbauen.

Normdaten

Virtual International Authority File (VIAF):

□ <http://viaf.org/viaf/29732107>

Deutsche Nationalbibliothek (GND):

□ <http://d-nb.info/gnd/118594117>

Library of Congress (LCCN):

□ <http://lcn.loc.gov/n79089831>

Autor/innen

Eva Rieger

Bearbeitungsstand

Redaktion: Martina Bick, (deutsche Fassung)

Meredith Nicollai, (English version)

Zuerst eingegeben am 31.08.2015

Zuletzt bearbeitet am 25.03.2019

mugi.hfmt-hamburg.de

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