

Luxuskörper – Die Diva und das Geld

Grotjahn, Rebecca

2019

<https://doi.org/10.25595/2285>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Grotjahn, Rebecca: *Luxuskörper – Die Diva und das Geld*, in: Journal Netzwerk Frauen- und Geschlechterforschung NRW, Jg. 45 (2019), 26-29. DOI: <https://doi.org/10.25595/2285>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

Rebecca Grotjahn

Luxuskörper – Die Diva und das Geld

¹ Sinem Kiliç: Können wir uns nicht alle lieben? Die Sängerin Taylor Swift will jetzt auch politisch sein. In: DIE ZEIT 36. 2019, 29.08.2019, S. 38.

² Mariam Sattorov: Rihanna ist die reichste Musikerin der Welt, auf: RollingStone.de, 05.06.2019, <https://www.rollingstone.de/rihanna-reichste-musikerin-der-welt-1715491/>, Abruf: 09.11.2019.

³ Anonym: Die 20 reichsten Sängerinnen der Welt, auf: Musikradar.de – Musik, Filme & Serien [2019], <https://musikradar.de/die-20-reichsten-saengerinnen-der-welt/>, Abruf: 09.11.2019.

⁴ Johanna Graeber: Helene Fischer ist die bestbezahlte Sängerin der Welt, auf: Media Mass, 08.11.2019, <https://de.mediamass.net/stars/helene-fischer/bestbezahlte.html>, Abruf: 09.11.2019.

⁵ Bibliothèque nationale de France, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AdelinaPattibyGill.jpg>, Abruf: 09.11.2019.

⁶ François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Bd. 2, Paris 21878, S. 210–213, hier S. 212. Übersetzung: RG.

⁷ Tobias Robert Klein: „Il dolce suono ...“ – Gender Studies und italienische Oper des 19. Jahrhunderts. Sozial- und musikhistorische Problemskizzen, in: S. Fragner, J. Hemming, B. Kutschke (Hg.): *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft* (Forum Musik Wissenschaft, Bd. 5), Regensburg 1998, S. 172–188, hier S. 179.

⁸ Vgl. Rebecca Grotjahn: The most popular woman in the world – die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert, in: R. Grotjahn, D. Schmidt und T. Seedorf (Hg.): *Diva. Die Inszenierung der übermenschlichen Frau* (Forum Musikwissenschaft, Bd. 7), Schliengen 2011, S. 74–97.

⁹ Dabei greife ich auf einige von mir bereits vorgelegte Publikationen zurück, in denen die Aspekte ausführlicher abgehandelt werden.

Über Geld spricht man nicht? Über Geld spricht man sehr wohl – vor allem, wenn es um Sängerinnen geht. Als Taylor Swift im Sommer 2019 ihr neues Album *Lover* herausbrachte, illustrierte die *ZEIT* die Kurzrezension mit einem Bild der Künstlerin, das die Unterschrift trug: „Die 29-jährige Amerikanerin Taylor Swift ist die reichste Musikerin der Welt“ – was mit dem Inhalt der Rezension übrigens nicht das Geringste zu tun hatte.¹ Wer im Internet stöbert, stößt auf eine ganze Reihe weiterer ‚reichster Sängerinnen der Welt‘, etwa Rihanna,² Madonna³ oder Helene Fischer⁴.



André Gill: Adelina et Carlotta Patti. In: *La Lune*. Nouvelle série. Nr. 38, 25.11.1866⁵

Der unermessliche Reichtum von Sängerinnen ist ein Motiv, das sich bereits im 19. Jahrhundert in vielen Karikaturen findet. Schon Presseartikel und Broschüren über Angelica Catalani, vielleicht die erste Sängerin, die als Star bezeichnet werden kann, nennen entsprechende Zahlen, die in Literatur und Lexikonartikeln aufgegriffen und auf diese Weise historiografisch verstetigt wurden. François-Joseph Fétis etwa berichtet in seinem Musiklexikon 1875:

„In einer einzigen viermonatigen Theatersaison verdiente sie ungefähr 180.000 Francs. [...] In derselben Zeit verdiente sie ungefähr 60.000 Francs bei Soiréen und Konzerten. Allein für den Vortrag von *God save the king* und *Rule Britannia* in Drury Lane oder Covent Garden erhielt sie 200 Guineen, und 2.000 Pfund Sterling bekam sie für ein einziges Musikfest. Wenn die Theater in London geschlossen waren, reiste sie durch

die Grafschaften in Irland und Schottland, was ihr enorme Summen einbrachte.“⁶

Zahlen zu schier unglaublichen Gagen findet man auch zu anderen frühen Gesangsstars, etwa Henriette Sontag, Jenny Lind oder Adelina Patti, ebenso zu den Kosten ihrer großzügigen Wohnhäuser, ihrer Kleider oder dem Wert ihres Schmucks oder den Preisen für Konzertbillets.

Die Fülle an Angaben zum Geld – die in der wissenschaftlichen wie populären Literatur bis heute immer wieder reproduziert werden – fällt umso mehr auf, weil man in der Musikkultur ökonomische Daten sonst meist vergeblich sucht. Herauszufinden, wie viel Beethoven an einer gedruckten Ausgabe einer Klaviersonate verdiente oder was um 1850 ein Abonnement für die Leipziger Gewandhauskonzerte kostete, ist mühsam; die Honorare der Sängerinnen hingegen werden einer fast aufgedrängt. Sie mussten sogar als Argument gegen die feministische Musikforschung herhalten, die die Sängerin pauschal als „unterdrücktes, mißbrauchtes und zugrundegeichtetes Wesen“ zeichnete, obwohl sie doch so reich war – anders als z. B. mancher in kärglichen Verhältnissen lebende Bass-Sänger.⁷

Sollte es tatsächlich einen lang anhaltenden Gender Pay Gap zugunsten des musikalischen Frauenberufes schlechthin, der Sängerin, geben? Um diese Hypothese zu überprüfen, wären auf Archivalien und ökonomischen Kenntnissen gründende Studien nötig. Verdiente die durchschnittliche Hof- oder Stadttheatersängerin mehr als ihr durchschnittlicher männlicher Kollege? Verdienten die weiblichen Stars mehr als die männlichen? Dies ist allerdings eine schwierige Frage, denn männliche Stars gab es zunächst kaum; die frühen Stars waren weiblich – die Stargeschichte beginnt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Sängerinnen.⁸ Ich möchte an dieser Stelle jedoch gar nicht die ökonomischen ‚Realien‘ betrachten, sondern das Narrativ vom Geld der Sängerinnen. Mit großen Schritten bewege ich mich dabei quer durch die Geschichte der Sängerin in der ‚westlichen‘ Welt.⁹ Drei Motive stehen im Mittelpunkt: Arbeit (bzw. *keine* Arbeit), Prostitution und Ziergesang. In Verbindung stehen sie über den Begriff des Luxus.

1 (Keine) Arbeit

Zweihundert Guineen für nur zwei Lieder der Catalani – überhöhte Einkünfte verweisen auf ein unstimmiges Preis-Leistungs-Verhältnis: Der Entlohnung steht nicht die entsprechende Arbeitsleistung gegenüber. Tatsächlich wird im Gesangsdiskurs der Charakter des Singens als Arbeit oft generell in Abrede gestellt. Zum Singen bedarf es, so scheint es zuweilen, nur einer schönen Stimme – ein Geschenk der Natur, das man bloß zu benutzen braucht. Dies suggeriert etwa die Metapher des Singvogels, die im 19. Jahrhundert für zahlreiche Sängerinnen benutzt wurde (und nicht etwa für Sänger, obwohl es in der Natur doch mehrheitlich die männlichen Vögel sind, die singen). So wurde etwa die ‚schwedische Nachtigall‘ Jenny Lind in Hans Christian Andersens berühmter Erzählung *Nattergalen* verewigt.¹⁰ Im 20. Jahrhundert kennt man die Sängerinnen Miliza Korjus, Gretl Vernon und Erna Sack als „nordische“, „Wiener“ bzw. „deutsche“ Nachtigallen.¹¹ Das Bild des Singvogels bezieht sich auf die scheinbare Leichtigkeit, mit der Sängerinnen selbst schwierigste Koloraturen meistern – obwohl es sich in Wirklichkeit um eine große Herausforderung handelt, die komplexe Körpertechniken ebenso erfordert wie muskuläre Anstrengungen. Dies entspricht einem verbreiteten Motiv, das noch im heutigen Genderdiskurs präsent ist: Frauen ‚arbeiten‘ nicht. Karin Hausen hat in einem Überblick über „Arbeit und Geschlecht“ gezeigt, wie ab dem 19. Jahrhundert der Arbeitsbegriff auf die männlich codierte Erwerbsarbeit reduziert, Arbeit von Frauen hingegen marginalisiert und abgewertet wurde, „denn ‚richtige‘ Arbeit ist Männerarbeit“.¹² Im Musikdiskurs findet sich diese Struktur im Gendering von Vokal- und Instrumentalmusik. Frauen waren historisch in erster Linie fürs Singen zuständig – Sängerin galt lange als einer der wenigen akzeptierten Frauenberufe (nicht nur in der Musik) –, während die in Orchestern und Ensembles verwendeten Instrumente für Frauen tabu waren.¹³ Heute sind diese Strukturen in der ‚Hochkultur‘ zwar recht weitgehend erodiert, im Jazz und in der Populären Musik jedoch noch überraschend intakt: In den meisten gemischtgeschlechtlichen Gruppen sind hier die Instrumente von Männern besetzt, während Frauen fast durchweg als Sängerinnen auftreten. Mary Ann Clawson hat in einer aufschlussreichen Studie gezeigt, wie das Gendering von Instrumentalspiel und Gesang funktioniert.¹⁴ Versierte Instrumentalistinnen werden von Bands abgewiesen, da von den männlichen Verantwortlichen von vornherein angezweifelt wurde, dass sie die ‚Technik‘ des Instruments



Prof. Dr. Rebecca Grotjahn (Foto: Bettina Steinacker).

‚beherrschten‘. Im Kontrast zu dieser maskulinen Codierung des Instrumentalspiels steht die Aufforderung an dieselben Frauen, in den Bands doch stattdessen zu singen – obwohl sie das nie gelernt hatten. Singen gilt also auch hier als bloße Benutzung eines körperlichen Merkmals, aber nicht als Arbeit.

Wer nicht arbeitet, ‚verdient‘ auch kein Geld. Wer nicht arbeitet, aber trotzdem Geld bekommt, führt ein Luxusleben. In seinem Klassiker *Luxus und Kapitalismus* hat Werner Sombart den Zusammenhang von Luxus und Weiblichkeit theoretisch festgeschrieben: Das „Weibchen“ sei seit dem Frühkapitalismus die prägende Akteurin der kapitalistischen Luxuskultur.¹⁵ Im Luxus leben auch die Sängerinnen, die nicht ‚arbeiten‘ und trotzdem Geld haben.

2 Prostitution

Wenn Singen lediglich als Nutzung günstiger körperlicher Eigenschaften gesehen wird, befindet sie sich zugleich in Reichweite der Prostitution, in die die Sängerin traditionell gerne gerückt wird. Noch in John Rossellis Standardwerk über *Singers of Italian Opera* wird diese Nähe als Faktum betrachtet: „[The women singers] were all suspected of being courtesans; some were.“¹⁶ Die Theaterwissenschaftlerin Melanie Hinz hat eine aufschlussreiche Analyse der Geschichte dieses Motivs im Sprechtheater vorgelegt;¹⁷ jedoch findet sich die Entwicklung im Bereich der Oper und des Singens in noch ausgeprägterer Form. Das gilt auch für die heftige Intensivierung der Debatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die mit einem dezidierten Gendering einherging: Die Nähe der Bühnenkünstlerin zur Prostituierten wurde zum Allgemeinplatz in der wissenschaftlichen wie populären Literatur.¹⁸

¹⁰ Hans Christian Andersen: Nattergalen, in: Ders.: *Nye Aeventyr*. Bd. 1, Kjøbenhavn 1843. In Deutschland ist die Erzählung unter dem Titel „Die chinesische Nachtigall“ bekannt.

¹¹ Vgl. Margarethe Fischer: *Miliza Korjus – Lebensbeschreibung und Legende. Ein Beitrag zur Sängerinnen-Biographie*. Diss., Universität Paderborn 2013, <https://digital.ub.uni-paderborn.de/handle/content/titleinfo/1218503>, Abruf: 06.12.2019, S. 349f.

¹² Karin Hausen: Arbeit und Geschlecht, in: J. Kocka, C. Offe (Hg.): *Geschichte und Zukunft der Arbeit*, Frankfurt a. M./New York 1999, S. 343–361, hier S. 346.

¹³ Vgl. Freia Hoffmann: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M./Leipzig 1991.

¹⁴ Mary Ann Clawson: „Not Just the Girl Singer“. Women and Voice in Rock Bands, in: S. Fisher, K. Davis (Hg.): *Negotiating at the Margins. The Gendered Discourse of Power and Resistance*, New Brunswick, 1993, S. 235–254.

¹⁵ Werner Sombart: *Liebe, Luxus und Kapitalismus. Über die Entstehung der modernen Welt aus dem Geist der Verschwendung*, Berlin [1983] (Erstausgabe: *Luxus und Kapitalismus*, München 1913), S. 118ff. et passim.

¹⁶ John Rosselli: *Singers of the Italian Opera*, Cambridge 1992, S. 56.

¹⁷ Melanie Hinz: *Das Theater der Prostitution. Über die Ökonomie des Begehrens im Theater um 1900 und der Gegenwart*, Bielefeld 2014.

¹⁸ Vgl. Hinz 2014, insbes. Kap. 3.

Dafür wurden bisweilen pseudo-anthropologische Gründe angeführt: Im Grunde stecke in jeder Frau eine „Dirne“ und – genau deshalb – auch eine Schauspielerin.¹⁹ Daneben wurde auf vermeintlich sozialgeschichtliche Ursachen verwiesen, insbesondere die finanzielle Belastung der schlecht bezahlten (!) Künstlerinnen, die sich ihre Kostüme selbst zu beschaffen hatten, während Männer sie gestellt bekamen; dies habe viele Künstlerinnen in prostitutive Verhältnisse zu reichen Gönnern gezwungen.²⁰ Der Theaterwissenschaftler Heinrich Stümcke beschreibt in seiner 1905 erschienenen Abhandlung ausführlich das Luxusleben der „zur Maitresse großen Stils“ avancierten Bühnenkünstlerin, wobei es zunächst weniger die Schauspielerin als die Tänzerin und vor allem „die Sängerin, die in Trillern und Koloraturen mit der Nachtigall wetteifert“, gewesen sei, die diesen Status besaß.²¹

In diesen Kontext gehört auch Werner Sombart, der Theoretiker des Luxus. Ihm zufolge sind die Schöpferinnen der Luxuskultur die „Fürstenmaitressen“ oder „Cortegiane“. Dieser Begriff steht ja ursprünglich für die „Hofdame“, wandelt sich jedoch im Laufe des 16. Jahrhunderts zur „Kurtisane“ im noch heute üblichen Verständnis, die adlige Männer und Kleriker gegen Bezahlung durch erotische und andere Künste unterhält. Im Zuge der Verbürgerlichung lösten, so Sombart, „[d]ie Theaterdame, der Theaterstar, die Tänzerin an der großen Oper [...] die dichtenden und malenden Kurtisanen des Cinquecento ab“.²² Jenseits der klischeehaften Erzählung ist diese Analyse historisch korrekter als Sombart vermutlich wusste. Denn tatsächlich ging der Stand der Berufssängerin sozialgeschichtlich aus dem der Hofdame hervor. Viele italienische Adlige pflegten im 16. Jahrhundert virtuoson Gesang in besonderem Maße. Hier tat sich insbesondere der Hof von Ferrara hervor, an dem Herzog Alfonso II. im Jahre 1580 das *Concerto delle Donne* einrichtete.²³ Die ersten Mitglieder dieses Gesangsensembles waren sängerisch begabte adlige Damen. Diese Hofdamen wurden im Laufe der Zeit durch Berufssängerinnen ersetzt – den ersten professionellen Vertreterinnen dieses Standes. Zugleich jedoch wurden Formen der höfischen Kultur von Prostituierten imitiert – das ist der Hintergrund für den Begriff ‚Kurtisane‘: Die Prostituierten dieser Zeit pflegten eine hochstehende Musikkultur und sangen und spielten dasselbe Repertoire, das an den Höfen gepflegt wurde.²⁴ Wenn Autoren um 1900 Sängerinnen in die Nähe der Prostitution stellen, heißt das nicht, dass ihnen der eben geschilderte historische Zusammenhang bewusst war; vielmehr hatte sich das Narrativ verselbstständigt und die Imitation höfischer

Kulturformen wurde quasi mit dem ‚Original‘ verwechselt.

3 Ziergesang

Dass es um 1900 zu einer „Verdichtung des Prostitutionsdiskurses“ kommt, lässt sich – so Hinz – mit dem Genderdiskurs der Zeit und dem Wandel der Begehrensstrukturen in Zusammenhang bringen.²⁵ Indessen spielt hier auch ein von Hinz nicht beachteter Aspekt eine Rolle, der spezifisch mit dem Gesang zu tun hat. Wofür wurden die ersten Sängerinnen-Stars im 19. Jahrhundert verehrt? Anders als heutige Opernsängerinnen verehrte man sie nicht in erster Linie als ‚Interpretinnen‘ von Kompositionen, sondern als Gesamtpersönlichkeiten, als Verbindung von Image, Aussehen, Kostümen, Bewegungen bzw. Posen, Stimme und Gesang; nur dies rechtfertigt überhaupt, sie als Stars zu bezeichnen. Das gilt im Prinzip auch für Schauspielerinnen oder Tänzerinnen; indessen ist dem oben zitierten Stümcke durchaus zuzustimmen, wenn er die besondere Stellung der „Sängerin, die in Trillern und Koloraturen mit der Nachtigall wetteifert“, betont.²⁶ Erstens wurde der virtuose Gesang als geradezu übermenschliche Kunst verehrt, was heute nachvollziehbarer wird, wenn man sich die letzten Vertreterinnen dieser Kunst auf alten Tonaufnahmen aus der Zeit vor ca. 1920 anhört.²⁷ Zweitens galt der Koloraturgesang – bedingt durch den stimmgeschichtlichen Wandel im 19. Jahrhundert – als spezifisch weibliche Ausdrucksform, weshalb sie ein maßgebliches Element der heteronormativen Beziehung von Star und (männlichem) Verehrer bilden konnte.²⁸

So ambivalent indessen der gesellschaftliche Status der Sängerin – zwischen Diva und Kurtisane – war, so ambivalent war auch das Ansehen des virtuoson Gesangs. Für ihn wurden Sängerinnen bewundert, aber zugleich diffamiert: Immer wieder sehen sie sich dem Vorwurf ausgesetzt, die Präsentation von stimmlicher Virtuosität sei der alleinige Zweck ihrer Auftritte. Typisch hierfür ist eine von Jürgen Kesting zustimmend zitierte Kritik über Adelina Patti: „Sie war unendlich mehr daran interessiert, ihre schöne Stimme vorzuführen als die Musik, die sie sang. Der Komponist war für sie nicht mehr als der Halt, an dem sie ihre Triller und Tricks aufhängen konnte.“²⁹ „Ihre schöne Stimme vorführen“ – diese Formulierung erinnert erneut an den Prostitutions-Topos: Singen als Zurschaustellung des Körpers gegen Geld. Zugleich verweist sie darauf, dass hier das Verhältnis zwischen Sängerin und Komponist zur Debatte steht. Suggestiert wird, dass es doch eigentlich um die adäquate Interpretation des Werks gehen müsste, entsprechend der

¹⁹ Adolf Weissmann: *Die Primadonna*, Berlin 1920; Bernhard A. Bauer: *Komödiantin ... Dirne? Der Künstlerin Leben und Lieben im Lichte der Wahrheit*, Wien und Leipzig 1927.

²⁰ Vgl. Gisela Schwanbeck: *Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte* (Theater und Drama Bd. 18), Berlin-Dahlem 1957, S. 74–77, sowie Hinz 2014, S. 94f.

²¹ Vgl. Heinrich Stümcke: *Die Frau als Schauspielerin*, Leipzig [1905], S. 39.

²² Sombart 1983, S. 80.

²³ Vgl. Anthony Newcomb: *The Madrigal at Ferrara 1579–1597*, 2 Bde., Princeton 1980, passim.

²⁴ Vgl. hierzu Sabine Meine: Musik und die Kultur der Geschlechterbeziehungen in der frühen Neuzeit am Beispiel von italienischer Hofmusik und ars amatoria des frühen 16. Jahrhunderts, in: R. Grotjahn, S. Vogt (Hg.): *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven* (Kompendien Musik, Bd. 5), Laaber 2010, S. 110–125.

²⁵ Vgl. Hinz 2014, passim (das Zitat: S. 11).

²⁶ Siehe Fußnote 21.

²⁷ In dem hier dokumentierten Vortrag wurde als Hörbeispiel eine Aufnahme der Cavatina „Una voce poco fa“ aus Gioachino Rossinis *Il barbiere di Siviglia* von 1913 ausgewählt; auch auf <https://www.youtube.com/watch?v=tUyXs3KhxPc>, Abruf: 06.12.2019.

²⁸ Vgl. Grotjahn 2011, S. 95ff.

²⁹ Jürgen Kesting: *Die großen Sänger*, Düsseldorf 1986, Bd. 1, S. 18.

Intention des Komponisten – und stattdessen missbraucht die Sängerin dessen Notentext als „Halt, an dem sie ihre Triller und Tricks aufhängen konnte“!

Tatsächlich ist das Verhältnis Sängerin/Komponist seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ein Konfliktfeld. Noch im 17. Jahrhundert war es selbstverständlich, dass Musik nicht einfach ‚vom Blatt‘ gesungen, sondern mit improvisierten Veränderungen (Trillern, Diminutionen etc.) zum Leben erweckt wurde; in der Beherrschung dieser „Manieren“ bestand in erster Linie die Kunst der Musiker*innen. Seit dem 18. Jahrhundert melden Komponisten mit zunehmender Lautstärke ihren Anspruch auf Texthoheit an und verwahren sich gegen Veränderungen ihrer Noten, die gleichzeitig immer mehr Details der Ausführung vorschreiben. Begleitet wird dieser Prozess von Debatten in der Musikkritik und Musikkultur, die die Frage der Texthoheit gerne mit Anekdoten über Konflikte zwischen ‚unbotmäßigen‘

Sängerinnen und Komponisten illustrieren.³⁰ Die Entwicklung spielt sich je nach Genre in unterschiedlichem Tempo ab; zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist es auch in der italienischen Oper so weit, dass Veränderungen des Notentexts kaum mehr akzeptiert werden.

Dass es heute üblich ist, die Manieren als „Verzierungen“ oder „Ornamente“ zu bezeichnen, ist aufschlussreich: Verzierungen gehören nicht zur Substanz. Sie entsprechen mithin Sombarts Definition von Luxus: „Luxus ist jeder Aufwand, der über das Notwendige hinausgeht.“³¹

Das Geld der Diva verweist mithin nicht auf ökonomische Tatsachen, sondern auf den Luxusdiskurs. Die Summen scheinen übertrieben, weil die Sängerin ja nicht ‚arbeitet‘, sondern lediglich körperliche Eigenschaften benutzt und zur Schau stellt. Und was sie präsentiert, ist der pure Luxus: der womöglich bewundernswürdige, musikalisch jedoch völlig überflüssige Ziergesang – der Luxuskörper der Diva.

³⁰ Vgl. Rebecca Grotjahn: Die Teufelinn und ihr Obrister. Primadonnen, Komponisten und die Autorschaft in der Musik, in: M. Gerards und R. Grotjahn (Hg.): *Musik und Emanzipation. Festschrift für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag*, Oldenburg 2010, S. 131–140.

³¹ Sombart 1983, S. 85.

Kontakt und Information
Prof. Dr. Rebecca Grotjahn
Musikwissenschaftliches Seminar
der Universität Paderborn
und der Hochschule für Musik
Detmold
Hornsche Straße 39
Neustadt 22
32756 Detmold
grotjahn@mail.uni-paderborn.de