

ACT zeitschrift für musik & performance

**Macht-Spiele – das „Fräulein Hartmann“, die
„*Tagespost*“ und die „nichtswürdige“ Traviata**
(Ute Sonnleitner)

ACT - Zeitschrift für Musik und Performance 7 (2017), Nr. 7.

www.act.uni-bayreuth.de

Zusammenfassung

Ute Sonnleitner erkundet das Kräftespiel zwischen Bühne, Publikum, Schauspieler*innen, Medien und interessierter Öffentlichkeit um die in Graz erfolgreich wirkende Sängerin Nina Hartmann-Zottmayr. In der multiperspektivischen, dem historischen Vergleich verschriebenen Analyse von Zeitungsberichten und biographischen Notizen erweitert sich die Fläche des Spielfeldes weit über das Opernhaus hinaus. Sonnleitner zeigt die Handlungsräume und Grenzen der verschiedenen Akteure und der Akteurin, und erkennt die Intersektionen von geschlechtsspezifischen und nationalen/nationalistischen Machtdiskursen, die an Hartmanns Persona ausgetragen wurden; sie zeigt aber auch, wie sich die Sängerin selbst als Handelnde durch die Wahl ihrer Rollen ermächtigte.

Abstract

Ute Sonnleitner explores the power-play between stage, audience, actors, media and interested public around the successful singer Nina Hartmann-Zottmayr in Graz. The multiperspective analysis, using a historical comparison of newspaper reports and biographical notes, enlarges the playing field far beyond the opera house. Sonnleitner shows the areas of action and boundaries of the various actors and the female actor, and she discloses the intersections of gender-specific and national/nationalist discourses of power, which have been carried out to Hartmann's persona. But it also shows how the singer empowers herself by the choice of her roles.

Ute Sonnleitner: „Macht-Spiele – Das ‚Fräulein Hartmann‘, die ‚Tagespost‘ und die ‚nichtswürdige‘ Traviata“, *ACT - Zeitschrift für Musik und Performance* 7 (2017), no. 7.

Macht-Spiele – Das „Fräulein Hartmann“, die „*Tagespost*“ und die „nichtswürdige“¹ *Traviata*

Wer nur einen Funken deutschen Bewusstseins in seiner Brust trägt, den musste es empören, wie am Sterbetage Mozarts, der wälschen Musik in einem ihrer trivialsten Vertreter ostensible Ovationen gebracht wurden. Wenn nun die erste Sängerin unmittelbar nach dieser unerquicklichen *Trovatore*-Vorstellung, deren Aufnahme schon früher in den Kaffeehäusern in Scene gesetzt worden sein dürfte, die noch weitaus trivialere ‚*Traviata*‘ zu ihrem Benefice wählt, kann sie sich von dem Vorwurfe rechtfertigen, daß sie zu Demonstrationen nicht bloß gegen die deutsche, sondern gegen die edlere Kunst überhaupt die Hand reicht?²

Im Dezember 1860 wählte das ‚Fräulein Hartmann‘ die *Traviata* für ihre Benefiz-Vorstellung³ am Grazer landschaftlichen Theater – und sorgte damit für Unruhe in der österreichischen Provinzhauptstadt.

Die Empörung richtete sich gegen die als „wälsch“⁴ bezeichnete Musik, deren Aufführung als Angriff auf das „deutsche Bewusstsein“ gewertet wurde. Teile des Publikums und das lokale Medium *Tagespost* opponierten gegen das Theaterprogramm, woraufhin, allem Anschein nach um einer Eskalation der Situation vorzubeugen, eine kurzfristige Änderung der Programmgestaltung erfolgte. Die kurze, in ihrem Ausgang unspektakuläre Episode fand Eingang in das kollektive Gedächtnis, noch zehn Jahre später kam es zu Erwähnungen in

¹ Zitat aus einem Zeitungsartikel: *Tagespost Abendblatt*, 14.12.1860. Vgl. Abschnitt Dezember 1860 – Der Verlauf der Ereignisse: Eine Zeitungsschau.

² *Tagespost Abendblatt*, 14. Dezember 1860. Sämtliche zitierte Zeitungen wurden via Mikrofilm in der Mediathek der Karl-Franzens-Universität Graz eingesehen. Die Rechtschreibung in wörtlichen Zitaten wurde im Originallaut belassen.

³ Die Benefiz-Vorstellungen stellten einen Teil des Gagen-Systems dar: Künstler*innen erhielten die Einkünfte der ihnen zu diesem Zweck zuerkannten Vorstellung (meist eine pro Saison).

⁴ Der Begriff ‚wälsch‘ oder ‚welsch‘ fand in der Benennung von als ‚italienisch‘ oder ‚französisch‘ konnotierten Personen, Orten und Dingen Verwendung. Im Zuge der nationalen/nationalistischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts erlangte er zunehmend despektierlich abwertende Bedeutung. Der Ausdruck wurde in diesem Text als Bezeichnung von als ‚italienisch‘ verorteten Opern der Quelle entnommen und findet in weiterer Folge nur in direkter Bezugnahme zu zeitgenössischer Ausdrucksweise – um etwa eine, in einer Quelle zum Ausdruck gelangende, abwertende Positionierung zu verdeutlichen – Verwendung. Eine Fortschreibung (negativer) Stereotypisierung soll in jedem Fall vermieden werden.

der Berichterstattung.⁵ Es handelte sich um eine der ersten und gleichzeitig direktesten ‚nationalen‘ Gefühlsaufwallungen im Grazer Musikleben – in gewissem Sinne begründete das ‚Macht-Spiel‘ aus dem Dezember 1860 in der Steiermark eine ‚Tradition‘ nationalistischer Tendenzen und ihrer Repräsentationen mit. Die negativen Auswirkungen nationalen/nationalistischen Gedankengutes kommen in der absurden Übersteigerung des konkreten Beispielfalles bereits überdeutlich zum Ausdruck. Dabei überrascht es kaum, dass als Benefiziantin eine Frau als zentrale Betroffene agierte. Die enge Verknüpfung von Geschlecht und Nation wird über das Medium Oper offenkundig – Geschlechterhierarchien und Machtverhältnisse rücken in das Zentrum der Aufmerksamkeit.⁶ Die mediale Funktion der Oper ist sowohl im musikalisch-theatralischen Genre, als auch im Aufführungsort Opernhaus repräsentiert und wird wiederum in der Dimension des Schreibens über Oper gespiegelt. Opern als „soziale Räume und immaterielle Kristallisationspunkte kultureller und politischer Konventionen“⁷ stellen den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen zu Machtstrukturen und deren Konstitution dar.

Die Möglichkeit der Durchsetzung der jeweils vertretenen Positionen umreißt herkömmliche Vorstellungen von Machtverhältnissen und in weiterer Folge Hierarchien. Wirken auf den ersten Blick auch im Grazer Kräftespiel die Rollen klar verteilt, so zeigt sich rasch, dass die Machtpositionen keineswegs feststehende Größen darstellten, vielmehr beständig neu zu verhandeln waren. Macht entfaltete sich in stetem Wechselspiel zwischen Bühne, Publikum, Schauspieler*innen, Medien und interessierter Öffentlichkeit, um die offenkundigsten Protagonist*innen zu benennen. Die diffizilen Entwicklungen und Auswirkungen der Machtverhältnisse nachzuzeichnen ist Thema der

⁵ *Tagespost Morgenblatt*, 23.02.1870.

⁶ Siehe dazu beispielsweise Kordula Knaus, „Begriffslose‘ Kunst und die Kategorie Geschlecht. Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse“, in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, hg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt, Regensburg 2010 (Kompendien Musik, Bd. 5), S. 170–183.

⁷ Sven Oliver Müller und Jutta Toelle, „Oper als Bühne der Politik. Historische und musikwissenschaftliche Perspektiven“, in: *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. dies., Wien und München 2008, S. 7–19, S. 12.

folgenden Ausführungen. Es gilt einen festgefügtten Machtbegriff zu hinterfragen und einem flexiblen Gebrauch zu öffnen. Die Intersektion von Handlungsträger*innen in ihrer situativen Gebundenheit ist zu analysieren, deren Positionierung und Aktionsradius zu ergründen versucht wird.⁸

Ein multiperspektivischer, dem historischen Vergleich verschriebener Zugang erscheint auch aus quellenkritischer Sicht sinnvoll und notwendig, ist doch die Quellenbasis auf Zeitungsberichte und biographische Notizen eingeschränkt. Erst die zeitübergreifende Darstellung ermöglicht mit ihrer Relativierung eine Re-Konstruktion der Ereignisse.⁹ Der vorliegende Text weist daher über das eingangs geschilderte Geschehen deutlich hinaus: Die Zusammenschau des zeitlichen Umfeldes verdeutlicht die Entfaltung des Macht-Spieles rund um das ‚Fräulein Hartmann‘. Der Fokus der Betrachtungen ist auf Nina Hartmann gerichtet, jene Akteurin, die mit ihrer Entscheidung für die *Traviata* die Dinge in Bewegung gesetzt hatte und die als Projektionsfläche nationaler/nationalistischer Ideen fungierte.¹⁰ Ausgehend von ihrer Biographie soll der Versuch unternommen werden, die Zusammenhänge zwischen den Akteur*innen des fortgesetzten Macht-Spieles, ausgehend von den Ereignissen im Dezember 1860, nachzuvollziehen.

⁸ Die Mechanismen intersektionaler Strukturen wurden in jüngster Zeit intensiv diskutiert. Insbesondere in der Geschlechterforschung, aber beispielsweise auch in der Migrationsforschung konnte der Ansatz gewinnbringend genutzt werden. Um Kritik am Bild der ‚Kreuzung‘ entgegen zu wirken, sei darauf hingewiesen, dass die verschiedenen intersektionalen Kategorien zwar beständigen Veränderungen ausgesetzt sind, aber auch laufend miteinander interagieren. Vgl. Minna-Kristiina Ruokonen-Engler, *‚Unsichtbare‘ Migration? Transnationale Positionierungen finnischer Migrantinnen. Eine biographieanalytische Studie*, Bielefeld 2012.

⁹ Vergleiche hierzu die Zugänge der Biographieforschung. *Vom Individuum zur Person. Neue Konzepte im Spannungsfeld von Autobiographietheorie und Selbstzeugnisforschung*, hg. von Gabriele Jancke und Claudia Ulbrich, Berlin 2005; *Erinnern und Geschlecht*, hg. von Meike Penkwitt, Bd. 1, Freiburg i. Br. 2006.

¹⁰ Die Verknüpfung von Biographie und künstlerischer Tätigkeit ist erst seit wenigen Jahren in der Forschung von Relevanz, wobei interpretierende Künstler*innen besonders wenig erforscht worden waren. Beatrix Borchard, *Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim*, Wien, Köln, Weimar 2007², S. 22; Die verstärkte Zuwendung zu Fragestellungen der Geschlechterforschung brachte ein Umdenken – dennoch ist noch viel Forschungsarbeit zu leisten, da eine gewisse Fokussierung auf ‚herausragende‘ Persönlichkeiten (Clara Schumann) beobachtbar war und teilweise noch immer ist.

Die Untersuchung kleinräumiger Strukturen eröffnet die Chance, die Verflechtungen komplexer Gemengelagen und Interessensverbindungen zu beschreiben.¹¹ Der biographische Zugang vermag den Gehalt subjektiver Entscheidungen und personeller Zwänge zu verdeutlichen. Die Kategorie Geschlecht – mit der ihr eingeschriebenen Hierarchie – ist dabei von zentraler Bedeutung. Die kritische Analyse vergeschlechtlichter Erklärungsmodelle bildet einen Betrachtungspunkt des Prismas mit Hilfe dessen vielfältiger – gebrochener – Bilder das Macht-Spiel rund um das ‚Fräulein Hartmann‘ in den Blick genommen werden soll.¹²

Dezember 1860 – Der Verlauf der Ereignisse: Eine Zeitungsschau

Die eingangs kurz angedeuteten Ereignisse sind, bevor weiterführende Überlegungen angestellt werden, zunächst in ihrem Verlauf, wie er sich in den Zeitungen widerspiegelte, zu präsentieren. Dabei ist anzumerken, dass die Theaterkritik der *Tagespost* über eine gewisse Monopolstellung verfügte. Das täglich in Graz herausgegebene nationalliberale Medium bezog vielfach deutlich Position, dies gelangt auch in den Theater- und Kunstkritiken zum Ausdruck. Das zweite täglich erscheinende Graz-spezifische Medium jener Tage, die *Grazer Zeitung*, wirkte in ihrer Aufgabe als offizielles Amtsblatt in ihrer Formulierung vielfach deutlich gemäßiger. Im Bereich von Kunst und Kultur bestand eine Kooperation mit der *Tagespost*, deren Berichte wortwörtlich in der *Grazer Zeitung* übernommen wurden. Die *Tagespost*-Opernbesprechungen des

¹¹ Vermehrt werden wieder Versuche unternommen, Lokalgeschichten zu verfassen. Gerade in Hinblick auf Netzwerke ist erst durch räumliche Begrenzungen die Erfassung der verschiedensten Strukturebenen und diversen Akteur*innen möglich. Vgl. Margareth Lanzinger, „Das Lokale neu positionieren im actor-network-Raum. Globalgeschichtliche Herausforderungen und illyrische Steuerpolitiken“, in: *Historische Anthropologie. Standortbestimmungen im Feld historischer und europäisch ethnologischer Forschungs- und Wissenspraktiken*, hg. von Beate Binder und Michaela Fenske, Berlin 2012 (*Historisches Forum*, Bd. 14), S. 51–63, http://edoc.hu-berlin.de/e_histfor/14 (Zugriff: 04.08.2016); Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Die Akteur-Netzwerk Theorie*, Frankfurt/Main 2010.

¹² Zum Bild des Prismas vgl. Franz Leander Fillafer, „Imperium oder Kulturstaat? Die Habsburgermonarchie und die Historisierung der Nationalkulturen im 19. Jahrhundert“, in: *Kulturpolitik und Theater. Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich*, hg. von Philipp Ther, Wien u.a. 2012, S. 23–53, S. 23.

Dezember 1860 fanden jedoch keinen Eingang in die *Grazer Zeitung*.¹³ Ein erster Hinweis auf deren Brisanz.

Die konkrete Berichterstattung der *Tagespost* nahm am 8. Dezember 1860 ihren Anfang mit einer Kritik zu Verdis *Troubadour*. Dem Lob der sängerischen Leistungen – insbesondere ‚Fräulein Mery‘ wurde hervorgehoben – stand die Geringschätzung der „schon bis zum Überdruß abgesungenen, im Grunde doch höchst flachen Oper“ gegenüber.¹⁴ In besonderem Maße für Empörung sorgte, dass die Aufführung an Mozarts Todestag, „an einem Gedächtnistag des größten deutschen Tonsetzers“ stattgefunden hatte und damit als Demonstration gegen die ‚nationale Kunst‘ empfunden wurde. In derselben Zeitungsausgabe kam es zur Ankündigung, dass Fräulein Hartmann im Zuge ihrer Benefiz-Vorstellung „am kommenden Dienstag“ in der *Traviata* auftreten werde.¹⁵ Die Sängerin erfuhr – wie im Zusammenhang derartiger Meldungen üblich – Anerkennung, gleichzeitig erfolgte bereits massiver Tadel für das gewählte Werk.¹⁶ Ihrem Auftreten als Leonore im *Troubadour* wurde in keiner Weise Beachtung geschenkt.¹⁷

Erst einen Tag nach der geplanten Aufführung erfolgte am 12. Dezember 1860 die nächste Meldung, wonach der Theaterzettel überraschend Gioachino Rossinis *Wilhelm Tell* ankündigt habe:

Sollte vielleicht Frl. Hartmann von ihrem früheren Entschlusse abgekommen sein, und es über sich gewonnen haben, ihre Künstlerehre als deutsche Sängerin und die Anerkennung der wahren Kunstfreunde höher zu schätzen, als das lärmende Beifallsgejohle einer Fraction, die für die Verflachung und Trivialität in der Musik Partei zu nehmen sich berufen fühlt?¹⁸

¹³ Die Schauspiel-Besprechungen waren weiterhin in identischer Form sowohl in der *Tagespost* als auch in der *Grazer Zeitung* zu lesen.

¹⁴ *Tagespost Morgenblatt*, 08.12.1860.

¹⁵ *Tagespost Abendblatt*, 14.12.1860.

¹⁶ *Tagespost Morgenblatt*, 08.12.1860.

¹⁷ Sie wird lediglich am Vortag in der Besetzungsliste des Programmzettels genannt. *Grazer Zeitung*, 05.12.1860.

¹⁸ *Tagespost Abendblatt*, 12.12.1860.

Der vierte und im engen Kontext abschließende Artikel führt schließlich am 14. Dezember 1860 aus, dass man gegen die *Traviata* zu ausgesuchten Zeiten trotz ihrer „höchst unedlen Musik“ und des „faulen nichtswürdigen Kerns ihrer Handlung“ nichts vorzubringen habe, doch, so wird weiter formuliert, „mit einer gewissen Ostentation als Benefice der ersten Sängerin angesichts der letzten lärmenden Vorgänge im ‚Trovatore‘ angekündigt, wird sie zur Vertreterin eines Prinzips gegen das wir uns ernstlich verwahren müssen.“¹⁹ Die systematische Zerstörung der heimischen Kunst durch „fremde Elemente“²⁰ könne und dürfe keine Akzeptanz finden, lautete das abschließende ‚Argument‘ – womit wohl sowohl die Oper Verdis als auch das zwar ‚deutsche‘ aber nicht österreichisch-steirische Fräulein Hartmann angesprochen wurden.

*Nina Hartmann-Zottmayr*²¹

Nina Hartmann-Zottmayr zählte zu den beliebtesten Sängerinnen der Grazer Opernbühne und erwarb sich beim Publikum mit ihrem Gesang den Ruf einer ‚Nachtigall‘, der noch Jahrzehnte nach ihrem Grazer Engagement von Bestand war.²² Die am 30. August 1836 in Aachen als Tochter des Musikdirektors geborene Nina Hartmann besuchte das Konservatorium in Köln, erhielt insbesondere Gesangsunterricht durch Kammersänger Ernst Koch.²³ Nach ihrem Debut in Graz verblieb sie bis in das Frühjahr 1861 am landschaftlichen Theater der steirischen Landeshauptstadt. Im August desselben Jahres wirkte sie bereits gesichert in Frankfurt am Main und war an der Uraufführung der Oper in einem Akt *Die Verschworenen oder Der häusliche Krieg* aus dem

¹⁹ *Tagespost Abendblatt*, 14.12.1860.

²⁰ Ebd.

²¹ Informationen zum Leben Nina Hartmann-Zottmayrs finden sich in vereinzelt lexikalischen Einträgen, die in der Folge im jeweiligen Zusammenhang zitiert werden. Im Stadtarchiv Kassel ist eine Sammelmappe zu Nina Hartmann angelegt, die unter der Signatur StadtA KS, Abt. S1, Nr. 661 zwei Zeitungsausschnitte, eine Photographie sowie einen Brief ihres Sohnes umfasst. Laut Aktennotiz wurden die Materialien 1981 durch den Urenkel Nina Hartmanns-Zottmayr an das Archiv weitergeleitet.

²² *Tagespost Morgenblatt*, 06.12.1915.

²³ Nina Hartmanns-Zottmayrs Vater Franz Hartmann war zunächst Musikdirektor und übernahm später das Amt eines Konzertmeisters in Köln. *Fallakte Zottmayr, Nina geb. Hartmann*, Stadtarchiv Kassel, StadtA KS, S1, 661.

Nachlass Franz Schuberts beteiligt. Ebenfalls 1861 heiratete Nina Hartmann ihren Sängerkollegen Max Zottmayr, der ihr nach dem Frankfurter Engagement zunächst wiederum nach Graz folgte.²⁴ Die nunmehrige Hartmann-Zottmayr verbrachte die Spielzeiten von Herbst 1863 bis Ostern 1866 in der Steiermark. Über die folgenden drei Jahre im Leben Hartmann-Zottmayrs ist nichts bekannt.²⁵ Offizielle Biographien setzen erst 1869 wieder ein. Ab diesem Zeitpunkt bis 1882 war sie – wie auch ihr Ehemann – Mitglied der Hofbühne Kassel. Hartmann-Zottmayr übernahm als Altistin unter anderem Hauptrollen in der *Afrikanerin* (Selica), *Aida* (Amneris), sang den Orpheus in Glucks *Orpheus und Eurydice* und Ortrud in *Lohengrin*.²⁶ Nach ihrem Rückzug von der Bühne gab sie Gesangsunterricht. Hartmann-Zottmayr verstarb 1903 in Kassel.²⁷

Das Wissen über Hartmann-Zottmayr ist relativ spärlich. Mit Ausnahme kurzer biographischer Skizzen existiert keine der Autorin bekannte Literatur, auch Selbstzeugnisse haben sich nicht erhalten.²⁸ So erfolgt der Blick auf ihr Leben gewissermaßen aus der Sicht des Publikums; Berichte über ihre Auftritte werden herangezogen um die im Kontext dieses Artikels relevanten Grazer

²⁴ Max Zottmayr 1833 in München geboren, war von 1864 bis 1866 in Graz engagiert und sang anschließend an der kaiserlich-königlichen Hofoper in Wien. In weiterer Folge war er an der Hofbühne Kassel verankert. Karl-Josef Kutsch, Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, Ergänzungsband, Bern 1991, Sp. 1952; *Großes Sängerlexikon*, Bd. 2, Bern 1987, Sp. 3293; Alois Jaritz, *Grazer Theater-Almanach zum neuen Jahr 1867. Allen Freunden der Kunst hochachtungsvoll gewidmet von Alois Jaritz, Souffleur des steiermärkischen landschaftlichen Theaters in Graz*, Graz 1866.

²⁵ Es darf die Vermutung geäußert werden, dass es sich um einen vorübergehenden Rückzug nach der Geburt eines Kindes handelte. Biographische Skizzen leisten keinerlei Angaben zu Kindern, Nina Hartmann hatte aber einen Sohn. Vgl. Brief, *Fallakte Zottmayr, Nina geb. Hartmann*, Stadtarchiv Kassel, StadtA KS,S1, 661; zum Aufenthalt in Graz: Josef Bauscher, *Grazer Theater-Almanach zum neuen Jahr 1864. Allen Freunden der Kunst hochachtungsvoll gewidmet von Josef Bauscher, Souffleur des steiermärkischen landschaftlichen Theaters in Graz*, Graz 1864; Alois Jaritz, *Grazer Theater-Almanach zum neuen Jahr 1867. Allen Freunden der Kunst hochachtungsvoll gewidmet von Alois Jaritz, Souffleur des steiermärkischen landschaftlichen Theaters in Graz*, Graz 1866.

²⁶ *Fallakte Zottmayr, Nina geb. Hartmann*, Stadtarchiv Kassel, StadtA KS, S1, 661.

²⁷ Zu biographischen Angaben siehe Wilhelm Koch, *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch*, fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall, Berlin u. a. 2011, Bd. 38, Sp. 3859; Walter Killy, *Dictionary of German Biography*, hg. von ders., München 2006, Vol. 10, Sp. 725.

²⁸ Vgl. Anmerkung 17.

Jahre zu erfassen und das Geschehen im Dezember 1860 zu rekonstruieren. Aus dieser Perspektive erschließt sich zudem ein Teil des Wissens der Zuschauer*innen; ergänzt um historische Zusammenhänge können Analysen der Abläufe vorgenommen werden.

Hartmann-Zottmayr dürfte trotz – oder gerade auch wegen – ihrer Beliebtheit relativ wenig Wert auf mediale Präsenz gelegt haben. Die gängige Praxis, Erfolgsmeldungen wie gelungene Gastspiele, neue Engagements und andere in diversen Zeitungen zu lancieren, ist für sie nicht nachweisbar. Berichte über Hartmann-Zottmayr standen stets in Verbindung mit ihrer Arbeit: Ihre erbrachten Leistungen wurden durchweg mit Lob, teilweise mit überschwänglicher Begeisterung aufgenommen. Die Rückkehr der Sängerin 1863 nach Graz fand vollständige Zustimmung. So schrieb die *Tagespost* anlässlich ihres Auftritts in der *Jüdin*, Graz habe als „Primadonna“ einen „gewesenen Liebling des Publikums“ wiedergewonnen. Ihre „herrlichen Stimmittel“ und „aus dem Inneren schöpfende Darstellungskunst“ wurden betont.²⁹ Schon während des ersten Grazer Engagements hatte die Sängerin beständige Anerkennung erfahren. Im April 1860 etwa wurde nach ihrem Auftreten im *Freischütz* vermerkt, Fräulein Hartmann habe als Agathe wieder „auf das Glänzendste“ gezeigt, „dass sie die Hauptstütze unserer Oper“ sei.³⁰

Umso mehr überrascht die massive Ablehnung, die ihr im Dezember 1860 auf Grund der Wahl ihres ‚Benefice‘ entgegenschlug. Auf den ersten Blick scheint nur die Auswahl der *Traviata* im engen Kontext des Erinnerungsdatums ausschlaggebend gewesen zu sein. Die umfassendere Betrachtung lässt aber den Schluss zu, dass dies nicht der alleinige Grund gewesen sein kann, blieb doch die Reaktion auf ihre Auftritte in als ‚wälsch‘ betitelten (vornehmlich Verdi-) Opern auch Jahre später geradezu reflexartig mit einem gewissen negativen Grundton behaftet.

Die zweite Gastrolle der Frau Zottmaier-Hartmann [sic] als Leonore in dem unvermeidlichen ‚Troubadour‘ war, was stimmliche Frische anbelangt, ihrer *Jüdin* nicht ebenbürtig, immerhin aber eine anerkennenswerte Leistung.³¹

²⁹ *Tagespost Abendblatt*, 03.07.1863.

³⁰ *Tagespost Morgenblatt*, 17.04.1860.

³¹ *Tagespost Abendblatt*, 08.07.1863.

So lautete der verhaltene – und auf diesen einen Satz beschränkte – Kommentar zu ihrem zweiten Auftreten im Juli 1863. Die Mitteilung, sie werde im *Fidelio* singen, löste wiederum bereits in der Ankündigung Euphorie aus.³² Das gesamte Frühjahr 1861 hindurch wurden ‚italienische‘ Opern, die Nina Hartmann mit-interpretierte, gleichsam von der Kritik ausgeschlossen und in der Berichterstattung vollständig ignoriert.

Zwar stießen als ‚italienisch‘ wahrgenommene Opern in Teilen der Grazer Kritik und des Publikums auf grundsätzliche Skepsis und Abneigung; andere Sänger*innen jedoch blieben in der Bewertung ihrer persönlichen Leistungen davon unbehelligt. Selbst die am Sterbetag Mozarts im *Troubadour* singende ‚Fräulein Mery‘ wurde, während das Werk harsche Kritik erfuhr, mit wahren Lobeshymnen versehen. Eine Sonderstellung Hartmann-Zottmayrs scheint in vielerlei Hinsicht evident – doch wie ist diese zu bewerten? Um eine Deutung vornehmen und gesicherte Aussagen treffen zu können, scheint es notwendig und sinnvoll, zunächst die Rahmenbedingungen des Geschehens vorzustellen.

Oper und Nationalismus in Graz

Als Hintergrund vor dessen Folie sich das Machtspiel im Dezember 1860 entfaltete, erfolgt nunmehr eine kurze Nachzeichnung der Grazer/Steirischen Kultur-Landschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das Bundesland Steiermark erlebte eine späte Industrialisierung, die um 1850 allmählich einzusetzen begann. Der agrarische Sektor blieb jedoch mit weitem Abstand weiterhin vorherrschend. Im ländlichen Umfeld wurde die Begeisterung für darstellende Kunst und Musik einerseits durch Eigeninitiativen und andererseits durch Gastspiele, die in zunehmendem Ausmaß auch in fixen Häusern Unterkunft fanden, gedeckt.³³ Graz als Stadt mittlerer Größe war bis

³² *Tagespost Abendblatt*, 09.07.1863.

³³ Theatervereine oder Aufführungen, die zu Wohltätigkeitszwecken stattfanden blühten geradezu. („Tonhalle“, in: *Frauenblätter* 1 [1872], Nr. 12, S. 13; Rudolph Tyrolt, *Aus dem Tagebuch eines Wiener Schauspielers 1848–1902. Erinnerungen und Betrachtungen von Dr. Rudolph Tyrolt*, Wien, Leipzig 1904.) Auch ist das Engagement wandernder Gesellschaften bis in das 20. Jahrhundert hinein gut nachvollziehbar. Ab den 1870er Jahren wurden in zunehmendem Ausmaß auch in kleinen Orten fixe Räumlichkeiten zum alleinigen Theatergebrauch adaptiert. Hier dürfte der aufkommende

weit in das 20. Jahrhundert hinein alleiniges städtisches Zentrum der Steiermark. Auf Grund der klimatisch bevorzugten Lage, vor allem aber wegen der kostengünstigen Lebensverhältnisse, fungierte die Stadt als ‚Alterssitz‘ und Ruhestandsort zahlloser Beamten der Habsburger-Monarchie und erwarb sich den Ruf einer ‚Pensionopolis‘. Kunst und Kultur verfügten über gefestigte Strukturen: Zwei Theaterhäuser waren darin bereits lange verankerte Institutionen.³⁴ Das landschaftliche Theater wurde im typischem Mischbetrieb von Oper und Schauspiel geführt. Zwar subventioniert, waren die bestellten Direktoren doch vornehmlich auf die Einkünfte aus dem Kartenverkauf angewiesen und damit in der Programmgestaltung von einer Orientierung am Publikumsgeschmack abhängig.³⁵ Anton Balvansky, der in dem für die vorliegenden Überlegungen relevanten Zeitraum die Direktion innehatte (von 1854 bis 1864), zeichnete sich durch künstlerisch ambitionierte Spielplangestaltung aus. Schauspiel, Oper und – neu – Operette Offenbachscher Prägung wurden sowohl in Fragen der Regie, als auch der Ausstattung und

‚Tourismus‘ eine entscheidende Rolle gespielt haben: Ein gewisser Grad an ‚Urbanität‘ wurde in der ‚Sommerfrische‘ erwartet – Café, Promenade und Theater bildeten den Rahmen hierfür.

³⁴ Neben bereits über viele Generationen bestehenden Einrichtungen – zu denen die Universität, das Theater, oder beispielsweise die sogenannte Mal- und Zeichnungsakademie zählten – ist an dieser Stelle auf das Engagement Erzherzog Johanns (1782–1859) hinzuweisen, auf dessen Initiativen hin das Joanneum entstand, das als Universalmuseum Joanneum bis heute besteht. Ebenfalls zu nennen ist in diesem Zusammenhang der Steiermärkische Musikverein, dessen Schule zum Ausgangspunkt einer Reihe von Musiker*innen-Karrieren wurde. Die Konzerte im Rahmen des Musikvereins waren in ihrer innovativen Kraft lange Zeit prägend. Graz als Stadt der Musikvermittlung erlebte in Hinblick auf Gesang gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine wahre Blüte: Zahlreiche Sängerinnen ließen sich nach Beendigung ihrer aktiven Karriere in Graz nieder (‚Pensionopolis‘!) und verdienten ihren Lebensunterhalt, indem sie Gesangsunterricht erteilten. Vgl. diverse Künstler*innen-Biographien: Victor A. Reko und Heinrich Bohrman d. J., *Biographien und Bibliographie der deutschen Künstler und Schriftsteller in Österreich-Ungarn ausser Wien.*, hg. von dies., Bd. 2, Wien 1906, sowie zahllose Einträge in steirischen Zeitungen; „Theater“, in: *Tagespost Morgenblatt*, 27.04.1863; „Eine Nachtigall im Stadtpark“, in: *Tagespost Morgenblatt*, 05.06.1890; „Wohlthätigkeitsvorstellung“, in: *Tagespost Morgenblatt*, 16.05.1916.

Die beiden fixen Theaterhäuser waren das landschaftliche Theater am Franzensplatz/Freiheitsplatz (ab 1776, Neubau nach einem Brand 1825) und der Zirkus (ab 1829, Um-/Neubauten). Sabine Franz, *Vom Thalia-Theater zum Theater am Stadtpark. 35 Jahre Grazer Theatergeschichte (1864-1899)*, phil. Diplomarbeit Karl-Franzens-Universität Graz 1989.

³⁵ Erdmute Tarjan, Ernst Naredi-Rainer, Hans Gaißer, „Musiktheater“, in: *Musik in der Steiermark. Katalog zur Landesausstellung 1980*, hg. von Rudolf Flotzinger, Graz 1980, S. 275–293, S. 285–286.

Aufführungspraxis unter seiner Ägide ein hohes Maß an Lob zuerkannt. Zahlreiche Grazer Erstaufführungen fanden statt, darunter auch Verdis *Troubadour* (1855) und *Traviata* (1858) sowie nach dem *Tannhäuser*, der erstmals 1853 in Graz zur Aufführung gelangte, 1863 Wagners *Lohengrin*.³⁶ Die künstlerische Ausgewogenheit in der Spielplangestaltung stieß, darauf weist der besprochene Beispielfall des Dezember 1860 hin, keineswegs auf einhellige Zustimmung.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts trat eine immer stärker wahrnehmbare ideologische Aufsplitterung des Bundeslandes zu Tage. Die zunächst unterschwellige, aber beständig anwachsende Konkurrenz zum Großteils slowenisch-sprachigen südlichen Teil der Steiermark begründete einen intensiven Deutschnationalismus mit, der in der Steiermark starke Verbreitung fand.³⁷

Nationale Ideen erwiesen sich als zunehmend einflussreich, prägten viele Lebensbereiche, darunter auch die Kunst.³⁸

³⁶ Robert Baravalle, *Geschichte des Grazer Schauspielhauses von seinen Anfängen bis auf die heutige Zeit. 100 Jahre Grazer Schauspielhaus*, Graz 1925, S. 97–103.

³⁷ Erstmals stark spürbar im Gefolge der 1848er–Revolution, dann stets präsent und tendenziell wachsend bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts im allgemeinen Anwachsen des Nationalismus, erlebte die steirisch-deutsche Ausprägung eine erste Hochblüte. Ausdruck fand diese in der äußerst massiven Ausbreitung der sogenannten Schul- und Schutzvereine. Vgl. Heidrun Zettelbauer: *Opfermut. Die Tradition eines radikalen Nationalismus setzte sich auch nach 1918 fort – nicht zufällig erlangte Graz 1938 den – mehr als zweifelhaften – ‚Ehrentitel‘ der ‚Stadt der Volkserhebung‘. Graz als Universitätsstadt dürfte eine nicht unerhebliche Rolle für die nationalistische Entwicklung gespielt haben, wobei insbesondere die Auseinandersetzung mit der zweiten Sprache des Landes entscheidend war. Die gegenseitige Bezugnahme mit einem slowenischen Nationalismus war ab 1848 relevant. Da dieser jedoch vorerst nur durch eine schmale Trägerschicht (Studenten) vertreten wurde war die Auseinandersetzung mit anderen Nationen bis zum letzten Drittel des 19. Jahrhunderts weitaus präsenter. Vgl. Ernst Bruckmüller, *Sozialgeschichte Österreichs*, Wien 2001², S. 349.*

³⁸ Die Auseinandersetzungen nahmen kaum auf Slowenien Bezug (siehe vorhergehende Fußnote), fanden lediglich in zeitgenössischen Untersuchungen zur ‚Volkskultur‘ einen – impliziten – Niederschlag: In der Steiermark war es, angeregt durch die Initiative Erzherzog Johanns, schon früh zur Sammlung von Volksliedern und Tänzen gekommen. (Preisausschreiben/Wettsingen 15.09.1840 in Graz, in: *Grätzer Zeitung*, Nr. 152, 22.09.1840.) Die weiterführenden Aktivitäten wiesen eine immer stärkere Konzentration auf die ‚nördlichen‘ Teile der Steiermark (Ausseer-Land) auf. Mittel- und Südsteiermark wurden als wenig ergiebige Regionen dargestellt, sogenannte ‚wendische/windische‘ (gemischtsprachige) Gebiete grundsätzlich aus den Überlegungen ausgeschlossen. Siehe dazu Anton

Im musikalischen Bereich fand dies unter anderem in der begeisterten Pflege ‚deutschen‘ Liedgutes durch zahlreiche Männergesangsvereine, oder auch durch eine stark ausgeprägte – wenn auch durchaus nicht ungebrochene – Wagner-Verehrung seinen Ausdruck.³⁹

Die diskutierte Frage nach dem nationalen Charakter der Musik entlud sich unter anderem in dem nationalliberalen Medium *Tagespost* – wie auch in ‚Fachpublikationen‘ – entlang politischer und kriegerischer Konfliktlinien. In der Zuschreibung des ‚tatsächlichen‘ nationalen Elements hielten einander dabei der Stil der Komposition, im Falle von Opern oder Liedgut die Sprache der Aufführung und die Herkunft des Komponisten die Waage.⁴⁰

Das Thema der Auseinandersetzung Österreichs mit den italienischen Unabhängigkeitsbestrebungen fand dementsprechenden Niederschlag.⁴¹ Regelmäßige Berichte zur Tagespolitik, zu Vorfällen in Italien, wurden immer wieder durch – in der Grundhaltung stets negativ gefärbte – Statements zu

Schlossar, *Deutsche Volkslieder aus der Steiermark. Zugleich Beiträge zur Kenntnis der Mundart und der Volkspoesie auf Bairisch-österreichischem Sprachgebiete*, Innsbruck 1881; Anton Schlossar, *Cultur- und Literaturbilder mit besonderer Berücksichtigung der Steiermark*, Wien 1879, S. 197–421.

³⁹ Erika Kaufmann, *175 Jahre Musikverein für Steiermark – Graz 1815-1990*, Graz 1990, S. 46–49; Harald Kaufmann, *Eine bürgerliche Musikgesellschaft. 150 Jahre Musikverein für Steiermark*, Graz 1965, S. 31–37, 40. Die Kreise jener, die sich als Musikexperten und zur Musikpflege berufen fühlten waren eng, zahlreiche Querverbindungen bestanden: So etwa zwischen Gesangsvereinen, Musikverein für Steiermark, Grazer Wagnerverein u.a.m.. Persönliche Ressentiments und politische Überzeugungen spielten solcherart stark in das Musikgeschehen und die Rezeption hinein.

Die Begeisterung für ‚deutsche‘ Lieder und deren Pflege durch Männergesangsvereine erlebte gerade in den 1860er Jahren eine Hochblüte. Zur nationalen Positionierung dieser Vereine sei das Beispiel Radkersburg angeführt: Die Gründung der dortigen Liedertafel wurde aus Wiener Perspektive stark mit der Abgrenzung Richtung Ungarn in Verbindung gebracht und in einem Artikel des Gesangsvereins als „Grenzwächter des deutschen Liedgutes“ interpretiert. *Neue Wiener Musik-Zeitung* 211, 29.12.1860, http://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_rIYj.pdf (Zugriff: 06.05.2013).

⁴⁰ Zur Frage politischer/gesellschaftlicher Aussagekraft von Musik siehe Michael Walter, „Meyerbeers Feuerwehrmann. Musik als Ausdruck des Politischen in der Pariser grand opéra“, in: Sven Oliver Müller, Jutta Toelle, *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von dies., Wien, München 2008, S. 23–38.

⁴¹ Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal*, Wien 1870. In der Rezension des Buches fand vor allem die Zeitspanne zwischen 1848 und 1868 Berücksichtigung, wobei insbesondere darauf verwiesen wurde, dass 1848 eine Abkehr von der ‚italienischen‘ Musik stattgefunden habe. *Tagespost Morgenblatt*, 01.02.1870.

‚italienischer‘ Kunst ergänzt.⁴² Nach der Niederlage von Solferino des Jahres 1859 und den folgenden Gebietsabtretungen blieb auch 1860 der Konflikt in und um Italien in den Medien stets präsent. Die kriegerische Unterlegenheit schuf den Ausgangspunkt für eine – trotz aller Brüche bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt immer wieder aufs Neue beschworene – Selbstpositionierung Österreichs als überragende „Kulturnation“.⁴³ Die Geschehnisse rund um die geplante *Traviata*-Aufführung des Dezember 1860 sind somit sowohl in ihrer Gebundenheit an das konkrete Geschehen, als auch in ihrer Position im historischen Verlauf zu verstehen.

Über den aktuellen, dem tagespolitischen Geschehen eng verbundenen Konflikt hinaus blieb die Berechtigung der Aufnahme ‚italienischer‘ Musik latent stets infrage gestellt, wobei Kompositionen Verdis besonders kritische Resonanz erfuhren.⁴⁴ Geschmacksfragen erwiesen sich hierbei den politischen und nationalistischen Überlegungen als ebenbürtig.⁴⁵ Die Aufwallung des Protests im Jahr 1860 war jedoch in ihrer emotionalen Empörung einzigartig. Selbst während des Ersten Weltkrieges verlief die mediale Auseinandersetzung mit der Thematik der Aufnahme ‚italienischer‘ Opern in den Spielplan vergleichsweise unaufgeregt. Die Argumentation der Zeitungskritiken bediente sich nun nicht

⁴² Vgl. diverse Ausgaben der *Grazer Zeitung*, beispielsweise *Grazer Zeitung*, 29.11.1860.

⁴³ Philipp Ther, „Einführung in die Kulturpolitik der kontinentalen Imperien“, in: *Kulturpolitik und Theater. Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich*, hg. von ders., Wien, Köln, Weimar 2012, S. 7–20, S. 9.

⁴⁴ Die starken Rückprojektionen auf die Bedeutung Verdis im Risorgimento, wie sie von der Forschung aufgezeigt wurden (erinnerte Proteste italienischer Opernbesucher*innen, ausgelöst durch Verdis Musik fanden in dieser Form nicht statt) scheinen auf die zeitgenössischen ‚Abwehrreaktionen‘ von österreichischer Seite zurückzuführen zu sein. Vgl. dazu Bruno Saepen, „Die Scala als Herrschaftsinstrument? Die Mailänder Oper im Risorgimento“, in: *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19 und 20. Jahrhundert*, hg. von Sven Oliver Müller und Jutta Toelle, Wien, München 2008, S. 177–186; Jutta Toelle, „Zielpunkt: Austro-Italiens moralische Hegemonie“. Die Kulturpolitik Erzherzog Ferdinand Maximilians und das Ende der habsburgischen Herrschaft in Lombardo-Venezien“, in: *Kulturpolitik und Theater. Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich*, hg. von Philipp Ther, Wien, Köln, Weimar 2012, S. 175–190.

⁴⁵ Die Frage des politischen Standpunktes wurde auch in Rezensionen diskutiert. Am Beispiel der *Traviata* führte ein Kritiker 1870 aus, dass „die Italiener“ es aufgegeben hätten „uns gegenüber Terrorismus üben zu wollen“, auch seine Kritik an der Oper Verdis sei nun abgemildert. *Tagespost Morgenblatt*, 23.02.1870.

mehr der offenen Herabwürdigung und Geringschätzung der von ‚italienischen‘ Komponisten geschaffenen Werke. Vielmehr wurde der Wunsch formuliert, es möchten in größerem Ausmaß ‚deutsche‘ Musikwerke zur Aufführung gelangen.⁴⁶

Erfahrungswerte über die Reaktionen der Leser*innenschaft und des Publikums dürften für die ‚Mäßigung‘ ebenso mitverantwortlich gewesen sein, wie eine ‚Versachlichung‘ im Sinne eines – gegenwärtigen Maßstäben vertrauteren – journalistischen Tons. Die Beliebtheit der Bühnenwerke war zu groß als dass nationalistische Mobilisierung hier erfolgreich gewesen wäre. Gleichzeitig darf der Einfluss der Gegner*innen ‚italienischer‘ Musik nicht unterschätzt werden: Von Seiten des Theaters kam es zu einer entsprechenden Gestaltung der Spielpläne. Die Wünsche des Publikums und der Kritik fanden in beiderlei Richtung Berücksichtigung: Beliebte Werke der Opernliteratur kamen ohne Ansehen ihrer ‚nationalen‘ Konnotationen zur Aufführung, an ‚neuralgischen‘ Tagen wiederum wurde der Pflege des Patriotismus Genüge getan.

Die Veränderung des journalistischen Stils in Hinblick auf nationale/nationalistische Gefühlsaufwallungen ist in anderen Aspekten nicht feststellbar: Der Umgang der Kritik mit weiblichen Bühnenangehörigen blieb von patriarchalem Überlegenheitsgefühl bestimmt.

Gender-Verhältnisse

Darstellende Künstler*innen⁴⁷ unterlagen – und tun dies, wenn auch in teilweise veränderter Form, bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt – einem Sonderstatus der gesellschaftlichen Wahrnehmung. Gerade Frauen wurden mit großer Aufmerksamkeit beobachtet und mit diversen, äußerst variablen

⁴⁶ Im Dezember 1915 wurde mit der Frage operiert, ob es sinnvoll wäre alte – beim Publikum beliebte – italienische Opern „einzudeutschen“ oder ob es besser sei deutsche Opern aufzuführen. *Tagespost Morgenblatt*, 06.12.1915. Aus Anlass einer *Traviata*-Aufführung im Januar 1918 wurde sogar betont, dass Verdi als Komponist sehr geschätzt würde, die Abwechslung in der Programmgestaltung aber auch die Aufführung andere Werke wünschenswert erscheinen ließe. *Tagespost*, 23.01.1918.

⁴⁷ Eine Trennung in Opernsänger*innen und Schauspieler*innen scheint im angesprochenen Zeitraum noch nicht sinnvoll, da gerade auf ‚provinziellen‘ Bühnen eine starke Vermischung der Aufgabenbereiche gegeben war.

Zuschreibungen bedacht.⁴⁸ Wichtig ist es, in diesem Zusammenhang nochmals auf den Gehalt intersektionaler Gefüge hinzuweisen, wobei neben dem Faktor Geschlecht gerade und vor allem der soziale Status der Betroffenen zu beachten ist: Der Bewunderung der erfolgreichen, verehrten Theatergrößen stand die Geringschätzung der – noch – nicht zum Durchbruch gelangten Künstler*innen gegenüber. Gemeinsam war/ist allen die tendenzielle Positionierung als Ausnahmeerscheinungen. ‚Das Theater‘ übte eine enorme Anziehungskraft aus. In seiner Funktion als zentrales Medium kam ihm herausragende Bedeutung zu. Gerade für Frauen stellte sich die berufliche Entscheidung zur darstellenden Künstlerin als verlockende Möglichkeit dar. Im Umfeld des Kampfes für Frauenbildung und – als solche verstandene – adäquate Arbeitsfelder bot das Künstlerinnendasein ungeahnte Chancen der Anerkennung und Selbstverwirklichung. Der zeitgenössische Diskurs nahm positive Aspekte des Berufes der darstellenden Künstlerin wahr, blieb jedoch überwiegend skeptisch dominiert. Neben der Grundsatzfrage einer künstlerischen Befähigung der Frau war es eben jene Freiheit der Selbstbestimmung, die kritische Distanz zur Berufswahl Künstlerin evozierte.⁴⁹

Mit der besonderen Rolle, die darstellenden Künstlerinnen zukam, war auch ein gesteigertes Maß der Aufmerksamkeit für ihr Verhalten, sowohl auf als auch abseits der Bühne, verbunden. Der Skepsis den „flatterhaften Bühnenwesen“ gegenüber, stand eine Erwartungshaltung vorbildhaften Agierens beiseite. Das oftmals thematisierte Verhältnis von Kunst und Erziehung wird auch hier greifbar.⁵⁰

⁴⁸ Vgl. *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, hg. von Renate Möhrmann, Frankfurt/Main 1989; Anna Helleis, *Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood. Eine Sozialgeschichte*, Blickpunkte 11, Wien 2006.

⁴⁹ Die Frage der Sinnhaftigkeit einer derartigen Berufswahl für Frauen wurde gerade auch in Frauenmagazinen immer wieder diskutiert. „Ein Schauspieler-Brevier“, in: *Iris*, 23.02.1859, S. 31.; „Advocem Haustheater“, in: *Iris*, 15.04.1859, S. 99.; Th. Degenfeld, „Ein Wort an die Mütter“, in: *Frauenblätter* (1872), Nr. 14, S. 9; Vgl. auch Julius Bab, *Die Frau als Schauspielerin. Ein Essay*, Berlin 1915.

⁵⁰ Für den Umgang von Künstler*innen mit der Fragestellung siehe etwa die – in ironischer Überzeichnung gehaltene – Darstellung von Julie Vierna, *Gute und böse Geister. Kleine Erzählungen von Gastspiel- und Erholungsreisen*, Zürich 1915, S. 1–4.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde die Frau biologisiert und auf Grundlage dessen ein bestimmter Kanon von Verhaltensweisen und Handlungs(spiel)räumen festgelegt, die als zulässig erachtet wurden.⁵¹ Die Klassifizierung von Frauen und Männern nach bestimmten „Geschlechtercharakteren“ zog eine immer eindeutiger geschlechtlich bipolar geregelte Aufgabenteilung nach sich.⁵² Eine zentrale Position nahm dabei die Mutterrolle ein, die in enger Verknüpfung zu einer Erzieherinnenrolle zu verstehen ist. Der Frau wurde jegliche Form politischen Denkens abgesprochen, während gleichzeitig in vielen Bereichen eine „unpolitische Politisierung“ stattfand.⁵³ Den „Müttern der Nation“ etwa wurde entscheidender Einfluss auf Entstehung und Heranbildung der zukünftigen Generationen zugeschrieben. Der Einfluss nationaler Überlegungen wird deutlich greifbar.

„Kunst-Erzieherin“ und „Mutter“ vermischten sich auch im Bild „der Frau“ auf der Bühne. Deren potentiell als unstat erwarteter Lebenswandel und der in Relation tatsächlich größere Freiraum der Lebensgestaltung waren zusätzliche Elemente, die eine erhöhte Fokussierung auf Künstlerinnen und ihr Tun bewirkten. Sie bewegten sich in einem Spannungsfeld der Wahrnehmungen zwischen naiver, gefühlsbetonter (ohnmächtiger) Reproduzentin und selbstbestimmter, überlegender Handlungsträgerin.⁵⁴

⁵¹ Heidrun Zettelbauer, *„Und handelt's sich um Opfermut und Treue, kann auch die Frau nicht abseits steh'n“*. *Geschlechteridentität(en) im deutschnational-völkischen Milieu um 1900 am Beispiel des ‚Schutz‘-Vereins Südmark*, phil. Dissertation Karl-Franzens-Universität Graz 2003.

⁵² Karin Hausen, *„Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“*, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, hg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393, Nachdruck in: Sabine Hark, *Dis/kontinuitäten: feministische Theorien*, Wiesbaden 2007, S. 173–196, S. 191 f.; Vgl. dazu auch: *Gender-Geschichte/n. Ergebnisse bildungshistorischer Frauen- und Geschlechterforschung*, hg. von Walburga Hoff, Elke Kleinau, Pia Schmid, Köln, Weimar 2008.

⁵³ Vgl. dazu die Ausführungen von Zettelbauer, die eine derartige Politisierung im Zusammenhang mit deutschnationalen Vereinen nachwies. Zettelbauer, *„Und handelt's sich um Opfermut und Treue, kann auch die Frau nicht abseits steh'n“* (s. Anm. 51).

⁵⁴ Zu Geschlechterdichotomie und Emotion siehe: *Emotionen in Geschlechterverhältnissen. Affektregulierung und Gefühlsinszenierung im historischen Wandel*, hg. von Sabine Flick und Annabelle Hornung, Bielefeld 2009; *Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne*, hg. von Manuel Borutta und Nina Verheyen, Bielefeld 2010.

Das Machtspiel rund um die geplante *Traviata*-Aufführung und in der Folgezeit verweist auf derartige Konfliktlinien. Hartmann-Zottmayr jedenfalls scheint in starker Eigenverantwortlichkeit agiert zu haben und forderte damit Zuschreibungen und Rollenbilder heraus. Die Ambivalenz in der Wahrnehmung von Künstlerinnen wird deutlich. Als bejubelte Sängerin standen dem ‚Fräulein Hartmann‘ Handlungsspielräume offen – für deren Umsetzung sie jedoch mit massiver Kritik umzugehen hatte. Macht und Ohnmacht lagen nahe beieinander.

Macht-Spiel und Ohn-/Macht

Die verschiedenen Stränge der Überlegungen wieder zusammenführend, sind die Macht-Beziehungen der eingangs genannten Protagonist*innen nunmehr abschließend zu befragen. Eindeutig fassbar erscheint zunächst die Macht der *Tagespost*. Die durch das Medium lancierten Meldungen führten eine Änderung des Spielplans herbei; als die verheiratete Hartmann-Zottmayr nach Graz zurückkehrte, wählte sie mehrere Spielzeiten hindurch für das Benefiz jeweils ein deutschsprachiges Werk.⁵⁵

Auch die Macht des Publikums wird spürbar. ‚Fräulein Hartmann‘ war beliebt, ihr Status als „Nachtigall“ und sängerische „Stütze der Grazer Oper“ erfuhr von Seiten der Zeitung, trotz aller Ambivalenzen der Berichterstattung, zu keinem Zeitpunkt Angriffe. Die Ablehnung gewisser Publikumskreise gegenüber der als „wälsch“ konnotierten Musik und die befürchteten Negativreaktionen bewirkten die kurzfristige Absage der *Traviata* im Dezember 1860.⁵⁶

⁵⁵ Hartmann-Zottmayr trat im Oktober 1863 im *Fidelio* auf, wählte im Februar 1865 *Die Favoritin* und im April 1866 *Der schwarze Domino* als Benefizstücke. Josef Bauscher, *Grazer Theater-Almanach zum neuen Jahr 1864. Allen Freunden der Kunst hochachtungsvoll gewidmet von Josef Bauscher, Souffleur des steiermärkischen landschaftlichen Theaters in Graz*, Graz 1864; Alois Jaritz, *Grazer Theater-Almanach zum neuen Jahr 1865. Allen Freunden der Kunst hochachtungsvoll gewidmet von Alois Jaritz, Souffleur des steiermärkischen landschaftlichen Theaters in Graz*, Graz 1865; Alois Jaritz, *Grazer Theater-Almanach zum neuen Jahr 1866. Allen Freunden der Kunst hochachtungsvoll gewidmet von Alois Jaritz, Souffleur des steiermärkischen landschaftlichen Theaters in Graz*, Graz 1866; Alois Jaritz, *Grazer Theater-Almanach zum neuen Jahr 1867. Allen Freunden der Kunst hochachtungsvoll gewidmet von Alois Jaritz, Souffleur des steiermärkischen landschaftlichen Theaters in Graz*, Graz 1867.

⁵⁶ *Tagespost Abendblatt*, 12.02.1860.

In dieser Konstellation scheint nunmehr eine Macht der Sängerin nicht gegeben. Die nähere Betrachtung zeigt jedoch auf, dass die Position der Künstlerin in ihrer subversiven Dimension ebenso nicht zu unterschätzen ist. Hartmann-Zottmayr trat als aktive Handlungsträgerin auf, wie ihr – in weiterer Folge beschriebenes – Vorgehen belegt. Gerade das war es, was die Verunsicherung und Ablehnung der Berichterstattung und wohl auch von Teilen des Publikums hervorgerufen haben muss. So dürfte sie selbst sich durchaus am deutschen/deutschsprachigen Repertoire orientiert haben: Die Wahl ihrer ersten Benefiz-Vorstellung in Graz 1859 fiel auf *Fidelio* (auch die Benefiz-Serie ihres zweiten Engagements in Graz wurde mit *Fidelio* eingeleitet, alle weiteren Stücke gelangten in deutscher Sprache zur Aufführung).⁵⁷ Der allem Anschein nach große finanzielle Misserfolg dieser Entscheidung aber bewog sie dazu, für das zweite Benefiz-Auftreten den Publikumsmagneten *Traviata* heranzuziehen.⁵⁸ Hartmann-Zottmayr agierte mit Hartnäckigkeit, ließ sich durch erste Proteste nicht von ihrem Entschluss abbringen. Erst in geradezu letzter Sekunde wurde ein anderes Programm festgelegt. Befürchtungen es könnte zu Ausschreitungen kommen, führten den Umschwung herbei: An Stelle der *Traviata* wurde *Wilhelm Tell* auf das Programm gesetzt.⁵⁹ Hartmann-Zottmayr war an dieser Aufführung nicht beteiligt, sang erst einige Tage später wieder die Agathe im *Freischütz*.⁶⁰

Die Programmänderung wurde allem Anschein nach von Hartmann-Zottmayr nur widerwillig vollzogen und rief ihren Widerspruchsgeist hervor, sang sie doch nur wenig später – gleichsam als Protest zu verstehen – die Violetta in

⁵⁷ *Tagespost Abendblatt*, 14.12.1860; *Tagespost Morgenblatt*, 12.10.1863.

⁵⁸ Ebd. So wird ausgeführt, dass ‚Fräulein Hartmanns‘ Benefice-Vorstellung der vorangegangenen Saison vor einem „leeren Haus“ stattgefunden habe.

⁵⁹ *Tagespost*, 12.12.1860. Hartmann-Zottmayr wird in der kurzen Meldung als Verantwortungsträgerin für die Programmänderung genannt: Diese wurde im Vorfeld nicht angekündigt, muss also sehr kurzfristig erfolgt sein.

⁶⁰ Die Aufführungen und die Beteiligung Hartmann-Zottmayrs sind nur durch – in den Zeitungen veröffentlichte – Programmzettel belegt. Die Kritik beachtete keine der Operaufführungen im Dezember an denen das Fräulein Hartmann beteiligt war. *Tagespost Abendblatt*, 19.12.1860; *Grazer Zeitung*, 18.12.1860; *Grazer Zeitung*, 19.12.1860.

Graz.⁶¹ Die solchermaßen herausgeforderte Kritik der *Tagespost* unterblieb, Sängerin und Oper wurden durch vollständige Nichtbeachtung ‚gestraft‘.

Hartmann-Zottmayrs selbstbestimmtes Auftreten und Verhalten war es, das, ausgehend von den Ereignissen des Dezember 1860, den Unmut der – männlichen – Kritik heraufbeschwor.⁶² Die Bedeutung, die dem Verhalten Nina Hartmanns zugemessen wurde, wird auch daran ersichtlich, dass der ‚Skandal‘ in der *Tagespost*-Kritik auch 1870 noch Erwähnung fand. In einer aktuellen Besprechung erinnert sich der Kritiker der zehn Jahre zurückliegenden Geschehnisse, wobei der – bis in nahezu letzte Sekunde – unbeirrbar entschlossene Sängerin für die *Traviata* im Mittelpunkt der Überlegungen steht.⁶³ Die ‚wälsche‘ Musik stieß dabei sowohl 1860, als auch 1870 ebenso auf Ablehnung, wie der Inhalt der spezifischen Oper: Die *Traviata* wurde als moralisch zweifelhaftes Werk charakterisiert. Die Sängerin erfuhr somit in mehrfacher Hinsicht eine Rückbindung an ihr ‚Frausein‘, das an die Oper gekoppelt wurde.⁶⁴ In der Wahrnehmung der Kritik handelte sie ihrem ‚nationalen‘ Auftrag zuwider, indem sie ein als unpassend empfundenes Werk ausgewählt hatte und somit ihrer Erzieherinnen-Rolle nicht gerecht werden konnte. Sie erlebte Ablehnung, wurde in weiterer Folge ‚bestraft‘.

Die ambivalente Position Hartmann-Zottmayrs wird an dieser Stelle offenkundig. Einerseits war sie mit einem Machtpotential ausgestattet, dass sie deutlich von der überwiegenden Mehrheit arbeitender Frauen jener Jahre abhob. Ihr oblag die endgültige Entscheidung über ihr ‚Benefice‘; sie hielt trotz starker Proteste an ihrem Entschluss fest, obwohl ihr die Monopolstellung der

⁶¹ Die Vorstellung wurde nur durch die üblichen Anzeigen im Annoncen-Teil der *Tagespost* angekündigt. Ansonsten fanden sich keinerlei Hinweise auf das Stattfinden dieser Vorstellung. Auch in der Kritik der Folgetage bleibt die Aufführung unerwähnt. *Tagespost Abendblatt*, 12.03.1861.

⁶² Mit zu denken ist, dass durch Krankheit verursachte längere Ausfälle während des Herbstes 1860 bei Teilen des Publikums eine tendenziell distanzierte Haltung der Sängerin gegenüber ebenfalls befördert haben dürften. Die *Grazer Zeitung* verwies in einem Bericht zur Aufführung der Oper *Indra* auf zahlreiche Absagen, die in den vergangenen Wochen stattgefunden hatten. *Grazer Zeitung*, 08.11.1860.

⁶³ *Tagespost Morgenblatt*, 23.02.1870.

⁶⁴ Einerseits als ‚deutsche‘ Frau, die ‚deutsche‘ Musik vertreten sollte. Andererseits als ‚weibliches Wesen‘, das zweifelhafte Inhalte abzulehnen hatte - wobei beide Aspekte wiederum in engem Zusammenhang standen.

Tagespost in der Berichterstattung bewusst gewesen sein muss. Andererseits wurden ihr die Grenzen der Entfaltungsmöglichkeiten aufgezeigt, die Ohnmacht gegenüber der Kritik verdeutlicht: Die *Traviata* und damit ihr ‚Benefice‘ mussten auf den Druck von *Tagespost* und Teilen des Publikums hin abgesagt werden. Hartmann-Zottmayr wusste jedoch sehr gut mit ihrer Machtstellung umzugehen. Die Erfahrung nutzend und aus ihr lernend, wählte sie für zukünftige ‚Benefice-Vorstellungen‘ als ‚deutsch‘ wahrgenommene Werke und entzog sich somit der ‚Gefahr‘ weiterer persönlicher Angreifbarkeit; gleichzeitig kultivierte sie ihre Position als erste Sängerin, sicherte sich die Gunst aller Publikumskreise indem sie auch weiterhin das ‚italienische‘ Fach pflegte. Trotz aller an ihr geäußerten Kritik erfolgte nach ihrem Abgang im Sommer 1861 bereits 1863 ein neuerliches fixes Engagement in Graz.

Während der Status als Publikumsliebling kaum Veränderungen erfuhr, blieb das Verhältnis zwischen Hartmann-Zottmayr und der *Tagespost* nachhaltig gespannt. Zu ihrem ersten Abgang von der Grazer Bühne im Frühjahr 1861 erhielt sie keine gesonderte Würdigung, zum Auftritt ihrer Nachfolgerin wurde zwar vermerkt, dass diese es ob der Beliebtheit des ‚Fräulein Hartmann‘ beim Publikum schwer haben werde. Hartmann-Zottmayr verfüge über Vorzüge, „zu denen sich eine Provinzbühne nur gratulieren konnte“. Dem durchaus wohlwollenden Beginn folgt jedoch bereits in der zweiten Satzhälfte der – nur leicht kaschierte – ‚Angriff‘ mit der Feststellung, dass über den Vorzügen „die Schwächen der Sängerin, ihr Mangel an Adel und Maß leicht zu übersehen waren“.⁶⁵ Und auch die Anerkennung durch das Publikum erfährt eine spezifisch negative Konnotation, wird in Betracht gezogen, dass diese Zuhörer*innenschaft noch im selben Absatz als „billig“ klassifiziert wird.⁶⁶ Ein gängiges Muster der Abwertung gegenüber unerwünschtem, Rollenbildern widersprechendem – und durchaus auch Angst machendem – Verhalten wird offenkundig. Die Grenzen der Zeitungsmacht endeten aber an der Begeisterung des Publikums für Hartmann-Zottmayr und die ‚italienische‘ Musik. Schon im Dezember 1860 hatten sich Verteidiger in der Rubrik ‚Eingesendet‘

⁶⁵ *Tagespost Morgenblatt*, 05.04.1861.

⁶⁶ *Tagespost Morgenblatt*, 05.04.1861.

(Leserbriefe) zu Wort gemeldet⁶⁷ – direkte Angriffe auf die Sängerin schienen somit wohl nicht opportun, wurden in der Kritik vermieden.

Die Akteur*innen verfügten, das belegen die Ereignisse rund um den Dezember 1860, über gewisse Macht-Spiel-Räume, die jedoch zu keinem Zeitpunkt stabile Größe aufwiesen und die in ihren gegenseitigen Verflechtungen oftmals schwer greifbar sind. Abhängig von der konkreten Situation galt es Positionen stets aufs Neue zu verhandeln. Erfahrungszusammenhänge waren somit von zentraler Bedeutung. Keine/r der Akteur*innen verfügte über unumschränkten Handlungsspielraum, allen standen gewisse Aktionsradien zur Verfügung. Das Grazer Macht-Spiel offenbart in der Analyse die tiefgreifenden Wechselbeziehungen von Machtstrukturen, deren situative Gebundenheit und historische Vernetzung. Das ‚Fräulein Hartmann‘ wies auf Grund seiner vergeschlechtlichten Konnotation besondere Betroffenheit auf. Die Einbeziehung des Faktors Geschlecht ermöglicht Betrachtungen aus neuen Blickwinkeln und damit weiterführende Überlegungen, die auch zukünftig gewinnbringende Erkenntnisse versprechen.

⁶⁷ *Tagespost*, 13.12.1860.