

VIRUS

Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin

21

Schwerpunkt: Musik und Medizin

Herausgegeben von Maria Heidegger, Marina Hilber,
Milijana Pavlović



Leipziger Universitätsverlag 2022

Michaela Krucsay

Ein Hippokratischer Eid für die Musik. Beruf und Berufung in den Schriften der Violinistin Hedi Gigler-Dongas

English Title

A Hippocratic Oath for Music. Profession and Vocation in the Writings of Violinist Hedi Gigler-Dongas¹

Summary

Hedi Gigler-Dongas (1923–2017), daughter of the composer Grete von Zieritz and the writer Herbert Gigler, was already looking back on a successful career as a violin soloist when she – according to the ego documents she left behind – increasingly followed her actual vocation from around the 1970s. She found it in the therapeutic, didactic work with violinists who suffered from profession-specific physical complaints, whereby for Gigler-Dongas psychosomatic aspects functioned as superior to physiological ones. Symbolic research with sexual connotations also played a significant role in her analytical approach. Gigler-Dongas’ own painful experience of being an externally determined child prodigy served as a source of inspiration and motivation. Her distinct self-image as a highly qualified specialist both in her bread-and-butter profession as a violinist and for her vocation as a therapist for body and soul, as well as her efforts to actively influence her external perception as such, can be traced in numerous first-person documents, including above all autobiographical narratives, letters and diaries. These always reveal a close interweaving of the public “professional persona” with aspects of private life, even in later years, for instance, by implying medical competence via her role as a doctor’s wife.

1 Der vorliegende Beitrag beleuchtet einen vergleichsweise kleinen Teilaspekt des FWF-Projekts „The Musician’s Estate as Memory Storage. Remembrance, Functional Memory and the Construction of Female Professional Identity“ (P33110-G), das sich mit der Herausbildung, Etablierung sowie Kommunikation eines beruflichen Selbstverständnisses als professionelle Komponistin bzw. Musikerin beschäftigt. Hedi Gigler-Dongas (1923–2017) ist eine von sechs Musikerinnen, deren Nachlässe und auto/biographische Schriften gegenwärtig dafür ausgewertet werden.

Keywords

Berlin, Graz, 20th–21st centuries, violin methodology, professionalism, therapy, autobiography

Einleitung

„Sie sehen, es geht ohne Analyse bei mir nichts“², resümierte die Violinistin und Violinpädagogin Hedi Gigler-Dongas im Frühjahr 1993 für ihre Interviewpartnerin Maria Heiderscheidt und das Fernsehpublikum der Sendereihe „Frauen“ mit Blick auf die eigene Karriere. Was sie damit meinte, war jedoch keine werkanalytische Tätigkeit im Dienste der Interpretation, wie angesichts ihres Berufs zu vermuten gewesen wäre, sondern vielmehr die ihr eigene Praxis einer kritischen, psychologischen wie physiologischen Selbst- und Fremdbeobachtung, aus der sie das Material für ihre didaktische und therapeutische Arbeit bezog. Tatsächlich lässt dieser kurze Satz tief in den Kern des beruflichen Selbstverständnisses von Hedi Gigler-Dongas blicken, das sich, wie in der Folge zu zeigen sein wird, in seiner Konstruktion als von nahezu dialektischer Qualität erweist. Nachvollziehbar wird dies anhand eines ebenso reichhaltigen wie heterogenen Konvoluts an Quellen aus dem Nachlass der 2017 verstorbenen Musikerin.³ Insbesondere in der Engführung der dort befindlichen autobiographischen Texte zeigt sich, dass Hedi Gigler-Dongas retrospektiv ein Bild von sich selbst entwarf, das die Motive der Erkenntnis und des Heilens in den Fokus rückt. Das resultierende „Image“ richtet sich gleichermaßen nach innen wie nach außen, was eine Kontextualisierung des bereits genannten, rund 45-minütigen Fernsehinterviews für den rbb mit im engen zeitlichen Zusammenhang dazu verfasster Korrespondenz⁴ belegt, und zehrt unmittelbar von den Manifestationen der Berufungserfahrung auf der didaktisch-therapeutischen Praxisebene.⁵

Vor dem Hintergrund einer ausgeprägten autobiographischen Reflexionstätigkeit setzt Gigler-Dongas ihrer primären, nicht ohne Pragmatismus verfolgten Karriere als Geigerin ein dieses übergeordnetes Selbstbild entgegen: Das der wahrhaft Berufenen, die den Brotberuf transzendiert und zum Wohl ihrer Kolleg*innen hinter den Schleier verhängnisvoller Dogmen der Instrumentalpädagogik blickt.

2 Archiv des rbb, Berlin, FESAD-ID: 000220963, Sendereihe Frauen, Maria Heiderscheidt im Gespräch mit Hedi Gigler-Dongas, 3. April 1993, 00:19:59.

3 Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle Hedi Gigler-Dongas' Nachlassverwalter Ian Mengel, der es mir ermöglichte, den bislang noch an kein öffentliches Archiv übergebenen Bestand in Berlin einzusehen und wissenschaftlich auszuwerten. Weiters möchte ich dem Historiker und Archivar Falko Neiningen danken, einem Freund der Verstorbenen, der mir die Arbeit durch rasche Auskünfte und unkomplizierte Hilfestellungen zum Material gerade in Zeiten der Pandemie sehr erleichterte. Auch bei dem mit Hedi Gigler-Dongas ebenfalls befreundeten Tim Vogler (dem ersten Geiger des Vogler-Quartetts) sowie dem Manualtherapeuten Gerhard Garisch möchte ich mich herzlich für die Bereitschaft bedanken, ihre Erinnerungen an sie zu teilen.

4 Die von Hedi Gigler-Dongas maschinschriftlich verfassten Briefe, aus denen nachfolgend zitiert wird, finden sich in Gestalt von Durchschlägen, aber auch als Kopien im Nachlass. Nicht immer ist klar, ob sie in dieser Form auch tatsächlich abgeschickt wurden. Wo eine explizite Namensnennung inhaltlich nicht erforderlich war bzw. die Erlaubnis dazu nicht eingeholt werden konnte, bleiben die Empfänger im Sinne des Persönlichkeitsschutzes dabei anonym.

5 Die Begriffe Methodik, Therapie und Analyse beinhalten bei Hedi Gigler-Dongas auch stets eine didaktische Komponente und sind nicht immer klar voneinander abgrenzbar. Als typisch erweist sich ihr Ineinanderfließen mit je kontextbezogenen Schwerpunktsetzungen auf eine Dimension des „ganzheitlichen“ Gewebes, das sie konstituieren.

Motiv und Motivation: (Auto-)biographische Erfahrung als Berufungserlebnis

Geboren am 19. Februar 1923 in die kurzlebige, schon bald krisengebeutelte Ehe der Pianistin und Komponistin Grete von Zieritz (1899–2001) und des Publizisten Herbert Gigler (1895–1978) fiel bereits vor Hedi Gigers⁶ zweitem Geburtstag die Entscheidung, sie nach Graz ins Haus der wohlhabenden Eltern väterlicherseits in Pflege zu geben. Der prägende Faktor dieser frühen Jahre bestand in dem unbedingten Wunsch ihrer Großmutter Maria Gigler, sie zum Geigenwunderkind zu formen. Noch im Herbst 1927 setzte eine restriktive musikalische Ausbildung ein, die ein normales Sozialleben unmöglich machte; Hauslehrer ersetzten den schulischen Unterricht.⁷

An dieser Stelle nehmen viele der schriftlichen Reminiszenzen Hedi Gigler-Dongas' ihren Ausgangspunkt. Sie werden gespeist von den als bedrückend wahrgenommenen Kindheits-erinnerungen und der nachgerade apokalyptischen Zäsur, die ihnen im Jahr 1939 der Tod ebenjener Person setzte, die während dieser frühen Zeit schicksalsbestimmend für die Autorin gewirkt hatte: ihrer Großmutter Maria Gigler. So zeigen die darauf zurückzuführenden autobiographischen Aufzeichnungen in klassischer Weise den Charakter einer Bewältigungsstrategie durch Schreiben und beinhalten teils sehr private Szenen und Emotionen, die in oft erschütternder, regelrecht brutaler Weise geschildert werden. Diese Direktheit unter Verzicht auf Beschönigungen, sofern es eigene Reaktionen, Empfindungen und Handlungsweisen betrifft, rückt sie auch in die Nähe der Geständnisliteratur in der Tradition eines Augustinus oder Rousseau.⁸ Der Fokus auf das Private, Intime steht dabei nicht im Widerspruch mit einem durchaus an eine zukünftige Öffentlichkeit gerichteten, gleichzeitig literarisch-künstlerischen wie auch dokumentarischen Anliegen. Dies zeigt sich deutlich durch die wiederholt praktizierte „Beglaubigung“ durch Datierung und Unterschrift der Autorin jeweils am Textende: Eine Strategie, welche die Etablierung eines simplen „autobiographischen Pakts“ nach Philippe Lejeune, der zwischen Autor*in und Leserschaft geschlossen wird und die Interpretation eines autobiographischen Textes als authentisch vorgibt,⁹ sogar übersteigt und die Aufzeichnungen hier in die Nähe formeller Akten rückt. Es ist diese zwar nach innen reflektierende, aber doch klar nach außen gerichtete Form der Aufzeichnung, welche die Forschenden weitgehend der Frage enthebt, ob es in ethischer Hinsicht vertretbar ist, intime Gedanken einer erst in jüngster Vergangenheit verstorbenen Person an die Öffentlichkeit zu holen.

Drei solcher Erzählungen sind im vorliegenden Kontext von besonderer Relevanz: „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“, „Mozart und das Flugzeug“ und „Großmama's Wunder-

6 Hedi Gigler führte nach der Eheschließung mit dem Arzt Perikles Dongas im Jahr 1963 nach griechischem Recht einen Doppelnamen. Vgl. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Schreiben des Stadtoberinspektors von Köln betr. Namensführung, 7. Januar 1965. Wenn sie also in Folge an verschiedenen Stellen abwechselnd mit diesem bzw. nur mit ihrem Mädchennamen bezeichnet wird, so geschieht dies nicht willkürlich, sondern in Übereinstimmung mit ihren dort jeweils repräsentierten Lebensphasen. Diese Vorgehensweise ist gerade im vorliegenden Kontext unumgänglich, da der später adaptierte Name, verstanden als ein nach außen hin sichtbarer Teil der Identität eines Menschen, auch ein sich wandelndes Selbstbild zu signalisieren vermag.

7 Vgl. Michaela KRUCSAY, Nostalgie oder Entgrenzung? Graz als emotionales Bezugssystem bei Hedi Gigler-Dongas, in: Christa Brüstle, Hg., Musiker*innen und Musikleben in der Region – Identitäten, *tracer* und Ressourcen. Blickpunkte East Anglia, Kroatien, Österreich, Schweiz (Graz 2022, im Erscheinen).

8 Vgl. Martina WAGNER-EGELHAAF, *Autobiographie* (Stuttgart–Weimar 2005), 163–166.

9 Vgl. ebd., 68–72.

kind“.¹⁰ Entsprechend der chronologischen Abfolge des Berichteten stünde „Als ich Brahms’ Enkelschülerin wurde“ am Beginn; tatsächlich wurde allerdings gerade dieser Text als letzter innerhalb der Trilogie verfasst und blieb unvollendet.¹¹ Thematisch rückt er den ersten Besuch der etwa 13-jährigen Hedi Gigler bei der berühmten Violinistin Marie Soldat-Roeger (1863–1955) sowie das nachfolgende, von dieser angeleitete Studium des Violinkonzerts von Johannes Brahms op. 77 in den Mittelpunkt. Obwohl in seiner Gesamtheit essenziell für das künstlerische Selbstverständnis Hedi Gigler-Dongas’ als legitimiertem Teil einer musikalisch-genealogischen Abfolge und somit im Besitz der „Wahrheit“ über die einzige, als authentisch zu wertende Interpretation des besagten Werks, ist für die hier gegenständliche Fragestellung vor allem eine konkrete Stelle daraus von Belang. Darin kontrastiert Gigler-Dongas die geradezu athletisch anmutende Qualität des Bogenstrichs Marie Soldat-Roegers mit ihrer eigenen bisherigen Erziehung, die jede physische Ertüchtigung als potentielle Gefahr für die angestrebte Karriere als Virtuosin von vornherein ausschloss:

„Ich habe wahrhaftig mein ganzes späteres Leben lang bei keinem noch so prominenten Virtuosen ein derartiges Detaché erlebt – bei tiefstehendem Oberarm fegte der Unterarm den Bogen in einem Höllentempo über die Saiten. Die Intensität des Striches hatte einen Sog, der nicht die geringste Hauchigkeit erlaubte. Staunend stand ich, die ich meiner Geigenhände wegen nie Sport treiben durfte, und guckte mir das Getümmel dieses rechten Armes an, dieses Waffenganges, dessen Sportlichkeit etwas Hinreißendes hatte.“¹²

Die Szene dient – wie sich rasch zeigt – jedoch weniger der Überlieferung eines spezifischen Charakteristikums von Soldat-Roegers Spielweise denn als Überleitung zu einer Passage, die sich mit den didaktischen Vermittlungswegen der korrekten und damit effektiven Bogenführung befasst:

„„Mach den Ellbogen auf“, sagte sie, „ganz und gar auf, es geht nur so, weil der Strich bis zur Spitze gerade bleiben muß. Hast du in der Ellbeuge die geringste Hemmung, wird der Strich schief, kantet und ist unbrauchbar. Da hat Joachim darauf geachtet, kann ich dir sagen, Mitte – Spitze, Mitte – Spitze – immer wieder – ein schiefer Strich an der Spitze taugt nichts – wenn er kantet, hat er nicht alle Haare – wo das Gewicht dort ohnehin schon reduziert ist – umso mehr muß man dazugeben –“ sie sprang um mich herum und kontrollierte meinen rechten Arm – und ich säbelte – Einfacher wäre es gewesen, sie hätte mich darauf aufmerksam gemacht, daß der Oberarm beim Öffnen und Schließen der Ellbeuge nach vor- respektive wieder zurückzugehen hat, wenn der Strich in der Oberen [sic] Hälfte des Bogens gerade bleiben soll. Tut der Oberarm das nicht, wird der Strich zur Spitze hin trotzdem schief, weil die selbstständige Bewegung eines Gliedes aus dem stillstehenden Gelenk heraus immer die periphere Rundbahn eines Kreissektors bildet, mit dem Gelenk als Mittelpunkt und dem Glied als Radius. Aber von Bewegungen war in

10 Die drei unveröffentlicht gebliebenen Texte befinden sich im Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin). Alle daraus sowie aus den übrigen Quellen erfolgten Zitate entsprechen der originalen Schreibweise; von einer Übernahme der vereinzelt auch auftretenden Hervorhebungen wurde hier jedoch abgesehen.

11 Hedi Gigler-Dongas arbeitete noch kurz vor ihrem Tod daran. Vgl. KRUCSAY, Nostalgie (im Erscheinen).

12 Hedi GIGLER-DONGAS, Als ich Brahms’ Enkelschülerin wurde, autographierter Entwurf (unvollendet, 2017), 7.

der Joachim-Schule offensichtlich nie die Rede [...]. Bei der Wiener Schule, die ich ein Jahr genoß, bevor ich sie verließ, war es nicht anders. Die Musik ist ein böses Alibi für den kritischen Verstand, der sich zunächst mit der Erarbeitung körporgemäßer Bewegungen und ihrer Naturgesetze befassen sollte. Denn es ist die Konfrontation Körper – Instrument, die der Gegenüberstellung Geist – musikalisches Kunstwerk vorausgehen müßte. Von all dem aber ahnte ich damals noch nichts.“¹³

Auffallend ist der plötzlich hereinbrechende, an anatomischer und geometrischer Terminologie orientierte Unterschied in der Diktion der Autorin dort, wo sie den eigenen, später entwickelten didaktischen Ansatz dem mehr praxisorientierten ihrer Lehrerin gegenüberstellt. Die Tatsache, dass Gigler-Dongas ihre alternative Vermittlungsweise der erforderlichen Bewegungsabläufe gleichzeitig als die einfachere von beiden charakterisiert, entbehrt in Anbetracht des ihr inhärenten, vergleichsweise hohen Grades an theoretischer Überformung nicht einer gewissen Skurrilität. Der stilistische Bruch erfüllt jedoch seinen Zweck, indem er den Kontrast zwischen der „alten Schule“ und der „neuen“ von Hedi Gigler-Dongas nochmals betont. Gleichzeitig dient das von ihr genutzte Vokabular der „Hervorbringung der ‚authentischen‘ Autorstimme des Wissenschaftlers [...] über die Inszenierung als ‚Lehrer‘, ‚Forscher‘, ‚Gelehrter‘, ‚öffentliche Person‘ und ‚Kollege‘.“¹⁴ Diese Inszenierung erfolgt über etablierte Konventionen und funktioniert quasi genealogisch, wie die Germanistin Katharina Lammers bezüglich der Autobiographien von akademisch Lehrenden feststellt:

„Die autobiographische Stimme ist gemäß der eigenen Bildungsbiographie zunächst Schüler und dann selbst Lehrer. Diese Chronologie der Selbstdarstellungen aufgreifend lässt sich zeigen, dass die Wissenschaftler zum Teil ihre spätere Dozententätigkeit bereits während der narrativen Darlegung der Schul- oder Studienzeiten pointiert zum Ausdruck bringen.“¹⁵

Ein solcher Befund ist auf Hedi Gigler-Dongas' Schriften aufgrund der für sie typischen engen Verschränkung von (Violin-)Didaktik und interdisziplinär-wissenschaftlichem Anspruch beinahe nahtlos übertragbar. Die Tatsache, dass sie sich hinsichtlich des letzteren stets als Autodidaktin präsentierte, tut dem keinen Abbruch, sondern verleiht dieser Dimension ihrer beruflichen Identität sogar eine besondere Emphase. Dies gelingt durch das implizite Aufrufen eines spezifischen kulturellen Archivs, das sich aus Künstlerlegenden und dem Topos gewordenen Konzept des Originalgenies speist.¹⁶

13 Ebd., 7–8.

14 Katharina LAMMERS, Lebenswerke. Zur Berufsautobiographie in der Gegenwart (= Film – Medium – Diskurs 95, Würzburg 2019), 256.

15 Ebd., 256–257. Zur medialen Etablierung der wissenschaftlichen Persona in Memoiren und Werken der Fiktion sowie den damit einhergehenden sozialen Implikationen siehe auch Lorraine DASTON, Die wissenschaftliche Persona. Arbeit und Berufung, in: Theresa Wobbe, Hg., Zwischen Vorderbühne und Hinterbühne. Beiträge zum Wandel der Geschlechterbeziehungen in der Wissenschaft vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart (Bielefeld 2003), 109–136.

16 Vgl. hierzu u. a. Lisbeth SUHRCKE, Marie Lipsius alias La Mara (1837–1927). Biographisches Schreiben als Teil der Musikforschung und Musikvermittlung (= Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 5, Wien–Köln–Weimar 2020), 170–171. Nicht ohne Koketterie wendet Gigler-Dongas ihren scheinbaren Mangel an formeller Bildung ins Positive, wie etwa in einem Brief an den Redakteur der Zeitschrift „Psychologie heute“: „Sie sind für mich ein Meister Ihres Faches, eine Koryphäe, und ich durfte niemals in die Schule gehen, meine beiden Privatlehrer (...)

Fühlte sich Hedi Gigler als Schülerin Soldat-Roegers zwar erstmals sowohl menschlich als auch musikalisch in ihrer Individualität anerkannt und ernstgenommen, so blieb ihren retrospektiv verfassten Texten zufolge doch der massive Druck durch die ehrgeizige Großmutter weiter bestehen. Bis hinein in einzelne Details finden sich die von Gigler-Dongas geschilderten Konstellationen in der Skizze „Mozart und das Flugzeug“¹⁷ wieder – mit leicht identifizierbaren Varianten der schon bekannten dramatis personae und in Form einer Spiegelung an der Achse Lehrer*in/Schüler*in. Die Begegnung mit einem männlichen „Wunderkind“ als Äquivalent Hedis im Anschluss an einen nicht näher definierten Konzertabend der Ich-Erzählerin bildet dafür den Ausgangspunkt. Sowohl die dominante Großmutter des zehnjährigen Knaben als auch sein latent demütig und unsicher wirkender Lehrer, ein Freund des Hauses wie Hedi Gigers erster Geigenlehrer Karl Krehahn¹⁸, fungieren unübersehbar als Doppelgänger jener Menschen, die in „Als ich Brahms’ Enkelschülerin wurde“ den Alltag der kindlichen Hedi bevölkerten. Nur auf das Insistieren der Großmutter hin lädt Hedi Gigler das schüchterne Kind, mit dem sie sofort Mitgefühl entwickelt, für den nächsten Tag zum Vorspielen in ihr Hotelzimmer ein. Durch ihre beschützende Haltung übernimmt sie selbst die Rolle ihrer früheren Lehrerin Marie Soldat-Roeger.

Die erkennbar hochgradige Stilisierung des Entwurfs entbindet ihn jeder Notwendigkeit, zum Gegenstand einer Grundsatzdiskussion über den „Wahrheitsgehalt“ autobiographischer Texte gemacht zu werden. Die Parallelen zur eigenen Kindheit der Autorin sind hier so offensichtlich, dass zumindest von einer starken, narrativ bewusst konzipierten Durchmischung von Fakt und Fiktion auszugehen ist – sofern überhaupt je eine dem hier Erzählten zugrunde liegende, reale Begegnung stattgefunden hat. Auf einer solchen Basis muss der Versuch einer Rekonstruktion von positivistisch verstandenen Fakten, von denen sich einige sehr rasch widerlegen lassen würden, zwangsläufig in die Irre führen. Die fragmentarisch gebliebene Erzählung offenbart jedoch gerade in der ihr eigenen Überformung und Konstruiertheit ein spezifisches Erkenntnispotential in Hinblick auf das Selbstbild ihrer Autorin als Schülerin und dann später als Lehrerin und scharfsichtige Analytikerin. Gigler-Dongas legt hier erneut eine auf ihre eigentliche Berufung und deren biographische Wurzeln verweisende Autorenmaske an. Sie zeigt sich in jener Sequenz, die das Vorspielen des jungen, unfreiwilligen Adepten des Virtuositums beschreibt:

wurden in meinem dreizehnten Jahr dankend entlassen [...] ein solches Leben kann schon ein Motor sein, anderen zumindest eine ähnliche Kindheit zu ersparen.“ Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief vom 27. April 1993.

- 17 Hedi Gigler-Dongas präsentiert die Eltern ihres kindlichen Protagonisten als geschieden: Der Vater lebt im Ausland (Herbert Gigler lebte und arbeitete während Hedis Kindheit in Berlin), die Mutter ist Pianistin und kümmert sich nach Aussage der Großmutter nicht um das gemeinsame Kind. Die schwierige Beziehung zu ihrer Mutter Grete von Zieritz, deren Aufs und Abs Hedi Gigler-Dongas zeitlebens beschäftigten, klingt hier an. Die maschinenschriftlich verfasste, mit handschriftlichen Korrekturen versehene Skizze ist, nach derzeitigem Kenntnisstand, nur unvollständig erhalten und trägt weder Datum noch Namenszug der Autorin.
- 18 Karl Krehahn (1869–1946) unterrichtete Hedi Gigler zu Hause, lehrte jedoch auch an der Musikschule des Steiermärkischen Musikvereins sowie u. a. ab dem Sommersemester 1942 an der Hochschule für Musikerziehung in Graz-Eggenberg. Vgl. Helmut BRENNER, *Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945* (Graz 1992), 193 sowie Alexander RAUSCH, Art. ‚Krehahn, Karl‘, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Krehahn_Karl.xml (Zugriff: 20. März 2020). Vgl. weiters KRUCSAY, *Nostalgie* (im Erscheinen).

„Der Kleine hat sein Instrument an den Spitzenkragen seines Samtanzuges gesetzt und beginnt zu spielen. Er spielt sauber, korrekt und behende wie ein gut geölter Apparat. Er verzieht keine Miene und hält die Augen gesenkt. So ist das also – denke ich – alle Kinder einer unerfüllten Ehe sollten Geiger werden – weil der Hausfreund auch Geiger war – aber es reichte nicht für eine große Karriere – bis das Kind kam – das Enkelkind, in dessen Begabung sich alle Wünsche der Leidenschaft und Eitelkeit zu erfüllen schienen – auch der Wunsch nach einer gemeinsamen geistigen Elternschaft –“¹⁹

Die durch die Zwangssituation schwer belastete Beziehung Hedi Gigers zu ihrer Großmutter endete dramatisch: Ausgerechnet am Tag, nachdem die gerade 15-Jährige erstmals gegen die Enge ihrer Erziehung zum Geigenwunder rebellierte und die Großmutter darauf mit schwarzer Pädagogik und emotionaler Erpressung bis hin zur Androhung des eigenen Todes reagierte, erlitt diese im Januar 1939 tatsächlich einen fatalen Schlaganfall. Hierauf rekurriert die autobiographische Erzählung „Großmamas Wunderkind“, die jene Schlüsselszene re-konstruiert, in der die als noch sehr kindlich charakterisierte Hedi bei der sterbenden Großmutter sitzt. In ihrer Wahrnehmung verschmilzt das Weibliche als archetypisches Symbol mit der Form des Geigenkorpus und der Gestalt der Großmutter zu einem teleologisch scheinbar zwingenden Gemenge:

„Ist das der Tod – stirbst du wirklich? Oder wirst du morgen nach dem Essen wieder auf dem Stuhl knien, den Oberkörper über den Tisch gelehnt, und Zeitung lesen? Und ich werde – wie damals – zufällig hinter dir bei der Tür hereinkommen und wie erstarrt stehenbleiben. Denn ich sehe in Augenhöhe: Deinen mächtigen Unterleib, dann weiter in gerader Linie deinen Oberkörper und – am kleinsten weil entferntesten – deinen Hinterkopf mit dem aufwärtsstehenden Haarknoten. Und ich sah – in Höhe meines Kinnes – vor mir eine ungeheure Geige. Ich konnte mich nicht rühren – überwältigt von der plötzlichen Einsicht in einen Zusammenhang, von einer blitzartigen Erkenntnis, die in mir dröhnte: ‚Merkst du endlich etwas? Hier wie dort – Weibform und Geigenform – geh hin und vergleiche!‘ Und der alte Haß flatterte mit Fledermausflügeln in mir hoch und raunte: ‚Ich bin derselbe hier wie dort – lausch in dich hinein – da wirst du mich finden – geh und vergleiche!‘ Ich eilte ins Musikzimmer, packte die Geige aus, setzte sie ans Kinn – und sah das gleiche wie zuvor. Unterleib, Zargen, Schulterpartie – und die Schnecke als Haarknoten. Und der Haß in mir zeigte mir ein und dieselbe Fratze. Da brach tiefe Traurigkeit über mich herein.“²⁰

19 Hedi GIGLER-DONGAS, Mozart und das Flugzeug (undatierter Entwurf), V–VI. Auch Hedi Gigers Vater sowie ihre Tante, Elfriede Gerolimich, hatten bereits Violinunterricht bei Karl Krehahn erhalten, ohne sich jedoch als besonders begabt zu erweisen. Vgl. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Selbstbiographie Herbert Gigler, Mir wards [sic] Ereignis Gelebtes und Erträumtes aus einem Menschenleben, masch., Wien 1945/46, 29–30 sowie Hedi GIGLER-DONGAS, Großmama's Wunderkind. Ein Bericht, Berlin, Dezember 2002, 2.

20 GIGLER-DONGAS, Wunderkind, 12–13. Das als traumatisierend erlebte Ereignis taucht auch an anderer Stelle wieder auf. Es liefert den Stoff der „Schwarzen Lieder“, einem 10-teiligen Gedichtzyklus, der auf den Januar 2000 datiert und explizit mit dem Zusatz „in memoriam 5. Januar 1939“ versehen ist. Auch diese Gedichte liegen nur handschriftlich vor, und auch sie etablieren durch das Autorinnenkürzel „HGD.“ einen autobiographischen Pakt. Vgl. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin).

In diese Kindheitsreminiszenz legte Hedi Gigler-Dongas den Keim für ihren gesamten beruflichen Werdegang mit all seinen Brüchen und Kontinuitäten bis zum Zeitpunkt der Niederschrift. Vor allem aber markiert die Szene narrativ auch den Beginn ihrer Beschäftigung mit Symbolforschung, die sie Jahrzehnte später, in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre unter anderem ans Deutsche Archäologische Institut in Athen führte, wo ihr Andreas Furtwängler – der Sohn des Dirigenten Wilhelm Furtwängler – für ihre Recherchen Zugang zur Bibliothek gewährte.²¹

Die Grundlagen: Symbol und Psychologie

Was Hedi Gigler-Dongas' spezielles Interesse geweckt hatte, waren die neolithischen bzw. frühbronzezeitlichen, mit der Muttergottheit assoziierten Kykladenidole, deren wissenschaftliche Erforschung zu jener Zeit gerade einen Höhepunkt erfuhr.²² Insbesondere, dass eine ihrer frühen Ausprägungen als „Violinentyp“ bezeichnet wird, erregte Hedi Gigler-Dongas' Aufmerksamkeit. Sie sah darin einen materiellen Beweis ihrer sich zunehmend konkretisierenden psychoanalytischen Theorien, die implizit starke, wenn auch eher oberflächliche Einflüsse Sigmund Freuds und Carl Gustav Jungs erkennen lassen.²³ Vor allem Jung dürfte für sie Pate gestanden haben, dessen ambivalenter Archetyp der Großen Mutter²⁴ offensichtlich gut zu Hedi Gigler-Dongas Herangehensweise passte. Weiters zeigte sich Jung skeptisch gegenüber einer Moderne, die er wie viele seiner Zeitgenossen (und insbesondere auch völkische Theoretiker) als spirituell entleert und wurzellos, somit aber als bedrohlich für die menschliche Psyche empfand.²⁵ Eine vergleichbare Bedrohung durch eine sich selbst entfremdete Gegenwart, in der die urchimlichen, jedoch immer noch allgegenwärtigen und anhaltend wirkmächtigen Symbole nicht mehr erkannt und richtig eingeschätzt werden könnten, vermeinte auch Hedi

-
- 21 Während Gigler-Dongas in ihren Briefen und selbst erstellten Lebensläufen die am Deutschen Archäologischen Institut (DAI) erfolgte Recherchetätigkeit sowie den Kontakt zu Andreas Furtwängler durchaus betont, ist ihre Darstellung jedoch wohl etwas relativierungsbedürftig. Furtwängler, damals Bibliotheksreferent am DAI, bestätigte allerdings grundsätzlich das Aufeinandertreffen. Vgl. u. a. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Steckbrief, undatiert; weiters E-Mail von Andreas Furtwängler an die Verfasserin, 4. Februar 2022.
- 22 Vgl. u. a. Jürgen THIMME, Die religiöse Bedeutung der Kykladenidole, in: *Antike Kunst* 8/2 (1965), 72–86, sowie DERS., Hg., *Kunst und Kultur der Kykladeninseln im 3. Jahrtausend v. Chr.* Ausstellung unter dem Patronat des International Council of Museums ICOM im Karlsruher Schloß vom 25. Juni – 10. Oktober 1976 (Karlsruhe 31976).
- 23 Explizite Referenzen auf die relevante Literatur konnten bislang nicht festgestellt werden. Hinsichtlich einer psychoanalytischen Tradition der Symboldeutung verweist Hedi Gigler-Dongas sehr allgemein auf Freud als deren Begründer. Sie rezipierte darüber hinaus auch nachweislich die Schriften Friedrich Weinrebs, der, wie wohl Gigler-Dongas selbst, Mitglied der Symbolon – Gesellschaft für wissenschaftliche Symbolforschung war. Vgl. HEDI GIGLER-DONGAS, *Symbolism of the Cosmic Triad in Bach's Chaconne*, in: Jon F. Eiche, Hg., *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views* (Bloomington 1985), 94–107, hier 94.
- 24 Vgl. Carl Gustav JUNG, Die psychologischen Aspekte des Mutter-Archetyps (1938), in: Lilly Jung-Merker / Elisabeth Rüb, Hg., C. G. Jung. Die Archetypen und das kollektive Unbewusste, *Gesammelte Werke*, Bd. 9 (Zürich 1954), 89–123.
- 25 Der Religionswissenschaftler Robert Ellwood fasst diesbezüglich zusammen: „Jung was concerned that modern men and women find ways back to the sources of other times and places where that what missing might be recovered.“ Robert ELLWOOD, *The Politics of Myth. A Study of C. G. Jung, Mircea Eliade, and Joseph Campbell* (New York 1999), 42.

Gigler-Dongas zu identifizieren.²⁶ Dementsprechend thematisiert sie in einem Brief vom 3. April 1993 die Kykladenidole hinsichtlich der sexuell-erotischen Symbolik der Violine:

„Das Symbol ‚Geige‘ kommt aus grauer Vorzeit, in der die Welt noch so spärlich besiedelt war, daß das Überleben der Art so wichtig wurde, so existentiell unerbittlich, daß alles zur Fortpflanzung Nötige, also das Sexuelle, auf natürlichste Art kultisch geheiligt war – Ich komme schon in die Nähe des ‚Tabu’s‘ [...]. Dennoch aber hört [der Mensch] nicht auf, auf das Symbol zu reagieren, weil in ihm noch Reste von Steinzeit erhalten sind.“²⁷

Für Hedi Gigler-Dongas ist dies eine Erkenntnis von weitreichender Bedeutung. Viele körperliche Beschwerden erwachsener Kolleg*innen erklärt sie nicht nur aus unnatürlichen, körperfremden Bewegungsabläufen, die von den sogenannten „Alten Schulen“ zum Dogma erhoben worden waren, sondern auch aus den psychosomatischen Folgen der außermusikalischen elterlichen Zwänge, die vielfach den Anlass für das Ergreifen des Berufs als Geiger*in bildeten und die sich mit der tabubelasteten Violine als dem „Opfer einer verschwommenen Verheiligung“²⁸ verbinden. So hegen nach Hedi Gigler-Dongas Väter meist dynastische Interessen, indem sie erwarten, dass ihr Kind, einer Familientradition folgend, die Geige ergreift. Die eigentlich treibenden Kräfte im Bestreben, Wunderkinder zu erschaffen, seien dagegen die Mütter, wobei die musikalische Virtuosität zum Substitut des sexuellen Aktes wird: „Die Mutter identifiziert sich mit der Geige und will gespielt werden.“²⁹ Das Inzesttabu werde dadurch aktiviert, körperliche Verkrampfungen als Abwehrhaltungen, besonders bei Männern, seien die Folge. Die analytischen Schlussfolgerungen am Individuum, basierend auf diesen Grundannahmen, lassen sich anhand einer Schüler*innenliste von Hedi Gigler-Dongas nachvollziehen, die Details zu den jeweiligen Eigenheiten, besonderen Bedürfnissen und auch zum familiären Umfeld ihrer Schützlinge enthält. In einem Fall heißt es beispielsweise: „Zu viel weibliche Einflüsse zuhause, daher innerer Protest. [...] Will in der Geige die häusliche Weiblichkeit beherrschen.“³⁰ Gigler-Dongas folgert, es sei hier dringend zu einem männlichen Lehrer zu raten. Noch konkreter wird sie an anderer Stelle: „Problemfall, der in die Tiefenpsychologie geht. Haßt die Geige, Mutter-Übertragung, fühlt sich von ihr bedrängt. Protest gegen Geige und daher auch Mutter – oder besser gesagt, umgekehrt“.³¹

26 Mit etwas anderem Impetus schrieb Jung: „Gelingt es uns aber, von wissenschaftlicher Erkenntnis Gefühlswertungen abzustreifen, so ist für uns jener Abgrund, der unsere Zeit von der Antike trennt, überbrückt und wir sehen mit Staunen, daß Ödipus für uns doch noch lebendig ist. Die Bedeutsamkeit eines solchen Eindruckes darf nicht unterschätzt werden: Diese Einsicht lehrt uns nämlich eine Identität menschlicher Elementarkonflikte, die jenseits steht von Zeit und Raum.“ Carl Gustav JUNG, *Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens* (Leipzig–Wien 21925), 5.

27 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief an einen Musikwissenschaftler, Berlin, 3. April 1993.

28 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief an den Musikphysiologen Christoph Wagner, Berlin, 27. März 1993.

29 Interview mit Maria Heiderscheidt, 00:11:05. Die Sendung, die sich insgesamt als äußerst ergiebige Quelle zu den didaktischen und therapeutischen Ansätzen Hedi Gigler-Dongas’ erweist, kann an dieser Stelle leider nicht erschöpfend behandelt werden. Verwiesen sei jedoch immerhin darauf, dass die Geigerin den Naturbeobachtungen ihrer Kindheit einen besonderen Stellenwert einräumt, die sie nach eigenem Bekunden hinsichtlich naturgemäßer Bewegungsabläufe sehr inspiriert hätten. Einen impliziten Rückgriff auf „geniale“ Vorgänger stellt darunter die seit da Vinci klassische Observation des Vogelflugs dar, die bei Gigler-Dongas auf menschliche Anatomie übertragen und mit dem veränderlichen Winkel des Bogenarmes assoziiert eine Resonanz findet. Auch hierin zeigt sich das Motiv der frühen, noch unbewussten Bestimmung zu einer quasi wissenschaftlichen Arbeitsweise und zum Heilen.

30 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Schüler*innenliste mit therapeutisch-didaktischen Notizen.

31 Ebd.

Von der im musikbezogenen Diskurs lange etablierten Assoziation der Violine mit dem weiblichen Körper leitet Hedi Gigler-Dongas auch eine dem sexuellen Akt entsprechende Symbolik der Konzertsituation ab,³² aus der heraus sie das Phänomen des Lampenfiebers – eine weitere Konstante unter ihren immer wieder artikulierten therapeutischen Interessen – psychoanalytisch deutet. So erläuterte sie in einem Brief aus dem Jahr 1993:

„Zu den hocherotischen Vorgängen im Konzertsaal gehört unter anderem, den Einzelnen auf dem Podium als Spender – also ein männliches und die unten versammelten Empfänger, das Publikum, als weibliches Symbol zu erkennen, ungeachtet der Geschlechtswirklichkeit der Beteiligten. D. h. eine Frau als Solistin ist symbolisch als Spender immer ein männliches, ein nur aus Herren bestehendes Publikum als Empfänger immer ein weibliches Symbol – ein tausendschöbige Weib, mit dem (sogar bezahlten) Anspruch auf Befriedigung durch den Spender.“³³

In fast wörtlicher Entsprechung legte Hedi Gigler-Dongas ihren Erklärungsansatz im Interview mit Maria Heiderscheidt dar, dessen Reichweite sie durch aktive Hinweise auf die Ausstrahlung innerhalb ihrer Korrespondenz zu erhöhen suchte. Es ist im Grunde ein Gemeinplatz, dass Lampenfieber für eine große Mehrheit der professionell tätigen Musiker*innen zumindest einmal im Leben ein Problem darstellt, das durchaus eine existenzbedrohende Qualität gewinnen kann. Hedi Gigler-Dongas bildete dahingehend keine Ausnahme. Um das Jahr 1941 durchlebte sie nach eigenen Angaben diesbezüglich eine massive Krise. Sogar zu üben war unmöglich, sobald sich auch nur jemand im Nebenraum befand.³⁴ In der Interpretation als späte Folge ihrer persönlichen Urkatastrophe, manifest geworden in der negativen, stark symbolhaften Überlagerung der Violine mit den Erfahrungen ihrer großmütterlich bestimmten Wunderkindheit, verleiht die neu aufgetretene Problematik Hedi Gigers Bestrebungen zur Selbsttherapie neuen Antrieb. In einem Steckbrief fasst sie schlagwortartig zusammen:

„Mit achtzehn Lampenfieber, dieses mittels einer selbst ausgeklügelten Therapie in zwei Jahren zuverlässig geheilt. Nach kurzem Zwischenspiel an der Wiener Akademie nach Potsdam zu Georg Kulenkampff, dem modernsten aller Lehrer. Totale Umschulung – zu bewegungsbewusstem Geigen. Diese Erkenntnisse in den nächsten Jahren ergänzt zu einer psychosomatisch orientierten Geigenmethode.“³⁵

Die teils sehr fortschrittlichen, vielleicht sogar richtungsweisenden Ansätze von Gigler-Dongas' Methodik enthalten allerdings in ihren analytischen Ausgangsthesen auch Variationen hochproblematischer ideologischer Versatzstücke, deren Diskussion an dieser Stelle unumgänglich ist. Ihre Wurzeln sind sicherlich maßgeblich im Einfluss der stark völkisch orientierten Musikpublizistik von Hedi Gigers Vater zu suchen, den sie sehr verehrte.³⁶ Gleichzeitig dürften sie

32 Vgl. hierzu u. a. das Standardwerk Freia HOFFMANN, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur* (Frankfurt am Main–Leipzig 1991), 187–195. Es war auch Teil der Bibliothek von Hedi Gigler-Dongas.

33 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief an einen Musikwissenschaftler, 3. April 1993.

34 Vgl. Interview mit Maria Heiderscheidt, 00:20:49–00:22:06.

35 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Steckbrief. Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Tim Vogler.

36 Unter anderem publizierte Herbert Gigler in unmittelbarer Anlehnung an Richard Wagners Aufsatz „Kunst und Klima“ (1850) unter dem Titel „Musik und Klima“ ein diffus anmutendes Gemenge von Vorstellungen und mit-

jedoch auf ihre Ausbildungszeit im nationalsozialistischen Berlin der Kriegsjahre zurückzuführen sein, die von mit einschlägigen Veröffentlichungen in Erscheinung tretenden Proponenten des Musiklebens dominiert war. So ist es durchaus wahrscheinlich, dass die junge Hedi Gigler nicht nur die einflussreichen pädagogischen Schriften des Pianisten Rudolf Maria Breithaupt (1873–1945) rezipierte, der rund zwanzig Jahre zuvor ihre Mutter Grete von Zieritz unterrichtet hatte,³⁷ sondern auch dessen Artikel „Spiel talent und Rasse“ aus dem Jahr 1922 kannte. Breithaupt schreibt hier:

„Eine außerordentliche Eignung und Anpassung an die Instrumentalkünste, insonderheit an die Klavier- und Geigenkunst, weisen zwei Rassen auf: die semitische und slawische, sowie deren Mischungen. [...] Auch die slawische Rasse hat noch einen ungebärdigen Triebwillen und einen ungebrochenen Instinkt.“³⁸

Den Fokus stets auf die künstlerisch reproduktive, nicht aber originär schöpferische Tätigkeit richtend, stellt Breithaupt den musikalischen Qualitäten der slawischen sowie der semitischen „Rasse“ die Charakteristika eines „nordischen“ Interpretentyps gegenüber. Mit Augenmerk auf diesen spricht er von „der persönlichen Unfreiheit und Befangenheit, dem meist dressierten Spielwillen und dem geringen Selbstvertrauen im persönlichen Auftreten“ unter zusätzlicher Betonung der Erziehung: „Haus und Schule verderben in Deutschland mehr als der liebe Gott verantworten kann.“³⁹ Somit sei, Breithaupt zufolge, die Konkurrenzfähigkeit der nördlicheren Typen am Instrument nur bedingt gegeben: „Die Projektion rhythmischer Impulse erscheint gehemmt, technische Leichtigkeit findet sich mangels angeborener Anmut nur vereinzelt. Die Virtuosität, wie sie bei den gestikulierenden, rhythmisch lebendigen Rassen in Blüte steht, wird fast zu einem sagenhaften Begriff.“⁴⁰

Obwohl sich Hedi Gigler-Dongas in mehreren ihrer Schriften klar von der menschenverachtenden Ideologie des Nationalsozialismus distanzierte und dessen Schrecken auch künstlerisch verarbeitete, blieb eine gewisse Prägung in weltanschaulich-ästhetischer Sicht mitunter erkenn-

einander verschwimmenden Begrifflichkeiten, in dem es beispielsweise heißt: „Wie aber das Klima auf die reproduktive musikalische Auswirkung von hohem Einfluß ist, so erstreckt sich dieser unstreitig auch auf die musikalische Produktion. [...] Am deutlichsten zeigt sich der Einfluß des Klimas aber bei Musikern orientalischer Rasse.“ Herbert Johannes GIGLER, Musik und Klima, in: Die Musik 15/2 (1923), 516–523, hier 517–518. Damit reiht er sich nahtlos in einen bestehenden, rassistisch-antisemitischen Diskurs ein; vgl. Brigitta SCHMID, Die Idee des Nationalstaates und die Instrumentalisierung der Musikwissenschaft vor 1933, in: Isolde v. Foerster / Christoph Hust / Christoph-Hellmut Mahling, Hg., Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000) (Mainz 2001), 47–64. Seit 1933 war Herbert Gigler Mitglied der NSDAP (Mitgliedsnummer 3472087), vgl. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Bescheid der Einspruchskommission für den 16. Bezirk, Wien 16. Juli 1948. Er wirkte u. a. als Hauptschriftleiter der Deutsch-österreichischen Monatshefte sowie als Schriftleiter des Verlags „Freude und Arbeit“ führend in propagandistischen Publikationen des Regimes mit. Vgl. auch Lebenslauf Herbert Giglers, 14. März 1952, Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin).

37 Grete von Zieritz selbst unterrichtete als Assistentin Breithaupts am Stern’schen Konservatorium nach dessen Methode. Auch privat standen sie sich nahe: Bei der Hochzeit mit Herbert Gigler fungierte er als Trauzeuge. Vgl. Anna-Christine RHODE-JÜCHTERN, Schreckers ungleiche Töchter. Grete von Zieritz und Charlotte Schlesinger in NS-Zeit und Exil (= Berliner Musik Studien 30, Sinzig 2009), 68–69.

38 Rudolf Maria BREITHAUPT, Spiel talent und Rasse, in: Die Musik 15/1 (1922), 37–44, hier: 37–38.

39 Ebd., 39.

40 Ebd., 40–41.

bar. So finden sich bei Gigler-Dongas deutliche Entsprechungen zu Breithaupts zeittypischen Ergüssen in der pauschal ästhetisierenden, rassistisch gefärbten Vorstellung von Menschentypen: Geteilt in die südlichen, gestischen als die „geborenen Geiger“, und die nordischen, vergeistigten, aber dafür tendenziell verklemmten. Eine solche Passage, anhand derer die Verwandtschaft in den Begriffen und Vorstellungen zwischen Gigler-Dongas und Rudolf Maria Breithaupt besonders klar zum Ausdruck kommt, liest sich wie folgt:

„Von der Typologie her gehört unser Freund zu denen, die ich ‚Spieltrieb-täter‘ nenne, jene Abkömmlinge aus gestisch dynamischen Völkern, aus denen ja auch die großen Geiger kommen. Wenn diese aber durch Intelligenz und Künstlertum große Interpreten geworden sind, bewirkt die angeborene Beweglichkeit bei Leuten schlichterer musikalischer Ausstattung eine besondere Freude an schnellem wenn auch tadellosem Fingergekrabbel, so daß man anstelle des Herzens eine Autobahn vermuten kann, die zum Rennen herausfordert. So einer ist wohl nie von Verkrampfungen heimgesucht, aber er ist auch nicht zu bremsen, imponiert mit seinem Spieltrieb-tätertum einfachen Gemütern, weiß das auch und ist damit äußerst zufrieden. Das sind nicht die Leute, die unsereinen brauchen. Wir müssen für die anderen auf die Barrikaden, für die gehemmten, vielleicht forcierten, bewegungsfremden, gefährdeten kleinen Musiker – mit einem unglücklichen Körper – aber zuweilen mit einer Seele voll Nachtigallen. [...] Ich möchte diese Leute eigentlich unter dem Begriff ‚Nordischer Mensch‘ zusammenfassen, der Mensch, der aus der Kälte kam ...“⁴¹

Breithaupts stereotyp als gestikulierend beschriebenen „Rassen“ entsprechen bei Gigler-Dongas die „gestisch dynamischen Völker“; aus dem „Triebwillen“ wird bei ihr gar das „Spieltrieb-tätertum“. Dieser von ihr gebildete, hoch problematische Neologismus, der tatsächlich finsterste Assoziationen wachruft, bedarf jedoch dringend einer Einordnung innerhalb der Vorstellungswelt seiner Schöpferin: In Anbetracht der stets um Erotik und den sexuellen Akt kreisenden psychoanalytischen Bewertungen des störungsanfälligen musikalischen Beziehungsdreiecks Violine – Violin-Spieler*in – Publikum ist er als unmittelbar in diesem verortet aufzufassen. Dies nimmt dem Begriff des „Spieltrieb-täters“ zwar keineswegs seine Brisanz mitsamt rassistischem Unterton; die erforderliche Kontextualisierung relativiert allerdings wenigstens partiell die gefährlichen ideologischen Implikationen, die in ihm anklingen.

Letztlich erwiesen sich aber zwei von Hedi Gigers unmittelbaren Lehrern als von deutlich größerem inhaltlichem Einfluss auf ihre spätere pädagogisch-didaktische Arbeit: Der Pianist Carl Adolf Martienssen (1881–1955), der sie ab 1939 an der Berliner Hochschule für Musik Klavier unterrichtete,⁴² und der Geiger Georg Kulenkampff (1898–1948), bei dem sie sich ab Juli 1942 weiterbildete. Vor allem zu ihm entwickelte sich auch eine freundschaftliche Beziehung.⁴³ Kulenkampff selbst, von dem Gigler-Dongas sagte, sie hätte außer bei ihm „bei nie-

41 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief an einen Musikwissenschaftler, Berlin, 3. April 1993.

42 Vgl. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), u. a. biographische Darstellungen zu Protokoll gegeben von ihrer Tante Elfriede Gerolimich und von Grete von Zieritz, undatiert, Kontext dzt. unklar.

43 „Hedi war bald mit Kulenkampffs so gut befreundet, daß sie im Hause wie ein eigenes Kind aus und einging. Kuli selbst, wie ihn seine junge dritte Frau nannte, fuhr mit Hedi auf dem Rad zum Baden, er sorgte dafür, daß sie auch etwas Körperkultur trieb. [...] Mit der Zeit bildete sich eine enge Zusammenarbeit Hedis mit Kulenkampff heraus. Sie begleitete ihn auf dem Klavier und studierte seine Konzertprogramme mit ihm ein.“ Herbert GIGLER, Selbstbiographie, 235.

mandem sonst eine sichere Diagnose über geigerische Fehlhaltungen erlebt“⁴⁴, kritisierte jene violinpädagogische Vorgehensweise scharf, die Gigler-Dongas später pejorativ als „alte Schule“ bezeichnete:

„Bis vor garnicht [sic] so langer Zeit begnügte man sich in der Geigenpädagogik hinsichtlich der Bewegungsvorgänge des Geigens mit einer äußeren Beschreibung des ‚Wunschbildes‘. [...] Wie hätte auch eine Geigenpädagogik helfen können, die einen Ballast falscher Bewegungen gedankenlos von Generation zu Generation übernahm! Sehnenzerrungen, überspielte Gelenke und Nervenkatastrophen waren die Folge.“⁴⁵

Bei ihm finden sich einige Kernelemente der späteren Lehre von Hedi Gigler-Dongas: Die Forderung, „die Kunst des Geigenspiels auf die Grundlage einer organischen Bewegungskunst zu stellen“, die Etablierung einer „Ökonomie der Arbeitsleistung“ sowie die Beachtung der „Gesetze des Wechsels von Spannung und Entspannung“⁴⁶.

Unter Gigler-Dongas’ beiden pädagogischen Vorbildern war allerdings Carl Adolf Martienssen zweifellos der eifrigere Autor. Die von ihm konzipierte Klaviermethodik ist mit einigen Einschränkungen noch heute einflussreich, wenn auch keineswegs unumstritten.⁴⁷ Sein Ansatz wurde stark durch den Psychologen und Physiologen Wilhelm Wundt (1832–1920) geprägt, dessen Vorlesungen Martienssen in Leipzig besucht hatte. Er entwickelte daraufhin das Konzept des „Wunderkindkomplexes“ im Sinne eines positiv konnotierten Erklärungsansatzes für das Ineinandergreifen all jener Faktoren, die das optimale Erlernen eines Instruments ermöglichen.⁴⁸ Zwar näherte sich Hedi Gigler-Dongas insbesondere dem Thema Wunderkind unter völlig anderen Prämissen als Martienssen und verfolgte auch sonst andere Thesen. Seine grundsätzliche Perspektive, die Physiologisches und Psychologisches als in enger Synthese verbunden sah, dürfte sie dennoch in ihren eigenen Bestrebungen bestärkt haben. Eine Sammlung von Klavierübungen, die sich neben den Entwürfen ihrer Geigenschule im Nachlass findet, ist Martienssen gewidmet.⁴⁹

44 Hedi GIGLER-DONGAS, Der Ruf nach dem wahrhaft modernen Lehrer, in: *Das Orchester. Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-Chorwesen* 43/7–8 (1995), 27.

45 Georg KULENKAMPFF, Geigerische Betrachtungen. Nach hinterlassenen Aufzeichnungen bearbeitet und herausgegeben von Gerhard Meyer-Sichtung (Regensburg 1952), 17.

46 Ebd., 40. Zu vermerken ist allerdings, dass in der Zeit der Lehrtätigkeit Kulenkampffs die Idee einer Orientierung der Violinpädagogik bzw. -methodik an physiologischen Gesetzmäßigkeiten prinzipiell nicht mehr neu war. Entsprechende Abhandlungen und Lehrwerke datieren bereits auf die erste Dekade des 20. Jahrhunderts, darunter František ONDŘÍČEK / Siegfried MITTELMANN, Neue Methode zur Erlangung der Meistertechnik des Violinspiels auf anatomisch-physiologischer Grundlage (Wien 1909). Vgl. diesbezüglich auch Stefan KNAPIK, Vitalistic Discourses of Violin Pedagogy in the Early Twentieth Century, in: *19th-Century Music* 38/2 (2014), 169–190 sowie DERS., The Modernism of the Mainstream. An Early Twentieth-Century Ideology of Violin Playing, in: Björn Heile / Charles Wilson, Hg., *The Routledge Research Companion to Modernism in Music* (London–New York 2019), 475–496.

47 Vgl. hierzu Thomas MENRATH, Das Unlehrbare als methodischer Gegenstand. Studien zu Grundbegriffen der Klaviermethodik von Carl Adolf Martienssen (= *Forum Musikpädagogik* 57, Augsburg 2003), 14 sowie 33–34. Wie Gustav Havemann, bei dem Hedi Gigler an der Berliner Hochschule ab 1939 Violinunterricht erhielt, gehörte auch Martienssen dem dortigen Kreis überzeugter Nationalsozialisten an. Vgl. ebd., 32.

48 Vgl. ebd., 13; 45–70.

49 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Hedi GIGLER-DONGAS, ... Und bißchen Klavier ... In dankbarer Erinnerung und unwandelbarer Verehrung im Gedenken an Carl Adolf Martienssen, den großen Klavierpädagogen und Freund seiner Schüler, Berlin 1995.

Ein Hippokratischer Eid für die Musik?

Der psychologisch-analytische Ansatz stellt somit nur eine Seite von Hedi Gigler-Dongas' didaktischer bzw. therapeutischer Herangehensweise dar, zu der eine ebenso bedeutsame physiologische Seite komplementär ist. Im Bestreben, sich mit Gleichgesinnten zu vernetzen und ihre Arbeit bekannt zu machen, nahm Gigler-Dongas im November 1992 zu Christoph Wagner, einem Pionier der Musikphysiologie, Kontakt auf.⁵⁰ Erneut greifen Biographisches, Beruf und Berufung ineinander, wenn sie schreibt:

„Das Drama des geigenden Menschen – ich habe selbst als ‚Wunderkind‘ vegetieren müssen – hat mich in zunehmendem Maße interessiert, mehr als die Geige, mehr als meine solistischen Erfolge, so daß ich mich in vorgerückten Jahren noch ins Berliner Radio-Symphonie-Orchester (RSO) gesetzt habe, wo ich neun Jahre lang eine Blütenlese aller erdenklichen Bewegungsfehler und ihrer seelischen Ursachen resp. Wirkungen um mich herum beobachten und studieren konnte. Die ‚Lehrjahre‘ an dieser Art ‚Hochschule‘ und die daraus gewonnenen Erkenntnisse gaben mir den Mut, Ihnen zu schreiben. Das sind die Fälle, für die ich in diesen neun Jahren eine eigene ‚Körperschule‘ im Sinne des *Γνωθι σεαυτόν*, Erkenne dich selbst, d. h. Bewußtwerden des eigenen Körpers, seiner Möglichkeiten, Funktionen, Reaktionen, Fehlleistungen und so weiter, geschaffen habe, ohne deren Durchlaufen niemand bei mir die Geige in die Hand bekommt.“⁵¹

Der Titel der besagten Körperschule lautete „Orthokinetik“ und war von Hedi Gigers Mann, dem griechischen Arzt Perikles Dongas (1902–1979) inspiriert, den sie 1963 geheiratet hatte.⁵² Mehrfach lässt sich in den Schriften Gigler-Dongas' beobachten, wie die Musikerin ihre soziale Rolle als Arztgattin aktiv im Sinne einer Autorisierungsstrategie einsetzt, um ihre eigene medizinische Kompetenz glaubwürdig zu machen. Eben dies erfolgt nun dem ausgebildeten Mediziner Wagner gegenüber:

„Ich hingegen komme als Geigerin nicht von der Medizin – wenn auch Ehefrau (Witwe) eines in ganz Griechenland renommierten Athener Arztes, Dr. Perikles Dongas –, sondern aus dem Lager des praktischen Musikers und Pädagogen, dessen Erfahrungsschatz erwachsenen, auch schon jahrelang tätigen (Orchester-)Musikern mit sich steigernden manuellen Schäden zugute kommen soll.“⁵³

50 Zu Christoph Wagner vgl. Ulrike WOHLWENDER, Erinnerung an den Musikphysiologen Christoph Wagner (1931–2013). Lebensweg, Lebenswerk und Forschungskonzept, in: European Piano Teachers Association, Sektion der Bundesrepublik Deutschland, Hg., EPTA-Dokumentation 2013/14, *Aller Anfang ist ...* (Düsseldorf 2015), 7–20. Schon im Sommer 1972 hätte Hedi Gigler-Dongas die Gelegenheit gehabt, ihn im Rahmen der von Vera Schwarz organisierten Tagung „Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart“ in Graz kennenzulernen, zu der sie als Vortragende eingeladen worden war. Obwohl sie ihre Teilnahme bereits zugesagt hatte (wenn auch zunächst irrtümlich für das falsche Jahr), war sie letztlich doch nicht unter den Referent*innen. Vgl. Korrespondenz zwischen Hedi Gigler-Dongas und dem Institut für Alte Musik und Aufführungspraxis, Juni 1971, Archiv der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, UAKUG/HS/AUF Box 19 Heft 46. Für den Hinweis danke ich Ingeborg Harer.

51 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief an Christoph Wagner und sein Institut für Musikphysiologie an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Berlin, 22. November 1992. Hedi Gigler-Dongas' Seite der Korrespondenz ist bis zum 3. August 1993 erhalten; auf das rbb-Fernsehinterview wird darin mehrfach verwiesen.

52 Vgl. Interview mit Maria Heiderscheidt, 00:02:09.

53 Ebd.

Noch stärkere Emphase erhält die berufliche Bedeutungsdimension der Ehe in einem Brief an den Redakteur der Zeitschrift „Psychologie heute“, deren langjährige Abonnentin Gigler-Dongas war, am 27. April 1993: „Die Ehe mit dem landesweit renommierten griechischen Arzt Perikles Dongas in Athen erweiterte meine interdisziplinären Studien.“⁵⁴

Ein Tagebuch aus dem Jahr 1959 bietet einen Anhaltspunkt dafür, dass Hedi Gigers Idee, sich hinsichtlich ihrer eigenen Berufung auch über die Profession ihres Mannes zu definieren und entsprechend zu präsentieren, bis in die Anfänge ihrer Beziehung zurückreicht.⁵⁵ Es schildert eine Bahnfahrt nach Athen, wo sie Perikles Dongas wiedertreffen wollte, den sie einige Monate zuvor auf einer Konzertreise kennengelernt hatte. Unmittelbar vor Erreichen des Zielbahnhofs thematisiert Gigler die Lektüre eines Buches, das ihr erst am vergangenen Wochenende geschenkt worden war – für die Tagebuchautorin weniger Zufall als Fingerzeig des Schicksals. Es handelt sich um die „Fünf Auserlesenen Schriften des Hippokrates“.⁵⁶ Dies nimmt sie zum Anlass einer intensiven Auseinandersetzung mit dem wohl bekanntesten unter den Berufseiden, indem sie abwechselnd Passagen daraus zitiert und anschließend kommentiert: Aus ihrer eigenen Sicht als Musikerin und unter argumentativer Einbeziehung von autobiographischen Assoziationen ihrer Vergangenheit, Gegenwart und der imaginierten Zukunft mit „ihrem“ griechischen Arzt. Einleitend aber steht die grundsätzliche Überlegung: „Für Künstler müßte es ganz was Ähnliches geben. Warum hat keiner von unseren Meistern einen solchen [Eid] aufgestellt, als Gesetz und Richtlinie weithin sichtbar?“⁵⁷

Bemüht, den somit formulierten Anspruch mit praktischen Aktivitäten zu erfüllen und diese auch sichtbar zu machen, scheute sich Gigler-Dongas nicht, mit ihren Ideen an die Öffentlichkeit zu treten. Sie exponierte sich damit nicht nur im Gespräch mit Maria Heiderscheidt, sondern stellte immer wieder auch Teile daraus in Vorträgen und Workshops vor, wie etwa anlässlich des 6. Internationalen Kongresses für Musikerkrankheiten und Musikphysiologie in Berlin im Oktober 1998 unter dem Titel „Bewußte Haltung und Atemführung als Macht, Schutz und Trost“⁵⁸. Im Zentrum ihrer dortigen Ausführungen steht eine stabil verwurzelte Körperhaltung, die sich selbst als kraftvoll-elegantes, den Karyatiden verwandtes Bindeglied zwischen Erde und Himmel wahrnimmt. Sie ist als „Kreuz des Lebens“⁵⁹ skizziert, der Körperäquator mittig ausgewiesen. Auf dieser Grundlage führt Gigler-Dongas in einzelnen Schritten durch Teilübun-

54 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief vom 27. April 1993. Dies deckt sich mit seitens der Familie Dongas/Mengel überlieferten Aussagen von Perikles Dongas, dass er seine Gattin „stark in der Entwicklung ihrer Theorien zu den Musikerkrankheiten beeinflusst hat. Sie habe sich mit ihm oft über dieses Thema unterhalten und die wesentlichen anatomischen und orthopädischen Prinzipien von ihm vermittelt bekommen ...“ Vgl. Martin Mengel, E-Mail von Ian Mengel an die Verfasserin, 20. August 2022.

55 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Hedi GIGLER-DONGAS, Ungebildete Reise zu den Göttern. Reisetagebuch, Bd. 3, Eintrag vom 16. April 1959. Es handelt sich um den letzten Band einer dreiteiligen Reisebeschreibung nach Griechenland aus den Jahren 1958/59, deren Titel ein weiteres Mal auf den Nimbus des Autodidakten als Marker der Berufung zurückgreift.

56 Wahrscheinlich in der Ausgabe Wilhelm CAPPELLE, Hippokrates. Fünf auserlesene Schriften (Zürich 1955).

57 GIGLER-DONGAS, Ungebildete Reise, Bd. 3, Eintrag vom 16. April 1959.

58 Hedi GIGLER-DONGAS, Bewußte Haltung und Atemführung als Macht, Schutz und Trost. Workshop, gehalten anlässlich des 6. Internationalen Kongresses für Musikerkrankheiten und Musikphysiologie in Berlin, 16.–18. Oktober 1998. Das Manuskript, gewidmet Gerhard Garisch, der ihr bei der Erstellung in EDV-Fragen unterstützend zur Seite stand, befindet sich im Nachlass. Eine inhaltliche Zusammenarbeit Gigler-Dongas' mit Garisch gab es, seiner Auskunft in einem Telefongespräch am 8. Februar 2022 zufolge, jedoch nie.

59 Ebd., 7.

gen, die eine Art „Rundatmung“⁶⁰ ermöglichen sollen – nicht zu verwechseln mit der beim Spiel von Blasinstrumenten erforderlichen Zirkularatmung oder der Rundatmung im Yoga.

Obwohl bereits gesundheitlich angeschlagen, hielt Hedi Gigler-Dongas über ihr didaktisch-therapeutisches Lebenswerk, ausgehend von Wegen der Selbstdiagnose und -anamnese von Musikerkrankheiten bis hin zur praktischen Anwendung physiokinetischer Prinzipien beim Violinspiel, noch im April 2009 als Gastdozentin einen dreiteiligen Vortrag an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart.⁶¹

Resümee

Die Identifikation von Hedi Gigler-Dongas mit dem Hippokratischen Eid präsentiert sich als weitreichend. Sie übertrug ihn nicht nur in Gestalt eines ihm äquivalenten, musikalischen Berufseides auf den von Interpret*innen seit dem 19. Jahrhundert geforderten Dienst am Kunstwerk, was angesichts ihres Brotberufs als ausübende Musikerin naheliegend gewesen wäre, sondern erhob ihn auch in didaktischer und therapeutischer Hinsicht zu ihrer Maxime. Unter dem Vorbehalt, im gegebenen Rahmen natürlich bei weitem nicht alle Aspekte, Zusammenhänge und Implikationen des entsprechenden Themenfelds abdecken zu können, wie es sich in Hedi Gigler-Dongas' auto/biographischen Schriften und ihrer Berufs-Persona darstellt, lassen sich abschließend drei wesentliche Kernbereiche subsumieren:

1. Evident ist die ausgeprägte biographische Komponente als eigentliche Triebkraft im beruflichen Werdegang von Hedi Gigler-Dongas. Sie hebt diese in diversen Selbstzeugnissen immer wieder bewusst hervor, wodurch auch eine Brücke zwischen Selbstwahrnehmung und angestrebtem Fremdbild geschlagen wird.
2. Die ihre didaktisch-therapeutischen Methoden prägende Beschäftigung mit Symbolforschung kreist primär um das archetypisch Weibliche, damit aber auch um Vorstellungen von Erotik bzw. Sexualität, die auf traditionell binäre Geschlechterrollen des „Spendens“ und „Empfangens“ verweisen. Auch das Phänomen des Lampenfiebers leitet Gigler-Dongas letztlich von dieser Dynamik ab, die zu Versagensängsten und in der Folge zu künstlerischer Impotenz führen könne.
3. Der Aspekt des Didaktisch-Therapeutischen dominiert, in den erhaltenen Quellen ab den 1990ern gehäuft materiell nachweisbar, zunehmend die Berufs-Persona von Gigler-Dongas, sodass ihre hohe berufliche Kompetenz am Instrument und ihre Auftrittserfahrung nur noch als notwendiges Rüstzeug und Stufe zum Erreichen ihrer eigentlichen Berufung kommuniziert werden.

60 Vgl. ebd., 12–15.

61 Vgl. Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Schreiben des Fakultätssekretariat II der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart an Hedi Gigler-Dongas, 28. Januar 2009. Nach Auskunft Tim Voglers, der Hedi Gigler-Dongas 2006 kennengelernt hatte, war sie für ihn eine wichtige Mentorin. Die Vorträge in Stuttgart kamen auf seine Vermittlung hin zustande, nachdem er dort eine Professur erhalten hatte. Vgl. Nachricht Tim Voglers an die Verfasserin, 25. Januar 2022.

Hedi Gigler-Dongas hatte im Jahr 1993 eine umfassende Publikation ihrer Methodik und Therapieansätze angekündigt:

„Die Tabu-Katze darf weder vorzeitig noch kleinweis aus dem Sack gelassen werden, sondern erst als Tiger im Flammenreif, dessen Funken nicht mehr mit den feuchten Lappen der Spießher erstickt werden können. Und das geht wohl nicht ohne das Buch, das ich schreiben muß...“⁶²

Dieses Buch, in dem Gigler-Dongas' Berufung manifest geworden wäre, wurde niemals vollendet. In ihrem Nachlass liegt jedoch ein undatiertes, mit Bleistift auf Konzeptpapier entworfenes Exposee auf, das wohl als inhaltliches Gerüst dafür gedacht war. Betitelt mit „Göttin Geige und Geschlecht“ versprach es ein ambitioniertes Projekt zu werden, wie bereits die Inhaltsangabe der Einführung zeigt: „Von spezifischen außermusikalischen Psycho-Pathologien [sic] bei Geigern, ihre Erkennung, Diagnose und Therapie durch archäo-ethno-psycho-logische [sic] Kenntnisse und Umdenken in außermusikalischen Bereichen“.⁶³ So aber findet sich im letzten Gedicht aus dem Zyklus der „Schwarzen Lieder“ mit dem Titel „An mein Kruzifix“ die vielleicht eindeutigste Referenz auf die Vorstellung einer schicksalhaften, ja sogar unmittelbar göttlichen Berufung zum Heilen anstatt zum Musizieren. Seine letzten drei Strophen schlugen nochmals die Verbindung zwischen dem anhaltende Schuldgefühle nach sich ziehenden Tod der Großmutter im Jahr 1939, Hedi Gigers Gegenwart des 1. Januars 2000 und den noch nicht erreichten Horizont einer von Sendungsbewusstsein geprägten Zukunft:

„Du wußtest, daß ich schuldig würd –
Du hingst im Nebenzimmer –
und sahst's mit an – und trugst die Bürd
mit mir getreu für immer.

Ich dank Dir für der Gaben Gut,
mit dem Du mich belehnt.
Ich tat, trotz Deiner milden Hut –
nicht das, was ich ersehnt.

So gib mir noch ein bißchen Zeit,
nimm sanft mich in die Lehre!
Laß mich noch wirken menschenweit –
Und Dir zur schmalen Ehre.“⁶⁴

62 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Brief an einen Musikwissenschaftler, 3. April 1993.

63 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Göttin Geige und Geschlecht, Exposee (undatiert).

64 Archiv Hedi Gigler-Dongas (Berlin), Hedi GIGLER-DONGAS, Die Schwarzen Lieder, Nr. 10, handschr., Januar 2000.

Informationen zur Autorin

Dr.ⁱⁿ Michaela Krucsay, Zentrum für Genderforschung und Diversität (ZfGD) der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Brandhofgasse 18, 8010 Graz,
E-Mail: michaela-stefanie.krucsay@kug.ac.at