

„... daß sie aus der Joachim’schen Schule ist, hört man gleich ...“. Die Grazer Geigenvirtuosin Marie Soldat-Röger und ihre musikalischen Verbindungen als Quellen zur Spielpraxis im späten 19. Jahrhundert

JULIANE OBEREGGER

„Die Soldat spielte (im Museums-Concert) Brahms Violinconcert und ein Stück von Vieuxtemps, beides ausgezeichnet. [...] Sie ist eine echte Künstler-Natur und wohl, was Wärme und Begeisterung betrifft, die bedeutendste Geigerin.“¹ So reflektiert Clara Schumann in ihrem Tagebuch am 6. Oktober 1887 über Marie Soldat-Röger², mit der sie eine lange Freundschaft und als Musikerin – bedenkt man die Umstände der Zeit – in gewisser Weise ein gemeinsamer Leidensweg verband. Die Bedeutung der Geigerin wurde bisher meist im Zusammenhang mit ihrer sehr erfolgreichen internationalen Laufbahn besprochen, weniger aber mit Blick auf die Spielpraxis und die Informationen, die man aus Beschreibungen ihres Spiels für die Spieltechnik und die Interpretationen der Zeit ableiten kann. Gerade bei der Auseinandersetzung mit der Karriere von Musikerinnen muss dabei ein besonderes Augenmerk auf die sozialen Umstände und Anforderungen gelegt werden. Rezensionen alleine reichen als Quelle nicht aus. Eine eigene Vorstellung von „Virtuosität“ und eine Kategorisierung der Werke in vermeintlich „weibliche“ und „männliche“ Stücke beeinflussten die Rezensionen der Zeit maßgeblich und erschweren dadurch die Analyse einer von vornherein subjektiven Textart. All diese Punkte im Detail für Marie Soldat-Röger zu bearbeiten, wäre eine längerfristige Aufgabe. Der vorliegende Text hat das Ziel, einen ersten Schritt in diese Richtung zu gehen, indem er versucht, in einigen ausgewählten Punkten eine Relation zwischen den entsprechenden Einstellungen und Soldat-Rögers Spiel herzustellen und dadurch auf ihre Spielpraxis zu schließen. Dazu ist nur ein kurzer biografischer Überblick notwendig, bei dem ihre Ausbildung und ihre Lehrer

1 Zitiert nach: Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Band 3 *Clara Schumann und ihre Freunde 1856–1896*, Leipzig 1908, S. 497.

2 Auch: Marie Röger, Marie Röger-Soldat, Marie Roeger-Soldat oder Marie Soldat-Roeger, alle Varianten werden gelegentlich auch mit ihrem zweiten Vornamen Ernestine verwendet.



bzw. Einflüsse besonders beachtet werden. Eine genaue Aufbereitung von Soldat-Rögers Leben ist u.a. bei Barbara Kühnen³ und Silke Wenzel⁴ nachlesbar.⁵

Marie Soldat wurde am 25. März 1863 geboren und erhielt bereits sehr früh von ihrem Vater, der als Organist in der Leechkirche Graz und als Klavierlehrer an der Musikschule Buwa tätig war, Orgel- und Klavierunterricht, bis 1878 wurde sie am Klavier von Johann Lutzer unterrichtet. Die restliche (Schul-)Ausbildung fand im Heimunterricht ab dem vierten Lebensjahr statt. In den meisten Fächern unterrichtete sie ihr Vater, spezifischeren Unterricht erhielt sie z.B. in Harmonielehre von Ferdinand Heinrich Thieriot⁶ (1838–1919) und – den zeittypischen Bildungsansprüchen eines jungen Mädchens ihres Standes entsprechend – Französisch. Marie Soldat schreibt in ihrem Tagebuch rückblickend über ihren unfreiwilligen Weg zur Geige:

In meinem 9. Lebensjahr mußte ich anfangen das Geigenspiel zu lernen, durchaus nicht aus eigenem Antrieb, sondern auf Wunsch meines Vaters, dessen Freund mein künftiger Geigenlehrer war und welcher wünschte, ein talentiertes Mädchen zu unterrichten. Mein Vater ließ mich also vorführen und ich freute mich riesig darauf, da ich dachte, daß man längst nicht so viel üben müsse als am Clavier.⁷

Soldat-Rögers Mutter observierte das Klavierüben täglich mindestens drei Stunden lang. Von 1871 bis 1877 wurde sie im Violinspiel also von Eduard Pleiner unterrichtet, das Angebot des Violinpädagogen Carl Heissler, der am Wiener Konservatorium unterrichtete, sie ab 1875 in seine Klasse, aus der u.a. auch Bertha Haft⁸ hervorging, aufzunehmen, schlugen die Eltern aus. Das Angebot erfolgte als Reaktion auf ihren

3 Barbara Kühnen, „Marie Soldat Röger (1863–1955)“, in: Kay Dreyfus, Margarethe Engelhardt-Krajancik u. Barbara Kühnen (Hg.), *Die Geige war ihr Leben. Drei Geigerinnen im Portrait*, Strasshof 2000 (= Frauentöne 4), S. 13–98.

4 Silke Wenzel, Art. „Marie Soldat-Röger“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard u. Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand: 2007, aktualisiert 2017, https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000777 (30.10.2021).

5 Die Informationen des folgenden Abschnitts stammen, sofern nicht anders angegeben, aus diesen Quellen: Wenzel, Art. „Marie Soldat-Röger“; Kühnen, „Marie Soldat Röger (1863–1955)“, S. 13–98; Barbara Kühnen, „Ist die kleine Soldat nicht ein ganzer Kerl? Die Geigerin Marie Soldat-Roeger (1863–1955)“, in: Elena Ostleitner u. Ursula Simek (Hg.), *Ich fahre in mein liebes Wien. Clara Schumann: Fakten, Bilder, Projektionen*, Wien 1996 (= Frauentöne 3), S. 137–150.

6 Deutscher Komponist und Dirigent; war auf Empfehlung von Johannes Brahms nach seiner Unterrichtstätigkeit in Hamburg, Leipzig und Glogau als Artistischer Direktor im Steiermärkischen Musikverein tätig, siehe: Uwe Harten, Art. „Thieriot, Ferdinand Heinrich“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, Stand: 2006, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e47c> (10.11.2021).

7 Marie Soldat-Röger, Tagebuch [o.A.], zitiert nach: Kühnen, „Marie Soldat Röger“, S. 17.

8 Geboren ca. 1860, genauere Daten unbekannt; schloss bereits 1874 ihr Studium am Wiener Konservatorium ab und war kurz darauf in internationalen Konzerthäusern zu hören; in Kritiken wurde sie u.a. als weiblicher Paganini bezeichnet; siehe: Volker Timmermann, Art. „Haft, Haft, Bertha, Berta, verh. Breitner“, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*,

ersten öffentlichen Auftritt 1874 in Graz als Geigerin im Steiermärkischen Musikverein, bei dem sie die *Fantasie-Caprice* von Henri François Joseph Vieuxtemps (1820–1881) spielte – ein Komponist, der sie noch länger begleiten sollte. Parallel zu ihrer Geigenausbildung erhielt sie nach wie vor Unterricht auf Tasteninstrumenten und spielte auch in der Kirche Orgel. „*Ich konnte es [das Orgelspiel] schon nach einigen Unterrichtsstunden und spielte singend den Segen.*“⁹ Bereits 1876 gab Soldat-Röger ihr erstes eigenes Konzert im Landschaftlichen Rittersaal in Graz, bei dem auch das Violinkonzert in g-Moll von Max Bruch am Programm stand. Nach dem Tod des Vaters im selben Jahr und dem Tod ihres ersten Geigenlehrers Pleiner 1877 kam es zu einem vorübergehenden Ausbildungsstopp, sie war nun für das Einkommen der Familie zuständig, die sie durch Konzerte und Unterricht ernährte. Ein Teil ihres Einkommens kam von Konzertreisen durch Kurorte wie Pörschach. Erst 1879 erhielt sie wieder regelmäßigen Unterricht bei Friedrich August Pott (1806–1883)¹⁰, den sie ebenfalls durch Auftritte finanzierte. In Pörschach kam es zu einer ersten Begegnung mit Johannes Brahms, der sie ab diesem Zeitpunkt förderte und ihre Karriere begleitete. Mit ihm am Klavier spielte sie Joseph Joachim vor, der sie im Herbst 1879 in seine Klasse an der Berliner Königlichen Hochschule aufnahm. Nach zweijähriger Pause befand sich die Geigerin also wieder in regelmäßigem Unterricht – der Pause gingen wohlgemerkt nur etwa sechs Jahre Unterricht voraus. In Berlin erhielt sie auch Klavierunterricht bei Ernst Friedrich Karl Rudorff (1840–1916).¹¹ Dort kam sie u.a. in Kontakt mit Max Bruch, der Pianistin Julie von Asten (mit der sie auch gemeinsam auftrat) und der Musikverleger-Familie Simrock. Ihren Unterricht bei Joachim setzte sie auch nach ihrem Studienabschluss fort. Ende der 1890er-Jahre hatte Marie Soldat-Röger sich international als Solistin etabliert, ihre Karriere setzte sie auch nach der Geburt ihres Sohnes und der Trennung von ihrem Ehemann Wilhelm Röger mit Unterstützung ihrer Mutter fort.

hg. von Freia Hoffmann, Stand: 2013, <https://www.sophie-drinker-institut.de/haft-bertha> (12.11.2021).

9 Marie Soldat-Röger, Tagebuch [o.A.], zitiert nach: Kühnen, „Marie Soldat Röger“, S. 18.

10 Grazer Geiger und Komponist, Ausbildung u.a. bei Louis Spohr; leitete nach seiner Tätigkeit als Solist und Hofmusiker den Steiermärkischen Musikverein. Siehe: Anne Kathrin Ullrich, Art. „Pott, Friedrich August“, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart u. New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046ea041d.han.kug.ac.at/mgg/stable/13726> (10.11.2021).

11 Berliner Komponist, Dirigent, Pianist und Pädagoge; wuchs im Umfeld der Familie Mendelssohn auf und erhielt u.a. Unterricht von Louis Ries und Clara Schumann; edierte z.T. die Mozart- und Chopin-Gesamtausgaben des Verlags Breitkopf&Härtel. Siehe: Stephanie Twiehaus, Art. „Rudorff, Ernst“, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart u. New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1000046ea041d.han.kug.ac.at/mgg/stable/26494> (10.11.2021).

Virtuosität und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert

„Ist die kleine Soldat nicht ein ganzer Kerl? Nimmt sie es nicht mit 10 Männern auf?“¹² So Johannes Brahms' Aussage, nachdem die – wohlgermerkt bereits 22-jährige – Marie Soldat-Röger 1885 als erste Frau sein Violinkonzert öffentlich musizierte. Speziell diesem Violinkonzert, der Solopart war bei der Uraufführung mit Joseph Joachim besetzt, wird in einem Bericht über Soldat-Rögers Konzert in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* ein besonders „männlicher“ Charakter zugeschrieben:

*Das Interesse des letzten Gesellschafts-Concerts concentrirte sich vorwiegend auf Brahms, auf sein herrliches Violin-Concert, sowie auf den ersten und voraussichtlich einzig weiblichen Virtuosen desselben. Marie Soldat. Mit diesem männlichen und dornigsten aller Geigen-Concerte zum erstenmale an der Spitze eines Wiener Orchesters aufzutreten, war für eine Dame in der That ein Heldenstück. [...] An Verständnis, an Zartheit und Feuer der Auffassung wird es ihr Niemand zuvorthun.*¹³

Immer öfter liest man in den Konzertberichten des 19. Jahrhunderts von Frauen, die solistisch und in kleinen Kammermusikbesetzungen wie dem Streichquartett auftreten. Sie dringen damit in eine bis dahin von Männern dominierte Szene vor und das wird von Kritikern einerseits wohlwollend beobachtet, andererseits auch scharf kritisiert. Frauen im Orchester waren dennoch undenkbar. Wie es Ernst Rudorff 1881 in einem Brief an Joachim formulierte:

*Das Hineinpfuschen der Frauen in alle möglichen Gebiete, in die sie nicht hineingehören, ist schon genug an der Tagesordnung; die Musik haben sie schon fast in allen Theilen in Beschlag genommen; man sollte wenigstens dafür Sorge tragen, daß nicht in Zukunft unsere Orchester gar aus Männern und Weibern zusammengesetzt werden.*¹⁴

Trotzdem räumt Rudorff Soldat-Röger aber eine Sonderstellung ein:

*Wenn eine Persönlichkeit wie Frl. Soldat hier eine Ausnahme bilden würde, so fällt das der Frage des Ganzen gegenüber nicht ins Gewicht. Der Gesichtspunkt, den Schülerinnen nützlich sein zu wollen, ist meiner Ansicht nach auch nicht stichhaltig; Rhythmus und Vomblattspielen können sie auf andere Weise lernen, zu Orchesterpielerinnen als solchen sollen sie sich aber nicht ausbilden.*¹⁵

12 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin 1910, Band 5, S. 159. Zitiert nach: Silke Wenzel, Art. „Marie Soldat-Röger“, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard u. Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand: 2017, https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000777 (30.10.2021).

13 G. Dömpke, „Wissenschaft, Kunst und Literatur, Concerte“, in: *Wiener Allgemeine Zeitung* Nr. 1810, 15.3.1885, S. 6–7.

14 Johannes Joachim u. Andreas Moser (Hg.), *Briefe von und an Joseph Joachim*, Berlin 1913, S. 230.

15 Ebenda, S. 230.

Wenn auch grundsätzlich in einer eigenen Kategorie angesiedelt, gewöhnte sich das Publikum langsam daran, die Musikerin auch außerhalb des privaten Bereichs auf öffentlichen Bühnen und auch in der Ausbildung an Hochschulen und Konservatorien zu sehen und zu hören. Anders als die typischen Dameninstrumente der Zeit, darunter neben Klavier, Gitarre und Zither mit der Harfe auch ein Orchesterinstrument, liegt die Geige laut Wilhelm Joseph von Wasielewski in einem Graubereich. *„Nur die Geige, welche in der fraglichen Beziehung gewissermaßen auf der Grenze des Zulässigen steht, möchte eine Ausnahme davon machen.“*¹⁶

Eingangs stellt sich die Frage, ob der private bzw. halb-öffentliche Bereich, etwa die Musik im Salon, eine andere Art der Virtuosität verlangte als die öffentlichen Bühnen. In vielen Bereichen waren die qualitativen Unterschiede gewiss nicht nennenswert, da durchaus persönliche Überschneidungen bekannt sind und Reiseberichte bzw. Briefe oftmals von dem hohen Niveau der von namhaften Persönlichkeiten ausgeführten Künste in den Salons berichten. Solche Berichte existieren auch über Marie Soldat-Röger, verfasst u.a. von Clara Schumann, die in ihrem Tagebuch am 9. Februar 1883 schrieb: *„Abends Fräulein Soldat bei Levi's, sie spielte mir mit Julie von Asten begleitet, Mendelssohns Violin-Concert, den ersten Satz vortrefflich vor. Sie hat glaube ich eine Zukunft, daß sie aus der Joachim'schen Schule ist, hört man gleich.“*¹⁷ Klar ist, dass ein Raum durch die bloße Anwesenheit von Zuhörenden einen Anflug des Öffentlichen bekommt. Melanie von Goldbeck betont die bedeutende Stellung des Salons in der Karriere der schon aktiven Musiker:

*Im Salon wurde über die Zukunft eines Virtuosen entschieden. Sein Ruf wurde hier entweder geschaffen, angezweifelt oder im schlimmsten Fall zerstört. Die Meinungen im Salon wurden von Musikjournalisten aufgegriffen und in den Zeitungen verbreitet. [...] Bereits Wochen vor dem Auftritt eines Virtuosen in einem bekannten Salon wurde über den Künstler geredet, Vermutungen wurden angestellt, die Erwartungen aufs äußerste geschürt.*¹⁸

Musikerinnen fielen – ähnlich wie Kinder – als Sensation auf. Nun kam Geigerinnen wie den Schwestern Maria (1832–1848) und Teresa (1827–1904) Milanollo und auch Marie Soldat-Röger am Anfang bestimmt das Phänomen des Wunderkinds zugute, doch bei einer langen Karriere, wie Soldat-Röger sie hatte, muss von den Charaktereigenschaften, die der kindlichen Virtuosität zugeschrieben werden, Abstand genommen werden. Wenig überraschend verwenden Rezensenten dennoch ähnliche Begriffe für beide Altersgruppen. Jonas Traudes bearbeitet in dem Artikel *Das ‚Wunderkind‘*

16 Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Aus siebzig Jahren: Lebenserinnerungen mit Bildnis des Verfassers*, Stuttgart 1897, S. 94.

17 Zitiert nach: Litzmann, „Clara Schumann“, S. 443.

18 Melanie van Goldbeck, „Die andere Szene des Virtuosen: Private Räume des Musizierens“, in: Christine Hoppe, Melanie von Goldbeck u. Maiko Kawabata (Hg.), *Exploring Virtuositates*, Olms 2018 (= Göttinger Studien zur Musikwissenschaft 10), S. 149.

im *Virtuosentum* – Eine kulturhistorische Skizze¹⁹ Kritiken der Milanollo-Schwestern auf diesen Aspekt hin und zitiert neben anderen Quellen einen Bericht von Friedolin von Wend, der 1843 in der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung* schreibt:

*Das Teresens Spiel seiner Innerlichkeit nach der reinste Ausdruck eines von Himmelsabnung verklärten kindlich-weiblichen Gemüthes sey, liegt vor jeder poetisch musikalischen Intuition offen; daß aber ein vierzehnjähriges Mädchen, die von dem gewaltigsten Pathos bis zur duftigsten Zartheit reichende Allseitigkeit einer männlichen Seele zu überbieten vermöge, das ist eines jener Urtheile, welches niemals durch Ansichten gerechtfertigt, sondern höchstens durch Stimmungen entschuldigt werden kann.*²⁰

Dieser Art der Virtuosität geht Traudes nach und kommt zu dem Schluss, dass Teresa Milanollos Spiel spezielle charakteristische Eigenschaften zugeschrieben werden, die bestimmten Erwartungshaltungen entsprechen und konkret in Verbindung mit ihrem Alter und ihrem Geschlecht stehen. Er sieht in der Evolution der gehobenen Schicht der europäischen Gesellschaft den geeigneten Nährboden für die Herausbildung eines Virtuosenideals, das sich am besten durch mit Kindern verbundene Charaktereigenschaften (Reinheit, Natürlichkeit, Unschuld und Naivität) verwirklichen lässt, wobei sie für Jungen und Mädchen gleichermaßen göltig scheinen.²¹

*Die [...] projizierten Merkmale des Feenhaften, Engelsgleichen, Himmlischen, Jenseitigen etc. lassen sich nicht nur in diesem Zitat [...] finden, sondern sind mit einer gewissen Regelmäßigkeit in den massenhaft überlieferten Quellen rund um ihre gemeinsame Konzertkarriere allenthalben nachweisbar, in kritischen ebenso wie in eindeutig affirmativen Reaktionen.*²²

Semantische Parallelen lassen sich in schriftlich festgehaltenen Eindrücken über Marie Soldat-Röger finden, wie die folgenden der englischen Freundin Margaret Deneke zeigen: „*Through it all she retained her naive freshness and simplicity; never was a great artist so completely free from affection, so spontaneously warm-hearted; she remained an unspoilt child of nature.*“²³

Wenngleich in diesen Abschnitten hauptsächlich der Charakter des Spiels beschrieben wird, legte das Publikum des 19. Jahrhunderts besonderes Augenmerk auf die physischen Anlagen der Musiker*innen und die daraus resultierenden tech-

19 Jonas Traudes, „Das ‚Wunderkind‘ im *Virtuosentum* – Eine kulturhistorische Skizze“, in: Christine Hoppe, Melanie von Goldbeck u. Maiko Kawabata (Hg.), *Exploring Virtuosities*, Olms 2018 (= Göttinger Studien zur Musikwissenschaft 10), S. 75–90.

20 Fridolin von Wend, „Correspondenz“, in: *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung* Nr. 96–97, 12. u. 15.8.1843, S. 407.

21 Vgl. Traudes, „Das ‚Wunderkind‘ im *Virtuosentum*“, S. 79–84.

22 Ebenda, S. 79.

23 Margaret Deneke [ohne Datum], zitiert nach: Wenzel, „Marie Soldat-Röger“.

nischen Möglichkeiten. Während Musikerinnenportraits²⁴ allerdings streng den gesellschaftlichen Anforderungen entsprechen und die dem weiblichen Geschlecht zugeschriebenen Charaktereigenschaften aufweisen müssen, stellen sich Musiker²⁵ oft exzentrisch dar und bilden sich mit extremen Spieltechniken und -haltungen ab. Der Fokus verschiebt sich hier von der Darstellung des inneren Wesens, das von einer Frau erwartet wird, zu der Abbildung des Charakters der als künstlerisch hochwertig und virtuos gesehenen Musik. Obwohl im 19. Jahrhundert immer mehr Musikerinnen ihre Familie durch ihre Auftritte ernährten, wie es auch Marie Soldat-Röger sehr jung tat, werden innerhalb der Berufsgruppe drastische Unterscheidungen vorgenommen. Barbara Kühnen fasst diese Situation treffend zusammen:

*Damen-Orchester gab es in diesen Jahren in ganz Europa; sie stellten keine Seltenheit mehr dar. Da sie jedoch meist recht profanen Zwecken, nämlich der Unterhaltung der Herren in Gasthäusern, dienten und häufig nur aus mangelhaft ausgebildeten Musikerinnen bestanden, wurden sie in Kunstkreisen nicht besonders geschätzt.*²⁶

Und weiter – zwar bezogen auf das Streichquartett, aber trotzdem von allgemeiner Gültigkeit:

*Solange Frauen für sich alleine oder innerhalb des häuslichen Bereichs der Familie musizierten, war das gesellschaftliche Ideal weiblicher Musikpraxis noch erfüllt. In einem Kollektiv von Frauen an die etablierte Konzertöffentlichkeit zu gehen, widersprach zutiefst dem herrschenden Frauenbild. So erscheint es nicht weiter verwunderlich, daß es anfangs mitunter die Sensationslust war, die das Publikum so zahlreich zu den Aufführungen des Damenstreichquartetts trieb. Auch die Rezensenten stellten diese Tatsache zunächst häufig in den Vordergrund.*²⁷

Dass Musik in der Öffentlichkeit eine Männerdomäne war, wird auch in der Kategorisierung der Werke ersichtlich – wie z.B. der bereits zitierte offensichtlich „männliche“ Charakter des Brahms'schen Violinkonzerts, das sich neben einigen anderen großen Werken in dem Standardrepertoire von Marie Soldat-Röger befand. Auffällig, aber für die Zeit durchaus üblich, sticht Johann Sebastian Bach als ältester Komponist dieser Liste heraus, zeitlich gesehen folgt ihm Wolfgang Amadeus Mozart. Die meisten Kompositionen stammen allerdings aus dem (späteren) 19. Jahrhundert,

24 Bildbeispiele siehe die jeweiligen lexikalischen Einträge im *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <https://www.sophie-drinker-institut.de/lexikon>: Marie Soldat-Röger alleine (Theodor Prümm, Berlin 1883; Julius Cornelius Schaarwächter, Berlin 1885, o. A. 1906) und im Streichquartett o. A.); die Schwestern Teresa und Maria Milanollo (Antoine-René Trinquart, undatiert; Nancy Odinet, 1848; Emile Tourtin, 1872); die Cellistin Lise Christiani mit ihrem Instrument (ca. 1860 von Thomas Couture); Fanny Hensel (1845 von August Kaselowsky)

25 Entsprechend vergleichbare Bildbeispiele zu Persönlichkeiten wie Nicolo Paganini, Joseph Joachim, Bronislaw Huberman u.a. sind bei entsprechenden Lexikoneinträgen zu finden.

26 Kühnen, „Marie Soldat Röger“, S. 58.

27 Ebenda, S. 58–59.

wobei deutsche Komponisten deutlich in der Überzahl sind. Volker Timmermann sieht in Soldat-Rögers Repertoire den Einfluss ihres Lehrers Joseph Joachim:

Marie Soldat präferierte die insbesondere von Joachim als bedeutsam erkannten, sich gerade im Kern des Kanons etablierenden Werke. Wenn Marie Soldats Repertoire auch groß gewesen ist [...], so stand in dessen Mitte eine überschaubare Zahl an immer wieder gespielten Stücken. Neben einzelnen Virtuosenwerken (Wieniawski, Wilbelmj) und Kammermusik [...] waren dies Violinkonzerte von Beethoven, Mendelssohn, Spohr [...]. Markantestes Werk ihres Repertoires ist Brahms' Violinkonzert D-Dur op. 77.²⁸

Etwas überraschend – zumindest aus heutiger Sicht – finden sich in der Repertoireliste²⁹ keine Werke von Komponistinnen, wobei es dennoch nicht ausgeschlossen ist, dass Soldat-Röger im privaten und halb-öffentlichen Bereich auch Kompositionen von Clara Schumann und anderen zeitgenössischen Komponistinnen spielte.

„... daß sie aus der Joachim'schen Schule ist, hört man gleich ...“

Nun wäre interessant zu wissen, was Clara Schumann mit dieser Zuschreibung am 9. Februar 1883³⁰ gemeint hat – was hat sie gehört? Spricht sie von der Interpretation des Stücks? Von der Spieltechnik? Von der Spielhaltung? In der bereits zitierten Rezension³¹ in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* des Konzerts vom 8. März 1885, in dem Soldat-Röger Brahms' Violinkonzert spielte, gibt es in weiterer Folge einige Bemerkungen zu ihrem Spiel, spezifisch den technischen Herausforderungen. Nachdem der Rezensent eingangs bemerkt, dass Teile des Werks über ihrem Können lagen, denn „es bedarf eines stärkeren Tones und eines stärkeren Geschlechtes, vielleicht auch eines stärkeren Instruments“, ergänzt er diese Worte folgendermaßen: „Aber auch ihre Mittel reichten hier größtenteils aus, einzige Stellen wie die Schlußstake des ersten Satzes, Doppelgriffe, welche das Forte des vollen Orchesters verschlingt, pflegen ja meistens nur auf dem Papier zu stehen.“ Im langsamen Satz, dem Andante, schreibt er ihr einen „unbestrittenen Erfolg“, „Feinheit der Phrasierung“ und „die echt musikalische Empfindung“ zu. All diese Bemerkungen beziehen sich auf die Interpretation und berufen sich bei mangelnder Lautstärke auf das Geschlecht, vielleicht auch auf die Violine. Soldat-Röger bekam für ihr Studium von Joseph Joachim eine Geige geliehen, über

28 Volker Timmermann, Art. „Soldat, Marie, Maria (Ernestine), verh. Soldat-Roeger, Soldat-Röger“, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. von Freia Hoffmann, Stand: 2014, <https://www.sophie-drinker-institut.de/soldat-marie> (9.11.2021).

29 Die von Barbara Kühnen erstellte Auflistung ist hier digital zugänglich: Wenzel, „Marie Soldat-Röger“.

30 Zitiert nach: Litzmann, *Clara Schumann*, S. 443.

31 Zitate bis zur nächsten Angabe aus: G. Dömpke, „Wissenschaft, Kunst und Literatur, Concerte“, in: *Wiener Allgemeine Zeitung* Nr. 1810, 15.03.1885, S. 6–7.

die sie in ihrem Tagebuch schreibt: *„Er borgte mir auch seine Lieblingsgeige mit der Bemerkung, sie solange behalten zu können, bis ich mir eine bessere als die meinige gekauft hätte“*³² und spielte dazu einen Bogen, den sie von Max Bruch geschenkt bekam.

Joachims „*Lieblingsgeige*“ behielt sie laut aktuellem Stand der Forschung bis 1899, musizierte aber in der Zeit auch auf einer Violine von Joseph Guarneri „*del Gesu*“, heute unter dem Beinamen „*ex Soldat*“ bekannt, um die sich zahlreiche Mythen ranken. Diese wurden von Ruprecht Kamlah in *Joseph Joachims Geigen*³³ detailliert ausgeführt. Joseph Joachim verstarb 1907, woraufhin Josefine Oser (1844–1933), Tochter Fanny Wittgensteins, die Violine Joachims Erbin, seiner Tochter, abkaufte, um Soldat-Röger weiterhin das Spiel auf diesem Instrument zu ermöglichen. Bei dem Instrument handelte es sich um eine Guaneri filius Andreae aus dem Jahr 1714. Die für die Neuauflage des Buchs *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart* niedergeschriebenen, aber nie abgedruckten Angaben Osers zu diesem Instrument lauten wie folgt:

*Auf dieser Guarnerigeige hat Joachim bis zu seinem 18. Lebensjahr öffentlich gespielt und Frau Soldat-Roeger hat das Brahms-Concert zu des Meisters Entzücken auf dieser Geige im Jahre 84 in dem Gesellschafts-Concert gespielt, die jetzt Fräulein von Planck im Roeger-Quartett spielt.*³⁴

Marie Soldat-Röger verließ das Instrument also weiter, während sie selbst auf der „*Guarneri ex Bazzini*“ spielte. Eine Geige, mit einer vom Nationalsozialismus geprägten Geschichte, die ein reicher Nährboden für die Mythenbildung rund um das Instrument ist. Kamlah stellt den nach seinen Forschungen korrekten Sachverhalt dar:

*Die Geige entging dem Zugriff der Nazis, indem sie nicht zum Nachlass des Karl Wittgenstein, sondern zu dem seines Bruders Louis [1845–1925] gehörte. Dieser hatte keine Kinder, sondern zwei Töchter aus der Familie Salzer adoptiert. Diese waren von dem Rassengesetz nicht betroffen. Die Leibe [...] dauerte über den Tod des Mäzens hinaus, bei Soldat bis die Geigerin 1944 den Wunsch hatte, das Instrument zurückzugeben, weil sie dessen Sicherheit wegen der Bombenangriffe auf Graz nicht mehr gewährleisten konnte.*³⁵

Diesen Umstand belegen auch Briefe, die Soldat-Röger 1946 und 1948 an Paul Wittgenstein schrieb: *„Die Guarneri [...], geht mir sehr ab! Ich habe ja eine ganz gute Geige aber es ist doch etwas anderes auf einer so herrlichen ‚Italienierinn‘ spielen zu können.“*³⁶

32 Marie Soldat-Röger, Tagebuch [o.A.], zitiert nach: Kühnen, „Marie Soldat Röger“, S. 32.

33 Ruprecht Kamlah, *Joseph Joachims Geigen. Ihre Geschichten und Spieler, besonders der Sammler Wilhelm Kux*, Erlangen 2018.

34 Zitiert nach: Ebenda, S. 30.

35 Ebenda, S. 42.

36 Ebenda, S. 39.

Die „*ex Bazzini/ex Soldat*“ gab Marie Soldat Röger vermutlich an Josefine Osers Enkelin, Kläre Nohl, die bei ihr in Graz und Wien studierte, weiter.³⁷

Zu keinem Zeitpunkt kann also davon gesprochen werden, dass Soldat-Röger ab ihrer Zeit in Berlin ein unzureichendes Instrument gespielt hätte.³⁸ Wenn angenommen wird, dass der Rezensent darüber Bescheid wusste, kann vermutet werden, dass primär Soldat-Rögers Geschlecht als Ausgangspunkt für Beurteilungskriterien gegolten hatte.

Über geigentechnische Aspekte konnte man in der schon oben zitierten Kritik zu Soldat-Rögers Aufführung des Violinkonzerts von Brahms lesen: „*Eine der neueren Technik angehörende Stelle im Seitensatz dieses Allegros hob sich als eine der gelungensten heraus: es sind die Tacte, wo Decimen- und Sext-Intervalle in anmuthigstem ‚lusin-gando‘ wechseln und zugleich den reizenden Modulationswechsel übernehmen.*“³⁹ Die Reinheit der Doppelgriffe Soldat-Rögers wird des Öfteren besprochen und sie erntet dafür stets anerkennenden Beifall der Berichterstatter. An dieser Stelle sei außerdem noch auf Abbildungen von Marie Soldat-Röger, die sie mit ihrem Instrument zeigen, verwiesen. Aus diesen geht hervor, dass sie einen Kinnhalter verwendete und sich somit einer für ihre Zeit zwar nicht mehr unüblichen, aber unter konservativ orientierten Musikern noch nicht vollständig etablierten Spieltechnik bediente. Eine Schulterstütze ist auf den Darstellungen nicht erkennbar.⁴⁰

37 Vgl. ebenda, S. 27–31, 35–45.

38 Das *Grazer Volksblatt* schreibt am 24. März 1899 auch über das Instrument: „*Vor allen ragte natürlich Frau Soldat-Roeger über alle hoch empor. Der entzückend schöne, weiche Ton ihrer herrlichen Straduari [sic]-Geige machte sich in den vielen daselbst vorkommenden Gesangstönen auf das Beste bemerkbar.*“ K. K., „Musik und Kunst. Concert des Damen-Streichquartett Soldat-Roeger“, in: *Grazer Volksblatt* 32. Jg., Nr. 69, 24.3.1899, S. 7.

39 Dömpke, „Wissenschaft, Kunst und Literatur“, S. 6–7.

40 Louis Spohr bezeichnet sich in seiner *Violinschule* 1832/33 selbst als Erfinder des sogenannten „Geigenhalters“, den er und seine Schüler zu diesem Zeitpunkt schon seit ungefähr zehn Jahren verwenden würden. Nun kann man daraus aber natürlich nicht schließen, dass ab den 1820ern Kinnhalter gängige Hilfsmittel waren, wenngleich sie von einigen äußerst wohlwollend angenommen wurden. Ein gutes Beispiel davon ist ein Text, der von der Redaktion der *Cecilia* 1833 einer Rezension der *Violinschule* nachgestellt wurde: „*Der Vorthheil einer solchen Einrichtung ist so ganz und gar in die Augen fallend, dass man sich eigentlich nur wundern mögte, dass es erst eines Spohr bedurfte, sie zu erfinden, indess man denken sollte, schon Hr. Vater Adam im Paradiese, wenn er anders Violine spielte, hätte wohl schon so klug sein können, seine Stradivarius nicht ohne Geigenhalter halten zu wollen.*“ In weiterer Folge wird aber auch angemerkt, dass es nicht ratsam ist, sich an so eine Vorrichtung zu gewöhnen, denn man kann „*unter vielen tausenden unserer jetzt existierenden Geigen kaum Eine mit einem Geigenhalter versehen finden*“ und man wird sich darum, wenn man „*nicht sein eigenes gewöhntes Instrument bei sich hat, sich in Verlegenheit finden [...]*.“ Siehe: [Gottfried Weber], „Nachschrift der Redaktion zu ‚Violinschule‘ von Louis Spohr, mit erläuternden Kupfertafeln von J. Feski“, in: *Caecilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 15 (1833) 60, S. 275–292, hier S. 285. Vgl. auch Karl Traugott Goldbach, „Louis Spohr und der Kinnhalter“, in: *Die Musikforschung* 68/2 (2015), S. 123–135.

Marie Soldat-Röger trat auch in Konzerten ihres Streichquartetts solistisch auf. So berichtet ein Rezensent in der *Agramer Zeitung* vom 20. März 1899:

Frau Soldat-Roeger brachte hierauf Introduction und Rondo aus dem Violinconcerte von Vieuxtemps zum Vortrage. Die geniale Künstlerin, deren musikalisch-vornehmes Spiel sie weit über das moderne Virtuositentum erhebt, hat sich längst den Ruf als erste lebende Geigerin erspielt und unser Publicum bestätigte begeistert das Urtheil der musikalischen Welt. Der große, an Joachim erinnernde Ton, die tadellose Reinheit in der Ausführung der schwierigsten Passagen, die süß klingenden Flageolett-Töne und tadellosen Doppelgriffe, sowie der prachtvolle Vortrag der Cantilene erweckte solch stürmischen Beifall des Auditoriums, daß Frau Soldat-Röger noch eines [sic] der unbekannteren Tänze von Johannes Brahms zugab. Die Clavierbegleitung besorgte in tadelloser Weise Frau Olga Schulz.⁴¹

An anderer Stelle und schon zehn Jahre davor wurde ihr „grosser saftiger, in jeder Nuance gesunder Ton, die absolute Reinheit ihrer Intonation und ihre grosszugige [sic!], nirgends von weiblicher oder schwächlicher Empfindelikeit beeinträchtigte Auffassung“⁴² betont.

In weiterer Folge könnten noch unzählige weitere, auch internationale und fremdsprachige Textpassagen über Soldat-Rögers Spiel zitiert werden, sie alle berichten allerdings von ähnlichen Eigenschaften ihres Spiels und im Prinzip davon, wie sie „durch die energische Art ihrer Bogenführung die Legende vom ‚schwachen Geschlecht‘ in der Musik zu Schanden brachte“⁴³, auch wenn es niemand so direkt anspricht wie der Berichterstatter in der *Montags-Revue aus Böhmen* im Jahr 1901.

Durch die Berichte ziehen sich zwei rote Fäden, die schlussendlich bei Joseph Joachim zusammenlaufen. Einerseits wird Soldat-Rögers makellose Technik betont. Dies war entweder für die Virtuosen der Zeit eine Seltenheit, weil sie effektreiches Spiel zu oft über die Qualität des musikalischen Vortrags stellten, oder aber für eine Frau äußerst ungewöhnlich. Parallel dazu wird ihr Ton mit dem Joachims verglichen, ihre Ausdrucksgewalt als männlich und – in Verbindung mit dem gefühlvollen Vortrag, wie er nur dem „schwachen Geschlecht“ entstammen kann – bisher einmalig beschrieben. All diese Charakterzüge der Stärke schreibt man auch Joseph Joachim zu, war es also vielleicht das, was Clara Schumann meinte? Adolf Kohut (1847–1917)⁴⁴ schreibt über Joseph Joachims Spiel:

Patente aus dem späten 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zeigen oftmals eine Verbindung von Schulterstütze und Kinnhalter. Der genaue Zeitpunkt, an dem die beiden Hilfsmittel so weit verbreitet waren, dass man sie als Standard bezeichnen könnte, ist daher schwer zu bestimmen. Sicher ist dennoch, dass dies in der Violingeschichte später anzusiedeln ist, als man annehmen würde.

41 „Kunst, Literatur. Letzter Kammermusik-Abend“, in: *Agramer Zeitung* Nr. 65, 20.3.1899, S. 4.

42 „Berichte“, in: *Musikalisches Wochenblatt* XX. Jg., Nr. 50, 5.12.1889, S. 605.

43 „Concert“, in: *Montags-Revue aus Böhmen* 23. Jg., Nr. 5, 4.2.1901, S. 8.

44 Deutsch-ungarischer Schriftsteller, Theologe, Philosoph und Kunstwissenschaftler; verfasste neben der Biografie von Joseph Joachim auch Werke über Carl Maria von Weber, Franz Liszt und Richard Wagner; siehe: Alexander Rausch, Art. „Kohut, Adolf“, in: *Österreichisches Musiklexikon*

Josef Joachim nimmt unstreitig unter den größten Geigern aller Zeit einen der ersten Plätze ein; [...]. Sein Ton ist ein mächtiger, vornehmer und kühner, sein Ansatz voll Energie und sein Strich groß und schwungvoll. Er hat seine glänzende Virtuosität und vollendete Technik in den Dienst vornehmer künstlerischer Ideen gestellt, deshalb haben seine Vorträge jenen wohlthuenden Hauch classischer Ruhe und deshalb atmen dieselben den Geist einer edlen, allen Effect verschmähenden, persönlichen Selbstlosigkeit.⁴⁵

Clive Brown diskutiert in seinem Artikel *The Decline of the 19th-Century German School of Violin Playing* auch die Nachteile dieser Ähnlichkeiten. Am Beginn ihrer Karriere profitierte Soldat-Röger von der typisch deutschen Violintechnik, die sie ausgezeichnet zu beherrschen schien. Dennoch wirkte Soldat-Röger in einer Zeit des Wandels, der sich besonders in der Veränderung des Klangideals bzw. der ästhetischen Ansprüche und somit auf Vibrato, Möglichkeiten der Tonproduktion, der Bogenführung, neue Spieltechniken und Interpretationsansätze bemerkbar machte. Die neuen Hörgewohnheiten und Anforderungen des Publikums etablierten sich besonders nach dem Ersten Weltkrieg zunehmend.

In the early years of the twentieth century, and especially after the First World War, the rising generation of musicians and music lovers were predominantly concerned with 'progress' and there was an increasingly wholesale rejection of ideals and practices associated with the nineteenth century. In this context the later representatives of Joachim's school found that they had either to adapt their playing or reconcile themselves to a slow but inexorable decline in popularity. While [Karl] Klingler [1879–1971] managed to adapt to a certain extent, Marie Soldat seems to have remained much more faithful to the style of the 1880s.⁴⁶

Nun sind wir in der glücklichen Situation, dass es sowohl von Marie Soldat-Röger als auch von Joseph Joachim einige wenige Tonaufnahmen gibt. Soldat-Röger hat 1926, also bereits am Ende ihrer aktiven Tätigkeit auf der Konzertbühne (ihr letztes Konzert spielte sie 1937), mit *Union-Record* und dem Pianisten Otto Schulhof neben Werken von Johann Sebastian Bach auch Ludwig van Beethovens *Romanze* in F-Dur op. 50, aus dem 9. Violinkonzert op. 55 von Louis Spohr das *Adagio* und Takte aus dem ersten Satz des A-Dur Violinkonzerts von Wolfgang Amadeus Mozart auf Schellack-Platte aufgenommen. *Union-Record* bezeichnet sie auf dem mit der Veröffentlichung der Platte einhergehenden Handzettel als „die größte Geigerin ihrer Zeit.“⁴⁷ Trotz der Qualität, die der Aufnahmezeit entsprechend nicht besonders gut

online, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, Stand: 2004, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d53a> (15.12.2021).

45 Adolph Kohut, *Josef Joachim. Ein Lebens- und Künstlerbild. Festschrift zu seinem 60. Geburtstage, am 28. Juni 1891*, Berlin 1891, S. 82–83.

46 Clive Brown, „The decline of the 19th-century German school of violin playing“, in: *CHASE. Collection of Historical Annotated String Editions*, Leeds 2011, <https://mhm.hud.ac.uk/chase/article/the-decline-of-the-19th-century-german-school-of-violin-playing-clive-brown/> (24.12.2021).

47 Kühnen, „Marie Soldat Röger“, S. 55. Eine vollständige Aufistung der Aufnahmen Soldat-Rögers ist in ihrem Nachlass, der im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verwahrt wird.

ist, lassen sich Ähnlichkeiten im Spiel der beiden erkennen. Unzweifelhaft war Marie Soldat-Röger die Schülerin Joseph Joachims und arbeitete mit Kolleg*innen aus seinem Umfeld zusammen. Vergleicht man beispielsweise die Aufnahme von Spohrs *Adagio* gespielt von Marie Soldat Röger mit Joseph Joachims Aufnahme des ersten Brahms'schen *Ungarischen Tanzes*, hört man deutlich weniger Vibrato, als man es sich für Aufnahmen der Zeit erwarten würde. Die Behandlung des Portamentos ist ebenfalls vergleichbar – ob das jedoch rein Joachims Schule oder die Klangästhetik der Zeit war, ist schwer zu trennen. Genaue Aussagen in Bezug auf die Interpretationsansätze lassen sich hier nicht formulieren, da es sich nicht um das gleiche Stück handelt. Klar formulieren kann man allerdings, dass sich keine der Aufnahmen – für eine Hörerin der heutigen Zeit – ausdrücklich „weiblich“ oder „männlich“ anhört.⁴⁸ Vielmehr käme es niemandem in den Sinn, diese Kriterien in der Beurteilung von Interpretationen anzuwenden. Brown sieht in den Aufnahmen noch den Aspekt der Konservierung einer zum Zeitpunkt der Entstehung bereits ansatzweise veralteten Spieltechnik:

*Marie Soldat's recordings, therefore, offer us a remarkable glimpse into the rapidly darkening twilight of a nineteenth-century tradition of violin playing that had flourished for more than a century. They reveal a quite different approach to vibrato, portamento, bowing, phrasing, and rubato than that of the vast majority of recorded violinists.*⁴⁹

Dieser Ansatz scheint allerdings nicht in allen Rezensionen ihrer Plattenaufnahmen durch. David Milsom sieht darin berechtigterweise einen Grund für die fehlende Bekanntheit Marie Soldat-Rögers in der heutigen Zeit. Tully Potter begründet 1996 im *The Strad* die auch von anderen angemerkte nüchterne Spielweise mit ihrem fortgeschrittenen Alter zum Zeitpunkt der Tonaufnahme – ein durchaus nachvollziehbarer Grund – meint allerdings auch, dass „*in spite of the reassuring presence of the well-known Viennese accompanist Otto Schulhof, she sounds a little inhibited on some of the 78 rpm discs. One can imagine this dignified middle-aged lady being somewhat fazed by her first experience of having to play into the acoustic recording horn.*“⁵⁰ Eine Beobachtung, die durchaus berechtigt ist, allerdings könnte man sie Joseph Joachim,

48 Bei der Bearbeitung der Interpretationsansätze sind nicht nur Aufnahmen, sondern auch schriftliche Aufzeichnungen, wie jene von Marie Soldat-Rögers Schülerin Hedi Gigler-Dongas, dienlich. Vgl. Michaela Krucsay, „Ein Hippokratischer Eid für die Musik. Beruf und Berufung in den Schriften der Violinistin Hedi Gigler-Dongas“, in: *VIRUS. Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin. Schwerpunkt: Musik und Medizin*, Band 20 (2022), im Erscheinen. Siehe auch den Beitrag von Michaela Krucsay im vorliegenden Band.

49 Brown, „The decline of the 19th-century German school of Violin Playing.“

50 David Milsom, „Marie Soldat-Roeger (1863–1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices“, in: *String Chamber Music of the Classical German School, 1840–1900: A Scholarly Investigation through Reconstructive Performance*, Project Report, Leeds 2015, S. 2, http://davidmilsom.com/PDFs/Marie_Soldat-Roeger_Significance.pdf (3.5.2022)

der zur Zeit seiner Platteneinspielungen auch bereits im fortgeschrittenen Alter war, ebenso unterstellen?

Unabhängig davon hat Marie Soldat-Röger in ihrer Karriere internationale Rezensenten dazu veranlasst, sie mit dem „Stargeiger“ der Zeit Joseph Joachim zumindest bis zu einem gewissen Grad auf eine Stufe zu stellen und auf die Ähnlichkeiten in ihrem Geigenspiel hinzuweisen. Damit war sie gemeinsam mit Joachim bestimmt eine treibende Kraft in der langsam anlaufenden Emanzipation der Musikerin im Konzertwesen, die bis heute nicht vollständig abgeschlossen ist.

Durch Marie Soldat-Röger und ihr Violinspiel ist erkennbar, wie spielpraktische Traditionen weitergegeben werden und sich auch an verschiedenen Orten etablieren. Sie führte die Tradition der typisch deutschen Violinschule, durch Joachim wesentlich geprägt, nicht nur bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts (und mit ihren Aufnahmen bis heute) weiter, sondern bringt sie auch über den deutschen Sprachraum hinaus z.B. nach England. In England wurden die Parallelen zu Joachims Spiel ebenfalls erkannt und geschätzt. Soldat-Röger brachte die Erfahrung ihrer ersten Ausbildung bei dem Grazer Geiger und Konzertmeister des Opernorchesters Eduard Pleiner nach Berlin und transferierte die Einflüsse ihrer Ausbildung in Deutschland über ihren eigenen Unterricht wieder nach Graz. Wenngleich sie als Kind nicht die Möglichkeit bekam, in Wien unterrichtet zu werden, verkehrte sie später in den Kreisen und brachte neben internationalen Erfahrungen auch die Wiener Einflüsse zurück in ihre Heimatstadt. So können wir durch Herkunft, Ausbildung und Wirken von Soldat-Röger eine Verbindung zwischen Grazer und Wiener Violinpraxis ihrer Zeit sehen, aber auch eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, denn aus der Schule Joseph Joachims kommend entwickelte Soldat-Röger ihren Stil und gab ihn letztendlich an Schüler*innengenerationen weiter.