

Volker Timmermann

„...wie ein Mann mit dem Kochlöffel“

Geigerinnen um 1800

**Schriftenreihe des
Sophie Drinker Instituts**

Herausgegeben von Freia Hoffmann

Band 14

Volker Timmermann

„...wie ein Mann mit dem Kochlöffel“

Geigerinnen um 1800



BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2017

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 2541
26015 Oldenburg
E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.bis-verlag.de

ISBN 978-3-8142-2360-5



Abb. 1: W. Vernet, London [1801].

Inhalt

Vorwort	11
Danksagung	13
TEIL I	15
1 Einführung	15
1.1 Veränderlichkeiten – Sichtweisen im Laufe des 19. Jahrhunderts	18
1.2 Einordnungen – InterpretInnen als ‚Objekte‘ der Musikforschung	22
1.3 Annäherungen – Geigerinnen als soziale Gruppe	27
2 Das Material	32
2.1 Lexika	32
2.2 Periodika	33
2.2.1 Musikzeitschriften	33
2.2.2 Feuilletonistische Zeitungen als Quellen	36
Exkurs: Quellenrecherchen im World Wide Web	39
Abwägungen am Beispiel der „Google Books Search“	41
2.3 Zum Umgang mit Konzertkritiken	43
3 Das Äußere der Geigerinnen	47
3.1 Junker revisited – ein selektiver Blick auf das „Kostüm des Frauenzimmer Spielens“	49
3.2 Eine andere Meinung: George Dubourg	58
3.3 Bildliche Darstellungen von Geigerinnen	62
3.3.1 Louise Gautherot, Stich von Francesco Bartolozzi	63
3.3.2 Die Schwestern Milanollo, Holzstich von John Allanson	65
3.3.3 Maria Milanollo, Kupferstich von Nikolaus Afinger	72
3.4 Zusammenfassung	74
4. „Le violon c’est l’archet“ – Violinspiel und Geigenbau um 1800	75
4.1 Änderungen in der Violinästhetik um 1800	78
4.1.1 ‚Männliche‘ Bogenführung und ‚weibliches‘ Instrument	84
4.2 Teufelsgeiger – das ‚satanische‘ Element der Violinvirtuosität als Genderfaktor	89
4.2.1 Paganinis Virtuosität – ein Schlüssel zur Teufelsassoziation	91
4.2.2 Verbindungen – Teufelsgeiger und Teufelsinstrument	95
4.2.3 Konsequenzen – Teufelsgeiger und die Violine	98

TEIL II	99
1 Vorbemerkung zu den Biographien	99
2 Regina Strinasacchi	102
2.1 Literatur und Quellen	107
2.2 Herkunft, Kindheit, Karrierestart	108
2.3 Das Spiel mit Mozart und die Konzertreise von 1784/1785	113
2.4 Heirat und Umzug nach Gotha	118
2.5 Musikalische Tätigkeiten Regina Schlicks ab 1785	121
2.6 Musikalische Betätigung Regina Schlicks außerhalb Gothas	125
2.7 Das Ehepaar Schlick als Bestandteil des Leipziger Musiklebens der 1790er Jahre	128
2.8 Das Ehepaar Schlick im klassischen Weimar	137
2.9 Die Familie Schlick als Musikerensemble	141
3 Luigia Gerbini	151
Exkurs: Giulia Paravicini	152
3.1 Literatur, Quellen und Herkunft	155
3.2 Karriereverlauf und künstlerisches Profil	157
3.3 Karriereverlauf als Maßstab der Professionalisierung	165
3.4 Rezeption	169
3.5 Reisevirtuosentum als Rezeptionsfaktor	173
3.6 Ausbildung als Aspekt der Professionalisierung	177
4 Elisabeth Filipowicz	180
4.1 Quellen	181
4.2 Spurensuche – Kinder- und Jugendjahre von Elisabeth Filipowicz	182
4.3 Eine oder zwei Spohr-Schülerinnen aus Rastatt?	184
4.4 Programme	189
4.5 Mayer gleich Mager? – Gegenanzeigen	192
4.6 Theresia Mager: Biographisches	195
4.7 Mad. Minelli: Vita und Rezeption	198
4.8 Wiederaufnahme der Karriere	200
4.9 Intermezzo in Paris	203
4.10 Umzug nach London	205
4.11 Professionalisierung: Elisabeth Filipowicz als polnische Emigrantin	216
4.12 Professionalisierung: Elisabeth Filipowicz als Lehrerin	219
4.13 Professionalisierung: Andere Aspekte	222

5	Mariane von Berner	223
5.1	Literatur und Quellen	226
5.2	Mitau um 1800 – die Familie von Berner in wandelnden politischen Verhältnissen	227
5.2.1	Das Musikleben in Mitau um 1800	229
5.2.2	Die Gründung des Musikalischen Vereins in Mitau	232
5.3	Künstlerische Entfaltung in der Familie von Berner	237
5.4	Mitau als Aufenthaltsort für durchreisende Virtuosen	239
5.5	Das Haus von Berner – ein Mittelpunkt des Violinspiels in Kurland?	240
5.6	Die Violinausbildung Mariane von Berners	244
5.7	Musikpraxis Mariane von Berners im Spiegel nachweisbarer Auftritte	246
5.8	„Public Relations“ – die Außendarstellung Mariane von Berners in der zeitgenössischen Presse	250
5.9	Schlussfolgerungen zum sozialen Ort der Musikpraxis Mariane von Berners	254
5.10	Wende der Ereignisse – das Ende der Mitauer Zeit	259
6	Zusammenfassung: Vier Biographien	261
7	Ein Blick voraus: Violinistinnen im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts	266
	Abkürzungen	274
	Nachweis der Abbildungen	275
	Schrift- und Egodokumente	277
	Zeitschriften und Zeitungen	277
	Bücher und Aufsätze	281
	Internetseiten (Auswahl)	297

Vorwort

Vor nunmehr über 25 Jahren erschien mit meinem Buch „Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur“ (Frankfurt a. M. u. Leipzig 1991) eine erste wissenschaftliche Darstellung der spezifischen Zuschreibungen, die seit dem 18. Jahrhundert mit der Instrumentenwahl von Frauen verbunden waren: Unter dem Diktat der ‚Schicklichkeit‘ wies man Frauen Instrumente wie Cembalo, Clavichord, Glasharmonika, Laute, Gitarren-Instrumente und Harfe zu, während Schlaginstrumente, Violoncelli und Kontrabässe, Blechblasinstrumente, Orgel, Holzblasinstrumente und Violinen – etwa in dieser Reihung – in den Augen der Zeitgenossen mehr oder weniger im Widerspruch zu den Normen von Schönheit, Anmut, Kleidung, Haltung, Charakter und Bewegungsidealen bürgerlicher Frauen standen. Bei der allmählichen Überwindung dieser Zuschreibungen, die bis heute nicht abgeschlossen ist, spielt die Geige eine besondere Rolle: Im Lauf des 19. Jahrhunderts nahmen die Einwände gegen die Wahl des Instruments allmählich ab; die Zahl der tatsächlich öffentlich als Violinistinnen auftretenden Frauen steigerte sich zwar nicht kontinuierlich, aber doch in – je nach Land und politischer bzw. sozialer Situation unterschiedlichen – Schüben so weit, dass um 1900 an einigen Hochschulen vor allem in England, Frankreich, Deutschland, Österreich und in den Vereinigten Staaten so viele Geigerinnen ausgebildet wurden, dass von da an erstmals die Frage nach Zugang zu Orchestern öffentlich gestellt und diskutiert wurde.

Es ist offensichtlich, dass Volker Timmermanns mehrjährige Forschungen hier zu einer ganz entscheidenden Vertiefung, Präzisierung und Erweiterung des Kenntnisstandes geführt haben. Quellentexte wie die von Carl Ludwig Junker werden neu gelesen und durch weitere, auch widersprechende, ergänzt. Die Arbeit profitiert davon, dass der Verfasser selbst Streicher ist und seine neuen Akzentuierungen mit einer exzellenten Kenntnis der Bau- und Spielgeschichte seines Instruments untermauern kann. Die Entwicklung des Tourte-Bogens, die von der Viotti-Schule ausgehenden Änderungen der Spielweise, vor allem der Stricharten, die Faszination eines Niccolò Paganini bedingten Entwicklungen und Umbrüche des Geigenspiels, die durchaus mit geschlechtsspezifischen Konnotationen verbunden waren. Metaphern für den Klang der Geige – in einer Polaritätsspannung von männlich-weiblich-Assoziationen – erzeugten einen Wahrnehmungskontext, in dem sich auch Geigerinnen verorten mussten. Schließlich ist diese Arbeit auch von der Tatsache geprägt, dass sich in den vergangenen Jahrzehnten die historiographischen Recherchemöglichkeiten in einem vorher kaum geahnten Maß vervielfältigt haben. Dies hat zu einem enormen Reichtum an Informationen geführt, vor allem auch im zweiten biographischen Teil der Arbeit. Musikerinnen, die in der Vergangenheit allenfalls mit kleinen Lexikonartikeln Eingang in die Musikgeschichts-

schreibung gefunden haben, konnte der Autor durch eine Zusammenführung vieler mosaikartiger Einzelbelege in ihrem Lebens- und Karriereweg nun ausführlich verfolgen.

Ich wünsche der Arbeit von Volker Timmermann, die an der Universität Oldenburg mit der Auszeichnung „summa cum laude“ als Dissertation angenommen wurde, eine weite Verbreitung: Sie bereichert die Historische Wissenschaft nicht nur um einen interessanten Einblick in den Berufsalltag von Violinistinnen, sondern auch um Anregungen zum neuen Forschungsgebiet des „New Materialism“, in diesem Fall zum „Geschlecht der musikalischen Dinge“.

Freia Hoffmann

Danke!

Bei dieser Arbeit haben mir viele Kolleginnen und Kollegen mit Rat und Tat zur Seite gestanden, sie alle zu nennen, würde den Rahmen sprengen. Besonders bedanken möchte ich mich bei Dr. Karl Traugott Goldbach (Spohr Museum Kassel), Prof. Dr. Peter Schleuning (Oldenburg) und Prof. Dr. Monika Tibbe (Hannover) für Korrekturen und anregende Diskussionen. Annkatrin Babbe, Luisa Klaus und Jannis Wichmann vom Sophie Drinker Institut haben wesentlich zur Anfertigung der Druckfassung beigetragen. Ganz besonders danke ich Prof. Dr. Freia Hoffmann, Betreuerin dieser Arbeit, für ihre vielen Hinweise und Anregungen. Schließlich auch ein großer Dank an meine Söhne Jascha und Jakob, die den viel zu oft gesagten Satz „Papa muss arbeiten“ geduldig hinnahmen.

TEIL I

1 Einführung

„Hier sehen wir Azilia. Sie ist schön, wie eine Juno, ein rosiges Antlitz, durch zwei blitzende Augen beleuchtet, wird von dem Dunkel mächtiger Locken noch mehr gehoben; die Gestalt ist verkörperte Harmonie; sie besitzt dabei Geist und Wissen, aber es fehlt ihr Weiblichkeit, sie ist männlich, thut männlich und ringt nach Männlichkeit; und ihre ganze Schönheit steht da, wie ein prächtiger Göttertempel, in welchem ein fremdes Götzenbild verehrt wird, und wir bedauern blos, daß dieser Tempel so schön ist“¹.

In seinen „Charakteristischen Daguerreotypen“ versucht Moritz Gottlieb Saphir (1795–1858) anhand seines Typus Nr. 3, „Die männliche Schöne“, eine Unterscheidung zwischen „Schönheit“ und „Lieblichkeit“ zu treffen. Danach sei Schönheit vor allem eine Kategorie des Äußerlichen und Sichtbaren, berühre dazu auch „Geist und Wissen“. Doch nach Saphir ist es nicht die Schönheit allein, aus der heraus Weiblichkeit entsteht. *„Weiblichkeit ist Lieblichkeit“²*, und diese sei nicht äußerlich. *„Diese Lieblichkeit läßt sich nicht beschreiben, nicht andeuten, nicht malen, eben so wenig als sie sich erringen, erwerben, erhaschen oder erkünsteln läßt“³*. Erst aus der Lieblichkeit, so Saphir, entstehe das, was er unter Weiblichkeit versteht, beide Kategorien stehen in direkter Beziehung zueinander: *„Lieblich kann das schöne Geschlecht nur dadurch sein, daß es unaffectirt weiblich ist. Weiblichkeit im zarten Sinne des zarten Wortes ist der feine Glanz, den eine Person des schönen Geschlechts auf dem Psyche-Flügel ihres Wesens trägt. Er wird nicht begriffen, nicht befaßt, aber er schimmert freundlich und wohlthuend, glänzend und doch einfach uns entgegen. Wo daher dieser Göttergürtel der weiblichen Anmuth in der Toilette einer Schönen fehlt, ist Schönheit nichts, als ein nichts geltendes Formular“⁴*.

Nun wäre Saphirs kleiner, pseudo-philosophischer Text eigentlich kaum des Zitierens wert, zumal eine Unterscheidung zwischen physischen, rein äußerlichen Eigenschaften und solchen, die vor allem Kennzeichen von Wesen und Charakter seien, längst nicht mehr neu war. Doch Saphir versucht, seine Unterscheidung zwischen „Schönheit“ und „Lieblichkeit“ am praktischen Beispiel der eingangs erwähnten äußerlich schönen, aber nicht ‚weiblichen‘ Azilia zu determinieren. *„Azilia liebt alles Unweibliche“*, und mit der ziemlich langen Aufzählung ihrer ‚unweiblichen‘ Handlungen und Verhaltensweisen entwirft der Autor nicht nur Merkmale von „Lieblichkeit“, sondern erstellt, quasi als Abgleich, auch einen Katalog für das rechte, lieblich-weibliche Verhalten.

1 Moritz Gottlieb Saphir, „Charakteristische Daguerreotypen“, in: *Der Wiener Volksgarten* (= Monatsbeilage zur Zeitschrift „Der Humorist“), Nr. 5 (1842), S. 1–9, hier S. 8.

2 Ebd., S. 7.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 8.

Obwohl, so Saphir, sich „*Liebllichkeit*“ ja eigentlich nicht „*erringen, erwerben, erhaschen oder erkünsteln*“ ließe, liefert er anhand der im Folgenden zitierten Gegensatzpaare gleich eine Blaupause dafür, wie sich „*Liebllichkeit*“ dennoch nach außen darstellen lässt:

„Sie fährt nicht etwa, nein, sie reitet, sie spielt nicht etwa Klavier, nein, die Violine; sie spricht nicht etwa, nein, sie donnert; wenn sie geht, so schreitet sie aus wie ein Feldwebel; wenn sie sitzt, so wiegt sie sich auf dem Stuhle, wie ein Mann; wenn sie spielt, so schlägt sie mit den Karten heftig auf den Tisch; wenn sie ißt, so ißt sie mit Hast; wenn sie trinkt, so leert sie das ganze Glas auf einmal; wenn sie disputirt, so fährt sie mit den Händen in die Luft, wie eine Windmühle; im Theater geht sie wie ein Mann von einem Sitz zum andern, stellt sich in den Zwischenakten auf und lorgnettirt umher, urtheilt laut viel; wenn sie tanzt, so betreibt sie es wie eine Arbeit, stundenlange, die tollsten Tänze, und lacht die Herren aus, daß sie früher ermüden als sie; ist sie in Gesellschaft, so nimmt sie auch eine Prise; in der größten Gesellschaft sitzt sie mit übergeschlagenen Beinen; im Konzerte applaudirt sie laut und anhaltend; wenn sie schreibt, so sind es kecke Züge mit langen, auslaufenden Strichen; ist eine Exekution oder Hinrichtung, sie muß dabei sein, und erzählt dann, wie sie es bis zum letzten Augenblicke mit ansah; ihre Kleidung ist stets schreiend und von auffallendem Schnitt; sie ficht und schlägt, sie spielt Billard und Phraao, sie spricht wie verteufelt von Krieg und Türkens Schädel; kurz, Azilia ist – ein schöner Mann!“⁵

Viele Punkte dieses Katalogs von ‚weiblichem‘ und ‚unweiblichem‘ Verhalten wirken aus heutiger Sicht seltsam – warum sollte eine Frau in Eile nicht ein wenig schneller essen, in Gesellschaft anderer mit übereinander geschlagenen Beinen sitzen oder im Konzert laut applaudieren? Für das angemessene ‚weibliche‘ Verhalten der damaligen Zeit ist die Aufzählung indes aussagekräftig. Zudem lassen sich daraus nicht nur Prämissen für das Benehmen von Frauen erkennen, sondern – und das geht einen Schritt weiter – auch, was bei Frauen als nicht angemessen empfunden wurde, bei Männern aber akzeptiert war. Die Grenzen zwischen den Verhaltensweisen von Frauen und Männern werden an einzelnen Beispielen aufgezeigt. Wenn eine Frau, und sähe sie auch noch so ansprechend aus, diese Grenzen überschritt, wurde sie als „*schöner Mann*“ betrachtet.

Saphirs imaginäre Azilia betätigt sich auch als Instrumentalistin. Gleich an zweiter Stelle der Aufstellung notiert der Autor, sie spiele „*nicht etwa Klavier, nein, die Violine*“. Einmal mehr zeigt dies den hohen Stellenwert des Musizierens von Bürgerfrauen, wie die Aufzählung auch sonst – genannt sind weiter „*Konzert*“ und „*Theater*“ – die Teilnahme am kulturellen Leben akzentuiert. Saphirs Pointe bei diesem Punkt zwei seiner Gegenüberstellungen ist jedoch die spezifische Wahl des Instruments – Geige statt Klavier. Keinen Zweifel lässt der Autor auf diese Weise daran, dass das Violinspiel eine Sache der Männer sei. Die Wahl des Instruments, mit dem eine Frau musizierte, war also ebenso ein Identifikationspunkt für das angemessene, hier als „*liebllich*“ umschriebene Verhalten einer Frau wie etwa die Art des Ganges oder das

5 Saphir, „*Charakteristische Daguerreotypen*“, S. 8f.

Thema der Konversation („*sie spricht wie verteuelt von Krieg und Türkenschädel*“), von eher obskuren Dingen wie der sportlichen Betätigung des Schlagens und Fechtens oder dem Beiwohnen bei Hinrichtungen ganz zu schweigen. Die Violine gehört dabei eindeutig in die Sphäre des Männlichen, während Saphir als ‚weibliches‘ Gegenstück das Klavier ausmacht – im 19. Jahrhundert in der Tat das Instrument der Bürgerfrauen und -mädchen schlechthin.

Nun ließe sich denken, Moritz Gottlieb Saphir habe bei der Zuordnung der Violine lediglich eine persönliche Haltung offenbart, die auch für Zeitgenossen überraschend gewesen sei. Denkbar wäre auch eine bloße Reflexion lokaler Verhältnisse. Doch Saphir, der eigentlich Literat war und sich in Sprachen gebildet hatte, stand als Autor, bissiger Satiriker und Journalist fest verwurzelt in bürgerlichen Kreisen und dürfte die Verhältnisse genau gekannt haben.⁶ Mit dem Genre Musikkritik kam er schon in seiner Zeit als einer der Autoren von Adolf Bäuerles „Wiener Theaterzeitung“ in Kontakt, publizistisch war er nicht nur in Wien, sondern auch in München, Berlin und Paris tätig. In Wien schuf er als Gründer und Herausgeber des „Humorist“ (ab 1837) eine lokale feuilletonistische Zeitschrift, die sich durchaus intensiv auch dem Wiener Musikleben widmete.

Dass Saphir das Instrument Violine so explizit in die Hände der Männer legte, entsprach in den Jahrzehnten um 1800 einer weit verbreiteten Haltung. Welch für Zeitgenossen einleuchtende Selbstverständlichkeit dies war, mag man schon aus der Platzierung des Gegenübers Violine und Klavier weit vorn in Saphirs Aufzählung entnehmen können. Doch daneben finden sich in den Publikationen eine Reihe weiterer direkter Hinweise auf den Antagonismus Frau und Violine. In der Presse der Zeit ist ganz direkt vom ‚unweiblichen Instrument‘ die Rede.⁷ Über die Geigerin Marianne Crux* (1772– nach 1807), eine in Mannheim geborene Geigerin, die 1787 gemeinsam mit Mozart reiste, schreibt Felix-Joseph Lipowsky: „*Diese Künstlerinn erhielt von ihrem Vater eine vortreffliche Erziehung. Sein Grundsatz war: Morgens werde das Mädchen als Mann und Nachmittags als Weib erzogen*“⁸ – offenkundig ein Erklärungsversuch dafür, dass diese Frau Geige spielte. Wie eine Rechtfertigung wirkt es, dass im Lexikon auch die „*Frauenzimmer-Arbeiten*“ betont wurden, die die Geigerin ebenfalls lernte.

In dieser Arbeit wird es um eben solche geschlechtlichen Zuordnungen gehen. Worin lagen die Gründe, dass Geigerinnen so kritisch betrachtet wurden? Warum passte das Instrument aus Sicht der Zeitgenossen so wenig zu ihrem Geschlecht, dass ein Autor wie Saphir das Violinspiel gar als Synonym für nicht angemessenes Verhalten sah? Im ersten Teil der Arbeit möchte ich in Anknüpfung an bestehende Forschungen die Hintergründe erhellen, die um 1800 zur Ablehnung von Geigerinnen führten.

6 Zu Moritz Gottlieb Saphir siehe Anton Schlossar, „Saphir, Moritz“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 56 Bde., Bd. 30, Leipzig 1890, S. 364–369.

7 Als Beispiel sei hier nur ein Konzert der Geigerin Teresa Ottavo genannt, nach dem die „Allgemeine musikalische Zeitung“ vom „unweiblichen Instrumente“ Violine schrieb, siehe AmZ 1835, Sp. 849.

8 Felix Joseph Lipowsky, *Baierisches Musik-Lexikon*, München 1811, S. 61.

Längst ist bekannt, dass die geschlechtliche Festlegung von Musikinstrumenten nicht mit der Violine aufhörte – für alle gebräuchlichen Instrumente der Zeit gab es entsprechende Zuordnungen⁹. Doch ist es kein Zufall, dass Saphir ausgerechnet die Violine als Beispiel wählte. Das Klavier und die Violine waren zu jener Zeit besonders bekannte, häufig gespielte Instrumente, ein Vergleich scheint entsprechend wirkungsvoll und für den Leser nachvollziehbar. Zudem erschienen trotz der Vorbehalte immer wieder einzelne Geigerinnen auf den Konzertpodien. Das ‚Unweibliche‘ an der Violine war also für manchen Leser mit einer handfesten Assoziation in Verbindung zu bringen.

Im zweiten Teil wird das Thema entsprechend personifiziert. Frauen traten mit ihren Violinen auch unter den für sie offensichtlich schwierigen Bedingungen auf, trotz der Ressentiments hat es Violinistinnen in diesen Zeiten stets gegeben. Was waren das für Frauen? Wie konnten sie sich in einer schwierigen Umgebung entwickeln? Sind die Lebensläufe dieser Frauen bisher im Verborgenen geblieben, so soll nun anhand ihrer Karrieren der Versuch unternommen werden, in vier biographischen Annäherungen Umfang und Art der künstlerischen Tätigkeit von Geigerinnen ans Licht zu bringen. Soweit möglich, wird zu zeigen sein, wie sich Geigerinnen innerhalb des für sie spezifischen Umfeldes entwickeln konnten.

Dass solche Frauen von den Zeitgenossen aus einem besonderen Blickwinkel gesehen wurden, ist schon an Moritz Gottlieb Saphirs Text zu erkennen. Er lässt am Ende seines Textes keinen Zweifel daran, wie schlecht es um das Ansehen einer Frau bestellt war, die sich so wenig um die Konventionen scherte wie jene Azilia, zu deren Betätigungen ja auch das Violinspiel gehörte. So habe sie zwar *„Bewunderer, aber keine Verehrer, tausend Anbeter, aber nicht einen Liebhaber“*¹⁰. Doch die ihr attestierte Wesensart schlägt sich nicht nur nieder auf den Erfolg bei den Männern, sie stellt auch ihre Glaubwürdigkeit in Frage: *„[M]an sieht sie denken und hört sie fühlen, aber man denkt und fühlt nicht mit, weil sie frevelnd aus ihren Grenzen getreten ist und eine Bilderstürmerin der sanften, zarten weiblichen Natur wurde“*¹¹.

1.1 Veränderlichkeiten – Sichtweisen im Laufe des 19. Jahrhunderts

Äußerungen wie jene Moritz Gottlieb Saphirs flankieren solche Haltungen, die innerhalb der konkreten Berichterstattung zum Musikleben sichtbar werden. Der bekannteste Text, der sich mit der Zuordnung von Musikinstrumenten und Geschlechtern auseinandersetzt, stammt von Carl Ludwig Junker und wurde schon 1784 veröffentlicht. Junker nimmt darin den Frauen bestimmte Instrumente aus der Hand: *„Wir behaupten von gewissen Instrumenten, sie wären keine Instrumente für Frauenzimmer: wenn wir eine Sirmen, eine Bayer die Violin spielen sehen, so ist es uns auffallend; wir wünschen, daß gewisse Instrumente nur von Männern gespielt würden, als zum Beyspiel, das Horn, das Violoncell, der Contrabaß, der Fagott, die Trompete. Es giebt wieder andre*

9 Siehe Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1991.

10 Saphir, *„Charakteristische Daguerreotypen“*, S. 9.

11 Ebd.

*Instrumente, die wir hievon ausnehmen, auf die wir das nicht gesagt haben wollen; Z. B. das Clavier, die Laute, die Zitter, die Harfe*¹² (vgl. ausführlich Kap. I 3.1). In auffällig ähnlicher Weise widmet sich mehr als hundert Jahre später Wilhelm Joseph von Wasielewski – einst Geiger am Leipziger Gewandhaus, dann Schumanns Konzertmeister in Düsseldorf und später dessen erster Biograph – in seiner Autobiographie ebenfalls Fragen der geschlechtlichen Zuordnung von Musikinstrumenten. Der Anlass war die Erinnerung an die Violoncellistin Lise Cristiani*, welche Wasielewski einst in Leipzig gehört hatte. Der Anblick einer Cellistin wie Cristiani erzeuge, so der Autor, „Unbehaglichkeit“. Bläserinnen, wie sie etwa in den „öffentlichen Produktionen“ einer „Wiener Damenkapelle“ zu sehen gewesen seien, hätten „leicht einen burlesken Beigeschmack. Wer’s nicht gesehen hat, denke sich einmal eine trompete-, horn- und posauneblasende oder gar fagottirende Dame. Welche Komik wird da bereits durch die bloße Vorstellung erregt! Und selbst die kleineren Blasinstrumente wie Flöte, Oboe und Klarinette empfehlen sich nicht für das zarte Geschlecht, weil die Handhabung dieser Tonwerkzeuge keineswegs zur Verschönerung des menschlichen Antlitzes beiträgt“¹³.

Wasielewski, so scheint es, hat ‚seinen‘ Junker gut studiert. Auch er geht zunächst von optischen Eindrücken aus, auch er teilt Musikinstrumente nach ihrer vermeintlichen Eignung für das weibliche Geschlecht in zwei Gruppen: „Füglich könnte man die Musikinstrumente in männliche und weibliche einteilen, wenn es darauf ankäme, zu entscheiden, was von denselben für das genus masculinum und für das genus femininum passend ist. Da wäre denn zu sagen, daß Klavier und Harfe oder Guitarre und Zither sich für weibliche Individuen ganz wohl eignen. Sie mögen sich daher mit denselben immer befassen. Von der Kultivierung der Orchesterinstrumente dagegen wäre doch jeder Dame abzuraten“¹⁴. In einem solchen Koordinatensystem der Zuordnungen bliebe den Frauen neben drei in dieser Zeit weitgehend bedeutungslosen Instrumenten nur das Klavier, das tatsächlich eine verbreitete, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gar eine ausufernd häufige Wahl war, so dass die große Anzahl von Pianistinnen wiederum Gegenstand kritischer Betrachtungen in den Medien wurde.¹⁵ Stimmt es also, dass es in den mehr als 100 Jahren zwischen Junker und Wasielewski in der Bewertung des Instrumentalspiels von Frauen keine Änderungen gab? Nicht ganz, denn Wasielewskis Zuordnungen gehen noch weiter: „Nur die Geige, welche in der fraglichen Beziehung gewissermaßen auf der Grenze des Zulässigen steht, möchte eine Ausnahme davon machen, obwohl nur für das Solospiel, denn zu Orchestergeigerinnen dürfte es trotz der angestrebten Frauenemanzipation wohl nicht kommen“¹⁶. Hatte

12 Carl Ludwig Junker, „Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens“, in: *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1784*, Freyburg 1784, S. 85–99, hier S. 85.

13 Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Aus siebzig Jahren. Lebenserinnerungen*, Stuttgart [u. a.] 1897, S. 93f.

14 Ebd., S. 94.

15 Zur Annäherung an die Rezeption von Pianistinnen in jener Zeit siehe das Kap. „Klavier“ in: Freia Hoffmann u. Volker Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 77), Hildesheim [u. a.] 2013.

16 Wasielewski, *Aus siebzig Jahren*, S. 94.

Junker die Violine noch ausdrücklich zu jenen Instrumenten gerechnet, die für Frauen nicht ‚schicklich‘ seien, stellt Wasielewski das Instrument zumindest auf die „*Grenze des Zulässigen*“. Eine Einschränkung bezieht sich auf das Spiel in (gemischt besetzten) Orchestern, die Hintergründe dieser Einschränkung dürften damit weniger in der Instrumentenwahl, als vielmehr in der Berufssituation für Musikerinnen zu suchen sein. Sicher, Wasielewskis Darstellung der Akzeptanz von Violinistinnen ist eine einzelne Meinung, sie stammt indes aus berufenem Munde. Schließlich hatte sich der Geiger als Autor einer umfassenden, vielmals wieder aufgelegten Monographie zum Violinspiel mit den ProtagonistInnen und ihren Vitae ausgiebig auseinandergesetzt. Gestützt wird dies durch sichtbare Veränderungen, insbesondere der erheblich gestiegenen Zahl an Geigerinnen, die am Ende des 19. Jahrhunderts im deutschen Musikleben öffentlich auftraten.

Was also war geschehen in dem Jahrhundert zwischen Junkers Schrift und Wasielewskis Autobiographie? Warum fand die Violine in Frauenhänden nun zumindest dann Akzeptanz, wenn sie als Soloinstrument benutzt wurde? Die Betrachtung der Modifikationen in der Wahrnehmung und ihre jeweiligen Begründungen kann diese Arbeit nicht leisten, dazu war das 19. Jahrhundert in seinen Veränderlichkeiten zu vielgestaltig. Doch wer, wie in dieser Arbeit, an den Anfang des langen 19. Jahrhunderts blickt, kann die Ursachen und Auslöser der die Geigerinnen begleitenden Animositäten zu erkennen versuchen. Diese Recherche nach den Ursachen der Ressentiments stellt die zweite Ebene der hier vorzunehmenden Aufarbeitung der Geigerinnengeschichte dar. Dabei gibt es zwar keine zeitliche Demarkationslinie, von der an sich diese Wahrnehmung gewandelt hätte. Noch spät am Ende des 19. Jahrhunderts finden sich gelegentlich Stimmen, die im Angesicht von Geigerinnen ihr Unwohlsein ausdrückten, ebenso wie es zu Beginn jenes Jahrhunderts Autoren gab, die sich beim Auftritt einer Violinistin nicht gleich genötigt sahen, die Frage der Instrumentenwahl zu erörtern. Doch lässt sich, bei aller Vorsicht mit historiographischen Periodisierungen, ein Umdenken der Kritiker in den 1830er Jahren, auf breiterer Front dann im Zusammenhang mit den Auftritten der Schwestern Teresa und Maria Milanollo in den 1840er Jahren nachweisen (vgl. Kap. III 7). Die Zeit des großen Erfolges des Schwesternpaares erscheint durchaus als Epochenschwelle, denn sie blieb nicht ohne Folgen für die Entwicklungsmöglichkeiten anderer geigender Zeitgenossinnen.

Der Prozess der Änderungen in der Geigerinnen-Wahrnehmung ist dabei ein Thema, das erinnerungswürdig ist. Dass sich „*Musikerinnen die Violine erst nach und nach eroberten*“¹⁷ mussten, erscheint heute kaum noch naheliegend. Denn wer jetzt in Musikschulen geht, in Orchester schaut oder die junge Generation der Violin-SolistInnen betrachtet, wird schnell feststellen, dass sich Frauen – ob als Liebhaberinnen oder in professioneller Weise – längst als Geigerinnen etablieren konnten. Würde man heute Geigerinnen „fragen, ob die Violine ein Instrument von Frauen oder von Männern ist, wären sie vermutlich über die Frage erstaunt: Selbstverständlich spielen heute Frauen

17 Elena Ostleitner u. Ursula Simek (Hrsg.), *Die Geige war ihr Leben. Drei Frauen im Portrait* (= Frauentöne 4), Strasshof 2000, S. 7 (Vorwort der Hrsg.).

wie Männer dieses Instrument auf internationalem Wettbewerbsniveau“¹⁸, stellen Susanne Rode-Breymann und Carolin Stahrenberg im Vorwort der von ihnen herausgegebenen Sammlung von Geigerinnen-Biographien fest, und weisen auf das Beispiel des Hannoveraner Internationalen Violin-Wettbewerbs hin, den seit dessen Bestehen 1991 „stets mehr Teilnehmerinnen als Teilnehmer“¹⁹ bestritten. Es scheint also so, als griffen die alten Wahrnehmungsmechanismen, die schon zu Wasielewskis Zeiten um 1900 nur noch teilweise anwendbar waren, heute nicht mehr. Diese Arbeit soll dabei, indem sie die Verhältnisse um 1800 thematisiert, die Ausgangslage klären helfen, aus der heraus später ein Wandel stattfand. Sie stellt gleichsam die Grundlage dafür dar, um nachmalige Veränderungen überhaupt einordnen und begreifen zu können.

Die Datierung des Untersuchungszeitraumes dieser Arbeit ist, da keine konkreten, das Thema zeitlich begrenzenden Eckpunkte auszumachen sind, nicht scharfkantig. Junkers Text beweist, dass Fragen der Instrumentenwahl von Frauen im deutschsprachigen Raum bereits in den 1780er Jahren ein öffentlich diskutiertes Thema waren, der Aufsatz steht am Beginn der in dieser Arbeit betrachteten Zeit. Intensiv wurde die Frage des Violinspiels von Frauen auch ein halbes Jahrhundert nach Junker diskutiert. George Dubourgs Verteidigung der Geigerinnen von 1836 soll hier ebenfalls noch Berücksichtigung finden. Damit korrespondierend legt auch das Geschehen im Musikleben einen Untersuchungszeitraum nahe, der von ca. 1780 bis ca. 1840 reicht. Denn Giovanni Battista Viottis Erscheinen – als markanter Moment sei hier sein erster, von Zeitgenossen sehr beachteter Auftritt in Paris 1782 genannt – steht am Anfang von Veränderungen in der Technik und Ästhetik des Violinspiels, die – das wird zu zeigen sein – auch für Frauen nicht folgenlos blieben. Dass sich mit den um 1840 langsam bekannter werdenden Schwestern Milanollo (erstmal 1842 im deutschsprachigen Raum) die Verhältnisse zu ändern begannen, wurde bereits erwähnt. Beginnend mit den ersten Konzerten Regina Strinasacchis in den 1770er Jahren bis hin zum Karriereende Elisabeth Filipowicz’ ca. 1840, passt auch die Auswahl der Biographien in diesen Zeitraum.

Die folgenden Abschnitte des Prozesses, durch den Frauen sich die Violine, wie oben zitiert, „nach und nach erobern“ konnten, mögen spätere Arbeiten nachzeichnen. Trotz aller Erfolge bei dieser Eroberung stellt sich dennoch auch heute noch die Frage, ob Frauen und Männer mit der Violine denn in gleicher Weise rezipiert würden. Der Blick auf die junge Generation von Geigerinnen, die in den letzten Jahren solistisch zunehmend erfolgreich wurde, lässt zumindest vermuten, dass durchaus weiterhin außermusikalische Kriterien eine Rolle spielen. So scheint es naheliegend, dass das Äußere dieser Frauen beim Spiel auch heute noch – wenn auch in gänzlich anderer Form – auf Erfolg und Entwicklungschancen von Violinistinnen Einfluss nimmt. Führte im frühen 19. Jahrhundert das Aussehen der Frauen beim Spiel zu grundsätzlichen Diskussionen über die Schicklichkeit ihres Handelns, so erscheinen äußere Attraktivität und damit entsprechende Vermarktungsmöglichkeiten heute als ein

18 Susanne Rode-Breymann u. Carolin Stahrenberg (Hrsg.), „... mein Wunsch ist, Spuren zu hinterlassen ...“. *Rezeptions- und Berufsgeschichte von Geigerinnen* (= Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender 1), Hannover 2011, S. 7 (Vorwort der Hrsg.).

19 Ebd.

Selektionskriterium, das über die Karrierechancen von Violinistinnen mit entscheidet. Die Frage nach den Rezeptionsmechanismen vor dem Hintergrund des Geschlechts ist somit – wenn auch unter anderen Prämissen – weiterhin aktuell, die Kenntnis ihrer Geschichte wird helfen können, auch die heutigen Verhältnisse zu verstehen und zu bewerten.

1.2 Einordnungen – InterpretInnen als ‚Objekte‘ der Musikforschung

Auch wenn einige der Violinistinnen des 19. Jahrhunderts, wie etwa Elisabeth Filipowicz und Teresa Milanollo, für den Eigengebrauch komponiert haben, wird hier ihre Tätigkeit als reproduzierende Künstlerinnen fokussiert. Als Interpretinnen gehören sie zu einer Gruppe von MusikerInnen, die im Zentrum des Musiklebens stehen. Innerhalb des Geflechts von Personen, aus deren Handlungen Musikleben entsteht, nehmen sie eine wichtige Position ein. Dies beginnt bereits mit ihrer Kerntätigkeit, der Werkwiedergabe: Allein die InterpretInnen sind es, die durch ihre künstlerisch reproduzierenden Fähigkeiten Musik erklingen lassen. Sie vermitteln damit zwischen Komponist und Hörer, können Werke dem Publikum und der Musikkritik näherbringen. Im *„Blick auf die Zirkulationssphäre des Hörens von, des Denkens in und des Sprechens über Musik“*, so schreibt Hans-Joachim Hinrichsen in seiner Arbeit über Hans von Bülow, habe *„nicht zuletzt auch die Interpretation als praktische musikalische Handlung eine bedeutende Stelle besetzt – eine Stelle, an der die mögliche Macht der Reproduktion als wichtiger Steuerungsfaktor für die Musikrezeption erscheint“*²⁰. Die Auswirkungen enden längst nicht mit dem Verklingen des Schlussakkords: *„Indem die angemessene Aufführung von Musik deren hermeneutisch-analytische Deutung nicht bloß voraussetzt, sondern diese auch ihrerseits wiederum beeinflusst, ist sie eine zwar selbst nicht begriffliche, aber eine kategorial erfaßbare, in ihrer öffentlich ausgeübten Form gesellschaftliche und bewußtseinsprägende Form der Vermittlung von Musik: praktische Interpretation“*²¹. Hans-Joachim Hinrichsen hat so *„eine fundamentale Rolle der musikalischen Praxis für die Rezeption von Musik“*²² verdeutlicht, und es ist von dort kein weiter Weg, zu den Voraussetzungen solch *„praktischer Interpretation“* die Individualität des ausführenden Künstlers, dessen Erfahrungen und dessen Lebensgeschichte zu zählen. Beatrix Borchard – auf die Einleitung ihrer Doppelbiographie der Eheleute Joachim sei hier explizit verwiesen – schreibt: *„Bei Interpretieren die Frage nach der Verknüpfung zwischen Leben und künstlerischer Arbeit und ihrer Auswirkung auf die Rezeption von Musik zu stellen, ist ein Novum. Musikgeschichte wird bis heute in erster Linie als Geschichte von Notentexten geschrieben. Die prägende Bedeutung der Aufführung, also der Interpretation und der interpretierenden Menschen für das Hören von Musik und das Denken über Musik, ist bisher kaum untersucht worden“*²³.

20 Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), Stuttgart 1999, S. 10.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim, Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien [u. a.] 2005, S. 22.

Dabei ist „*Interpretationsforschung* [...] eine noch junge Forschungsrichtung der Musikwissenschaft“²⁴. Sie stellt neben das Werk den interpretatorischen Umgang mit diesem als ebenfalls bedeutsame Kategorie. Der Vorgang des Nachschöpfens ist einer Anzahl von Faktoren unterworfen, auch individuelle Parameter nehmen Einfluss auf diesen Prozess. Zu letzteren zählen u. a. spieltechnische Fähigkeiten, der eigene Werkzugang, aber auch schwer zu messende Eigenschaften wie Persönlichkeit, Ausdrucksfähigkeit und -bedürfnis. Aus solcher Perspektive betrachtet, kann die Auseinandersetzung mit der praktisch-musikalischen Interpretation nicht an den Persönlichkeiten selbst vorübergehen, ist bei historischem Blickwinkel Interpretationsgeschichte nicht zuletzt Interpretengeschichte.

Die individuellen Parameter von Interpretation sind dabei ihrerseits keineswegs aus der kulturellen Umgebung loszulösen. Dazu gehören Aspekte, die den Vorgang des Interpretierens selbst maßgeblich beeinflussen. InterpretInnen handeln im Rahmen von Auführungskonventionen und Interpretationstraditionen, sie agieren dem Entwicklungsstand der instrumentenbaulichen Evolutionen entsprechend. Ihre Spielweisen differieren durch sich wandelnden Zeitgeschmack wie durch stilistische Konsequenzen der jeweiligen Ausbildungstradition. Sie gehen Wechselwirkungen ein mit ihrer jeweiligen Rezeption und entwickeln sich – beispielhaft seien hier die wissenschaftlichen Reflexionen über historische Musizierungsweisen und ihre praktisch musikalische Umsetzung im Rahmen der historisch informierten Aufführungspraxis genannt – an diesen weiter. „*In jedem Falle*“, so Hermann Danusers Band „*Musikalische Interpretation*“ des „*Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft*“, „*tritt zur Autorenintention eine Interpretensubjektivität hinzu. Über deren Stellenwert allerdings gehen die Meinungen scharf auseinander. Komponisten neigen dazu, ihren Anteil gering einzuschätzen, da sie die Autorenintention möglichst rein verwirklicht sehen möchten; Interpreten andererseits bewerten ihn, wiederum nicht ohne Gründe, gerne hoch*“²⁵.

Diese Arbeit ist sicher nicht als direkter Beitrag zur Interpretationsforschung in einem engeren Sinne angelegt, denn die Annäherung an die Spielweisen der Violinistinnen des 19. Jahrhunderts kann nur fragmentarisch bleiben. Die Schallaufzeichnung wurde erst Jahrzehnte nach dem hier betrachteten Zeitraum entwickelt. Tondokumente, wie es sie aus der Zeit um 1900 etwa von den Geigerinnen Maud Powell und Marie Soldat* gibt, liegen von früheren Protagonistinnen nicht vor. Auch von Teresa Milanollo, die erst 1904 starb und dementsprechend im Alter noch hätte vor den Trichter treten können, sind Aufnahmen nicht bekannt. Dass sich „*diese Not [...] in eine methodische Tugend ummünzen*“²⁶ lässt, hat Hans-Joachim Hinrichsen mit dem Hinweis auf die Problematik von Tonaufnahmen als Quellenbasis angemerkt. Doch für die Geigerinnen des früheren 19. Jahrhunderts stehen letztlich auch kaum andere Materialien zur Verfügung,

24 Andreas Ballstaedt u. Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte* (= Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Musikhochschule 1), Schliengen 2008, S. 9 (Vorwort der Hrsg.).

25 Hermann Danuser (Hrsg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 12. Bde., Bd. 11: *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992, S. 35.

26 Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 234.

aus denen sich verlässlich „die Prinzipien von *musikalischer Interpretation in ihrem womöglich systematischen Zusammenhang freilegen*“²⁷ lassen. Auf die Spielweisen der Frauen ist nur aus der Perspektive der musikkritisierenden Zeitgenossen zu schauen, und dass die Filterwirkung dieses Blicks stark ist, lässt sich schon aus den häufigen Kennzeichnungen des Geschlechts der jeweiligen Interpretin erahnen. Doch bereits daraus ist zu erkennen, dass hinter den jeweiligen Charakteristika der Spielweisen von GeigerInnen sowie ihrer Beschreibungen umfassendere kulturelle Faktoren stehen, die ihrerseits wieder auf diese Spielweisen und ihre Rezeption durch die Zeitgenossen Einfluss nehmen können. Daher soll in dieser Arbeit die Verbindung zur Interpretationsforschung mitgedacht werden. Denn die Art und Weise, wie eine InterpretIn Zugänge zu einem Werk finden kann, steht auch im Zusammenhang mit diesen Faktoren. Gesellschaftliche Umwälzungen haben oft kompositorische Spuren hinterlassen, und es ist zumindest zu vermuten, dass sie auch Aufführungen beeinflussten. Gesellschaftliche Grundbedingungen spiegelten sich ebenfalls in den Interpretationen, indem sie ihre Voraussetzungen beeinflussten. Die Dichotomie der Geschlechter in der bürgerlichen Epoche, deren Aufarbeitung seit Karin Hausen zahlreiche SozialwissenschaftlerInnen und HistorikerInnen beschäftigt, hat bis hinein in das Musikleben gewirkt. Dort betraf sie in ihren Auswirkungen auch und nicht zuletzt Instrumentalistinnen. Es wird zu zeigen sein, dass die Kategorie Geschlecht auch auf die Interpretationen von Geigerinnen Wirkung hatte – zumindest in der Sichtweise der Musikkritik jener Zeit.

Die Rolle, die InterpretInnen im Musikleben einnehmen, endet nicht in dem Moment, in dem sie ihr Instrument aus der Hand legen. Denn auch danach bleiben diese MusikerInnen ein Kernbestandteil des musikalischen Lebens, was schon am hohen Maß ihrer Vernetzungen sichtbar wird. So standen und stehen sie immer wieder in engem Kontakt zu KomponistInnen. Sie erfüllen für diese bisweilen, wie etwa an der Rolle Joseph Joachims bei der Entstehung von Johannes Brahms' Violinkonzert dokumentiert ist, Beratertätigkeiten in spieltechnischen Fragen, oder wirken als Inspirationsquelle, wie die ungarische Geigerin Stefi Geyer, die sowohl Béla Bartók als auch Othmar Schoeck zur Komposition von Violinkonzerten animierte. Die Reihe der InterpretInnen, die als AuftraggeberInnen von Werken Einfluss nahmen, ist lang, sie enthält zahlreiche sehr bekannte InterpretInnen und KomponistInnen, beispielhaft sei nur Yehudi Menuhins Auftrag an Béla Bartók genannt, aus dem 1944 dessen bedeutsame Sonate für Violine solo entstand. Art und Umfang dieser „*Funktion des Interpreten als eines Mitwirkenden, im Unterschied zu einem bloßen ‚Ausführenden‘ einer feststehenden Komponistentradition*“²⁸ wären systematisch noch zu klären, es lassen sich neben dem Genannten aber mühelos eine Reihe von Einzelbeispielen nennen. Dass sich auch Musikerinnen immer wieder im nahen Umfeld von TonschöpferInnen bewegten, wird an zahlreichen Beispielen im „Lexikon europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts“²⁹

27 Ebd., vgl. Danuser, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 11, S. 10–13.

28 Danuser, *Musikalische Interpretation*, S. 31, vgl. dazu den Abschnitt S. 30–33.

29 Freia Hoffmann (Hrsg.), *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=instrumentalistinnen-lexikon>, Zugriff am 12. Apr. 2013.

sichtbar. Andererseits arbeiteten InterpretInnen auch selbst komponierend, zumal, wenn es sich um reisende VirtuosInnen handelte, die für ihre Auftritte das auf die eigenen Fähigkeiten maßgeschneiderte Repertoire selbst besorgten. Die Trennlinien zwischen InterpretIn und KomponistIn sind entsprechend unscharf, die Verbindungen der InterpretInnen hin zur werkschöpfenden Seite auch auf diese Weise eng.

Auch untereinander knüpften InterpretInnen enge Verbindungen. Auf lokaler Ebene wirkten sie, etwa im Rahmen von Konzertgesellschaften³⁰, als kontinuierliche Motoren des örtlichen Musiklebens. In überregionaler Tätigkeit spannten reisende VirtuosInnen ihre Netze von Stadt zu Stadt und vermittelten dabei den jeweiligen lokalen Musikleben Impulse, etwa durch das Vermitteln neuer, am Ort noch nicht gehörter Werke oder durch innovative, dort bis dahin unbekannte Spieltechniken.

Daneben sorgten InterpretInnen – ob in privaten Verhältnissen oder später zunehmend in institutionellem Rahmen – für die Ausbildung des Nachwuchses und hatten in dieser Funktion, etwa im Rahmen der bürgerlichen Töchtererziehung, oft nahe Beziehungen zum Publikum. Bisweilen war auch der Kontakt zu Musikkritikern eng; im Fall der Pianistin Arabella Goddard* (1836–1922), die mit dem Kritiker der „Musical World“ James William Davison verheiratet war, berührten diese Kontakte gar das Privatleben. Andere Interpreten betätigten sich selbst als Musikkritiker, Hans von Bülow etwa schrieb u. a. für die „Neue Zeitschrift für Musik“ (NZfM) und die „Allgemeine deutsche Musikzeitung“³¹, Hugo Wolf für das boulevardeske Wiener „Salonblatt“³²; zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Paul Bekker zunächst Geiger bei den Berliner Philharmonikern, begann dann Musikkritiken zu verfassen und betätigte sich gleichzeitig als Intendant und Dirigent. Solch reflektierende Tätigkeit ist auch für InterpretInnen naheliegend, denn dass *„die Aufführung von Musik ohne vorherige oder wenigstens gleichzeitige Gedanken- und Deutungsarbeit nicht sinnvoll vorstellbar ist, bedarf keiner weiteren Ausführung“*³³. Derlei Auseinandersetzungen trugen auch in editorischer Weise Früchte, wie beispielsweise an Clara Schumanns Engagement als Herausgeberin der Werke ihres Ehemannes abzulesen ist.

Innerhalb des personalen Geflechts, aus dem heraus Musikleben entstehen kann, gehören die InterpretInnen mit ihren polyvalenten Eigenschaften und den Vernetzungen nach allen Seiten hin zu den Leitsternen. Aus ihrem Wirken heraus lässt sich viel erfahren über die Bedingungen, unter denen Musik zum Erklingen kam. Doch *„Interpretengeschichte“*, schreibt Beatrix Borchard, *„ist ein vernachlässigtes Feld in einer Musikwissenschaft, die – zugespitzt formuliert – nach wie vor Musikgeschichte in erster Linie als eine Geschichte von Werken ohne Menschen begreift“*³⁴. Dass sich, dem

30 Siehe dazu Peter Schleuning, *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart [u. a.] 2000, S. 237–248.

31 Vgl. Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 45–55.

32 Die Kritiken Wolfs sind gesammelt gedruckt in: Leopold Spitzer u. Isabella Sommer (Hrsg.), *Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt. Mit Kommentar*, 2 Bde., Wien 2002.

33 Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 9.

34 Beatrix Borchard, *„Die Regel und die Ausnahmen. Reisende Musikerinnen im 19. Jahrhundert“*, in: *Le musiciens et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, hrsg. von Christian Meyer (= Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation 1), Berlin 2003, S. 173–202, hier S. 177.

entgegengesetzt, Musikgeschichte anhand von InterpretInnen gleichsam vermenschlichen ließe, ist angesichts der Mannigfaltigkeit ihrer Haupt- und Nebentätigkeiten leicht zu denken. Wer in die Lebensgeschichten von InterpretInnen eintaucht, erhält einen Einblick in die Abläufe musikalischen Handelns. Als Teil „*eines Musikverständnisses, das nicht nur Werke im Sinne von geschriebenen Notentexten meint, sondern alle Aspekte des Lebens mit einbezieht, die mit der Produktion, Reproduktion und Rezeption von Musik verbunden sind*“³⁵, soll diese Arbeit nicht nur einen Beitrag zur Geschichte des Violinspiels, sondern auch zur Interpretengeschichte in einem erweiterten Sinne darstellen.

Über Biographik ist in den letzten Jahren viel gesprochen worden, auch den Genderzweig der historischen Musikwissenschaft hat diese Form der wissenschaftlichen Darstellung bewegt.³⁶ Dass auf Biographien vor noch nicht langer Zeit in grundsätzlich kritischer Weise geblickt wurde, dass etwa die heroisierenden Monumentalbiographien des 19. Jahrhunderts heute als wenig nachahmenswert empfunden werden, muss hier nicht ausgebreitet werden. Allerdings scheint ein Hinweis sinnvoll: Für das Verfassen der Biographien von Geigerinnen mag schon die 1885 von Guido Adler ausgesprochene Relativierung, nach der sich „*die Biographistik [...] in letzter Zeit unverhältnismäßig in den Vordergrund gedrängt*“³⁷ habe (Adler ordnet die Biographik zudem geradezu provokativ an das Ende der „*Hilfswissenschaften*“³⁸ ein), nicht anwendbar zu sein, ebenso wenig wie der Verriss der Biographik durch Carl Dahlhaus aus dem Jahr 1975.³⁹ Denn in beiden Fällen wendet sich die Kritik an ein Thema, das auf Violinistinnen nicht oder nur nebensächlich zutrifft: Adler erwartet, dass „*die moderne Kunstwissenschaft [...] vor Allem die Kunstwerke zur Grundlage der Forschung nehmen*“⁴⁰ würde, und auch Dahlhaus spricht ausdrücklich von Komponisten-Biographien. Von heroisierenden Komponistenbildern sind die Biographien von Violinistinnen jedoch gewiss nicht betroffen, und die Forderung nach einer ausschließlichen, vom Werden und Sein der Komponisten nicht überschatteten Werkorientierung betrifft InterpretInnen nicht. Die Werthaltigkeit von Lebensgeschichten, die sich über sie erzählen lassen, steht schon aufgrund ihres gerade skizzierten, umfangreichen Tätigkeitsprofils außer

35 Borchard, *Stimme und Geige*, S. 22.

36 Als einführende Forschungsüberblicke siehe Melanie Unseld, Art. „*Biografie*“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr u. Melanie Unseld, Kassel [u. a.] 2010, S. 147f., und Dies., „*Musikalische Biografie – Eine Bestandsaufnahme*“, in: *Rheinische Sängerinnen des 20. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme in Wort und Ton*, hrsg. von Thomas Synofzik u. Susanne Rode-Breymann, Köln 2002, S. 1–9. Einen methodischen Ansatz zum Umgang mit Biographien in der Musikwissenschaft liefert beispielsweise Beatrix Borchard, „*Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren der Biographik*“, in: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel u. Johannes Laas, Würzburg 2004, S. 30–45. Die inzwischen erschienene Schrift Melanie Unselds, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (= Biographik. Theorie, Kritik, Praxis 3), Köln [u. a.] 2014, konnte für diese Arbeit nicht mehr verwendet werden, es sei jedoch ausdrücklich darauf verwiesen.

37 Guido Adler, „*Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*“, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5–20, hier S. 10.

38 Ebd.

39 Carl Dahlhaus, „*Wozu noch Biographien?*“, in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 1 (1975), S. 82.

40 Adler, „*Umfang, Methode und Ziel*“, S. 6.

Frage, ihre Biographiewürdigkeit resultiert damit gleichsam aus sich selbst. Denn ihre Biographien ermöglichen einen zusätzlichen Blick auf die Entwicklungsmöglichkeiten von InterpretInnen, indem sie durch das Beleuchten der Individualfälle ihrerseits Rückschlüsse erlauben auf umgebende Verhältnisse. Der Göttinger Forscher Hans Erich Bödeker umschreibt eine mögliche Bedeutung von Lebenstexten: „*Die neue, reflektierte Biographie begreift den untersuchten Menschen zwar als ein einzigartiges, moralisch gesprochen autonomes, historisches Individuum, doch zugleich begreift sie ihn als Teil seiner historischen Lebenswelten. Die untersuchte Person steht nicht mehr länger für sich selbst, sondern wird vielmehr als Teil einer Sozialgruppe interpretiert. Die moderne biographische Forschung geht, da sie Individuum und Gesellschaft nicht mehr länger als Dichotomie begreift, von einem soziologischen Begriff der historischen Persönlichkeit aus. [...] Biographie verknüpft [...] Gesellschaftlichkeit, Kultur und Subjektivität*“.⁴¹ Eine Orientierung an Interpretengeschichte, welche die Bedeutung der Personen und dabei insbesondere der ausführenden Musiker als erheblichen Faktor von Musikleben akzentuiert, lässt die Bedeutung des Einzelnen als wesentlich erscheinen.

1.3 Annäherungen – Geigerinnen als soziale Gruppe

Wie lässt sich nun die Position der Geigerinnen innerhalb des Gefüges von InterpretInnen bestimmen? Eine erste Annäherung ermöglichen Monographien. Seit dem 19. Jahrhundert besteht eine Tradition monographischer Veröffentlichungen zum Violinspiel. Eingebettet in umfassende Abhandlungen zum Instrument und dessen Geschichte, in anderen Büchern als Haupt- oder gar einziger Bestandteil, finden sich oft ausführliche Beschreibungen der Geschichte des Violinspiels, in denen als bedeutsam empfundene ViolinistInnen mehr oder minder ausführlich porträtiert werden. Beispiele für diese Art von Violin- und ViolinistInnen-Monographien sind die Schriften von George Dubourg (1836)⁴², Wilhelm Joseph von Wasielewski (1869)⁴³, Henry Charles Lahee (1899)⁴⁴, Paul Stoeving (1906)⁴⁵, Andreas Moser (1923)⁴⁶, Arthur Pougin (1924)⁴⁷, Max Grünberg (1925)⁴⁸ und Edmund van der Straeten (1933)⁴⁹. Der Anspruch dieser Bücher ist stark unterschiedlich, er reicht von beinahe trivialem Ansatz (Stoeving) bis hin zur Wissenschaftlichkeit (Moser), auch der Umfang der darin enthaltenen biographisch-historischen Abrisse ist verschieden. Ähnlich sind sich viele dieser

41 Hans Erich Bödeker, „*Biographie. Annäherungen an den gegenwärtigen Forschungs- und Diskussionsstand*“, in: *Biographie schreiben*, hrsg. von dems., Göttingen 2003, S. 9–64, hier S. 20.

42 George Dubourg, *The Violin. Being an Account of that Leading Instrument and its most Eminent Professors, from its Earliest Date to the Present Time: Including Hints to Amateurs, Anecdotes, &c.*, London 1836.

43 Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig 1869.

44 Henry Charles Lahee, *Famous Violinists of To-day and Yesterday*, Boston 1899.

45 Paul Stoeving, *Von der Violine*, Berlin³ 1921.

46 Andreas Moser, *Geschichte des Violinspiels*, Berlin 1923.

47 Arthur Pougin, *Le Violon, les Violonistes et la Musique de Violon du XVIe au XVIIIe Siècle*, Paris 1924.

48 Max Grünberg, *Meister der Violine*, Berlin [u. a.] 1925.

49 Edmund van der Straeten, *The History of the Violin. Its Ancestors and Collateral Instruments from Earliest Times to the Present Day*, 2. Bde., Bd. 2, London 1933.

Bücher jedoch in ihrer Anlage. Die Autoren gliedern die Anordnung ihrer Kapitel epochal nach Zeiten, politisch-geographisch nach Nationalitäten und bisweilen zudem personal nach als besonders bedeutsam bewerteten Repräsentanten des Violinspiels. Viele der in den Kapiteln Beschriebenen haben einander gekannt, voneinander gelernt, gemeinsame Charakteristika des Spiels ausgeprägt. Eine solche Gliederung stellt Sinnzusammenhänge her, sie verbindet Personen um einen herausragenden Geiger oder eine Ausbildungsinstitution zu Schulen, stellt chronologische Entwicklungen dar und verweist auf epochal oder regional bedingte Besonderheiten des Spiels.

Derlei Zuordnungen sind eigentlich wenig abhängig vom Geschlecht. Geigerinnen lassen sich ebenfalls in die Ausbildungstraditionen und spieltechnische wie künstlerische Zugehörigkeiten einpassen, und bisweilen werden sie in diesen Schriften auch an entsprechenden Stellen erwähnt. Dennoch finden sich in einigen der genannten Bücher (so bei Dubourg, Lahee, Stoeving, Pougin und Grünberg) eigene Kapitel, in denen Geigerinnen gesondert betrachtet werden. Statt, wie bei den Geigern, auf biographische, regionale oder künstlerische Eigenarten einzugehen und daraus Zusammenhänge abzuleiten, werden unter einer Überschrift Violinistinnen abgehandelt, die ihre Kunst in ganz unterschiedlichen Zeiten ausübten, aus ganz verschiedenen Regionen und Ausbildungs- sowie Aufführungstraditionen stammten, einander überwiegend nicht gekannt oder auch nur gehört haben. Von den Autoren wurde das Merkmal der Geschlechtergrenze zur Zuordnung offenkundig als stärker empfunden als all jene Kriterien, die für die männlichen Kollegen Anwendung fanden.

Dass jene schreibenden Fachleute geigenden Frauen einerseits die Einordnung nach üblichen Kriterien verweigerten, zeugt von der Besonderheit, manchmal vielleicht auch Absonderlichkeit, die diese Frauen in ihren Augen besaßen. Dennoch legten diese Autoren auf eine – bisweilen ausführliche – Darstellung von Geigerinnen wert. Dies zeigt andererseits, dass sie das Auftreten dieser Frauen nicht als Marginalie abtaten. Geigerinnen waren schon George Dubourg 1836 so wichtig, dass er ihnen ein eigenes Kapitel widmete.

Was findet sich nun inhaltlich in den Abschnitten über Geigerinnen? Zum einen spiegeln sich darin zumindest indirekt Haltungen der Zeit wider. George Dubourg beginnt sein Kapitel mit einer langen und eindrucksvollen Verteidigung dessen, dass Frauen überhaupt Violine spielten (vgl. Kap. I 3.2) – ein Zeichen für die Diskussionswürdigkeit des Phänomens in jener Zeit. Henry Charles Lahee hingegen stellt am Ende des 19. Jahrhunderts in seinem Kapitel über Geigerinnen fest, dass die Verhältnisse inzwischen im Wandel begriffen waren: „*During the past forty or fifty years the violin has become a fashionable instrument for ladies, and has become correspondingly popular as a profession for those who are obliged to earn a living*“⁵⁰. Eine Meinung, die übrigens durchaus zur im vorherigen Kapitel zitierten Haltung Wasielewskis passt. Bei Paul Stoeving, der sein inhaltlich wie äußerlich kleinformatiges Buch „Von der Violine“ erstmals 1906 veröffentlichte, wird schließlich klar, dass sich die Zeiten nun endgültig geändert hatten. Sein Zugang ist affektiv, er akzentuiert vermeintliche Weiblichkeit

50 Lahee, *Famous Violinists*, S. 300.

schon im Titel des Kapitels „*Die Geigerin (Eine Rhapsodie)*“⁵¹, dann im Angesicht der Violinistinnen („*Und so kam es, dass die ‚Geigerin‘ in ihrer Anmut und ihren Reizen uns erstand*“⁵²) und nimmt schließlich in der Betrachtung von Geigerinnen eine geradezu voyeuristische Haltung ein („*Von unserem Platze, wir lieben das Halbdunkel, die ungestörten Ecken des Parterres, erscheint das ferne aufsteigende Podium [...]. Das Orchester? Ja. – Es sind Schülerinnen, die spielen. Du lauschest dem sanften Steigen, Fallen, Steigen der Musik; doch lauschend – durch die halbgeschlossenen Augenlider und durch den Licht- und Hitzedunst – schmelzen allmählig Klang und Bewegung in eins zusammen*“⁵³). Trotz der vollkommen unterschiedlichen Herangehensweisen wird in jedem dieser Beispiele deutlich, dass den Geigerinnen eine besondere, von den Männern verschiedene Behandlung zuteil wurde.

Zum anderen lassen sich in diesen Kapiteln biographische Anmerkungen über Geigerinnen finden – ausführlich etwa bei Arthur Pougin, punktuell beispielsweise bei Max Grünberg. Aus der Summe dieser biographisch-künstlerischen Notizen entsteht eine Historie des Violinspiels von Frauen. Dadurch wird das, was in all den umgebenden Kapiteln über Männer entwickelt wird, gleichsam in einer Art Paralleluniversum noch einmal für Frauen entworfen. Damit werden beide anhand des Kriteriums Geschlecht feinsäuberlich voneinander getrennt, Geigerinnen innerhalb des großen Personenkreises der InterpretInnen als eigene soziale Gruppe konstruiert.

Zumindest die retrospektiv verfassten Texte dieser Art dürften wohl weniger auf eigenen Eindrücken als vielmehr auf recherchierten Aussagen von Zeitgenossen beruhen. Die explizite Trennung der Geschlechter bei Geigerinnen ließe sich damit als summarisches Ergebnis jener Eindrücke verstehen, wie sie insbesondere in den in Periodika veröffentlichten Konzertkritiken geschildert werden. Um sich der Situation von Violinistinnen in dieser Arbeit annähern zu können, wird daher der Blick auf die zeitgenössische (Original-)Rezeption von großer Bedeutung sein. Denn die Wahrnehmungen und Beschreibungen, so subjektiv sie im Einzelfall auch sein mögen, umschreiben den Entwicklungsrahmen der Geigerinnen. Dies geschieht in indirekter Weise, indem aus den Texten und Anmerkungen in zeitgenössischen Zeitschriften und Zeitungen Faktoren wie Karrierestationen, Auftrittsmöglichkeiten, Publikumsreaktionen usw., zudem auch biographische Informationen gewonnen werden können. Und es geschieht in direkter Weise, wenn Konzertkritik einerseits als meinungsbildende, andererseits als Haltungen der Umgebung spiegelnde Instanz betrachtet wird. Auch Konzertkritik selbst wird somit zu einem der Faktoren, welche die Entwicklungschancen von Geigerinnen bestimmten.

Das Schreiben von monographischen Büchern zur Instrumenten- und Spielgeschichte von ViolinistInnen setzte sich auch im 20. Jahrhundert fort. Aus der Trennung der Geschlechter in der Grundanlage dieser Werke entwickelte sich unbemerkt eine Tradition: Walter Kolneders historisch-biographischer Abriss des Violinspiels im 20. Jahrhundert

51 Stoeving, *Von der Violine*, S. 287. Das Kapitel existiert auch in früheren Auflagen.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 289.

nennt im Kapitel „*Grosse Geiger unseres Jahrhunderts*“⁵⁴ nur Männer. Strikt getrennt fügt er nach den rund 20 Seiten Geigern auf rund eineinhalb Seiten noch ein paar „*Grosse Geigerinnen unseres Jahrhunderts*“⁵⁵ hinzu. Später enthalten auch die Monographien von Joachim W. Hartnack, erstmals 1967 erschienen, und Albrecht Roeseler entsprechende Kapitel, in denen die Geigerinnen von Geigern getrennt werden.⁵⁶ Bei Margaret Campbell finden sich drei entsprechende Abschnitte, wobei dem ersten (in dem es eigentlich um Wilma Norman-Neruda geht), eine kurze Historie von Geigerinnen vorangestellt wird.⁵⁷ Schließlich nutzt auch Harald Eggebrecht noch im Jahr 2000 das Geschlecht als Ordnungskriterium für zwei Kapitel, wobei Geigerinnen hier (wie auch bei Campbell, Roeseler und Hartnack) nicht ausschließlich in entsprechende Abschnitte gezwängt wurden.⁵⁸ Es ist mir bewusst, dass ich mit dieser Arbeit ebenfalls eine solche Trennung vollziehe. Grundsätzlich gar ließe sich die grobe Gliederung mit der des ältesten Beispiels vergleichen: Schon George Dubourg hat, wenn auch auf viel knapperem Raum, in seinem Kapitel „Woman Violinists“ zunächst Geschlechterfragen diskutiert, um danach einzelne Protagonistinnen näher zu umschreiben. Kein schlechtes Vorbild, wie ich meine, hat doch Dubourg in für Violinistinnen dunklen Zeiten für sie Partei ergriffen. Um die Diskussionen über Geigerinnen zu rekonstruieren, die in Dubourgs Zeiten herrschten, scheint es mir indes ohnehin unabdingbar, auch für diese Arbeit die Geschlechtergrenze als erstes Ordnungskriterium zu nutzen.

Keineswegs beschäftigen sich nur die eben genannten Monographien mit Violinistinnen. Zwar ist der Forschungsstand zu diesem Thema nicht umfangreich, doch nimmt das Interesse an diesen Frauen gerade in der jüngeren Vergangenheit zu. Davon zeugen beispielsweise zwei Sammelbände: Ausführlich haben Kay Dreyfus u. a. die Violinistinnen Marie Soldat, Mary Dickenson-Auner und Alma Moodie porträtiert.⁵⁹ Gleich zehn Violinistinnen würdigt der von Susanne Rode-Breymann und Carolin Stahrenberg herausgebrachte Band „...mein Wunsch ist, Spuren zu hinterlassen...“. Rezeptions- und Berufsgeschichte von Geigerinnen“⁶⁰, die Spanne der dort beschriebenen Frauen reicht von den Schwestern Milanollo bis zur 2002 verstorbenen Dorothy DeLay. Beide Bücher behandeln keine Violinistinnen, die im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit

54 Walter Kolneder, *Das Buch der Violine. Bau, Geschichte, Spiel, Pädagogik, Komposition*, Zürich 1972, S. 537–556, hier S. 537.

55 Ebd., S. 557f.

56 Siehe Joachim W. Hartnack, *Grosse Geiger unserer Zeit*, München [u. a.] ⁴1993, S. 297–318; in der Erstauflage von 1967 gibt es ein entsprechendes Kapitel. Albrecht Roeseler, *Große Geiger unseres Jahrhunderts*, München [u. a.] 1987.

57 Siehe Margaret Campbell, *Die großen Geiger. Eine Geschichte des Violinspiels von Antonio Vivaldi bis Pinchas Zuckerman*, aus dem Engl. von Isabella Nadolny, Königstein 1982, S. 90–93.

58 Siehe Harald Eggebrecht, *Große Geiger. Kreisler, Heifetz, Oistrach, Mutter, Hahn & Co.*, München [u. a.] 2000, S. 129–140, S. 199–211.

59 Kay Dreyfus, Margarethe Engelhardt-Krajanek u. Barbara Kühnen, *Die Geige war ihr Leben. Drei Frauen im Portrait* (= Frauentöne 4), Strasshof 2000.

60 Susanne Rode-Breymann u. Carolin Stahrenberg (Hrsg.), „...mein Wunsch ist, Spuren zu hinterlassen...“. *Rezeptions- und Berufsgeschichte von Geigerinnen* (= Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender 1), Hannover 2011.

tätig waren, dennoch sind sie für das Thema hier wertvoll, denn sie tragen zu einer langsam entstehenden, reflektierten Historiographie der Violinistinnen bei.

Von direkterer Relevanz für diese Arbeit sind die beiden online zugänglichen Speziallexika „MUGI – Musik und Gender im Internet“⁶¹ sowie das „Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts“ des Sophie Drinker Instituts⁶², die jeweils auch eine Reihe von Violinistinnen porträtieren. Hinzu kommen weitere Forschungen zu einzelnen Personen. Den vier Biographien im zweiten Teil dieser Arbeit sind jeweils ein Forschungsstand und die Umschreibung der Quellenlage vorangestellt.

Während es also zu einzelnen Protagonistinnen bereits biographische Arbeiten gibt, haben sich bisher nur wenige Forschungen systematisch mit den Entwicklungsbedingungen für Geigerinnen in den Jahrzehnten um 1800 auseinandergesetzt. Freia Hoffmann klärt in „Instrument und Körper“⁶³ umfassend die geltenden Prämissen für die Instrumentenwahl von Frauen, lässt Professionalisierungsschranken sichtbar werden und verdeutlicht die Wahrnehmungsdimension des Äußeren in der Rezeption von Instrumentalistinnen. Paula Gilletts Arbeit zu den „Musical Women in England 1870–1914“⁶⁴ überschneidet sich weder räumlich noch zeitlich mit dieser Arbeit. Doch schaut Gillett auch auf die Verhältnisse vor ihrem eigentlichen Untersuchungszeitraum. Das Violinspiel von Frauen thematisiert sie dabei ausführlich, wobei sie u. a. auf die Assoziationen eingeht, die die Violine mit Übernatürlichem und dem Teufel verbinden. Ebenfalls auf die althergebrachten Vorstellungen von der Violine als Instrument des Teufels geht Maiko Kawabata ein. In ihrem Aufsatz „Virtuosity, The Violin, The Devil... What really makes Paganini ‚Demonic‘?“⁶⁵ widmet sie sich nicht nur (dem auch in dieser Arbeit exemplarisch betrachteten) Teufelsgeiger par excellence, sondern schaut zudem auf die geschlechtliche Komponente der stark maskulin besetzten Symbolik der Geige in dieser Zeit. In einem weiteren Aufsatz, „Virtuoso Codes of Violin Performance. Power, Military Heroism, and Gender (1789–1830)“⁶⁶, thematisiert Kawabata Militarismus und Heroismus in der Violinmusik und dem Violinspiel. Der Solist wird dabei zum Helden, und „*inherent in the idea of ‚heroic‘ violin performance was the player’s masculinity, performed or even confirmed by the act of wielding and applying the bow*“⁶⁷. Für die Sicht auf das Instrument in den Händen der Geiger, aber auch für Frauen, die mit dem Instrument selbst konzertierten, blieb dies nicht ohne Auswirkungen, wie Kawabata deutlich macht.

61 Hrsg. von Beatrix Borchard, http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/index.php, Zugriff am 14. Juli 2013.

62 Hrsg. von Freia Hoffmann, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=instrumentalistinnen-lexikon>, Zugriff am 14. Juli 2013. Auf die Artikel des Sophie Drinker Instituts wird in dieser Arbeit jeweils mit einem Sternchen verwiesen.

63 Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1991.

64 Paula Gillett, *Musical Women in England, 1870–1914. „Encroaching on All Man’s Privileges“*, London 2000.

65 Maiko Kawabata, „Virtuosity, The Violin, The Devil... What really makes Paganini ‚Demonic‘?“, in: *Current Musicology* 83 (2007), S. 85–108.

66 Maiko Kawabata, „Virtuoso Codes of Violin Performance. Power, Military Heroism, and Gender (1789–1830)“, in: *19th-Century Music* 28 (2004), S. 89–107.

67 Ebd., S. 104.

Eine Reihe weiterer Forschungen spielen für diese Arbeit eine erhebliche Rolle, sie können hier nicht alle genannt werden. Beispielhaft für den in dieser Arbeit wichtigen Themenkomplex der Entwicklung von Violinspiel und -technik um 1800 sei hier ein Aufsatz von Clive Brown genannt.⁶⁸ Eine wichtige Person ist in diesem Zusammenhang Giovanni Battista Viotti. Für Leben und Wirken des Geigers wurden die Arbeiten von Warwick Lister⁶⁹ und Denise Yim⁷⁰ herangezogen.

2 Das Material

2.1 Lexika

Woher nun lassen sich Informationen über die Geigerinnen um 1800 gewinnen? Einen ersten Zugang ermöglichen Lexika. Diese vermitteln nicht nur (meist sehr grobe) Karriereabläufe, sondern auch biographische Grundinformationen wie Herkunft, Lebensdaten usw. Die ältesten, Personalinformationen nennenden Musiklexika sind zugleich frühe Beispiele biographischen Schreibens über MusikerInnen. Nachschlagewerke wie Johann Gottfried Walthers 1732 erstmals veröffentlichtes „Musicalisches Lexicon“ zeugen mit ihren Personeninformationen vom sich langsam steigernden Interesse an den handelnden Personen. Später, im 19. Jahrhundert, fand eine zunehmende Differenzierung musikbezogener Lexika statt, die sich anhand der von ihnen erfassten Themen systematisieren lassen. Zu unterscheiden sind Universallexika, allgemeine Sachlexika, biographische sowie Speziallexika.⁷¹ Diese Differenzierung entwickelte sich im 19. Jahrhundert, fraglos im Zusammenhang mit dem Zuwachs an musikalischem Fachwissen, aber auch verbunden mit einem gesteigerten Informationsbedürfnis des musikinteressierten bürgerlichen Publikums.

Sachlexika blieben weitgehend unberücksichtigt, dagegen sind die universellen Enzyklopädien und mehr noch die biographischen Lexika des 19. Jahrhunderts von Bedeutung für diese Arbeit. Auch die wenigen Speziallexika, die inhaltlich in den thematischen Kontext passen, wurden benutzt.

Die Anzahl der Lexika nahm im 19. Jahrhundert erheblich zu. Zahlreiche Veröffentlichungen lexikalischen Typus⁷² sind in dieser Zeit entstanden, die heute hinsichtlich ihrer – oft regional eingegrenzten – Thematik und Verbreitung abseitig sind. Schon daher konnten nicht alle Lexika der Epoche hinzugezogen werden. Hinsichtlich der Recherchen und der Verfügbarkeit war das „World Biographical Information System“ (WBIS)⁷², nutzbar über das Internet (DFG-Nationallizenzen), eine wesentliche Ergänzung der konventionellen Recherchemethoden.

68 Clive Brown, „*Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing*“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 113 (1988), S. 97–128.

69 Warwick Lister, *Amico. The Life of Giovanni Battista Viotti*, Oxford [u. a.] 2009.

70 Denise Yim, *Viotti and the Chinnerys. A Relationship Charted through Letters* (= Music in the Nineteenth-Century Britain), Aldershot [u. a.] 2004.

71 MGG Finscher, Sachteil Bd. 6, Sp. 1390, Art. „Musiklexika“.

72 Word Biographical Information System, Zugang über DFG-geförderte Lizenzen für elektronische Medien, online: <https://www.nationallizenzen.de/>, Zugriff am 8. Nov. 2014.

2.2 Periodika

2.2.1 Musikzeitschriften

Im Mittelpunkt der Quellenauswertungen und -nutzungen für diese Arbeit standen indes nicht bereits vorformulierte biographisch-lexikalische Texte. Vielmehr wurde durch die Verwertung von Zeitschriften auf ein Grundmaterial zurückgegriffen, aus dem heraus selbst systematisch-thematische, aber auch biographische Texte erstellt werden können.

Dabei befanden sich – und dies ist für den Kontext dieser Arbeit durchaus bedeutsam – die Musikzeitschriften jener Zeit in inhaltlicher wie formaler Fortentwicklung. Zunächst, im 18. Jahrhundert, waren solche, von einzelnen Personen publizierten Periodika wie Johann Matthesons „Critica Musica“ (erschieden 1722/23, 1725 als erste Musikzeitschrift im deutschsprachigen Raum) oder Friedrich Wilhelm Marpurgs „Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik“ (1754–1762, 1778) vor allem fachspezifische Blätter, die, wie Imogen Fellingner schreibt, *„ihre Aufgabe vornehmlich darin sahen, durch kritische Darlegungen über die ältere und neuere Literatur die Entwicklung einer musikalischen Wissenschaft zu fördern und ihr zu allgemeiner Anerkennung zu verhelfen“*⁷³. Dabei fußten diese frühen Periodika einerseits auf der Tradition der universal ausgerichteten Gelehrten-Zeitschriften, andererseits auf den moralischen Wochenschriften. In den frühen Musikblättern spielte das Tagesgeschehen eine untergeordnete Rolle. Informationen über Konzerte und die darin aktiven MusikerInnen waren dementsprechend eher selten zu finden. Rezipienten solcher Publikationen waren Kenner, weniger jedoch Liebhaber.

Die Ausrichtung auf das Fachpublikum relativierte sich erstmals mit den „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend“ (1766–1770). Ihr Herausgeber Johann Adam Hiller schreibt in der ersten Ausgabe: *„Wir werden uns bey allen unsern Anzeigen und Beurtheilungen an die Stelle der Liebhaber setzen, und grade so viel von einer Sache sagen als sie nothwendig wissen müssen“*⁷⁴. Damit begann eine Entwicklung, in der die Darstellung der aktuellen Musik und des zeitgenössischen Musiklebens innerhalb der Musikzeitschriften an Bedeutung gewann. Noch einmal Fellingner: *„War die ‚kritische‘ Zeitschrift ein Kennzeichen für das Zeitalter des Rationalismus, so tritt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Zug zum ‚Allgemeinen‘, zur Universalität deutlicher hervor. Mit ihm verbindet sich bei den Zeitschriften eine stärkere Neigung zur Aktualität, damit aber auch zugleich die Absicht, die öffentliche Meinung zu beeinflussen“*⁷⁵. Dies gipfelte 1798 in der Gründung der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ (AmZ, 1798–1848) durch Friedrich Rochlitz, mit der der Prototyp der universal ausgerichteten Musikzeitschriften ihre Ausprägung fand. Explizit richtete sich die AmZ nun ebenso an Fachleute wie an Liebhaber und kündigte schon zu Beginn an, dass Abhandlungen *„so bearbeitet [würden], dass nicht nur der*

73 Imogen Fellingner, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1968, S. 11.

74 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, Erstes Stück 1766, S. 7.

75 Fellingner, *Verzeichnis der Musikzeitschriften*, S. 13f.

Aesthetiker, sondern jeder denkende Musiker und Musikliebhaber sie verstehen, geniessen und interessant finden kann“⁷⁶.

Die AmZ unterschied sich wesentlich von ihren Vorgängern. Inhaltlich enthielt sie u. a. theoretische Abhandlungen und Rezensionen (Theorie, Werke), aber eben auch „Nachrichten in und aus Briefen“ sowie biographische Inhalte⁷⁷, wobei bei letzteren auch Interpreten einbezogen wurden: „*unbekannte Nachrichten von ausgezeichneten Komponisten und Virtuosen, kurze Biographien derselben, interessante Anekdoten aus ihrem Leben*“⁷⁸. Schon daran ist zu erkennen, dass die AmZ um Tagesaktualität bemüht war. Informationen über die ProtagonistInnen des Musiklebens und ihre Tätigkeit finden sich vor allem in den „Nachrichten in und aus Briefen“, die das Musikleben zahlreicher Städte und Regionen beschreiben und dabei gelegentlich auch über den deutschsprachigen Raum hinaus blicken. Für diesen Zweck verfügten Rochlitz und seine Nachfolger Gottfried Härtel (ab 1818), Gottfried Wilhelm Fink (ab 1827), Moritz Hauptmann (ab 1843) sowie Johann Christian Lobe (ab 1846) über zahlreiche Mitarbeiter, die die jeweiligen Redakteure mit Zusendungen solcher Nachrichten versorgten.

1848 wurde die Veröffentlichung der AmZ eingestellt. Nicht nur für dieses Blatt ist die Zeit um die Bürgerliche Revolution angesichts der Einstellungen, aber auch der Neugründungen vieler Zeitschriften als schicksalhaft für die deutschsprachige Musikpresse zu betrachten. Die AmZ feierte indes 1863 ihre Wiederauferstehung. Hier nahm zunächst Selmar Bagge die Arbeit als Redakteur auf, der die neuen Folgen der AmZ wohl auch als Fortführung der zuvor von ihm in Wien herausgegebenen „Deutschen Musik-Zeitung“ sah.⁷⁹ Nach Bagge waren Robert Eitner, Friedrich Chrysander und Joseph Müller Redakteure der bis 1882 herausgegebenen Zeitschrift.

Die Gliederung der alten AmZ wurde zur Blaupause für andere Zeitschriften universellen Zuschnitts, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entstanden. Bestens bekannt ist die bis heute erscheinende „Neue Zeitschrift für Musik“, gegründet 1834 von Julius Knorr, Robert Schumann, Ludwig Schunke und Friedrich Wieck. Die Gründung dieser Zeitschrift war durch die Unzufriedenheit insbesondere Schumanns mit den zeitgenössischen Musikzeitschriften – allen voran mit Finks AmZ – begründet. „*Der Aerger über die AMZ gab die stärkste Triebfeder für die Gründung der Neuen Zeitschrift ab*“⁸⁰, dieser Ärger machte sich am als flach und gehaltlos betrachteten Stil der AmZ unter Fink fest und wurde zudem durch die Missachtung des Komponisten Schumann durch das Konkurrenzblatt genährt.

76 AmZ Okt. 1798, Intelligenz-Blatt, Sp. 1.

77 „*Inhalt des ersten Jahrganges der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*“: „I. Abhandlungen. [...] II. Biographische Nachrichten. [...] III. Recensionen. 1) Theoretische Werke. [...] 2) Musikalien. [...] IV. Beschreibung neuerfundener Instrumente. [...] V. Nachrichten in und aus Briefen. [...] VI. Miscellen“. Hinzu kamen „VI. Beylagen. [...] VIII. Kupfer [...] [Abbildungen]. [...] IX. Intelligenzblätter“, Bd. 1, 1798/99, Sp. I–XII.

78 AmZ Intelligenz-Blatt Okt. 1798, np.

79 Fellingner, *Verzeichnis der Musikzeitschriften*, S. 17.

80 Hans-Peter Fricker, *Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns. Versuch eines literaturwissenschaftlichen Zugangs* (= Europäische Hochschulschriften 1, Deutsche Sprachen und Literatur 677), Bern 1983, S. 45.

Auch wenn sich die NZfM zu Beginn als Gegenpol zur AmZ verstand – in ihren Gliederungen sahen sich beide Blätter ähnlich.⁸¹ Informationen über InstrumentalistInnen sind auch in der NZfM vor allem in den Korrespondenzen zu finden, die ebenfalls aus deutschsprachigen Städten berichteten und die europäischen Zentren des Musiklebens berücksichtigten. Kurze, meist biographische Informationen sind zudem der Rubrik „Vermischtes“ zu entnehmen, zu der sich später unter der Überschrift „Kleine Zeitung“ (danach „Feuilleton“) u. a. die für das Thema hilfreichen „Personalnachrichten“ und die „Tagesgeschichte“ gesellten – jeweils chronistische Begleiter des musikalischen Zeitgeschehens, die auch abseitigere Ereignisse und Personen berücksichtigten. Die später immer umfänglicher werdende „Chronik“ liefert zudem einen terminierten Einblick in die Konzerttätigkeit von MusikerInnen. Doch auch in den „Kürzeren Artikeln“ sind bisweilen Informationen zu bekommen. So liefert schon die zweite Nummer des ersten Bandes unter dieser Rubrik eine Beschreibung der Pianistin und Komponistin Anna Caroline de Belleville*.⁸²

Bartholf Senff gründete 1843 in Leipzig die „Signale für die musikalische Welt“, die fast ein Jahrhundert lang bis 1941 erschienen. Neben größeren Aufsätzen und Werkrezensionen werden regelmäßig die Leipziger Gewandhauskonzerte in separaten Artikeln besprochen. Die folgende Rubrik „Dur und Moll“ enthält kurze Korrespondenten-Mitteilungen, die über Institutionen, Personen und Ereignisse des Musiklebens informieren. Zudem ist ein „Adreßbuch“ enthalten, das die jeweiligen Aufenthaltsorte von bekannten Musikern nennt, sowie eine „Concertrevue“, in der kommende Konzerttermine genannt werden.⁸³ Gerade den drei letztgenannten Teilen der Zeitschrift sind regelmäßig Informationen zu Musikerinnen zu entnehmen.

Neben diesen universal ausgerichteten Musikblättern wurden im 19. Jahrhundert zunehmend auch Zeitschriften gegründet, die sich inhaltlich mehr oder weniger stark auf die jeweiligen Musikleben ihrer Erscheinungsorte oder -regionen konzentrierten. Dies sei hier an zwei deutschsprachigen Musikzentren dargestellt. In Berlin begann die Gründung einer solchen Zeitschrift schon früh mit Johann Friedrich Reichardts „Berliner Musikalischer Zeitung“ (1805–1806). Später gründete Adolph Bernhard Marx die „Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung“ (1824–1830). 1844 erschien Carl Gaillards „Berliner musikalische Zeitung“, die drei Jahre später in der vom Verlag Bote & Bock herausgegebenen „Neuen Berliner Musikzeitung“ aufging, welche wiederum bis 1896 erschien. Die „Neue Berliner Musikzeitung“ gliedert sich in „*Leitende Artikel*“ welche näher als „*Wissenschaftliche Abhandlungen, Musikalische Skizzen, Novellen etc. etc.*“ definiert wurden. Darauf folgen „*Recensionen musikalischer Compositionen*“. Umfangreich ist die Rubrik „*Opern und Concerte*“, in der „*Besprechungen über die Aufführung*“ zu finden sind. Dass die „Neue Berliner Musik-Zeitung“ nicht nur das regionale Musikleben widerspiegelte, ist erkennbar an den auch hier

81 Siehe Fricker, *Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns*, S. 33f, vgl. die Einführung des ersten Bandes der NZfM, 1834 I, S. 1.

82 NZfM 1834 I, S. 11.

83 Zum Programm siehe Signale für die musikalische Welt 1843, vor der ersten Ausgabe.

vorhandenen „Correspondenzen“⁸⁴. Im „Feuilleton“ sind u. a. „Nachrichten“ und „Biographien und Nekrologe“ zu finden, schließlich folgt ein „Musikalisch-literarischer [sic] Anzeiger“. Informationen über Geigerinnen finden sich hier in den Teilen „Opern und Concerte“, „Correspondenzen“ sowie „Feuilleton“.

Als zweites Beispiel für die Entwicklung regionaler Musikzeitschriften sei hier das entsprechende publizistische Leben Wiens angeführt, das sich auf vielfältige Weise entwickelte. Ignaz von Schönholz' „Wiener allgemeine musikalische Zeitung“ erschien nur für einen Jahrgang (1813). Von 1817 bis 1824 gab Friedrich August Kanne in Wien die „Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat“ heraus, auch sie verfügte über „Correspondenz-Nachrichten“, die weit über Wien und Österreich hinausgingen. Ihr folgten 1829 Ignaz Franz Castellis „Allgemeiner Musikalischer Anzeiger“, der immerhin bis 1840 erschien. Im Anschluss daran gab August Schmidt die „Allgemeine Wiener Musik-Zeitung“ heraus, die – wie viele andere Musikzeitschriften auch – im Jahr 1848 ihr Erscheinen einstellte. Ab 1853 und bis 1860 publizierte Franz Glöggel die „Neue Wiener Musik-Zeitung“. All diese Blätter illustrieren das österreichische – und dort vor allem das Wiener – Musikleben, verfügen darüber hinaus aber auch über einen Anteil an Korrespondenzen von außerhalb Österreichs.⁸⁵

Der Fundus der deutschsprachigen Musikblätter des 18. und 19. Jahrhunderts ist ausgesprochen reichhaltig, er enthält gerade in der zweiten Hälfte des Dezzenniums diverse kleinere, nur über kurzen Zeitraum erschienene Blätter. Es ist unmöglich, sämtliche Zeitschriften einzubeziehen. Dennoch ist die Anzahl der vollständig ausgewerteten Fachblätter, die für diese Arbeit genutzt wurden, groß, sie umfasst annähernd vollständig die im deutschen Sprachraum von 1750 bis 1850 erschienenen Musikzeitschriften.⁸⁶

Nicht nur deutschsprachige Musikblätter wurden für diese Arbeit herangezogen. Zu nennen wären etwa die meisten britischen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts, die für diese Arbeit genutzt werden konnten, aber auch einige weitere deutschsprachige Zeitschriften. Der Zugriff auf diese Blätter erfolgte über das Internet, statt die Bände selbst in die Hand zu nehmen, erlaubt oft eine auf Texterkennung basierende Suchfunktion die Arbeit mit den Zeitschriften (vgl. Exkurs Quellenrecherchen).

2.2.2 Feuilletonistische Zeitungen als Quellen

In rund 100 Jahren entwickelte sich die deutschsprachige musikbezogene Presse von Blättern, die dem fachlichen Austausch dienten, hin zu Gazetten, die das interessierte bürgerliche Publikum zumindest auch als Zielgruppe bedienten. Innerhalb dieses Prozesses differenzierte sich die Presselandschaft erheblich aus. Die damit verbundenen

84 Inhaltsverzeichnis Neue Berliner Musikzeitung zu Bd. 5, 1851, S. III–VI.

85 Zur Entwicklung der österreichischen Musikkritik siehe Norbert Tschulik, „Musikkritik in Österreich“, in: *Geschichte der österreichischen Musikkritik in Beispielen*, hrsg. von Manfred Wagner (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 5), Tutzing 1979, S. 3–25.

86 Eine solch umfangreiche Recherche wäre mir allein nicht möglich gewesen. Ich danke Freia Hoffmann daher ebenso wie den MitarbeiterInnen des Sophie Drinker Instituts, dass ich ihre Quellenrecherchen in diese Arbeit einbeziehen konnte.

inhaltlichen Modifikationen – oben bereits angedeutet – waren nicht ohne Auswirkungen auf die Recherchen zu dieser Arbeit. Denn es ist zwar nicht zu leugnen, dass Geigerinnen vor und um 1800 nur sehr selten in Fachblättern anzutreffen waren. Doch erscheint die Zunahme der Nennungen von Namen und Tätigkeiten solcher Frauen im Vormärz und schon davor nicht nur das Ergebnis einer ebenfalls unleugbaren Zunahme an Geigerinnen zu sein, sondern auch das Resultat einer vermehrten personenbezogenen Berichterstattung infolge eines entsprechenden Interesses des Lesepublikums. Dieses Interesse personifizierte sich innerhalb des Musiklebens in der Begeisterung für das Virtuosenum und innerhalb der Presse in der Berichterstattung darüber. Während später also die Bewegungen und Tätigkeiten von Geigerinnen umfangreicher – im Falle der Schwestern Milanollo sogar sehr detailliert – nachzuvollziehen waren, finden sich über Violinistinnen der Jahrhundertwende nur äußerst fragmentarische Nachrichten. Dies führt zu ausgedehnten Lücken innerhalb der Rekonstruktion von Lebensläufen. Sie können nur durch die Nutzung anderer Quellen zumindest verkleinert werden.

Als hilfreich haben sich dazu die feuilletonistischen Kulturzeitungen erwiesen. Ulrich Tadday hat zu den Blättern „Freimüthige oder Ernst und Scherz“, „Morgenblatt für gebildete Stände“ sowie der „Zeitung für die elegante Welt“ eine systematische, den musikbezogenen Inhalt analysierende Studie vorgelegt.⁸⁷ Dabei handelt es sich um die Hauptprotagonisten eines um 1800 neuen, äußerlich der politischen Tagespresse nachgestalteten, inhaltlich aber feuilletonistische Themen behandelnden Typus von Zeitungen.⁸⁸ Erstmals wurden mit diesen Blättern musikbezogene Themen in größerem Maß aus der Sphäre der Musikzeitschriften herausgetragen. Denn die Musik, so Tadday, „spielte in den Gazetten, Nachrichten- und Avisenblättern des 18. Jahrhunderts kaum eine Rolle“⁸⁹. In den Kulturzeitungen änderte sich dies deutlich: So weist Tadday für den jeweils betrachteten Zeitraum 1801 bis 1815 insgesamt von 888 („Morgenblatt für gebildete Stände“) über 1192 („Freimüthige oder Ernst und Scherz“) bis 1651 („Zeitung für die elegante Welt“) Musikbeiträge nach, wobei quantitativ gleich nach dem Primat der Oper Informationen zu Konzerten sowie über Virtuosen, Künstler und Komponisten auf den Plätzen zwei und drei folgen.⁹⁰ Inhaltlich unterscheiden sich die Musiktexte in diesen Blättern von jenen in den Musikzeitschriften angesichts des „im Vergleich zur AMZ fehlenden Tiefgangs der Beiträge“⁹¹. Dies dürfte mit der Zielgruppe der feuilletonistischen Blätter im Zusammenhang stehen: „Im Gegensatz zur AMZ, die sich an ein ‚gemischtes Publikum‘ (AMZ, 1798, Nr. 1, Intelligenzblatt) von Kennern und Liebhabern wendet, das sich durch ein spezielles sachliches Interesse an der Musik definiert, scheint sich die Leserschaft von ZeW [Zeitung für die elegante Welt], FrB

87 Ulrich Tadday, *Die Anfänge des Musikfeuilletons. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung um 1800*, Stuttgart [u. a.] 1993; zu den im frühen 19. Jahrhundert erscheinenden feuilletonistischen, literarischen und unterhaltenden Blättern siehe einführend auch: Joachim Kirchner, *Das deutsche Zeitschriftenwesen. Seine Geschichte und seine Probleme*, 2. Bde., Bd. 1: *Von den Anfängen bis zum Zeitalter der Romantik*, besonders S. 262–267, und Bd. 2: *Vom Wiener Kongress bis zum Ausgange des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1962, besonders S. 56–65.

88 Tadday, *Die Anfänge des Musikfeuilletons*, S. 1.

89 Ebd.

90 Ebd., Statistik, S. 111.

91 Ebd., S. 8.

[Freimüthige oder Ernst und Scherz] und *Mbl* [Morgenblatt für gebildete Stände] *eher durch ein Interesse an allgemein kulturellen Belangen zu rekrutieren*⁹². Für diese Arbeit sind die feuilletonistischen Zeitungen schon aufgrund des hohen Anteils an Personennachrichten aus dem Musikleben von Interesse. Die mutmaßlich mangelnde qualitative Tiefe der Musikbeiträge ist dabei kein Hinderungsgrund für die Verwendung solcher Quellen, denn es geht hier keineswegs um Werkbetrachtungen oder theoretische Reflexionen. Vielmehr bieten sich gerade diese Quellen aufgrund des hohen Anteils an Personennachrichten zur Verwendung in besonderem Maße an.

Dabei lässt sich einerseits auf digital vorliegende Bestände zurückgreifen, andererseits aber auch auf ein ausführliches, auch nach Personen recherchierbares Register dieser drei Blätter zwischen 1801 und 1815, das von Ulrich Tadday im Rahmen seiner Studie veröffentlicht wurde.⁹³ Neben diesen wohl bekanntesten Kulturzeitungen finden sich in einer Reihe weiterer, ähnlicher Blätter im 19. Jahrhundert immer wieder Beiträge zu Musikthemen.

Zu erwähnen ist zudem, dass es ähnlich wie bei den Musikzeitschriften auch bei den Kulturzeitungen und -zeitschriften Blätter mehr oder weniger regionalen Zuschnitts gab. So lässt sich in der nur 1805 erschienenen, von Friedrich Laun (das Pseudonym für Friedrich August Schulze) herausgegebene Dresdener „Abend-Zeitung“ ein Artikel über den Auftritt der Familie Schlick (vgl. Kap. II 2.9) finden. Dass Elisabeth Filipowicz unter ihrem ersten Ehenamen Minelli nach Mailand reiste, ist den Musikzeitschriften nicht zu entnehmen. Darüber informiert stattdessen das „Leipziger Kunstblatt für gebildete Kunstfreunde“ (vgl. Kap. II 4.7) – und dies sind lediglich Beispiele für die vielen Verwendungsmöglichkeiten feuilletonistischer Zeitungen im Rahmen dieser Arbeit. Zu bedenken ist zudem die Verbreitung der feuilletonistischen Zeitungen um und nach 1800. Geht man von einer die Meinung beeinflussenden, vielleicht gar meinungsbildenden Rolle der Medien aus, so sind die Kulturzeitungen mit ihren höheren Auflagen gegenüber einem breiteren Publikum ungleich machtvoller als etwa die AmZ.

In den Umkreis der Kulturblätter gehört zudem Friedrich Justin Bertuchs „Journal des Luxus und der Moden“, das von 1786 bis 1827 in Weimar herauskam. Obwohl in wöchentlichem Turnus erschienen, „*handelt es sich der sozialen Funktion nach um einen direkten Vorläufer der feuilletonistischen Kulturzeitungen*“⁹⁴. Auch dieses Blatt, das zumindest teilweise online über die Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena recherchierbar und im Volltext einsehbar ist⁹⁵, verfügt innerhalb eines thematisch weiten Rahmens über gelegentliche Beiträge zum Musikleben und wurde hier einbezogen.

Fraglos haben die feuilletonistischen Blätter gerade dann, wenn es sich um Tageszeitungen handelte, auch eine kompensatorische Rolle gespielt. „*Wenn das für literarische und kulturelle Themen zuständige periodische Schrifttum an mehreren Tagen der Woche oder gar täglich in der Aufmachung einer Zeitung erschien, so ist wohl für die*

92 Ebd., S. 11. Zur Funktion dieser Blätter siehe ausführlich ebd., S. 8–27.

93 Ebd., S. 239–373.

94 Ebd., S. 46.

95 Online: http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpjournal_00000029, Zugriff am 11. Jan. 2013.

Herausgeber solcher Blätter der Gedanke maßgebend gewesen, daß in einer Zeit der Unterdrückung der politischen Meinungsäußerung für die ihrer Freizügigkeit beraubten und immer einförmiger gewordenen politischen Tageszeitungen wenigstens im kulturellen Bereich dem Zeitungsleser ein Ersatz geboten werden müsse“⁹⁶. Dennoch finden sich bereits im 18. Jahrhundert in Zeitungen Beiträge zu musikalischen Themen, wie etwa in der „Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten“, die von 1721 bis 1750 362 Texte zu Musik-Themen brachte, wobei es sich weit überwiegend um nachrichtliche Mitteilungen handelte.⁹⁷ Mit Johann Carl Friedrich Rellstab (1759–1813), so Mathias Döpfner, „begegnen wir praktisch dem ersten Musikjournalisten, der professionelle Tageskritik in der bürgerlichen Presse, an einer bedeutenden Tageszeitung betreibt“⁹⁸.

Neben den überregionalen und regionalen Zeitungen und Zeitschriften wurde gezielt auch in Periodika recherchiert, die lokal an Orten erschienen, in denen die biographierten Geigerinnen tätig waren. Etwa in den „Wöchentlichen Unterhaltungen für Liebhaber deutscher Lektüre in Rußland“, die von 1804 bis 1808 in Mitau (Jelgawa) erschienen und die im Zusammenhang mit den Arbeiten zu Mariane von Berner einer vollständigen Durchsicht unterzogen wurden.

Eine Reihe weiterer Zeitungen und Zeitschriften sind ebenfalls in die Auswertung einbezogen worden, vgl. dazu das folgende Kapitel.

Exkurs: Quellenrecherchen im World Wide Web

Im Laufe der Arbeiten zu diesem Buch ist das Internet als Ort der Quellenrecherche immer wichtiger geworden. Stand am Anfang das Ziel, nur in ausgewählten, in Druckexemplaren in die Hand zu nehmenden Büchern und Zeitschriften nach Material zu suchen, boten sich in den letzten Jahren zunehmend Möglichkeiten, Druckerzeugnisse des 19. Jahrhunderts virtuell via Internet zu benutzen. Dies führte zu drastischen Konsequenzen hinsichtlich der Menge und Art der nutzbaren Quellen.

Die Anzahl der einst im Druck erschienenen, nun im Internet frei oder kostenpflichtig verfügbaren Publikationen wächst derzeit beinahe täglich. Mittels retrospektiver Digitalisierung wurden und werden Bücher, Zeitungen und Zeitschriften, aber auch Kartenmaterial, Handschriften, Abbildungen und andere Materialien zugänglich gemacht. Technisch geschieht dies meist durch den Scan (oder die digitale Photographie) der Vorlage und deren folgende Übertragung in eine geeignete Datei in Bild- oder pdf-Format. Die aus den Vorlagen erzeugten Digitalisate werden dann – vollständig oder in Teilen – im Internet platziert und damit den Interessenten nutzbar gemacht.

96 Kirchner, *Das deutsche Zeitschriftenwesen* Bd. 2, S. 63; vgl. Tadday, *Die Anfänge des Musikfeuilletons*, S. 47f.

97 Tadday, *Die Anfänge des Musikfeuilletons*, S. 53.

98 Mathias O. C. Döpfner, *Musikkritik in Deutschland nach 1945. Inhaltliche und formale Tendenzen, eine kritische Analyse* (= Europäische Hochschulschriften Reihe 36, Musikwissenschaft 59), Frankfurt a. M. [u. a.] 1991, S. 39.

Eine der Schwierigkeiten bei der Nutzung solcher Digitalisate ist die derzeit unüberschaubar wirkende Vielfalt an Angeboten. Allein das „Münchener Digitalisierungszentrum“ der Bayerischen Staatsbibliothek verfügt – Stand 24. Juni 2013 – über 956.159 Titel, die online einsehbar sind.⁹⁹ Dabei ist das MDZ bei weitem nicht der einzige Fundort, an dem solche Ressourcen aufgefunden werden können. Der Aufbau digitaler Archive ist nicht an die großen wissenschaftlichen Bibliotheken oder entsprechende Portale gebunden. Auch kleinere Bibliotheken verfügen zunehmend über digitale Sammlungen, inzwischen stellen zudem Tageszeitungen und Zeitschriften ihre Archivmaterialien in das Internet. Angesichts der schnellen Veränderungen im Bereich der digitalen Sammlungen und der sehr unterschiedlichen Typen von Anbietern wie Angeboten ist die Recherche derzeit schwierig und unsicher.

Beispiele für große Sammlungen und Datenbanken, welche den direkten Zugang zu gedruckten historischen Quellen im Volltext bieten und in dieser Arbeit genutzt werden, sind:

- die „British Periodicals Collection I & II“, die 472 britische Zeitschriften des 17. bis 20. Jahrhunderts verzeichnet¹⁰⁰,
- die „19th Century British Library Newspapers“, die als Gegenstück zu der vorgenannten Zeitschriften-Sammlung 47 britische Tageszeitungen des 19. Jahrhunderts im Volltext enthalten¹⁰¹,
- die „Gallica“ der Bibliothèque National de France mit einer immensen Anzahl französischer Zeitungen, Zeitschriften, Bücher und Bilder¹⁰²,
- die „Austrian Newspapers Online“ (ANNO) der Österreichischen Nationalbibliothek, mit zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften aus Österreich und inzwischen über 6 Millionen einsehbaren Einzelseiten¹⁰³,
- sowie die „Google Books Search“¹⁰⁴.

In diesen – und noch in zahlreichen weiteren – Online-Archiven lassen sich Quellen in großer Anzahl auch zu musikhistorischen Themen finden. Nun wären Recherchetechniken eigentlich kein Thema für ein Methodenkapitel, ebensowenig etwa, wie es jemandem einfallen würde, hier Bibliothekssignaturen der genutzten Bücher zu nennen. Schließlich sind die Datenbanken keineswegs Urheber, sondern lediglich Mittler von Zeitungen, Zeitschriften und Büchern. Die Konsequenzen ihrer Nutzung für die musik-

99 Online: <http://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=startseite&l=de>, Zugriff am 24. Juni 2013. Das Münchener Digitalisierungszentrum ist zudem ein gutes Beispiel für die enorme Dynamik, mit der derzeit Digitalisierungsprojekte vorangetrieben wurden. So betrug die Zahl der dort zugänglichen Digitalisate am 15. Juni 2010 noch 266.730 Titel, am 12. Okt. 2011 waren es 547.330 Titel, am 3. Aug. 2012 dann 828.651 Titel.

100 Online: <http://www.nationallizenzen.de/angebote/nlproduct.2007-06-19.7078945799>, Zugriff am 11. Febr. 2011.

101 Online: <http://www.nationallizenzen.de/angebote/nlproduct.2009-02-06.8875389642>, Zugriff am 11. Febr. 2011. Die beiden hier genannten britischen Datenbanken sind in Deutschland über die „DFG Nationallizenzen“ nutzbar.

102 Online: <http://gallica.bnf.fr/>, Zugriff am 11. Febr. 2011.

103 Online: <http://anno.onb.ac.at/>, Zugriff am 23. März 2011.

104 Online: <http://books.google.com>, Zugriff am 11. Febr. 2011.

wissenschaftliche Arbeitsweise sind jedoch in einigen Fällen so erheblich, dass über eine Umgangsweise reflektiert werden muss.

Abwägungen am Beispiel der „Google Books Search“

Google Books dürfte inzwischen auch unter Wissenschaftlern eine erhebliche Bekanntheit erlangt haben, da hier nicht nur historische und urheberrechtlich freie Werke angeboten werden, sondern auch neueste wissenschaftliche Veröffentlichungen zumindest in Teilen einsehbar sind. Die Diskussion um die Rechtmäßigkeit des Scannens und Veröffentlichens solcher Bücher bewegt sich bis hinein in die Medien.¹⁰⁵ Die Präsenz von Google Books in der Wissenschaft ist nicht zu leugnen, erkennen lässt sich diese Präsenz zum Beispiel daran, dass Googles Datenbank längst auch Einzug in methodische Handbücher gehalten hat. Doch trotz der „*weitgehenden Optionen für Recherche und Benutzung hat Google Books sowohl von Verlags- als auch von bibliothekarischer Seite zum Teil heftige Kritik erfahren*“¹⁰⁶.

Auf eine nähere Beschreibung der Oberfläche von Google Books kann hier verzichtet werden.¹⁰⁷ Es sei nur darauf hingewiesen, dass Suchergebnisse in unterschiedlichen Hierarchien dargestellt werden, die vom vollständigen Fehlen einer Anzeige über kleine Textschnipsel („Snippet View“), über teilweise Anzeige der Bücher („Vorschau“) bis hin zum Volltext des Buchs („Vollständige Ansicht“, dann meist als pdf-Dokument speicherbar) reichen. Maßstab für diese Anzeige ist die Interpretation des Urheberrechts durch Google. Ein großer Teil der Druckwerke des 19. Jahrhunderts wird von Google als urheberrechtlich ungeschützt bewertet und ist vollständig einsehbar. Dies ist eine entscheidende Voraussetzung für die Nützlichkeit von Google Books für Arbeiten, in denen nach historischen Sachverhalten auf Basis solcher Quellen gefragt wird. Eine weitere günstige Prämisse ist die große Menge der Schriften, in denen gesucht werden kann. Im September 2009 stellte Google Books über 10 Millionen Bücher zur Verfügung¹⁰⁸, 2011 waren es wohl bereits 15 Millionen Titel¹⁰⁹.

105 Siehe dazu etwa Jan Free, „*Urheberrechtsstreit. Was Google tun darf*“, in: *Die Zeit* 7. Mai 2009, online: <http://www.zeit.de/online/2009/19/google-urheberrechte-buecher>, Zugriff am 23. März 2011. In einer Neuauflage des Rechtsstreits hat ein New Yorker Gericht das 2008 getroffene Übereinkommen zwischen Google und der amerikanischen Buchbranche für ungültig erklärt, siehe Anonym, „*Google-Books. US-Gericht bremst Googles Bücherpläne*“, in: *Die Zeit* 23. März 2011, online: <http://www.zeit.de/digital/internet/2011-03/google-books-gericht-2>, Zugriff am 23. März 2011. Zumindest mit dem US-Verlegerverband AAP wurden die langjährigen Auseinandersetzungen im Okt. 2012 beigelegt, siehe Anonym, „*Papier und Netz schließen Frieden*“, in: *die tageszeitung (taz)* 5. Okt. 2012, online: <http://www.taz.de/!102979/>, Zugriff am 23. Juli 2013, zuvor schon war es zu einer Einigung mit dem französischen Verlegerverband SNE gekommen, siehe Anonym, „*Mit jedem Verlag verhandeln*“, in: *die tageszeitung (taz)* 11. Juni 2012, online: <http://www.taz.de/195120/>, Zugriff am 23. Juli 2013.

106 Klaus Gantert, *Elektronische Informationsressourcen für Germanisten* (= Bibliothekspraxis 40), Berlin [u. a.] 2010, S. 221.

107 Siehe dazu René König, *Google, Google Scholar und Google Books in der Wissenschaft. Steckbrief 3 im Rahmen des Projekts Interactive Science*, Wien 2010, online: <http://epub.oeaw.ac.at/ita/ita-projektberichte/d2-2a52-3.pdf>, Zugriff am 23. März 2011.

108 König, *Google*, S. 39.

Den Zugang zu dieser immensen Menge bedruckter Seiten ermöglicht die Suchfunktion. Google erlaubt die Suche im Volltext, wobei nicht nur nach Einzelwörtern, sondern auch nach Wortgruppen gefahndet werden kann. Die Suche kann beschränkt werden auf Bücher oder Zeitschriften, es ist zudem möglich, einen Zeitrahmen zu definieren, in welchem die durchsuchten Medien erschienen seien, wobei diese Funktion angesichts der oft mangelhaften bibliographischen Daten bei Google mit Vorsicht zu benutzen ist. Darüber hinaus kann nach Autoren wie auch nach Buchtiteln recherchiert werden. Was Google Books indes nicht bietet, ist ein Verzeichnis der durchsuchbaren Schriften. Was diese Datenbank also eigentlich enthält und was noch fehlt, worin man also überhaupt sucht, ist nicht zu ermitteln. Dem Anspruch, im Vorfeld einer Arbeit den zu betrachtenden Quellenbestand zu definieren, kann mit der Nutzung der „Google Books Search“ letztlich nicht genügt werden. Für den Bereich der Musikzeitschriften lässt sich diese Aussage zwar relativieren, da in einer externen Online-Liste auch die bei Google Books vorhandenen Musikzeitschriften gesammelt werden.¹¹⁰ Doch wer auf diese Liste blickt, einsehbar auf der Plattform „Wikisource“ und dort regelmäßig aktualisiert, wird schnell eine weitere Beschränkung feststellen: Auch der Anspruch, sämtliche Ausgaben einer Zeitschrift innerhalb des für eine Arbeit relevanten Zeitraums betrachten zu können, lässt sich mittels Google Books angesichts der erheblichen Bestandslücken nicht erfüllen. Die Nutzung eines US-Proxy zur Umgehung des Google Rights Management verringert diese Lücken erheblich, im Kern wird das Problem dadurch jedoch nicht gelöst. Datenbanken wie die „British Periodicals“ wirken deutlich seriöser, da hier Zeitschriften nicht nur vollständig erfasst sind, sondern der Bestand auch klar definiert ist. Die Frage nach dem eigentlichen Quellenbestand mag Google eines Tages in sehr umfassender Weise beantworten, denn Googles „*oberstes Ziel ist es, gemeinsam mit Verlagen und Bibliotheken einen umfassenden, virtuellen Katalog aller Bücher in allen Sprachen zu erstellen*“¹¹¹. Dies bedeutet jedoch auch, dass sich der Bestand, „*dem ‚work in progress‘-Status von Google Books entsprechend*“¹¹², fortwährend verändert. Gerade bei Arbeiten, die über einen längeren Zeitraum betrieben werden, führt diese Veränderlichkeit aber derzeit noch dazu, dass die nutzbaren Quellen gar nicht abschließend erfasst werden können. Ebenso wenig ist eine spätere Nachvollziehbarkeit der Quellenbasis einer Arbeit durch Dritte möglich – es bleibt fraglich, welche Quellen ein Autor zum Zeitpunkt seiner Recherchen ermitteln konnte und was erst später der Datenbank hinzugefügt wurde.

Während es also einerseits unklar ist, in welchen Büchern denn Google überhaupt suchen lässt, ist andererseits ebenso schwer zu ergründen, was die Suchfunktion denn innerhalb gescannter Bücher findet. Die Zuverlässigkeit der von Google benutzten

109 Sebastian Moll, „Traum von der Weltbibliothek. Richter stoppt Google-Books“, in: *Frankfurter Rundschau* 23. März 2011, online: <http://www.fr-online.de/medien/traum-von-der-weltbibliothek-richter-stoppt-google-books,1473342,8260494.html>, Zugriff am 23. März 2012.

110 Online: http://de.wikisource.org/wiki/Zeitschriften_%28Musik%29, Zugriff am 23. März 2011.

111 *Google Buchsuche-Bibliotheksprogramm – ein erweiterter Katalog mit den Büchern dieser Welt*, online: <https://books.google.com/intl/de/googlebooks/library.html>, Zugriff am 24. März 2015; vgl. König, *Google*, S. 39.

112 König, *Google*, S. 39.

Optical Character Recognition (OCR) ist in der Vergangenheit durchaus infrage gestellt worden, gleiches gilt für die Qualität der Scans, von der die Suchfunktion unmittelbar abhängig ist.¹¹³ Frakturschrift, im 19. Jahrhundert in verschiedenen Typen benutzt, und auch alte Antiqua-Schriftarten erschweren eine sichere Texterkennung zusehends.

Die Einwände gegen die Verwendung von Google Books wiegen durchaus schwer, sie sind zu bedenken. Ihnen gegenüber stehen jedoch erhebliche Vorteile der Nutzung. Das entscheidende Argument, Google Books in die Recherchen einzubeziehen, liegt in der oben schon genannten inhaltlich breiten Anlage der Datenbank. Google Books nimmt den Forscher bei der Hand und führt ihn zu Quellen, die im Rahmen üblicher musikhistorischer Quellenerkundungen gar nicht zu erfassen wären. Wer etwa hätte, um die Pariser Konzerttätigkeit Hortensia Zirges* 1844/1845 zu verstehen, in die autobiographischen Aufzeichnungen Johann Konrad Friederichs geschaut?¹¹⁴ Und wer käme, um die so lückenhafte Lebenschronologie Giulia Paravicinis* zu rekonstruieren, auf die Idee, im Umkreis der französischen Rheinarmee zu suchen? Versteht man unter dem Begriff ‚Kulturgeschichte‘ in biographischer Hinsicht auch das Einbeziehen von Karriere- und Lebensumständen, die außerhalb direkt musikbezogener Betätigung liegen und entsprechend oft nur mit solchen Quellen ergründet werden können, die nicht im entsprechenden Schrifttum der untersuchten Zeit zu finden sind, so ist die „Google Buchsuche“ trotz aller Einschränkungen eine gewichtige Hilfe.

Im Umgang mit den bei Google Books zu findenden Quellen ist indes Vorsicht geboten. Angesichts der publizistischen Weite, innerhalb derer gesucht wird, ist genau zu schauen, wie Funde bewertet und kontextualisiert werden können. Das Primat der Suche gegenüber dem Lesen – *„prinzipiell möchte Google Buchsuche Ihnen dabei helfen, Bücher zu entdecken, und nicht dabei, sie von Anfang bis Ende zu lesen“*¹¹⁵ – muss also vom Forscher selbst durchbrochen werden. Die starke Bindung an die Suchfunktion erscheint dabei andererseits gerade für biographische Forschungen durchaus nützlich. Denn so schwer der Datenbank dadurch Texte zu Themenfeldern zu entlocken sind, so geeignet ist Google Books für eine Suche nach Personennamen, solange diese nicht zu verbreitet sind.

2.3 Zum Umgang mit Konzertkritiken

Die Textsorte der Konzertkritik bringt für das Thema besondere methodische Probleme mit sich. Zunächst sei festgestellt, dass solche Reaktionen auf Konzertleistungen journalistisch zu den wertenden Darstellungsformen gehören. Sie spiegeln mehr oder minder subjektive, inhaltlich ex post nicht verifizierbare Sichtweisen eines einzelnen Verfassers wider. Zwar enthält auch die subjektivste Konzertkritik objektivierbare

113 Vgl. Gantert, *Elektronische Informationsressourcen*, S. 221.

114 Siehe Volker Timmermann, „Hortensia Zirges in Süddeutschland, Straßburg und Paris“, in: *Reiseberichte von Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Quellentexte, Biographien, Kommentare*, hrsg. von Freia Hoffmann, Hildesheim [u. a.] 2011, S. 123–147, hier S. 146f.

115 *Google Books, Häufig gestellte Fragen*, online: <http://books.google.com/intl/de/googlebooks/help.html>, Zugriff am 24. März 2011; vgl. König, *Google*, S. 40.

Sachinformationen, etwa über das gespielte Repertoire oder den Auftrittsort. Die eigentliche Spielbewertung indes unterliegt der Autorenmeinung, wobei in der Regel nicht nachweisbar ist, welchen Einflüssen sich der Verfasser für seine Urteilsbildung aussetzt. Hier können nicht nur die eigentlichen Musizierleistungen im Sinne einer Interpretationskritik eine Rolle spielen, sondern auch persönliche Haltungen gegenüber der äußeren Form der Konzertveranstaltung (im Sinne einer Organisationskritik¹¹⁶), gegenüber dem Repertoire und eben auch gegenüber den KonzertgeberInnen. Die Rezensenten stehen ihrerseits keineswegs außerhalb der geistigen Grundhaltungen ihrer Zeit – die Prägnanz etwa der Diskussionen um die ästhetische Ausrichtung der Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war wohl vielen Rezensenten bewusst, die in dieser Zeit Aufführungen der Musik Liszts, Wagners oder Brahms’ besprachen. Doch während es bei diesem Beispiel um eine offenliegende Diskussion ging, in der sich ein Autor mehr oder minder deutlich positionieren konnte und bei dem noch heute die persönliche, in aller Regel schon vor der jeweiligen Konzertveranstaltung festgelegte Haltung eines Verfassers oft klar bestimmbar sein mag, ist die Lage bei Geschlechterfragen ungleich schwieriger. Auch hier waren die Musikkritiker ihrer Zeit verhaftet: Die Geschlechterpolarität mit ihren Auswirkungen auf die Entwicklungsmöglichkeiten von Musikerinnen dürfte ebenso in die Urteilsbildung der Kritiker eingeflossen sein wie – konkreter für das Thema hier – generelle Haltungen gegenüber öffentlich konzertierenden Geigerinnen. Während kontroverse Themen von Musikkritikern eine Stellungnahme erforderten, gehörte das Verhältnis der Geschlechter als eine der Prädeteminanten der bürgerlichen Gesellschaft und die letztlich daraus resultierenden Grundhaltungen auch gegenüber Geigerinnen eben nicht zu den prägnanten Themen, sondern zu den – zumeist unausgesprochenen – Selbstverständlichkeiten und unentdeckten Traditionen. Dies bedeutet nicht nur, dass ein Rezensent seine jeweilige Haltung gegenüber konzertierenden Violinistinnen nicht thematisieren musste, um verstanden zu werden. Sondern mehr noch, es heißt, dass er sich möglicherweise selbst einer Grundhaltung gegenüber dem Gegenstand seiner Betrachtungen gar nicht bewusst war, zumal die Frage der Geigerinnen angesichts ihrer Seltenheit im Musikleben letztlich marginal gewesen sein dürfte. Gerade solch unreflektierte Grundhaltungen, die ohne Erläuterung und gleichsam subkutan die Bewertungen der Musikkritiker beeinflusst haben mögen, machen den Umgang mit Konzertkritiken schwierig, da letztlich in vielen Fällen nichts über die Wertungskriterien des jeweiligen Rezensenten ausgesagt werden kann. Das Format Konzertkritik spielt dem Transport von Grundhaltungen, die eigentlich außerhalb des Podiums liegen, in die Hände. Denn während andere Formen von Kulturkritik in ihren Bewertungen auch heute noch eher verifizierbar sind, weil, wie etwa in der Kritik von Literatur oder bildender Künste, dem Rezensentenurteil noch immer der Rezensitionsgegenstand entgegengehalten werden kann, verhindert die Flüchtigkeit von Musik dies schon mit dem Verklingen des Schlussakkords.

Auch mit klassischer Quellenkritik ist dem Problem nicht beizukommen. So lässt sich

116 Zur historischen Typologie von Musikkritik, die in Werkkritik, Aufführungskritik und eben Organisationskritik gliedert, siehe Döpfner, *Musikkritik in Deutschland*, S. 53–55; vgl. als alternatives Konzept die Kategorisierung nach Sujets in Musiktheater-, Konzert- und Solisten-Rezension ebd., S. 56–58.

etwa die Perspektive des jeweiligen Autors beim Format Konzertkritik für das 19. Jahrhundert oft nicht klären. Während heute wertende Texte in Zeitungen und Zeitschriften fast immer Autorennamen tragen, wurden Konzertkritiken einst oft ohne Nennung des Verfassers gedruckt, bleibt eine Recherche nach dessen Grundhaltungen damit schwierig. Ist eine Urheberschaft doch zu ermitteln, scheitert die Analyse der Autorenperspektive oft an der Abseitigkeit der schreibenden Person und dem daher mangelnden Forschungsstand. Und selbst bei den bekannten Musikkritikern fehlt es an Untersuchungen, die ihre Haltungen gegenüber Musikerinnen in den Mittelpunkt stellen.

Auch jenseits der Frage, ob und inwieweit die Grundhaltungen gegenüber Musikerinnen bzw. im Speziellen gegenüber Geigerinnen die Werturteile von Musikkritikern unausgesprochen beeinflusst haben mögen, bleibt die Autorenperspektive problematisch. Denn mit der Unbekanntheit der Verfasser liegt auch deren fachliche Urteilskraft im Dunkeln. Wer die Sammelkritiken liest, die in den überregionalen Musikzeitschriften der Milanollo-Zeit erschienen sind und in denen jeweils einzelne Verfasser das gesamte Musikleben einer Stadt periodisch abhandeln, wird sich gelegentlich wundern angesichts seltsam anmutender Urteile und kurioser Wertmaßstäbe. Es bleibt die Frage, ob solche Sammelkritiker, die zwischen Oper und Liedertafel noch schnell den Auftritt einer reisenden Virtuosin besuchten, denn fachlich immer in der Lage waren, die von ihnen zu beurteilenden Leistungen angemessen zu bewerten. Ebenso fraglich ist es angesichts einiger Beiträge in Musikzeitschriften, ob solche Rezensenten einen weiteren Grundanspruch an Musikkritik stets erfüllen konnten: Das Fassen der Texte in eine angemessene Sprache, mit der die getroffenen Urteile unmissverständlich zum Leser transportiert werden konnten.

Solcherlei Schwächen, welche die Nutzung von Konzertkritiken als historische Quellen auch für Arbeiten wie diese erschweren, lassen sich noch weitere hinzufügen. Hingewiesen sei etwa auf den nicht immer zu entschlüsselnden Aspekt der Galanterie gegenüber Konzertgeberinnen, auf die Einflussnahme der Publikumsmeinung auf den Kritiker oder auch auf eine mögliche Blattpolitik, bei der sich heute nicht mehr feststellen lässt, wie konsequent ein Autor dieser zu entsprechen hatte.

Obwohl sich die Wahrnehmung von Geigerinnen durch Zeitgenossen am stärksten in Konzertkritiken abbildet, sind die Schwierigkeiten für die Analyse der Textsorte nicht zu übersehen. Dabei steht die Aussagekraft solcher Texte grundsätzlich nicht infrage. Beatrix Borchard schreibt: „*Vor der Erfindung der Schallplatte und im Zeitalter einer vergleichsweise geringen Mobilität waren sie [die Rezensionen] das zentrale Medium für die Entwicklung von mentalen Künstlerbildern und für ästhetische Maßstäbe*“¹¹⁷. Doch die Problematik im Umgang damit spricht sie ebenfalls an: „*Niemand wird leugnen, daß gerade Kritiken und Rezensionen perspektiviertes Material sind; dennoch werden sie in historischen Untersuchungen gerne als nicht weiter hinterfragte Belege für die Wirkung einer Aufführung zitiert*“¹¹⁸. Insgesamt bleibt das Potenzial der Konzertkritiken für die Erkundung der Entwicklungsmöglichkeiten von Musikerinnen in ihrer Zeit

117 Beatrix Borchard, *Stimme und Geige*, S. 49f.

118 Ebd., S. 50.

bisher wenig genutzt. Ansätze zur Annäherung mögen aus der sprachwissenschaftlichen Analyse dieser Textsorte resultieren. Gabriele Böheim hat mit ihrer Arbeit „Zur Sprache der Musikkritiken“¹¹⁹ eine Grundlage gelegt, Barbara Sandig Kommunikationsstrukturen in wertenden Texten aufgedeckt.¹²⁰ Die methodisch sinnfällige Nutzbar-
machung im musikhistorischen Kontext bleibt indes ein Desiderat.

Für diese Arbeit scheinen weniger die Bewertungen selbst als nützlich, sondern vielmehr ihre Begründungen, von Barbara Sandig „*Bewertungskriterien*“ und „*Bewertungsbezug*“¹²¹ genannt. Sie sind es, die am stärksten jene Kriterien reflektieren, nach denen Geigerinnen in der Untersuchungszeit beurteilt worden sind. In einer Reihe von Beispielen ist das Bewertungskriterium Geschlecht leicht zu erkennen, oft wird es gar explizit ausgesprochen. In dieser Arbeit geht es auch und gerade um die Art der Wahrnehmung von Violinistinnen durch die Zeitgenossen, die Frage, in welcher Form das Geschlecht zur Beurteilung dienlich war, steht weit im Vordergrund. Wenn die Subjektivität von Werturteilen in anderen Kontexten die Nutzbarkeit von Konzertkritiken infrage stellt, so ist gerade jene Autorenmeinung hier von großem Wert, solange eben nicht das Urteil, sondern die Begründung betrachtet wird. Es ist also sinnfällig, den Fokus eben darauf zu richten – und hier kann die eigentlich schwierige Quellenform der Konzertkritik von großem Nutzen sein.

Dabei ist es von großer Bedeutung, solche Texte nicht einfach als verlässliche, unhinterfragte Vermittler von Inhalten zu betrachten. Konzertkritiken wie andere journalistische Texte, die eben diese Sichtweisen spiegeln können, werden damit selbst zu Untersuchungsobjekten, die vor dem Hintergrund ihrer Zeit und ihres Kontextes behandelt werden müssen. Aus ihnen ist also weniger zu entnehmen, ‚wie es war‘. Vielmehr enthalten sie gewichtige Hinweise auf die Sichtweisen ihrer Autoren und damit hintergründig auch auf Geisteshaltungen gegenüber Geigerinnen in jener Zeit.

In der Praxis gibt es zudem eine Reihe von sachdienlichen Informationen, die aus solchen Texten gewonnen werden können. Genügt der Rezensent seiner Chronistenpflicht, so wird er Aussagen zu Konzertort, Programm, anderen Musizierenden usw. treffen. Selbstverständlich können auch diese fehlerhaft sein. Betrachtet man jedoch solch nicht wertende Bestandteile von Konzertkritiken als die Wiedergabe von sachlichen Angaben durch einen Augenzeugen, dazu in aller Regel zeitnah zum Ereignis selbst niedergeschrieben, so dürfte die Fehlerquote kaum höher sein als bei der Wiedergabe entsprechender Inhalte in den nachrichtlichen Textformen von Musikzeitschriften und Tageszeitungen, deren Ursprung und Übermittlungsart zudem im Dunkel liegen. Auch Sachaussagen, die nicht durch konkrete, überprüfbare Angaben zu fassen sind, können durchaus Verwendung finden. Wenn ein Kritiker von einem ‚gut besuchten Konzert‘ oder einer ‚freundlichen Publikumsreaktion‘ spricht, so wohnen jedoch solch

119 Gabriele Böheim, *Zur Sprache der Musikkritiken. Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und/oder Beschreibung*, Innsbruck 1987.

120 Barbara Sandig, „*Ausdrucksmöglichkeiten des Bewertens. Ein Beschreibungsrahmen im Zusammenhang eines fiktionalen Textes*“, in: *Deutsche Sprache. Zeitschrift für Theorie, Praxis, Dokumentation* 7 (1979), S. 137–159, hier S. 39. Vgl. Gabriele Böheim, *Zur Sprache der Musikkritiken*, S. 38f.

121 Sandig, „*Ausdrucksmöglichkeiten*“, S. 39.

„weichen“ Aussagen zumindest graduelle Wertungen vonseiten des Autors inne. Damit wird es notwendig, bei der Verwendung solche Angaben als Autorenmeinung kenntlich zu machen (etwa in Form eines Zitats).

Hinsichtlich der eigentlichen Bewertungen ist gewiss Umsicht geboten. Hier gilt es nicht nur, mit großer Vorsicht vorzugehen, sondern auch die jeweiligen Kontexte von Textumgebung, Inhalten und Sujets zu beachten. Selbstverständlich werden wertende Äußerungen aus Kritiken in dieser Arbeit nicht unreflektiert übernommen, sondern als Zitate wiedergegeben. Auf die Nutzung von Konzertkritiken kann indes keinesfalls verzichtet werden. Ihre Aussagekraft für diese Arbeit, in der Rezensionen als Spiegel der zeitgenössischen Sichtweise auf Geigerinnen und damit indirekt auf ihre Entwicklungschancen betrachtet werden, ist immens. Konzertkritiken sind Brückenköpfe, die das Geschehen im Musikleben der anvisierten Zeit mit den Erwartungen und Grundhaltungen der zeitgenössischen Rezipienten in Verbindung bringen.

3 Das Äußere der Geigerinnen

Um die Hintergründe dieses Genderings der Violine näher betrachten zu können, sei, wie am Beginn der Arbeit, zunächst eine belletristische Quelle gewählt. Im „Morgenblatt für gebildete Leser“ von 1839 findet sich ein Text „Zur Biographie des berühmten Bildhauers Antonio Canova“, bei dem es sich eigentlich um eine literarisch erzählte Anekdote handelt. Im Blatt ist als Autor Wilhelm Meinhold genannt, es könnte sich um den gleichnamigen Usedomer Theologen und Schriftsteller (1797–1851) handeln. Der genaue Handlungsverlauf ist hier nicht von Interesse, zitiert sei jedoch ein kurzer Abschnitt über eine namentlich nicht genannte Frau, *„eine deutsche adliche Dame, Frau v. U., welche die Bäder von Pisa mit zwei Töchtern und einer Gouvernante besucht hatte“*¹²². Die Heldin der Geschichte ist eigentlich diese Gouvernante, doch Meinhold beschreibt zunächst „Frau v. U.“: *„Sie war von langer, hagerer Gestalt, schwind-süchtig, ungemein neugierig, nicht selten auffallend launisch, aber dabei höchst gebildet, und ihr Haus der Versammlungsplatz aller Fremden, insbesondere aber aller Deutschen, welche Florenz besuchten. Als eine Eigenthümlichkeit ihres Geschmacks verdient noch angeführt zu werden, daß sie die Violine spielte, aber niemals in Gegenwart Anderer, sondern als hätte sie sich dieses unweiblichen Instrumentes geschämt, soll sie sich damit jederzeit in das einsamste Zimmer und oft auf den höchsten Hausboden zurückgezogen haben, obgleich Kenner, welche ihre Kunstfertigkeit heimlich belauscht hatten, dieser alle Gerechtigkeit widerfahren ließen“*¹²³. Meinhold entwirft eine unkonventionelle Frau: Sie reist mit drei anderen Frauen und anscheinend ohne männliche Begleitung nach Italien, ist nicht nur hoch gebildet, sondern zudem „neugierig“. Auch die Launenhaftigkeit passt kaum in das bürgerliche Ideal einer Frau jener Zeit – es ist sicher kein Zufall, dass Meinhold „Frau v. U.“ der adligen Sphäre entstammen lässt. *„Dieses unweibliche Instrument“* Violine dient gewiss dazu, Cha-

122 Wilhelm Meinhold, „Zur Biographie des berühmten Bildhauers Antonio Canova“, in: *Morgenblatt für gebildete Leser* 1839, S. 309–311, hier. S. 309.

123 Ebd., S. 309.

rakter und Erscheinung – „*die Eigenthümlichkeit ihres Geschmacks*“ – jener Frau noch schärfer zu umreißen. Doch anders als bei Saphirs Azilia setzt Meinhold seiner „*Frau v. U.*“ klare Grenzen. Sie vermeidet nicht nur das Spiel in „*Gegenwart Anderer*“, sondern flüchtet sich gar, sobald sie zur Geige greift, in die Isolation. Mit diesem Rückzug konnte „*Frau v. U.*“ offenkundig nicht die Klänge ihres Spiels verstecken, schließlich haben „*Kenner*“ sie und „*ihre Kunstfertigkeit heimlich belauscht*“. Auch bei verschlossener Tür war die Geigerin noch zu hören – aber eben nicht zu sehen.

„*Geschämt*“ hat sich Meinholds Frauenfigur damit wohl weniger des akustisch wahrnehmbaren Resultats ihres Violinspiels, das ja, wie es die lauschenden Fachleute bestätigten, durchaus hörens Wert war. Vielmehr war es die äußerlich sichtbare Seite, die es nach Meinung des Autors zu verbergen galt. Schon aus einer solchen Charakterisierung der fiktiven Figur lässt sich erkennen, dass es einen Zusammenhang gab zwischen der Dimension des Visuellen und dem vermeintlich „*Unweiblichen*“ des Violinspiels. Wenn in den Jahrzehnten um 1800 Frauen Violine spielten, so wurde dies oft als unpassend gebrandmarkt. Das Sichtbare ihres Handelns war dabei ein wesentlicher Grund der Ablehnung, der bisweilen höher gewichtet wurde als die musikalischen Qualitäten einer Geigerin. Das vorgenannte Beispiel aus der Alltagsliteratur der Zeit zeigt, dass es sich bei dieser Begründung der Ablehnung nicht nur um ein theoretisches Konstrukt handelte. Der Autor musste die Diskretion seiner Geigerin im Umgang mit dem Instrument nicht erläutern. Offenkundig waren die Gründe für die LeserInnen sofort und ohne Erklärungen verständlich.

War die Verbannung der Frauen von der Violine angesichts solcher Sichtweisen auf das Äußere ausschließlich ein Konstrukt von Gelehrten und Musikkritikern? Wenig ist über die Meinung des Publikums zu dieser Frage bekannt. Sophie La Roche (1730–1807), die Schriftstellerin, beschreibt im achten ihrer „*Briefe über Mannheim*“ den Besuch bei einem „*kleinen Konzert, in welchem die 12 jährige Mademoiselle Crux – Tochter eines Tänzers, die Violin sehr artig spielte*“¹²⁴. Es handelt sich dabei um Marianne Crux*, Tochter des königlichen bayerischen Hof-Ballettmeisters Peter Crux. La Roche findet lobende Worte über das Geigenspiel der Marianne Crux und kann auch dessen äußerer Dimension eine angemessen weibliche Komponente abgewinnen, beobachtet aber beim männlichen Teil des Publikums eine gänzlich andere Perspektive: „*diese geschickte [sic] Finger und niedliche kleine Hand, machen auch alle Bewegungen bey dem Violinspielen sehr artig – aber ich habe doch bemerkt, daß die Männer, mehr auf die schöngewölbte Brust sahen, auf welcher die Violin sich auflehnte, als auf die Hände und Finger*“¹²⁵. Während es hier also zwar um das Geschlecht, nicht aber um Schicklichkeit geht, weist die NZfM angesichts eines Augsburger Abonnementkonzerts von 1837, in dem die Geigerin Nanette Oswald* auftrat, auf eine völlig andere Publikumsreaktion hin: „*Der zweite Theil begann mit einem Rondo für Violine von Kalliwoda, vorgetragen von Dlle. Oswald aus München. Mehre [sic] Damen drückten die Augen zu, da sie kein Frauenzimmer mit der Geige am Kinn, und keine weiblichen Finger die Violinsaiten berühren sehen wollten*‘. Die Kritik benahm sich viel localer: sie drückte

124 Sophie La Roche, *Briefe über Mannheim*, Mannheim 1791, S. 115.

125 Ebd.

nur Ein Auge zu, und sah durch die Finger. Zugleich fand sie, daß Dlle. Oswald Vieles recht schön spielt, und wahrscheinlich nicht Schuld daran, ein Frauenzimmer zu sein“¹²⁶. Nicht einmal hinschauen mochten demnach die Besucherinnen des Konzerts, so unpassend empfanden sie das Aussehen von Kinn und Fingern. Inwieweit sich indes solche Äußerungen als aussagekräftig hinsichtlich der Publikumssicht betrachten lassen, ist angesichts der wenigen dazu vorhandenen Texte nicht zu beurteilen. Doch teilten mitunter auch Musiker die Meinung, das Aussehen von Frauen beim Violinspiel sei unpassend. William Parke, jahrzehntelang als Oboist am Londoner Theatre Royal tätig, schreibt in seinen Memoiren über einen Auftritt der Geigerin Louise Gautherot* 1789 in London: „At the end of the second part Madame Gautherot, from Paris, performed, for the first time in England, a concerto on the violin with great ability. The ear, however, was more gratified than the eye by this lady’s masculine effort“¹²⁷.

3.1 Junker revisited – ein selektiver Blick auf das „Kostüm des Frauenzimmer Spielens“

Geradezu ein Klassiker für die zeitgenössische Sicht auf Instrumentalistinnen ist der Aufsatz „Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens“ Carl Ludwig Junkers (1751–1797). Entsprechend wurde die Schrift, die bereits 1784 erschien, schon mehrfach Analysen unterzogen. Junker geht es in seinem Text darum, Zuordnungen zwischen dem weiblichen Geschlecht und der Wahl von Musikinstrumenten herzustellen. „Es giebt Instrumente, die mehr, andere, – die weniger sich fürs Frauenzimmer schicken“¹²⁸. Diese Kategorisierung von vermeintlich geeigneten und andererseits ungeeigneten Instrumenten bestimmt der Autor konkreter. So nennt er als Instrumente, die aus seiner Sicht nicht in die Hände von Frauen gehören würden, „zum Beyspiel, das Horn, das Violoncell, der Contrabaß, der Fagott, die Trompete“¹²⁹. Dafür scheinen ihm „Z. B. das Clavier, die Laute, die Zitter, die Harfe“¹³⁰ als geeignet. Die Violine gehört zu jenen Instrumenten, die der Autor als unpassend für Frauen empfindet.

Junkers Abhandlung ist von besonderem Interesse, weil sie sich nicht einfach nur auf die Feststellung beschränkt, dass das Spiel bestimmter Instrumente für Frauen unpassend sei. Vielmehr begründet der Autor seine Haltungen dezidiert. Die drei Hauptargumente, die Junker anführt und diskutiert, sind längst analysiert worden. Zur Einordnung seiner Argumentation seien sie hier kurz genannt: „Dieß Gefühl des Unschicklichen entspringt aus Verbindung der Ideen, zwischen körperlicher Bewegung, und Kleidermode; – zwischen der Natur des Instruments, und der allgemein anerkannten weiblichen Stimmung, – zwischen körperlicher Positur, und sittlichem Anstand“¹³¹.

126 NZfM 1837 II, S. 43.

127 William Thomas Parke, *Musical Memoirs: Comprising an Account of the General State of Music in England, from the First Commemoration of Handel, in the Year 1784, to the Year 1830*, 2. Bde., Bd. 1, London 1830, S. 120.

128 Junker, „Vom Kostüm“, S. 86.

129 Ebd., S. 85.

130 Ebd.

131 Ebd., S. 90.

Nach ausführlicher Argumentation kommt der Autor zu dem Schluss: „*In dem ersten Fall also, wenn zwischen dem Mechanismus des Instruments, oder der Art der Behandlung die es erfordert, und zwischen der eigenen Kleidertracht des zweyten Geschlechts, kein Verhältniß ist, – wird das Spiel komisch*“¹³².

Das zweite Argument hat immerhin mit dem Klangbild bestimmter Instrumente zu tun, bei denen der Autor ein Missverhältnis zu Eigenarten erblickt, die er Frauen zuordnet: „*Dieß Gefühl des Unschicklichen kann ferner daher entstehen, wenn die Natur des Instruments, mit dem anerkannten Charakter der weiblichen Schwäche, nicht in Verbindung steht. Und es giebt Instrumente, von denen sich dieß behaupten läßt, theils in Absicht der Art des Tons, theils in Absicht der Summe des Schalls, theils in Absicht der Nebenideen, die sie in der Seele gleichzeitig erwecken können*“¹³³. Auch hier resümiert der Verfasser die Folgen dieses Widerspruchs noch einmal am Ende des Textes: „*Im zweyten [Fall], wenn die Intonation des Instruments, dem eigenen leisen Ton, und der Stimmung dieses Geschlechts nicht entspricht, – unwahrscheinlich – unnatürlich*“¹³⁴.

Junkers drittes Argument berührt den Punkt der Sittlichkeit, die er durch den Anblick von Frauen an bestimmten Instrumenten verletzt sah: „*Zuletzt, das Gefühl des Unschicklichen kann entspringen, aus der Dißproportion, die zwischen der lokalen Stellung des Körpers, und dem eigentlichen Dekorom herrscht: Wieder nur ein Fall, der auf das zweyte Geschlecht paßt.*

Gewisse Instrumente erfordern also eine solche Stellung, und Lage des Körpers, die sich mit den Begriffen des sittlichen Anstandes nicht genau verträgt; Denn sie erwecken [...] in der Seele gewisse Bilder, und Nebenideen, die den Wohlstand nicht begünstigen“¹³⁵. Am Ende konstatiert Junker: „*Im dritten Fall, wenn die körperliche Lage, die der mechanische Bau des Instruments nothwendig erfordert, nicht für gewissen unsittlichen Nebenideen, zuverlässig verwahren kann, wird das Spiel, unanständig*“¹³⁶.

Dass Junker in seine Erörterung Argumente einfließen lässt, die wenig mit der Ausübung von Musik zu tun haben, dürfte auch im Zusammenhang mit der Person des Verfassers stehen. Für den 1748 in Kirchberg an der Jagst geborenen Sohn eines Hofverwalters und nachmaligen ersten Kammerrats war Musik – er betätigte sich in diesem Bereich als Autor, Herausgeber, aber auch als Komponist – nur ein einzelner Teilbereich seiner weit gesteckten Interessen. Neben seiner Profession als Geistlicher beschäftigte sich Junker von Jugend an mit Wissenschaft und Kunst, sein Pate war der Maler Johann Valentin Tischbein. In Heidelberg lehrte Junker Philosophie und schöne Wissenschaften.¹³⁷ Junker, demnach in vielerlei Hinsicht ein Gelehrter, war also fraglos dazu qualifiziert, den Blick über musikalische Belange hinaus zu heben und dezi-

132 Ebd., S. 97f.

133 Ebd., S. 94.

134 Ebd., S. 98.

135 Ebd., S. 96f.

136 Ebd., S. 97.

137 Siehe Übersicht über Carl Ludwigs Junkers Vita in MGG Finscher, Personenteil Bd. 9, Art. „Junker, Carl Ludwig“, Sp. 1310f.

diert musikfremde, gesellschaftliche Einflüsse in sein Urteil einfließen zu lassen. Und diese spielen letztlich die entscheidende Rolle. So spiegelt Carl Ludwig Junker Erwartungen an das weibliche Geschlecht, die aus dem gesellschaftlichen Umfeld stammen, in das Musikleben hinein. „*Denn das Gefühl des Unschicklichen beruhet auf Verbindung der Ideen*“¹³⁸, die Frauen beim Spiel der genannten Instrumente beim Publikum auslösen würden. Es geht dabei um Bewegungs- und Körperästhetik, welche bei musizierenden Frauen an den fraglichen Instrumenten im Widerspruch stehen zu den Wünschen Junkers, die der Autor verallgemeinert, „*so gedenkt sich ihn, wenigstens der Mann am liebsten, seines eigenen Vortheils wegen*“¹³⁹. Es geht um Geschlechtscharaktere wie etwa den „*anerkannten Charakter der weiblichen Schwäche*“, mit denen der Klang dieser Instrumente „*nicht in Verbindung steht*“¹⁴⁰. Es geht zudem um Fragen der Sittsamkeit, die „*aus der Dißproportion, die zwischen der lokalen Stellung des Körpers und dem eigentlichen Dekor*“¹⁴¹ entstehen. Kaum jedoch geht es um Fragen, die mit der Musik und der Musikausübung unmittelbar zusammenhängen.

Nun hat Junker seinen „Musikalischen Almanach“ in einer Zeit veröffentlicht, in der sich das periodische Schrifttum über Musik teilweise und langsam zu wandeln begann. Einerseits verfassten in Musikzeitschriften weiterhin Fachleute Texte gelehrten Inhalts, die wiederum an Fachleute gerichtet waren. Andererseits änderte sich langsam die Zielrichtung von Reflexionen über Musik und musikalisches Handeln, zielten erste Veröffentlichungen auf die nun zunehmende Teilnahme der Liebhaber an Fragen von Kunst und Kultur. Schon das Thema des „Kostüm des Frauenzimmer Spielens“ deutet darauf hin, dass der Verfasser eher die bürgerlichen Liebhaber als Adressaten seines Aufsatzes im Sinn hatte. Inhaltlich gehören die dort diskutierten Fragen der ‚Schicklichkeit‘ und der Position von Instrumentalistinnen im Musikleben weniger in den Zusammenhang der frühen Gelehrten-Zeitschriften, die „*vornehmlich den Kennern der Musik vorbehalten*“ waren und „*vor allem der Förderung der musikalischen Wissenschaft*“¹⁴² dienten. Vielmehr ist schon an der Themenwahl Junkers zu spüren, wie Fragen und Denkweisen des Bürgertums nun in die Musikzeitschriften eingriffen. „*Die inhaltliche Ausrichtung auf Themen*“, wie Ulrich Tadday am Beispiel des 1786 und damit in eben dieser Zeit gegründeten „Journal des Luxus und der Moden“ schreibt, „*die die Ästhetisierung des Alltags der neuen bürgerlichen Welt beschrieben und betrieben*“¹⁴³, ist auch dem Aufsatz Junkers anzumerken.

Die hohe Gewichtung von Argumenten, die außerhalb musikimmanenter Aspekte liegen und stattdessen den Prämissen des bürgerlichen Blicks auf das Zusammenleben der Geschlechter folgen, ist Junkers Text in jeder Zeile anzumerken. Aus klingend musikalischer Perspektive scheint der Autor das von ihm eingeforderte Fernbleiben der Frauen von zahlreichen Instrumenten zu bedauern: „*Freylich die Tonkunst selbst,*

138 Junker, „*Vom Kostüm*“, S. 89.

139 Ebd., S. 92.

140 Ebd., S. 94.

141 Ebd., S. 96.

142 Fellingner, *Verzeichnis der Musikzeitschriften*, S. 12.

143 Tadday, *Die Anfänge des Musikfeuilletons*, S. 45f.

verliert allemal dabey“¹⁴⁴. Denn er spricht den Instrumentalistinnen weder spieltechnisch noch hinsichtlich des musikalischen Ausdrucks die Befähigung zum Spiel dieser Instrumente ab: „Denn sollte das zweyte Geschlecht, überhaupt, zu allen Instrumenten nicht eben die Anlage haben, wie wir? und wenn dem so ist, verlieren wir da nicht, unendlich viel gute Spieler? [...] Die Beyspiele, die wir von dergleichen weiblichen Virtuosen aufweisen können, beweisen uns auch, daß das zweyte Geschlecht es wenigstens auf eben den Grad der Vollkommenheit bringen könne, wie wir“¹⁴⁵. Doch erscheinen diese Einschränkungen lediglich als rhetorisch verwendete Antithese, denn für sein Urteil über die Frage des Instrumentalspiels von Frauen sind sie letztlich nicht maßgeblich. Stattdessen wertet Junker, selbst ein „gebildeter Liebhaber“¹⁴⁶, die „Schicklichkeit“, die Anpassung an angenommene Geschlechtscharaktere und die daraus folgenden Konsequenzen („der Stand des Weibes ist Ruhe“¹⁴⁷) höher als den von ihm selbst festgestellten Verlust für das Musikleben. Dass er dies in Form eines „unerwartet ausführlichen Dokuments“¹⁴⁸ formuliert – der Text ist 14 Seiten lang – zeugt davon, dass eine solche Gewichtung in jener Zeit noch argumentativ ausführlich belegt werden musste. Doch dürfte eben dieser Umfang wie auch die Kohärenz der klaren Argumentationsfolge Junkers später zur Verfestigung solcher Ansichten beigetragen haben.

Welche Bedeutung haben nun Geigerinnen in diesem Text? Auch diese, daran lässt Junker keinen Zweifel, passen nicht in sein Bild von musizierenden Frauen. Dabei geht er lediglich im ersten seiner drei Argumente explizit auf das Verhältnis von Frau und Violine ein. Dennoch ist die Geige in Junkers Text nicht nur ein Instrument unter vielen. Denn „die Beyspiele, die wir von [...] weiblichen Virtuosen aufweisen können“¹⁴⁹, nennt der Autor direkt nach diesem schon oben zitierten Satz namentlich: „Eine Sirmen konnte mit Lolli wetteifern! Eine Bayer, findet der König von Preußen groß genug, sie mit der Flöte zu begleiten. Eine Mara*) konnte es wagen, in jüngern Jahren, sich in London (der Zusammenfluß-Stadt großer Meister) auf der Violin hören zu lassen“¹⁵⁰. In der mit Sternchen gekennzeichneten Fußnote fügt er – wohl, um seiner Haltung durch eine Meinung von außen mehr Gewicht zu verleihen – ein: „*) Eine vornehme englische Dame gab ihr den Rath, sie sollte sich aufs Singen legen, Violinspielen wäre unschicklich für ein Frauenzimmer“¹⁵¹.

Geigerinnen – und nur Geigerinnen – nennt Carl Ludwig Junker in seiner Abhandlung beim Namen. Auch an einer anderen Textstelle sind Namen von Violinistinnen zu finden – Junker schreibt gleich zu Beginn des Textes: „Wir behaupten von gewissen

144 Junker, „Vom Kostüm“, S. 86.

145 Ebd., S. 86f.

146 MGG Blume Bd. 7, Art. „Junker, Carl Ludwig“, Sp. 389.

147 Junker, „Vom Kostüm“, S. 92.

148 Peter Schleuning, *Der Bürger erhebt sich*, S. 183.

149 Junker, „Vom Kostüm“, S. 87.

150 Ebd., S. 87. Mit „einer Mara“ ist Getrud Schmelting* gemeint, die vor ihrer Sängerinnen-Karriere als Kindervirtuosin mit der Violine Erfolg hatte. Die beiden anderen genannten Geigerinnen sind Caroline Bayer* und Maddalena Lombardini-Sirmen*.

151 Junker, „Vom Kostüm“, S. 87, Fußnote.

*Instrumenten, sie wären keine Instrumente für Frauenzimmer: wenn wir eine Sirmen, eine Bayer die Violin spielen sehen, so ist es uns auffallend*¹⁵².

Damit personifiziert der Autor seine Überlegungen anhand von Geigerinnen. Während er andere Instrumentalistinnen nicht namentlich nennt, wählt er zwei Violinistinnen an exponierter Stelle als – für die Argumentation wie für die Gewinnung des Leserinteresses bedeutsamen – TextEinstieg aus. Junker mag angesichts der so frühen und namentlichen Nennung damit gerechnet haben, dass seine Leser von diesen Frauen zumindest gehört haben dürften. Tatsächlich war Caroline Bayer in jener Zeit aktiv und wurde auch von der Presse beachtet. So erschien 1783 ein durchaus ausführlicher Artikel über sie in Carl Friedrich Cramers „Magazin der Musik“¹⁵³. Noch weitaus bekannter war Maddalena Lombardini Sirmen, die im venezianischen Ospedale San Lazzaro dei Mendicanti eine erstklassige Ausbildung genossen hatte, von Tartini – davon zeugt ein weithin bekannter Brief – Auskünfte zur Spieltechnik bekam und ab 1768 für einige Jahre europaweit (u. a. in Paris, London, Amsterdam) konzertierte. Die Kunde vom Ruhm dieser Geigerin dürfte auch Liebhaber im deutschen Sprachraum erreicht haben.

Von Musikerinnen, die andere jener Instrumente spielten, welche Junker als für Frauen ungeeignet nennt – „zum Beyspiel, das Horn, das Violoncell, der Contrabaß, der Fagott, die Trompete“¹⁵⁴ – finden sich in dieser Zeit jedoch bestenfalls versprengte Spuren. Esther Helena Böhmer* dürfte zwar gelegentlich mit dem Violoncello zu hören gewesen sein, hatte sich aber nach ihrer Heirat 1738 – und damit vor Junkers Geburt – zurückgezogen. Die Waldhornistin Beate Pokorny* konzertierte 1779/1780, ließ sich aber wohl nur im Pariser Concert Spirituel hören. Junker dürfte sie kaum selbst erlebt haben, ebenso wenig wie Anne Henriette de France (1727–1752), welche Bassgambe spielte, aber schon ein paar Jahre nach Junkers Geburt starb. Und als Cecilie David als Hornistin 1806 konzertierte, war Junker längst tot. Fagottistinnen und Trompeterinnen finden sich, soweit bekannt, zumindest in den Medien vor 1800 nicht. Sollte Junker, der bei seiner Lehrtätigkeit in Heidelberg sicher zahlreiche Personen kennenlernte und zudem – als Autor zweier allerdings später veröffentlichter Reiseberichte¹⁵⁵ – durchaus ‚herumgekommen‘ sein dürfte, solche Instrumentalistinnen tatsächlich selbst erlebt haben, so konnte er dennoch nicht davon ausgehen, dass seine Leser diese kannten.

Junkers Überlegungen zu Instrumentalistinnen, welche die von ihm als Beispiel genannten Blasinstrumente, Violoncello oder Kontrabass spielten, waren somit eher theoretischer Art. Dies war bei Geigerinnen anders. Zwar waren auch diese am Ende des 18. Jahrhunderts selten, Junker selbst schreibt, „daß man immer gegen eine Geigerinn, hundert Clavierspielerinnen finde“¹⁵⁶. Doch durch die wenigen, hier als Einzelbeispiele

152 Ebd., S. 85.

153 Magazin der Musik 1783, S. 843f.

154 Junker, „Vom Kostüm“, S. 85.

155 „Artistische Bemerkungen auf einer Reise nach Augsburg und München“, in: *Museum für Künstler und für Kunstliebhaber*, hrsg. von Johann Georg Meusel, 1. Stück, Mannheim 1787, S. 20–43. „Einige artistische Bemerkungen auf einer Reise nach Ludwigsburg, und Stuttgart, im Junius 1787“, in: *Museum für Künstler und für Kunstliebhaber*, hrsg. von Johann Georg Meusel, 2. Stück, 1788, S. 69–83.

156 Junker, „Vom Kostüm“, S. 86.

gar namentlich genannten Violinistinnen erhält der Text eine realistische Dimension, der ihn über die rein theoretische Erörterung eines Randphänomens hinaushebt. In praktischer Hinsicht dürfte sich damit dieser Text – schon in Ermangelung anderer Frauen, die solche Instrumente wie Fagott oder Kontrabass gespielt hätten – vor allem gegen Geigerinnen gewendet haben. Erst diese realistische Dimension, personifiziert durch Caroline Bayer, Maddalena Lombardini Sirmen und die jugendliche Gertrud Schmeling, verleiht dem „Kostüm des Frauenzimmer Spielens“ seine Relevanz im Zeitgeschehen des damaligen Musiklebens.

Dieser Eindruck findet sich auch in Junkers erstem Argument bestätigt – dem einzigen, in dem es konkret um die Violine geht und das daher hier näher betrachtet werden soll. Denn der Autor entwirft dort drei imaginäre Beispiele von Instrumentalistinnen, die ihm in dem äußeren Bild, das sie beim Musizieren erzeugen, „lächerlich“ anmuten: *„Es kommt uns also lächerlich für, wenn wir ein Frauenzimmer in Poschen, noch schlimmer, allenfalls im Reifrok, am großen Violon erblicken; lächerlich, wenn wir sie, in großen, hin und her fliegenden Mannschetten die Violin – lächerlich, wenn wir sie, in hoher Fontange, das Horn, blasen sehen“*¹⁵⁷. Zwei dieser drei Beispiele erscheinen konstruiert. Denn Hornistinnen waren zu jener Zeit so selten, dass es fraglich erscheint, ob Junker solche Frauen überhaupt zu Gesicht bekommen hat. Gleiches gilt für Spielerinnen des großen Violon – ganz gleich, ob Junker dabei an einen Kontrabass, eine Violone oder eine Bassgambe dachte. Diesen für Frauen ohnehin schon ungewöhnlichen Instrumenten verleiht der Autor jeweils noch ein Äußeres, das unrealistisch erscheint.

Die großen und tiefklingenden, am Boden aufgesetzten Streichinstrumente verlangen spieltechnisch zwingend die körperliche Nähe von Instrumentencorpus sowie Rumpf und Beinen des schräg hinter dem Bass stehenden Spielers. Wer die Beschreibung solcher Reifröcke liest, wie sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Mode waren, stellt schon die pure Möglichkeit infrage, dass Frauen in Reifröcken überhaupt solche Instrumente gespielt haben könnten: *„Bald nach der Mitte des [18.] Jahrhunderts neigte die höfische Mode jedoch zu starken Übertreibungen. Der Reifrock wurde immer breiter, seine Grundfläche wuchs sich zum Oval aus. Er war vorn und hinten abgeflacht und wurde in den 70er Jahren durch ‚poches‘ – Taschen – über den Hüften merklich angehoben, so daß die Ellenbogen darauf ruhen konnten. Er erreichte schließlich derartige Breiten, daß die Damen nur seitlich die offenen Flügeltüren passieren konnten“*¹⁵⁸. Ausgerechnet 1780 – also zu Junkers Zeiten – erreichte der Reifrock seine größte Breite.¹⁵⁹ Wie hätte eine Frau, die im Vorwärtsgang nicht einmal durch eine Flügeltür passte, in solcher Kleidung ein großes, sich nahe am Körper befindendes Streichinstrument spielen sollen?

¹⁵⁷ Ebd., S. 91.

¹⁵⁸ Gisela Krause u. Gertrud Lenning, *Kleine Kostümkunde*, Berlin ¹¹1995, S. 154. Vgl. Gustav Friedrich Klemm, *Die Frauen. Culturgeschichtliche Schilderungen des Zustandes und Einflusses der Frauen in den verschiedenen Zonen und Zeitaltern*, 6 Bde., Bd. 2, Dresden 1859.

¹⁵⁹ Rakewitz, *Kleine Kostümkunde*, S. 157.

Ebenso eigenartig ist die Vorstellung einer Horn blasenden Frau, die eine Fontange trägt. Denn – darauf hat Freia Hoffmann bereits hingewiesen¹⁶⁰ – zu Junkers Zeiten war diese Art der Frisur längst aus der Mode. „*Ein steif gefältetes und gedrahtetes Häubchen aus Spitzen und Bändern*“¹⁶¹ diente dazu, die Haare hochzustecken. Diese Mode entsprang dem Hof Ludwig XIV., durch diese also ursprünglich höfische Mode sollten die Frauen höher und schlanker wirken. Um 1690 nahm die Fontange erhebliche Dimensionen an, sie war bis zu 60 cm hoch, wurde danach niedriger. „*Sie hielt sich mit allerlei Variationen immerhin über 30 Jahre bis kurz vor 1715, als der König selbst ihrer überdrüssig wurde*“¹⁶². Später kam das Hochstecken der Haare zwar erneut in Mode, die Fontange wurde aber „*durch ein kleines Häubchen ersetzt*“¹⁶³, welches weit weniger aufwendig war. Von Junkers „*hoher Fontange*“ konnte also lang schon keine Rede mehr sein.

Anders hingegen die Geigerin mit den „*großen, hin und her fliegenden Mannschetten*“. Mit Manschetten meinte der Autor vermutlich die Engageantes, welche ebenfalls dem französischen Barock entsprungen waren, die es aber auch noch im späten 18. Jahrhundert gab. Unter dem Stichwort „*Engersanten, oder wie mans auszusprechen pflegt, Angersanten, Fr. Engageanten*“¹⁶⁴ verzeichnet Jacobssons „Technologisches Wörterbuch“ von 1781 die „*Benennung der großen Handkrausen oder Manschetten der Frauenzimmer, die ganz von Spitzen oder Kanten, ganz von Blondes [Seidenstoff mit geklöppelter Kante oder Spitze] oder Filet*“¹⁶⁵, also einem netzartigen Gewebe aus Seide, genäht wurden, aber auch aus weiteren Stoffen bestanden. Die Manschetten wurden „*bald einfach, bald wieder, wie insgesamt gewöhnlich, zweifach, auch mehrfach übereinander, frisirt oder in krause Falten gelegt [...], und an dem Arm unter dem Ärmel des Kleides getragen*“, und zwar „*so wie die Mannsleute ihre Handkrausen zu tragen pflegen*“¹⁶⁶. Solche Spitzenvolants waren auffällig durch die Wahl der Stoffe, die Bearbeitung der Ränder und das mehrfache Übereinanderlegen, dazu auch durch ihre Größe. Wenn Frauen ihre Arme bewegten, so bewegten sich die Engageantes sichtbar am Arm.

Während Junker bei der Hornistin mit der Fontange sowie der Bassistin im Reifrock auf die Verbindung von Kleidung und Instrument anspielt, geht es ihm bei den „*hin und her fliegenden Mannschetten*“ der Violinistin weniger um diese Kleidungsstücke selbst, als vielmehr um den Bewegungsaspekt, der durch die fliegenden Engageantes noch stärker sichtbar wird. Korrespondierend zu Junker äußerte auch Cramer Kritik an der Kleidung des Arms, die sich beim Streichen bewegte. In seinem Artikel über

160 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 30.

161 Rakewitz, *Kleine Kostümkunde*, S. 143.

162 Ebd., S. 143.

163 Ebd., S. 145f.

164 Otto Ludwig Hartwig (Hrsg.), *Johann Karl Gottfried Jacobssons technologisches Woerterbuch oder alphabetische Erklärung aller nützlichen mechanischen Künste, Manufakturen, Fabriken und Handwerker*, 4 Teile, Teil 1, Berlin [u. a.] 1781, S. 587.

165 Ebd.

166 Ebd.

Caroline Bayer schreibt er, „*die langen Manschetten, Bänder und Schleppen [...] beleidigen mich bey diesen [sic] Instrument immer etwas*“¹⁶⁷.

Dass Junker in dieser ersten der drei Thesen, mit denen er sich gegen das Spiel von bestimmten Instrumenten durch Frauen wendet, vor allem auf Violinistinnen zielt, lässt der Autor dann in seiner weiteren Argumentation erkennen. Denn nun beginnt er – innerhalb der Begründung jener ersten These – speziell auf Geigerinnen einzugehen: „*Zudem erfordern jene Saiteninstrumente, oft, eine schnelle, heftige, gewaltsame, rasche Bewegung, die mir allerdings noch überdem, deßwegen komisch zu seyn scheint, weil sie mit der anerkannten Schwäche des zweyten Geschlechts, gar in keiner Verbindung stehet. Ueberdem – der Stand des Weibes ist Ruhe*“¹⁶⁸. Junker stellt die durch die Spieltechnik bedingten körperlichen Bewegungen der Geigerinnen gegen die Vorstellung von der „*anerkannten Schwäche*“ der Frauen. An dieser Stelle gelangen die für das Zusammenleben der Geschlechter im Bürgertum konstitutiven Geschlechtscharaktere bis hinein in Detailfragen der Instrumentenwahl von Frauen. Die den Frauen durch Junker zugeeignete „*Schwäche*“ als Kennzeichen vermeintlich weiblicher ‚Passivität‘ – ihr „*Stand*“ ist „*Ruhe*“ – steht im Widerspruch zur sichtbaren Bewegungsenergie einer Geigerin¹⁶⁹. Dass die Intensität der Bewegung durch Technik und gespieltes Werk vorgegeben und notwendig ist – „*wenn sie auch tausendmahl im Stück gegründet wäre*“ –, ist dabei irrelevant, denn sie „*brächte uns doch auch gewiß, tausendmahl in Absicht der Spielerinn auf die Vermuthung eines cholerischen Temperaments*“¹⁷⁰. Aus den Musizierhandlungen der Frau und der sich dabei ergebenden sichtbaren Dimension seien damit, so der Autor, Rückschlüsse auf den Charakter der Musikerin möglich.

Damit berührt Junker einen Aspekt, der auch in der um 1800 veröffentlichten Anstandsliteratur thematisiert wurde. Es geht dabei um die Darstellung ‚innerer‘ Eigenschaften von Charakter und Seele der Frauen, dargestellt durch äußeres Ansehen und Verhalten. „*Die Anmut*“, schreibt Elisabeth Mixa, „*gehört zu den zentralsten weiblichen Tugenden und ist an der Schanierstelle zwischen ‚Leib und Seele‘, zwischen ‚innen und außen‘ angesiedelt*“¹⁷¹. Das Verhalten und die Körperdarstellung werden als Spiegel der Seele betrachtet, sie visualisieren deren Charakter – nichts anderes tut Junker, wenn er aufgrund der Bewegungen der Geigerinnen beim Spiel die „*Vermuthung eines cholerischen Temperaments*“ äußert.

167 Magazin der Musik 1783, S. 843.

168 Junker, „*Vom Kostüm*“, S. 92.

169 Für eine tabellarische Übersicht von „Geschlechtscharakteren“ siehe Getraude Krell, „*Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – eine unendliche Geschichte?*“, in: *Geschichte in Geschichten. Ein historisches Lesebuch*, hrsg. von Barbara Duden [et al.], Frankfurt [u. a.] 2003, S. 58–61, hier S. 58. Vgl. den Klassiker zur Geschlechterpolarität: Karin Hausen, „*Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*“, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*, hrsg. von Werner Conze (= Industrielle Welt 21), Stuttgart 1976, S. 363–393.

170 Junker, „*Vom Kostüm*“, S. 92.

171 Elisabeth Mixa, *Erröten Sie, Madame! Anstandsdiskurse der Moderne* (= Schnittpunkt Zivilisationsprozeß 11), Pfaffenweiler 1994, S. 85. Auch Schiller bestätigt in seinem Aufsatz „*Anmut und Würde*“ die Verortung der Grazie als Visualisierung der Seeleneigenschaften nach außen hin: „*In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung*“, zit. nach. Mixa, *Erröten Sie*, S. 87.

Verhaltensweisen als Spiegel der Seele – Junker illustriert dies an einem Beispiel: „*So ist es zum Beyspiel nie ein Vorthail, für das Herz eines Schauspielers, wenn Er die Rollen eines Bösewichts gut, – vorzüglich gut spielt. Denn der Zuschauer kommt leicht auf den Abweg sich zu bereden; Er hätte die Rollen ohnmöglich so gut spielen können, wenn er in seinem Herzen, nichts ähnliches davon empfunden hätte*“¹⁷². Übertragen auf die violinspielende Frau hieße dies: Je besser sie ihr Instrument dem Werk und den Prämissen der Spieltechnik entsprechend beherrscht, desto eher gerät sie in Verdacht, ein „*cholerisches Temperament*“ – als Gegensatz zur „*Ruhe*“, dem „*Stand des Wiebes*“ – zu besitzen. Die Verkörperung einer solchen Charaktereigenschaft auf dem Konzertpodium war jedoch anstößig: Frauen, schreibt Cornelia Bartsch im Zusammenhang mit dem Junker-Text, „*sollen die Wahrheit und Echtheit der Gefühle – und auch des Geschlechts – verkörpern und dabei quasi als ‚Siegel der Wahrheit‘ einer Illusion*“¹⁷³ dienen. Das Verhalten auf der Bühne, und in diesem Kontext auch die Kleidung, „*durch eine Kleiderordnung, die vermeintliche Weiblichkeit erst herstellt*“¹⁷⁴, haben dabei eine wichtige Bedeutung als Indikatoren. Dabei ist Junkers Beispiel des Schauspielers, der eine Rolle spielt, gut gewählt. Denn auch, wenn Moritz Gottlieb Saphir, wie in der Einführung dieser Arbeit zitiert, meint, dass sich Lieblichkeit nicht „*erringen, erwerben, erhaschen oder erkünsteln*“¹⁷⁵ ließe, geht es doch auch hier um ein Schauspiel. „*Die Nützlichkeit dieser Körpersprache, die Fähigkeit, je nach sozialer Umgebung eine bestimmte Rolle – vermittelt Körper, Sprache, Gestik, Mimik, Kleidung – zu spielen, zeigt sich in der Verhaltens-Kunst des Biedermeiers, die (u. a.) vermittelt Anstandsliteratur angelernt werden sollte*“¹⁷⁶. Geigerinnen gerieten dadurch in eine Zwickmühle zwischen den Erfordernissen der Spieltechnik einerseits und dem an den Zuschauer vermittelten Bild bei der Ausführung dieser, aus der es kein Entkommen gab. Sicher ist es kein Zufall, dass Junker ausgerechnet einen ‚Bösewicht‘ als paralleles Beispiel für die bewegungsintensiv und musikalisch angemessen handelnde, jedoch den Vorgaben nicht entsprechende Geigerin wählt. Schon dies weist darauf hin, wie negativ die unterstellte Eigenschaft vom „*cholerischen Temperament*“ konnotiert war. Dass es beim ‚Bösewicht‘, aber auch beim Äußeren der Geigerin letztlich um ein Schauspiel, um eine äußere Zurschaustellung von nur vermeintlichen Charaktereigenschaften ging, war auch Junker klar. Dies zeigt sein abschließender, übrigens auch von Carl Friedrich Cramer 1783 geäußelter Vorschlag, nach dem eine Geigerin doch „*im Amazonenhabit, also in einer Kleidung spielen*“ solle, „*in welcher sie sich dem Manne, mehr annähert, und jenes Gefühl des Unschicklichen wird um vieles geschwächt*“¹⁷⁷.

172 Junker, „*Vom Kostüm*“, S. 93.

173 Cornelia Bartsch, „*Virtuosität und Travestie. Frauen als Virtuosinnen*“, in: *Musikalische Virtuosität*, hrsg. von Heinz von Loesch [et al.] (= Klang und Begriff 1), Mainz [u. a.] 2004, S. 77–90, hier S. 88.

174 Ebd., S. 87.

175 Saphir, „*Charakteristische Daguerreotypen*“, S. 7; vgl. hier Kap. I.

176 Mixa, *Erröten Sie*, S. 87.

177 Junker, „*Vom Kostüm*“, S. 94. Vgl. *Magazin der Musik* 1783, S. 33.

3.2 Eine andere Meinung: George Dubourg

Was jedoch störte die Zeitgenossen am Aussehen der Frauen beim Violinspiel so sehr, dass sich diese, wie in Meinholds Geschichte, „auf den höchsten Hausboden“ verbannten? Was genau war es, das Junker „lächerlich“ vorkam? Hinweise auf Antworten zu diesen Fragen finden sich in einer rund 50 Jahre später veröffentlichten Abhandlung. Der Text wurde von George Dubourg (1799–1882) erstmals 1836 als Kap. X seines Buchs „The Violin. Some Account of that leading Instrument, and its most eminent Professors“¹⁷⁸ veröffentlicht und findet sich – mit Modifikationen im Detail – auch in späteren Auflagen dieses Buchs. Ohne Nennen des Autors, aber mit gleicher Überschrift übernahm 1839 auch die Londoner Zeitschrift „Musical World“ den Text als eigenständigen Aufsatz.¹⁷⁹ Dubourgs Text ist ungewöhnlich, denn er ist eine so flammende wie geschickt argumentierende Gegenrede zur Auffassung, die Violine sei ein für Frauen unpassendes Instrument.

Zu Beginn klärt Dubourg die Fronten: „*Why should not a lady play on the Violin? The common objection is that it is ungraceful. The ladies in Boccaccio's Decameron, however – and who shall charge them with want of grace? – played on the viol, a bowed instrument requiring from the performer a similar position and handling to those exacted by the violin*“¹⁸⁰. Nach der knappen, die Kernfrage formulierenden Einleitung führt Dubourg den Begriff „grace“ (= Anmut, Grazie) ein, ein offenkundig außermusikalischer Begriff, den der Autor im Text an keiner Stelle genau umreißt. Dabei ist „grace“ die zentrale Kategorie der Erörterung – ob Frauen Violine spielen dürfen, wird vor allem unter diesem Gesichtspunkt hinterfragt. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Dubourg also nicht von Junker – auch, wenn er zu ganz anderen Ergebnissen gelangt.

Dubourg stellt dabei zunächst einen Ist-Zustand fest: „*The common objection is that it is ungraceful*“. Nach Dubourg war es also auch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts noch eine weit verbreitete Meinung, dass das Violinspiel von Frauen aufgrund der Forderung nach Grazie oder Anmut unpassend sei. Und dass dieses Missverhältnis für die alltägliche Anschauung Konsequenzen hatte, Frauen also der „*common objection*“ gemäß auch weiterhin nicht gern mit der Violine gesehen wurden, impliziert die vorangestellte rhetorische Frage – „*Why should not a lady play on the Violin?*“

Dubourg stellt sich jedoch gegen diese in seiner Zeit verbreitete Haltung. Der Hinweis auf Giovanni Boccaccios „Il Decamerone“ – die Figur der Fiammetta greift hier zur Violine und spielt mit anderen zum Tanz¹⁸¹ – erscheint nicht nur geschickt, weil Boccac-

178 George Dubourg, *The Violin. Being an Account of that Leading Instrument and its Most Eminent Professors, from its Earliest Date to the Present Time. Including Hints to Amateurs, Anecdotes, &c.*, London 1836. Der Text ist auch abgedruckt in Hoffmann u. Timmermann, *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin*, S. 119f.; zum Autor siehe: William Barclay Squire, „Dubourg, George (1799–1882)“, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford 2004, online: <http://www.oxforddnb.com/view/article/8122>, Zugriff 18. Febr. 2010.

179 Anonym, „*Female Performers on the Violin. „Place aux dames!*“, in: *Musical World* 1839, S. 34–37.

180 Dubourg, *The Violin*, S. 224.

181 Boccaccio hat die 100 zum Dekameron zusammengefassten Novellen um die Mitte des 14. Jahrhunderts verfasst. Ich beziehe mich auf eine spätere Ausgabe: Giovanni Boccaccio, *The Decameron*,

cios berühmte Novellensammlung längst als Meisterwerk angesehen wurde. Denn mit dem Rückgriff auf die Literatur des 14. Jahrhunderts zeigt Dubourg zudem, dass die Verhältnisse einmal anders gewesen waren. Die Ablehnung von Geigerinnen – so suggeriert der Autor mit diesem Beispiel – ist damit eben nicht von der Natur gegeben und somit unantastbar. In seiner kurzen Erläuterung, was denn eine Viole sei, legt der Autor vor allem Wert darauf, dass das Instrument in gleicher Haltung und Weise gespielt würde wie die Violine. Mit dem Nachsatz gibt Dubourg einen ersten Hinweis darauf, dass es Instrumentenhaltung und Spielweise waren, die der zeitgenössischen Vorstellung von „*grace*“ nicht entsprochen haben mögen.

Mit dem nächsten Argument setzt sich Dubourg dann direkt mit der „*common objection*“ über Geigerinnen auseinander. Dabei versucht er, den Blick von der allgemein als „*ungraceful*“ angesehenen Handlung des Violinspielens fortzulenken, hin auf die Frauen als Subjekte des Handelns selbst. Und denen, so der Autor, sei nun wirklich nicht vorzuwerfen, dass es ihnen an „*grace*“ fehle – im Gegenteil: „*If this latter instrument, considered in relation to a lady, should be admitted to be somewhat deficient in grace, – has not the lady, out of the overflowing abundance of this quality, which is her sex’s characteristic, some of it to spare for communication to the instrument? Can she not impart some of it to whatsoever object she chooses to associate with herself? Surely, she who can transform the rudest of beings from a bear to a man, and from a man to a gentleman, can lend a few spare charms to so grateful a receiver as the fiddle, which is found to repay in so eloquent a manner the attentions bestowed on it*“¹⁸².

Es ist also ein kleiner Kunstgriff, den Dubourg hier anwendet. Nicht die Frauen seien es danach, von denen der Mangel an ‚Anmut‘ ausgehe. Vielmehr wäre es laut dieser Argumentation das Instrument selbst, dem es „*in relation to a lady*“ an ‚Anmut‘ ermangele. „*Grace*“ wäre eine Eigenschaft, die dem weiblichen Geschlecht von Natur aus zur Verfügung stünde. Und das in einem so großen Maße, dass die Frauen durchaus etwas davon auch dem Instrument abgeben könnten. Schließlich gelänge es ihnen mit ihren Eigenschaften ja auch, selbst den gröbsten Mann in einen „*gentleman*“ zu verwandeln, und auch die Violine sei für derlei Zuwendungen ein dankbarer Adressat.

Doch so leicht ist den Kritikern nicht der Wind aus den Segeln zu nehmen. Das dürfte, darauf deutet der erste der folgenden Sätze hin, auch Dubourg klar gewesen sein, der nun die Perspektive wechselt: „*But if the doubters continue to shake their heads at this, I would ask them whether, after all, we are to expect grace in every act and habit of a lady’s life, and call on her to reject every thing that may be thought inconsistent with it? Our modern respected fair one may, like Eve, have ,heaven in her eye,*“¹⁸³ *but really, looking at some of the offices which we are content to thrust upon her, it seems rather too much to insist that she shall also, like our original mother, have ,grace in all*

or Ten Days’ Entertainment. Translated from the Italian. To Which are Prefixed, Remarks on the Life and Writings of Boccaccio and an Advertisement, London 1820, S. 44.

182 Dubourg, *The Violin*, S.224.

183 Dies ist eine Anspielung auf John Milton (1608–1674), *Paradise Lost. A Poem in Ten Books*, London 1668, Buch VIII: „*Grace was in all her steps, Heaven in her eye, In every gesture dignity and love*“.

her movements. 'Is there grace in making a pie, or cutting bread and butter, or darning a stocking?' "184

Nicht mehr um den Zusammenhang von „grace“ und Violinspiel geht es Dubourg nun. Vielmehr hinterfragt er die Erwartungshaltung der Rezipienten. Dabei stellt gar nicht die grundsätzliche Forderung nach „grace“ im Handeln der Frauen infrage, sondern das allumfassende Ausmaß dieser Forderung: „*it seems rather too much to insist that she shall also [...] have ,grace in all her movements‘*“. Nicht stets und immer, so der Autor, sei von Frauen „grace“ zu verlangen. Um diese Forderung zu unterstreichen, fragt er nach der Anmut von Alltagstätigkeiten des häuslichen Bereiches – Kuchen backen, Brot schneiden, eine Socke stopfen – und damit nach Aufgaben, die in dieser Zeit in aller Regel von Frauen durchgeführt wurden. Im nächsten Satz wird deutlich, worauf er damit abzielt: „*If we have grace in the effect, shall we be rigid to require it in the means also?*“¹⁸⁵

Wenn also das Ergebnis einer Handlung schon „grace“ enthalte, müsse dann wirklich auch die Handlung selbst diese Eigenschaft enthalten, so fragt Dubourg rhetorisch. Es gilt also nicht, nach den Mitteln zum Zweck zu fragen, sondern nur nach dem Ergebnis. Der Autor kommt nun zum Violinspiel zurück und nimmt diese Unterscheidung zwischen Ergebnis und Mitteln auch hier vor: „*Now the grace which belongs to violin-playing is audible rather than visible, residing in the effect more than in the means; nor ought we to be such cormorants of pleasure, as to demand that the person who is filling our ears with rapture shall, at the same time, be enchanting to the utmost our eyes*“¹⁸⁶.

Beim Violinspiel sei „grace“ also im klingenden Ergebnis, jedoch weniger in der Handlung selbst zu finden. Mit der Forderung, nicht das Sichtbare zu gewichten, wird indirekt deutlich, dass die Zeitgenossen genau dort – bei der Anmut als Kategorie des Visuellen – mit ihrer Kritik ansetzten. Dieser Kritik widersetzt sich Dubourg im nächsten Satz entschieden: „*If, then, a lady, full of soul and intelligence, is capable of expressing these through the fine medium which this instrument offers, should she be debarred from it, and restricted perhaps to the harp, because, forsooth, the grace that is merely external is found most in association with the latter?*“¹⁸⁷

Die Verbannung fort von der Violine und hin zu eher den Forderungen entsprechenden Instrumenten wie der Harfe geschähe danach lediglich aufgrund von Äußerlichkeiten – „*grace that is merely external*“. Dabei macht er deutlich, worin denn die Kritik am Äußeren genauer begründet liegt: „*Let us only be reasonable enough to be satisfied, on principle, with the delicious effect that visits us through the ears, and we shall give no hyper-critical heed to the rapid action of a lady's arm in a presto movement, or to the depression of her head in holding the instrument*“¹⁸⁸.

184 Dubourg, *The Violin*, S. 224f.

185 Ebd., S. 225.

186 Ebd.

187 Ebd.

188 Ebd. Die Schlusswendung bezieht sich auf die römische Göttin Diana, die oft mit einem Jagdbogen dargestellt wurde.

Zwei Aspekte führt Dubourg hier auf: Die schnellen Bewegungen des Bogenarmes sowie die Neigung des Kopfes bei der Haltung des Instrumentes seien es demnach, die bei den Zeitgenossen so viel Unbehagen auslösten. Aus der Formulierung („or“) lässt sich vermuten, dass diese Punkte eher als Beispiele dienen, eine genauere Erörterung nimmt der Autor nicht vor. Offenkundig war dies auch gar nicht nötig, waren den Zeitgenossen die Kritikpunkte am Erscheinungsbild von Geigerinnen ohnehin klar. Eine genauere Analyse soll später erfolgen, doch bereits hier lässt sich feststellen: Die Ablehnung von Geigerinnen durch viele Zeitgenossen stand im Zusammenhang mit dem äußeren Erscheinungsbild der Frauen, während sie Violine spielten. Dabei ging es nicht nur um das bildhafte, statische Aussehen der Frauen, wie der durch die Instrumentenhaltung verursachten Herabneigung des Kopfes. Es besteht darüber hinaus – das wird am Kritikpunkt der „*rapid action of a lady's arm*“ sichtbar – ein Zusammenhang zwischen Handlung, Bewegung und sichtbarem Äußeren.

Indirekt weist Dubourg zu Beginn seines letzten Absatzes auch auf Hintergründe der Kritik am Äußeren hin. Dort schreibt er: „*That exquisite sensibility which is one distinguishing charm of the female character, has its fittest musical exponent in the powers of the violin, which therefore, in this particular sense, might even be styled the women's own instrument: but, without going so far as this, there seems no sufficient reason why it should not, occasionally, be honored by figuring in the hands of the fair*“¹⁸⁹. Der Autor versucht hier, über das Verbindungselement „*sensibility*“ eine Brücke zu schlagen zwischen der Violine und den Frauen, indem er unterstellt, beiden sei diese Eigenschaft gemein. Den Frauen weist Dubourg dabei „*sensibility*“ verallgemeinernd als Charaktereigenschaft zu. Dubourg, dem es nicht um die visuellen Aspekte, sondern explizit um das hörbare Resultat des Violinspiels geht, versucht auf eben dieser Ebene einen den Frauen zugesprochenen Geschlechtscharakter mit dem Instrument zu verbinden. Diese für die Zeit ungewöhnliche Haltung dient auch als Hinweis auf die Begründungen, mit denen Geigerinnen von anderen abgelehnt wurden. Denn auch dabei ging es um die Verbindung von Violinspiel mit Charaktereigenschaften, die den Frauen zugeschrieben wurden – dann jedoch auf der äußerlich sichtbaren Ebene.

George Dubourgs Buch wurde ein Erfolg in Großbritannien. Es erschien über Jahrzehnte hinweg in mehreren Auflagen, wurde oft zitiert und erhielt damit den Status eines Standardwerks. Auf das Kapitel „*Female Performers*“ wird in den wenigen vorliegenden Rezensionen der 1830er Jahre jedoch kaum eingegangen. Einzig der Autor von „*Tait's Edinburgh Magazine*“, der in seinem Beitrag 1837 die Einzelkapitel des

189 Ebd. Der in der Quelle folgende Kapitelschluss zeigt nochmals Dubourgs befürwortende Haltung gegenüber Violinistinnen, er ist für die Argumentation hier jedoch ohne Bedeutung. Daher wird er nun in der Fußnote wiedergegeben: „*Should these defensive remarks, however, be found unsatisfactory by your anti-young-women's-playing-the-violin-at-all sort of people, I have nothing further to say to them, but leave them to quote, undisturbed, their 'quae sunt virorum, mascula dicas', &c. For my own part, I think so highly both of the ladies and the violin that I rejoice at every opportunity of their being introduced to each other, and am delighted to know that, from time to time, certain clever and spirited women have been found ready to overcome the prejudices that have so long kept them asunder*“, Dubourg, *The Violin*, S. 225f.

Buches kommentiert, äußert sich hierzu.¹⁹⁰ Mit keinem Wort geht der Rezensent dabei auf die Argumente Dubourgs ein. Stattdessen berichtet er vom selbst erlebten Einzelfall. „*We remember hearing one of these*“¹⁹¹. Gemeint ist offensichtlich eine der Geigerinnen, die Dubourg im zweiten Teil seines Textes in kurzen Abschnitten biographisch porträtiert. Diese „*was so deaf that she could not tune her own fiddle*“¹⁹². Sie habe zwar mit „*great spirit and fair execution*“ gespielt, dabei jedoch nicht einmal die Grundlagen der Intonation beherrscht: „*It is a fact that she played horribly out of tune whenever she shifted. We have heard her play a long passage, in one of her upper shifts, about half a note out of tune; and this she did with the greatest composure; for how could she hear that she was wrong?*“¹⁹³ Eine Geigerin also, die ihre immense Unfähigkeit nicht einmal bemerkt – auch dies pauschale Aburteilen von Geigerinnen anhand des besonders schwachen Einzelbeispiels ist eine Antwort auf Dubourgs Initiative, Geigerinnen vom Bann des Unschicklichen zu befreien.

3.3 Bildliche Darstellungen von Geigerinnen

Der Gegensatz zwischen den grundlegenden Anforderungen an die violinistische Spieltechnik und den Erwartungen an die äußerliche Selbstdarstellung von Frauen wird auch bei der Betrachtung von Abbildungen deutlich. Bildliche Darstellungen von Violinistinnen um 1800 sind selten, und Bildnisse, auf denen die Frauen mit der Violine zu sehen sind, die Ausnahmen. Bei den im Folgenden betrachteten Abbildungen handelt es sich nur beim ersten Beispiel um ein um 1800 entstandenes Bildnis. Die beiden folgenden Bilder entstammen jeweils den 1840er Jahren.¹⁹⁴

Aus quellenkritischer Perspektive sind diese Bilder mit Vorsicht zu behandeln. Lediglich in einem Fall (Abb. 3) ist klar, in welchem Kontext jene Xylographie verwendet wurde: Als Illustration eines Textes, der in einer Zeitschrift erschien. Doch selbst dort ist nicht explizit zu beweisen, dass das Bild eigens für diese Veröffentlichung angefertigt wurde. Entsprechend ist nicht bekannt, ob der Holzschneider in Abstimmung mit dem Textautor arbeitete und damit von einem Zusammenhang zwischen Wort und Bild ausgegangen werden kann. Der funktionale Rahmen solcher Bilder – ob als Illustration von Texten, als Kalenderblätter oder als eigenständige Bilder ohne Textkontext, zum Verkauf oder für private Zwecke bestimmt – kann damit nicht berücksichtigt werden, denn weder sind Auftraggeber noch Adressaten sicher zu ermitteln. Schon daher ist der Blickwinkel, aus dem im Folgenden auf diese Abbildungen geschaut wird, eingeengt. Weder wird nach stilistischen Eigenarten der – immerhin namentlich bekannten

190 G. F. G., „*The Violin*“, in: *Tait's Edinburgh Magazine* 1837, S. 94–96.

191 Ebd., S. 96.

192 Ebd.

193 Ebd.

194 Diese Bildbetrachtungen basieren zum Teil auf einem kurzen Aufsatz zum Thema: Volker Timmermann, „*Die Violin kleidet die Mädchen gut – das Schwesternpaar Teresa und Maria Milanollo. Wandlungen in der Wahrnehmung von Violinvirtuosinnen in der Mitte des 19. Jahrhunderts*“, in: *Sound of Art. Musik in der bildenden Kunst. Les Grands Spectacles III, Katalog zur Ausstellung*, hrsg. von Brigitte Felderer u. Eleonora Louis, Salzburg 2008, S. 40–45.

– Künstler gefragt, noch werden Charakteristika der jeweiligen graphischen Techniken (Holzstich, Kupferstich) einbezogen. Eine Bildanalyse im kunsthistorischen Sinne bleibt aus. Zielgerichtet wird stattdessen danach gesucht, ob und in welcher Weise die oben genannten Charakteristika der Wahrnehmung von Geigerinnen auch anhand von Bildern nachweisbar sind. Die Suche nach Korrelationen von textlich und bildlich geäußerten Eigenarten der Rezeption liegt nahe, da die bis hierhin ermittelten Eigenarten der Wahrnehmung von Geigerinnen kaum auf klingende, sondern vielmehr auf visuelle Aspekte anspielen. Konkret soll bei der Betrachtung der Bilder danach gefragt werden, auf welche Weise Graphiker mit den Kritikpunkten am Erscheinungsbild von Geigerinnen – etwa der Herabneigung des Kopfes oder den ausufernden Bewegungen des Bogenarmes – umgingen. Zudem sei danach gesucht, ob anhand der Bilder weitere Eigenarten in der Wahrnehmung von Geigerinnen ermittelt werden können.

3.3.1 *Louise Gautherot, Stich von Francesco Bartolozzi*

Louise Gautherot* ist in einem Stich von Francesco Bartolozzi (ca. 1728–1813) zu sehen (Abb. 2). Der in Florenz geborene Bartolozzi ging 1764 nach England, wo er einen Großteil seines Lebens verbrachte (er starb in Lissabon). Schnell wurde er in London „*a member of the Incorporated Society of Artists and appointed engraver to the king*“¹⁹⁵, ausgestattet mit einem jährlichen Salär von 300 Pfund. Als er 1790 das Bildnis der Louise Gautherot anfertigte (es wurde 1791 veröffentlicht), war Bartolozzi längst ein berühmter Künstler: „*Few artists have arrived at such distinguished a rank in their profession as M. Bartolozzi, and that in every species of engraving*“¹⁹⁶. Das Porträt selbst scheint jedoch nicht von Bartolozzi selbst zu stammen. Die Vorlage lieferte der französische Miniaturenmalers Pierre Violet (1749–1819), der infolge der französischen Revolution Frankreich verließ und in Großbritannien lebte.¹⁹⁷

Bartolozzi und Violet bilden die Geigerin nicht spielend ab. Vielmehr sitzt Louise Gautherot und hält dabei ihr Instrument im Arm. Der überwiegende Teil des Geigenkorpus ist versteckt, nur der Hals des Instruments und die elegant geschwungene Schneckenscheibe sind zu erkennen. Ihren Bogen hält Louise Gautherot nicht fest in der Hand, er liegt mit der Innenseite des Frosches über dem Zeigefinger ihrer Bogenhand. Die abseitige Positionierung des Bogens im Bild und die Art seiner Handhabung, die nichts mit einer möglichen Spielhaltung gemein hat, verleiht dem Bogen nur beiläufige Bedeutung. Dagegen fällt die rechte Hand selbst mehr ins Gewicht, sie ist leicht geöffnet und ästhetisch präsentiert. Die Linke liegt daneben, sie umfasst die Violine an der Zarge. Die Hände wirken auf dem Bild als geschickt dargestellte, ästhetische Einheit. Das Bildnis der Louise Gautherot lässt trotz der Abbildung der Geigerin gemeinsam mit

195 Samuel Redgrave, *A Dictionary of Artists of the English School. Painters, Sculptors, Architects, Engravers and Ornamentists, with Notices of their Lives and Work*, London 1874, S. 29.

196 John Gould, *Biographical Dictionary of Painters, Sculptors, Engravers, and Architects, from the Earliest Ages to the Present Time*, 2 Bde., Bd. 1, London² 1838, S. 35.

197 Redgrave, *A Dictionary of Artists*, S. 357.

ihrem Instrument keinerlei Anklänge an eine Körperhaltung erkennen, an der Betrachter hätten Anstoß nehmen können. Der Künstler verhindert dies effektiv, indem er auf die Darstellung in Spielhaltung verzichtet. Durch die im Bild und nahe am Körper dargestellte Geige vermittelt er dem Betrachter dennoch Louise Gautherot's Betätigungsfeld als Violinistin.

Die Aufmerksamkeit, die Bartolozzi ihren Händen zukommen lässt, fällt auf. Die eigenwillige Weise, mit der Louise Gautherot den Bogen hält, ist – so lässt sich vermuten – dem Wunsch nach besonders ästhetischer Darstellung der Hände geschuldet.

Die „großen, hin und her fliegenden Mannschetten“, die einst Carl Ludwig Junker an spielenden Geigerinnen kritisiert hatte, trägt auch Louise Gautherot. In der sitzenden Position der Geigerin vermitteln diese jedoch keinerlei unruhigen Eindruck. Statt der von Dubourg als Kritikpunkt ausgemachten Herabneigung des Kopfes im Spiel neigt Louise Gautherot ihr Haupt ästhetisch zur Seite. Und der sich im Spiel bewegende Bogenarm ist hier, da hinter Körper, Geige und Kleidung verborgen, überhaupt nicht zu sehen.



Abb. 2: Louise Gautherot,
Stich von Francesco Bartolozzi, 1790, wohl in London.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Yale Center for British Art, online: <http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/3623260>, Zugriff am 4. Aug. 2013. Links unten unter dem Bild: „P. Violet pinxt. 1790“; rechts unten: „F. Bartolozzi Sculpst. 1790“; Untersatz: „Publishd as the Act directs dec: 1790“.

3.3.2 Die Schwestern Milanollo, Holzstich von John Allanson

Während aus den Jahrzehnten um 1800 kaum Bilder von Geigerinnen überliefert sind, häuften sich die Abbildungen in den 1840er Jahren. Dies hing einerseits zusammen mit der nun auch im deutschsprachigen Raum zunehmenden Nutzung von Bildern in der Presse. Als Vorreiter sei die ab 1843 erschienene „Leipziger Illustrierte Zeitung“ genannt: „Die eigentliche, die gewichtige Leistung für das Pressewesen des 19. Jahrhunderts“, schreibt Joachim Wachtel in seinem Abriss der Historie der „Illustrierten“, „liegt aber auf dem Gebiet des Bildjournalismus“¹⁹⁹. Vor allem jedoch stand die Zunahme an Bildern im Zusammenhang mit den Geigerinnen Teresa und Maria Milanollo, die in den 1840er Jahren in einer von Violinistinnen bis dahin nie erreichten Weise bei Publikum und Kritik Erfolge erzielten. Die Milanollos werden in dieser Arbeit nicht biographiert, sie sind gleichsam einer nächsten Entwicklungsstufe des Violinspiels von Frauen zuzuordnen und eine eigene Studie wert²⁰⁰. Zwei ausgewählte Bildnisse seien hier dennoch verwendet, an denen sich Rückschlüsse auf die Ressentiments gegenüber dem Äußeren von Violinistinnen in der Vorzeit nachvollziehen lassen. Beispielhaft soll hier jene Xylographie der Schwestern Milanollo untersucht werden, die 1843 und damit gleich im ersten Jahrgang der „Leipziger Illustrierten Zeitung“ erschien (Abb. 3).

Als die „Illustrierte“ im September 1843 ihren Text über die Milanollos veröffentlichte²⁰¹, waren die Geigerinnen, obwohl erst ein Jahr zuvor erstmals im deutschen Raum aufgetreten, bereits in hohem Maße bekannt. Dafür hatten die vielen, in kurzer Zeit absolvierten Konzerte gesorgt, von denen insbesondere die Auftritte in Wien vom April bis Juli 1843 ausführlich von der Presse begleitet worden waren.

Der Artikel in der „Illustrierten“ war nicht nur freundlich, sondern geradezu schwärmerisch, der Autor schildert darin seine Eindrücke und Emotionen während des Spiels der Schwestern. Für die den Text begleitende Abbildung lag entsprechend eine Darstellung der beiden während des Konzerts, in musizierender Haltung, nahe. Illustrator John Allanson vermittelte mit seinem Bild zwischen der Beliebtheit der Milanollos beim Publikum sowie der schwärmerischen Haltung des Kritikers im Text einerseits und den alten Ansichten über das Äußere von Geigerinnen andererseits.²⁰²

199 Joachim Wachtel (Hrsg.), *Facsimile Querschnitt durch die Leipziger Illustrierte Zeitung*, München [u. a.] 1969, S. 5.

200 Zu den Milanollos siehe Volker Timmermann, „Milanollo, Teresa, und Milanollo, Maria“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, online: <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/milanollo-teresa-und-maria>, Zugriff am 15. Apr. 2014, vgl. auch Aufsätze von Jonas Traudes und Volker Timmermann in: *Exploring Virtuosités. Heinrich Wilhelm Ernst, Nineteenth-Century Musical Practices and Beyond*, hrsg. von Christine Hoppe [et al.], Hildesheim [2017], Druck i. V.

201 Illustrierte Zeitung [Leipzig] 1843, S. 201f.

202 Ebd., S. 201.

Im ersten Augenblick wirkt der Stich Allansons seltsam. Denn die dort abgebildete Haltung der Schwestern Milanollo hat wenig zu tun mit den Notwendigkeiten der Spieltechnik und deren – sonst eigentlich auch optisch wahrnehmbarer – Umsetzung. Hier sieht es kaum danach aus, als würden die beiden musizieren, und dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, dass Allanson die Schwestern Milanollo beim Violinspiel abgebildet hat. Die Bögen befinden sich jeweils auf den Saiten, eine Haltung, die ein Streicher in einer Spielpause schon wegen der Geräusche, die der Bogen selbst bei kleinsten Bewegungen auf der Saite verursacht, kaum einnehmen würde. Das Publikum – es sei da etwa auf die drei Herren vorn links im Bild hingewiesen – wirkt aufmerksam den Musikerinnen zugewandt.



Abb. 3: Teresa (rechts) und Maria Milanollo, Holzstich von John Allanson.²⁰³

²⁰³ 203 Illustrierte Zeitung [Leipzig] 1843, S. 201.

So, wie im Stich dargestellt, dürfte das Violinspiel der Schwestern kaum ausgesehen haben. Eine Reihe von markanten Punkten fällt schnell ins Auge. Zunächst sei auf die ungewöhnlich groß wirkenden Instrumente hingewiesen – es scheint so, als ob die beiden Schwestern bei diesem Konzert nicht Geige, sondern Bratsche gespielt hätten. Dieser Aspekt lässt sich indes klären: Eine Daguerreotypie, von einem unbekannten Photographen hergestellt und spätestens 1848 entstanden (Abb. 4), zeigt das Schwesternpaar ebenfalls mit Instrumenten, wenn auch nicht in Spielhaltung. Auch hier sind die Größenverhältnisse ähnlich, beide Mädchen waren offensichtlich, dem Alter (* 1827 und 1832) entsprechend, körperlich noch recht klein.



Abb. 4: Teresa (rechts) und Maria Milanollo, Daguerreotypie von unbekannter Hand.²⁰⁴

204 Aus: Claude Lebet, *Les deux Stradivarius de Domenico Dragonetti*, La Chaux-de-Fonds 1991, S. 22.

Während Allanson also die Proportionen zwischen Instrumenten und Körpergrößen durchaus passend wiedergegeben haben dürfte, trifft dies auf die Darstellung der Instrumentenhaltung wohl nicht zu. Beide Geigerinnen lassen ihre Violinen sehr weit herabhängen, besonders ausgeprägt ist dies bei der in Abb. 3 rechts stehenden Teresa Milanollo zu sehen. Ebenso auffällig ist die Bogenführung der beiden: Die Bögen sind jeweils nicht parallel zum Steg geführt, sondern stehen schräg im Winkel von ca. 45° zu Steg und Saiten.



Abb. 5: Teresa Milanollo, undat. Photographie von Tourtin, Widmung von 1889.²⁰⁵

205 Sammlung Manskopf, Universitätsbibliothek der Goethe Universität Frankfurt a. M., PPN 115041125, online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/manskopf/urn/urn:nbn:de:hebis:30:2-64391>, Zugriff am 14. Aug. 2015.

Eine solche Bogenführung ist eigentlich ein Anfängerfehler – eine gleichmäßige, ästhetisch klingende Tonemission ist auf diese Weise kaum möglich. Und auch die herabhängenden Instrumente spiegeln sicher nicht die tatsächliche Spielhaltung der beiden Geigerinnen wider. Zwar dürfte noch wenige Jahrzehnte zuvor eine leicht abwärts neigende Haltung der Instrumente verbreitet gewesen sein, wie sie etwa auf einer Abbildung in Bartolomeo Campagnolis Violinschule „Metodo per Violino“ op. 21 zu sehen ist²⁰⁶. Die Herabneigung dürfte jedoch keineswegs so ausgeprägt gewesen sein, wie im Allanson-Stich abgebildet. Auch eine späte Photographie Teresa Milanollos zeugt von einer durchaus entspannten, jedoch nur leicht geneigten Instrumentenhaltung.

Warum sind die beiden auf dem Stich also in dieser seltsamen, aus violinistischer Hinsicht ‚falschen‘ Weise abgebildet? Die Antwort steht im Zusammenhang mit der Diskrepanz zwischen den Erfordernissen der Spieltechnik und den Wünschen nach einem angemessenen Äußeren der Frauen beim Spiel. Durch die niederhängenden Instrumente wird die sonst übliche Verbindung der Instrumente mit den Köpfen der Violinistinnen verhindert. Sie bleiben bei dieser Art der Darstellung frei von visuellen Einschränkungen durch die Instrumentencorpora, selbst die Hälse der Geigerinnen sind kaum verdeckt. Der von Dubourg erwähnte Kritikpunkt der Herabneigung des Kopfes beim Violinspiel wird auf diese Weise umgangen. Statt den Kopf nahe am Instrument zu halten, ihn schräg abwärts auf die Decke des Instruments in Nähe des Saitenhalters zu legen (den kurz zuvor von Louis Spohr eingeführten Kinnhalter benutzten die Milanollo-Schwester, soweit dies an den vorliegenden Abbildungen zu erkennen ist, noch nicht), sind hier Kopf und Gesicht bei beiden Geigerinnen frei und unverstellt. So war es gar möglich, Teresa Milanollo mit ästhetisch rechtsseitlicher Neigung des Kopfes darzustellen. Da Gesicht und Wange jeweils frei von der Beeinträchtigung durch die Instrumente bleiben, konnten die Geigerinnen mit unverstellter, ruhiger Mimik präsentiert werden. Schon Carl Friedrich Cramer hatte nämlich 1783 „*die Geige am Hals*“ kritisiert, die ihn bei Frauen „*beleidigen*“²⁰⁷ würde. Noch deutlich später ist 1842 in der „Wiener Allgemeinen Musik-Zeitung“ über die Klarinetistin und Geigerin Caroline Krähmer zu lesen, dass nicht nur die Klarinette, sondern „*auch die übrigen Blas- und die Streich-Instrumente als unweiblich*“ anzusehen seien, weil „*die Stellung des Körpers und die Verziehung der Gesichtsmuskeln, wie sie die Behandlung solcher Instrumente erheischt, allerdings nicht geeignet ist, die weibliche Schönheit zu erhöhen*“²⁰⁸. Und noch 1833 richtet in der „Zeitung für die elegante Welt“ ein Autor den Rat an Frauen: „*Ich möchte die Violine den Damen nicht empfehlen: das Fleisch des Unterkinnns wird ungebührlich heraufgequetscht*“²⁰⁹. Durch den Kunstgriff der fern vom Gesicht und tief herabhängend dargestellten Instrumente wird in Alleansons Stich dieser gewichtige Kritikpunkt umgangen.²¹⁰

206 Siehe Bartolomeo Campagnoli, *Metodo per Violino*, Mailand 1797, Repr. Mailand 1988, [S. 3].

207 Magazin der Musik 1783, S. 843.

208 Wiener Allgemeine Musik-Zeitung 1842, S. 190.

209 Zeitung für die elegante Welt 1833, S. 708.

210 Vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 49–51.



Abb. 6: Darstellung der Violinhaltung in Louis Spohrs Violinschule.²¹¹

Noch einen weiteren Vorteil hat die weit hinab hängende Instrumentenhaltung, die Allanson hier den Milanollos andichtet. 1835 schreibt Ignaz Franz Castelli in seinem Wiener „Allgemeinen Musikalischen Anzeiger“ angesichts des Auftritts der Geigerin Teresa Ottavo: *„Ich habe, ich weiß nicht warum, eine eigene Antipathie, ein Frauenzimmer mit einer Geige zu sehen, vielleicht weil ich an dem Weibe nur die runden Formen liebe, und bey dem Violinspiele lauter eckige zum Vorscheine kommen“*²¹². Der anzügliche Teil dieser Bemerkung, in dem der Autor seine Vorliebe für weibliche Rundungen kundtut, sei hier ignoriert – interessant ist indes die Kritik an den eckigen Formen, die beim Geigen *„zum Vorscheine kommen“*. Der Rezensent steht mit dieser Bemerkung nicht allein – ähnlich formuliert der eben bereits zitierte Text aus der „Zeitung für die elegante Welt“ von 1833: *„Die Violine will sich nicht behaglich in die weiblichen Arme der Frau legen, sie hat zu viel Ecken“*²¹³. Solcherlei Äußerungen zielen auf das markante Erscheinungsbild einer Geigerin, die ihr Instrument hoch aufrecht hält, somit für einen rechten Winkel zwischen Körperachse und Längsachse des Instruments sorgt und zudem einen weiteren eckigen Winkel am abwärts gerichteten Ellenbogen des linken Armes aufweist. Durch die tief hängenden Instrumente der Milanollos in Allansons Stich, welche nicht in rechten Winkeln zum Körper, sondern eher in Parallelen zu den Außenlinien der Röcke der Mädchen stehen, wird die

211 Louis Spohr, *Violinschule. Mit erläuternden Kupfertafeln*, Wien [1833], 2. Blatt.

212 Allgemeiner musikalischer Anzeiger [Wien] 1835, S. 188.

213 Zeitung für die elegante Welt 1833, S. 708.

sonst deutlich sichtbare Markanz der in Castells Zeitschrift kritisierten „eckigen“ Formen beim Aussehen von Geigerinnen kaschiert. Dass die eigentlich unvermeidbar spitzen Ellenbögen des jeweils linken Armes bei Teresa Milanollo gar nicht, bei ihrer Schwester Maria Milanollo unauffällig und eher als Rundung dargestellt sind, dürfte kein Zufall sein.

Auch die oben schon erwähnte, so seltsam anmutende Darstellung der Bogenführung beider Geigerinnen steht mit der Körperpräsentation, die den Geigerinnen in diesem Holzstich zugeeignet wird, im Zusammenhang. Der Autor dürfte mit dem Hinweis auf die „eckigen“ Formen, die beim Anblick einer Geigerin sichtbar würden, nicht zuletzt auf das Aussehen des Bogenarmes anspielen. Es ist sicher kein Zufall, dass bei Allanson beide Geigerinnen in der oberen Bogenhälfte spielen. Denn auf diese Weise lässt sich ein hoch- und abstehender Ellenbogen vermeiden, wie er beim Spiel in der unteren Hälfte sichtbar wäre. Hätte Allanson stattdessen die Milanollos beim Spiel ganz an den Bogenspitzen dargestellt, wären ein nach innen durchgedrücktes Handgelenk und vor allem ein gestreckter Arm unvermeidbar gewesen, bei dem sich die Hand in deutlichen Abstand vom Körper befunden hätte. Die vom Illustrator gewählte Position in der oberen Hälfte kurz oberhalb der Bogenmitte jedoch ermöglicht es, die Arme beider Mädchen mehr oder minder sanft gerundet und in Körpfernähe zu zeigen. Zudem, so scheint es, sind die Bogenarme ungewöhnlich weit nach vorn gerichtet abgebildet. Dies ist, neben den herabhängenden Instrumenten, ein weiterer Grund für die schräge Lage der Bögen auf den Saiten, bringt die Ellbogen aber näher an die Körper der Mädchen.

Der von Dubourg konstatierte Kritikpunkt der „*rapid action of a lady's arm*“ ist hier in keiner Weise zu sehen. Auch von den „*hin und her fliegenden Mannschetten*“, an denen sich Junker störte, fehlt in diesem Bild jede Spur – es ist gewiss kein Zufall, dass die Milanollos mit freien Unterarmen dargestellt sind. Doch auch die hinter Junkers Einwand zu vermutende Bewegungsintensität von Geigerinnen wird hier nicht suggeriert – im Gegenteil: Die abgerundeten, keineswegs „eckigen“ Formen, die eng am Körper liegenden Arme, die keineswegs ausladenden, sondern einheitlichen Silhouetten der Geigerinnen und ihre freien, aufrecht gehaltenen Köpfe vermitteln eher den Eindruck von Ruhe und Bewegungsarmut. „*Der Stand des Weibes*“, schreibt ja Junker, „*ist Ruhe*“²¹⁴, die bürgerliche „*Forderung nach vornehmer Ruhe, verbunden mit weiblicher Anmut, und die Forderung nach ‚Industriosität‘, also nach fleißiger, geduldiger Tätigkeit*“²¹⁵ erscheint – obwohl eigentlich unvereinbar mit der Aussehen von korrekt ausgeführtem Violinspiel – in der bildlichen Darstellung der beiden italienischen Geigerinnen vollkommen erfüllt. Dass der Stich von John Allanson den Milanollos dabei aus geigerischer Sicht das Image von spieltechnischen Dilettantinnen verleiht, ist das unvermeidbare Nebenprodukt seines Bemühens, ihr Spiel in die Zwangsjacke der visuellen Wahrnehmung einzupassen.

214 Junker, „*Vom Kostüm*“, S. 92.

215 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 46.

3.3.3 Maria Milanollo, Kupferstich von Nikolaus Afinger

An der aufschlussreichen Geigerinnen-Darstellung in John Allansons Stich ist noch ein weiterer Punkt zu erwähnen: Die linken Hände der Milanollos befinden sich keineswegs dort, wo sie hingehören – statt auf dem Griffbrett zu spielen, sind sie jeweils hinter dem Hals der Violine verborgen. Damit wird ein weiteres Problem umgangen, das aus dem Aussehen von violinspielenden Frauen resultierte: Während Bartolozzi die Hände Louise Gautherots nicht beim Spiel zeigte und sie somit problemlos leicht geöffnet und gerundet darstellen konnte, würde eine realitätsnahe Darstellung der linken Hand beim Geigen weit gespreizte Finger aufweisen, zu denen noch eine unnatürlich wirkende Unterarmdrehung sowie das Beugen des Handrückens über das Griffbrett hinzu kämen. Um diese unschöne Haltung zu vermeiden, sind in Allansons Stich die Hände der Milanollos geradezu schamhaft hinter den Halsen verborgen.

Im Gegensatz zu Allansons kaschierender Darstellung sind in Nikolaus Afingers (1818–1852)²¹⁶ Kupferstich beide Hände Maria Milanollos (Abb. 7) deutlich im Bild dargestellt, die bogenführende Rechte steht gar im Zentrum des Holzstichs. Afingers Bildnis ist undatiert, doch bei aller Vorsicht lässt sich vermuten, dass die 1832 geborene Geigerin zumindest 12 oder 13 Jahre alt war, als Afinger sie porträtierte. Danach wäre das Bild zwischen 1844 und 1848, dem Todesjahr der Geigerin, entstanden.

Afingers Darstellung der violinspielenden Maria Milanollo wirkt auf den ersten Blick realistischer. Zwar hält sie ihr Instrument auch hier deutlich herab geneigt, doch die Position des am Instrument angelegten Kopfes und die Lage der Geige auf der Schulter erscheinen als passend. Auf den zweiten Blick fällt auf, dass die an Kinn und Wange anliegende Violine keinerlei Verzerrungen in der Mimik der Geigerin hervorruft, doch dies lässt sich durchaus mit einer besonders lockeren Haltung Maria Milanollos erklären.

Interessant ist jedoch die Darstellung beider Hände. Afinger zeigt die Finger der Linken lang gestreckt und gleichmäßig nebeneinander gestaffelt über dem Griffbrett. Dies wirkt ästhetisch und sieht auch spieltechnisch geradezu schulmäßig aus – doch im Verhältnis zum Unterarm und insbesondere zum Handgelenk dürften die Proportionen kaum stimmen. Der Unterarm ist eher nach innen geneigt, das Handgelenk ist ein wenig geöffnet, jedoch nicht einmal leicht nach innen gedreht. Ohne diese Innendrehung können die Finger jedoch kaum in gestreckter Form auf den Saiten spielen – die Spannung in der Hand würde zu groß werden. Auf unauffällige Weise vermeidet Afinger so die Abbildung der Drehungen von Unterarm und Handgelenk, auch der sonst weit nach außen gedrückte Handrücken verbleibt so unter dem Hals des Instruments.

²¹⁶ Zur Biographie Afingers siehe Julius Meyer (Hrsg.), *Allgemeines Künstler-Lexicon*, 3 Bde., Bd. 1, Leipzig ²1872.



Abb. 7: Maria Milanollo, undat. Kupferstich
(wohl zwischen 1844 und 1848) von Nikolaus Afinger.²¹⁷

Auffälliger ist die Bogenhand der Geigerin. Diese befindet sich im Zentrum des Bildes, sie ist zudem im Vordergrund und damit der dem Betrachter am nächsten gelegene Körperteil. Afinger hat entsprechend Aufmerksamkeit auf die Darstellung der Hand verwendet. In sanfter Rundung des Handgelenks und mit lang gestreckten, eng aneinander liegenden Fingern zeigt er die rechte Hand Maria Milanollos. Doch auch hier stimmen die Proportionen nicht: Zunächst sei auf den Ellenbogen verwiesen, der zu nah am Körper liegt, um längere Striche ausführen zu können. Auch Afinger vermeidet also den kantig und hoch positionierten, vom Körper abstehenden Ellenbogen bei der Abbildung des rechten Armes. Noch deutlicher ist die Anpassung an das optisch ästhetische, nicht jedoch spieltechnische Ideal bei der Bogenhaltung selbst zu erkennen: Eigentlich liegt die Bogenstange zwischen den beiden Gelenken der Finger der rechten Hand, sie wird von diesen umfasst, während der von innen anliegende Daumen für das Gegengewicht sorgt. Nicht so in dieser Darstellung Maria Milanollos: Sie umfasst die Bogenstange keineswegs, sondern scheint diese nur mit den Fingerspitzen zu berühren. Die Gelenke der Finger sind nur leicht gekrümmt. Der Bogen ist damit weit

²¹⁷ Sammlung Manskopf der Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., online: <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7900102/>, Zugriff am 11. Apr. 2012.

entfernt von der Innenfläche der Hand. Eine solche Bogenhaltung dürfte schon physikalisch unmöglich sein, da der kürzere Daumen nicht von unten an die Stange heran reicht und damit kein Gegengewicht bilden kann – der Bogen würde augenblicklich zu Boden fallen.

3.4 Zusammenfassung

Die beiden hier gezeigten Milanollo-Bilder zeugen vom Bemühen der Graphiker, zwischen den Kritikpunkten am Äußeren von Frauen und den Erfordernissen der Spieltechnik zu vermitteln. Die in Texten wie jenen von Junker und Dubourg geäußerten Einwände – die Neigung des Kopfes etwa, oder auch die Bewegungen des Bogenarmes – waren den bildenden Künstlern offensichtlich bekannt. Diese zielten entsprechend nicht auf eine nahe an der Realität orientierte Abbildung, sondern versuchten die Kritikpunkte am Äußeren der geigenden Frauen zu kaschieren. Dafür wurde, deutlich sichtbar im Stich aus der Hand John Allansons, auch eine Darstellung des Violinspiels in Kauf genommen, welche den beiden Mädchen schwere Fehler in der Spieltechnik unterstellt. Das Suggestieren violinistischer Unfähigkeit erschien diesem Künstler offensichtlich den Milanollos eher zumutbar als eine Abbildung, die sich dem Aussehen ihres Violinspiels tatsächlich annäherte, dabei jedoch auch die Kritik am äußeren Erscheinungsbild transportierte. Die Wirkungsmacht jener Kritik am Äußeren dürfte dementsprechend noch bis zu den Auftritten der Milanollos hoch gewesen sein.

Worin lagen diese Kritikpunkte? Aus den gewählten Textbeispielen geht hervor, dass insbesondere die Haltung des Kopfes und die Bewegungsintensität – gerade des Bogenarmes – beim Spiel als unpassend empfunden wurden. An den Bildern, dies lässt sich selbst am Bildnis der ja nicht musizierend abgebildeten Louise Gautherots erkennen, geht zudem hervor, welch hohe Aufmerksamkeit die Graphiker der Darstellung der Hände zukommen ließen. In allen Fällen wird auf eine Abbildung Wert gelegt, welche die Hände mit langen, schlanken Fingern und nur leicht gerundeten Gelenken zeigt. Fingerspreizungen, beim Spiel durch die Griffhand wie auch beim Bogengriff unvermeidbar, werden nicht gezeigt. Auch ein nach außen gekehrter Handrücken oder die starke Drehung eines Handgelenks sind nicht zu sehen. Die ‚schöne Hand‘, die als Begriff gar Einzug in die Literatur des 19. Jahrhunderts gehalten hat – so preist Heine in seinen „Reisebildern“ *„eine schöne Hand, so zart, durchsichtig, glänzend, süß, duftig, sanft, lieblich“*²¹⁸ – wird in den hier genutzten Abbildungen um jeden Preis gezeigt. Dies war jedoch nicht vereinbar mit den körperlichen Notwendigkeiten, die aus der Spieltechnik des Geigens resultieren. Auch in der Diskrepanz zwischen dem Wunsch nach solch schöner Handhaltung und dem tatsächlichen Aussehen der Hände beim Spiel dürfte demnach ein Kritikpunkt am Äußeren von Violinistinnen liegen.

218 Heinrich Heine, *Reisebilder*, 2 Bde., Bd. 2, Hamburg² 1831, S. 233f.

4 „Le violon c'est l'archet“ – Violinspiel und Geigenbau um 1800

Paris in den Jahren vor der Französischen Revolution: Rund eine halbe Million Menschen lebten an der Seine, die Stadt war die größte des Kontinents, „*notorious for its frenetically busy, muddy streets, in which pedestrians were at high risk from carriage traffic*“²¹⁹. In diesem Schmelztiegel entstanden nicht nur revolutionäre Ideen, es war auch der Platz für ein ungewöhnlich vitales, neuen Strömungen gegenüber aufgeschlossenes Musikleben. Ein Kennzeichen war die bereits seit 1725 bestehende Serie der Concerts spirituels, in der zahlreiche bekannte Künstler auftraten. „*Paris [...] became a cosmopolitan centre for violin playing in the second half of the [18th] century, the influence of Viotti eventually leading to the foundation of the modern French school of violin playing in the 1790s*“²²⁰.

Giovanni Battista Viotti (1755–1824) besuchte Paris erstmals im Frühjahr 1782. In den beiden Jahren zuvor war er mit seinem Lehrer Gaetano Pugnani (1731–1798) durch Europa gereist, hatte zum Beispiel in der Schweiz, im deutschsprachigen Raum, besonders aber in St. Petersburg erhebliche Erfolge erzielt. Sein Debüt im Concert spirituel am 17. März 1782 war äußerst erfolgreich: „*Many artists had been feted by the fickle Paris public, but non had caused a sensation like this*“²²¹. Ab diesem Zeitpunkt galt Viotti, der bis 1792 in Paris blieb, als der führende Geiger – ein Ruf, den er beibehielt. Noch rund 30 Jahre nach seinem ersten Auftritt in Paris schreibt die AmZ, Viotti sei „*unstreitig der erste Violinspieler unsers Jahrhunderts*“²²².

Viotti war nicht einfach nur ein guter Geiger, sein Violinspiel unterschied sich signifikant von dem früherer Violinisten. Simon McVeigh umreißt Viottis Fähigkeiten und seine Bedeutung für die Entwicklung des Violinspiels: „*Virtually single-handedly Viotti was to change the course of violin playing during the 1780s. His excellent technique was taken for granted (and he was no doubt exceeded in violinistic trickery by Lamotte and Lolli). What struck audiences was the grand and forceful manner of his bowing (derived from Pugnani), and his rich expressive tone – both enhanced by his preference for a Stradivari violin and the new bow developed by Tourte. He particularly exploited the sonorous qualities of the lowest string and the soaring aspirations of the highest; and he was reknowned for the noble cantabile of his Adagio playing. Even virtuosity was used less for decorative display, with signs of a more assertive rhetoric and bravura. Altogether Viotti attempted a more serious approach to the whole concept of violin performance, reflected in the number of minor-key concertos he published*“²²³.

Es ist verlockend, die letztlich das Violinspiel des 19. Jahrhunderts prägenden Änderungen in der Ästhetik um 1800 nur an Giovanni Battista Viotti zu personifizieren.

219 Warwick Lister, *Amico. The Life of Giovanni Battista Viotti*, Oxford [u. a.] 2009, S. 66.

220 Simon McVeigh, „*The Violinists of the Baroque and Classical Periods*“, in: *The Cambridge Companion to the Violin*, hrsg. von Robin Stowell, Cambridge 1992, S. 46–60, hier, S. 46f.

221 Denise Yim, *Viotti and the Chinnerys. A Relationship Charted through Letters* (= Music in the Nineteenth-Century Britain), Aldershot [u. a.] 2004, S. 19.

222 AmZ 1812, Sp. 435.

223 McVeigh, *The Violinists of the Baroque and Classical Periods*, S. 60.

Doch der Gedanke vom einsamen Reformator greift zu kurz: Einerseits ist sein Ansatz, Violine zu spielen, im Kontext der Musikentwicklung zu sehen. „*In this his playing was in accord with the bolder drama of current French operatic taste (as represented by his friend Cherubini) and also with Haydn's symphonic style*“²²⁴. Grundlegende Veränderungen in den Spielweisen sind für diese Zeit auch andernorts zu beobachten, etwa in der Etablierung des von Muzio Clementi propagierten Legato-Stils am Klavier.²²⁵

Andererseits basierte seine Bogenführung auf der Ausbildung durch seinen Lehrer. Schon die AmZ weist auf die Rolle Gaetano Pugnani hin und schreibt, Viotti und seine Schüler spielten nach „*Grundsätzen, wie er selbst dieselben aus der Schule Pugnani's aufgenommen und genialisch weiter ausgebildet hatte*“²²⁶. Viotti konnte aber die von ihm gelernten und weiter entwickelten Fähigkeiten in besonderer Weise entfalten: Erstens vermittelte er durch die Reisen – in den 1790er Jahren konzertierte er z. B. auch in London – seine Spielweise einem großen Publikum. Er wurde nicht nur schnell sehr bekannt, sondern diente jungen Geigern als Vorbild. „*Es ist allerdings schwierig, den direkten Einfluß Viottis als Lehrer von seinem Einfluß als Idol und Virtuose zu trennen*“²²⁷. Louis Spohr etwa hätte sich gern von Viotti ausbilden lassen. Nachdem er den Viotti-Schüler Pierre Rode 1803 traf, war Spohr bemüht, sich dessen Spielweise „*möglichst anzueignen*“²²⁸ und bezeichnete sich später selbst als die „*getreueste Kopie von Rode unter allen damaligen jungen Geigern*“²²⁹.

Zweitens waren Viottis violinpädagogische Fähigkeiten für die Vermittlung seiner Spielweise zwar sehr wichtig. Für deren Verbreitung hatte jedoch auch das 1795 gegründete Pariser Konservatorium eine große Bedeutung. Dort unterrichteten der Viotti-Schüler Pierre Rode und die beiden von Viotti beeinflussten Rodolphe Kreutzer und Pierre Baillot Schüler aus ganz Europa und sorgten für eine rasche Verbreitung der neuen Art, Violine zu spielen. Die Drei verfassten im Auftrag des Konservatoriums gemeinsam ein Lehrwerk für die Violine, das auch zur Vermittlung der Spielweise und damit ebenfalls zu ihrer Bekanntheit beitrug²³⁰. Die sich so entfaltende französische Violinschule war außerordentlich einflussreich für die weitere Entwicklung des Violinspiels. Bei aller Vorsicht mit Lehrer-Schüler-Genealogien lässt sich dies doch an den Schülern dieses Triumvirats erkennen. Rode zum Beispiel unterrichtete Joseph Böhm, der entscheidend wurde für die Wiener Violinausbildung und u. a. der Lehrer von Joseph Hellmesberger d. Ä. und Joseph Joachim war. Kreutzer wurde der Lehrer

224 Ebd.

225 Siehe dazu beispielsweise Clive Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford 1999, S. 172f.

226 AmZ 1811, Sp. 452.

227 Stefan Drees, *Lexikon der Violine. Baugeschichte, Spielpraxis, Komponisten und ihre Werke, Interpreten*, Laaber 2004, Art. „Viotti, Giovanni Battista“, S. 733f.

228 Louis Spohr, *Lebenserinnerungen. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen*, hrsg. von Folker Göthel, 2 Bde., Bd. 1, Tutzing 1968, S. 66.

229 Ebd.

230 Pierre Marie François de Sales Baillot, Rodolphe Kreutzer u. Pierre Rode, *Méthode de violon, adoptée par le Conservatoire*, Paris 1802; deutsch: *Violinschule, herausgegeben von Baillot. Von dem Conservatorio der Musik in Paris beym Unterricht eingeführt*, neue verm. Ausgabe, Leipzig [ca. 1815].

von Lambert Joseph Massart, der wiederum Henryk Wieniawski und Fritz Kreisler ausbildete. Baillot erteilte u. a. François-Antoine Habeneck Lektionen, dem späteren Lehrer von Delphin Alard und Hubert Léonard. Über die Lehrtätigkeit dieser Personen wiederum ließen sich GeigerInnen-Stammbäume bilden, die bis in die heutigen Tage reichen und den weitaus größten Teil der namhaften Violin-Interpreten der letzten 200 Jahre enthalten.²³¹

Drittens stand Viottis Spielweise im Zusammenhang mit Weiterentwicklungen im Instrumentenbau und Zubehör. Viotti besaß offensichtlich ein generelles Interesse an neuen Ideen. Laut Warwick Lister war er ein früher Nutzer des von Johann Nepomuk Mälzel bis 1815 entwickelten Metronoms, er beschäftigte sich zudem mit wissenschaftlichen Themen außermusikalischen Inhalts.²³² In Paris war zu Viottis Zeiten der Bogenmacher François Tourte („le jeune“, 1747/48–1835) tätig. Tourte entwickelte eine neue Bauform des Bogens, die Viotti umgehend nutzte. Der Tourte-Bogen, der weitgehend unverändert auch heute noch in Gebrauch ist, stellt das Ende einer Bogen-Evolution dar, die das 18. Jahrhundert hindurch stattfand. Modifikationen betrafen u. a. die Länge (während im 17. und frühen 18. Jahrhundert kurze Bögen verwendet wurden, nahm die Länge dann zu), die Biegung der Stange (aus den konvexen Bögen um 1700 wurden zunächst annähernd gerade, schließlich – und schon vor Tourte – konkave Bogenstangen entwickelt) und die Gestaltung von Bogenspitze und Frosch.²³³ Die bogenbaulichen Entwicklungen trugen den sich ändernden Bedürfnissen der Spieler Rechnung. So wurden mit der Begradigung der Stange zunächst springende Stricharten besser ausführbar, während die Zunahme an Gewicht und Länge sowie die konstante Spannung der Bogenhaare durch die Schraubbefestigung am Frosch zu einer lautereren und konstanten Tonemission beitrugen. Tourtes Bögen ermöglichen einen ausgewogenen, gleich bleibenden Ton im Auf- wie Abstrich und über die gesamte Bogenlänge vom Frosch bis an die Spitze, damit insbesondere ein durchgehendes Legato-Spiel, eine große Variabilität an dynamischen wie artikulatorischen Differenzierungen sowie zahlreiche Stricharten, die um 1800 etabliert wurden und „*ursächlich mit dem Tourte-Bogen verbunden sind*“²³⁴ (zum Beispiel Martelé, Sautillé und der ‚Viotti-Strich‘). „*These developments*“, schreibt Warwick Lister in seiner umfangreichen Viotti-Biographie über den Tourte-Bogen, „*at once stimulated and responded to the tendency, the desire, of the leading violinists to produce a more continuous, more powerful singing legato bow stroke, as well as to produce heavier accents both at the frog and at the tip of the bow*“²³⁵.

Für Giovanni Battista Viottis spezifische, auf großen Ton, Legatospiel und breite Striche angelegte Spielweise war der Tourte-Bogen ein ideales Mittel. Mit Berufung auf Fétis weist Lister darauf hin, dass dieser Bogen möglicherweise sogar unter dem

231 Vgl. Lister, *Amico*, S. 367ff.

232 Ebd., S. 119.

233 Eine aufschlussreiche Darstellung der Evolution des Violinbogens bietet Robert E. Seletsky, „*New Light on the Old Bow*“, Teile 1 und 2, in: *Early Music* 32 (2004), S. 286–301 und S. 415–426.

234 Christian Nobach (Hrsg.), *Streichinstrumente* (= MGG Prisma), Kassel [u. a.] 2002 S. 214.

235 Lister, *Amico*, S. 81.

Einfluss Viottis entstanden sei. „*Viotti is thought to have consulted with the great bow maker François Tourte, who in the 1780s was arriving at the final development of the modern bow, with its distinctly concave silhouette, and its screw mechanism for increasing the tension of the hair. F.-J. Fétis asserts that it was as a result of Viotti's observations that Tourte began using a ferrule to keep the bow hair flat, which previously had tended to bunch up*“²³⁶.

4.1 Änderungen in der Violinästhetik um 1800

Ob die Geschichte von Viottis Einflussnahme auf Tourtes Entwicklung des Bogens nun der historischen Realität entspricht, oder ob hier ein Zusammenhang künstlich und im Nachhinein geschaffen wurde – zumindest als narratives Synonym für die Wechselwirkungen zwischen geigenbaulicher und violinästhetischer Situation Ende des 18. Jahrhunderts kann diese gedachte Verbindung dienlich sein. Denn einerseits sind Tourte-Bögen wie auch andere geigenbauliche Modifikationen eine Reaktion auf die sich wandelnde Violinästhetik in dieser Zeit und die daraus resultierenden, veränderten Anforderungen an das Instrumentarium. Andererseits dürfte der neue Bogen die Wandlungen im Violinspiel noch zusätzlich befeuert haben angesichts der weiten spieltechnischen und klanglichen Möglichkeiten, die dieser den Geigern bot.

Noch in den 1770er und 1780er Jahren – darüber informiert ein aufschlussreicher Aufsatz Clive Browns – wurde das Spiel mit kurzen, springenden Strichen in der Bogenmitte kultiviert. „*Wilhelm Cramer (1745–99), one of the most admired violinists of the 1770s and 1780s, seems to have been the first notable exponent of this kind of springing bowstroke, executed with short strokes in the middle of the bow, which was described by Michel Woldemar (1750–1816) in his Grande méthode of 1800 as the ,coup d'archet à la Cramer*“²³⁷. Dieser Stil, seinerseits eine neue Erscheinung und instrumentenbaulich durch den bereits konkav gebogenen Cramer-Bogen begünstigt, fand zunächst Akzeptanz und Verbreitung, doch bald wurde eine andere Spielweise dominant. „*During the first decade of the nineteenth century an aesthetic of string sound which stressed a singing style, expressive delivery, strong tone, forceful accents and broad or martelé bowstrokes in passagework seems to have been gaining ascendancy. By the early years of the nineteenth century the novelty of springing bowings had worn off and the style of playing that went with it, which stressed clarity, lightness and velocity, was being superseded by the new aesthetic. Springing bowings came to be widely regarded as ,frivolous' and inappropriate to the increasingly admired highly expressive and earnest style of playing*“²³⁸. Es waren nicht allein Viotti und die ihm folgenden Franzosen, die für die maßgebliche Änderung in der Spielweise Verantwortung trugen. So lassen sich beispielsweise die Protagonisten der späten Mannheimer Schule um Christian Cannabich mit dem breiten Strich in Verbindung bringen²³⁹, und auch Louis

236 Ebd.

237 Clive Brown, „*Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing*“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 113 (1988), S. 97–128, hier S. 100.

238 Ebd., S. 101.

239 Ebd., S. 102.

Spohr eignete sich – wie bereits erwähnt – diese Spielweise an. Doch „*there can be no doubt about the enormous prestige of the Parisian school of violinists at this time*“²⁴⁰.

Am Beispiel Viottis wurde schon zu Beginn des Kapitels angedeutet, welche Richtung die neue französische Art des Violinspiels nahm. In einem in der Forschung bekannten Bericht aus Warschau charakterisiert die AmZ diese Spielweise anhand der Geiger Eloy, Rode und Durand sowie des Violoncellisten Lamare²⁴¹, „*sämtlich, wenn auch nicht eigentliche Schüler Viotti's – wenigstens nicht alle – sind doch [...] aus seiner Schule; spielen in seinem Sinn, und behandeln besonders auch ihre Instrumente nach seinen Grundsätzen, wie er selbst dieselben aus der Schule Pugnani's aufgenommen und genialisch weiter ausgebildet hatte. Es ist bekannt, dass die vorzüglichsten Eigenheiten dieser Schule aus folgenden Grundsätzen fließen: grosser, starker, voller Ton ist das Erste; Verbindung desselben zu kräftigem, eindringlichem, schön verbundenem Gesang das Zweyte; Mannigfaltigkeit, Reiz, Schatten und Licht, als das Dritte, muss durch die verschiedensten Strich-Arten ins Spiel gebracht werden*“²⁴². Demnach sind die Kennzeichen der französischen Spielweise großer Ton, Sanglichkeit und Legato-spiel sowie Vielseitigkeit im Ausdruck, in den Akzentuierungen und den Klangfarben, erreicht unter Verwendung zahlreicher Strichtechniken. Auch die Analyse von Viottis Geigenspiel durch Denise Yim weist in diese Richtung. Sie hebt drei markante Punkte hervor, die Viotti von seinen Vorgängern unterschieden. Erstens: „*Viotti was a brilliant exponent of the traditional Italian cantabile style, but in this he was no different from his Italian predecessors. [...] Yet Viotti's cantabile was clearly more pervasive than that of his predecessors, with one newspaper writing of his composition that it ,never allows one to forget the beauty of song in even the most learned and elaborated passages*“²⁴³.

Im Zusammenhang mit der Weiterentwicklung des Cantabile-Stils steht der zweite Punkt, den Denise Yim anführt: „*Another striking feature of Viotti's playing, and one which was undoubtedly influenced by Pugnani, was his strong bowing arm, which was equally capable of producing the most delicate and touching sounds*“²⁴⁴.

Drittens geht es auch hier um den markanten Gegensatz zwischen der von Viotti und seinen Nachfolgern kultivierten Legato-Spielart und der Verwendung springender Techniken der Vorgänger. Der Begriff Legato ist dabei nicht nur für die charakteristische Strichart zu denken, bei der mehrere Noten auf einen ununterbrochenen Bogenstrich gespielt werden. Vielmehr dürfte es dabei auch um hin- und her gestrichene Noten gehen, die liegend gespielt und eng verbunden artikuliert werden: „*In addition, Viotti's legato bowing was different from the customary springing bowstroke that had gained currency during the previous decade after the example of its principal exponent,*

240 Ebd.

241 Wohl Eloy Devicq (1778–1847), zudem Pierre Rode (1774–1830), August Durand (Duranowski, 1770–1834), Jacques-Michel Hurel de Lamare (1772–1823).

242 AmZ 1811, Sp. 452.

243 Yim, *Viotti and the Chinnerys*, S. 21. Die im Zitat verwendete Quelle stammt aus: *Mercur de France* 28. Apr. 1787.

244 Yim, *Viotti and the Chinnerys*, S. 21.

Wilhelm Cramer (c.1746–99). This made for more sonority and expansiveness, traits which were constantly remarked upon in Viotti's playing"²⁴⁵.

Die immer wieder genannten Neuerungen der französischen Violinschule betrafen vor allem die Bogenführung, die in dieser Zeit erheblich an Gewicht gewann. „*Le violon c'est l'archet*“ (Die Violine ist der Bogen): Dieser Grundsatz charakterisierte Viottis Vision der Geige ein Leben lang“²⁴⁶, und dieses Diktum erscheint sinnfällig für Viotti und die von ihm beeinflussten Geiger. Die Auswirkungen ihrer speziellen Bogenart werden deutlich an einem Vergleich, den der genannte Text aus der AmZ von 1811 zwischen der alten und neuen Spielweise vornimmt. Die alte Spielweise wird dort mit der „Lolly'schen“²⁴⁷ und neuern italienischen“ bezeichnet, „die bis vor wenigen Jahren auch in Deutschland ziemlich herrschend geworden war, und die ihre Vorzüge, bey angenehmen Ton, in grosser Leichtigkeit und Fertigkeit, in Zierlichkeit, Galanterie und vielerley sogenannte Hexereyen setzt; mithin mehr für die Einbildungskraft arbeitet und durch Gefälliges einnimmt“²⁴⁸. Die französische Schule erhält dagegen ein anderes Gewicht, durch ihr Spiel würde „auf das Herz gewirkt, der Verstand befriedigt, Charakter und Adel des Geschmacks ausgedrückt, und der würdigste Effect hervorgebracht“²⁴⁹. Erkennbar ist eine Aufwertung der Möglichkeiten, die Violine mutiert vom leichten, zierlichen und galanten Spielinstrument zum emotionalisierenden Ausdrucksmittel, das auf Herz und Verstand wirkt. Die Violine dient dabei dem Interpreten zur Vermittlung von Individualität, mit ihr kann der eigene „Charakter und Adel des Geschmacks ausgedrückt“ werden. Rode, Kreutzer und Baillot kommentieren in der Einleitung ihrer Violinschule, dass das Instrument „seiner Natur nach im Concert über alles gebietend und dem kühnen Fluge des Genies stets folgend“ bei früheren Interpreten „jeden Charakter willig“ aufnahm, und eignen dem Instrument schon bei Corelli, Tartini und Pugnani jeweils eigene Charakterzüge zu. Doch „feuersprühend, kühn, pathetisch und sublim ertönte es in Viotti's Händen. So erhob es sich zur Fähigkeit, die Leidenschaften mit Kraft und Adel darzustellen, denn das geziemt dem hohen Range, den es behauptet, und der Macht, mit der es die menschliche Seele beherrscht“²⁵⁰. ‚Kraft‘ wird nun zum Mittel des Ausdrucks von Individualität über die Violine, das Medium ist dabei der Bogen. Hans Georg Nägeli formuliert in seiner „Anrede an die schweizerische Musik-Gesellschaft“ deutlich die Bedeutung des Faktors ‚Kraft‘ für die Ausbildung interpretatorischer Individualität: „Es springt ferner in die Augen, dass und warum die Virtuosen der Bogeninstrumente sich über alle andern, was individuelle Kraftäusserung betrifft, zu erheben vermochten. Nach der Natur dieser Instrumente kann

245 Ebd.

246 Zit. nach Drees, *Lexikon der Violine*, Art. „Viotti, Giovanni Battista“, S. 732.

247 Antonio Lolli (1725–1802), berühmter italienischer Geiger, der nicht nur durch Konzertreisen, sondern auch durch seine Tätigkeit als Sologeiger an der Stuttgarter Hofkapelle (von 1758 bis 1774) Rezipienten im deutschen Sprachraum bekannt war.

248 AmZ 1811, Sp. 452f.

249 Ebd., Sp. 452.

250 Pierre Marie François de Sales Baillot, Rodolphe Kreutzer u. Pierre Rode, *Violinschule, herausgegeben von Baillot. Von dem Conservatorio der Musik in Paris beym Unterricht eingeführt*, neue verm. Ausgabe, Leipzig [ca. 1815], S. 1.

die ganze physische Kraft zur geistigen Ausübung und Darstellung der Kunst oder des Kunstwerks verwendet werden. Das thut die Gewalt des Arms. Durch die Gewalt des Arms wird hier die Kunst, wie nirgends, verlebendigt; ja es ist zum Erstaunen, was die Viottische Schule hierin geleistet hat und noch immer mehr leistet; es ist der allermerkwürdigste Zug der Individualisierungsgeschichte der Kunst, wie sich hier der Bogenkünstler über eine ganze volle Tonwelt triumphirend erhebt“²⁵¹.

Nägeli empfand das Violinspiel der „Viottischen Schule“ also nicht nur klingend als kraftvoll, er interpretiert gar körperlich „die ganze physische Kraft“ in das Spiel als Voraussetzung zur „geistigen Ausübung und Darstellung“. Dass es dabei wiederum um die Bogenführung geht, wird aus der „Gewalt des Arms“ deutlich, mit der der Geiger Musik „verlebendigt“. Die Zueignung von physischer Kraft als Faktor zur Interpretation enthält dabei eine selektive Komponente. Nur wer über sie verfügt, kann den Anforderungen, die das Instrument an den Spieler stellt, genügen. „Kraft“ erscheint dabei – zumal im körperlichen Sinn – als Attribut des Mannes. Der Weg vom kraftvollen hin zum ‚männlichen‘ Ton war entsprechend nicht weit. Schon früher wurde ein kräftiger Ton mit dem Attribut des Männlichen verbunden. Leopold Mozart etwa beschreibt in seinem „Versuch einer gründlichen Violinschule“, wie ein „starker und männlicher Bogenstrich“²⁵² zu erreichen wäre. Doch seit Viottis Zeit finden sich im frühen 19. Jahrhundert immer wieder die Verbindung von musikalisierte Stärke und Kraft sowie Männlichkeit. „‚Manly‘ and ‚powerful‘ were epithets so commonly applied to Viotti’s bowing that they would become clichés“²⁵³. Später gefällt dem Kasseler Korrespondenten der AmZ an Adolph Wiele „sein männlich kräftiger, fester Strich, sein starker, voller Ton“²⁵⁴. Auch Georg Hellmesberger spielte mit „Fertigkeit, Accuratesse und männlich kraftvoll schönem Tone“²⁵⁵.

Nach den Prämissen der sich schnell entwickelnden französischen Schule wurde die Tonerzeugung auf der entsprechend gespielten Violine zunehmend als ‚männlich‘ empfunden. Für Geigerinnen gab es keinen entsprechenden violinästhetischen Ort, ein für Frauen angemessenes, als ‚weiblich‘ erachtetes Violinspiel findet sich um 1800 in Quellen nicht. Der Auftritt von Geigerinnen war damit schon per se ein Widerspruch zu den Assoziationen, die mit dem Instrument verbunden waren. Dass gerade in dieser Zeit das Geschlecht einer Violinistin regelmäßig in der Presse thematisiert wurde, sobald eine Geigerin das Podium betrat, lag demnach nicht nur in der Kritik am Äußeren begründet, sondern hatte auch mit der geschlechtlichen Konnotation zu tun, den der Klang des Instruments bot.

Für Violinistinnen bedeutete dies durchaus ein Dilemma: Bemühten sie sich, dem Zeitgeschmack entsprechend zu musizieren, so handelten sie zwar nach den Prämissen

251 Hans Georg Nägeli, „Anrede an die schweizerische Musik-Gesellschaft bey Eröffnung ihrer Sitzung in Schaffhausen den 21. August 1811“, in: AmZ 1811, Sp. 656–664, 665–673, 685–692, hier Sp. 668f.

252 Leopold Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4. Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen, Augsburg 1756, S. 101.

253 Yim, Viotti and the Chinnerys, S. 21.

254 AmZ 1811, Sp. 405.

255 AmZ 1829, Sp. 413.

aktueller Violinästhetik. Damit jedoch liefen sie Gefahr, Klänge zu produzieren, die von den Zeitgenossen als eindeutig männlich betrachtet wurden. Spielten Geigerinnen indes im alten italienischen Stil, so gingen sie das Risiko ein, als rückständig abgekanzelt zu werden. Maddalena Lombardini Sirmen musste dies in Paris erfahren. Einst an der Seine gefeiert, kehrte sie dorthin 1785 gerade in einer Zeit zurück, in der die Stadt unter dem Eindruck Viottis stand. Entsprechend fiel die Reaktion der Presse aus: „*Mme SIREMEN, qui s'étoit fait entendre ici sur le violon, il y a quatorze ans, a reparu de nouveau; mais on ne peut dissimuler que la sensation qu'elle a produite n'ait été moins favorable. Mme Siremen a conservé les principes de l'excellente École de Tartini, peut-être trop oubliés aujourd'hui, une charmante qualité de son, de beaux doigts, un jeu plein d'intérêt & de grâce, auquel les grâces particulières à son sexe ajoutent encore; mais son style, le même qu'elle avoit il y a quatorze ans, est extrêmement vieilli*“²⁵⁶. Ganz gleich, auf welche Weise Violinistinnen in dieser Zeit spielten – sie gerieten stets auch in musikalischer Hinsicht in ein Dilemma, aus dem es vorerst kein Entrinnen gab.

Für die Musikkritiker stellten Violinistinnen ein Problem dar. Den Texten der Zeit ist das Ringen um die Bewertungskriterien, nach denen die jeweils rezensierte Geigerin eingeordnet werden sollte, deutlich anzumerken. Die Italienerin Luigia Gerbini (vgl. Kap. II 3) stellte die Musikkritik aufgrund ihrer offensichtlich markanten Bogenführung – sie hatte mit Pugnani denselben Lehrer wie das große Vorbild Viotti – in besonderer Weise vor Zuordnungsprobleme. Eine Lösungsstrategie der Kritiker bestand in den Versuchen, das Spiel einer Violinistin als ‚männlich‘ zu kennzeichnen und dies positiv zu bewerten. Entsprechend ist 1809/1810 in der AmZ über Gerbini zu lesen: „*Sie besitzt eine grosse Gewandtheit und Festigkeit in allen Stricharten, die sie kräftig, wie ein Mann, in den geschwindesten und bedeutendsten Passagen anwandte*“²⁵⁷. In Straßburg spielte sie laut dem „Morgenblatt für gebildete Stände“ 1810 mit einem „*kräftigen Bogenstriche, der so bey einem Frauenzimmer kaum zu erwarten stünde*“²⁵⁸. 1807 betonte der Wiener Rezensent der AmZ ihre „*ausserordentliche Kraft des Bogens, deren Stärke in Passagen und Schwierigkeiten für ein Frauenzimmer beynahe bis zum Unglaublichen geht*“²⁵⁹. Am konsequentesten ist ein Kritiker der „Zeitung für die elegante Welt“, der Gerbini – wohl auch unter Einbeziehung äußerer Eigenarten – gleich vollständig maskulinisiert: „*Ihre mehr männliche als weibliche Haltung und Gestalt*

256 „*Mme. Siremen, die sich vor 14 Jahren hier auf der Geige hören ließ, ist neuerlich aufgetreten; aber man kann nicht verhehlen, dass der Eindruck, den sie erzielt hat, weniger günstig war. Mme. Siremen hat die Grundsätze der großen Tartini-Schule, die heute vielleicht zu sehr in Vergessenheit geraten sind, bewahrt, eine reizvolle Tongebung, hübsche Fingerfertigkeit, einen interessanten und anmutigen Vortrag, zu dem die besondere Grazie ihres Geschlechts noch hinzu kommt; aber ihr Stil, derselbe wie vor 14 Jahren, ist vollkommen veraltet*“, *Mercure de France* 14. März 1785, S. 76f., zit. nach und übersetzt von Freia Hoffmann, Art. „*Lombardini Sirmen, Maddalena*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=lombardini-sirmen-maddalena>, Zugriff am 6. Juli 2011.

257 AmZ 1809/10, Sp. 792.

258 Morgenblatt für gebildete Stände 1810, S. 1160.

259 AmZ 1807, Sp. 399.

verhinderte dabei einen zu grellen Kontrast, der sich unter diesen Umständen leicht dargeboten haben würde“²⁶⁰.

Derlei Äußerungen finden sich auch über andere Geigerinnen. So stand Giulia Paravicini* nach Meinung von Johann Friedrich Reichardts „Berlinischer musikalischer Zeitung“ „unter allen Violinspielerinnen um so mehr ganz einzig da, weil ihr Spiel so männlich-kraftvoll ist“²⁶¹. Solche Beurteilungen waren wohlwollend gemeint, die Zueignung „männlicher“ Spielweise war in geigerischer Hinsicht ein großes Kompliment für diese Violinistinnen. Verbunden war damit indes ein Rechtfertigungsproblem anderer Art. Der Wunsch nach einem dem Geschlecht angemessenen Handeln – ohnehin schon infrage gestellt durch das als unpassend empfundene Äußere – wurde nun auch in der Beschreibung des Spiels untergraben. Daher bemühten sich Kritiker bisweilen, der freundlich gemeinten Zueignung „männlicher“ Spieleigenschaften eine „weibliche“ Seite entgegen zu stellen. Wenn ein Rezensent von der durch Nanette Oswald* „mit männlicher Kraft und weiblicher Zartheit behandelten Violine“²⁶² schreibt, bleibt indes unbestimmt, in welchen klanglichen Eigenschaften sich die „weibliche Zartheit“ im Spiel der Geigerin manifestierte. Die AmZ beschreibt 1799 Giulia Paravicinis Spiel in Leipzig: „Festigkeit, Reinheit, Deutlichkeit des Tons, Annehmlichkeit und Eleganz des Vortrags ohne Ueberladung und Verschnörkeley, Kraft des Bogens und Ausdauer in anstrengenden Schwierigkeiten ohne Derbheit und Rauigkeit“ – eine Reihe von Qualitäten eignet ihr der Rezensent zu, und weiß diese auch einzuordnen: „kurz, die Manier der Franzosen in ihren besten Zeiten“²⁶³. Auch dieser Autor ist in seiner geschlechtlichen Zuordnung bemüht um die Verbindung beider Sphären, wenn er in Giulia Paravicinis Spiel „viel Männliches ohne Verleugnung zarter Weiblichkeit“²⁶⁴ findet, doch auch er kann nicht benennen, worin genau diese „Weiblichkeit“ denn nun bestünde. Der Würzburger Korrespondent des „Morgenblatts für gebildete Stände“ greift in seiner Synthese in eine ganz hohe Kategorie: „Weibliche Grazie und männliche Stärke scheinen sich hier vereint zu haben, um eine Künstlerinn hervorzubringen, wie Europa vielleicht nur noch einige besitzt“²⁶⁵. In seiner näheren Beschreibung sieht sich dieser Kritiker gar genötigt, die äußerlich sichtbaren Bewegungen in der Bogenführung als weiblich angemessen zu kennzeichnen und dem klingenden Ergebnis entgegen zu stellen: „Ihr herrlicher Anstand, ihre graziöse Armbewegung, ihr kräftiges, kühnes, markiges Spiel, ihr mannichfaltiger, immer großer, immer meisterhafter Bogenstrich, ihre Präcision, Simplicität und Klarheit, ihr weiches, liebliches Cantabile, ihre Leichtigkeit in Ueberwindung der schwersten Passagen aller Art, kurz alles, was man von einem Virtuosen auf diesem Instrumente nach den strengsten Forderungen verlangen kann, das fand man hier“²⁶⁶. Bei allem Lob, den freundlich gesonnene Kritiker den Geigerinnen im Einzelfall entgegen brachten, bei allem argumentativen Bemühen, die Auftritte

260 Zeitung für die elegante Welt 1803, Sp. 1066.

261 Berlinische Musikalische Zeitung [Reichardt] 1805, S. 78.

262 Jahrbuch des deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft 1840, S. 327.

263 AmZ 1799, Sp. 552.

264 Ebd.

265 Morgenblatt für gebildete Stände 1810, S. 636.

266 Ebd.

zu verteidigen – schon die häufige Thematisierung der Geschlechterfrage im Angesicht violinspielender Frauen zeugt vom dringenden Erklärungsbedarf. Gerade in klanglicher Hinsicht finden sich vor dem Hintergrund der zunehmend etablierten Spielweise der französischen Schule kaum Argumente, ihr Spiel zu rechtfertigen.

4.1.1 ‚Männliche‘ Bogenführung und ‚weibliches‘ Instrument

Die baulichen Modifikationen am Instrumentarium in der Zeit um 1800 erschöpften sich bei weitem nicht mit der Etablierung des Tourte-Bogens. Die Änderungen betrafen auch das Instrument selbst. *„Zwischen dieser ‚modernen‘ [Konstruktionsweise] und jener vor 1800, der ‚klassischen‘ Zeit des Geigenbaues, bestehen einige grundsätzliche Unterschiede [...]. Diese Abweichungen sind so stark, daß man zwischen barocken, klassischen und romantisch-modernen Instrumenten unterscheiden muß“*²⁶⁷, schreibt Eduard Melkus. Die Modifikationen des Instrumentariums begannen laut Melkus um 1750, um 1800 wurden die Instrumente den heutigen Standards entsprechend ausgestattet, endgültig abgeschlossen waren die Änderungen dann ca. 1840. Einige Merkmale dieses Umbaus waren die Verstärkung von Ober-, Unter- und Eckklötzen, die Verstärkung des Bassbalkens und der Stimme sowie Veränderungen am Steg. Modifiziert wurden auch der Hals und das Griffbrett, die beide verlängert wurden. Diese Modifikationen galten nicht nur für Neubauten, alte Instrumente wurden entsprechend umgebaut.²⁶⁸ Als wichtiges Utensil wurde im frühen 19. Jahrhundert zunehmend der von Louis Spohr eingeführte Kinnhalter sowie die Schulterstütze benutzt.²⁶⁹ Wie beim Bogen, so waren auch die baulichen Wandlungen am Instrument Zeugnis veränderter Ansprüche des Spielers an sein Werkzeug. Sie wurden *„durch das Streben nach Vermehrung des Tonvolumens, die erhöhten technischen Anforderungen und die Veränderung des Tonideals hervorgerufen“*²⁷⁰.

Die Änderungen an Hals und Griffbrett dienten dabei weniger der Vergrößerung von Lautstärke, als vielmehr der Anpassung an spieltechnische Änderungen der linken Hand. *„Die entscheidenden Impulse für diese Umgestaltungen gegen Ende des 18. Jh. scheinen aus Paris gekommen zu sein, wo die Avantgarde der Violinspieler (G.B. Viotti, R. Kreutzer, P. Baillot) und Geigenbauer (F.-L. Pique, F. Lupot, als Bogenbauer die Familie Tourte) zu jener Zeit versammelt war“*²⁷¹. Die Verlängerung des Griffbretts spiegelt die Zunahme ausgeprägten Lagenspiels wider. Einerseits bestand der Wunsch nach Ausdehnung des Tonumfangs in höchste Sopranlagen. Zwar stiegen schon die Geiger des 18. Jahrhunderts gelegentlich weit hinauf auf der E-Saite (Pietro Locatelli nutzte bereits 1733 die 14. Lage²⁷²), die Veränderungen an Hals und Griffbrett um

267 Eduard Melkus, *Die Violine. Eine Einführung in die Geschichte der Violine und des Violinspiels* (= Unsere Musikinstrumente 3), Bern³1977, S. 12.

268 Ebd., S. 13f.; vgl. Nobach, *Streichinstrumente*, S. 37f., S. 172–177; vgl. John Huber, *The Development of the Modern Violin: 1775–1825. The Rise of the French School*, Frankfurt a. M. 1998, siehe dort die Liste der Maßnahmen zur Modernisierung einer Violine, S. 72.

269 Nobach, *Streichinstrumente*, S. 177.

270 Melkus, *Die Violine*, S. 12.

271 Nobach, *Streichinstrumente*, S. 174.

272 Ebd., S. 223.

1800 (Verlängerung und veränderte Neigungsverhältnisse) erleichterten jedoch das Spiel in hohen Lagen und zeugen damit vom Bedürfnis, dieses regelmäßig einzusetzen. Andererseits ging es beim Lagenspiel auch um artikulatorische und Klangfarben-Aspekte. Dabei wurden die charakteristischen Klangeigenschaften der einzelnen Saiten benutzt. „*Viotti machte sich die klangliche Schönheit der G-Saite in seinen Konzerten bis zur Neunten und Zehnten Lage zunutze und war damit Wegbereiter für Paganinis berühmtes Spiel eines ganzen Stückes auf der G-Saite*“²⁷³. Über Louis Spohrs Spiel ist in Reichardts „*Berlinischer musikalischer Zeitung*“ „*von dem Vortrage ganzer Melodien auf den tiefen Saiten in der äußersten Höhe des Griffbretts*“²⁷⁴ zu lesen. Die Zunahme an klangfarblicher Varianz nahm durch den bewussten Einsatz des Lagenspiels zu. Das Spiel in den Lagen diente jetzt nicht mehr nur der Lösung technischer Schwierigkeiten, sondern auch als Mittel zum individuellen Ausdruck (in solchen Fällen auch um den Preis einer gar erschwerten Grifftechnik). Ausdrucksfingersätze wurden im frühen 19. Jahrhundert ein zunehmend verbreitetes, wenn auch nicht immer unkritisch betrachtetes Stilmittel. Der Einsatz von Portamento wurde dabei nicht mehr um jeden Preis vermieden, sondern im Gegenteil durch entsprechende Fingersätze bewusst hervorgerufen. „*Whereas vibrato was much more sparingly used in the nineteenth century than it is today, portamento was freely employed as an expressive device*“²⁷⁵, schreibt Clive Brown. Zwar war dieses Ausdrucksmittel auch vorher bekannt, doch intensivierte sich der Einsatz während des hier betrachteten Zeitraumes: „*A great increase in the use of prominent portamento seems to have occurred around the beginning of the nineteenth century*“²⁷⁶, so Brown. Ein gewichtiger Protagonist dieser Spielweise war im deutschen Sprachraum Louis Spohr, der damit wohl dem Vorbild Rodes folgte.²⁷⁷

Die Modifikationen am Instrumentarium und im Umgang mit diesem an der Grenze zum 19. Jahrhundert können hier nur skizziert werden, wichtige Aspekte wie etwa die Änderungen an der Besaitung, werden nicht angesprochen. Für detaillierte Darstellungen sei daher auf die Arbeiten von John Huber und Robin Stowell verwiesen.²⁷⁸ Deutlich wird jedoch bereits aus dem knappen Anriss, wie sehr um 1800 die Ausdrucksmöglichkeiten der Violine gesteigert wurden. Der Klang der Instrumente in alter Ausstattung – „*weich, transparent und in der Ansprache sehr leicht*“²⁷⁹ – wurde erweitert um eine gerade im Grundton (stärkerer Bassbalken) intensivere Dynamik und durch die Zunahme an Tonumfang durch weitere Ausdehnung in die höhere Sopranlage. Das Timbre des Instruments konnte durch entsprechende Fingersätze stärker differenziert werden. Schon daraus lässt sich eine Annäherung an die menschliche Stimme interpretieren, auch die Verwendung von Ausdrucksfingersätzen und Portamento deutet in diese Richtung. Laut Reichardts „*Berlinischer Musikalische Zeitung*“ diene, wieder am

273 Ebd., S. 225.

274 Berlinische Musikalische Zeitung [Reichardt] 1805, S. 95.

275 Brown, *Bowing Styles*, S. 119.

276 Ebd., S. 121.

277 Ebd., S. 123.

278 John Huber, *The Development of the Modern Violin*; Robin Stowell, *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge 1985.

279 Melkus, *Die Violine*, S. 13.

Beispiel Spohr, das Portamento u. a. dazu, „*der Saite auch wohl den Seufzerlaut einer leidenschaftlichen Stimme einzuhauchen*“²⁸⁰. Auch Baillot, Kreutzer und Rode stellen in ihrer „Violinschule“ die Verbindung zum menschlichen Organ her. „*Durch ihren Klang, der die Anmuth mit dem Glanz vereinigt, leuchtet sie, alle übrige [sic] Instrumente beherrschend, hervor, und selbst mit der menschlichen Stimme darf sie wetteifern, da auch sie das Geheimniss besitzt, durch das Halten, das Anschwellen, durch den mannigfachen Charakter ihrer Töne jede Leidenschaft, jede Bewegung des innern Gemüths darzustellen*“²⁸¹.

Es ist somit kein Zufall, dass die Violine in dieser Zeit immer wieder verlebendigt wurde, sie kraft ihrer sanglichen Fähigkeiten Charakter und Seele zugesprochen bekam, mit der sie mit dem Spieler und dem Hörer gar zu kommunizieren vermag. Literarisch ist in jener Zeit über den Klang der Violine zu lesen: „*Wenn sie singt, hat sie eine Stimme, wie die menschliche, und sie kann den Ton verlängern, anschwellen lassen, verringern, mit einer unendlichen Macht, denn ihre Stimme kommt vom Herzen, wie die Stimme des Menschen. Die Violine hat eine Seele*“²⁸². Über Karol Lipinskis Violinspiel schreibt ein Zeitgenosse: „*Welch ein Gefühl! welcher Ausdruck! welch eine Seele in jeder Note! welch ein wunderbarer, unergründlicher Gesang! welch eine Zartheit! Es scheint, diese Violine spreche mit eurem Herzen, sie flüstere euch Etwas ganz deutlich in die Seele!*“²⁸³ Auch Heinrich Heine eignet der Violine in seinen „Musikalischen Berichten aus Paris“ menschliche Eigenschaften und kommunikative Fähigkeiten zu: „*Die Violine ist ein Instrument, welches fast menschliche Launen hat und mit der Stimmung des Spielers, so zu sagen, in einem sympathetischen Rapport steht; das geringste Missbehagen, die leiseste Gemüthserschütterung, ein Gefühlshauch, findet hier einen unmittelbaren Wiederhall, und Das kommt wohl daher, weil die Violine, so ganz nahe an unsre Brust gedrückt, auch unser Herzklopfen vernimmt*“²⁸⁴. Weitere Beispiele, die dem Instrument eine lebende Seele zueignen, ließen sich anfügen.

Dass der Klang der in dieser Weise ausdrucksstark singenden, vermenschlichten Violine oft als weiblich wahrgenommen wurde, liegt schon angesichts der Sopranlage des Instrumentes nahe. Auch die an einen Frauenkörper erinnernde Bauform dürfte dazu beigetragen haben. Doch es sind auch die besonderen, nun gesteigerten Ausdrucksmöglichkeiten, durch welche die Violine als weiblich imaginiert wurde. „*Wechselseitig*“, beschreibt die AmZ ein Duo, „*nahm bald das Violoncell, bald die Violine das Wort und führten gleichsam eine geistige Conversation zwischen Jüngling und Jungfrau, in deren Seelen sich nur ein Gedanke, ein Einklang vorfand, der sich gegenseitig aussprach und harmonisch durchdrang*“²⁸⁵. An den klanglichen Möglichkeiten orientiert, schlussfolgert Hector Berlioz in seiner „Instrumentationslehre“ nach der ausführlichen

280 Berlinische Musikalische Zeitung [Reichardt] 1805, S. 95.

281 Rode, Kreutzer u. Baillot, *Violinschule*, herausgegeben von Baillot, S. 1.

282 Samuel Bach, „*Der alte Fiedler*“, in: *Europa, Chronik der gebildeten Welt*, hrsg. von August Lewald, 1836 I, S. 481–490, hier S. 482.

283 Ost und West. Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben 1838, S. 161.

284 Heinrich Heine, *Französische Zustände*, 4. Teil: *Kunstberichte aus Paris* (= Heinrich Heine's sämtliche Werke 11), Hamburg 1862, S. 371.

285 AmZ 1835, Sp. 201.

Beschreibung der Einsatzmöglichkeiten der Geige: „*Nichts erreicht die durchdringende Zartheit einiger zwanzig Quinten, die durch ebenso viele wohlgeschulte Bogen in Bewegung gesetzt werden. Hier ist die wahre Frauenstimme des Orchesters, eine Stimme so leidenschaftlich als keusch, so eindringend als lieblich, welche weint und schreit und jammert, oder singt und bittet und träumt, oder ausbricht in Jubel, wie keine andere es vermöchte*“²⁸⁶.

Solch Feminisierung von Klang und Charakter der Violine steht nur in scheinbarem Widerspruch zum als kraftvoll und stark, auch als ‚männlich‘ wahrgenommenen Stil der französischen Violinschule. Denn der vermeintlich maskuline Bogen geht mit der bisweilen als weiblich empfundenen Violine eine Symbiose ein. Die durch das gestärkte Tonvolumen des Instruments gesteigerte Dynamik wurde durch die dynamischen Möglichkeiten des neuen Bogens zusätzlich erweitert. Dies stand in direktem Zusammenhang mit der Qualität der Tourte-Bögen. Dynamisch notwendige Abstufungen zwischen Ab- und Aufstrich sowie unterer und oberer Bogenhälfte, wie noch bei den alten Bögen unumgänglich, sind mit dem Tourte-Bogen nicht zwingend erforderlich. Vielmehr erlaubte der neue Bogen eine dynamische Kontrolle über die gesamte Bogenlänge sowie feine Akzentuierungen und Klangfärbungen, wozu auch neue, bis dato ungekannte Stricharten zur Verfügung standen. Es ist der Bogen, der die Violine in zahllosen Facetten zum Klingen bringt. Er ist der Mittler zwischen Spieler und Instrument, überträgt dessen Intentionen. „*Eine unscheinbare Bewegung des Armes, ein unbemerktes Gefühl, das im Vortragenden sich regt*“²⁸⁷, schreibt Berlioz weiter.

„*Die großen Geiger seit Paganini (1782–1840)*“, so Freia Hoffmann, „*haben wohl auch deswegen auf das Publikum so hinreißend gewirkt, weil da ein Mann einen als weiblich fantasierten Körper zum Klingen brachte und auf ihm mit der Virtuosität eines Zauberers spielte*“²⁸⁸. Das Werkzeug, mit dem sie die vermeintlich weibliche Violine so zauberisch beherrschten, war der Bogen. Paula Gillett stellt fest: „*If the violin has been characterized as feminine for its size and shape, the responsiveness of its strings, and the quality and compass of its voice, the bow provides a decidedly masculine contrast*“²⁸⁹. Maiko Kawabata, die sich in einem Aufsatz auch zur Gender-Symbolik der Violine äußert, kommt zum selben Schluss: „*While the violin embodied a woman and ‚spoke‘ in her voice, it was the long, hard, straight bow, an instrument of male power and domination, that brought her to sound*“²⁹⁰. Mit ihm demonstrierten Violinisten ihren individuellen Zugang zum Instrument, der sich bisweilen als Illusion einer singenden Frau äußert. Heinrich Wilhelm Ernsts „*Capriçes, die Elegie und die*

286 Hector Berlioz, *Instrumentationslehre. Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntniß aller Instrumente und deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchesters. Autorisirte Ausgabe von Alfred Dörffel*, Leipzig 1864, S. 28 (die erste französischsprachige Fassung erschien in Paris 1844 unter dem Titel *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*).

287 Berlioz, *Instrumentationslehre*, S. 28.

288 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 188.

289 Gillett, *Musical Women*, S. 85.

290 Kawabata, „*Virtuoso Codes of Violin Performance*“, S. 104. Maiko Kawabatas lesenswerter Aufsatz kommt in vielen Fällen zu ähnlichen Schlüssen, so dass ich ausdrücklich darauf verweise.

dramatische Fantasie stehen vor meiner Imagination wie eine weinende Jungfrau, welche um die entschwundenen, milden Frühlingstage voll lieblich-duftender Blüten und Blumen trauert“²⁹¹, ist 1840 im „Adler“ zu lesen. In das Spiel der Geiger wurden bisweilen Frauen-Charaktere hinein fantasiert: „In der Violine Lipinsky's ruht die ganze italienische Oper mit den Frauen Sonntag, Pasta, Grisi, Tamburini, Rubini u. s. w.“²⁹². Die Macht der Violinisten, die ihnen von Zeitgenossen über die als Frau imaginierte Violine zugesprochen wird, geht dabei so weit, dass sie diese nach ihren Wünschen ausgestalten können. Über den Mayseder-Schüler Carl Hafner äußert sich die „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“: „ohne ihn mit dem vielerfahrenen Lipinsky vergleichen zu wollen, haben sie doch eine große Ähnlichkeit. Beyde verstehen es, auf ihrem Instrumente zu singen; doch Hafner's Violine ist eine unschuldige Jungfrau mit Mayseder's süßer Anmuth ausgestattet, jene Lipinsky's eine gereifte Bravoursängerinn, die schon mitunter zu künstlichen Hülfsmitteln ihre Zuflucht nimmt“²⁹³. In ähnlichem Stil fantasiert ein Kritiker der „Allgemeinen Wiener Musikzeitung“ eine lange Reihe idealisierter Frauentypen in das Spiel von Violinisten: „Wir haben verschiedene Geigen gehört: Paganini's Geige war bizarr im Schmerz und burlesk in der Freude; Lipinsky's Geige eine Heldinn, enfin une brave; Lafont's Geige, eine Pariser Salondame, elegant, insinuant; Spohr's Geige, deutsch, kräftig, mehr Gedanken als Worte; Beriot's Geige, ein liebliches Mädchen, einschmeichelnd, naiv, verlockend, ohne große Tendenzen; Ole Bull's Geige eine Cachucha-Tänzerinn, castagnettenschlagend, gedankenlos pirouettirend; Ernst's Geige, eine reizende, schmachtende, melancholische Schöne, etwas sionswehmütig, eine Taube, die noch im Fluge ist; endlich Molique, von dessen Violine ich das sagen möchte, was Hamlet sagte: ‚Sagt, er ist ein Mann, und Ihr habt alles gesagt!‘ Sagt von Molique's Violine: ‚Sie ist eine Violine,‘ und Ihr habt seine Apotheose ausgesprochen; sie ist die Violine, die singende, fühlende, seeleninnige, betende, weinende, Herzzinnigkeit athmende Königin der Instrumente! endlich unsers Mayseder's Violine, die keusche, deutsche, tempelreine, tiefsinnige Violine! Wenn wir nun zu Haumann's Violine kommen, so ist sie eine im Mondschein wallende Freundinn, die uns aus Blüthengängen Grüße, Küsse, Botschaften und Verse zusingt, voll von freundlichen, innigen Gefühlen, voll von Sympathien und Seelenverwandtschaften“²⁹⁴. Dieses Zitat verdeutlicht die erotische Komponente, die Zeitgenossen bei den Auftritten der Geiger im frühen 19. Jahrhundert empfinden konnten. Die Sicht des Wiener Kritikers auf Violinvirtuosen als geigende Frauen-Beherrscher fand zudem durchaus mediale Verbreitung, da der kleine Text von mehreren Zeitschriften übernommen wurde. Der Augsburger „Sammler“ sowie die „Zeitung für die elegante Welt“ druckten ihn noch 1848 ab.²⁹⁵ Auch die Wiener „Zeitschrift für Kunst,

291 Der Adler. Allgemeine Welt- und National-Chronik. Unterhaltungsblatt, Literatur- und Kunstzeitung für die Oesterreichischen Staaten 1840, S. 1294.

292 Ost und West. Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben 1838, S. 162.

293 Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 1839, unpag. Beilage zur Ausgabe vom 22. Jan. 1839.

294 Allgemeine Wiener Musik-Zeitung 1843, S. 580; vgl. Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 188–190; vgl. Kawabata, „*Virtuoso Codes*“, S. 104.

295 Der Sammler. Ein Blatt zur Unterhaltung und Belehrung 1848, S. 64; Zeitung für die elegante Welt 1848, S. 158.

Literatur, Theater und Mode“ greift den Text 1846 auf, kürzt und ändert ihn leicht, und ergänzt am Schluss: „*Vieuxtemps Geige ist seine Kunstbraut, er kennt ihre kleinen Launen, Kapricen und Koketterien, nur ist ihr Inneres ihm ein Geheimniß geblieben*“²⁹⁶. Die Violine, deren Silhouette an weibliche Rundungen erinnert, wurde so klanglich verweiblicht. Zu ihr stellten die Geiger des frühen 19. Jahrhunderts mit ihrem markigen und energischen Bogenzugriff den Widerpart dar. Eine als maskulin empfundene Bogenführung, die das vermeintlich weibliche Instrument beherrschte – hierarchische Vorstellungen vom Verhältnis der Geschlechter fanden im Violinspiel ihre klanggewordene Entsprechung. Geigerinnen passten in ein solches Rezeptionssystem nicht hinein. In diesem Sinne ist kaum verwunderlich, dass gerade ihr gelegentliches Auftreten stark auf das Geschlecht bezogen wurde und manch Rezensent den vermeintlich ‚männlichen‘ Aspekt an ihrem Handeln hervorhob.

4.2 Teufelsgeiger – das ‚satanische‘ Element der Violinvirtuosität als Genderfaktor

Mit den Errungenschaften der französischen Violinschule in der Nachfolge Viottis war die spieltechnische Entwicklung des Violinspiels im 19. Jahrhundert keineswegs am Ende angelangt. Protagonist einer erneuten, markanten Wendung war Niccolò Paganini (1782–1840), der in den wenigen Jahren seiner Konzerttätigkeit außerhalb Italiens – erst 1828 verließ er sein Heimatland, um in den europäischen Zentren zu konzertieren – Musiker und Publikum beeindruckte. Paganini unterschied sich in seiner Spielweise wie auch in der Rezeption derselben durchaus von seinen geigenden Kollegen. Bis zum heutigen Tage steht sein Name für ein sehr hohes Maß an geigerischer Virtuosität: Er ist der Violinvirtuose *par excellence*. Gleichzeitig – und auch dies ist eine Konnotation, die bis heute besteht – wurde und wird sein Name mit der Figur des Teufels assoziiert. Der Terminus vom ‚Teufelsgeiger‘ passt zu keinem Violinisten so sehr wie zu Niccolò Paganini. Auch dies ist ein Thema, das nicht ohne Auswirkungen auf Frauen war, welche mit der Violine in die Öffentlichkeit strebten. Am Fallbeispiel Paganini lassen sich Aspekte zeigen, die ihnen indirekt die geigerisch-professionelle Entwicklung erschwerten.

Schon vor Paganinis Zeiten hatte die Violine eine lange Geschichte als Instrument des Teufels hinter sich. Ausführlich hat Rita Steblin in einem Aufsatz die Herkunft der Assoziationen zwischen der Geige mit Tod und Teufel offengelegt und verweist darin zurück ins späte 15. Jahrhundert und auf die Violine als Instrument für Tanzmusik.²⁹⁷ Die Konnotation war also schon langdauernd, als sich der Teufel im 18. Jahrhundert gleichsam anekdotisch der kunstmusikalischen Violine und ihren Interpreten annäherte. Bekannt ist die Entstehungslegende von Giuseppe Tartini (1692–1770) *Teufelstriller-sonate*, für die Tartini seine Inspiration vom Teufel empfangen habe, als dieser ihm im Traum vorspielte.

²⁹⁶ Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 1846, S. 643.

²⁹⁷ Rita Steblin, „*Death as a Fiddler. The Study of a Convention in European Art, Literature and Music*“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 14 (1990), S. 271–322.



Abb. 8: Der Teufel geigt Tartini im Traume vor. „Le Songe de Tartini“, Lithographie von Louis-Leopold Boilly, veröffentlicht 1824.²⁹⁸

Bereits 1769 vom Astronom Joseph Jérôme de Lalande in dessen Beschreibung einer Italienreise veröffentlicht²⁹⁹, wurde die Story rasch durch Charles Burney verbreitet, der sie von de Lalande direkt erfahren haben will und sie in seinem „Tagebuch einer musikalischen Reise“³⁰⁰ abdruckte. Die Geschichte wirkte weit hinein ins 19. Jahrhundert, zumal das damit verbundene Musikwerk zu den bekanntesten Violinkompositionen jener Zeit zählte (und auch heute noch zählt). Auch Alexandre Dumas d. Ä. spielt in seinem Roman „Les mille et un fantômes“ darauf an: „Es gibt nur den unsterblichen Tartini, Tartini, meinen Lehrer, meinen Helden, meinen Gott, es gibt nur ihn, der jemals Vollkommenheit auf der Violine erreicht hat; aber er allein weiß, was

298 Sammlung Manskopf an der Goethe Universität Frankfurt a. M., online: <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7904416/>, Zugriff am 12. Mai 2012.

299 Joseph Jérôme de Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les Années 1765 & 1766*, Paris 1769, S. 293f.; vgl. Tobias Plebuch, „Vom Musikalisch-Bösen. Eine musikgeschichtliche Annäherung an das Diabolische in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘“, in: Thomas Mann. „Doktor Faustus“ 1947–1997, hrsg. von Werner Röcke, Bern ²2004, S. 207–262, hier S. 232f.

300 Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, aus dem Engl. übersetzt von E. D. Ebeling, 2 Bde., Bd. 1, Hamburg 1772, S. 87f. Eine genaue Zuordnung der Erzählung zu einem bestimmten Musikwerk Tartinis erfolgte erst 1798.

es ihm in dieser und in jener Welt gekostet hat, um eine ganze Nacht auf der Violine des Teufels selbst gespielt, und seinen Bogen behalten zu haben“³⁰¹. Auch wenn keine klare Kausalität erklärt wird, so ist hier der assoziierbare Zusammenhang zwischen großem geigerischem Können – nur Tartini hat „jemals Vollkommenheit auf der Violine erreicht“ – und dem Teufel zu erkennen.

Um und nach 1800 fielen solche Geschichten mutmaßlich auf besonders fruchtbaren Boden. Die politischen Umbrüche, Napoleonischen Kriege und andere Schrecknisse der Zeit wie etwa die großen Cholera-Epidemien förderten übersinnliche Erklärungen. Dies spiegelte sich z. B. in der Literatur: In der ‚Schwarzen Romantik‘ etablierte sich das Böse und Dunkle in jener Zeit als literarisches Sujet, und die Faszination des Dunklen zog, etwa durch Werke von Lord Byron und E. T. A. Hoffmann, auch auf diese Weise die Zeitgenossen in den Bann. Nicht ohne Auswirkungen blieb dies auch in der Musik, wo beispielsweise Faust-Vertonungen (z. B. Spohr, Berlioz) oder stilisierte Totentänze (Liszt, Saint-Saëns) zu nennen sind. Greifbar wurde der Themenkomplex für Zeitgenossen auch anhand einer gleichsam instrumental-symbolischen Symbolik: Die Violine – dies war damals bereits seit langer Zeit etabliert – erschien als das klingende Ausdrucksmittel des Bösen, sie galt als das Musikinstrument des Teufels. Zitiert sei nochmals Dumas: „Aber, Unglückseliger, [...] weißt Du, was die Violine ist? Die Violine! [...] Aber das ist das schwierigste von allen Instrumenten, die Violine ist von Satan selbst erfunden worden, um den Menschen in die Verdammniß zu stürzen, als Satan mit seinen Erfindungen zu Ende war. Mit der Violine, siehst Du, hat Satan mehr Seelen ins Verderben gestürzt, als mit den sieben Todsünden insgesamt“³⁰².

4.2.1 Paganinis Virtuosität – ein Schlüssel zur Teufelsassoziation

Es ist hier nicht der Ort, detailliert auf Paganinis Spielweise oder seine Kompositionen einzugehen.³⁰³ Dennoch seien exemplarisch Aspekte von Paganinis Spiel ebenso hervorgehoben wie etwa sein Äußeres und die Wirkung auf seine Zeitgenossen. Die Geige als Teufelswerkzeug war in den vergangenen Jahren ebenso Gegenstand von Untersuchungen wie die Frage nach der Diabolik Paganinis. Bisweilen wurde in solchen Arbeiten auch auf Gender-Perspektiven eingegangen, so dass hier eine erneute Aufarbeitung unterbleiben kann. Stattdessen werden im Rückgriff auf die Texte von Paula Gillett³⁰⁴, Pascal Fournier³⁰⁵ und Maiko Kawabata³⁰⁶ schlaglichtartig einige Punkte genannt, die im hiesigen Kontext als besonders bedeutsam erscheinen.

301 Alexandre Dumas, *Tausend und ein Gespenst* [= *Les mille et un fantômes*], aus dem Franz. übersetzt von Wilhelm Ludwig Wesché, 5 Bde., Bd. 5, Leipzig [u. a.] 1849, S. 99.

302 Ebd., S. 98f.

303 Einführend sei dazu verwiesen auf Edward Neill, *Niccolò Paganini*, aus dem Ital. von Cornelia Panzacchi, Leipzig [u. a.] München 1990. Maiko Kawabatas Buch *Paganini. The „Demonic“ Virtuoso*, Woodbridge [u. a.] 2013 wurde hier nicht mehr zu Rate gezogen, es sei aber ausdrücklich darauf hingewiesen.

304 Paula Gillett, *Musical Women in England, 1870–1914. „Encroaching on All Man’s Privileges“*, London 2000.

305 Pascal Fournier, *Der Teufelsvirtuose. Eine kulturhistorische Spurensuche* (= Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura 22), Freiburg i. Br. 2001.

Paganini erscheint in violingeschichtlicher Hinsicht als Sonderfall. Wenn in seiner Zeit vor allem die Geiger der französischen Violinschule prägend waren, deren Spielweise sich mittels ihrer eigenen Schüler über Europa verbreitete, so stand Paganini zumindest ein Stück weit außerhalb dieser sonst so maßgeblichen Schule. Er war Schüler seines Vaters, erhielt irgendwann in seiner Kindheit Unterricht bei einem lokalen Genueser Lehrer, dürfte indes nicht zuletzt Autodidakt gewesen sein. Dabei konnte er sich eine Spieltechnik aneignen, die er für die damalige Zeit nicht nur mit überragender Perfektion beherrscht haben muss, sondern welche Elemente enthielt, die bis dahin zumindest nicht in dem von Paganini ausgeübten Maße gebräuchlich waren. Mit virtuosierten Effekten und Spieltechniken, die er in hoher Handlungsgeschwindigkeit präsentierte, hat Paganini jenseits des von Paris ausgehenden geigerischen Mainstreams neue, entgegengesetzte Akzente der Virtuosität gesetzt – exzessives Spiel auf der G-Saite, Skordatur, künstliche Flageolets und anderes mehr. Das, was der Genueser Geiger in seinem technischen Portfolio hatte, gab es so nirgends zu hören.³⁰⁷

Ein Beispiel für diese individuelle Art zu geigen sei mit dem Linke-Hand-Pizzicato genannt – einer Technik, die zu den Bausteinen gehörte, aus denen der Eindruck von Paganinis Virtuosität entstehen konnte. Carl Guhr schreibt in seiner Technikanalyse von Paganinis Spiel über „*Paganini's Vermischung des Spiels mit dem Bogen und dem Pizzicato der linken Hand* [...] *Obgleich dieses Pizzicato schon in der früheren italienischen Schule, zu Zeiten des Mestrino, häufig angewendet wurde, so kam es doch gänzlich in der neueren französischen und deutschen Schule in Vergessenheit. Nur Paganini bedient sich desselben, und wie der Erfolg beweist mit grossem Glück*“³⁰⁸. Guhr stellt also klar, dass das Linke-Hand-Pizzicato sehr wohl schon vor Paganini existiert habe und verweist mit dem Hinweis auf Niccolò Mestrino (1748–1789) zurück ins 18. Jahrhundert. Die Spielweise ist in ihren Grundlagen übrigens noch älter. David Boyden erwähnt, dass bereits spätestens 1669 eine Art Linke-Hand-Pizzicato bekannt war, das allerdings nur auf leeren Saiten angewandt wurde.³⁰⁹ Doch erst durch Paganini wurde das Pizzicato mit der linken Hand weithin bekannt. Paganini verstand es offenbar, diese Art des Pizzicato sehr schnell und dazu in raschem Wechsel mit kurzen Bogenstrichen besonders effektiv auszuführen. Dies war nicht nur ungewohnt für die Hörer, sondern auch in seiner Funktionsweise nicht erklärlich. Denn in rascher Ausführung ist optisch (zumal aus der Entfernung) kaum zu erkennen, was bei dieser

306 Maiko Kawabata, „*Virtuosity, the Violin, the Devil... What Really Made Paganini Demonic?*“, in: *Current Musicology* 83 (2007), S. 85–108.

307 Wer sich den Eindruck vergegenwärtigen will, den diese Spieltechnik auf Zeitgenossen machte, dem sei aus den vielen Paganini-Beschreibungen zum Beispiel jene des Berliner Kritikers Ludwig Rellstab anempfohlen, die in Diktion und Analyse nahe an der Sache bleibt und dennoch den tiefen Eindruck vermittelt, den Paganini bei den Hörern hinterließ; Ludwig Rellstab, *Musikalische Beurtheilungen*, Leipzig 1848, S. 104–109.

308 Carl Guhr, *Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen. Ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule nebst einer Abhandlung über das Flageoletspiel in einfachen und Doppeltönen*, Mainz [u. a.] 1829, S. 12.

309 David D. Boyden, *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*, ins Deutsche übersetzt von Hanna Gál, Mainz 1971, S. 314. Erwähnt wurde diese Spieltechnik demnach in Playfords *Musick's Recreation on the Viol Lyra-way*, 1669 (frühere Ausgaben von 1652 und 1661).

Spielweise über dem Griffbrett passiert – der Bogen bewegt sich, die Finger arbeiten auf dem Griffbrett, aber woher, so mag sich mancher Zuseher gefragt haben, kann da noch der Pizzicato-Klang kommen? Derlei ungewohnte, für das Publikum neue Techniken sorgten für den Eindruck, dass es hier gleichsam nicht mit rechten Dingen zugehe, sie trugen durch ihre enorm effektvolle Virtuosität bei gleichzeitiger Undurchschaubarkeit des Geschehens also zum Eindruck des Teufelsgeigers bei. Schließlich machte auf der Bühne jemand Dinge mit der Violine, die für den Rezipienten selbst dann nicht erklärbar waren, wenn er mit den Möglichkeiten und der Spieltechnik der Violine vertraut war. „*Er spielt gut, aber er überrascht nicht*“³¹⁰, sagte Paganini über den Geiger Charles Lafont (1781–1839).

Die Bedeutung der Figur Paganini innerhalb der Entwicklung des Violinspiels ist indes mehr noch an einem anderen Aspekt zu erkennen, bei dem es nicht um einen einzelnen virtuoson Effekt, sondern um einen zentralen Bereich von violinistischer Grundtechnik geht: die Bogenführung. Denn hinsichtlich einer Seite der Bogentechnik nahm Paganini eine Position ein, die mit den bis zu seinem Erscheinen gültigen Moden brach. Während die französische Violinschule nämlich die Nutzung breiter, liegender Stricharten etabliert hatte, setzte Paganini nun den Gegenakzent mit springenden Techniken. Carl Guhr beschreibt diesen Unterschied eindrucklich: „*Im Allegro maestoso liebt er [Paganini] besonders eine Strichart, die sich wesentlich in der Ausführung und Wirkung von der in der Pariser Violinschule angegebenen im Allegro maestoso unterscheidet. Dort heisst es: Man gebe jeder gestossenen Note die möglichste Ausdehnung und brauche die Hälfte des Bogens, damit die ganze Saite gehörig vibrare und so der Ton rund werde [...]. Allein Paganini lässt den Bogen mehr eine springende, peitschende Bewegung machen, gebraucht hierzu beinahe die Mitte desselben und nur so viel von der Länge, als nöthig ist, um die Saite in Schwingung zu setzen. Diese Bogenführung wendet er nur mit halb starken Ton an, vielleicht noch einen Grad schwächer als mezzo-forte, dann ist sie aber auch von grossem Effekt*“³¹¹. Mit dieser Beschreibung sind Bogentechniken wie das in der Mitte des Bogens auszuführende, springende Spiccato gemeint. Paganini also führte solche Stricharten, bei denen nur sehr kurze Strichlängen verwandt wurden und der Bogen die Saiten verließ, wieder vermehrt in die Violintechnik der Zeit ein.³¹² Auch diese Spielweisen sind Bestandteil einer Virtuosität, die Paganini an sein Publikum vermittelte, und die überraschend und in ihrer manuell-geigerischen Erzeugung schwer verständlich gewesen sein muss. Denn Paganini erweiterte die Palette effektvoller Bogentechniken gegenüber den liegenden Strichen der Franzosen nicht nur erheblich und frappte mit einer Technik, die bis dahin wenig bekannt war. Die kurzen, springenden Striche dürften vielmehr auch deshalb besonders virtuos gewirkt haben, weil sie in der Regel in schnellem Tempo zu spielen sind – so ist in der Bogenmitte ausgeführtes Spiccato eine Technik, die schnelle Passagen erlaubt.

310 Zit. nach Neill, *Niccolò Paganini*, S. 86.

311 Guhr, *Ueber Paganini's Kunst*, S. 7f.

312 Vgl. Brown, *Bowing Styles*, S. 104f.

Darüber hinaus blieb es keineswegs bei der von Guhr beschriebenen Strichart; Paganini hat auch weitere Spieltechniken etabliert, bei denen der Bogen sich von der Saite fortbewegte. Ein besonders virtuosos Beispiel ist das Ricochet. Der geworfene Bogen, der allein aus dem wiederholten Fallen auf die und dann aus dem Zurückschnellen von der Saite einen besonderen Klangeffekt sehr rasch aufeinander folgender, sehr kurzer Töne bildet, war bis zu Paganinis Erscheinen ebenfalls eine abseitige Spieltechnik. Clive Brown schreibt, „*a limited use of ricochet bowing can be found in Kreutzer's Concerto no. 10, according to Baillot, but it is by no means typical*“³¹³. Für Paganini wurde es – man denke an den bekannten Motivkopf des Rondo-Themas im Finale des Violinkonzerts Nr. 1 D-Dur – zu einem Markenzeichen. Auch diese Technik hat für das Publikum eine visuelle Dimension, und auch hier dürfte mancher Hörer den Eindruck bekommen haben, Paganini stünde mit dem Teufel im Bunde. Denn erstens sind bei dieser Technik trotz der scharf voneinander getrennten Töne kaum Strichbewegungen zu erkennen, und zweitens sind in den bis dato bekannten Techniken kurze, schnelle Töne nicht in der oberen Hälfte des Bogens spielbar. Vor allem aber hat diese Spieltechnik mit ihren sehr kurzen und extrem schnellen Tonketten eine überraschende und unerklärliche klangliche Dimension, die gar den Eindruck des Perkussiven hinterlässt. Wenn Guhr von einer „*springenden, peitschenden Bewegung*“ schreibt, dürfte er damit das Ricochet gemeint haben, und dass Paganini „*nur so viel von der Länge, als nöthig ist, um die Saite in Schwingung zu setzen*“, gebraucht, deutet an, dass visuell nicht nachvollziehbar sein konnte, was geschah. Wenn dazu weitere spezifische Aspekte der Paganini-Technik bedacht werden, ist die Intensität des Eindrucks eines Paganini-Konzerts ebenso vorstellbar wie die Wahrnehmung, dies alles könne nicht mit rechten Dingen zugehen. Auch fachfremde Zuhörer waren frappiert. Karoline Bauer, die berühmte Schauspielerin, resümiert nach der Beschreibung von Paganinis Technik: „*Das Alles war unbegreiflich und also auch unbeschreiblich*“³¹⁴. Quasi als Referenz für ihre Aussage verweist sie unmittelbar darauf auf die Urteile anderer Geiger, und es wird deutlich, dass hier für das eigentlich Unerklärliche nur noch übersinnliche Begründungen helfen können: „*Selbst die besten Violinspieler Berlins schüttelten die Köpfe und sagten: Wir fassen das nicht. Das ist übermenschlich. Wenn wir dies Spiel nicht gehört und gesehen hätten, wir glaubten es nicht!*“³¹⁵. Was Paganini mit dem Instrument machte, war mit bis dahin gültigen Maßstäben nicht zu erklären, er musste geradezu mit dem Teufel im Bunde stehen. „*The central piece in the puzzle of what made Paganini 'demonic'*“, schreibt Maiko Kawabata, „*was his characteristic manner of performing: a dazzling display of awe-inspiring techniques such as double-harmonics, playing entire pieces on a single string, and new ways of using the bow*“³¹⁶. Die exzessive, technische Aspekte betonende und sich selbst darstellende Virtuosität Paganinis war ein also gewichtiger Bestandteil der ‚teuflischen‘ Allusionen, die Paganini beim Publikum erzeugte.

313 Ebd., S. 107.

314 Karoline Bauer, *Aus dem Leben einer Verstorbenen*, 4. Bde., Bd. 3: *Verschollene Herzensgeschichten. Nachgelassene Memoiren*, bearb. von Arnold Wellmer, Berlin 1881, S. 82.

315 Ebd.

316 Kawabata, „*Virtuosity, the Violin, the Devil*“, S. 99.

4.2.2 Verbindungen – Teufelsgeiger und Teufelsinstrument

Bei Paganini, dessen Konzerte ein sehr hohes Maß an journalistischer Begleitung erfuhren und der auch selbst immer wieder im Zentrum musikkritischer, aber auch literarischer Betrachtungen stand, lässt sich abseits der allgemein als äußerst hochstehend anerkannten Spielkunst kaum von einer einheitlichen Rezeption sprechen. Doch das Stereotyp des ‚Teufelsgeigers‘, der in die Nähe dunkler Mächte positioniert wurde, ist oftmals in Texten über ihn zu finden. Schon 1865 stellt die „Neue Berliner Musikzeitung“ rückblickend fest, dass Paganini dereinst *„nicht blos als der erste Geiger seiner Zeit anerkannt, sondern auch als ein mysteriöses, dämon-artiges Wesen betrachtet wurde“*³¹⁷. Auch im Fall Paganinis gab es auf Seiten der Rezipienten Assoziationen zwischen dem Geiger und der ‚Seele‘ des Instruments, doch waren diese Assoziationen, entsprechend dem besonderen ‚dämonischen‘ Status dieses Geigers, anders konnotiert als etwa bei den französischen Kollegen. Bisweilen findet sich in der Paganini-Rezeption gar eine unterschwellig gewalttätige Note. Der Wiener „Sammler“ fand 1828 während des äußerst erfolgreichen Aufenthalts des Geigers an der Donau, *„daß Paganini seiner Violine eine Seele einzuhauchen weiß, welche alle Affecte, mit unumschränkter Gewalt, über das Gemüth zu erregen im Stande ist“*³¹⁸, und das „Morgenblatt für gebildete Leser“ spricht im Zusammenhang mit Paganini über *„die dämonische Gewalt dieses Künstlers“*³¹⁹. Hintergründig, so Maiko Kawabata, enthält die Assoziation an das ‚Dämonische‘ als eine der möglichen Bedeutungen eine sexistisch-gewalttätige Bedeutung: *„One meaning of the word ‚demonic‘ as it was applied to Paganini pointed to the moral corruption of the archetypal Gothic villain; in such cases the word denoted an intent to harm women physically and sexually for selfish pleasure“*³²⁰. Die Violine diente dabei als Symbol für den Gegenstand der Übergriffe, gleichsam also als weibliches Opfer. *„His bow shimmers like a steel blade; his face is as pale as a crime; his smile is beautiful, like Dante’s Inferno; his violin cries like a woman“*³²¹, schreibt ein von Maiko Kawabata zitierter zeitgenössischer Kritiker über Paganini. In Christian Friedrich Johann Girschners (1794–1860) abseitiger „Berliner Musikalischer Zeitung“ erscheint Paganini als Geigenbauer, dem es gelingt, die Seele seiner sterbenden Mutter in eine Violine zu übertragen, der nun *„die süßen geistigen Töne [...] entströmten [...] Seine Violine war wirklich mehr als menschlich geworden“*³²². Auch hier ist also die Feminisierung des Instruments Violine fühlbar, wobei es nicht mehr nur darum geht, einen als weiblich betrachteten Frauenkörper zum Kleingen zu bringen – eindeutig spürbar ist auch eine gewalttätige Komponente. *„Anekdoten und Erzählungen, die sich um die Figur des Virtuosen ranken“*, so Camilla Bork in einem Lexikonartikel, *„[...] nutzen ein Gendering des Instruments, um das Unglaubliche des virtuoson Auftritts diskursivierbar zu machen. Hierzu gehören z. B. die Anekdoten um Paganinis G-Saite, die angeblich aus dem*

317 Bock 1865, S. 68.

318 Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt [Wien] 1828, S. 207.

319 Morgenblatt für gebildete Leser 1844, S. 36.

320 Kawabata, „Virtuosity, the Violin, the Devil“, S. 93.

321 Zit. nach ebd.

322 Berliner Musikalische Zeitung 1833, S. 387f., S. 391f., S. 395–397, hier S. 395.

Darm einer ermordeten Jungfrau bestehe“³²³. Die Zuordnungen zwischen Stimme und Instrumentenklang sind dabei keineswegs eine Erfindung des 19. Jahrhunderts: „*Diese Anekdoten aktivieren ein bereits von Ovid in den Metamorphosen überliefertes Narrativ der Übertragung der weiblichen Stimme auf das Instrument und beschreiben Virtuosität als ein gewaltsames, heterosexuelles Beziehungsspiel, als ein Emblem männlicher Machtausübung*“³²⁴.

Solch dunkle Vorstellungen von ‚Sex and Crime‘ mögen im Fall Paganinis durch einen Aspekt in seiner Biographie befördert worden sein. Dabei ging es um eine Episode, die sich weit vor Paganinis Reisen durch Europa abspielte: 1814 begann Paganini eine Affäre mit der damals 20-jährigen Angelina Cavanna. Schnell wurde Cavanna schwanger, das Mädchen jedoch, das sie 1815 gebar, war eine Totgeburt. Der Vater Cavannas zeigte Paganini wegen Entführung der noch minderjährigen Tochter an. Tatsächlich wurde der Geiger daraufhin verhaftet und verbrachte eine kurze Zeit im Gefängnis. Am Ende wurde Paganini gerichtlich zur Zahlung einer Geldsumme verpflichtet.³²⁵

Nun war dies für den Geiger fraglos eine unangenehme Episode, sie ist aber noch nicht dazu angetan, Paganini irgendwelche Verbindungen zur Unterwelt oder dem Teufel anzudichten. Doch die Umstände dieser Geschichte wurden legendenhaft verändert: Bald war zu lesen, dass Paganini nicht kurze Zeit, sondern mehrere Jahre inhaftiert gewesen sei. Plötzlich wurde ihm Mord zur Last gelegt. Es hieß, er habe das Violinspiel im Gefängnis erlernt, wobei – je nach Version der Geschichten in unterschiedlicher Weise – der Teufel seine Hände im Spiel gehabt habe.³²⁶ Heine erzählt in den „Florentinischen Nächten“ – einer besonders aufschlussreichen literarischen Verarbeitung der Paganini-Auftritte – eine Variante: „*„Ja, mein Freund, ‘fuhr er fort, ‘es ist wahr, was die ganze Welt behauptet, dass er sich dem Teufel verschrieben hat, Leib und Seele, um der beste Violinist zu werden, um Millionen zu erfiedeln, und zunächst um von der verdammten Galeere loszukommen, wo er schon viele Jahre geschmachtet. Denn sehen Sie, Freund, als er zu Lucca Kapellmeister war, verliebte er sich in eine Theaterprinzessin, ward eifersüchtig auf irgend einen kleinen Abbate, ward vielleicht cocu, erstach auf gut italienisch seine ungetreue Amata, kam auf die Galeere zu Genua und, wie gesagt, verschrieb sich endlich dem Teufel, um loszukommen, um der beste Violinspieler zu werden[.]’*“³²⁷. Mancher Rezension ist denn auch der Gedanke anzumerken, dass hintergründig noch etwas im Vorleben des Meistergeigers vermutet wurde, das nicht aufgearbeitet, nicht gesühnt gewesen sei. Die „Hamburger Musikalische Zeitung“ schreibt 1838 in einem Vergleich Paganinis mit dem norwegischen Geiger Ole Bull (1810–1880), dass „*Paganini in glühenden Tonfarben uns entweder*

323 Camilla Bork, Art. „*Virtuosität*“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr u. Melanie Unseld, Kassel [u. a.] 2010, S. 511.

324 Ebd.

325 Neill, *Niccolò Paganini*, S. 72–74.

326 Vgl. etwa Fournier, *Der Teufelsvirtuose*, S. 152f.

327 Heinrich Heine, *Florentinische Nächte* (= Heinrich Heine’s sämtliche Werke 4), Hamburg 1875, S. 219f.

mit üppig wollüstigen Bildern einwiegt oder eine ganze Hölle von entfesselten Dämonen in tollen, bizarren Klangfiguren uns vorführt, während selbst sein klagendes Adagio auf der zitternden G-Saite uns mehr an das beängstete, ungesühnte Gewissen mahnt“³²⁸. Die Wortwahl lehnt sich an eben diese Idee von der rätselhaften und dunklen Vergangenheit des Geigers an, und sie transportiert zudem die dunkle Erotik, die von einigen Zeitgenossen mit der Person Paganini verbunden wurde.

Das Bild vom düsteren Seelenbeherrscher wird auch durch andere, dem Meistergeiger wie seinem Instrument zugeeignete Charakteristika gestützt. So ist die Figur des Teufels keineswegs ein geschlechtsloses, sondern ein männliches, stark mit geschlechtlichen Handlungen assoziiertes Wesen. Wenn, wie in der Bibel beschrieben, „*sich die Menschen über die Erde hin zu vermehren begannen und ihnen Töchter geboren wurden*“³²⁹, und wenn darauf die „*Gottessöhne*“ sahen, „*wie schön die Menschentöchter waren, und sie nahmen sich von ihnen Frauen, wie es ihnen gefiel*“³³⁰, dann wird hier sexuelle Lust als Hintergrund des Engelssturzes bezeichnet. Dass die Engel dabei – und so ließe sich die Formulierung ja durchaus deuten – die Frauen nur nach den eigenen Wünschen und zur eigenen Befriedigung ge- und vielleicht gar missbrauchten, zeugt von einer egoistischen und rücksichtslosen männlichen Dominanz, die suggeriert wird. Auch in anderen Urszenen und -gestalten der Teufelsgenese spielt die Sexualität eine große Rolle – man denke etwa an den Sündenfall³³¹ oder, außerbiblisch, an den der griechischen Mythologie entnommenen wollüstigen Pan, der im Mittelalter mit seinen Bocksfüßen und den Hörnern zum Vorbild für die äußerliche Ausgestaltung der Teufelsfigur wurde.³³² In einem Mann also, der auf der Bühne stand und dessen Äußerlichkeiten ebenso mit dem Teufel in Verbindung zu bringen waren wie Teile seiner Biographie, wurde vom Publikum gewiss auch eine stark sexuelle Komponente erkannt, zumal die Verbindung zwischen Wollust und düsteren literarischen Figuren ein Topos der Schwarzen Romantik war.³³³

Auch in den legendenhaft überspitzten Erzählungen über sein Vorleben finden sich Vorlagen für den düster-erotischen Teil der Paganini-Rezeption. Die uneheliche Beziehung zu Angelina Cavanna war aus der Sicht des frühen 19. Jahrhunderts fraglos verwerflich, der Aspekt der Verführung ist markant. Heines vollkommen verwandelte Version, in der Paganini seine Geliebte aus Eifersucht tötet – der Dichter schmückt die Geschichte im Rahmen der Beschreibungen von Paganinis Spiel noch weiter aus³³⁴ –, kombiniert Gewalt und Sexualität auf düstere Weise.

328 Hamburgische Musikalische Zeitung 1838, Sp. 74.

329 1. Buch Mose 6, 1.

330 Ebd., 6, 2, vgl. zu diesem Thema Fournier, *Der Teufelsvirtuose*, S. 62–66.

331 Vgl. dazu Fournier, *Der Teufelsvirtuose*, S. 55–61.

332 Zum Prozess der Teufelsgenese siehe ausführlich ebd., S. 15–70.

333 Zur schwarzen Romantik siehe einführend Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, aus dem Ital. von Lisa Rüdiger, München ²1981.

334 Heine, *Florentinische Nächte*, S. 222f.

4.2.3 *Konsequenzen – Teufelsgeiger und die Violine*

Das Fallbeispiel Niccolò Paganini wirkt im ersten Augenblick kaum verallgemeinerbar: Zu sehr erscheinen dazu spezifische, nur für das Leben und Wirken Paganinis geltende Eigenarten ausgeprägt, zu sehr wurde die Paganini-Rezeption schon der Zeitgenossen durch diese individuellen Punkte geprägt. Diese Sicht indes greift zu kurz, wenn beachtet wird, dass die Zeitgenossen die Bewertung von Paganinis Biographie durch Zusätze von Legenden und Mythen gesteuert haben. Bei ihm vereinten sich nachvollziehbare, gleichsam ‚reale‘ Eigenschaften von Person und Künstler mit den hinzuaddierten Vorstellungen der Zeitgenossen zu einer Mixtur, zu deren Ingredienzien beispielsweise auch die virtuellen Fähigkeiten, die Selbstdarstellung und das Aussehen des Geigers gehörten und aus der heraus das Bild des ‚Teufelsgeigers‘ schlechthin entstand. Dass Paganini die öffentliche Wahrnehmung der Zeitgenossen in Sachen Violinspiel dominiert hat und dass es dabei eben nicht nur um die rein musikalische Seite des Geigers ging, zeugt von der Relevanz dieses Idealtypus des ‚Teufelsgeigers‘ für die öffentliche Sicht.

Geigerinnen waren mit diesem Typus in keiner Weise vereinbar. Die Diskrepanzen begannen schon mit dem Äußeren: Die hier bereits dargestellten Wünsche an weiblich-ideale Körperpräsentation – ohnehin ja nicht recht mit den Anforderungen der Violintechnik zu verbinden – lassen sich mit dem Aussehen Paganinis auf der Bühne, mit der Vermittlung des Morbiden und Diabolischen, auch auf visuelle Weise auf keinen gemeinsamen Nenner bringen.

Paganini präsentierte bei seinem Spiel eine nach außen gekehrte, sich selbst darstellende und exzessive Virtuosität, die auch vor Effekten nicht haltmachte. Wenn vor dem Hintergrund von den Frauen zugeordneten Geschlechtscharakteren schon öffentliche Auftritte per se kritisch betrachtet wurden, so dürfte eine übersteigerte Selbstdarstellung à la Paganini für Geigerinnen schlicht undenkbar gewesen sein. Die Erweiterung des geigerischen Vermögens und die Akzentuierung der Violintechnik zum effektivsten Virtuosen stehen den Erwartungen an eine weiblich angemessene Musizierweise erheblich entgegen – sicher in nicht geringerem Maße als dies bei den Franzosen und ihrer spezifischen Spielweise der Fall war. Paganinis Form der Virtuosität war weder klingend noch in ihrer visuellen Außenwirkung auf Frauen übertragbar.

Die besondere Bedeutung der Violine, die gleichsam als ‚weiblich‘ empfunden und somit als von Männern beherrschbar betrachtet wurde, erhielt durch die Teufelsassoziation eine weitere Nuance. Denn das Beherrschen der Violin-Frau durch den männlichen Geiger bekommt, wenn dieser gleichsam diabolisiert wird, eine auch im sexuellen Sinne gewalttätige, von der dem Instrument innewohnenden Seele Besitz ergreifende Komponente. Dies verschärft noch einmal die geschlechtliche Zuordnung des Instruments. Dass das ‚Teufelsinstrument‘ Geige von Zeitgenossen als musikalisches Insignium einer geschlechtlich klar determinierten Figur betrachtet wurde, zu der auch düstere sexuelle Assoziationen existierten, akzentuierte ebenfalls die geschlechtliche Verortung der Violine.

TEIL II

1 Vorbemerkung zu den Biographien

Auf der Fensterbank, im Wintergarten des Sophie Drinker Instituts, stehen fünf altmodische Karteikästen. Eng befüllt mit Karteikarten, die ihrerseits voll beschrieben sind mit Namen und Fundstellen, bilden sie das Gedächtnis des „Lexikons Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts“¹. Wer im fraglichen Zeitraum als Frau ein Musikinstrument gespielt und es damit in eine der ausgewerteten Zeitschriften gebracht hat, ist hier vertreten. Unter den dort verzeichneten Instrumentalistinnen dominieren Pianistinnen, doch Geigerinnen sind keinesfalls selten. Und dennoch: Wie viele Frauen wirklich im 18. und 19. Jahrhundert Geigerinnen waren, lässt sich nicht mehr ermitteln. Von den in den Karteikästen zu findenden Violinistinnen schafften es längst nicht alle hinein in das Instrumentalistinnen-Lexikon – die Karteikarten machen zunächst keinen Unterschied zwischen erfolgreicher Karriere und einzelner Gelegenheitsauftritt, doch gerade bei Instrumentalistinnen, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts tätig waren, wurde für das Lexikon kräftig ausgesiebt. All die Einzelnennungen und Gelegenheitsauftritte blieben außen vor, und gerade auch Violinistinnen fallen der Auswahl zum Opfer: Am Ende werden nach derzeitigem Stand rund 120 Violinistinnen in das Lexikon mit biographisch-lexikalischen Texten aufgenommen sein. Für diese Arbeit, in der einzelne Protagonistinnen ausführlicher porträtiert werden, ist natürlich schon diese Zahl bei weitem zu hoch. Letztlich sind es vier Biographien, die hier Platz finden, wobei im Fall der Elisabeth Filipowicz nicht ganz sicher ist, ob dort nicht eigentlich zwei Personen biographiert werden, und im Zusammenhang mit Luigia Gerbini in einem Exkurs kurz auf die Biographie Giulia Paravicinis eingegangen wird. Die begrenzte Anzahl ist schon mit der Ausführlichkeit der Biographien zu begründen. Doch was können diese wenigen Texte überhaupt verraten über die Entwicklungschancen dieser Frauen?

Das Bild, das in den vorhergehenden Kapiteln über die Situation der Violinistinnen innerhalb des Musiklebens gezeichnet wurde, wirkt trist. Es ließe sich noch weiter in dunklen Farben kolorieren, etwa dann, wenn hier grundsätzliche Fragen im Zusammenleben der Geschlechter im Bürgertum erörtert würden. Man denke beispielsweise an die Vorstellungen von räumlichen Zuordnungen zu den Geschlechtern, nach denen die öffentliche Bühne eigentlich den Männern vorbehalten war. Damit verwandt ließe sich beispielsweise der weitgehende Ausschluss von Frauen aus dem Erwerbsleben nennen, was Geigerinnen das Leben schwer machte, wenn sie um Gelderwerb aus ihrer künstlerischen Tätigkeit bemüht waren.

1 Freia Hoffmann (Hrsg.), *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, online: <http://www.sophie-drinker-institut.de/index.php?page=lexikon13>, Zugriff am 30. Juni 2014.

Keine Frage: Das Korsett für diese Musikerinnen war eng, es blieb ihnen ein nur beschränkter Spielraum zur Entfaltung. Dass es dennoch schon um 1800 eine Reihe von Frauen gab, die mit der Violine auftraten, die sich also den schwierigen Bedingungen stellten, erscheint erklärungsbedürftig. Die fünf Karteikästen auf der Fensterbank im Sophie Drinker Institut weisen den Weg hin zu den Erklärungsansätzen, denn sie enthalten – das zeigen schon die daraus entstandenen Artikel im „Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts“ – die Basis, den Leben dieser Frauen näher zu kommen. Das auf den Karteikarten ‚verlinkte‘ Material bietet den Ausgangspunkt für biographische Texte über Instrumentalistinnen der fraglichen Zeit.

In dieser Arbeit spielen die Biographien eine gewichtige Rolle. Weniger sind sie lediglich als Fallbeispiele zu verstehen, die grundlegende, vorher getätigte Aussagen zu bestätigen hätten. Schon gar nicht dienen sie als illustrierende Beigaben. Vielmehr ermöglichen sie einen grundlegenden Perspektivwechsel und sind damit bis zu einem gewissen Grad der Widerpart zu den vorherigen systematischen Kapiteln. Denn sie zeugen von den Auswirkungen jener Einschränkungen in der Realität der Entwicklungsbedingungen des 18. und 19. Jahrhunderts und berücksichtigen dabei eine Seite, die bis dato kaum ins Visier genommen wurde: den Umgang der betroffenen Frauen selbst mit den Verhältnissen. Und dabei lässt sich zeigen, dass dem Lamento über die Schwierigkeiten der Entfaltung durchaus erfolgreiche, bisweilen lang andauernde Karrieren entgegen standen. Frauen befanden sich dabei natürlich nicht außerhalb der gesellschaftlichen Bedingungen, doch gelang es ihnen bisweilen, den schwierigen Verhältnissen eigene Professionalisierungsstrategien entgegen zu setzen, sie wussten beispielsweise Zeitereignisse ebenso wie Modifikationen innerhalb des Musiklebens für sich zu nutzen. In diesem Sinne ermöglichen Biographien einen zusätzlichen Blick auf die Entwicklungschancen von Geigerinnen, indem sie durch das Beleuchten der Individualfälle ihrerseits Rückschlüsse erlauben auf umgebende Verhältnisse.

Dieses Potenzial blieb bis vor wenigen Jahren kaum genutzt. Interpretinnen haben die Musikgeschichtsschreibung lange nur wenig interessiert, bis auf ein paar Spuren waren ihre einstigen Karrieren aus der Geschichte getilgt. Dies lässt sich selbst für die wenigen Stars unter den Violinistinnen des 19. Jahrhunderts feststellen, zu denen gewiss die Schwestern Teresa und Maria Milanollo* sowie Wilma Norman-Neruda* gehören, vielleicht auch Marie Soldat*, Virginia und Carolina Ferni* oder Bertha Brousil*. Mehr noch gilt dieser Mangel an Aufmerksamkeit bisher für all jene Geigerinnen, die schon zu Lebzeiten weniger Beachtung fanden, obschon auch sie teils aufwändige und lang dauernde Laufbahnen absolvierten. Es erscheint schon daher geboten, vor allem die Abläufe von Karrieren dieser Frauen frei zu legen. Eine umfangreiche Darstellung ihrer musikalischen Betätigung – dies umfasst auch mögliche Informationen zur Ausbildung, zur Reisetätigkeit, zu weiteren Tätigkeiten jenseits des Violinspiels u. ä. – ist ein erstes und wichtiges Ziel des biographischen Teils dieser Arbeit. Dabei geht es darum, ein Fundament für weitere Forschungen und Diskussionen zu legen – angesichts der bisherigen Unsichtbarkeit vieler Protagonistinnen sei also zunächst gefragt, *worüber* überhaupt gesprochen wird, wenn von Karrieren von Geigerinnen die Rede ist. Dass die Beschreibungen der Karriereverläufe in den Biographien ausführlich ausfallen, mag der Lesbarkeit der entsprechenden Textabschnitte nicht eben

zugutekommen. Die Darstellungen zeugen jedoch vom Umfang der musikalischen Betätigung der biographierten Personen, und dieser Umfang stellte sich im Rahmen dieser Arbeit jeweils als ausführlicher heraus als zuvor vermutet. Dies indes steht nicht zuletzt im Zusammenhang mit einer veränderten Quellenlage: Jene Karteikästen, dort im Wintergarten des Sophie Drinker Instituts, liefern für die Biographien der Geigerinnen inzwischen lediglich die Grundlage. Durch die erheblich erweiterten Recherchemöglichkeiten, welche das Internet inzwischen bietet, lässt sich bei aller methodischen Problematik ihrer Nutzung (vgl. Exkurs: Quellenrecherchen) das Netz an bekannten Lebens- und Karrierestationen immer enger knüpfen. Dies führt dazu, dass letztlich deutlich mehr über die Karriereprofile der Protagonistinnen zu erfahren ist. Die musikalischen Betätigungen, bisweilen auch die Umstände einer Laufbahn, gewinnen durch die zusätzlichen Informationen an Kontur.

Dabei kann auch die Nutzung zusätzlicher Quellen nicht die Ausrichtung der Biographien ändern. Denn der Typus der verwendeten Dokumente variiert kaum: Auch weiterhin stellen gedruckte und publizierte Schriften den entscheidenden Quellenfundus. Die Fundstücke können Informationen liefern, wenn es um die nach außen hin sichtbaren musikalischen Aktivitäten der Personen geht. Sie sind oft dienlich, um die Rezeption der Musikerinnen zu erhellen. Sie tragen dazu bei, Informationen über Programme, vielleicht auch über Spielweisen zu liefern. Bisweilen finden sich dort auch biographische Eckdaten. Durch diese Art der Quellen kann also ein eher äußerer Ablauf der Leben skizziert werden, bei der das Handeln der Frauen und dessen Resultate sichtbar gemacht werden mögen. Persönliche, gleichsam innen liegende Abläufe und subjektive Sichtweisen bei der betrachteten Person können nicht erfasst werden.²

Dass es in den Rekonstruktionen der Lebensläufe zahllose Lücken gibt, lässt sich trotz neu entdeckter Quellen nicht ändern – im Gegenteil: Neue Quellenfunde – das ist zum Beispiel im Fall von Mariane von Berner sichtbar – können ihrerseits zu weiteren Fragen führen. Keineswegs sind Lücken mit unbewiesenen Vermutungen zu füllen. Melanie Unseld: *„Immer wieder müssen wir uns damit begnügen, dass nicht – vielleicht noch nicht – mehr zu erfahren ist. Der Weg, jene weiße[n] Flecken mit Vermutungen zu übermalen, führt freilich eher von den Künstlerinnen weg als in ihre Nähe. Geeigneter scheint der Mut zur Lücke, der dort zu schreiben aufhört, wo Mutmaßungen anfangen würden“*³. Dabei gibt es auch geschlechtsspezifische Faktoren, welche die Rekonstruktion der Karrieren erschweren. Typische weiße Flecken in Biographien von

2 Mit den Begriffen „Lebenslauf“ und „Lebensgeschichte“ wird in der Biographieforschung eben dieser Dualismus zwischen äußerlich verifizierbarem Lebensverlauf und subjektivem Lebens-Erleben umschrieben. *„Der Begriff Lebenslauf ist enger gefasst als der Biografiebegriff und wird häufig mit der ‚äußeren‘ oder ‚objektiven‘ Abfolge der innerhalb der Lebensspanne eines Individuums auftretenden Ereignisse assoziiert, während Lebensgeschichte als Erzählung über diese Ereignisse, als ‚innere‘ oder ‚subjektive‘ Seite betrachtet wird“*, Bettina Dausien, *„Biografieforschung: Theoretische Perspektiven und methodologische Konzepte für eine re-konstruktive Geschlechterforschung“*, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, hrsg. von Ruth Becker u. Beate Kortendiek, Opladen 2004, S. 314–325, hier S. 315. Auf die differenzierte Nutzung der Termini verzichte ich in meiner Arbeit.

3 Melanie Unseld, *Mozarts Frauen. Begegnungen in Musik und Liebe*, Reinbek bei Hamburg 2005, S. 9.

Frauen des Bürgertums beginnen mit der Heirat. Der bürgerlichen Prämisse folgend, dass Frauen mit der Verheiratung endgültig auf öffentliche Tätigkeiten zu verzichten hätten, um nun in vollem Maße der Bestimmung als Ehefrau und Mutter gerecht zu werden, verschwanden sehr viele Instrumentalistinnen von den Bühnen und hinter dicken Mauern. Die Öffentlichkeit hörte dann nur in Ausnahmefällen noch von ihnen: Etwa dann, wenn äußere Umstände sie zwangen, wieder auf die Bühne zurückzukehren – Elisabeth Filipowicz ist ein solch seltener Fall. Linearität in den Biographien von Geigerinnen sucht man oft vergebens. Es sind ungewöhnliche Lebensläufe, die sich bei den Recherchen vor einem eröffnen, bei denen Besonderheiten in Erziehung und Ausbildung, sozialem Umfeld oder politischem Zeitgeschehen Einfluss nahmen auf die Entwicklungen. Schon daher ist ein nach vorher festgelegten gemeinsamen Parametern durchzuführender Vergleich zwischen den Biographien nicht möglich. Die Leben dieser Frauen lassen sich nicht in Schemata einsortieren, und dem entspricht auch die Darstellung, die bei allem Streben nach Stringenz der Individualität ihrer Protagonistinnen Rechnung tragen möchte.

Dass das Schreiben einer ausführlichen Biographie eine gewisse Dichte an Quellen zur Voraussetzung hat, muss nicht begründet werden. Gerade für die Zeit um 1800 reduziert der Anspruch des ausreichenden Materials die Anzahl der möglichen Kandidatinnen erheblich. Mit Regina Strinasacchi und Luigia Gerbini stehen aus diesen frühen Jahren zwei Italienerinnen den beiden deutschsprachigen Geigerinnen Elisabeth Filipowicz und Mariane von Berner gegenüber. Das widerspricht dem Vorhaben, über Violinistinnen im deutschsprachigen Raum zu schreiben, keineswegs. Denn beide Italienerinnen haben jeweils ausführlich im deutschen Raum konzertiert, Regina Strinasacchi heiratete zudem einen Gothaer Musiker und ließ sich hierzulande dauerhaft nieder. Den Reisevirtuosinnen Strinasacchi und Gerbini steht die Lokalmatadorin Mariane von Berner gegenüber. Die besonders verwinkelten Züge der Karriere Elisabeth Filipowicz' zeugen u. a. davon, wie wenig stringent die Leben von Geigerinnen in jenen Jahren ablaufen konnten, wie sehr sie von äußeren Umständen beeinflusst wurden.

2 Regina Strinasacchi

„Italien schickt Gottlob keine Pianisten in die Welt, aber die Geigeninstrumente finden dort noch immer Auserwählte, die in meisterlicher Weise ihre Klänge wachrufen, besonders aber kommen aus dem Lande des Gesanges wie ehemals auch jetzt noch die interessantesten Violinistinnen. Seit der Strinasacchi, mit welcher Mozart spielte [...] sind viele Violinspielerinnen aus Wälschland erschienen, welche die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde aller Länder zu fesseln wußten“⁴.

Eigentlich geht es in dem zitierten Beitrag, der im November 1858 im Wiener „Humorist“ erschien, um die Schwestern Carolina und Virginia Ferni, zwei geigende Italienerinnen also, die in den 1850er Jahren in Wien für Aufsehen sorgten. Dass der

4 Der Humorist 21. Nov. 1858, S. 2.

Rezensent aber auf deren ebenfalls aus Italien stammende Vorgängerinnen verweist, zeugt nicht nur von seiner musikhistorischen Bildung. Es ist vielmehr ein Hinweis darauf, wie sehr Geigerinnen als eine traditionell italienische Erscheinung rezipiert wurden. Der konkrete zeitaktuelle Hintergrund waren die bereits genannten Schwertern Ferni, aber auch Teresa Milanollo, die 1843 mit ihrer Schwester Maria kolossale Erfolge in Wien feierte und auch zehn Jahre danach – dann allein, die Schwester war inzwischen verstorben – noch Begeisterung an der Donau entfachte. Klar wird aber auch, dass der Kritiker nicht nur an die aktuellen Wiener Gastspiele von Geigerinnen aus „*Wälschland*“ dachte, sondern eine deutlich längere Tradition im Sinn hatte.

Die Violine wurde schon vor dem 19. Jahrhundert nicht ausschließlich von italienischen GeigerInnen auf hohem Niveau beherrscht, natürlich gab es auch in anderen Ländern immer wieder Orte und Regionen, in denen sich diese Kunst ausprägte⁵. Für den deutschen Sprachraum sei etwa auf Leopold Mozart (1719–1787), die Mannheimer Violinisten wie Johann Stamitz (1717–1757), Christian Cannabich (1731–1798) oder Ignaz Fränzl (1736–1811), zudem auch auf weitere namhafte Geiger hingewiesen – ein bis ins frühe 19. Jahrhundert reichender Kreis, für den schon bald die Bezeichnung einer „*deutschen Violinschule*“⁶ bzw., wohl in Abgrenzung zur späteren Schule um Spohr, der „*älteren deutschen Violinschule*“⁷ gefunden wurde. Dennoch nahmen zahlreiche Entwicklungen in der Geschichte des Violinspiels in Italien ihren Anfang, waren italienische Geiger seit Jahrhunderten immer wieder stilbildend. Noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts (um nur die jüngeren Entwicklungen zu erwähnen) standen beispielsweise Violinisten wie Arcangelo Corelli (1653–1713) und Antonio Vivaldi (1678–1741) an der Spitze, daneben und danach gab es zahlreiche weitere italienische Geiger auf hohem Niveau: Francesco Geminiani (1687–1762), Pietro Locatelli (1695–1764) oder Giuseppe Tartini (1692–1770) sind nur einzelne von vielen Namen, die sich nennen ließen. Während solche Männer die Historie der Violintechnik und des Repertoires im 18. Jahrhundert wesentlich prägten und damit Grundlagen für die spätere Entwicklung der Geige bildeten, waren italienische Geigerinnen von solchem Rang lange nicht zu finden. Der berühmte englische Dichter Thomas Gray (1716–1771) beschreibt in einem Brief aus Rom 1740, dass er eine Geigerin „*La Diamantina*“ hörte, „*a famous virtuosa, played on the violin divinely, and sung angelically*“⁸.

Während über Karriere und Leben, ja selbst über den realen Namen von ‚La Diamantina‘ Unklarheit herrscht, ist über Maddalena Lombardini Sirmen* viel mehr bekannt. 1745 in Venedig geboren († 15. Mai 1818 ebd.), war sie die erste italienische Violinistin,

5 Ein informativer Überblick zur Historie des Violinspiels findet sich (als Zusammenstellung der thematisch relevanten Artikel aus dem Sachtteil des MGG Finscher) in: *Streichinstrumente* (= MGG Prisma), hrsg. von Christian Nobach, Kassel [u. a.] 2002, S. 194–206.

6 Den Begriff benutzt beispielsweise schon Julius Schottky, *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch. Mit unpartheiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner*, Prag 1830, S. 218.

7 AmZ 1865, Sp. 671.

8 Thomas Gray, *The Works of Thomas Gray*, 2 Bde., Bd. 2: *Containing the Letters; with Important Additions and Corrections from his own Manuscripts*, hrsg. von John Mitford, London 1816, S. 91; vgl. beispielsweise Lahee, *Famous Violinists*, S. 302.

die durch ihr Spiel und ihre Reisen internationale Reputation erlangte. Diese Bekanntheit hat sich bis heute erhalten, zur Person Lombardini Sirmen gibt es mehrere Publikationen, darunter eine eigene Monographie⁹. Das hängt mit ihrer Karriere zusammen, die sie u. a. durch das kontinentale Westeuropa und auf die Britischen Inseln führte, es steht aber auch im Zusammenhang mit einem Brief Giuseppe Tartinis an sie, der instruktiv über technische Fragen des Violinspiels im 18. Jahrhundert aufklärt und bis heute eine wichtige Quelle für die Geigentechnik in jener Zeit darstellt.

Maddalena Lombardini Sirmen war dabei die besonders bekannte Exponentin einer Tradition, die sich in den vier großen Ospedali Venedigs entwickelt hatte: Die Mädchen in diesen karikativen Einrichtungen hatten die Möglichkeit, Musikunterricht zu erhalten. Ganze Orchester wurden an den Ospedali Venedigs aus musizierenden Mädchen gebildet, berühmte Virtuosinnen gingen aus ihnen hervor. Maddalena Lombardini Sirmen ist keineswegs die einzige der Geigerinnen aus Venedig, die namentlich bekannt ist. Zuvor war die Vivaldi-Schülerin Anna Maria dal Violin (1696–1782) hoch bekannt geworden, sie entstammte dem Ospedale della Pietà.¹⁰ Antonia Cubli* (geb. um 1726, Sterbedatum unbekannt), wohl Schülerin Tartinis, ist ein weiteres Beispiel für eine zu Lebzeiten bekannte Violinistin, die ebenso wie Lombardini Sirmen am Ospedale di San Lazzaro dei Mendicanti wirkte und mutmaßlich gar Maddalena Lombardini Sirmen im Violinspiel unterrichtete. Die Geschichte der venezianischen Ospedali ist schon mehrfach näher betrachtet worden¹¹, es ist hier nicht der Ort, detailliert auf diese einzugehen. Die Ospedali als Orte der Musikausbildung von Mädchen prosperierten insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert, mit dem Ende der Cisalpinischen Republik 1805 neigte sich auch ihre Geschichte dem Ende zu. In den letzten Jahrzehnten ihres Bestehens nahm die heute neben Maddalena Lombardini Sirmen bekannteste Geigerin, die aus diesen Institutionen hervorging, in Venedig Unterricht: Regina Strinasacchi* (1761–1839).

Der Autor des eingangs zitierten Wiener Journals „Humorist“ von 1858 nennt unter den „vielen Violinspielerinnen aus Wälschland“, die dereinst über die Alpen kamen, nur Regina Strinasacchi namentlich. Dies könnte nicht nur mit ihren geigerischen

9 Elsie Arnold u. Jane L. Baldauf-Berdes, *Maddalena Lombardini Sirmen. Eighteenth-Century Composer, Violinist, and Businesswoman*, Lanham/MD [u. a.] 2002; siehe auch Marc-Joachim Wasmer, „Maddalena Laura Lombardini Sirmen (1745–1818)“, in: *Annäherung VIII – an sieben Komponistinnen. Mit Berichten, Interviews und Selbstdarstellungen*, hrsg. von Clara Mayer, Kassel 1997, S. 73–93; und Marc-Joachim Wasmer, „Maddalena Lombardini Sirmen. Zum 250. Geburtstag der venezianischen Geigerin, Sängerin und Komponistin (1745–1818)“, in: *ClingKlong* 38 (1995), S. 15–42.

10 Siehe Micky White, „Scenes from the Life of Anna Maria ‚dal Violin‘“, in: *Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Symposium vom 4. bis 7. April 2001, Venedig*, hrsg. von Helen Geyer u. Wolfgang Osthoff, Rom 2004, S. 83–109.

11 Das Thema ist bereits lange Gegenstand von Forschungen. Ein frühes Beispiel dafür liefert Kathi Meyer, *Der chorische Gesang der Frauen. Mit besonderer Bezugnahme auf geistlichem Gebiet, 1. Teil bis zur Zeit um 1800*, Mittenwald 1917, S. 43–125; ausführlich und noch aktuell: Jane L. Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice. Musical Foundations, 1525–1855*, Oxford ²1996; das Thema war 2001 Gegenstand eines Symposions, siehe den Tagungsbericht von Geyer u. Osthoff, *Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien* in der vorigen Anmerkung; vgl. auch Freia Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 174–181.

Qualitäten zu tun haben: Vielmehr ist ihr Name mit einer herausragenden Persönlichkeit der Musikgeschichte verbunden, denn sie ist, um noch einmal den schon eingangs anziitierten Text aus dem „Humorist“ wiederzugeben, die „*Strinasacchi, mit welcher Mozart spielte, und, das leere Notenblatt bei Ausführung der eigends für diese Gelegenheit componirten Sonate vor sich, es wieder darauf ankommen ließ,*“ wie Kaser Joseph sagte¹². Mit Mozart also verbindet die Geigerin nicht nur ein einfacher gemeinsamer Auftritt. Schon die Formulierung im „Humorist“ verweist darauf, dass sich darum eine Geschichte rankt, gar die Entstehung eines Werkes mit dem Aufeinandertreffen der Geigerin mit dem Komponisten zu tun hat.

Erinnerungspartikel an sonst kaum noch beachtete MusikerInnen überdauern oft dann, wenn sie in der Umgebung prominenter Zeitgenossen gewirkt, ihre eigenen mit deren Leben verwoben haben. Das ist bei Regina Strinasacchi der Fall – Mozart hat nicht nur mit ihr musiziert, sondern eigens auch für den gemeinsamen Auftritt im Jahr 1784 seine Sonate für Klavier und Violine B-Dur KV 454 komponiert. Das Erscheinen der Geigerin in Wien hat damit für die Genese einer Musik gesorgt, die nicht mit dem Verklingen vergessen wurde, sondern weiterhin und bis heute gespielt wird. Damit einher geht eine Erinnerung, die immerhin den Namen der Auftraggeberin der Sonate transportiert – es passt, dass das Werk zumindest im englischen Sprachraum bis heute gelegentlich „*Strinasacchi Sonata*“ genannt wird¹³. Über diesen Link zu Mozart hin taucht der Name der Geigerin nicht nur in der Fachliteratur auf, sondern ist beispielsweise in CD-Booklets und in Programmtexten von Konzerten zu finden. Dabei erscheint die Geigerin selbst in der Geschichte um die Uraufführung der *Strinasacchi Sonate* von Beginn an der sich wandelnden Überlieferung eher als Nebensache. Macht nichts, denn auch das erzählerische Gewicht auf das vermeintlich ‚eigentliche‘ Genie, auf den in jedem Detail erinnerungswürdigen Mozart also, hat für die Überlieferung und damit letztlich auch für die Erinnerung an die Geigerin gesorgt.

Eine Erinnerungskultur, die sich bei sonst weniger bekannten MusikerInnen an ihren Verbindungen zu den berühmten Namen orientiert, birgt also Chancen, sie enthält indes auch Gefahren. Einerseits kann sie, wie in diesem Fall des gemeinsamen Musizierens der heute sonst nur wenig bekannten Violinistin mit einem der berühmtesten Komponisten schlechthin, eigentlich vergessene oder übersehene Randfiguren der Musikgeschichte ans Licht befördern und damit Anknüpfungspunkte liefern. Andererseits ist vorstellbar, dass diese Art des Erinnerns leichthin um den Preis der Verkürzung geschehen könnte. Siehe die *Strinasacchi Sonate*: Das Werk ist bestens bekannt, ihre anekdotisch überlieferte Entstehungs- und Uraufführungsgeschichte ebenso. Die Bindung an Mozart geht bei Regina Strinasacchi noch weiter, denn Mozart selbst schreibt über sie an ihren Vater, und Leopold Mozart äußert sich später in ebenfalls brieflicher Form zu Regina Strinasacchi. Der Zusammenhang zu den Mozarts ist der immer wieder benannte Ansatz, der an die Geigerin erinnert. Dass sie daneben auch mit anderen Berühmtheiten ihrer Zeit wie z. B. Louis Spohr in Verbindung stand,

12 Der Humorist 21. Nov. 1858, S. 2.

13 Siehe etwa Piero Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart. A Biography*, ins Engl. übersetzt von Lydia Cochrane, Chicago 2006, S. 171.

erschließt sich erst dem interessierten Leser, der sich näher mit den Wendungen ihres Lebens beschäftigt. Weitere durchaus bemerkenswerte Eigenarten ihrer Biographie wie ihre Tätigkeit am Weimarer Hof der Anna Amalia oder die markante Rolle im Leipziger Musikleben der 1790er Jahre wurden in der Forschung über Regina Strinasacchi bis dato eher am Rande oder gar nicht erwähnt.

An der bisherigen Rezeption Regina Strinasacchis ist noch ein weiterer Punkt auffällig: Gleich in mehrerer Hinsicht berührt ihre Tätigkeit die Interessen bisheriger Gender-Musikforschung. Da ist nicht nur der erwähnte Zusammenhang zu Mozart, der sie in eine durchaus illustre Reihe von Musikerinnen aus dem Umkreis dieses Komponisten integriert – Personen, die als Gruppe¹⁴, in vielen Fällen aber auch als Individuen beforscht worden sind. Aus Gender-Perspektive ebenfalls interessant ist ein Aspekt ihrer Ausbildung: Sie war Schülerin an einem der venezianischen Konservatorien, und auch, wenn über diese Zeit aus ihrem Leben wenig bekannt ist, betrifft ihre Ausbildungsinstitution einen Themenbereich, der schon seit langer Zeit von der Musikwissenschaft fokussiert wird und der in den letzten Jahrzehnten in Form von Einzelstudien zu Institutionen und Personen Beachtung erfahren hat. Zudem stößt auch ihr Karriereverlauf auf Interesse aus der Gender-Richtung: Sie gehört nicht nur zu den wenigen ganz frühen Violinistinnen, die erfolgreich als Reisevirtuosinnen tätig waren, sondern war später auch in der Kapelle des Gothaer Hofes tätig. Die vermeintliche Anstellung einer Frau in einem Orchester war ein ungewöhnlicher Vorgang, soweit bisher bekannt, hatten sonst nur zwei andere Geigerinnen um 1800 eine solche Stelle inne: „*Caroline Schleicher*[*] [...] war um 1810 als Geigerin im Orchester des schweizerischen Baden angestellt“¹⁵ und spielte später zumindest noch in der Hohenzollern-Sigmaringer Kapelle. Marie Susanne Janitsch-Schmidt* hatte u. a. in Bern eine Stellung als Violinistin inne.¹⁶

Wie die Verhältnisse nun gewesen sein mögen, wird das folgende biographische Kapitel näher umreißen. Denn trotz des bis dato existierenden Forschungsstandes gibt es zum Leben der Regina Strinasacchi, später verheiratete Schlick, durchaus noch Entdeckungen zu machen. Aufzuzeigen sind weitere Fragmente einer Vita, die ebenso durch europäische Metropolen führte wie in die thüringische Provinz, in der die Beweglichkeit einer Reisevirtuosin genauso ihren Platz hatte wie die Beständigkeit einer Musikerin in höfischen Diensten. In ihrem Leben traf Regina Strinasacchi auf viele Musiker, darunter auch auf so bekannte wie Louis Spohr und Carl Maria von Weber. Sie begegnete hochrangigen Vertretern anderer Kunstformen, war mit Goethe und Schiller bekannt, zählte zum kulturbeflissenen Kreis im klassischen Weimar um Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach*. Auch vor diesem Hintergrund war das gemeinsame Spiel mit Mozart in Wien zwar gewiss – zumindest retrospektiv und aus heutiger Perspektive – ein besonderer, lichter Moment in der Karriere der Regina Strinasacchi. Es blieb indes bei weitem nicht der einzige Augenblick dieser Art.

14 Als Beispiel sei etwa Melanie Unselds schon genannte Arbeit zu *Mozarts Frauen* genannt.

15 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 182, 184.

16 Ebd.

2.1 Literatur und Quellen

Ihrer Mozart-Nähe entsprechend ist Regina Strinasacchi von der Forschung gelegentlich berührt worden. Das betrifft zunächst eine Reihe von Mozart-Biographien, in denen sie Erwähnung findet. Sie selbst wird etwa von Rudolph Angermüller in einem Aufsatz in den Mittelpunkt gerückt, wobei der Autor einen späten Brief der Geigerin als Quelle vorstellt und dabei auf die Musikerin und ihre Verbindung zu Mozart eingeht.¹⁷ Freia Hoffmann berücksichtigt sie in „Instrument und Körper“¹⁸, Melanie Unseld widmet Regina Strinasacchi einen Abschnitt in ihrem Buch über die Frauen um Mozart, von ihr ist zudem online ein Lexikonartikel erschienen¹⁹. Auch andernorts wird die Geigerin in modernen Lexika behandelt. So hat beispielsweise Angela Romagnoli einen biographischen Artikel im „Lexikon Musik und Gender“²⁰ veröffentlicht. Einmal nicht im Mozart-Kontext, sondern im Zusammenhang mit Louis Spohr und dem Schicksal der von Spohr wie Strinasacchi benutzten Stradivari-Violine blickte bereits in den 1950er Jahren Herbert Motschmann auf die Vita der Violinistin.²¹ Aus jüngerer Zeit liegt ein in Italien publiziertes Buch vor, das sich mit der Familie Strinasacchi beschäftigt.²² Dieser lokalen Veröffentlichung dreier Autoren ist u. a. die Klärung der Verwandtschaftsverhältnisse sowie ein genaues Geburtsdatum zu verdanken. Nennungen der Geigerin finden sich in Forschungen, die sich mit ihrem Wirkungsbereich beschäftigten. So erscheint ihr Name im Rahmen von Veröffentlichungen zum klassischen Weimar²³, aber auch in einem Buch über die Gothaer Hofkapelle²⁴. Eine jüngst veröffentlichte Schrift Rita Steguweits, die das Wirken dieser Violinistin in Gotha darstellt, konnte für diese Arbeit nicht mehr verwendet werden.²⁵

Die Quellenlage zu Regina Strinasacchi ist nicht opulent, sie erscheint jedoch in Anbetracht der frühen Wirkungszeit und der damit verbundenen, noch geringen Entwicklung der Konzertkritik günstiger als zu anderen Violinistinnen jener Jahre um 1800. Dies

17 Rudolph Angermüller, „*Io sto bene di salute e continuo di far musica. 'Ein unveröffentlichter Brief der Geigerin Regina Strinasacchi verh. Schlick, Gotha, 5. August 1824'*“, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer [et al.] (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37), 2 Bde., Bd. 1, Tutzing 1997, S. 47–55.

18 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 178–182.

19 Melanie Unseld, Art. „*Regina Strinasacchi*“, in: *MUGI. Musik und Gender im Internet*, online: http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=stri1762, Zugriff am 14. Mai 2012.

20 Angela Romagnoli, Art. „*Strinasacchi, Regina*“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr u. Melanie Unseld, Kassel [u. a.] 2010, S. 485.

21 Herbert Motschmann, „*Madame Schlick, Ludwig Spohr und die Stradivari. Um die Echtheit der Weimarer Spohrgeige*“, in: *Der Friedenstein I* (1957), S. 124–129.

22 Franco Chiavegatti, Giacomo Gilbertoni u. Giuliano Vicenzi, *Gli Strinasacchi. Illustri musicisti ostigliesi. Regina – Teresa – Alberto e Mozart – Paisiello*, Revere (Mantova) 2005.

23 Etwa in Joachim Berger, *Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807). Denk- und Handlungsräume einer ‚aufgeklärten‘ Herzogin*, Heidelberg 2003; auch in Ruth Emde, *Selbstinszenierungen im klassischen Weimar: Caroline Jagemann*, 2. Bde., Bd. 1: *Autobiographien, Kritiken, Huldigungen*, Göttingen 2004.

24 Christian Ahrens, „*Zu Gotha ist eine gute Kapelle...*“. *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts* (= Friedenstein-Forschungen 4), Stuttgart 2009.

25 Rita Steguweit, *Die deutsch-italienische Musikerfamilie Schlick-Strinasacchi und ihre Beziehung zum Herzoghaus Sachsen-Gotha-Altenburg von 1775 bis 1825* (= Schriftenreihe des Freundeskreises der Forschungsbibliothek Gotha e. V. 2), Gotha 2015.

steht nicht zuletzt im Zusammenhang mit der Vielseitigkeit ihrer Tätigkeit und den Wirkungsräumen, in denen sie arbeitete (so ist aus Gotha auch archivalisches Material erhalten). In Weimar hat sie sich im Umkreis Anna Amalias musikalisch betätigt, ihre Spuren lassen sich dort bis heute finden. Während viele, durchaus auch prominente Musikerinnen nach einer erfolgten Heirat mit einem Nicht-Musiker aus der öffentlichen Wahrnehmung verschwanden, blieb Regina Strinasacchi verh. Schlick durch die Duo-Tätigkeit mit ihrem Mann auch nach der Heirat weiterhin auf der Bühne.

2.2 Herkunft, Kindheit, Karrierestart

Regina Strinasacchi wurde am 28. Februar 1761 als Tochter von Benedetto Strinasacchi (1738–1802) und Catterina geb. Orlandi (Lebensdaten unbekannt) geboren. Sie war damit Spross einer der ältesten Familien Ostiglias, die Eltern verfügten laut Franco Chiavegatti über Grundbesitz und waren wohlhabend.²⁶ Das Paar hatte weitere Kinder: Angelo (* 1764), Domenica Antonia (* 1765) und Maria Carla (* 1766).²⁷

Wie so oft in dieser Zeit wird der Familienname in den Quellen unterschiedlich geschrieben, unter den Varianten finden sich z. B. Strina Sacchi, Strinasachi, Strenasachi, aber auch Strinesachi, so geschrieben in einer möglicherweise von ihr selbst gegebenen Familienanzeige (siehe Abb. 14, Kap. 2.9). In einem Albumblatt für die Sängerin Katharina Braun geb. Brouwer aus der Hand der Geigerin unterschreibt sie, nach bereits erfolgter Heirat, mit „*Regina Schlik nata Strinasacchi*“²⁸, was die Schreibweise des Geburtsnamens bestätigt, während beim Ehenamen das sonst übliche ‚c‘ an vorletzter Stelle fehlt (siehe Abb. 11, Kap. II 2.6) – ebenso wie im von Rudolph Angermüller überlieferten und kommentierten Brief der Geigerin an Majorin von Knebel²⁹.

Derzeit ist nicht bekannt, wann Regina Strinasacchi mit dem Violinspiel begann. Bei ihren ersten Schritten auf der Violine wurde sie von einem „*padre professore di Mantova*“³⁰ – einem geistlichen Lehrer aus Mantua also – unterrichtet, dessen Name nicht überliefert ist. Ebenso unklar sind die Beweggründe, die zur Wahl der Violine geführt haben. Auch über erste Schritte auf dem musikalischen Ausbildungsweg lassen sich keine Aussagen treffen. Klar ist indes, dass sie weitere geigerische Ausbildung in Venedig erhielt. Sie wurde am Conservatorio di San Maria della Pietà unterwiesen – „*zum Unterschied von den anderen Konservatorien [Venedigs] wurde hier hauptsächlich neben dem Gesang Instrumentalmusik getrieben*“³¹. Es ist nicht überliefert, wer dort Regina Strinasacchis Geigenlehrer war. An Pietà unterrichtete der Tartini-Schüler

26 Chiavegatti [et al.], *Gli Strinasacchi*, S. 5.

27 Ebd., S. 28f.

28 Algemene Catalogus KB; Album amicorum van C. van Esveldt Holtrop-Brouwer; KB Den Haag, Sign. 135 E 7, online: <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=EuropeanaTravel:135E7:028r>, Zugriff am 13. März 2013.

29 Angermüller, „*Io sto bene*“, S. 47.

30 Chiavegatti [et al.], *Gli Strinasacchi*, S. 5.

31 Kathi Meyer, *Der chorische Gesang der Frauen*, S. 105.

Antonio Nazari (* ca. 1720, † unbekannt) von 1770 bis 1775 Violine³², die Vermutung, dass er sie unterwiesen haben könnte, ist naheliegend. In Elsie Arnolds und Jane Baldauf-Berdes' Biographie der Maddalena Lombardini Sirmen findet Regina Strinasacchi ebenso wenig Erwähnung wie in Baldauf-Berdes' und Caroline Giron-Panels Schriften zu den venezianischen Konservatorien³³.

Wenige Aussagen lassen sich auch zu den Karriereanfängen treffen. Laut Angela Romagnoli erregte die Geigerin „*schon früh als Wunderkind öffentlich Aufsehen*“³⁴. Wie dicht besetzt der Konzertkalender Regina Strinasacchis in jenen Jahren war, lässt sich derzeit nicht ermitteln. Letztlich vermögen die wenigen Informationen aus den 1770er Jahren die Dunkelheit um die frühen Karrierejahre Regina Strinasacchis kaum zu erhellen. Dass die ersten Konzerte in Italien stattgefunden haben dürften, ist naheliegend. Ein Eintrag in der „Gazzetta Toscana“ von 1775 belegt – als bisher frühester Nachweis – ein Konzert der Geigerin. Im Florentiner Teatro di Santa Maria spielte sie, „*la sig. Regina figlia del sig. Benedetto Strinasacchi di Mantova*“³⁵, in einer „*Accademia*“³⁶. Es ist unklar, ob die Geigerin zu dieser Zeit noch am venezianischen Conservatorio unterrichtet wurde, doch scheint sie schon in solch frühen Tagen auf gutem Niveau musiziert zu haben. Das toskanische Blatt lobt die junge Geigerin (wobei die Gazzetta sie als erst 12 Jahre alt bezeichnet) ausdrücklich, Regina Strinasacchi spielte „*un concerto di violino*“ eines ungenannten Komponisten „*con la maggior facilità, e dolcezza nella sua età di anni dodici che riporto tutto l'applauso*“³⁷.

Ein zweiter Auftritt ist aus den 1770er Jahren nachweisbar, und diesmal war die Geigerin nicht mehr in Italien tätig: Carl Israëls „Frankfurter Concert-Chronik“ kündigt davon, dass sich Regina Strinasacchi in Frankfurt a. M. hören ließ: „*Mit gnädigster Erlaubniss wird Montag den 24. Nov. 1777 Mademoiselle Reine Strinasachi, ein Italiänisches Frauenzimmer von Mantua, 15 Jahre alt, und dessen Bruder, ein Knab von 14 Jahren, ein grosses Concert aufführen*“³⁸. Beide spielten in diesem Konzert Werke

32 Siehe Caroline Giron-Panel, *A l'origine des conservatoires. Le modèle des ospedali de Venise* (XVIe–XVIIIe siècles), Venedig u. Grenoble 2010, S. 422. Mit Dank an Grégory Leclair für den Hinweis.

33 Siehe Arnold u. Baldauf-Berdes, *Maddalena Lombardini Sirmen*; Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice*; Giron-Panel, *A l'origine des conservatoires*.

34 Romagnoli, *Strinasacchi, Regina*, S. 485. Auch Melanie Unseld spricht von „*einer frühen ‚Wunderkind‘-Karriere*“, Art. „*Regina Strinasacchi*“, in: MUGI – Musik und Gender im Internet, online: http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=stri1762, Zugriff am 16. Mai 2012.

35 „*Regina, Tochter des sig. Benedetto Strinasacchi aus Mantua*“, Gazzetta Toscana [Florenz] 1775, S. 137f.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 138; „*ein Violinkonzert mit der größten Lieblichkeit und Leichtigkeit in ihrem Alter von zwölf Jahren, das ihr den größtmöglichen Beifall einbrachte*“. Christine Siegert hat auf diese Fundstelle bereits hingewiesen, siehe „*Zwischen öffentlicher Präsenz und höfischer Exklusivität. Musikerinnen in der Florentiner Gazzetta Toscana 1766 bis 1790*“, in: *Musik. Frau. Sprache. Interdisziplinäre Frauen- und Genderforschung an der Hochschule für Musik und Theater Hannover* (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 5), hrsg. von Kathrin Beyer u. Annette Kreutziger-Herr, Herbolzheim 2003, S. 263–276, hier S. 264.

38 Carl Israël, *Frankfurter Concert-Chronik von 1713–1780* (= Neujahrs-Blatt des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt am Main für das Jahr 1876), Frankfurt a. M. 1876, S. 64.

Gaetano Pugnani (1731–1798): „Weiter wird ein Trio von Puhniani gehört. Der kleine Strinasachi gibt ein Concert von Puhniani und Madem. Strinasachi eine Sonata à Solo von Puhniani“³⁹. Vorher hatte es Orchestermusik gegeben und Regina Strinasacchi war mit einem Violinkonzert Giuseppe Demachis (1732–1791) aufgetreten. Sie blieb in diesem Konzert also noch den Werken ihrer italienischen Landes- und Zeitgenossen verpflichtet. Das gilt auch für den Schluss des Auftritts: „Das gantze Concert endigt sich mit einem angenehmen Duetto von Madame Sirmien“⁴⁰. Dass Regina Strinasacchi mit Musik der zu dieser Zeit bekanntesten italienischen Violinistin Maddalena Lombardini Sirmen* auftrat, könnte man bei aller Vorsicht vor derlei Zuordnungen durchaus als Reminiszenz an ihre venezianische Tradition, vielleicht gar als Verneigung vor einer anderen Violinistin werten.

Bei dem schon in Frankfurt erwähnten Bruder dürfte es sich um den schon genannten Angelo Strinasacchi gehandelt haben. Auch später wird er gelegentlich erwähnt. So berichtet Cramers „Magazin der Musik“ 1783 aus Florenz über Regina Strinasacchi und setzt, vielleicht auch als Rechtfertigung für das in der Zeit ungewöhnliche Reisevirtuosentum einer Frau, hinzu: „Sie [...] reiset mit ihrem Bruder, der auch sehr gut die Violine spielt“⁴¹. Rund ein Jahrzehnt nach dem Frankfurter Aufenthalt tritt Angelo Strinasacchi nochmals in Erscheinung, diesmal ohne die Schwester, und nun in Salzburg. 1787 schreibt Leopold Mozart an seine Tochter aus Salzburg vom „Bruder der Violinspielerin Strinasachi“⁴², der in Salzburg weile. Er sei „erst 23 Jahre alt“ und „spielt schön und nett, aber still wie eine Nonne. sein Schwester“, so Vater Mozart, „spielt ohnendlich besser“⁴³. Angelo Strinasacchi wird dennoch in der Salzburger Kapelle engagiert. „Nun wissen wir, daß er auf 3 Jahr angenommen ist. In 3 Jahren kann er sich viel verbessern“⁴⁴. Letztlich war Antonio Strinasacchi vom 13. Januar 1787 bis zum 30. Oktober 1791 in Salzburg Hofviolinist.⁴⁵

Anfang der 1780er Jahre kehrte Regina Strinasacchi nach Italien zurück. 1781 spielte sie im Sommer in Bologna, mutmaßlich sechs Konzerte gab die Geigerin im dortigen Teatro Zagnoni, wobei ihr Bruder ebenfalls in Bologna auftrat.⁴⁶ Im folgenden Jahr, so ist einem „Briefe von Herrn P**“ in Cramers „Magazin der Musik“ zu entnehmen, ließ sich Regina Strinasacchi mehrmals in Florenz hören. „Italien hat nun wieder eine vortreffliche Violinspielerin an der Signora Caterina [sic] Strinasacchi aus Mantua gebürtig“⁴⁷, und dieser Feststellung folgt ein längerer Text, der vor allem auch einen aufschlussreichen Vergleich mit Maddalena Lombardini Sirmen* enthält: „Madame Syrmen übertrifft sie meiner Meinung nach in der gesetzten hohen Ausführung des

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Magazin der Musik 1783, S. 993.

42 Wilhelm A. Bauer u. Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, 7 Bde., Bd. 4: 1787–1857, Kassel [u. a.]³1991, Nr. 1020, S. 7.

43 Ebd.

44 Ebd., Nr. 1023, S. 13.

45 Angermüller, „Io sto bene“, S. 50.

46 Corrado Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna 1888, S. 501.

47 Magazin der Musik 1783, S. 344.

*Adagio, die der tartinischen, nardinischen und bendaischen Schule besonders eigen ist, dagegen übertrifft Strinasacchi Mad. Syrmen an Geschwindigkeit, besonders in runder Abstossung der 32 Theile, vielleicht auch an Delicatesse in Mezzotinten*⁴⁸. Dieser Vergleich stellt sicher auch eine Anerkennung für Regina Strinasacchi dar – schließlich war Maddalena Lombardini, der sie hier an die Seite gestellt wurde, eine hoch angesehene Musikerin. Doch er weist auch darauf hin, dass diese Geigerinnen, die zwar beide in Venedig ausgebildet worden waren, jedoch aus verschiedenen Generationen stammten, einen offenbar sehr unterschiedlichen Stil pflegten.

Auch 1783 spielte Regina Strinasacchi in Florenz. Davon berichtet Cramers „Magazin der Musik“, wobei die Italien-Korrespondenz wörtlich den „Reisebemerkungen auf einer Reise nach Rom“ des norddeutschen Gelehrten Jacob Georg Christian Adlers (1724–1804) entspricht, so dass eine Autorschaft Adlers denkbar ist⁴⁹. Die wenigen genaueren Daten, die aus diesen ersten der 1780er Jahre ermittelbar sind, mögen jedoch nur einen Ausschnitt aus der damaligen Konzerttätigkeit Regina Strinasacchis darstellen. Sie dürfte weiter herumgekommen sein: Johann Georg Meusel schreibt in seinem „Teutschen Künstlerlexikon“, Regina Strinasacchi „*erndtete im J. 1783 zu Neapel, Florenz und in andern Städten Italiens Beyfall und Bewunderung*“⁵⁰.

Zu den schwer zu datierenden Abschnitten ihrer Biographie gehört der oft attestierte Aufenthalt Regina Strinasacchis in Paris. Zwar notiert Castil-Blaze in der Auflistung der Virtuosenauftritte in seiner Arbeit über die „Théâtres lyriques de Paris“ ihren Auftritt in der Opéra Italien im Rahmen der Concerts Spirituels 1782.⁵¹ Trotz des triumphalen Erfolgs Viottis in Paris in jenem Jahr betont Castil-Blaze den „*grand succès*“⁵² Regina Strinasacchis. Es ist aber fraglich, ob es sich dabei um ihren einzigen Besuch an der Seine gehandelt hat. Denn es gibt noch weitere Angaben zu mutmaßlichen Paris-Aufenthalten der Geigerin. In einem schon oben erwähnten Italien-Beitrag in Cramers „Magazin der Musik“, datiert „*im Monat Junius 1782*“⁵³, ist zu lesen: „*Sie hat sich einige Jahre in Paris aufgehalten*“⁵⁴. Wann diese Jahre waren, ob es sich um einen zusammenhängenden Zeitraum handelte, ist nicht klar. Einige Lexika verorten die Pariser Zeit zwischen dem Ende der Ausbildung in Venedig und dem Jahr 1780. Ferdinand Simon Gaßner zum Beispiel legt die zeitliche Abfolge in seinem „Universal-Lexikon der Tonkunst“⁵⁵ auf diese Weise fest, vor allem aber entspricht auch der Zeitge-

48 Ebd., S. 345.

49 Ebd. 1783, S. 993; vgl. Jacob Georg Christian Adler, *Reisebemerkungen auf einer Reise nach Rom*, Altona 1784, S. 294f.

50 Johann Georg Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniss der jetztlebenden Teutschen Künstler. Nebst einem Verzeichniss sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinete in Teutschland und in der Schweiz*, 2 Bde., Bd. 2, Lemgo² 1809, S. 278.

51 François-Henri-Joseph Blaze (dit Castil-Blaze), *Théâtres lyriques de Paris: L'Opéra Italien de 1548 à 1856*, Paris 1856, S. 221.

52 Ebd.

53 *Magazin der Musik* 1783, S. 344.

54 Ebd., S. 345.

55 Ferdinand Simon Gaßner, *Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Hand-Ausgabe in einem Bande*, Stuttgart 1849, Art. „*Schlick, Johann Conrad*“, S. 753.

nosse Ernst Ludwig Gerber mit seinen Angaben, wenn auch ohne Jahreszahlen, dieser Chronologie: So sei Strinasacchi „in ihrem zarten Alter in dem Conservatorio della Pietà zu Venedig erzogen worden. Brachte darauf einige Jahre zu Paris zu [...]. Gieng dann wieder zurück in ihr Vaterland und verbreitete im Jahr 1783 zu Neapel und Florenz und aller Orten, wo sie sich hören ließ, Beyfall und Bewunderung“⁵⁶. Den oder die Aufenthalte in Paris, so lässt schon das „Magazin der Musik“ 1783 wissen, nutzte die Geigerin, um „die besten und größten Tonkünstler und Violinisten aller Nationen am Concert Spirituel zu hören, und das Brillante in der Ausführung, wie auch einige unschuldige Galanterien, mag sie wohl dort gelernt haben“⁵⁷. Dementsprechend dürften Reisen nach Paris durchaus der Vervollkommnung der Ausbildung gedient haben – Gerber etwa formuliert, dass die Geigerin „die größten Violinisten fast aller Nationen zu hören und von ihnen zu lernen“⁵⁸ bestrebt gewesen sei. Damit erscheint eine zeitliche Nähe zur eigentlichen Ausbildung in Venedig wahrscheinlich, entsprechend könnte Regina Strinasacchi tatsächlich nicht nur 1782, sondern auch schon in den 1770er Jahren in Paris gewesen sein. Die Stadt an der Seine als Zentrum der violinistischen Entwicklung in eben jener Zeit war für eine junge, ambitionierte Geigerin ein logisches Reiseziel. Das Repertoire, das sie später in Italien spielte, weist auf eine erhebliche Beeinflussung durch die Pariser Violin-Welt hin. „Die Violinconcerte von Giarnowick, St. George, Borra, Cambini etc. spielt sie besonders gut, mit vielem Feuer“⁵⁹, ist in einem der Berichte aus Italien am Anfang der 1780er Jahre zu lesen. Während mit „Borra“ der Turiner Pugnani-Schüler Giovanni Borra (Lebensdaten unbekannt) gemeint sein mag, dürfte es sich bei den weiteren genannten Komponisten um Giovanni Giornovich (1747–1804), um Joseph Boulogne, genannt Chevalier de Saint-George (ca. 1739–1799), sowie um Giuseppe Cambini (ca. 1746–1825) handeln – drei Personen also, die als Geiger und Komponisten eine erhebliche Bedeutung im Pariser Musikleben jener Zeit hatten. Es zeugt von der Offenheit und Wandlungsfähigkeit der Geigerin, dass sie das neueste Pariser Repertoire soweit zu adaptieren imstande war, um es, wie vom oben zitierten Rezensenten beschrieben, „besonders gut, mit vielem Feuer“ zu spielen. Dass Regina Strinasacchi 1782 nochmals in Paris war und nun selbst im angesehenen Concert Spirituel auftrat, weist auf einen gewissen Status hin, den die Geigerin inzwischen erreicht hatte. Der Gedanke liegt nahe, dass auch Viotti zu jenen Geigern gehörte, welche Regina Strinasacchi sich zu eigenen Bildungszwecken anhören wollte. Auf eine direkte Schülerschaft der Geigerin bei Viotti gibt es indes keine Hinweise.

Ein weiteres Detail zum Repertoire Regina Strinasacchis ist erst kürzlich bekannt geworden: Ada Gehann hat in der Pontificia Biblioteca Antoniana in Padua die hand-

56 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*, 2 Bde., Bd 2, Leipzig, 1792, Art. „Schlick, Regina“, Sp. 433.

57 *Magazin der Musik* 1783, S. 345; vgl. Gerber, der sich inhaltlich wie in seinen Formulierungen an Cramers *Magazin* anlehnt, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Sp. 433.

58 Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Sp. 433.

59 *Magazin der Musik* 1783, S. 344f.

schriftliche Kopie von Johann Christian Bachs Sinfonia Concertata C-Dur Warb C 76 aufgefunden, welche „Bach wohl gegen Ende seiner Mailänder Zeit (ca. 1760–62) komponierte“⁶⁰. Auf der Partitur fand die Tübinger Musikwissenschaftlerin den handschriftlichen Vermerk „*Ad uso di me Regina Strinasachi*“ (*Zu meiner Verwendung Regina Strinasachi*)⁶¹. Gehann geht davon aus, dass Regina Strinasacchi die Kopistin der Noten gewesen sei, zumindest aber ist anzunehmen, dass die Geigerin diese Musik spielte.

2.3 Das Spiel mit Mozart und die Konzertreise von 1784/1785

Ab 1784 ging Regina Strinasacchi auf eine längere Reise durch Mitteleuropa. Das Treffen mit Mozart, das gemeinsame Spiel mit ihm und seine Schöpfung der *Strinasacchi Sonate* waren Teil dieser Reisen. „Den 29. [März 1784] gab Mlle. Strinasacchi, *Virtuosin auf der Violine, Musik zu ihrem Vortheil*“⁶², wie die „Wiener Zeitung“ kurz darauf mitteilt. Und am 24. April erklang – wie am Anfang des Kapitels erwähnt – jene Sonate B-Dur KV 464, ausgeführt von Mozart und Strinasacchi, ebendort zum ersten Mal. Mozart schreibt an seinen Vater: „*Hier haben wir nun die berühmte Mantuanerin Strinasacchi, eine sehr gute Violinspielerin; sie hat sehr viel Geschmack und Empfindung in ihrem Spiele. – Ich schreibe eben an einer Sonate, welche wir Donnerstag im Theater bey ihrer Akademie zusammen spielen werden*“⁶³. Um das Werk hatte Strinasacchi den Komponisten gebeten. Georg Nikolaus von Nissen erzählt in seiner Mozart-Biographie von dieser Begebenheit, wobei der Textstelle einerseits die Nähe des Autors zum Geschehen durch seine Ehefrau Constanze Mozart, andererseits aber die Perspektive und der deutliche Fokus auf Mozart anzumerken ist: „*Sie wollte gern auch mit einem noch unbekannten vorzüglichen Solostücke, und, wo möglich, mit einem von Mozart, und neben ihm auftreten, und ging darum den Meister um Composition und Spiel an. Mozart, gefällig und schnell zur Hand, wie immer, versprach Beydes. Aber, weil ihm dergleichen kleine Arbeiten zuwider waren, so schob er die Arbeit bis am Abend vor dem Concert-Tage auf, wo sie [Regina Strinasacchi] endlich ihre Stimme von ihm erpresste, um sie am folgenden Vormittage einstudiren zu können*“⁶⁴.

Mozart hatte mit der Arbeit an diesem Werk am 21. April 1784 begonnen. Rudolph Angermüller schildert die besonderen Umstände von Entstehen und erstem Erklingen: „*Am Tag vor der Aufführung, Mittwoch, 28. April 1784 wurde Mozart mit Mühe und Not mit der Violinstimme fertig. Seine eigene Stimme aufzuschreiben nahm er sich gar keine Zeit. Er spielte vielmehr aus dem Manuskript, das die Klavierstimme nur sehr fragmentarisch enthielt, ohne vorhergegangene Probe. Das Publikum nahm die Sonate*

60 Ada Gehann, „*Sensationeller Fund in der Biblioteca Antoniana*“, in: *Sendbote des Heiligen Antonius* März 2011, online: <http://www.sendbote.com/content/sensationeller-fund-der-biblioteca-antoniana>, Zugriff am 24. Nov. 2015.

61 Ebd.

62 Wiener Zeitung 31. März 1784.

63 Bauer u. Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen* Bd. 3, Nr. 786, S. 311.

64 Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Facsimile*, Leipzig 1828, S. 482.

mit großem Beifall auf. Sogar Kaiser Joseph II. wohnte dieser Akademie im Kärntnertheater bei“⁶⁵. Dies ist die nüchterne Fassung einer Geschichte⁶⁶, die schon bald nach dem Geschehen gern ausgeschmückt wurde, wobei es besonders um das Manuskript ging, aus dem Mozart spielte. Angermüller weiter: „Das Autograph, das sich heute in der Stiftelsen Musikkulturens främjande in Stockholm befindet, bestätigt diese Erzählung voll und ganz. Die Klavierstimme ist mit Ausnahme weniger Stellen mit anderer Tinte geschrieben als die Violinstimme. Constanze Mozarts Bericht von 1798, Wolfgang habe von einem leeren Notenblatt gespielt, ist eine Übertreibung“⁶⁷.

Anfang 1799 liest sich dies in der AmZ anders: „Kaiser Joseph, der von seiner Loge herab aufs Theater lorgnierte, glaubte zu sehen, dass er [Mozart] keine Noten vor sich hätte, liess ihn kommen, um die Partitur zu sehen, und war verwundert, auf seinem Papier wirklich nichts als Taktstriche zu finden“⁶⁸ – Dies, so die AmZ, wurde „von seiner hinterlassenen Gattin uns mitgetheilt“⁶⁹. Füllte die Geschichte also zunächst nur wenige Zeilen, wurde sie schon ein paar Jahrzehnte später umfangreicher erzählt. Friedrich Rochlitz etwa schmückt 1825 im zweiten Band seiner „Für Freunde der Tonkunst“ verfassten Sammlung die Episode aus⁷⁰, und auch Georg Nikolaus von Nissen erzählt die Geschichte des Strinasacchi-Konzerts umfangreicher. Er verwendet für die Episode um Mozarts Spiel mit der Geigerin zunächst annähernd die Worte aus der zitierten Musikzeitschrift. Nun jedoch bleibt es nicht beim kaiserlichen Erstaunen, Nissen wie auch Rochlitz lassen den Potentaten vielmehr selbst zu Wort kommen. So Rochlitz: „Hast Du es wieder einmal drauf ankommen lassen? sagt ihm der Kaiser hernach. ‚Ew. Majestät – ja‘“.⁷¹ Bei Nissen geht die Ausschmückung noch weiter, Mozart bleibt weniger einsilbig: „Haben Sie es wieder einmal darauf ankommen lassen?“, sagte der Kaiser“.

Ew. Majestät – ja, antwortete Mozart, es ist aber doch keine Note ausgeblieben“⁷².

Die immer üppigere Ausgestaltung der Geschichte dient dabei einem Zweck. Um beim Beispiel Nissen zu bleiben: Ganz am Beginn der Episode schreibt er: „Bey dieser Gelegenheit, als Mozart für die Strinasacchi eine Sonate componirte und bey ihrer Akademie spielte, gab er den stärksten Beweiss von seinem ausserordentlichen Gedächtnisse“⁷³. Deutlich wird, dass Mozart sich dieser Gedächtnisqualität bewusst gewesen sein muss, dass er sich also dabei auf sich selbst verlassen konnte. Die plastische Darstellung hebt diese Eigenart hervor und weckt beim Leser zudem Assoziationen von mozartischer Improviationskunst und musikalischer Vorstellungskraft. Auf diese Weise trägt sie wohl auch zum entstehenden Geniebild von Mozart bei. Nissen abschließend:

65 Angermüller, „Io sto bene“, S. 49.

66 Vgl. dazu Unseld, *Mozarts Frauen*, S. 150–154.

67 Angermüller, „Io sto bene“, S. 49.

68 AmZ 1798/99, Sp. 290.

69 Ebd., Sp. 289.

70 Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, 4. Bde., Bd. 2, Leipzig 1825, S. 286.

71 Ebd.

72 Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, S. 482f.

73 Ebd., S. 481f.

„Es musste aber sein Gedächtniss als ein bewunderungswürdiges hier erscheinen, weil er diese Sonate mit der Virtuosin nicht ein einziges Mal probirt und es sogar mit der Violine noch nicht gehört hatte“⁷⁴. Es geht in dieser Geschichte letztlich um Mozart und die ihm zugetrauten Qualitäten, die Geigerin ist lediglich Staffage. Ihre Leistungen werden nicht gewürdigt, im Gegenteil: In Rochlitz' Variante der Story war Strinasacchi, nachdem sie ihre Stimme immer noch nicht bekommen hatte, „die geängstete Frau“, sie „drängt mit Bitten“⁷⁵ auf die Noten, während sie laut Nissen „endlich ihre Stimme von ihm erpresste“⁷⁶. Der Kontrast zum genialen Mozart, der ja selbst nicht einmal im Konzert Noten gebraucht hätte, wird so noch verstärkt. Dass sie selbst ebenso wenig wie Mozart das Werk im Duo geprobt hatte, dass auch sie die neue Musik noch nicht mit dem Clavier gehört hatte, erwähnt der Autor nicht. Und bei allem Respekt vor Mozarts unbestritten außergewöhnlichen Fähigkeiten – ob er ohne ausnotierte, vor sich liegende Fassung, bei dieser ganz neuen, noch ungeprobten Musik denn ein so souveräner, gemeinsam mit der Geigerin gestaltender Duo-Partner gewesen ist, bleibt ungewiss. Für Regina Strinasacchi dürfte das Ensemblespiel also durchaus manche Schwierigkeit bedeutet haben, zumal auch sie das Werk kaum gekannt hat. Dass ihr nur ein Tag zur Einstudierung der (für ein Kammermusikwerk dieser Zeit durchaus nicht anspruchsvollen) Violinstimme blieb, macht nicht nur Mozarts, sondern auch Strinasacchis Leistung umso bemerkenswerter.⁷⁷ Aus der Retrospektive fällt dies indes nicht weiter auf, zu strahlkräftig ist der Name Mozart. Nissen widmet der Geigerin gar so wenig Aufmerksamkeit, dass selbst die einzige biographische Information, die er liefert, falsch ist. „Diese ausgezeichnete Violinspielerin, die als Madame Schlick in Gotha in herzoglichen Diensten gestorben ist“⁷⁸, erfreute sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung durchaus noch ihres Lebens und starb erst mehr als zehn Jahre nach Erscheinen von Nissens Mozart-Biographie.

Zeitgenossen hingegen haben die Qualitäten der Violinistin zu würdigen gewusst. Am 7. Juli 1784 wird in der „Wiener Zeitung“ die Herausgabe von drei neuen Sonaten „von der Verfassung des berühmten Herrn Kapellmeisters Mozart“⁷⁹ annonciert, darunter auch jene, die „mit einer Violin begleitet ist, die unlängst von der berühmten Mdlle. Strinasachy im Theater mit Hrn. Mozart mit allgemeinen Beyfall gespielt worden, und also keiner weitem Empfehlung bedarf“⁸⁰. Für die Zeitgenossen diente denn also die Erinnerung an die Geigerin, die, wie oben zitiert, ja auch von Mozart selbst als „berühmt“ bezeichnet wird, als Referenz für das Werk.

Bei ihrem Aufenthalt in Wien hat Regina Strinasacchi offenbar nicht nur konzertiert, sondern sich die Wiener Musik jener Tage angeeignet. Musik Mozarts war auch viele

74 Ebd., S. 483.

75 Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst* Bd. 2, S. 286.

76 Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, S. 482.

77 Vgl. dazu Unseld, Art. „Regina Strinasacchi“, in: MUGI, Abschnitt „Biographie“.

78 Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, S. 482; vgl. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst* Bd. 2, S. 286, auch Rochlitz gibt an, dass sie bereits gestorben sei. Die sehr ähnliche Formulierung legt nahe, dass Nissen die Falschinformation von dort übernommen haben könnte.

79 Wiener Zeitung 7. Juli 1784.

80 Ebd.

Jahre später noch Teil ihres Repertoires (vgl. Kap. II 2.7). Aus Wien nahm sie jedoch nicht nur Werke Mozarts mit, auch andere Kompositionen der Wiener Klassik fanden sich später in ihrem Repertoire. Aus Hamburg, wo Regina Strinasacchi im November und Dezember 1784 spielt, notiert Cramers „Magazin der Musik“: „*Besonders erwarb sie sich in Concerten von Giarnowick, Pleyel, und einem vortrefflichen Solo von Haydn, durch ihr zartes und ausdrucksvolles Spiel viel Lob*“⁸¹. Gemeint sind damit der Lolli-Schüler Giovanni Giornovich (1747–1804), der in den 1770er Jahren in Paris als Violinist tätig war, sowie der Haydn-Schüler Ignaz Josef Pleyel (1757–1831), der Österreich bei Strinasacchis Ankunft in Wien noch nicht lange verlassen und im Jahr seiner Abreise – er ging 1783 nach Straßburg – selbst noch einmal Wien besucht hatte. Pleyels Spur war also quasi noch frisch, als die Geigerin an der Donau erschien. Mozart selbst schreibt in eben jenem Brief, in dem er seinem Vater über die Anwesenheit Regina Strinasacchis berichtet, auch über die Veröffentlichung von Quartetten „*von einem gewissen Pleyel; dieser ist ein Scholar von Joseph Haydn*“⁸². Es lässt sich also durchaus spekulieren, dass Regina Strinasacchi in Wien Pleyels Musik kennengelernt und adaptiert hat. Mehr noch lässt sich dies beim ebenfalls erwähnten Haydn vermuten. Der Artikel in Grove's Dictionary benennt das angesichts späterer Konzerte in Ludwigslust explizit: „*In Vienna she learnt to appreciate the gaiety of Haydn's music, so congenial to her own character*“⁸³. Auch Haydns Werke spielte Regina Strinasacchi später weiterhin. Aufgrund der lobenden Äußerungen der Mozarts über sie (vgl. Kap. II 2.6) ließe sich zudem vermuten, dass Regina Strinasacchis spezifische Fähigkeiten zu den Klangvorstellungen der Mozarts passten, sich bei Mozart und in dessen musikalischer Umgebung also besonders geeignete Werke für ihre Spielweise fanden.

Wien war indes nur ein früher Ort – vielleicht war es der Konzertauftritt – jener Reise. Nach der Wiener Episode ist der Verbleib der Geigerin für mehrere Monate unklar. Gerber notiert, sie „*vermehrte in Niedersachsen ihrer Verehrer ungemein*“⁸⁴, auch Meusel nennt wenig präzise „*Niedersachsen*“⁸⁵ als späteren Tätigkeitsbereich. Erst für den 15. Oktober 1784 lässt sich ihre Spur wieder aufnehmen, Regina Strinasacchi spielte nun in Hannover.⁸⁶ Eine von Carl Augustin Grenser vermittelte Information, sie habe am 18. November im Leipziger Gewandhaus konzertiert, wird von anderen Leipziger Quellen nicht bestätigt.⁸⁷ Sicher war die Geigerin aber noch im November 1784 in Hamburg zu Gast. Aus der Hansestadt berichtet Cramers „Magazin der Musik“ über „*öffentliche Concerte*“⁸⁸ Regina Strinasacchis, die am 27. November und am 4. Dezember

81 Magazin der Musik 1784, S. 346.

82 Zit. nach Bauer u. Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen* Bd. 3, Nr. 786, S. 311.

83 John Alexander Fuller Maitland (Hrsg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5 Bde., Bd. 4, New York 1908, S. 727.

84 Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Art. „*Schlick, Regina*“, Sp. 433.

85 Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon* Bd. 2, S. 278.

86 Heinrich Sievers, *Hannoversche Musikgeschichte. Dokumente, Kritiken und Meinungen*, 2. Bde., Bd. 1: *Von den Anfängen bis zu den Befreiungskriegen*, Tutzing 1979, S. 302.

87 Siehe Bert Hagels, *Konzerte in Leipzig 1779/80 bis 1847/48. Eine Statistik* (Buch und CD-ROM), Berlin 2009, hier CD-ROM, S. 71; danach nennen andere Quellen statt Strinasacchi den Geiger Johann Wilhelm Ruhe als Violinsolisten.

88 Magazin der Musik 1784/1785, S. 346.

1784 dort stattfanden. Neben der Beschreibung von Spielweise und Publikumserfolg werden die oben schon erwähnten Details zu den Programmen angegeben.⁸⁹ Zudem ist über weitere Reiseziele zu erfahren: „*Sie reiste von hier über Ludwigslust und Berlin nach Dresden ab*“⁹⁰, wobei sie den letzteren Ort möglicherweise schon vorher besucht hat, denn die „Kaiserlich-privilegierte Hamburgische Neue Zeitung“, die ebenfalls über die Geigerin im Rahmen ihrer Hamburger Konzerte berichtet, verzeichnet bis dahin Auftritte „*in Italien, in Paris, Wien, Dresden etc.*“⁹¹. Wie von Cramer angegeben, war Ludwigslust ein weiterer Reiseort Regina Strinasacchis, wovon das „Magazin der Musik“ in einem „*Briefe aus Ludwigslust, vom 4ten Januar 1785*“⁹² kündigt. „*Bey Hofe*“, so schreibt das Blatt aus der Mecklenburger Residenz, „*hat sie schon öfters gespielt, und am vorzüglichsten gefiel sie mir bey der Frau von Ranzow, einer großen Liebhaberin der Music*“⁹³. Bei der hier erwähnten Frau von Rantzau dürfte es sich um eine dem mecklenburgischen Zweig dieser weitverzweigten Adelsfamilie zugehörige Person handeln, die jedoch nicht genau zugeordnet werden kann.⁹⁴ „*Einige Quartetts von Haydn und Pleyel, die dem muntern Character des Mädgens angemessen waren, spielte sie mit vorzüglichem Ausdruck. Naivität und Laune schien ihr ausgezeichnetster Zug zu seyn*“⁹⁵. Hier also spielte sie, wie oben bereits erwähnt, Musik, die sie während ihres Wiener Aufenthalts im Frühjahr zuvor kennengelernt haben mag und so schnell adaptierte, dass sie diese noch in die Programme derselben Konzertreise einzubinden verstand. Zudem spielte sie „*ihr erstes Concert, von ihrer eigenen Arbeit, [...] so vortreflich gesetzt*“⁹⁶. So, wie zuvor die Reise nach Paris mutmaßlich Einfluss auf das Repertoire der Geigerin genommen hatte, war sie also auch in Wien imstande, die dortige zeitgenössische Musik aufzusaugen und für sich zu verarbeiten. Offensichtlich war Regina Strinasacchi eine in Programmfragen sehr flexible und rasch lernfähige Musikerin.

Wie lange Regina Strinasacchi in Ludwigslust weilte, ist nicht zu erkennen. Wie oben schon zitiert, werden Dresden und Berlin als weitere Stationen dieser Konzertreise angegeben, gesicherte Daten liegen hierzu nicht vor. Nachweise gibt es indes noch für das Frühjahr 1785: Bert Hagels' Chronik der Leipziger Konzerte, die sich auf einschlägige Quellen wie Dörffel und Grenser stützt, nennt zwei Auftritte im Gewandhaus, in denen Regina Strinasacchi mitwirkte. Am 17. und am 26. April 1785 spielte sie dort in gemischt besetzten Konzerten.⁹⁷

89 Ebd. Gemeint sind dort der Lolli-Schüler Giovanni Giornovich (1747–1804), der in den 1770er Jahren in Paris als Violinist tätig war, sowie der Haydn-Schüler Ignaz Josef Pleyel (1757–1831).

90 Magazin der Musik 1784/1785, S. 346.

91 Kaiserlich-privilegierte Hamburgische Neue Zeitung 26. Nov. 1784, Beilage zu Nr. 189.

92 Magazin der Musik 1784/1785, S. 349–359, hier S. 353.

93 Ebd.

94 Siehe zu dieser Familie Carl von Rantzau, *Das Haus Rantzau. Eine Familien-Chronik*, Hamburg 1866; zu den Mecklenburger Rantzaus siehe ebd. S. 213–215.

95 Magazin der Musik 1784/1785, S. 353.

96 Ebd., S. 346.

97 Hagels, *Konzerte in Leipzig* (CD-ROM), S. 71, 78.

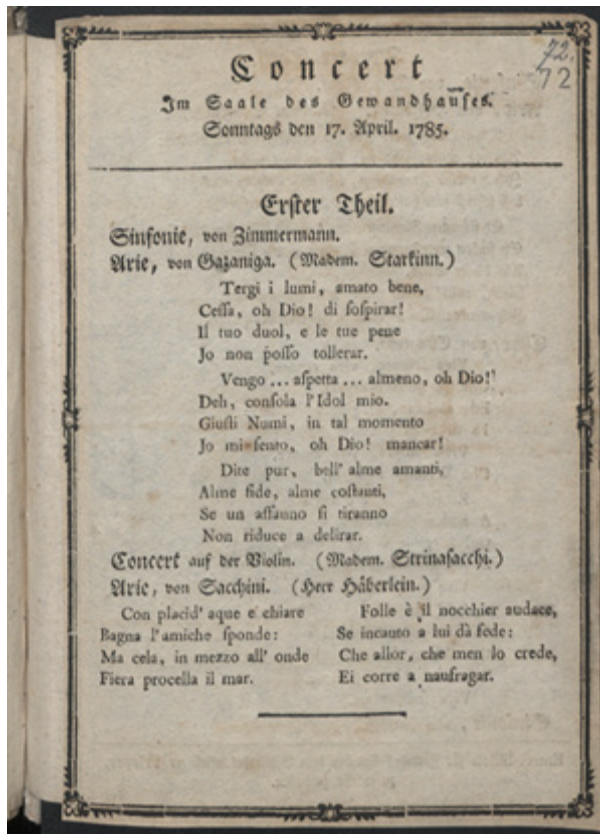


Abb. 9: Konzertprogramm für das Leipziger Gewandhaus,
17. April 1785.⁹⁸

2.4 Heirat und Umzug nach Gotha

Regina Strinasacchi kehrte nach der Reise durch den deutschen Sprachraum nach Italien zurück. Lange blieb sie dort nicht.

Bei ihrer vorhergehenden Reise durch deutsche Städte war sie, wenn man entsprechenden lexikalischen Einträgen glaubt, manchem nicht nur als Geigerin aufgefallen. An ihr gefiel „nicht *blos ihre eminente Kunstfertigkeit, sondern auch ihr höchst einnehmendes Aeußere, ihr schöner Körper und anziehender Umgang, [der] eine große Zahl von Verehrern um sie sammelte*“⁹⁹. Die zitierte Passage bei Schilling, die auch bei Gaßner (Art. Schlick, Johann Conrad) zu finden ist, klingt eher nach Boulevardblatt denn nach Musiklexikon. Der Verweis auf Umgangsformen und Aussehen dient indes sicher auch als Begründung für den Aufwand, den der in Gotha ansässige Violoncellist Johann

⁹⁸ Stadtarchiv Leipzig, Nr. D_0453_BI_72r.

⁹⁹ Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 6 Bde., Bd. 6, Stuttgart 1838, Art. „Schlick, Johann Conrad“, S. 209f., hier S. 209.

Konrad Schlick (1759–1818) nun trieb, um eine Künstlerehe mit der Geigerin anzubahnen. Weiter im Text: „*Unter diesen [Verehrern] war auch Schlick; doch zu schüchtern, unter den mancherlei Vornehmen, Großen und Reichen, von welchen sie hier angebetet zu werden schien, ihr seine Hand anzutragen, wartete er damit, bis sie, noch frei, Ende des Jahres 1784 wieder in ihr Vaterland zurückgekehrt war, eilte ihr nun erst nach, und brachte sie auch wirklich schon im folgenden 1785sten Jahre als Braut nach Gotha zurück*“¹⁰⁰.

Johann Konrad Schlick war ein sehr bekannter Violoncellist der Zeit. Nachdem er bis 1776 eine Anstellung in der Kapelle des Bischofs von Münster innehatte, unternahm er eine Konzertreise, in dessen Rahmen er auch in Gotha anlangte. „*In Gotha angekommen engagierte ihn (1777) der Prinz August zu seinem Cammermusik und Sekretair*“¹⁰¹. Offensichtlich war Schlick dann bei der zweiten Italien-Reise Augusts zugegen, das in Italien verfertigte Reisetagebuch des Prinzen nennt ihn mehrmals. „*Der namhafte Cellist und Komponist*“, so ist im Nachwort zur Edition dieses Tagebuchs zu lesen, „*war gegen 1776 nach Gotha gekommen, vielleicht auf Empfehlung des Prinzen August, wo er herzoglicher Kammermusiker wurde. Sicher nicht zufällig war das Zusammentreffen in Italien mit seinem Gönner, der später Schlick als Privatsekretär in seine Dienste nahm*“¹⁰². Tatsächlich ergab eine Nachfrage beim Thüringischen Staatsarchiv Gotha, dass Johann Konrad Schlick nicht offizielles Mitglied der Hofkapelle war, sondern mutmaßlich ab 1783 Haussekretär des Gothaischen Prinzen August gewesen ist.¹⁰³

Dass Schlick später dann, 1785, der Regina Strinasacchi tatsächlich nach Italien nachgereist ist, findet sich in einer Gothaer Publikation bestätigt. Der dem dortigen Hofe nahe stehende Schriftsteller Heinrich August Ottokar Reichard (1751–1828)¹⁰⁴ zitiert einen Brief des Prinzen August an ihn vom 2. August 1785. „*„Oberon–Wieland“ – schrieb der Prinz – ,ist acht Tage, vom 9. bis 16. Juli, bei mir zum Besuch gewesen und hat unter meinem Dache wie eine Schwalbe fürlieb genommen. Ihr Nebenbuhler, Mit-Liebhaber, Ufersmann (Rival) oder Gegenüberler [sic], ist mit ihm nach Weimar gereist, allein ohne die Schöne zu besuchen, und sein meiste Aufenthalt war in Tiefurt bei der Herzogin Frau Mutter. Seit einigen Tagen ist er schon wieder zurück und gedenkt in wenig Tagen oder Wochen seine Flügel nach Italien anzulegen, um die Mlle. Strina Sacchi als Madame Schlick hieher zu bringen und unser Gefilde künftig zu allen Stunden mit süßen, harmonischen Tönen zu beseligen*“¹⁰⁵. Reichard und Schlick

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Götz Eckardt (Hrsg.), *Das italienische Reisetagebuch des Prinzen August von Sachsen-Gotha-Altenburg, des Freundes von Herder, Wieland und Goethe* (= Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 9), Stendal 1985, Nachwort, S. 150f.

¹⁰³ Thüringisches Staatsarchiv Gotha, Mitteilung vom 2. Nov. 2011, Zeichen 6340, 1941–11; Dank an Albrecht Loth.

¹⁰⁴ Zur Biographie Reichards siehe *Allgemeine Deutsche Biographie*, 56 Bde., Bd. 27, Leipzig 1888, Art. „Reichard, Heinrich August Ottokar“, S. 625–628.

¹⁰⁵ H. A. O. Reichard. (1751–1828.) *Seine Selbstbiographie*, überarbeitet u. hrsg. von Hermann Uhde, Stuttgart 1877, S. 122.

fanden zunächst anscheinend Gefallen an derselben Frau, bei der es sich um Amalie Seidler aus Weimar handelte.¹⁰⁶ Johann Konrad Schlick hatte in Weimar offensichtlich noch Dinge zu regeln, bevor er seiner nun auserwählten Regina Strinasacchi nach Italien nachreisen konnte. Seine Unternehmung war erfolgreich. Die Heirat fand indes wohl schon in Italien statt und lässt sich auf den 10. Oktober 1785 datieren¹⁰⁷ (und schon am 3. Februar 1786 heirateten dann auch Reichard und Amalie Seidler¹⁰⁸). Das Ehepaar Schlick zog gemeinsam nach Gotha.

Dass die thüringische Stadt zum Lebensmittelpunkt der Eheleute Schlick wurde und dies auch bis zum Lebensende Johann Konrad Schlicks blieb, mag nicht nur mit dessen dortiger Anstellung, sondern auch mit den günstigen Voraussetzungen in Gotha erklärbar sein. Schon im oben zitierten Brief an Reichard spricht der Gothaer Prinz August sein Interesse an „*süßen, harmonischen Tönen*“ aus, und tatsächlich sollte die dann verheiratete Regina Schlick das Musikleben des Hofes über Jahrzehnte hinweg beleben.

August von Sachsen-Gotha-Altenburg (1747–1806) war ein von Kunst und Kultur begeisterter, schöngeistig veranlagter Prinz, der sich seinen Interessen hingeben konnte, da er als jüngster Sohn Herzog Friedrichs III. mit einer etwaigen Amtsnachfolge nicht belastet war – anders als sein Bruder, Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1745–1804). Jener wurde 1772 Landesfürst, teilte indes das kulturelle Interesse Augusts (so hatten die Brüder 1768/1769 gemeinsam eine Bildungsreise durch Westeuropa unternommen). Das Klima am Gothaischen Hof, das schon in der Regierungsperiode des Vaters Friedrich III. (1699–1772) als liberal und aufgeklärt galt, war Ende des 18. Jahrhunderts gegenüber Kulturellem aufgeschlossen. August förderte etwa die Protagonisten der Weimarer Klassik. So handelt es sich bei dem im zitierten Brief angesprochenen „*Oberon-Wieland*“ um Christoph Martin Wieland (1733–1813), der sein 1780 erstmals erschienenes Versepos „*Oberon*“ denn auch dem Prinzen August gewidmet hatte. August wird sich – auch dies deutet das oben genannte Briefzitat an – über den Zugewinn im Klaren gewesen sein, den die Geigerin für den Hof und die Hofkapelle bedeutete, und er hat dies offensichtlich goutiert.

Regina Schlick hat innerhalb der Hofkapelle musiziert. Ob es am Gothaer Hof grundlegende Einwände gegen das in dieser Zeit ungewöhnliche Spiel einer Frau im Ensemble gab, ist nicht bekannt. Sollten solche Einwände geäußert worden sein, so haben sie zumindest grundsätzlich nicht zum Ausschluss geführt. Dabei könnte es durchaus hilfreich gewesen sein, dass Regina Schlick, ebenso wie ihr Mann, formal nicht als Mitglied der Kapelle geführt wurde. Auch dem Bestallungs- und Besoldungsbuch von 1804, so ist der Mitteilung des Thüringischen Staatsarchivs Gotha vom 2. November 2011 zu entnehmen, geht hervor, dass der Cellist wie seine Ehefrau gleichsam auf Honorarbasis entlohnt wurden. Auch der Umstand, dass Johann Konrad Schlick nicht, wie bei den angestellten Musikern der Kapelle üblich, in die Witwensozietät einzahlte,

106 Ebd., S. 185.

107 Unseld, „*Regina Strinasacchi*“, in: *MUGI*. Die Autorin verweist auf das Archivio di Stato di Mantova.

108 *Allgemeine Deutsche Biographie* Bd. 27, S. 627.

weist darauf hin, dass er dort nicht als Musiker fest angestellt war.¹⁰⁹ Vielmehr war der Cellist direkt „*im Dienste des Prinzen Augusts, des Herrn Bruders des regierenden Herzogs*“¹¹⁰, wie der Zeitgenosse Friedrich Albert Klebe schreibt. Inwieweit und in welcher Form Regina Schlick nach ihrer Ankunft auch in die Dienste des Prinzen August übernommen wurde, ist unklar. Die Schlicks erhielten ein festes Einkommen, sie bekamen laut Bestallungs- und Besoldungsbuch von 1804 jährlich 216 Taler und 18 Groschen bezahlt und kamen zudem in den Genuss von Naturalien (Getreide und Holz).¹¹¹ In dieser Zeit erhielten die Kapellmitglieder zumindest 150 Taler per anno, Konzertmeister Franz Anton Ernst insgesamt rund 400 Taler.¹¹² Materiell attraktiv wurde die Tätigkeit in Gotha indes durch zwei andere Eigenarten des Anstellungsverhältnisses. Erstens erhielten die Schlicks die Möglichkeit, regelmäßig auf Konzertreisen zu gehen (siehe Kap. II 2.6), und zweitens hatte Prinz August das Paar in seinem Testament bedacht. Danach sollte Johann Konrad Schlick, der formal als Haussekretär geführt wurde, nach dem Tode des Prinzen lebenslang jährlich eine Pension von 600 Talern erhalten. Regina Schlick wurde eigens berücksichtigt: Nach einem früheren Ableben des Ehemannes sollte sie 200 Taler per anno als Rente erhalten, ausgesetzt ebenfalls bis zum Lebensende und unabhängig von einer eventuellen Neuverheiratung.¹¹³

Dieses Testament hatte August schon 1789 aufgesetzt, bereits zu diesem frühen Zeitpunkt war ihm also daran gelegen, das Ehepaar Schlick dauerhaft an sich zu binden. Entsprechend galt das Pensionsversprechen für Johann Konrad Schlick nur dann, wenn er bis zum Tode Augusts in dessen Diensten verblieb. Bereits Zeitgenossen wussten die Rolle des Prinzen, der beide Schlicks nach Gotha holte und dort hielt, durchaus einzuschätzen: „*Den Besitz eines so seltenen Virtuosenpaares*“, so die „*Zeitung für die elegante Welt*“ 1802, „*verdankt Gotha dem Schätzer des Verdienstes, dem edlen Prinzen August*“¹¹⁴.

2.5 Musikalische Tätigkeiten Regina Schlicks ab 1785

Ein höfisches Musikensemble am Gothaer Hof war nach dem Dreißigjährigen Krieg begründet worden, „*und spätestens 1660*“, schreibt Christian Ahrens in seiner Monographie zur Gothaer Hofkapelle, „*scheint die Entwicklung der Kapelle vorläufig abgeschlossen gewesen zu sein*“¹¹⁵. Ende des 18. Jahrhunderts blickte diese Kapelle auf eine mehr als hundertjährige Tradition zurück, in der zum Beispiel Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749) und Georg Anton Benda (1722–1795, er gab sein Amt 1778 auf) als Kapellmeister gewirkt hatten. In der Zeit, in der Regina Schlick in Gotha ankam,

109 Bestallungs- und Besoldungsbuch, Thüringisches Staatsarchiv Gotha, Mitteilung vom 2. Nov. 2011, Zeichen 6340, 1941–11.

110 Friedrich Albert Klebe, *Gotha und die umliegende Gegend*, Gotha 1796, S. 169.

111 Ebd.

112 Ahrens, „*Zu Gotha ist eine gute Kapelle...*“, S. 66f.

113 Abschrift des Testaments Prinz Augusts von Sachsen-Gotha-Altenburg, 1789 (Geheimes Archiv N Sonne I Nr. 20 a), Thüringisches Staatsarchiv Gotha, Mitteilung vom 2. Nov. 2011, Zeichen 6340, 1941–11.

114 *Zeitung für die elegante Welt* 1802, Sp. 287.

115 Ahrens, „*Zu Gotha ist eine gute Kapelle...*“, S. 35.

hatte Anton Schweitzer (1735–1787) die Leitung der Kapelle übernommen, er behielt diese indes nur für ein knappes Jahrzehnt, von 1778 bis zu seinem Tod. Danach wurde das Amt des Kapellmeisters nicht neu vergeben. Stattdessen leitete nun der 1788 zum Konzertmeister berufene Franz Anton Ernst (1745–1805) die Kapelle. Auch Ernst blieb bis zu seinem Tod im Amt, ihm folgte 1805 Louis Spohr, ebenfalls als Konzertmeister.

Die Gothaer Hofkapelle war kein großes Ensemble. Sie bestand aus Kammermusikern und Hofhautboisten. Insgesamt umfasste die Hofkapelle 1782 etatmäßig 23 Mitglieder.¹¹⁶ Damit fanden sich dort ebenso viele Musiker wie in der Kapelle von Esterhaz und weniger als beispielsweise in Regensburg (31 Musiker), Potsdam (39) oder Mannheim (54)¹¹⁷. Auch, wenn man berücksichtigen muss, „daß in nicht unerheblichem Umfang außenstehende Musiker mitwirkten, die ad hoc für Aufführungen verpflichtet wurden“¹¹⁸, mag die Größe des Ensembles andeuten, dass bei allem Kunstsinn und aller Aufgeklärtheit der Fürstenfamilie die Hofkapelle nicht unbedingt im Zentrum der herzoglichen Förderinteressen stand. Im ersten Jahrzehnt nach der Ankunft Regina Schlicks scheint sich der Zustand der Hofkapelle nicht eben verbessert zu haben. Eher trist wird ihr Zustand 1792 in Johann Friedrich Reichardts Zeitschrift „Studien für Tonkünstler und Musikfreunde“ geschildert: „Wir haben hier so viele brave Künstler und Künstlerinnen, die bei Hofe, seitdem uns der unersetzliche Capelldirector Benda verlassen hat, und seitdem der Capellmeister Schweizer todt ist, fast gar nicht gebraucht werden. Ein trauriger Umstand, der um so empfindlicher für die herzogliche Capelle seyn muss, da die regierende Herzoginn eine ächte Kennerinn und Freundin der Tonkunst ist. Der glückliche Umstand, dass der Herzog in London an den Händelschen Meisterwerken Geschmack gefunden hatte, liess uns eine neue schöne Epoche für die Tonkunst hoffen, die um so wichtiger und wohlthätiger für die Kunst selbst seyn müsste, da eine lange und aufs äusserste getriebene Abweichung vom grossen ächten Geschmack, die Rückkehr zum verlassenen guten Wege vorzubereiten und doppelt wünschenswerth zu machen scheint. Wir hoffen noch immer!“¹¹⁹

An der Qualität der einzelnen Musiker hatte Reichardts Blatt dagegen nichts auszusetzen, und auch Louis Spohr, der 1805 die Kapelle übernahm, äußerte sich lobend. „Unter den Kammermusikern“, schreibt er in seinen „Lebenserinnerungen“, „gab es eine ganze Reihe von Solospielern, die ich abwechselnd zu Solovorträgen in den Hofkonzerten aufforderte. Die vorzüglichsten waren: Für Violine Madame Schlick und die Herren Preysing und Bärwolf; für Violoncell die Herren Schlick, Preysing jun. und Rohde; für Klarinette, Bassethorn und Harfe Herr Backofen; für Oboe Herr Hofmann und für Horn Herr Walch“¹²⁰. Zu Spohrs Aufgaben gehörte „im Winter wie im Sommer“ das „Arrangement eines Hofkonzertes für jede Woche“ sowie das „Einüben der dafür gewählten Musik. Da die Kapelle außer diesen Konzerten weiter keinen Dienst hatte,

116 Ebd., S. 326, Tabelle 2. Zur Personalentwicklung 1780–1805; siehe ebd., Tabellen S. 72 und S. 73.

117 Ebd., S. 326.

118 Ebd., S. 72f.

119 Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift 1792, Repr. Hildesheim 1992, S. 160

120 Spohr, *Lebenserinnerungen* Bd. 1, S. 92.

so konnte ich drei bis vier Proben zu jedem derselben abhalten und alles darin Aufzuführende mit größter Genauigkeit einüben. Bei meinem Eifer und dem guten Willen der Mitwirkenden gelang es denn auch bald, ein höchst genaues Ensemble herzustellen, was von der Frau Herzogin und einigen unter dem Hofzirkel befindlichen Musikkennern auch lobend anerkannt wurde“¹²¹. Allerdings berichtet Spohr auch von Widerständen, und auch in diesem Zusammenhang fällt der Name Schlick: „Auch einige andre Widersetzlichkeiten, namentlich der Familie Schlick, die auf die Gunst des Prinzen August, Onkels des Herzogs, fußte, wußte ich bald zu beseitigen und mich dann in ungestörter Dirigentenautorität zu erhalten“¹²². Näheres ist hier nicht zu erfahren. Max Maria von Weber schreibt in seiner Biographie über seinen Vater anlässlich dessen Aufenthalts in Gotha, dass Spohr „wegen seiner anmaßlichen, derben Form, weder bei Hofe noch im Publikum beliebt“¹²³ gewesen sei und deutet an, dass er eifersüchtig über seinen Einfluss bei Hofe gewacht habe. Allerdings ist der Text allein schon aufgrund der besonderen Perspektive des Autors als Sohn Carl Maria von Webers und dem von ihm geschilderten prekären Verhältnis zwischen seinem Vater und Spohr quellenkritisch mit Vorsicht zu genießen. Allzu tief dürften die Gräben zwischen Spohr und den Schlicks nicht gewesen sein, schließlich veräußerte Regina Schlick später ihre einst aus Italien mitgebrachte Stradivari-Violine an Spohr.¹²⁴

Am Ende des 18. Jahrhunderts etablierte sich für Teile der Kapelle neben dem höfischen Dienst die Teilnahme am städtischen Musikleben. „Dieses Concert“, beschreibt Friedrich Albert Klebe (ca. 1769–1843) in seiner 1796 erschienenen Schilderung „Gotha und die umliegende Gegend“, „von den besten hiesigen Musicalischen Künstlern aufgeführt, wird während des Winters alle Dienststage gegeben, und gehört zu den angenehmsten Vergnügungen Gothas“¹²⁵. Als Ort lässt sich zumindest für 1802 der Gothaer

121 Ebd.

122 Ebd., S. 93.

123 Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 3 Bde., Bd. 1, Leipzig 1864, S. 324.

124 Der Verbleib des Instruments ist u. a. online unter <http://www.cozio.com/Instrument.aspx?id=1481> (Zugriff am 12. Febr. 2013) dokumentiert. Demnach war Regina Strinasacchi die erste bekannte Besitzerin der Geige, ihr vorheriges Schicksal in Italien ist unklar (Antonio Stradivari starb 1737, es muss also einen, vielleicht mehrere Vorbesitzer gegeben haben). Der Spohr-Schüler August Kömpel erhielt das Instrument nach dem Tod des Lehrers und behielt es für mehr als 20 Jahre. Danach scheint es von einem belgischen Sammler gekauft worden zu sein, ging zunächst in Europa, ab den 1920er Jahren in den USA durch mehrere Hände, bis Miriam Fried (* 1946, Violinistin und Professorin in Bloomington) es erhielt. Es gibt indes eine zweite, durch Herbert Motschmann in einem Aufsatz zum Thema veröffentlichte Version, nach der Kömpel mit dem Erhalt des Instruments den Spohr-Erben ein Wiederverkaufsrecht bei dessen Tod einzuräumen hatte, welches die Erben aber 1891 nicht wahrnahmen. Das Instrument blieb bei der Witwe Kömpels, nach ihrem Tod sollte es an das Thüringer Innenministerium überführt werden, war aber zunächst nicht auffindbar, wurde dann im Schließfach einer Weimarer Bank entdeckt, befand sich noch in den 1950er Jahren in Gotha bzw. Weimar und wurde dort offensichtlich als Spohr-Geige betrachtet. Herbert Motschmann selbst äußert jedoch Zweifel an der Echtheit des dort vorliegenden Instruments und begründet diese nachvollziehbar. Die Aufklärung dieser verschiedenen Versionen wäre dennoch ein Thema für die Zukunft. Siehe Herbert Motschmann, „Madame Schlick, Ludwig Spohr und die Stradivari. Um die Echtheit der Weimarer Spohrgeige“, in: *Der Friedenstein* I (1957), S. 124–129.

125 Klebe, *Gotha und die umliegende Gegend*, S. 168.

Gasthof Zum Mohren benennen.¹²⁶ Wann diese Winterkonzerte erstmals stattfanden und ob sie alljährlich zustande kamen, ist nicht klar.



Abb. 10: Silhouette, getuscht, auf Papier. 1795, von Hauk.¹²⁷

Reichardts schon oben zitierte „Studien für Tonkünstler und Musikfreunde“ erwähnen sie schon 1792, und aus der Formulierung lässt sich erkennen, dass die Konzerte in jenem Jahr nicht zum ersten Mal arrangiert wurden: „Zur wahren Freude aller Musikfreunde ist hier wieder für diesen Winter ein angenehmes Liebhaberconcert zu Stande gekommen, welches Herr Schlick, der vortreffliche Violoncellist, und seine Frau, die unter ihrem Geburtsnamen Strinazachi berühmte, gar liebe treffliche Violinistin, mit ihren seltnen Talenten verschönern“.¹²⁸ Dabei ging, so die „Zeitung für die elegante Welt“, die Initiative zur Entstehung der Konzertserie teilweise von Johann Konrad Schlick aus. Zu danken sei „die Errichtung und Organisierung des Winter-Konzertes dem Eifer des Hrn. Raths Hamberger in Verbindung mit dem Hrn. Sekretair Schlick; nicht minder der Aufmunterung und Unterstützung des Erbprinzen und des Prinzen Friederich, als Kenner und Ausüßer der Kunst“.¹²⁹ Laut Schillings Encyclopädie war Schlick für diese Konzerte verantwortlich, er unterhielt „von 1795 [sic] an auch ein eigenes Concert in seinem Hause, das der Sammelplatz aller Kunstfreunde aus den ersten Ständen Gotha's ward“.¹³⁰ Glaubt man Klebe, so waren diese Konzerte Höhepunkte des lokalen Musiklebens: „Es ist ein harmonisches Ganze[s], aus vielen Theilen

¹²⁶ Zeitung für die elegante Welt 1802, Sp. 286.

¹²⁷ Museen der Klassik Stiftung Weimar, Schloss Tiefurt, Inventar-Nr.: Gr-2005/1287.

¹²⁸ Studien für Tonkünstler und Musikfreunde 1792, S. 160.

¹²⁹ Zeitung für die elegante Welt 1802, Sp. 287.

¹³⁰ Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* Bd. 6, S. 210.

bestehend, und wird wegen des schönen geistigen Genusses, den es gewährt, von einem glänzenden Cirkel besucht“¹³¹. Klebe beschreibt darauf die Teilnehmer, und die Aufzählung ist aufschlussreich. Denn allen voran und durchaus ausführlich nennt er die Eheleute Schlick: „Das Orchester [...] ist ziemlich zahlreich besetzt. Unter denselben befinden sich einige dem musikalischen Publikum in Deutschland rühmlichst bekannte Tonkünstler, als Herr und Madame Schlick, die, jener auf dem Violoncell, und diese auf der Violine eine bewundernswürdige Geschicklichkeit, verbunden mit dem feinsten und ausdrucksvollsten Vortrage, besitzen. Herr Schlick [...] gehört unstreitig zu den vorzüglichsten Violoncellisten Deutschlands, und Madame Schlick, geborne Strinasacchi, ist soviel man weiß, jetzt die einzige ausgezeichnete Künstlerin auf ihrem Instrument“¹³². Erst darauf werden knapp andere Teilnehmer der Konzertserie genannt, auch der Name des Hofkonzertmeisters Franz Anton Ernst fällt erst danach im Text, im Zusammenhang mit anderen Geigern der Kapelle. Für den musikalischen Stellenwert Regina Strinasacchis in Gotha – vielleicht auch für ihren Status bei Hofe – erscheint diese Reihung durchaus aussagekräftig.

2.6 Musikalische Betätigung Regina Schlicks außerhalb Gothas

Ein Aspekt, der die Anstellung in Gotha für das Ehepaar Schlick in Gotha zusätzlich attraktiv machte, war die Option zu Konzertreisen. Für die Gothaer Musiker war es durchaus nicht selbstverständlich und keineswegs ohne Rücksprache möglich, in der Fremde zu konzertieren. Christian Ahrens zitiert in seiner Monographie zur Gothaer Hofkapelle ein Schreiben des Herzogs, in dem dieser hinsichtlich des kolportierten Auftritts der Sängerin Sophie Elisabeth Susanne Scheidler (1757–1821; sie war die Mutter Dorette Scheidlers*, der späteren Ehefrau Louis Spohrs) außerhalb Gothas in deutlicher Weise nach Aufklärung verlangt. Für Konzerte jenseits der Stadtmauern hatten die Gothaer Hofmusiker eine herzogliche Erlaubnis einzuholen. „Es kann keine Rede davon sein, daß die Gothaer Herzöge grundsätzlich rigide verfahren bei der Urlaubsgewährung, sowohl das Ehepaar Schlick als auch das Ehepaar Hattasch machte zahlreiche Konzertreisen, die dazu notwendigen Urlaube wurden ihnen offenkundig anstandslos bewilligt“¹³³. Da beide offenbar nicht reguläre Mitglieder der Kapelle waren, ist es allerdings denkbar, dass sich die Frage nach einer Urlaubsgenehmigung bei ihnen in anderer Weise stellte als bei fest angestellten Musikern des Orchesters. Bereits 1785, dem Jahr der Ankunft der Geigerin in Gotha, konnten Regina und Johann Konrad Schlick auf Konzertreise gehen. In dem oben zitierten Brief Leopold Mozarts berichtet dieser an Tochter Maria Anna von Auftritten der Eheleute am Salzburger Hof am 4. und 7. Dezember 1785. Der Autor ist voll des Lobes: „Mir thut es Leid, daß du dieses nicht grosse, artige, etwa 23 Jahr alte, nicht schandliche sehr geschickte Frauenzimmer nicht gehört hast. Sie spielt keine Note ohne Empfindung, so

131 Klebe, *Gotha und die umliegende Gegend*, S. 168.

132 Ebd., S. 168f.

133 Ahrens, „Zu Gotha ist eine gute Kapelle...“, S. 82f. Anna Franziska Hataš (1728– vor 1781), Kammer-
sängerin am Gothaer Hof, war die Schwester Franz und Georg Bendas; Dismas Hataš (1724–1777),
Geiger der Hofkapelle, war Ehemann der Vorigen.

gar bey der Synfonie spielte sie alles mit expression, und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und eben so schön ist ihr Ton, und auch kraft des Tones. überhaupts finde, daß ein Frauenzimmer, die Talent hat, mehr mit ausdruck spielt, als ein Manns-person“¹³⁴. Diese frühe Konzertreise als verheiratetes Paar führte übrigens laut Leopold Mozart von Salzburg noch über Regensburg und dann nach Gotha. Dies blieb nicht die letzte Konzertreise, welche die Schlicks aus Gotha heraus führte. Für die Eheleute waren die offenbar oft genehmigten Reisen sicher eine Möglichkeit zur Aufbesserung der eigenen Finanzen, sie boten aber auch Optionen zur Wahrung des eigenen Renommees. Gerade Regina Schlick, die noch kurz zuvor als hoch gefeierte Violinistin auch durch deutsche Lande gezogen war, konnte sich mittels der Auftritte außerhalb Gothas im Gedächtnis der Liebhaber halten und auf diese Weise die ihr gewohnte Lebensform als reisende Virtuosin zumindest teilweise aufrecht erhalten. Auffällig ist, dass gerade in der überregionalen Berichterstattung und insbesondere mit Blick auf die Konzerte außerhalb Gothas zum Ehenamen der Geigerin gern ihr Geburtsname – wenn auch in verschiedenen Schreibweisen – genannt wurde. Offensichtlich war der Name Strinasacchi gleichsam eine ‚Marke‘, er blieb in deutschen Landen weiterhin ein Begriff.

Doch auch für das Gothaer Fürstenhaus, so lässt sich denken, dürfte die Förderung der Konzertaktivitäten außerhalb von Hof und Stadt vorteilhaft gewesen sein. Das hochkarätige, zudem mit einer Geigerin auch geschlechtlich ungewöhnlich und auffällig besetzte Duo vermittelte so in der Ferne einen Eindruck von der Leistungsfähigkeit des Gothaer Musiklebens und der Hofkapelle. Die Schlicks repräsentierten somit gleichsam das Herzogtum Gotha-Sachsen-Altenburg in musikkultureller Hinsicht nach außen hin.

Umfang, Anzahl und Dauer der Reisen sind nicht ermittelbar. Beim Lesen von Gustav Schillings Encyclopädie entsteht der Eindruck, die Reisetätigkeit sei intensiv gewesen und hätte gleich nach der Heirat begonnen: *„Ihr Zusammenreisen durch Italien und Deutschland war ein wahrer Triumphzug, indem sie durch Duetten für Violine und Violoncell alle Welt zum Entzücken hinrissen. Später feierten sie dergleichen künstlerische Triumphe noch mehr auf Reisen nach Wien, Dresden, Ungarn, Rußland“*¹³⁵. Die Zahl der anhand von zeitgenössischen Periodika – soweit vorliegend – tatsächlich nachweisbaren Reisen ist hingegen überschaubar. Nach dem bereits genannten Auftritt in Salzburg Ende des Jahres 1785 waren die Schlicks Ende 1786 in Frankfurt a. M. zu hören. Davon zeugen zwei Einträge im „Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt“, wobei die Formulierungen darauf hindeuten, dass dort mehrere Konzerte geplant waren. So war dort am 5. Dezember 1786 zu lesen: *„Nächstkünftigen Freytag wird, ausser Herrn Schlik, Herrn Gern, und Mad. Weberling, auch Mad. Schlik geb. Strenasacchi sich zum erstenmal hören zu lassen, und sowohl ein Violin-Concert, als auch mit Herrn Schlik ein Duett-Concert für Violoncell und Violine zu spielen die Ehre haben“*¹³⁶. Im Folgejahr, so weist Peter Cahn nach, traten die Schlicks nochmals in Frankfurt auf. Sie

134 Bauer u. Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen* Bd. 3, Nr. 907, S. 467.

135 Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* Bd. 6, S. 209f.

136 Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt 5. Dez. 1786.

spielten in zwei Konzerten im Frühjahr 1787; mit dabei war erneut die Sängerin Weberling.¹³⁷ Offenbar blieben die beiden ca. ein halbes Jahr in Frankfurt. Denn August von Sachsen-Gotha-Altenburg schreibt am 17. Juni 1787 an Christoph Martin Wieland, dass „*Hr. Schlickius und Fr. Schlickia schon sechs Monathe lang in Franckfurt die Seelen und Ducaten der hochlöblichen Kaufmannschaft rege gemacht haben*“¹³⁸.

Mehr als ein Jahrzehnt später ist noch von einer Gelegenheit zu lesen, bei der die Geigerin anscheinend ohne ihren Ehemann aufgetreten ist. 1799 schreibt das „Journal des Luxus und der Moden“ aus Kassel von einem Konzert, das am 29. August vor 200 Zuhörern „*Mme. Braun von Berlin, geb. Brower, und Mme [sic] Schlick von Gotha, geb. Strinasacki im neuen Saal des dortigen Gasthofes Stralsund um 6 Uhr gaben*“¹³⁹. Die Geigerin spielte dabei „*ein Violin-Concert, gesetzt von Herrn Schlick mit großer Fertigkeit*“¹⁴⁰, wobei der Rezensent nicht ganz zufrieden mit der Spielerin war: „*Um die Zuhörer zu rühren, hätte sie leicht noch mehr Ton aus dem Instrument ziehen können*“¹⁴¹. Daraufhin geschieht etwas, das sich in der Rezeption Regina Strinasacchis schon früher – etwa in der Besprechung der Geigerin in Cramers „Magazin der Musik“¹⁴² – beobachten lässt: der Vergleich der Violinistin mit Kolleginnen. Ist es bei Cramer 1783 Maddalena Lombardini Sirmen, mit der sich Strinasacchi vergleichen lassen musste, geht es hier um zwei weniger bekannte Violinistinnen: „*Mlle. Crux^[*] und Miß Barrington, welche ich einst in London hörte, sprachen mehr zum Herzen*“¹⁴³. Als besser empfand der Autor den zweiten Beitrag der Geigerin zu diesem Konzert: „*Ein Quintett von Krommer, in welchem Mad. S. die erste Violin spielte, wurde mit großem Beyfall aufgenommen, und verdiente es auch; da die Schwierigkeiten, welche das Instrument an sich, auch selbst für Männer hat, von ihr mit Glück und außerordentlicher Leichtigkeit überwunden wurden*“¹⁴⁴. Ohne dass, angesichts der erheblichen Hinterlassenschaft des Vielschreibers Franz Krommer (1759–1831), das gespielte Quintett identifiziert werden könnte, ist die Tätigkeit als Primaria innerhalb eines mutmaßlich ausschließlich mit Männern besetzten Kammerensembles bemerkenswert.

Von der künstlerischen und möglicherweise auch persönlichen Verbindung, die Regina Schlick mit der Sängerin Katharina Braun geb. Brouwer wohl auch jenseits dieses

137 Peter Cahn, „*Frankfurt als Station reisender Virtuosen*“, in: *Le musiciens et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, hrsg. von Christian Meyer (= Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation 1), Berlin 2003, S. 127–142, hier S. 140.

138 Zit. nach *Wielands Briefwechsel*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften durch Siegfried Scheibe, 20 Bde., Bd. 9: *Juli 1785–März 1788, Erster Teil: Text*, Berlin 1996, Nr. 359, S. 286.

139 *Journal des Luxus und der Moden* 1799, S. 642; bei der erwähnten Sängerin handelt es sich um die in Den Haag geborene Katharina Braun, geb. Brouwer (Brower), siehe *Bayerisches Musiker-Lexikon Online*, hrsg. von Josef Focht, online: <http://www.bmlo.lmu.de/b0878>, Zugriff am 6. März 2013.

140 Ebd.

141 Ebd.

142 *Magazin der Musik* 1783, S. 345.

143 *Journal des Luxus und der Moden* 1799, S. 642f. Eine Geigerin Barrington konnte ich nicht näher bestimmen.

144 Ebd., S. 643.

einen dokumentierten Konzerts in Kassel verband, zeugt ein Albumblatt der Geigerin, das diese für die Sängerin am 16. August 1799, also knapp zwei Wochen vor dem Kasseler Konzert schrieb. Das Dokument wird in der Koninklijke Bibliotheek in Den Haag verwahrt. „*Nei giorni tuoi felici ricordati di me*“¹⁴⁵ schreibt die Geigerin – Worte Pietro Metastasios, zu finden in „L'Olimpiade“ (Akt 1, Szene 10). Dies Libretto ist im 18. Jahrhundert mehrfach vertont worden (u. a. von Pergolesi und Cimarosa)¹⁴⁶, ob die Geigerin auf ein gemeinsames Musizieren eines entsprechenden Werkes oder auf die Sinnhaftigkeit dieses Ausspruchs anspielt, ist unklar.

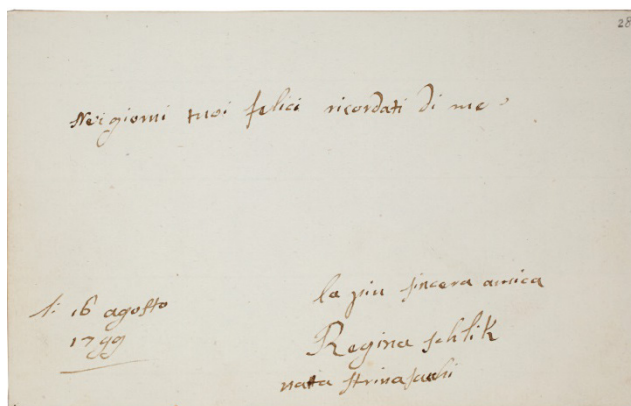


Abb. 11: Regina Schlick, Albumblatt für die Sängerin Katharina Braun geb. Brouwer.¹⁴⁷

2.7 Das Ehepaar Schlick als Bestandteil des Leipziger Musiklebens der 1790er Jahre

Leipzig nahm unter den Orten, die von Regina und Johann Konrad Schlick besucht wurden, einen besonderen Rang ein. Das für diese Zeit so gewichtige Leipziger Konzertleben ist beispielsweise durch Alfred Dörffel¹⁴⁸ oder Carl Augustin Grenser¹⁴⁹ gut dokumentiert. In jüngerer Vergangenheit hat Bert Hagels die vorliegenden Quellen aufbereitet und in der dem Buch beiliegenden CD-ROM eine detaillierte Chronik des

145 „In deines Glückes Tagen gedenke mein“; Pietro Metastasio, *Opere dell'ab.: Pietro Metastasio conforme l'Edizione di Lucca del 1781*, 6 Bde., Bd. 1, Florenz 1814, S. 150. Beethovens noch heute bekanntes, diesen Text verwendendes Duett WoO 93 für Sopran, Tenor und Orchester ist übrigens erst später entstanden (wohl 1802 vollendet).

146 Siehe die Incipit-Liste auf <http://www.italianopera.org/elenchi/CNF.htm>, Zugriff am 8. März 2013.

147 Koninklijke Bibliotheek Den Haag, Sign. 135 E 7; *Album amicorum* van C. van Esveldt Holtrop-Brouwer, online: <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=EuropeanaTravel:135E7:028r>, Zugriff am 13. März 2013.

148 Alfred Dörffel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, Repr. Walluf bei Wiesbaden 1972.

149 Carl Augustin Grenser, *Geschichte der Musik in Leipzig 1750–1838. Hauptsächlich aber des großen Concert- und Theater-Orchesters*, hrsg. und transkribiert von Otto Werner Förster, Leipzig 2005.

Leipziger Konzertwesens vom Ende des 18. Jahrhunderts bis ins Revolutionsjahr 1848 erstellt¹⁵⁰. Auf diese Arbeit stützt sich der Blick auf die Familie Schlick hier.

Ohne über vergleichbare Daten aus anderen Städten zu verfügen, lässt sich doch angesichts der Anzahl der dortigen Konzerte folgern, dass die sächsische Musik-Metropole für die beiden einen besonderen Stellenwert besaß. Zwei Konzerte der Geigerin, noch unter ihrem Geburtsnamen, sind für das Frühjahr 1785 nachgewiesen. Für das Ehepaar Schlick begann die Periode des Musizierens in Leipzig am 30. August 1793, als beide im Saal des Gewandhauses konzertierten. Das Ende ihrer Leipziger Konzertaktivitäten kam für die Schlicks am 2. März 1800 mit ihrem letzten derzeit nachweisbaren Auftritt im Gewandhaus.

Der Gewandhaus-Saal war dabei der (soweit erkennbar, ausschließliche) Ort ihrer Leipziger Auftritte. In Hagels' Chronik finden sich für diese Zeitspanne 38 Konzerte mit ihrer Beteiligung, wobei nicht in jedem der Konzerte beide Künstler spielten: In sieben Konzerten trat Regina Schlick – zumindest nach vorliegenden Daten – ohne ihren Mann auf, während in sechs Konzerten, in denen Johann Konrad Schlick mitwirkte, die Ehefrau nicht nachgewiesen ist. Nur im letzten Konzert, am 2. März 1800, war die gemeinsame Tochter Caroline Schlick als Pianistin dabei (vgl. Kap. II 2.9). Keineswegs lässt sich von kontinuierlichen Konzerten innerhalb des Zeitrahmens von 1793 bis 1800 sprechen, im Gegenteil: 1793 stand das Ehepaar Schlick nur einmal (am 30. August) in Leipzig auf dem Podium, 1794 sowie 1798 und 1799 ließen sie sich dort nach den vorliegenden Daten gar nicht hören (im letzten dieser beiden Jahre war Regina Schlick in Kassel, siehe voriges Kapitel). In den anderen Jahren war die Anzahl der Auftritte indes jeweils stattlich: 1795 gaben sie acht, 1797 und 1800 jeweils neun, 1796 gar elf Konzerte. Angesichts solcher Anzahlen sind die Auftritte kaum noch als Gastspiele im Sinne von gelegentlichen Darbietungen durchreisender Virtuosen zu bewerten, waren Johann Konrad und Regina Schlick in diesen Jahren durchaus markante Bestandteile des Leipziger Musiklebens. Während der Perioden, in denen sie in Leipzig anwesend waren, konnten sie durchaus das Geschehen im Gewandhaus-Saal dominieren. So erschienen sie im Winter 1795/1796 erstmals am 10. Januar dort und schlossen ihren dann folgenden Konzertzyklus am 28. Februar ab¹⁵¹. In dieser Zeit fanden im Gewandhaus neun Konzerte mit Beteiligung aus dem Ehepaar Schlick statt, doch nur ein einziges ohne sie. Wer Musik ohne Beteiligung der Gothaer Musiker hören wollte, musste sich jenseits des Gewandhaus-Saales umschauen und etwa in den Saal des Ransstädter Schießhauses gehen, in dem die Dilettantenkonzerte stattfanden.

Aus den Programmen der Schlick-Konzerte in Leipzig lassen sich einige Erkenntnisse über Regina Schlicks Musikpraxis gewinnen. Die Vielseitigkeit dieser Musikerin fällt schon bei einem ersten Blick in die Programme auf. Denn sie spielte in Leipzig nicht nur Violine, es lassen sich auch vier Konzerte finden, in denen sie zur Gitarre griff¹⁵², wobei sie bei diesen Terminen daneben jeweils auch auf der Geige musizierte. Dass sie

150 Bert Hagels, *Konzerte in Leipzig 1779/80 bis 1847/48. Eine Statistik*, Berlin 2009 (Buch und CD-ROM).

151 Ebd. (CD-ROM), S. 266–272.

152 30. Aug. 1793; 22. Febr. 1795; 28. Febr. 1796; 9. Jan. 1800.

eine profilierte Gitarristin war, ist bekannt, neu erscheint hingegen, dass Regina Schlick auch mit der Bratsche konzertierte. Zumindest einmal, am 26. Februar 1797, spielte sie im Gewandhaus die Viola, indem sie den Bratschen-Part in einem von ihrem Mann dar- gebotenen „*Violoncello-Solo mit obl. Viola*“ eines unbekannten Urhebers übernahm¹⁵³. Doch damit nicht genug: Auch als Sängerin betätigte sich Regina Strinasacchi, in dem gerade genannten Konzert am 26. Februar 1797 sang sie gemeinsam mit Constanze Schicht aus Vincenzo Righinis (1756–1812) Oper *Enea nel Lazio* das Duett *Compagni invitti, ardir*, auch bei einem anderen Termin sang sie Musik dieses Komponisten.¹⁵⁴

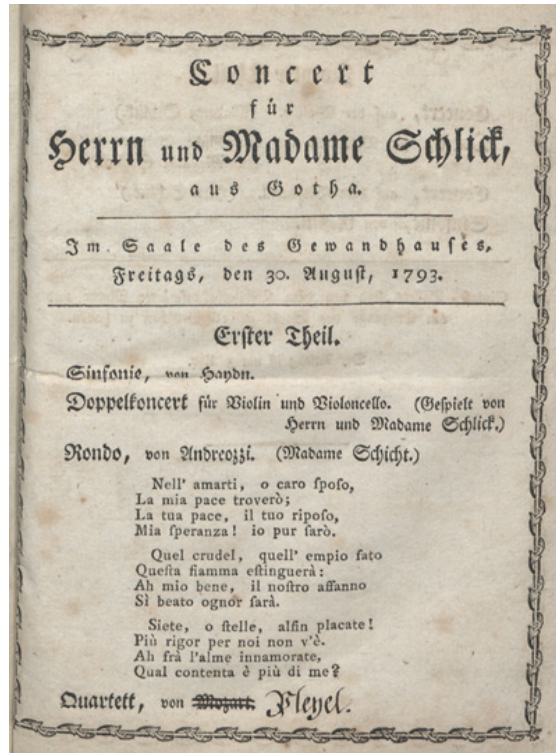


Abb. 12: Konzert des Ehepaares Schlick, Programmblatt.¹⁵⁵

¹⁵³ Hagels, *Konzerte in Leipzig* (CD-ROM), S. 292.

¹⁵⁴ Ebd. Bereits am 8. Jan. 1797 sang sie in einem Terzett aus der Righini-Oper *Armida*, siehe Hagels, *Konzerte in Leipzig*, (CD-ROM), S. 287.

¹⁵⁵ Stadtarchiv Leipzig, Gewandhaus zu Leipzig, D_044_Bl_18r.

Hauptmittel der künstlerischen Aktivitäten Regina Schlicks war indes auch in Leipzig die Violine, mit der sie sich bei jedem ihrer Leipziger Auftritte hören ließ. Grundsätzlich lässt sich über diese Auftritte sagen, dass die künstlerische Aktivität der beiden Eheleute in einen programmatischen Rahmen eingebettet war, wie er für die Zeit typisch war: Es handelte sich um gemischte Konzerte, in denen Kammermusik neben Orchesterwerken stehen konnte und in denen Gesangsbeiträge obligatorisch waren. Ebenfalls ein Grundelement stellten Solokonzerte dar, wobei hier keineswegs die Reduktion auf ein einzelnes Soloinstrument bzw. ein Werk mit mehreren Soloparts zwingend ist. Wie bereits oben erwähnt, trat Regina Schlick selbst bisweilen mit unterschiedlichen Instrumenten auf. Mit ihrem Ehemann spielte sie nicht nur Doppelkonzerte, beide ließen sich auch einzeln hören. Zudem nahmen gelegentlich weitere SolistInnen mit eigenständigen Beiträgen an den Konzerten teil, beispielsweise am 15. Januar 1795 mit dem Oboisten Gottlob Anton Ignatius Maurer, der ein Oboenkonzert beisteuerte, aber, soweit erkennbar, mit den Eheleuten Schlick (Violinkonzert, Doppelkonzert) kein gemeinsames solistisches Werk spielte.¹⁵⁶ Mit anderen Musikern traten die Schlicks nicht nur als Solisten vor einem Ensemble in Interaktion, sondern auch in kammermusikalischen Programmpunkten.

Trotz der sonst durchaus günstigen Datenlage sind Aussagen über die Programme nur partiell zu treffen, da nicht in allen Fällen Komponistennamen ermittelbar sind und gerade die Urheberschaft von Solokonzerten oft anonym bleibt. So ist beispielsweise über Regina Strinasacchis erste Konzerte im Gewandhaus-Saal am 17. und 26. April 1785 nur zu erfahren, dass sie dort jeweils ein „*Konzert auf der Violine*“¹⁵⁷ gespielt habe, nicht jedoch, um welchen Gattungsbeitrag es sich dabei handelte. Gleiches gilt für ihren dritten Leipziger Auftritt 1793, dann schon als Regina Schlick. Auch hier ist nur ein „Doppelkonzert für Violine“ überliefert, ohne dass der Komponist kenntlich gemacht wird. Erst beim vierten Auftritt, am 11. Januar 1795, ist zu erfahren, dass die Eheleute ein Doppelkonzert von „Schlick“ spielten, sie also selbst für das eigene Repertoire sorgten. Dieser knappe Kenntnisstand vom Beginn der Leipziger Schlick-Konzerte setzt sich in eben dieser Weise für die Auftritte bis 1800 fort: Handelt es sich bei den gespielten Werken um Solokonzerte, so ist der Komponist nicht zu eruieren, sofern nicht der Name Schlick als Verfasser angegeben ist. Gerade in dieser Hinsicht lassen sich also bei derzeitiger Quellenkenntnis über das Repertoire Regina Schlicks nur wenige Aussagen machen. Nur zwei Fälle lassen sich nachweisen, in denen die Geigerin solistisch in einem Werk mit Teilnahme eines Tuttis mitwirkte, und dessen Komponist einerseits namentlich bekannt und andererseits nicht Schlick heißt, und in beiden Fällen handelte es sich nicht um Solokonzerte: Zum einen war dies eine Sinfonie mit konzertanter Violine und Viola von Ignaz Josef Pleyel (1757–1831), bei der es sich um jene in B-Dur B 112 aus dem Jahre 1791 handeln könnte¹⁵⁸. Das

¹⁵⁶ Hagels, *Konzerte in Leipzig* (CD-ROM), S.245f.

¹⁵⁷ Ebd., S. 78.

¹⁵⁸ Hagels, *Konzerte in Leipzig* (CD-ROM), S.245f. Hagels vermutet ebenfalls dieses Werk, es ist keine weitere konzertante Sinfonie mit dieser Solo-Besetzung zu finden. Vgl. das Werkverzeichnis auf der

Konzert fand am 19. Februar 1795 im Gewandhaus statt, solistisch stand der geigenden Regina Schlick der Bratschist Wilhelm Ernst Rapp (1773– ?) zur Seite. Zum anderen, nun am 5. Februar 1795, musizierte Regina Schlick in der Arie *Infelice, in van m'affanno* aus Johann Christian Bachs (1735–1782) Oper *La Clemenza di Scipione* (1778). Hier gehörte sie mit dem Flötisten August Eberhard Müller (1767–1817), dem Oboisten Gottlob Anton Ignatius Maurer (wohl 1763–1813) und ihrem Ehemann als Cellist zum konzertanten Quartett, das neben der Sopranistin Constanza Schicht spielte.¹⁵⁹

Andererseits ist der Anteil an Eigenkompositionen in diesen Konzerten hoch: Aus Bert Hagels' Statistik lassen sich allein acht Violinkonzerte und vier Doppelkonzerte mit der Solobesetzung Violine und Violoncello entnehmen, dazu elf Cellokonzerte und einzelne weitere Werke, die sämtlich den Verfassernamen Schlick tragen. Angesichts der vielen Solokonzerte, deren Autoren namentlich nicht genannt werden, könnte es dazu noch eine Dunkelziffer mit weiteren Schlick-Werken geben. Wer von den Eheleuten Schlick war der Autor dieser in Leipzig gespielten Werke? Sowohl von Regina Schlick als auch von Johann Konrad Schlick ist bekannt, dass sie auch komponierten. Gustav Schilling spricht mit Blick auf den Violoncellisten von einem „vor Jahren so berühmt gewesen und oft gespielten Concerts für Violine und Violoncell, das in Gotha und Petersburg gedruckt worden ist“¹⁶⁰. Im „Répertoire International des Sources Musicales“ (RISM) findet sich unter den Werken Johann Konrad Schlicks denn auch ein mit Violine, Violoncello und Orchester besetztes Doppelkonzert (in A-Dur).¹⁶¹ Nicht aus der Leipziger Zeit, aber kurz darauf informiert die „Zeitung für die elegante Welt“ 1802, dass in Gotha „Herr und Mad. Schlick, von echtem Kunstgeist beseelt, in einem brillanten Doppel-Konzert auf der Geige und dem Cello von seiner Komposition“¹⁶² auftraten.

Auch ein Cellokonzert (in Es-Dur) verzeichnet RISM¹⁶³, und es ist zu vermuten, dass dieser Cellist sich nach Manier anderer reisender Virtuosen ein Konzert selbst in die Finger geschrieben hat. Dies Argument ließe sich ebenso auf Regina Schlick anwenden, wenn es um die in Leipzig unter dem Autorennamen Schlick von ihr aufgeführten Violinkonzerte geht. Auch wenn Johann Konrad Schlick viel schrieb, dabei zudem – und nicht nur im genannten Doppelkonzert – mit Blick auf die Familienkonstellation komponierte (es lassen „sich wohl gegen 100 Werke von ihm namhaft machen [...], alle für Violoncell, Violine, Clavier und Guitarre, einzeln oder in mancherlei Verbindung, wovon im Ganzen jedoch kaum an 20 gedruckt worden sind“¹⁶⁴), erscheint daher Regina Schlick als Verfasserin möglich, wenn nicht gar wahrscheinlich. Gestützt wird dies durch einen in RISM zu findenden Hinweis: Dort ist tatsächlich ein Violinkonzert

Website der Internationalen Ignaz Joseph Pleyel Gesellschaft, online: <http://www.pleyel.at/pleyel/benton.html>, Zugriff am 11. Dez. 2012.

159 Hagels, *Konzerte in Leipzig* (CD-ROM), S. 248.

160 Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* Bd. 6, S 210.

161 Répertoire International des Sources Musicales, RISM, <http://opac.rism.info/search/?documentid=550040988>, Zugriff am 11. Dez. 2012.

162 Zeitung für die elegante Welt 1802, Sp. 287.

163 RISM, <http://opac.rism.info/search/?documentid=000140139>, Zugriff am 11. Dez. 2012.

164 Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* Bd. 6, S. 210.

der Geigerin verzeichnet (in E-Dur; Solovioline, Streicher, je 2 Oboen und Hörner), und dieses dürfte nicht aus der Zeit stammen, in der Regina Strinasacchi als ledige Virtuosin reiste und konzertierte, sondern könnte nach der Eheschließung verfasst worden sein, denn der Originaltitel nennt „*Mad^m. Schlick*“¹⁶⁵ als Autorin. Das Werk ist zudem spätestens 1798 entstanden, da es in diesem Jahr eine Abschrift gab.¹⁶⁶ Wenn in den Leipziger Quellen als Verfasser dort aufgeführter Musik der Name Schlick zu lesen ist, so könnte damit also nicht immer Johann Konrad, sondern manchmal auch dessen Frau Regina Schlick gemeint sein. Doch ganz gleich, welcher Verfasser sich hinter den jeweiligen Solokonzerten denn nun im Einzelfall verbirgt – die in der Manier anderer selbstdarstellender Virtuosen in den Leipziger Konzerten immer wiederkehrende Repertoirewahl war ein erheblicher Schwerpunkt in den Programmen der Eheleute Schlick.

Anders gestaltete das Paar den Bereich der Kammermusik – dort haben die Schlicks ausgiebig Werke fremder Verfasser gespielt, und die Kammerkonzerte füllten dabei eine Marktlücke. Mehr als ein halbes Jahrhundert später erinnert sich die „Leipziger Zeitung“ an das Engagement der Eheleute: *„Dies gewährte für die Programme eine erwünschte Abwechslung und zwar um so mehr, als das Schlick'sche Ehepaar sich mit einem andern inzwischen in Leipzig einheimisch gewordenen zuweilen auch zu Vorträgen von Kammermusik in den Gewandhausconcerten verband, wofür damals noch keine besondere Einrichtung bestand“*¹⁶⁷. Kammermusik spielte bei den Konzerten der Eheleute in der Tat eine erhebliche Rolle, wobei die Schlicks mit mehreren Partnern Musik machten. Mit dem „in Leipzig einheimisch gewordenen“ anderen Paar waren die Eheleute Müller gemeint. Elisabeth Catharina geb. Rabert war die Tochter eines Organisten und selbst Pianistin. Ihr Ehemann, der als Flötist oben schon erwähnte August Eduard Müller (1767–1817), wurde ab 1794 Organist an der Leipziger Nikolai-kirche, war ab 1801 eine zeitlang Thomaskantor (Müller stammte aus Northeim und war vor seiner Leipziger Zeit in Magdeburg angestellt gewesen), er war bedeutsam für die Entwicklung des Leipziger Musik- und Konzertwesens.¹⁶⁸ Mit ihm spielten Johann Konrad und Regina Schlick mehrmals zusammen und führten zumindest einmal, am 9. Januar 1800, gemeinsam auch ein Klaviertrio aus seiner Feder auf¹⁶⁹. *„Für die Förderung [...] des Geschmacks waren in Leipzig, in dem Concerte, zwei Künstlerehepaare vorzugsweise thätig“*¹⁷⁰, urteilt August Diezmann, und nennt denn auch die Ehepaare Müller und Schlick. Die Müllers waren dabei nicht die einzigen Kammermusikpartner Johann Konrad und Regina Schlicks, wobei andere Mitmusiker oft nicht mehr recherchierbar sind.

165 RISM, online: <http://opac.rism.info/search?documentid=800247490>, Zugriff am 11. Dez. 2012.

166 Ebd.

167 Leipziger Zeitung 10. Okt. 1858.

168 Auf die Bedeutsamkeit Müllers, der beispielsweise das Leipziger Konzertwesen auch außerhalb des Gewandhauses vorantrieb und sich auch für die Bach-Pflege einsetzte, weist Bert Hagels in seiner Arbeit hin; siehe Hagels, *Konzerte in Leipzig* (Buch), S. 67–75.

169 Ebd., S. 363f.

170 August Diezmann, *Leipzig. Skizzen aus der Vergangenheit und Gegenwart*, Leipzig 1856, S. 134.

In den Programmen waren auch in kammermusikalischer Hinsicht Werke Ignaz Josef Pleyels wichtig, mehrmals führten die Schlicks Quartette von ihm auf, wobei oft weder Mitmusiker noch die genaue Besetzung näher spezifiziert sind. Pleyel komponierte nicht nur eine große Anzahl Streichquartette, sondern auch Quartette mit gemischter Streicher-Bläser-Besetzung. Am 5. Februar 1795 wurde in Leipzig ein Klavierquartett Pleyels gespielt, hier sind neben den Schlicks auch die Namen der anderen Musiker bekannt (erneut der Bratschist Rupp sowie der Pianist Johann Gottfried Schicht [1753–1823]).¹⁷¹ Neben der Musik Pleyels waren in den Programmen der beiden Schlicks Werke Johann Franz Xaver Sterkels (1750–1817) vertreten, eine Rolle spielte dabei insbesondere die Besetzung Klaviertrio. Mit einem Klaviertrio Sterkels feierte auch die Tochter des Ehepaares, Caroline Schlick, am 2. März 1800 an der Seite ihrer Eltern ihr Gewandhaus-Debüt¹⁷². Doch auch heute noch sehr bekannte Komponisten hatten Regina und Johann Konrad Schlick in ihrem Repertoire: So ließen sie am 8. Januar 1797 mit dem Pianisten Müller ein Klaviertrio Joseph Haydns hören, das sich nicht näher spezifizieren lässt („Sonate auf dem Pianoforte mit obl. Violine und Violoncello“¹⁷³). Zudem spielte Regina Schlick am 29. Januar 1795 mutmaßlich eine Violinsonate Mozarts¹⁷⁴, wobei nicht bekannt ist, ob es sich dabei um jene Sonate in B-Dur KV 454 handelt, die Mozart für sie geschrieben und mit ihr uraufgeführt hatte. Auch weitere Werke Mozarts fanden Eingang in das Repertoire der Schlicks und wurden von ihnen in Leipzig gespielt. So ist für den 22. Februar 1795 ein Quintett Mozarts angezeigt, über dessen Besetzung angesichts des Umstandes, dass sonst nur die Sängerin Constanza Schicht sowie August Eberhard Müller genannt sind, nichts ausgesagt werden kann.¹⁷⁵ Am 23. Januar 1800 stand ein „Quartett auf dem Pianoforte“¹⁷⁶ Mozarts auf dem Leipziger Programm, es wäre da an die beiden Werke KV 478 und KV 493 zu denken. Neben den Eheleuten Schlick wirkte dabei die Pianistin Elisabeth Catharina Müller und eine nicht genannte vierte Person mit. Schließlich ist noch auf ein Werk gemischter Kammermusik hinzuweisen: Am 2. März 1800 – in jenem Konzert, in dem die Schlick-Tochter erstmals in Leipzig spielte – stand auch ein Notturmo für Flöte, zwei Hörner und Streichtrio Franz Anton Hoffmeisters (1754–1812) auf dem Programm (vielleicht B-Dur).

Das Hoffmeister-Werk fällt in den Programmen von Regina und Johann Konrad Schlick durch seine ungewöhnliche Besetzung auf. Doch es passt in den Rahmen der Werke, die von den beiden im Gewandhaus musiziert wurden. Denn es ist bei aller

¹⁷¹ Hagels, *Konzerte in Leipzig* (CD-ROM), S. 248.

¹⁷² Ebd., S. 367.

¹⁷³ Ebd., S. 287. Für den 16. Febr. 1797 ist zudem ein Streichquartett Haydns angegeben, wobei nur Johann Konrad Schlick als beteiligter Streicher nachgewiesen ist. Die Vermutung, dass seine Frau in diesem Konzert ebenfalls mitgewirkt haben könnte, liegt nahe.

¹⁷⁴ Ebd., S. 247. Hagels gibt als Quelle für das Programm die Programmzettelsammlung und Dörffel an, verweist aber auf ein abweichendes Programm im Manuskript der *Musikübenden Gesellschaft im Thomäischen Hause am Markte unter dem Directorium des Herrn Hiller*. Dort ist statt der Mozart-Sonate eine „Sonate mit obl. Violine und Violoncello, gespielt von Mme. Müller und dem Ehepaar Schlick“ angegeben, Hagels, *Konzerte in Leipzig*, (CD-ROM), S. 247, Fußnote 43.

¹⁷⁵ Ebd., S. 249f.

¹⁷⁶ Ebd., S. 367. Auch Hagels weist auf die beiden überlieferten Klavierquartette Mozarts hin.

Spärlichkeit der Überlieferung erkennbar, dass neben dem Spiel selbst verfasster Werke die Musik aus dem Umkreis der Wiener Klassik einen weiteren Schwerpunkt im Repertoire des Ehepaares Schlick bildete. Nicht nur Werke Mozarts und Haydns, sondern auch jene des Haydn-Schülers Pleyel, des sich zu Mozarts Zeiten in Wien aufhaltenden und ausbildenden Franz Krommer sowie eben Musik des Haydn- und Mozart-Verlegers Hoffmeister lassen sich dorthin verorten. Es ist unklar, welche Rolle Regina Schlick neben ihrem Mann bei der Gestaltung der gemeinsamen Konzertprogramme hatte, doch der Gedanke, dass ihre eigene Vita die Programmgestaltungen in Richtung der damals zeitgenössischen Musik Wiener Provenienz beeinflusst habe, liegt nahe. Verfügte sie doch über Erfahrungen aus gleichsam erster Hand durch ihren Aufenthalt in Wien und ihr Spiel mit Mozart, und hatte sie doch bereits kurz darauf Werke der Wiener Klassik adaptiert. Die Fähigkeit und Offenheit, sich neue Musik anzueignen, scheint indes keineswegs mit den Wiener Werken geendet zu haben. Davon zeugt ein Hinweis aus der Dresdener „Abend-Zeitung“ von 1805, nach der in der Elbstadt *„Madame Schlick (geb. Strinasacchi) ein sehr schönes originelles Violinenkonzert von Kreuzer mit eben so viel Fertigkeit und Kraft, als Geschmack und Delikatesse vortrug“*¹⁷⁷. Auch gegenüber den Werken der modernen französischen Violine schule zeigte sie sich demnach aufgeschlossen. Bedenkt man die Gestaltung ihrer Programme in jungen Jahren, als sie italienische Komponisten des 18. Jahrhunderts wie etwa Demach spielte und dann französische Kompositionen der Zeit vor Viotti erklingen ließ, so hat sie stilistisch im Laufe ihrer Karriere einen durchaus langen Weg zurückgelegt.

Pressebeurteilungen von den Konzerten der Schlicks in Leipzig liegen derzeit kaum vor. Lediglich zwei Bemerkungen in „Janus“ – einer nur kurzlebigen, monatlich in Weimar erscheinenden feuilletonistischen Zeitschrift – aus dem Jahr 1800 beschäftigen sich mit den Auftritten der Eheleute in Leipzig. Ein längerer Beitrag über „Das Leipziger Theater“¹⁷⁸ vermittelt einen Ansatz, um die Spielweise der Geigerin und ihres Ehemannes zu ergründen. Der unbekannte Verfasser äußert sich dort u. a. über aufführungspraktische Fragen, indem er die Spielweise des Retardierens kritisiert: *„Um kurz zu seyn: die Präcision leidet durch den allgemeinen Grundsatz, den man bei jeder Aufführung befolgt; nicht nach dem Takte, und dem vorgeschriebenen Zeitmaas fortzuspielen, sondern hierin dem Gefühl zu folgen“*¹⁷⁹. Einer solchen Art individuellen Ausdrucks widersetzt sich der Autor mit dem Hinweis auf Werktreue und -qualität: *„Der wahre Komponist bedarf, meines Erachtens, dieser Nachhülfe nicht, wenn er uns nicht Klingklang für Stimme der Natur giebt; und, wenn er ihrer wirklich zu bedürfen glaubt, so ist ja wohl ein nach seinem Gefühl hingeseztes ritardando oder colla parte zuverlässiger und wahrer, als das ewige Nachhinken der Künstelei“*¹⁸⁰. Der Autor lässt aber, bei aller eigenen Ablehnung, durchscheinen, dass in der Frage dieses Ausdrucksmittels ein Wandel anstünde: *„Aber es herrscht jetzt unter mehrern Künstlern*

177 Abend-Zeitung [Dresden] 2. Nov. 1805.

178 Anon., „Das Leipziger Theater“, in: Janus. Eine Zeitschrift auf Ereignisse und Thatsachen gegründet 1800, S. 210–222.

179 Ebd., S. 213.

180 Ebd., S. 213f.

diese Gefühlsseuche, die wahrscheinlich dem vorgeblichen Gefühl der zahllosen Dilettanten, denen man nur zu viel nachgiebt, anzurechnen ist, und vielleicht Kunst in Künstelei verwandeln dürfte“¹⁸¹. Der Terminus des Dilettanten ist in diesem Fall abwertend verwendet, und Künstler, die sich diese Form der „Gefühlsseuche“ zu Eigen machten, waren der Anbiederung verdächtig – in Leipzig bis dahin jedoch die Ausnahme: „In dem hiesigen sogenannten großen Konzert ist sie [die Künstelei] leider! durch Herr und Madam Schlick aus Gotha eingeführt, zum Glück aber nur in Konzerte einzelner Virtuosen übergetragen worden“¹⁸². Im Zusammenhang mit dem sich erkennbar fortentwickelnden Repertoire Regina Schlicks mag ein solches – vom Leipziger Rezensenten eigentlich abschätzig gemeintes – Urteil eine Aufgeschlossenheit des Künstlerpaares gegenüber den Wandlungen des Zeitgeschmacks bedeuten. Hier deutet sich bereits an, was Carl Czerny 1839 – allerdings in beide Richtungen eines freieren Tempo-Umganges – beschreibt: Es „kommen sehr oft, fast in jeder Zeile, einzelne Noten oder Stellen vor, wo ein kleines oft kaum bemerkbares Zurückhalten oder Beschleunigen nothwendig ist, um den Vortrag zu verschönern und das Interesse zu vermehren [...] Dieses theilweise Abweichen mit dem festen Halten des Zeitmasses auf eine geschmackvolle und verständliche Art zu vereinigen, ist die grosse Kunst des guten Spielers“¹⁸³. Zudem dürfte bei solcher Wertung ein Zusammenhang zum gespielten Repertoire bestehen.

Noch ein zweiter Fund ist in „Janus“ zu machen, und dieser könnte – bei aller Vorsicht auch angesichts des auffällig kritischen Rezensenten – darauf hindeuten, warum die Konzerte der Schlicks mit dem Jahr 1800 in Leipzig ein Ende fanden. Der Beitrag in der Ausgabe vom 1. März beginnt mit einer Konzertankündigung, der Autor erlaubt sich dann aber auch einen allgemeineren Kommentar zur Tätigkeit des Gothaer Ehepaares in Leipzig: „Heute giebt Hr. Schlick mit seiner Frau ein Benefiz-Konzert. Sie haben diesmal keinen so recht allgemeinen Beifall gehabt, und man hat sogar gewünscht, daß die 300 Rthlr. [Reichsthaler], welche sie bekommen, besser angewendet werden möchten, da wir den vortrefflichen Campagnoli haben“¹⁸⁴. Die Anmerkung über die Höhe des Honorars dürfte sich angesichts der allgemeinen Formulierung eher auf die gesamte Konzertserie statt auf ein Einzelkonzert beziehen, der Passus ist interessant angesichts der sonst eher seltenen Überlieferungen von Gagen. Inwieweit die Beurteilung des Publikumserfolges durch den Rezensenten der Realität entsprach, lässt sich mangels weiterer Urteile nicht verifizieren. Das angedeutete Missverhältnis zwischen den Kosten der Konzerte und einer rückgängigen Publikumszustimmung könnte ein Grund gewesen sein, dass Regina und Johann Konrad Schlick nach 1800 in Leipzig nicht mehr auftraten. Dass mit Bartolomeo Campagnoli (1751–1827) Ersatz bereit stand, könnte ebenfalls zum Ende der Ära Schlick im Gewandhaus beigetragen haben. Campagnoli, ausgebildet u. a. von den Tartini-Schülern Pietro Nardini und Paolo

181 Ebd., S. 214.

182 Ebd.

183 Carl Czerny, *Von dem Vortrage. Dritter Teil der Pianoforte-Schule* op. 500, Wien 1839, Repr. Wiesbaden 1991, S. 24, zit. nach MGG Finscher, Sachteil Bd. 9, Sp. 454.

184 Janus 1800, S. 278.

Guastarobba, wurde 1797 Konzertmeister des Orchesters am Gewandhaus. Schon vorher, doch ab seiner Anstellung sehr regelmäßig, konzertierte Campagnoli solistisch im Gewandhaus, zumindest bei einer Gelegenheit, am 30. Januar 1800, gemeinsam in einem Konzert mit dem Ehepaar Schlick.

2.8 Das Ehepaar Schlick im klassischen Weimar

Nicht nur Leipzig, sondern noch ein weiteres, näher an Gotha gelegenes Reiseziel spielte für Regina und Johann Konrad Schlick eine wichtige Rolle: Das Ehepaar war mehrmals in Weimar zu Gast. Die Schlicks unterhielten zum dortigen Hof enge Kontakte und waren in den kulturellen Kreis um Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach eingebunden.

Mit der ‚Ausleihe‘ der beiden vom Gothaischen Hof strebte die kulturfreudige, selbst musikpraktisch tätige Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach¹⁸⁵ eine Verbesserung des eigenen höfischen Musiklebens an: *„In den ersten Jahren nach 1775 hatte die Herzogin im Palais Konzerte veranstaltet, bei denen sie die Günstlinge des ‚regierenden‘ Hofes einbezog. Parallel zum Abebben des Liebhabertheaters bemühte sie sich seit 1782, durch auswärtige professionelle Musiker das Niveau der Vorstellungen zu heben“*¹⁸⁶. Um 1790 verpflichtete der Weimarer Hof KünstlerInnen von außen. Offenbar hatte Anna Amalia dazu bei August von Sachsen-Gotha und Altenburg angefragt, das Ehepaar nach Weimar ausleihen zu können. Humorvoll schreibt August an Christoph Martin Wieland: *„So müßte ich schwärzer als ein Mohr, unverständiger als ein Maulwurf, unverschämter als eine Fliege, undankbarer als ein Crocodill seyn, wenn ich mich weigern wollte, meiner gnädigsten Herzoginn, Wohltäterinn und Beschützerinn zu gehorchen. Sie wird dem ohrenschmausigen Paar eine Zeit bestimmen, oder auch keine bestimmen, wo sie regelmäßig oder unregelmäßig erscheinen sollen“*¹⁸⁷. Dass Regina Schlick für ihre Tätigkeit aus Weimar bezahlt werden würde, war dem Gothaer Fürsten bewusst, dies scheint seine Entscheidung zur Freistellung des Musikerpaares günstig beeinflusst zu haben. An Wieland: *„Da nun, bester Hofrath, Ihre und meine Beschützerinn // der Fr. Schlickia sogar, wie ich verstanden habe, einen kleinen Gehalt zu geben geruhen will, [...] so kann ich die Sache nicht anders als mit unterthänigstem Danke erkennen und annehmen“*¹⁸⁸. Mittels der Schatullrechnungen Anna Amalias lassen sich die Aufenthalte Regina Schlicks in Weimar verifizieren. Richteten sich die Zuwendungen noch am 3. März 1787 *„an den jungen Benda und an den Violoncellisten Schlick jun.“*¹⁸⁹, so sind für den 21. Mai Ausgaben für das Ehepaar

185 Zur Musikpraxis Anna Amalias siehe Christine Fornoff, Art. *„Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar“*, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, online: <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/anna-amalia-herzogin-von-sachsen-weimar-eisenach>, Zugriff am 12. Febr. 2014.

186 Ebd.

187 Zit. nach *Wielands Briefwechsel* Bd. 9,1, Nr. 359, S. 286.

188 Ebd.

189 Zit. nach *Wielands Briefwechsel* Bd. 9,2: *Anmerkungen*, Berlin 1997, Nr. 359, S. 335; vgl. Schatullrechnungen, Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Fürstenhaus, Nr. A 967.

Schlick zu finden: es gab 42 Thlr. 8 Gr.¹⁹⁰ Im August übernahm die Schatulle die Reisekosten von 19 Thlr. nach Gotha¹⁹¹. Im Winter 1787/1788 wurden „50 rthlr. An Madame Regina Schlick Besoldung [...] Michael ltg. d. 1. Oct. [...] – Weyhnachten 12. Mart. 1788“¹⁹² gezahlt. Während sich in den Schatullrechnungen 1788 lediglich die Kosten für die Reise von und nach Gotha für Johann Konrad Schlick finden¹⁹³, wurden im Folgejahr die Reisekosten für beide abgerechnet¹⁹⁴. Auch 1791 zahlte der Weimarer Hof die Reise des Ehepaares, dazu Kostgeld und Unterkunft¹⁹⁵. Die Belege für die Hotel- und Reisekosten 1792 scheinen aufgrund der geringeren Höhe nur für Johann Konrad Schlick zu gelten, während 1794 wieder für das Ehepaar gezahlt wurde¹⁹⁶. Nach längerer Pause finden sich 1804 wieder Belege für Spesenabrechnungen, nun für die „familie Schlick 5 personnes“¹⁹⁷.

Den Daten entsprechend war Regina Schlick zumindest 1787–1789, 1791, 1794 und 1804 in Weimar. Joachim Berger nennt noch 1782 und 1785¹⁹⁸, wobei zumindest der früheste Besuch nur für Johann Konrad Schlick allein gegolten haben kann – das Paar war 1782 noch gar nicht verheiratet. Ein Brief Goethes weist auf die Anwesenheit Johann Konrad Schlicks hin: Am 10. September 1782 „speisen die Herrschaften zu Tiefurt, wohin Goethe erst nach Beendigung seiner Geschäfte Abends um 6 Uhr zu reiten sich entschließt. „Schlick spielte, Villoison schwätzte, und übrigens verhielt sich jedes nach seiner Art““¹⁹⁹.

Ob und in welcher Weise Regina Schlick, wie in August von Gothas Brief an Wieland mitgeteilt, Regina Schlick über die nachgewiesenen Zahlungen hinaus ein regelmäßiges Honorar aus Weimar erhalten hat, ist aus den Schatullbüchern heraus nicht zu beweisen. Joachim Berger schreibt jedoch: „Die Sängerin [sic] Regina Schlick erhielt zwischen 1788 und 1796 zwar eine jährliche Besoldung von 100 Rt. [Reichsthalern], war aber jeweils nur einige Wochen in Weimar anwesend“²⁰⁰. Dass Regina Schlick in Weimar tatsächlich auch Aufgaben als Sängerin zu erfüllen hatte, wird aus einem weiteren Eintrag aus den Schatullrechnungen deutlich: Der Weimarer Notenschreiber Ambrosius wurde 1788 dafür entlohnt, dass er eine Arie von Cimarosa für sie niedergeschrieben hatte.²⁰¹

190 Schatullrechnungen Anna Amalia, Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Fürstenhaus, A 967. Für die Übermittlung der Daten aus den Schatullbüchern danke ich herzlich Christian Ahrens.

191 Schatullrechnungen A 967.

192 Zit. nach *Wielands Briefwechsel* Bd. 9,2, Nr. 359, S. 335.

193 10. Apr. 1788, 19 Thlr. 3 Carolin, Schatullrechnungen A 971.

194 24. Aug. 1789, ebenfalls 19 Thlr. 3 Carolin, Schatullrechnungen A 971.

195 Schatullrechnungen A 853–856, A 956.

196 Schatullrechnungen A 986, A 989, A 994, A 997.

197 Schatullrechnungen A 1031, siehe auch 1032–1033. Neben den Eheleuten dürften ihre beiden bisher ermittelten Kinder gemeint sein. Wer die fünfte Person war, ist unklar.

198 Berger, *Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach*, S. 483.

199 Heinrich Düntzer, *Goethe und Karl August während der ersten fünfzehn Jahre ihrer Verbindung. Studien zu Goethes Leben*, Leipzig 1861, S. 156.

200 Berger, *Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach*, S. 447.

201 Schatullrechnungen A 971–973.

Unklar ist, in welchem Maße die Schlicks in Weimar dienstverpflichtet wurden. Sandra Dreise-Beckmann erwähnt, dass „*Johann Konrad Schlick und seine Frau, die Violinistin Regina Schlick, geb. Strina-Sacchi, [...] von der Herzogin des öfteren für ihre kleinen Konzerte bestellt*“²⁰² wurden. Die Autorin zitiert in diesem Zusammenhang Belege aus Anna Amalias Hand, zum Beispiel ein Schreiben an den Kammerherrn Friedrich Hildebrandt von Einsiedel (1750–1828): „*Wird Schlick vielleicht heute bey Hofe sich hören lassen? Sagen sie ihm, daß ich mich recht freue ihn und seine Frau zu hören*“²⁰³. In einem weiteren Brief beauftragt die Herzogin ihren Kammerherren: „*Bestellen sie für mich heute um halb 6 Uhr den Schlick und seine Frau mit einigen andern Musici, ein großes Concert wünsche ich nicht zu haben ist es aber Schlick, lieber so will ich es mir gefallen lassen. Der Prinz August wird wohl heute Abend bey mir Souperieren mit Wieland und Herder*“²⁰⁴. Mit solcherlei Tätigkeiten am Weimarer Hof einher ging die Bekanntschaft mit einer Reihe von Kulturschaffenden. So lernte Friedrich Schiller schon kurz nach seiner Ankunft in Weimar die Schlicks kennen. Er schreibt am 24. Juli 1787 an Christian Gottfried Körner (1756–1831): „*Ich habe den Kammerherrn Einseidel [sic] besucht, der ein herzlich gutes Geschöpf ist [...]. In diesem Hauße kann ich Musik hören, ein gewisser Schlick geht dort aus und ein*“²⁰⁵. Tatsächlich war das Haus Einsiedels offenkundig die bevorzugte Herberge der Schlicks bei deren Weimarer Aufhalten. „*Der Violoncellspieler Schlick aus Gotha*“, weiß Karl von Lyncker zu berichten, wobei er Regina Schlick lediglich in der zugehörigen Anmerkung erwähnt, „*kam ebenfalls sehr oft hierher, galt für einen großen Meister und logierte gewöhnlich bei dem Herrn v. Einsiedel, welcher damals mit der [Sängerin und Schauspielerin] Korona Schröter [1751–1802] in einem Hause wohnte*“²⁰⁶. Kurz darauf begegnete Schiller den Schlicks bei einer Gesellschaft der Herzogin in Tiefurt wieder. Am 29. Juli 1787 schreibt er: „*Gestern Abend also war ich mit Charlotten [von Kalb, 1761–1843] in Tieffurth. Unsre dortige Gesellschaft war Wieland, Graf Solmes, der hier durch seine ausgezeichnete Verstandes Gaben und Kenntnisse sehr viel Aufsehen macht, und ein preußischer Offizier Schlick und seine Frau, die Du vermuthlich dem Rufe nach kennst, spielten meisterhaft, er das Violoncell und sie die Violine*“²⁰⁷. Angesichts des Besuchs von Anne Louise Germaine de Staël 1804 lud Herzog Karl August

202 Sandra Dreise-Beckmann, *Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807). Musikliebhaberin und Mäzenin* (= Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte 9), Schneverdingen 2004, S. 11.

203 Brief Anna Amalia an Hildebrandt, ohne Datum, zit. nach Dreise-Beckmann, *Herzogin Anna Amalia*, S. 38 (Anm. 127).

204 Brief Anna Amalia an Hildebrandt, ohne Datum, zit. nach ebd.

205 Schillers Briefwechsel mit Körner, Friedrich Schiller Archiv, online: <http://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefe-schillers/briefwechsel-mit-gottfried-koerner/schiller-an-gottfried-koerner-24-juli-1787/>, Zugriff am 11. Apr. 2016.

206 Marie Scheller (Hrsg.), *Am Weimarischen Hofe unter Amalien und Karl August. Erinnerungen von Karl Frhr. von Lyncker*, Berlin 1912, S. 66; Anm. S. 168.

207 Schillers Briefwechsel mit Körner, Friedrich Schiller Archiv, online: <http://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefe-schillers/briefwechsel-mit-gottfried-koerner/schiller-an-gottfried-koerner-28-juli-1787/>, Zugriff am 11. Apr. 2016. Körner, der Adressat des Briefes, sang in Zelters Berliner Sing-Akademie, außerdem komponierte er bisweilen. Dieses Interesse an der Musik könnte die Annahme Schillers, er würde die Schlicks kennen, begründen.

mit fürstlicher Selbstverständlichkeit in Goethes Haus ein, und vergaß dabei auch das Musikerpaar nicht. An Goethe: „*Es [wäre] recht hübsch von dir, wenn du sie morgen Abend, Schillers, die kl[eine] Schardt etwann, Seebachs, die morgen bey dem Don Juan seyn sollten, die Jagemanns, Schlicks, Einsiedeln und mich zum Thee zu dir bätest und uns etwa nachts etwas kaltes, oder auch nichts von diesen in den hals würfest, dabey aber Musique machen liebest, zu welcher sonst niemand sonst wie [Franz Seraph] Destouches [1772–1844, Weimarer Hofkapellmeister] nöthig wäre und höchstens noch [Johann Adam Gottfried] Unrein [1760–1831, Kammermusikus in Weimar] wegen der Violine*“²⁰⁸. Auch bei Goethe war das Paar Schlick denn also zu Gast. Mit Goethes ‚Urfreund‘ Karl Ludwig von Knebel stand die Familie ebenfalls in Kontakt. So schreibt dessen Schwester Henriette Magdalene von Knebel, eine Pianistin, an ihren Bruder aus Weimar am 3. September 1792: „*Ich bin heute sehr viel unterbrochen worden. Erstlich kam die Virtuosa Madame Schlick zu mir, mit der ich gar artig Musik gemacht habe, dazu kam [Johann Gottfried] Herder. [...] Morgen früh wünscht die Schlicks ein kleines Konzert bei mir zu haben*“²⁰⁹. Mit der Familie von Knebel blieb Regina Schlick dauerhaft in Kontakt. So war Karl Ludwig von Knebels Ehefrau Emilie noch 1824 Adressatin eines Briefes der Geigerin (vgl. Kap. II 2.9). Der zweite derzeit bekannte Brief aus der Hand Regina Schlicks richtete sich an Christoph Martin Wieland²¹⁰. Das kurze Schreiben verfasste die Violinistin (ihre Autorschaft ist in der Forschung nicht unumstritten²¹¹) am 3. Februar 1799 in Gotha. Die Italienerin Regina Schlick schrieb in deutscher Sprache, was ihr sichtlich schwerfiel und den Inhalt schwer verständlich macht. In ihm erinnert sie Wieland an die Übersendung der Gesamtausgabe seiner Werke, welche sich zu dieser Zeit in Druck befand. Auch daran wird deutlich, wie sehr die Schlicks in den kulturellen Kreis um den und am Weimarer Hof integriert waren. Dass das Ehepaar seinerseits nicht ohne Einfluss auf Anna Amalia gewesen sein muss, wird am Beispiel der Caroline Jagemann sichtbar. Die

208 Carl August an Goethe, 4. Jan. 1804, zit. nach Emde, *Selbstinszenierungen im klassischen Weimar* Bd. 1, S. 592. Der Herzog bemühte sich offenkundig um die Unterhaltung des prominenten französischen Gastes und übte in diesem Sinne beispielsweise auch Einfluss auf das Theaterprogramm aus. Siehe zu diesem Besuch der Madame de Staël: Olaf Müller, „*Madame de Staël und Weimar. Europäische Dimension einer Begegnung*“, in: *Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents*, hrsg. von Hellmut Th. Seemann (= Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2008), Göttingen 2008, S. 279–297, hier insbesondere S. 293–296.

209 Heinrich Düntzer (Hrsg.), *Aus Ludwig von Knebels Briefwechsel mit seiner Schwester Henriette (1774–1813). Ein Beitrag zur deutschen Hof- und Literaturgeschichte*, Jena 1858, S. 120.

210 Siehe *Wielands Briefwechsel*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften durch Siegfried Scheibe, 20 Bde., Bd. 14: *Juli 1797–Juni 1799. Erster Teil: Text*, Berlin 2000, Nr. 441, S. 450f.

211 „*Obwohl die Unterschrift des Briefes eindeutig ist, nahmen Seuffert und Seiffert an [...], daß der vorliegende vom Prinzen August von Sachsen-Gotha und Altenburg geschrieben wurde, dessen Spitzname in Weimar ‚Schlicke‘ war. [...] Da die Quart-Ausgabe von WSW [= C. M. Wielands Sämtliche Werke. 36 bzw. 39 Bände und 6 Supplemente, Leipzig 1794–1801 bzw. 1811] sehr teuer war, ist es unwahrscheinlich, daß Regina Schlick diese bei Wieland bestellte oder gar als Geschenk von ihm erhalten sollte. Andererseits gibt es keinen Hinweis dafür, daß Wieland dem Prinzen versprach, ihm die Quart-Ausgabe von WSW zu überschicken. Laut Verzeichnis im ersten Band der Quart-Ausgabe pränumerierte der Prinz auf diese Ausgabe*“, *Wielands Briefwechsel* Bd. 14, Zweiter Teil: *Anmerkungen*, Berlin 2002, Nr. 441, S. 398f.

später höchst berühmte Sängerin und Schauspielerin berichtet in ihrer Autobiographie ausführlich über ihre Jugenderinnerung an die Schlicks aus dem Sommer 1790 und über die Rolle Regina Schlicks als Vermittlerin bei der Herzogin und damit als Jagemanns frühe Karriereförderin: „*Er ein berühmter Violoncellist, sie eine allerliebste kleine muntere Italienerin, gebohrne Strina Sacchi und Virtuosin auf der Violine. Dieße beyden interessanten Leute kamen zuweilen auf Einladung der Frau Herzogin auf mehrere Wochen nach Weimar, wohnten im Palais; und gewährten mit ihrem Talent und ihrem heitern Umgang der Fürstin und ihren Umgebungen die angenehmste Unterhaltung.*“

Durch meines Vaters Verhältnisse zu dießen kleinen belebten Hof blieb auch ich der Madame Schlick nicht fremd. M. Schlick fand meine Stimme so ausgezeichnet, daß sie sich vornahm die Fr.[au] Herzogin darauf aufmerksam zu machen damit dieße Fürstin sich für die Ausbildung derselben thätig interessiren mögte. Die Frau Herzogin war aber in iener Zeit nicht meine Gönnerin, und es hielt schwer sie zu meinen Gunsten zu stimmen. [...]

Trotz des üblen Rufs [aufgrund der Nachrede durch ein anderes Kind am Hof] in welchem ich bey ihr wie man sieht gestanden, war es der guten Schlick doch endlich gelungen die Fr.[au]Herzogin dazu zu bringen mich einmal hören zu wollen“²¹². Das Vorsingen, so Jagemann weiter, bei dem sie von Johann Konrad Schlick begleitet wurde, zeigte Erfolg: Die Herzogin, die Caroline Jagemann zuvor für ein ungezügelt Kind gehalten hatte, wurde durch die Stimme des Mädchens überzeugt und übernahm teilweise die Kosten der Ausbildung.²¹³

2.9 Die Familie Schlick als Musikerensemble

Dass Regina Schlick geb. Strinasacchi trotz der Heirat 1785 noch bis ins 19. Jahrhundert hinein auf der Bühne stand, war bekanntlich für Instrumentalistinnen in jener Zeit keineswegs eine Selbstverständlichkeit. Die Regel war eine andere: Nach der Verheiratung wurden gleichsam die Vorstellungen von männlicher Aktivität und öffentlichem Wirkungsraum sowie weiblicher Passivität und privatem Wirkungsraum auf die neu entstandene Ehe direkt angewandt. Broterwerb war ebenso Sache des Ehemannes wie die Repräsentation in der Öffentlichkeit, während die Ehefrau in der häuslichen Sphäre agieren sollte. Welche Konsequenzen dies für die Karrieren von Frauen hatte, die bis zur Heirat noch in der Öffentlichkeit musiziert hatten, lässt sich an vielen Beispielen im „Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts“ nachvollziehen: Waren Musikerinnen vorher durchaus öffentliche, bisweilen gar prominente Personen gewesen, nahm nach der Eheschließung das Interesse an ihnen spürbar ab, sie verschwanden – und mit ihnen die Kunde von ihren späteren Lebensumständen – infolge des heiratsbedingten Karriereendes nicht selten im Nebel der Geschichte. Eigentlich wäre auch der Name Regina Schlicks infolge der Heirat wohl aus den Zeitungen und Zeitschriften und von den Programmzetteln verschwunden, doch die beiden stellten

212 Zit. nach Emde, *Selbstinszenierungen im klassischen Weimar* Bd. 1, S. 109f.

213 Ebd., S. 111.

in gleich zweierlei Hinsicht einen Sonderfall dar: Erstens waren sie an den Gothaer Hof gelangt und standen dort in Diensten, und die Prämissen bürgerlichen Zusammenlebens mögen im höfischen Kontext weniger gegolten haben. Doch das Ehepaar Schlick ließ sich, wie gerade gesehen, auch im gerade entstehenden bürgerlichen Konzertleben außerhalb Gothas hören, und von Einwänden seitens des Publikums oder der Kritik ist nichts bekannt. Zweitens war die Art der Ehe maßgeblich: Regina Strinasacchi hatte mit Johann Konrad Schlick einen Musiker geheiratet, und für Künstlerehen galt die skizzierte Trennung der Sphären nicht. Wie trennscharf das Kriterium der ‚Musikerehe‘ für die Akzeptanz einer Fortsetzung der Karriere angewandt wurde, lässt sich anhand einer Quelle dokumentieren. Dabei geht es um die Geigerin Teresa Milanollo, die 1857 den französischen General Theodore Parmentier heiratete. Über diesen schreibt die „Neue Berliner Musikzeitung“: *„Von dem Gemahl der berühmten Künstlerin ist bekannt, dass er ein grosser Musikfreund und selbst ein Componist ist, der sich in seinen Arbeiten weit über den gewöhnlichen Dilettantismus erhebt. [...] Unter solchen Umständen hofft man, dass das Talent der jungen Gattin für die Welt doch nicht ganz verloren sein werde“*²¹⁴. Im Fall der Regina Strinasacchi, nun verheiratete Schlick, wäre eine solche Hoffnung nicht umsonst gewesen: Die Geigerin ließ sich auch weiterhin hören, wobei das Eheverhältnis auch in den öffentlichen Darbietungen nun eine Rolle spielte.

Denn nach den wenigen Belegen, die überliefert sind, haben die Schlicks auf der Bühne auch auf der künstlerischen Ebene Einheit demonstriert – zumindest aber wurde solcherlei Einheit medial vermittelt. Schilling etwa berichtet nicht nur von gemeinsamen Auftritten, sondern *„ihr Zusammenreisen durch Italien und Deutschland war ein wahrer Triumphzug, indem sie durch Duetten für Violine und Violoncell alle Welt zum Entzücken hinrissen“*²¹⁵. Dem Repertoire für diese Besetzung fügten die Schlicks für ihre Konzerte eigene Werke hinzu (auf ein Doppelkonzert aus der Feder Johann Konrad Schlicks wurde schon hingewiesen).

Auch im gemeinsamen Spiel meinten Zeitgenossen die Zusammengehörigkeit des Ehepaars zu erkennen. Dies ist etwa einer Rezension der „Zeitung für die elegante Welt“ 1802 zu entnehmen, die das Wirken der Eheleute Schlick in einem (auch mit Orchester und Sängern besetzten) Konzert in Gotha bewertet. Dort *„enthusiasmirten Herr und Mad. Schlick, von echtem Kunstgeist beseelt, in einem brillanten Doppel-Konzert auf der Geige und dem Cello von seiner [Johann Konrad Schlicks] Komposition das gespannte Auditorium, und wirklich verdienten die Korrektheit, die Gebundenheit und das Verschmelzen der Töne und Passagen, der edle Geschmack, das höchste Einverständnis selbst in den überraschendsten Abwechslungen der Inhaltreichen Kadenzen, die allgemeine Bewunderung“*²¹⁶. Statt der Anwendung des bürgerlichen, den Geschlechtern innerhalb der Ehe jeweils Handlungsräume zuweisenden Geschlechtermodells wurden – so ließe sich diese Besprechung interpretieren – den Schlicks andere eheliche Ideale zugewiesen: Innere Verbundenheit und Einheitlichkeit („die

214 Neue Berliner Musikzeitung 1857, S. 142.

215 Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* Bd. 6, S. 209f.

216 Zeitung für die elegante Welt 1802, Sp. 287.

Gebundenheit und das Verschmelzen der Töne und Passagen“) und gemeinsame Sicht- und Handlungsweisen selbst in unerwarteten, schwierigen Lebenssituationen („das höchste Einverständnis selbst in den überraschendsten Abwechslungen der Inhaltreichen Kadenzen“).

Das Ehepaar Schlick beließ es jedoch nicht nur bei familiären Duo-Auftritten. Johann Friedrich Reichardt schreibt im November 1808 aus der Reisestation Gotha in seinen „Vertrauten Briefen“: „Zu meinem großen Bedauern war auch der vortreffliche Violonist Schlick und seine kleine liebe Frau, die interessante Violinspielerin, die Du unter dem Namen Strinasacchi kennst, abwesend; in ihren hoffnungsvollen Kindern bildet sich das schöne Talent fort“²¹⁷. Reichardts Plural bezieht sich neben einem Sohn auf die schon erwähnte Tochter, die 1786 geborene Caroline Schlick. Auch sie erhielt eine musikalische Ausbildung und spielte in jugendlichem Alter gemeinsam mit den Eltern in der Öffentlichkeit. Das erste gemeinsame Konzert, das zu belegen ist, fand am 2. März 1800 statt – nicht in Gotha, sondern im Rahmen der regelmäßigen Besuche der Eltern in Leipzig. Caroline Schlick spielte bei diesem Termin im Extrakonzert des Gewandhauses „begleitet von den Concertgebern [, den Eltern, eine] Sonate auf dem Pianoforte mit obligater Violine und Violoncello von [Johann] Sterkel“²¹⁸.

Der gemeinsame Auftritt sowie der Auftritt als Trio blieb keine Ausnahme. So waren die drei 1805 zusammen in Dresden zu hören. Dort „gab Herr Sekretär Schlick aus Gotha, und seine Frau und Tochter mit Begleitung von der kurfürstlichen Kapelle, im Saale des [Dresdener] Gewandhauses ein Konzert, das den vorzüglichsten beizuzählen ist, die wir seit langer Zeit gehört haben“²¹⁹. Dabei spielte „Madame Schlick (geb. Strinasacchi) ein sehr schönes originelles Violinenkonzert von [Rodolphe] Kreuzer mit eben so viel Fertigkeit und Kraft, als Geschmack und Delikatesse“²²⁰. Caroline Schlick, „welche schon im hiesigen Dilettantenkonzert auf dem Fortepiano und der Violine Beweise ihrer Talente und großer und schneller Fortschritte in der Kunst gezeigt hat“²²¹, war im Konzert mit ihren Eltern zunächst als Sängerin tätig, wobei sie neben einem „Duett, das sie mit ihrem Lehrer, unserm trefflichen Sänger Herrn Ceccarelli sang“²²², auch Solo-Arien hören ließ. Auch in diesem Konzert trat die junge Pianistin im Familienensemble mit ihren Eltern gemeinsam auf, wobei sie sowohl im Trio als auch gemeinsam mit der Mutter spielte: „Außerdem ließ sich Demoiselle Schlick in einem Trio für Fortepiano, Violine und Violoncello mit ihrem Vater und ihrer Mutter auf dem Fortepiano hören, auch spielte sie mit letzterer ein sehr schönes Doppelkonzert von Danzi“²²³, wobei zum Trio kein Komponist genannt ist, während

217 Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, 2 Bde., Bd. 1, Amsterdam 1810, S. 27.

218 Dörffel, *Geschichte der Gewandhausconcerte*, S. 197.

219 Abend-Zeitung [Dresden] 2. Nov. 1805, S. 351.

220 Ebd.

221 Ebd.

222 Ebd. Francesco Ceccarelli (1752–1814) war ein sehr bekannter Kastrat. Er hatte von 1777 bis 1788 ein Engagement in Salzburg inne, wo Mozart für ihn komponierte. Später war er in Mainz, ab 1800 in Dresden tätig.

223 Ebd.

das vermeintliche „Doppelkonzert“ Franz Danzis nicht recht zugeordnet werden kann²²⁴. Abschließend verweist der Dresdener Rezensent auf weitere Auftritte, welche indes in anderem Rahmen stattfanden: *„Außer diesem öffentlichen Konzerte hatte ich noch einigemal das Vergnügen, die liebenswürdige, eben so sehr durch Verdienst als Anspruchslosigkeit sich auszeichnende Künstlerfamilie in Privatgesellschaften zu hören, und werde immer des reichen Genusses eingedenk seyn, den mir ihre Kunst gewährte. Selten wird man so den innigen Verein mehrerer Stimmen hören, als bei ihnen. Ihre Trio's und Quartetten scheinen der Erguß eines und desselben Herzens zu seyn“*²²⁵. Der Autor kennzeichnet die Besonderheit der Auftritte in seiner Beschreibung, diese klingt somit nicht unbedingt danach, als seien die Schlicks – anders als im Leipziger Gewandhaus – in Dresden regelmäßige Gäste gewesen. Weitere Konzerte in der zweiten sächsischen Metropole lassen sich entsprechend nicht finden. Wenn vom *„Erguß eines und desselben Herzens“* die Rede ist, so wurden Einheitlichkeit und Zusammengehörigkeit wahrgenommen, erscheint die Integrität der Familie als klingend vermittelter Wert. Bei aller Anerkennung der musikalischen Individualität der einzelnen Spieler (auch Johann Konrad Schlick wird in dieser Rezension als Cellist lobend hervorgehoben) wurden die drei zumindest als menschlich wie musikalisch zusammengehöriges Familienensemble rezipiert. Auch hier ließe sich interpretieren, dass die Wahrnehmung des familiären Zusammenhalts – gleichsam ein musikalisierter Einblick in die Privatsphäre der Familie – ein Kennzeichen der Auftritte gewesen sein könnte.

Die Tochter Caroline Schlick spielte nicht nur auf Reisen, sondern auch im Gothaer Musikleben eine sichtbare Rolle und war offensichtlich auch bei Hofe angesehen. Beispielsweise für ihre Tätigkeit finden sich gelegentlich in den Medien der Zeit. So kündigt die *„Zeitung für die elegante Welt“* 1807 von einer Sonate eines nicht genannten Komponisten, die Caroline Schlick gemeinsam mit Friedrich Heinrich Himmel (1765–1814) auf zwei Clavieren aufführte.²²⁶ Kurz zuvor ist in demselben Blatt zu lesen, dass *„Karol. Schlick zu einer vollendeten Künstlerin emporstrebt. Sie ist bereits ausgezeichnete Virtuosin auf dem Flügel, spielt vortrefflich die Geige und Guitarre und singt lieblich und schön“*²²⁷. Wie ihre Mutter, scheint auch sie sich nicht nur auf ein Instrument konzentriert zu haben, die Gitarre ist auch schon von Regina Strinasacchi gespielt worden. Die Eltern haben im Falle der Tochter, anders als beim Cello spielenden Sohn, nicht verhindert, dass diese zu Lebzeiten Johann Konrad Schlicks als Künstlerin tätig wurde – im Gegenteil: *„Um ihr [Caroline Schlicks] Kunsttalent noch mehr auszubilden, reiset sie nächstkommenden May, auf Veranlassung des Prinzen Friedrich, mit ihrem Vater auf ein Jahr nach Italien“*²²⁸. Tatsächlich bereiste die Tochter bald darauf mit ihrem Vater Italien, wobei sich den beiden bald auch Regina Schlick anschloss. Aus München schreibt 1808 das *„Journal des Luxus und der Moden“*: *„Herrn und Madame Schlick von Gotha fand ich auch hier. Er war aus Rom gekommen, um seine*

224 Ein Doppelkonzert im heutigen Sinne mit einer solistischen, orchesterbegleiteten Solobesetzung Klavier und Violine ist nicht nachzuweisen.

225 Abend-Zeitung [Dresden] 2. Nov. 1805, S. 351.

226 Zeitung für die elegante Welt 1807, Sp. 503f.

227 Ebd., Sp. 416.

228 Ebd.

Gattin dahin abzuholen, wo seine Tochter unter Anleitung einer vorzüglichen Sängerin sich im Gesange weiter ausbilden will. Sie werden wahrscheinlich einige Jahre in Italien bleiben und dann Teutschland mit einer vortrefflichen Sängerin bereichern“²²⁹. In der Tat blieben die Drei länger dort und präsentierten sich öffentlich auch als Trio. 1809 ist aus der Presse zu erfahren: „*Eine deutsche musikalische Familie Schlick aus Gotha, dem Prinzen von Sachsen-Gotha angestellt, wird in Rom wegen einer seltenen Vollkommenheit in der harmonischen Exekution des Klaviers, der Violine und des Violoncells bewundert. Mademoiselle Schlick ist eine gefühlvolle Klavierspielerin; so ist ihre Mutter Violinspielerin*“²³⁰. Dabei standen sie offenbar auch in Rom in Diensten des Gothaer Hofes. Diesen Eindruck erweckt auch Friederike Brun, die darauf verweist, dass im Winter 1808/1809 auch der Gothaer Friedrich von Sachsen-Gotha-Altenburg (1774–1825) in Rom weilte. „*Oft waren wir bei dem Prinzen, nachherigem (nun auch verstorbenen) Herzog Friedrich von Sachsen-Gotha versammelt*“²³¹. Über ihn kam sie auch mit den Schlicks in Kontakt: „*Unser freundlicher Prinz von Gotha führte mir in diesem Winter noch die Familie Schlick und den berühmten Himmel zu*“²³².

Offenbar nahm die Reise mit der gebürtigen Italienerin als Mutter und dem Italien-erfahrenen Vater einen langen Zeitraum ein: Karl Ludwig von Knebel schreibt an seine Schwester Henriette 1811 aus Jena über den Besuch der „*Mademoiselle Schlick aus Gotha. Letztere ist ein treffliches Mädchen, zwar nicht hübsch und etwas von Blättern entstellt, doch wohl gewachsen und voll guten Sinnes und ausgezeichneten Eigenschaften. Sie ist zur Musik gebildet, und singt und spielt trefflich auf dem Klavier. Sie brachte mit ihren Eltern zwei Jahre in Rom und Neapel zu, und hat sich sehr gebildet*“²³³. Inwiefern Regina Strinasacchi hier die elterliche Familie wiedertraf, derlei persönliche Erwägungen gar ein weiterer Grund für die Dauer des Italien-Aufenthaltes gewesen sein mögen, ist unbekannt. Der Aspekt der Bildungsreise in das Land südlich der Alpen passte in den Zeitkontext – nicht nur für Goethe war Italien ein beliebtes Reiseziel, auch andere Künstler und Literaten reisten im 18. und 19. Jahrhundert dorthin.²³⁴

229 Journal des Luxus und der Moden 1808, S. 619.

230 Miszellen für die neueste Weltkunde 1809, S. 4.

231 Friederike Brun, *Römisches Leben*, 2. Bde., Bd. 2, Leipzig 1833, S. 228.

232 Ebd., S. 228f.

233 Düntzer (Hrsg.), *Aus Ludwig von Knebels Briefwechsel mit seiner Schwester Henriette*, S. 549.

234 Informativ zum Topos des Reiseziels Italien ist Gunter E. Grimm u. Danica Kronic, *Italiensehnsucht in der Goethezeit*, online: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektetpool/goethe-italien/italien-einleitung.html>, Zugriff am 2. Dez. 2012.



Abb. 13: Regina Strinasacchi verh. Schlick, undat. Schattenriss von unbekannter Hand.²³⁵

Spätestens im August 1812 befanden sich Eltern und Tochter Schlick wieder in der Gothaer Wahlheimat. Davon zeugt ein Brief, datiert auf den 12. August 1812, der an Caroline Schlick von Friedrich IV. (1774–1825), dem späteren letzten Herzog von Sachsen-Gotha-Altenburg, aus dem belgischen Kurbad Spa gesandt war. Friedrich IV. hielt sich dort krankheitsbedingt auf. Er unterschreibt den Brief mit „*dein Papa Friedrich*“²³⁶, und auch sonst ist das Schreiben in vertraulichem Ton gehalten. Im Brief billigt Friedrich den Auftritt Caroline Schlicks am Erfurter Theater. Es wird aber auch deutlich, dass Regina und Johann Konrad Schlick wieder in Gotha weilten und anscheinend gerade eine gesundheitliche Krise überwinden konnten. So antwortet Friedrich auf einen Brief der Schlick-Tochter, der ihn gerade erreicht hatte: „*Die Hauptnachricht in diesen lieben Zeilen, daß deine guten Aeltern sich besser befinden, freut mich innig, denn so kannst du deines Lebens wieder froh sein, und, den Stürmen deines eigenen ichs mit Ruhe und Ergebenheit entgegen sehen, du hast deinen Aeltern so treue Beweise deiner strengen Pflichterfüllung gegeben, daß sie sicherlich deiner Opfer eingedenk, alles thun werden dir dein Leben und deine Existenz, wie es vernünftigerweise möglich ist, so froh angenehm und leicht zu machen als es in ihrem Vermögen stehen wird; grüße die guten Aeltern und wünsche Ihnen in meinem Namen Glück zu ihrer Wiederher-*

235 Museen der Klassik Stiftung Weimar, Weimar Depot Graphik, Inventar-Nr.: KSi.

236 Zit. nach Weber, *Carl Maria von Weber* Bd. 1, S. 371.

stellung“²³⁷. Von welchem Unheil Regina Schlick geb. Strinasacchi und ihr Ehemann Johann Konrad Schlick wiederhergestellt waren, worin die „Opfer“ der Tochter bestanden, warum Friedrich hier zu solch grundsätzlichen Erörterungen zum Eltern-Tochter-Verhältnis ansetzt, bleibt unklar. Später indes kommt er im Zusammenhang mit einem Gast auf das Ehepaar zurück: „*Kömmst [Carl Maria von] Weber (Er logirt in meinem Hause, ich schrieb es ihm heute), sei freundlich und freundschaftlich gegen ihn, auch die guten Aeltern fordere ich dazu auf, ce qui ne vous coudera pas de peine*“²³⁸, deine Mutter wäre wohl so gut, Webern auf meine Kosten in die Kost zu nehmen, bitte Sie ja die guten Aeltern hierüber nicht *la petit de bouche*“²³⁹ zu machen, sondern Geutebrück“²⁴⁰ zu sagen was sie täglich für ein Couvert an ihrem Tisch verlangen, ich gönne es doch wahrhaftig den lieben Aeltern lieber, als dem Herrn Mohrenwirth“²⁴¹. Wie die Bewirtung Regina Schlicks ausfiel, ist unbekannt, wobei Weber am 2. Oktober 1812 an Friederike Türke, seinen Tagesablauf schildernd, brieflich mitteilt: „[Ich] sizze von 7 bis 1 Uhr unabgesezt am Schreibtische oder Klavier, dann gehe ich zur Abfütterung, die sehr schmahl ausfällt, weil ich seit 14 Tagen gar keinen Appetitt fühle, und durch Aushungern wieder Hunger zu aquiriren gedenke“²⁴². Doch dass Caroline Schlick der Aufforderung nachkam, den Komponisten „*freundlich und freundschaftlich*“ zu behandeln, lässt sich leicht denken, immerhin war Weber bereit, ihr, der bereits entwickelten Pianistin, noch weiteren Klavierunterricht zu geben. Weber selbst schreibt im schon zitierten Brief an Friederike Türke weiter: „dann laße [ich] Caroline Schlik Klavierspielen bis gegen 4 Uhr“²⁴³. Auch in anderer Hinsicht entwickelte sie Interesse für den Musiker Weber. Denn schon im Januar 1813, so ist im „Morgenblatt für gebildete Stände“ zu lesen, übernahm Caroline Schlick als Sängerin die einzig weibliche der „drey Haupt-Rollen“²⁴⁴ in Webers Singspiel *Abu Hassan* bei dessen Aufführung in Gotha. Nach Max Maria von Weber waren die Schlicks in Gotha für den Komponisten wichtige Kontaktpersonen: „*Höchst entgegenkommend fand sich Weber hingegen von dem Cellisten Schlick, dem Lehrer des Herzogs, begrüßt, dessen Gattin, die berühmte Violinspielerin Strina-Sachi war. Diese trefflichen Leute wurden die Seele seiner Privatunternehmungen in Gotha*“²⁴⁵.

Auch in den folgenden Jahren hielt sich Caroline Schlick in der Nähe des Gothaischen Fürstenhauses auf. 1816 weist das „Bestallungs- und Besoldungsbuch“ für sie ein festes

237 Ebd., S. 369f.

238 „was sie keine Mühe kosten solle“.

239 Faire la petite bouche = „einen kleinen Mund machen“, sprichwörtlich: anspruchsvoll gegenüber dem Essen sein.

240 Ein Regierungs- und Obersteuer-Rath Karl Geutebrück wird als der Bevollmächtigte des Herzogs von Sachsen-Altenburg für die Allgemeine Münzconvention der zum Zoll- und Handelsvereine verbundenen Staaten genannt. Siehe Deutscher Zollverein (Hrsg.), *Verhandlungen der allgemeinen Münzconferenz unter den Staaten des Zoll- und Handels-Vereins im Jahre 1838*, Dresden 1838, S. 146.

241 Zit. nach Weber, *Carl Maria von Weber* Bd. 1, S. 370.

242 Zit. nach Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe (WeGA), A040530, online: <http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040530>, Zugriff am 5. Dez. 2012.

243 Ebd. Ein Hinweis auf seinen Unterricht auch in Weber, *Carl Maria von Weber* Bd. 1, S. 380.

244 Morgenblatt für gebildete Stände 1813, S. 100.

245 Weber, *Carl Maria von Weber* Bd. 1, S. 324.

Gehalt von 100 Talern aus, zu zahlen für geleistete und zukünftig zu leistende Dienste für die Hofkapelle. Noch in demselben Jahr wurde dieses Gehalt auf 200 Taler verdoppelt.²⁴⁶ Caroline Schlick war, ebenso wenig wie die Eltern, fest bei der Hofkapelle angestellt. Auch durch ihre Heirat blieb sie in der Nähe des Hofes. In der Todesanzeige von 1818, welche Regina Schlick im „Allgemeinen Anzeiger der Deutschen“ für ihren verstorbenen Mann veröffentlichte, unterzeichnet sie als „*Caroline Rupprius, geb. Schlick, Tochter*“²⁴⁷.

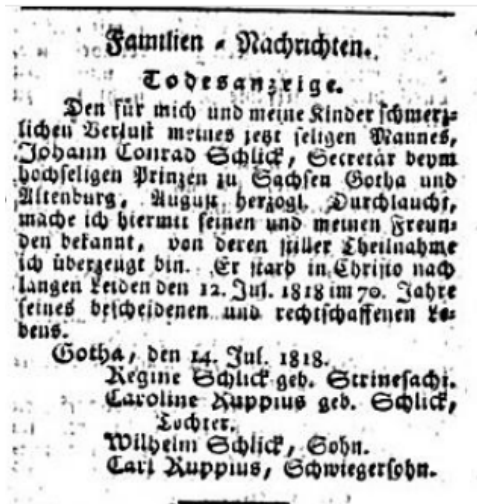


Abb. 14: Todesanzeige für Johann Konrad Schlick, von Regina Schlick geb. Strinasacchi aufgesetzt.²⁴⁸

Ebenfalls namentlich ist dort „*Carl Rupprius, Schwiegersohn*“²⁴⁹, aufgeführt. Rupprius (1786–1866) war Anatomieprofessor in Gotha und Leibarzt Friedrichs IV. von Sachsen-Gotha-Altenburg²⁵⁰. Ob und wie lange Caroline Rupprius nach ihrer Heirat noch musikalisch aktiv war, lässt sich derzeit nicht sagen. In den Zeitschriften des 19. Jahrhunderts wird sie, soweit recherchierbar, nicht mehr als Musikerin auf öffentlichen Bühnen besprochen. Ein Lebenszeichen von ihr findet sich indes noch viele Jahre später: Am 10. November 1862 stellt sie „*der jungen Pianistin Alwine Ohm aus Hannover, seit März dieses Jahres 15 Jahre alt*“²⁵¹, ein freundliches Zeugnis aus. Späteres liegt von ihr nicht vor, dass Jahr ihres Todes ist nicht bekannt.

246 Bestallungs- und Besoldungsbuch 1816. Mitteilung des Thüringischen Staatsarchivs, Schloss Friedenstein, vom 2. Nov. 2011.

247 Allgemeiner Anzeiger der Deutschen 1818, Sp. 2092.

248 Ebd.

249 Ebd.

250 Siehe Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe (WeGA), „*Rupprius, Carl. Biographische Kurzübersicht*“, online: <http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002391>, Zugriff am 6. Dez. 2012.

251 Zeugnis, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M., Mus. Autogr. Rupprius, C. Zu Alwine Ohm siehe J. H. M. Ohm, *Die 13jährige Pianistin Alwine Ohm aus Hannover und deren 4jährige Kunstreise durch Deutschland, nebst einer Zugabe: Ueber einen vernünftigen und naturge-*

Neben der Tochter nennt die Todesanzeige für Johann Konrad Schlick auch einen Sohn – „*Wilhelm Schlick, Sohn*“²⁵², ist dort unter der Anzeige zu lesen. „Meyers Neues Konversations-Lexikon“²⁵³ bestätigt dieses Verwandtschaftsverhältnis und schreibt, Wilhelm Schlick sei am 24. Januar 1801 in Gotha als Sohn von Johann Konrad und Regina Schlick geboren.²⁵⁴ In Meyers Lexikon ist zudem zu lesen, dass Wilhelm Schlick das Gymnasium in Gotha besuchte, um danach „*nach dem Willen seines Vaters als Kaufmannslehrling in ein Fabrikgeschäft zu Sulzbach im Breisgau*“²⁵⁵ einzutreten. Er „*widmete sich aber nach des Vaters Tode der Musik*“, wurde Schüler eines Cellisten Haase (vermutlich: Johann Michael Haase) in Weimar und trat 1823 der Dresdener Hofkapelle bei, „*welcher er gegenwärtig noch als zweiter Violoncellist angehört*“²⁵⁶. Daneben war er ab 1826 als Bauer von Streichinstrumenten tätig, was 1853 auch die „*Rheinische Musikzeitung*“ bestätigt²⁵⁷. Diesem Blatt zufolge war schließlich auch der Enkel Johann Konrad und Regina Schlicks in der Dresdener Hofkapelle als Cellist angestellt – die Streichertradition in der Familie setzte sich also über Generationen hinweg fort. Glaubt man jedoch der zitierten Quelle aus Meyers Lexikon, dann fand diese Fortführung der Streichertradition keineswegs auf Geheiß Johann Konrad Schlicks statt, da sich Wilhelm Schlick anscheinend erst nach dem Ableben des Vaters intensiver und mit beruflicher Perspektive dem Cellospiel widmen konnte. Während die Eltern ihre Tochter bereits in jungen Jahren mit aufs Podium nahmen, strebten sie für Wilhelm Schlick einen vermeintlich ‚soliden‘ Beruf außerhalb des Musiklebens an. Die Befähigung zur späteren Tätigkeit als Cellist weist hingegen darauf hin, dass auch er schon als Kind musiziert haben dürfte. Es ließe sich entsprechend spekulieren, dass hier eine Professionalisierung als Musiker zwar von vornherein möglich war, aber von elterlicher Seite verhindert wurde. Beweise jedoch gibt es dafür nicht.

Wilhelm Schlick musizierte beim letzten derzeit bekannten öffentlichen Auftritt seiner Mutter mit ihr und der Schwester. Er selbst veröffentlichte 1820 eine Anzeige in der „*Gothaischen Zeitung*“: „*Mit höchstgnädiger Bewilligung werde ich künftigen Dienstag, den 25. April Abends um 7 Uhr ein Concert im Mohren geben, wobey ich mich der Unterstützung der Herzoglichen Cammer- und Hof-Musiker zu erfreuen haben werde. Frau von Heigendorf [d. i. Caroline Jagemann, verh. von Heygendorff, 1777–1848], als ausgezeichnete Sängerin bekannt, wird aus Freundschaft für meine Familie die Güte haben, den Genuß dieser musikalischen Unterhaltung durch den Vortrag einiger Arien zu erhöhen. Das Andenken meines würdigen Vaters zu ehren, werde ich eins*

maßen Klavier-Unterricht‘, zum Zweck der Vollendung der Studien seiner Tochter auf einem Conservatorium hrsg., Hamburg 1860.

252 Ebd.

253 Hermann Meyer (Hrsg.), *Neues Konversations-Lexikon. Ein Wörterbuch des allgemeinen Wissens*, 15 Bde., Bd. 14, Hildburghausen 1867, S. 232.

254 Ebd. Das Geburtsdatum bestätigen auch Eduard Bernsdorf u. Julius Schladebach, *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten*, 3 Bde., Bd. 3, Offenbach 1861, S. 473.

255 Meyer, *Neues Konversations-Lexikon* Bd. 14, S. 232.

256 Ebd. Das Lexikon wurde in dieser Auflage 1867 veröffentlicht, die im Text gemachte zeitliche Angabe „gegenwärtig“ ist entsprechend einzuordnen.

257 Rheinische Musik-Zeitung 1853, S. 1290.

seiner vorzüglichsten Concerte auf dem Violoncell spielen, und dann noch ein großes Trio von Bethoven [sic], für das Fortepiano, gespielt von meiner Schwester, nebst meiner Mutter auf Violine und Violoncell begleiten“²⁵⁸. Auch eine Kritik zu diesem letzten Auftritt liegt vor, sie ist in der Dresdener „Abend-Zeitung“ zu finden. Neben einer Würdigung der zu dieser Zeit längst berühmten Caroline von Heigendorf ist zu erfahren, dass es sich hier wohl um Johann Friedrich Wilhelm Schlicks Debüt auf einer öffentlichen Bühne handelte: „Herr Wilhelm Schlick, der Sohn eines sehr achtbaren Künstlerpaars, dessen vereinte Leistungen in früherer Zeit noch Vielen unserer deutschen Landsleute und einem großen Theile des Auslandes erinnerlich sind, legte gestern zum ersten Male öffentlich eine Probe seiner Fortschritte auf dem Violoncello ab, indem er ein, von seinem würdigen, nun auch verewigten Vater componirtes, Concert auf diesem Instrumente vortrug“²⁵⁹, wobei die Würdigung seines Spiels durch den Rezensenten freundlich ist. Während das Trio, das er mit Mutter und Schwester spielte, laut „Gothaischer Zeitung“ (siehe oben) aus Beethovens Feder stammen sollte, gab die „Abend-Zeitung“ einen anderen Verfasser an: „Ein Trio von [Friedrich Heinrich] Himmel für Pianoforte, Violine und Violoncello, von Mad. Ruppius, gebornen Schlick, unserer unnachahmlichen Künstlerin auf dem Piano, von ihrer Mutter, der rühmlich bekannten Violin-Spielerin, und von ihrem Bruder, Herrn Wilhelm Schlick, mit lobenswerther Präcision und Gefühl vorgetragen, beschloß die angenehme Unterhaltung“²⁶⁰. Die dort in ihrem 60. Lebensjahr stehende Regina Schlick hatte zu diesem Zeitpunkt, soweit bekannt, die Konzertreisen und wohl auch das öffentliche Auftreten im heimischen Gotha längst aufgegeben. Geigerisch dürfte sie als Anführerin eines solchen Trios weiterhin auf der Höhe gewesen sein, und auch danach gab sie das Musizieren nicht auf. An Luise Dorothee Ulrike Emilie von Knebel – Ehefrau Karl Ludwig von Knebels, der an seine Schwester schon brieflich von Tochter Regina Schlick berichtet hatte (siehe oben) und mit der Familie gut bekannt war – betont sie in vertraulich freundschaftlichen Ton im August 1824 aus Gotha. „Io sto bene di salute e continuo di far musica“²⁶¹.

Im Jahr darauf verließ Regina Schlick Gotha und zog zu ihrem Sohn nach Dresden. Ein Haus, das die Familie in Gotha in der heutigen Fischgasse besaß, war schon 1816 für 450 Taler verkauft worden²⁶²; ob sie dort noch weiteren Immobilien-Besitz veräußerte oder aber der Tochter überließ, ist unbekannt. Ihre Stradivari-Violine hatte die Geigerin 1822 an Spohr verkauft. Nachrichten aus ihren letzten, in Dresden verbrachten Jahren sind nicht überliefert. Sie starb dort am 11. Juni 1839.

258 Gothaische Zeitung 21. Apr. 1820, zit. nach Unseld, Art. „Regina Strinasacchi“, in: MUGI. Der Termin ist auch genannt in: Emde, *Selbstinszenierungen im klassischen Weimar* Bd. 1, S. 426.

259 Abend-Zeitung [Dresden] 19. Mai 1820.

260 Ebd. Himmel hatte schon früher mit Caroline Schlick gemeinsam musiziert (siehe oben) und war mit dieser allem Anschein nach persönlich verbunden: Laut MGG Blume sandte er dieser 1808 „ein Andenken an Caroline Schlick“, Art. „Himmel, Friedrich Heinrich“ Bd. 6, Sp. 435.

261 „Ich befinde mich bei guter Gesundheit und mache weiterhin Musik“; zit. nach Angermüller, „Io sto bene“, S. 47; Übersetzung ebd., S. 48.

262 Thüringisches Staatsarchiv Gotha, Mitteilung vom 2. Nov. 2011, Zeichen 6340, 1941–11.

3 Luigia Gerbini

Die Tradition der italienischen Geigerinnen schloss keinesfalls mit dem Ende der venezianischen Ausbildungsstätten. In der Endphase dieser Institutionen, aber auch noch viele Jahrzehnte danach überquerten immer wieder Violinistinnen die Alpen. Der kleine historische Überblick, vor dem Strinasacchi-Kapitel begonnen, sei hier kurz ins 19. Jahrhundert weitergeführt: Am berühmtesten waren die Schwestern Maria und Teresa Milanollo*; sie sind in dieser Arbeit ebenso genannt worden wie Virginia (1837–1926) und Carolina Ferni* (1839–1926), ebenfalls Schwestern, auf die sich die Quelle aus dem Wiener „Humorist“ am Beginn der Strinasacchi-Biographie bezieht. Es gab noch weitere Geigerinnen dieses Namens: Teresa Ferni* (* nach 1845–?) war eine Schwester Angelo Fernis (1845–1915), mit dem sie gemeinsam als Geigenduo auftrat. Ebenfalls eine Schwester Teresa Fernis war Virginia Ferni, verh. Germano* (1849–1934). Später berühmt als Sängerin, trat diese Virginia Ferni anfangs auch als Geigerin auf, stand dabei an der Seite ihrer Geschwister auf der Bühne und mischte beide Formen des Musizierens, wie etwa 1864 in Genf, wo laut „Journal de Genève“ die drei *„violinistes Angelo, Thérèse et Virginia Ferni (cette dernière en même temps cantatrice soprano)“*²⁶³ konzertierten. Schon vorher war die Neapolitanerin Teresa Ottavo* (1820–?) mit der Violine erschienen, sie konzertierte zwischen 1831 und 1861 in europäischen Städten. Kurz nach der Jahrhundertmitte und wohl auch als Folge der großen Erfolge der Milanollos, bereiste die in Castel Franco (Treviso) geborene Maria Serato* (1840 oder 1841–?) Europa. Es ist auffällig, dass noch tief im 19. Jahrhundert, als bei den geigenden Männern die Italiener längst ihre Dominanz verloren hatten, weiterhin ein großer Teil der bekanntesten Violinistinnen aus Italien stammte. Wenn man einem Rezensenten der „Rheinischen Musik-Zeitung“ glaubt, dann war ein italienischer Name gar karrierefördernd. Über die aus Jena stammende und ebenfalls in der Milanollo-Zeit konzertierende Violinistin Johanna Bierlich* war 1850 in jenem Blatt zu lesen: *„Hiesse sie Joanna Birlocchi, so würde sie vielleicht jetzt schon in Deutschland Furore machen“*²⁶⁴. Für Geigerinnen war es offenbar ein Gütesiegel, südlich der Alpen geboren worden zu sein, woher, wie der „Humorist“ (siehe Kap. II 2) schreibt, *„wie ehemals auch jetzt noch die interessantesten Violinistinnen“*²⁶⁵ stammen würden.

Diese Äußerung bezieht sich sicher nicht nur auf die Milanollos, Fernis und die anderen Geigerinnen der Jahrhundertmitte, und nicht nur auf einstige Berühmtheiten wie Lombardini Sirmen oder Regina Strinasacchi. Es gab bereits um 1800 und kurz nach bzw. neben den schon erwähnten bzw. umschriebenen Protagonistinnen Maddalena Lombardini Sirmen und Regina Strinasacchi zwei weitere Italienerinnen, die als Violinistinnen tätig und im deutschen Raum präsent waren. Die Namen Luigia Gerbini* und Giulia Paravicini* sind nicht gerade häufig in den Gazetten der Zeit zu lesen, gelegentlich tauchen sie jedoch auf. Zwischen beiden Frauen existieren auffällige Parallelen: Beide sind sie zu ähnlicher Zeit geboren, um 1770. Nicht nur der Zeitpunkt

263 „Geigerinnen Angelo, Thérèse und Virginia Ferni (letztere zugleich Sopranistin)“, Journal de Genève 11. Okt. 1864.

264 Rheinische Musik-Zeitung 1850, S. 79.

265 Der Humorist 21. Nov. 1858, S. 2.

der Geburt ist ähnlich. Beide Geigerinnen stammen aus Oberitalien, möglicherweise gar aus derselben Stadt, aus Turin. Dass sie einen ähnlichen Ausbildungsgang absolviert haben dürften, liegt somit nahe. Beide haben dann später durchaus langjährige, bewegte Karrieren absolviert und dabei eine Reihe von Städten und Ländern als Reisevirtuosin besucht. Dass der Autor des „Humorist“ im schon mehrfach zitierten Textabschnitt auch an sie gedacht hat, liegt nahe, denn beide Geigerinnen besuchten auf ihren Reisen auch Wien.

Exkurs: Giulia Paravicini

Zu Giulia Paravicini sind die Quellen besonders spärlich, schon Herkunft und Geburtsdatierung sind unsicher. Einerseits ist über die Tochter der Sängerin Isabella Gandini die Angabe zu lesen, sie sei 1769 in Turin geboren worden²⁶⁶, andere Vorlagen geben an, sie stamme aus Mailand, wo sie ca. 1778 zur Welt gekommen sei.²⁶⁷ Was darüber hinaus über sie zu finden ist, deutet hin auf eine spannende und sehr bewegte Vita. Da ist zum Beispiel ein Buch, das vermutlich aus der Feder der Marquise Catherine de Govion Broglio Solari (ca. 1755–1844) stammt, aber 1824 „*By a Lady of Rank*“²⁶⁸ und damit anonym veröffentlicht wurde, und das die Verbindung der jungen Giulia Paravicini zu Josephine de Beauharnais beschreibt. Die Geigerin sei demnach der Gattin Napoleons in Italien begegnet, Josephine habe an ihr Gefallen gefunden und sie als Violinistin für entsprechende Anlässe wie auch als Violinlehrerin für ihren Sohn engagiert. Als Josephine de Beauharnais wieder nach Paris zurückkehrte, reiste die inzwischen verheiratete Geigerin ihr nach. Doch dort, so die Erzählung, sei sie von Josephine fallen gelassen und außerdem noch um ein „*valuable instrument, made by Steiner*“²⁶⁹ betrogen worden. „*Venice under the yoke of France and Austria*“ – schon die Formulierung des Buchtitels weist darauf hin, wie sehr dies alles perspektivisch (und in diesem Fall gegenüber Josephine de Beauharnais aus kritischer Haltung heraus) verfasst worden ist. Hinsichtlich der Details in der hier sehr verkürzten Geschichte ist also Vorsicht angebracht. Dass die Geigerin Ende des 18. Jahrhunderts tatsächlich in

266 Etwa bei Bernsdorf u. Schladebach, *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst* Bd. 1, Dresden 1856, Art. „Baraviccini, Madame“, S. 333; Hermann Mendel u. August Reissmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon, Eine Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände*, 12 Bde., Bd. 8, Berlin 1877, S. 16.

267 Etwa bei Gaßner, *Universal-Lexikon der Tonkunst*, Art. „Baraviccini, Mad.“, S. 95; Bernsdorf u. Schladebach, *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst* Bd. 3, Art. „Paraviccini, Madame“, S. 134. Bernsdorf u. Schladebach verfassten den Art. in Bd. 3 mit dem Anspruch, „*manches Unrichtige*“ des ersten Artikels „*soviel wie möglich verbessern und erweitern*“ (Bd. 3, S. 134). zu wollen. Die korrigierte Angabe, nach der Giulia Paravicini nun 1769 in Turin geboren worden sei, erscheint jedoch nicht glaubwürdiger, da an selbiger Stelle zu lesen ist, dass sie „*nachgehends Schülerin Tartini's*“ (ebd.) geworden sei. Beide Angaben sind zueinander nicht stimmig, da Giuseppe Tartini bereits 1770 starb.

268 [Catherine de Govion Broglio Solari], *Venice under the Yoke of France and Austria. With Memoirs of the Courts, Governments, & People of Italy*, 2. Bde., Bd. 2, London 1824.

269 Ebd., S. 205. Mit „*Steiner*“ dürfte der Tiroler Geigenbauer Jakob Stainer (ca. 1619–1683) gemeint sein. Dessen Instrumente waren im 17. und 18. Jahrhundert hoch geschätzt, der Name Stainer kennzeichnete eine Violine als besonders hochwertig.

Paris war, lässt sich aber auch andernorts lesen.²⁷⁰ Danach entwickelte sie eine Karriere, die – wie bei anderen Instrumentalistinnen der Zeit auch – nur fragmentarisch rekonstruierbar ist, aber dennoch Jahrzehnte währte. Immer wieder verliert sich die Spur der Geigerin, bisweilen war über mehrere Jahre nichts von ihr zu hören, bis sie dann doch wieder erschien. Die letzten bisher nachweisbaren Auftritte fanden erst in der Mitte der 1830er Jahre statt (1834 in Kassel, 1835 in Graz und wohl in Prag). Dass sie so lange in öffentlichen Konzerten zu hören war, könnte mit den Lebensverhältnissen zu tun gehabt haben, wie sich aus einer unfreundlichen Bemerkung des Kasseler Musiktheoretikers und Spohr-Schülers Moritz Hauptmann heraushören lässt: *„traurig ist's, daß die arme Frau es noch zu Brode braucht, ich meine, der Name hätte sonst guten Ruf gehabt. Der Mann soll ihr das Vermögen durchgebracht haben — wie oft wiederholt sich diese Geschichte bei solchen Weibern, wenigstens wird's bei vielen gesagt“*²⁷¹.

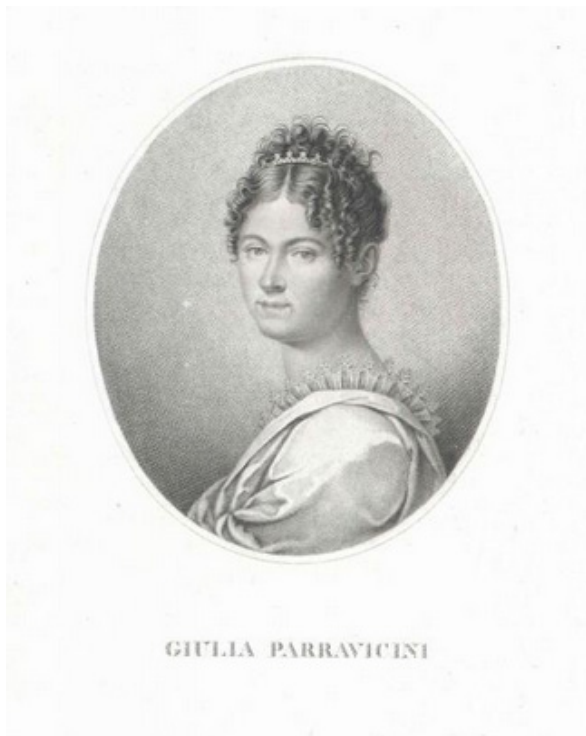


Abb. 15: Undat. und von unbekannter Hand.²⁷²

270 Etwa, dort Fétis zitierend, bei Arthur Pougin, *Viotti et l'École moderne de Violon*, Paris [u. a.] 1888, S. 142.

271 Alfred Schöne (Hrsg.), *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an Franz Hauser*, 2 Bde., Bd. 1, Leipzig 1871, S. 148.

272 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=9277277, Zugriff am 12. Mai 2013.

Dabei hatte die Karriere offensichtlich auch vorher schon ungewöhnliche Wendungen genommen. So war die Geigerin etwa auch im Dunstkreis der französischen Rheinarmee zu finden. Cäsar Max Heigel (1783– nach 1847) – Schauspieler und Autor, zu dieser Zeit in französischen Diensten – weist in seiner Autobiographie auf sie hin: „Diese Dame war eine vorzügliche Violinspielerin, welche beinahe immer dem Generalstab der Rheinarmee folgte, und nicht mit Unrecht nenne ich sie den weiblichen Orpheus, da sie so manchen übelgeleckten Bären fühlen lehrte“²⁷³. Aus München berichtet 1800 Karol Fryderyk Wojda (1771–1846), Offizier in der französischen Armee und späterer polnischer Politiker, dass sich Giulia Paravicini auch dort in diesen Kreisen aufhielt. Zur Zeit der Schlacht von Hohenlinden (im Dezember 1800) schreibt er: „Ueberdies befindet sich gegenwärtig auch noch eine Italienerin hier, die durch ihre Reize, wie durch ihr Violinspiel, alle Kunst- und Schönheitsliebhaber um sich her zu versammeln weiss. Der General [Jean Joseph Paul Augustin] Dessolle [1767–1828], der Kapellmeister [Peter von] Winter [1754–1825] und die Signora Parravicini sind fast unzertrennlich, es wird Musik von früh bis in die Nacht gemacht, und man sah gewiss noch bei keiner Armee die Musen und Grazien so vertraulich mit Mars und Bellona umgehen, wie es hier der Fall ist“²⁷⁴.

Giulia Paravicini war nicht nur als ‚Truppenbetreuerin‘ tätig. Während ihrer Laufbahn spielte sie in bürgerlichen Konzertveranstaltungen, wobei Auftritte u. a. in München, Prag, Wien, Frankfurt a. M. und Kassel nachweisbar sind. Sie suchte aber auch – und nicht nur im Fall der Josephine Beauharnais – die Nähe zum Adel. So fand sie sich im Winter 1804/1805 im mecklenburgischen Ludwigslust als Gast bei Hofe ein, spielte mehrmals auch im intimen Kreis, etwa „in der Herzogin Vorzimmer“²⁷⁵. Zu dieser Zeit verheiratete sie sich neu. „Die berühmte Violinspielerin Parravicini, jetzt Gräfin Alberganti, ließ sich bei Hofe vorstellen“²⁷⁶, ist 1805 in einer Korrespondenz aus Ludwigslust in Johann Friedrich Reichardts „Berlinerischer musikalischer Zeitung“ zu lesen. Weder über den ersten, noch über den zweiten Ehemann gibt es gesicherten Informationen, doch stellte sich für die Geigerin mit der zweiten Ehe ein Problem in verschärfter Form: Die Frage der Namensgebung. Dass Namen zentrale Identifikationspunkte für die Akteure des Musiklebens sind, lässt sich auch heute noch unschwer feststellen, um 1800 war dies nicht anders. Obwohl die Zeitgenossen mit den konkreten Schreibweisen von Namen wenig penibel waren, wurden dennoch Bekanntheit und Popularität, damit letztlich auch Anerkennung und Marktwert am Namen festgemacht. Änderte sich dieser heiratsbedingt, führte dies zu einem Verlust an Identität. Nicht umsonst nennt der Autor aus der gerade zitierten „Berlinerischen musikalischen Zeitung“ trotz Heirat zunächst den Namen, unter dem die Geigerin bekannt war. Dass aus einem

273 Cäsar Max Heigel, *Bruchstücke aus den Ruinen meines Lebens*, Aarau 1820, S. 66 (Fußnote).

274 [Karol Fryderyk Wojda], *Briefe eines französischen Offiziers geschrieben im Jahre 1800 aus Steiermark, Kärnthen, Italien, der Schweiz, Baiern und Salzburg*, Leipzig 1803, S. 362f.

275 Louis Massoneau, *Verzeichnis Sämtlicher Musikstücke, welche in denen Hof-Concerte, Kirchen etc. aufgeführt worden sind von 1803*, zit. nach Clemens Meyer, *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle. Geschichtliche Darstellung der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle von Anfang des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Schwerin 1913, S. 277.

276 *Berlinische Musikalische Zeitung* [Reichardt] 1805, S. 78.

Namenswechsel Erklärungsbedarf entsteht, ist auch bei Regina Strinasacchi festzustellen. Auch bei ihr wiesen die Medien nach der Heirat oft auf ihren Geburtsnamen hin. Im Fall der ebenfalls zweimal verheirateten Elisabeth Filipowicz führen die Namensänderungen im Verbund mit einigen Unklarheiten in ihrer Biographie gar zu bis heute nicht auflösbaren Fragen nach ihrer Identität (siehe Kap. II 4.3). Für die Bekanntheit Giulia Paravicinis waren die Namensänderungen sicher nicht förderlich. So nannte sie das „Journal des Luxus und der Moden“, als sie 1799 zweimal in Leipzig konzertiert hatte, in nicht ganz korrekter Orientierung an ihrem Geburtsnamen noch „*Gardini*“²⁷⁷. Nur rund ein Jahr später schreibt dasselbe Blatt, wiederum mit Blick auf Leipzig, von „*Mad Paravicini*“²⁷⁸. In der Namensfrage trifft die Geigerin danach anscheinend eine Entscheidung. Gustav Schilling schreibt: „*Von ihrem ersten Gatten war sie getrennt; doch hat sie bis zur Stunde den Namen desselben in der Künstlerwelt beibehalten. Als Mlle. Gandini war sie hier fast niemals bekannt; indeß scheint es, als sey sie in der Zeit um 1812 auch unter diesem Namen wieder einige Jahre in ihrem Vaterlande gereist, was erklären würde, warum man längere Zeit gar Nichts von ihr hörte*“²⁷⁹. Nach dem Ende der Ehe mit ihrem ersten Ehemann dauerte die Karriere noch Jahrzehnte, doch sie entschied sich, dauerhaft den Namen zu verwenden, unter dem sie bekannt geworden war.

3.1 Literatur, Quellen und Herkunft

Solche Schwierigkeiten hatte Luigia (Luisa) Gerbini nicht – möglicherweise blieb sie zeitlebens unverheiratet, zumindest aber behielt sie während ihrer Karriere ihren Geburtsnamen bei. Eine Reihe weiterer Fragen, die sich zu ihrem Leben stellen, bleiben unbeantwortet.

Wie viele andere Instrumentalistinnen aus dieser Zeit ist Luigia Gerbini von der bisherigen Forschung weitgehend unbeachtet geblieben. Von einem Artikel im Instrumentalistinnen-Lexikon des Sophie Drinker Instituts sowie Biographien in modernen Sänger-Lexika von Berutto sowie Kutsch/Riemens abgesehen²⁸⁰, erscheint sie in aktuellen Arbeiten nur am Rande. Dabei wird sie insbesondere im Zusammenhang mit Giovanni Battista Viotti erwähnt, der sie nachweislich persönlich kannte. Ihr Name ist entsprechend in Arbeiten über Viotti zu finden, so in den Büchern von Denise Yim²⁸¹ und Warwick Lister²⁸². Früher schon wurde sie in diesem Kontext genannt, beispielsweise

277 Journal des Luxus und der Moden 1799, S. 304; Bert Hagels weist Konzerte am 3. und am 20. Mai 1799 nach, siehe Hagels, *Konzerte in Leipzig* (CD-ROM), S. 349f.

278 Journal des Luxus und der Moden 1800, S. 353. Es geht hier um ein Konzert, das am 30. Apr. 1800 stattfand, siehe Hagels, *Konzerte in Leipzig* (CD-ROM), S. 371.

279 Gustav Schilling (Hrsg.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 6 Bde., Bd. 5, Stuttgart 1837, S. 376.

280 Guglielmo Berutto, *I cantanti piemontesi. Dagli albori del melodramma ai nostri giorni*, Turin 1972, Art. „*Gerbini, Luigia*“, S. 540–542; Karl J. Kutsch u. Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon. Elektronische Ausgabe* (CD-ROM) (= digitale Bibliothek 33), Berlin 2000, S. 1304.

281 Yim, *Viotti and the Chinnerys*, S. 86, S. 184f.

282 Lister, *Amico*, S. 146f., S. 271f.

in Lexika wie jenem vom John Sainsbury²⁸³, auch danach wurde sie von Henry Charles Lahee²⁸⁴ entsprechend eingeordnet. Berichte ihrer Zeitgenossen finden sich nicht häufig, doch da Luigia Gerbini oft in den Zentren der Zeit tätig war, lässt sich ihre Karriere zwar bei weitem nicht geschlossen, aber dennoch weit mehr als nur in einzelnen Bruchstücken rekonstruieren. Ihr zweites Betätigungsfeld als Sängerin erhöht dabei die Anzahl an Funden. Sie erscheint nicht nur in Lexika und Musikzeitschriften, sondern auch in der Tagespresse und in feuilletonistischen Blättern.

Geboren wurde diese Musikerin mutmaßlich in Turin um 1770.²⁸⁵ Über die familiäre Herkunft Luigia Gerbinis ist wenig bekannt. In einer Monographie über die Madrider Oper ist zu lesen, sie sei die Tochter eines gewissen Defendente Gerbini.²⁸⁶ Die „Rigasche Zeitung“ führt am 28. September 1804 in der Rubrik „*Angewandte Fremde*“ auch den „*Professor der Musik Sefendente [sic] Gerbini nebst Tochter und Sohn*“²⁸⁷. In welcher Weise sich der Vater der Geigerin als „*Professor der Musik*“ betätigte, lässt sich nicht erkennen, klar ist jedoch, dass auch sein Sohn als Musiker tätig war. Moritz Rudolph schreibt über Luigia Gerbinis Rigaer Konzerte von 1804 bzw. 1806, dort „*wirkte auch ein Herr Gerbini jr. mit, und zwar als Sänger*“²⁸⁸. Offenbar war der Bruder aber erst seit dieser Zeit an der Seite Luigia Gerbinis tätig. Giovanni Battista Viotti schreibt 1812 an William Bassett Chinnery und blickt in seinem Schreiben auf Aufenthalte der Geigerin Anfang der 1790er Jahre in Paris und kurz nach der Jahrhundertwende in London zurück: „*She was travelling with her father at that time, now you say that the father has become a brother. Good look to him, but I have never met him*“²⁸⁹. Der Vorname des Bruders ist nicht zu ermitteln, er wird nur sehr selten erwähnt, seine Beteiligung an den Konzerten Luigia Gerbinis war offenbar keineswegs die Regel. Doch auch Jahre später noch, in Liverpool 1814, trat „*her brother, M. Gerbini*“²⁹⁰, als Sänger mit ihr auf.

Über die Mutter Luigia Gerbinis ist nichts zu erfahren. Doch ist im „Königlich-Baierischen Polizey-Anzeiger von München“ von 1810 in der „*Fremden-Anzeige*“ zu lesen, „*bey Hrn. Franz Albert Sen., Weingastgeber zum goldenen Hahn*“²⁹¹, sei nun „*Hr. Gerbini, Professor der Musik, mit Frau Gemahlinn von Augsburg*“²⁹² zu finden. Ob es sich dabei um die Ehefrau des Vaters Defendente handelte, ist unklar (denkbar wäre ja auch, dass der Sohn geheiratet hat), doch stand das Erscheinen des Paares in

283 John Sainsbury, *A Dictionary of Musicians, from the Earliest Ages to the Present Time*, 2 Bde., Bd. 1, London 1827, S. 273.

284 Lahee, *Famous Violinists*, S. 68.

285 Kutsch u. Riemens, *Großes Sängerlexikon, elektronische Ausgabe*, S. 1303.

286 „*Luisa Gerbini y era hija de un cierto Defendente Gerbini*“, Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y Establecimiento de la Opera en España hasta 1800*, Madrid 1917, S. 394.

287 Rigasche Zeitung 28. Sept. 1804.

288 Moritz Rudolf (Hrsg.), *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon. Nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft*, Riga 1890, S. 72.

289 Zit. nach Yim, *Viotti and the Chinnerys*, S. 165.

290 Liverpool Mercury 18. Nov. 1814.

291 Königlich-Baierischer Polizey-Anzeiger von München 7. Apr. 1810, S. 152.

292 Ebd., S. 153.

München mutmaßlich mit einem Konzert Luigia Gerbinis im Zusammenhang. In demselben Blatt findet sich nur ein paar Tage später eine Ankündigung, die auf ein Konzert der „*Mademoiselle Gerbini*“²⁹³ verweist.

Hinweise gibt es auch auf eine Schwester. Die AmZ schreibt 1819: „*Dem. Gerbini, eine Schwester der bekannten Geigenspielerin und Sängerin, [...] will nächstens ein Concert geben und sich darin mit Gesang hören lassen*“²⁹⁴. Entsprechend könnte sich auch die folgende Bemerkung, ebenfalls aus Paris, eher auf diese Schwester beziehen, deren Vorname nicht bekannt ist: „*Seit etlichen Jahren*“, erklärt erneut die AmZ ebenfalls 1819, „*gibt hier dann und wann eine Demoiselle Gerbini in dem bescheidenen Redouten-Saale musikalische Abendunterhaltungen. Es pflegen sich dann einige Dutzende sattelvester [sic] Musikliebhaber zu versammeln, die von der Endung des Namens verführt, eine Sängerin aus dem Citronen-Lande hören wollen, aber [...] zu ihrem grossen Erstaunen eine längst emiritirte Chorsängerin des italienischen Theaters gewahren werden*“²⁹⁵. Nimmt man dies wörtlich, so wäre die Gerbini-Schwester also ebenfalls professionelle Musikerin gewesen.

3.2 Karriereverlauf und künstlerisches Profil

Wie Regina Strinasacchi, die nicht nur Violine, sondern auch Gitarre und wohl auch Viola spielte, war auch Luigia Gerbini als ausübende Musikerin nicht allein auf ihr Geigenspiel beschränkt. In Liverpool begleitete sie den Bruder am Klavier²⁹⁶, doch ihr eigentliches zweites Betätigungsfeld war der Gesang, wobei dieser jedoch – anders als beim Beispiel Strinasacchi – keinesfalls als Nebentätigkeit zu sehen ist. Gerade in den frühen Jahren ihrer Karriere spielte der Operngesang eine erhebliche Rolle, dennoch musizierte sie auch dort schon auf der Violine. So spielte die auf der Bühne tätige Sängerin gelegentlich in den Zwischenakten Geige. Später wurde die Violine dann als künstlerisches Mittel wichtiger.

Über die frühen Auftritte in Italien ist aus der mitteleuropäischen Presse nichts zu erfahren. Die Anfänge der Karriere Luigia Gerbinis sind jedoch – teilweise unter Berufung auf die zeitgenössischen italienischen Zeitungen – in Guglielmo Beruttos Lexikon „*I cantanti piemontesi*“ dokumentiert, Kutsch und Riemens bringen dieselben Angaben. Danach trat Luigia Gerbini wohl erstmals im Frühling 1790 als Sängerin im Theater der italienischen Stadt Gorizia an die Öffentlichkeit.²⁹⁷ Im Herbst desselben Jahres war sie in Paris zu hören, wo sie im von Giovanni Battista Viotti verwalteten Théâtre de Monsieur debütierte. „*Viotti sometimes used his position to create opportunities for young violinists*“²⁹⁸, so Warwick Lister, der in diesem Zusammenhang nicht nur auf

293 Ebd., 18. Apr. 1810, S. 171.

294 AmZ 1819, Sp. 299f., vgl. Journal des Débats 29. März 1819. Die dort angekündigte „*Soirée de musique vocale et instrumentale*“ dürfte mit der in der AmZ angekündigten Veranstaltung übereinstimmen.

295 AmZ 1819, Sp. 439f.

296 Liverpool Mercury 18. Nov. 1814.

297 Berutto, *I cantanti piemontesi*, S. 540–542; vgl. Kutsch u. Riemens, *Großes Sängerlexikon, elektronische Ausgabe*, S. 1304.

298 Lister, *Amico*, S. 146.

Gerbini, sondern auch auf den kurz zuvor, im Oktober 1790, im Théâtre de Monsieur aufgetretenen Pierre Rode hinweist. Im November jenes Jahres war dort dann Luigia Gerbini zu Gast, die nicht nur als Sängerin, sondern auch als Geigerin auftrat. Für ihr Gesangsdebüt wurde ein Pasticcio zusammengestellt, „*un Opéra composé de morceaux de différens Maîtres, arrangé pour le début de la Signora Gerbini*“²⁹⁹. Als Geigerin ließ sie sich mit Viottis Violinkonzert Nr. 3 A-Dur hören. Vor allem damit war sie erfolgreich. Warwick Lister: „*Gerbini's singing was considered to have potential; her violin playing was much more enthusiastically received*“³⁰⁰. Auch das Jahr 1791 verbrachte sie an der Seine. Nachdem Viotti ins Théâtre Feydeau umgezogen war, trat sie auch dort auf, so am 20. und 23. April jenes Jahres³⁰¹.

1792 war sie in der Schweiz, konzertierte im Januar des Jahres in Neuchâtel, „*elle excellait également dans le violon et dans le chant*“³⁰². Auch im schweizerischen Fribourg war sie in jenem Jahr zu hören³⁰³, ebenso in Zürich³⁰⁴. Für das folgende Jahr lässt sich kein Hinweis auf Aufenthalt und Tätigkeit finden, doch 1794 gastierte sie an der Mailänder Scala, wo sie „*schwierige Koloraturarien von Paisiello und Pugnani sang und zugleich drei Violinkonzerte spielte. 1794 war sie, allerdings nur als seconda donna, am Teatro della Pergola Florenz, engagiert*“³⁰⁵. In Übereinstimmung mit Berutto weisen Kutsch und Riemens zudem auf „*große Konzertveranstaltungen in Livorno und Rom*“ hin, in denen sie 1794 und 1795 „*stets als Sängerin wie als Violinistin*“³⁰⁶ tätig war. Das Konzert in Livorno fand im November 1794 statt und lässt sich durch einen Pressefund bestätigen³⁰⁷. 1795 nahm sie teil an „*einem Konzert, das der römische Senator Fürst Rezzonico zu Ehren des englischen Kronprinzen veranstaltete (4.2.1795). Ein ähnliches Konzert gab die Künstlerin am 1.4.1795 im Teatro Fondo Neapel*“³⁰⁸. Im Jahr darauf stand sie auf der Bühne des Teatro Avvalorati Livorno³⁰⁹.

Ab 1798 befand sich Luigia Gerbini auf der iberischen Halbinsel. Als Primadonna war sie bis 1799 am Madrider Teatro Los Canòs engagiert.³¹⁰ Im Sommer jenes Jahres wechselte sie in das Ensemble des Teatro San Carlos in Lissabon.³¹¹ Carl Israel Ruders, Königlich-Schwedischer Gesandtschaftsprediger in Lissabon, geht auf die

299 Mercure de France 27. Nov. 1790, S. 152f.

300 Lister, *Amico*, S. 146.

301 Ebd., S. 150.

302 „*Sie brillierte gleichermaßen mit der Violine und dem Gesang*“, in: Edouard Fallet, *La vie musicale au Pays de Neuchâtel*, Leipzig [u. a.] 1936, S. 274.

303 Joachim Keller, *La vie musicale à Fribourg de 1750 à 1843*, Fribourg 1941, S. 60.

304 Karl Nef, *Die Collegia Musica in der deutschen reformierten Schweiz von ihrer Entstehung bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts*, St. Gallen [u. a.] 1897, S. 120.

305 Kutsch u. Riemens, *Großes Sängerlexikon, elektronische Ausgabe*, S. 1303.

306 Ebd.

307 Gazzetta Toscana [Florenz] 1794, S. 179.

308 Kutsch u. Riemens, *Großes Sängerlexikon, elektronische Ausgabe*, S. 1303f.

309 Ebd.

310 Cotarelo y Mori, *Orígenes y Establecimiento*, S. 395.

311 Ebd.

dortige Tätigkeit und die Umstände in seiner Schilderung „Reise durch Portugall“³¹² im Rahmen seiner Bemerkungen zum Lissaboner Theaterpersonal ausführlich ein: „*Luigia Gerbini kam bereits im vorigen Sommer*^[313] *und gab Violin-Konzerte, ward aber auch als Schauspielerin engagirt. Sie giebt diese Konzerte zwischen den Akten auf der Bühne selbst, wobei das Haus allemal gedrängt voll ist. Mamsell Gerbini ist eine Zöglingin von Viotti, und Kenner wollen, daß sie alle Virtuosen übertreffen soll, die sie bisher gehört haben. Im Anfange ward sie auf den Anschlagzetteln die berühmte Professorin genannt; jetzt aber bleiben die stolzen Epitetha, Celebre Professora *)*, *famosa Senhora* u. drgl. weg, und man liest schlecht und recht: Heute Abend spielt *Luigia Gerbini ein Solo-Konzert auf der Violine. Betritt sie dann die Bühne, so erfolgt ein lebhaftes Klatschen, das aber bei dem ersten Striche so gänzlich verschwindet, daß man glauben sollte, ein Paar tausend Menschen wären urplötzlich verschwunden, und das Haus ein Vacuum. Alle Augen folgen dem Bogen. Fällt eine Pause ein, so stiehlt sich wohl hie und da ein leises Bravo! hervor; erfolgt aber ein längerer Abschnitt, dann erschallt ein Klatschen, das beinahe an Raserei gränzt. Die ital. Meister schämen sich jetzt der neidischen Behauptung, die Künstlerin müsse ihre Konzerte lange eingeübt haben. Sie erfuhr diese Beschuldigung; Herr Federici setzt einige äußerst schwere Sonaten, sie trug sie meisterhaft vor, aber das begleitende Orchester versah es, und mußte manche Anzüglichkeiten hören. So bewährte sich dies große Talent. – Auch als Schauspielerin ist Mamsell Gerbini nicht ungeschickt. Sie tritt in tragischen Rollen auf; aber ihre Aktion ist kalt und ohne Leben. Als Sängerin ist sie sicher, ihre Stimme hell, stark und anmuthig*“³¹⁴.

Nach Ruders Beschreibung war die Geigerin in Lissabon hoch angesehen und beim Publikum sehr beliebt. Sie hatte sich gegenüber Zweiflern an ihren künstlerischen Fähigkeiten durchgesetzt und verfügte nun über einen günstigen Status. Schwierig hingegen waren die äußeren Rahmenbedingungen. Denn während Ruders keinerlei publikumsseitige Bedenken gegenüber einer Violinistin überliefert, berichtet er von behördlichen Einwänden gegen Auftritte von Frauen in Theatern. Ihr Erscheinen auf der Bühne wurde untersagt. „*So sahen wir dann wieder Männer in weiblichen Rollen*“³¹⁵. Auch das Theater, an dem Gerbini auftrat, war betroffen: „*Ein gleicher Schlag hat auch das italiänische Theater getroffen, indem das Verbot der Regierung auch hier die Schauspielerinnen, zusammt der neuen Tänzerin, zu unbrauchbaren Personen gemacht hat. Endlich bekam Luigia Gerbini wieder Erlaubniß sich zu zeigen, und man gab zuerst*

312 Carl Israel Ruders, *Reise durch Portugall. Nach dem schwedischen Original bearbeitet von H. S. A. Gerken*, Berlin 1808.

313 Datiert ist dieser Abschnitt in Ruders' Buch mit dem 29. März 1800, siehe S. 88.

314 Ebd., S. 97–99. In der angezeigten Fußnote findet sich lediglich eine Bemerkung über den inflationären Gebrauch des Wortes ‚Professor‘ in Portugal. „**) Mit dem Professortitel wird überhaupt in Portugall ein unverzeihlicher Mißbrauch getrieben. Wer die ersten Elemente einer Kunst oder Wissenschaft lehrt, nennt sich so. Geht einer in den Häusern umher und lehrt die Kindlein die Buchstaben, so nennt er sich Professor. Hat er dann 7 oder 8 solcher Kunden, so verkündigt er sich als den berühmten Professor, der seit langen langen Zeiten mit Ruhm die Kinder die nützliche und schwere Kunst des Lesens gelehrt hat. A. d. V.*“, S. 97f.

315 Ebd., S. 118.

Giulietta e Romeo“³¹⁶. Zwar war sie noch 1801 in Lissabon, die „Gazeta de Lisboa“ nennt im Januar des Jahres einen Auftritt als Violinistin³¹⁷, und zu dieser Zeit hat „das italiänische Theater [...] auch mehr Frauenzimmer erhalten“³¹⁸. Dennoch verließ Luigia Gerbini im Februar 1801 Portugal, wohl, um nach Madrid zurückzukehren.³¹⁹

Im November 1802 weist erstmals eine Londoner Zeitung auf Luigia Gerbini hin. Der „Morning Chronicle“ informiert über die Ensemblebesetzungen Londoner Theater und nennt Gerbini als eine der „*Principal Vocal Performers engaged for this Season*“³²⁰ am King’s Theatre. Im Februar 1803 weist dasselbe Blatt auf die dortige Premiere von Domenico Cimarosas Oper *Il Matrimonio Secreto* hin und bezeichnet Luigia Gerbini als eine der „*Principal Characters*“³²¹. In den nächsten Wochen wurde das Werk mit der Musikerin in einer der Hauptrollen mehrmals aufgeführt. Auch über den Auftritt Gerbinis in der Oper *Fernando nel Messico* von Marcos António Portugal, aufgeführt ebenfalls am King’s Theatre, informiert das Blatt.³²² Bei der Uraufführung von Peter von Winters Oper *La Grotta di Calipso* am 31. Mai 1803 am gleichen Ort gehörte sie erneut zu den „*Principal Characters*“³²³. Während die Londoner Presse durchaus regelmäßig auf die Sängerin Luigia Gerbini hinweist, ist über ihr Violinspiel nur in der „Times“ vom 13. Dezember 1802 zu lesen. Dabei handelt es sich um eine Opernkritik, in der auf das violinistische Talent der Musikerin hingewiesen wird – gespielt hat sie zu diesem Anlass wohl nicht.³²⁴ Auch der „Monthly Mirror“ bezeichnet sie Anfang 1803 ausschließlich als Sängerin: „*Signora Gerbini, the new singer, has a most excellent voice, modulated with consummate taste, and her execution is delightful*“³²⁵. Offensichtlich teilte das Londoner Publikum die Einschätzung der Zeitschrift, später ist ebendort zu lesen, „*Signora Gerbini [...] increases in popularity*“³²⁶. Giovanni Battista Viotti erinnert sich ebenfalls an Gesangsauftritte Gerbinis in London, wobei er die Meinung nicht teilt, dass die Sängerin an Popularität gewonnen habe. An William Chinnery schreibt er 1812: „*Since that time [ihren Auftritten in Paris] we have seen her in London, and as far as I can recall she did not make an impression on anyone, especially since she came as a singer and only a rather so so one at that*“³²⁷. Lediglich

316 Ebd., S. 119. Dieser Abschnitt ist mit 13. Aug. 1800 überschrieben, siehe S. 118.

317 Gazeta de Lisboa 10. Jan. 1801.

318 Ruders, *Reise durch Portugall*, S. 220.

319 Alexandre Étienne Choron u. François-Joseph Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs*, 2. Bde., Bde. 1, Paris 1810, Art. „Gerbini (Mademoiselle Luigia)“, S. 269; August Friedrich Macklot, *Conversations-Lexicon oder Encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, 10 Bde., Bd. 4, Stuttgart 1818, Art. „Gerbini (Luigia)“, S. 170.

320 The Morning Chronicle 23. Nov. 1802.

321 Ebd. 1. Febr. 1803.

322 Ebd. 23. Apr. 1803.

323 Ebd. 30. Mai 1803.

324 The Times 13. Dez. 1802.

325 The Monthly Mirror 1803 I, S. 57, in einer Besprechung der Opern *Il Matrimonio Secreto* und *I due Baroni*, ebenfalls von Cimarosa.

326 Ebd., S. 129.

327 Giovanni Battista Viotti an William Bassett Chinery, 23. Juni 1812, zit. nach Yim, *Viotti and the Chinnerys*, S. 164.

Richard Edgcumbes „Musical Reminiscences“ enthalten einen Hinweis auf die Geigerin: „*Gerbini, a bad singer, without voice, but a good player on the fiddle, having been educated in a conservatorio at Venice*“³²⁸. Bei diesem Rückblick bleibt indes unklar, ob Edgcumbe auf eine violinistische Tätigkeit Gerbinis 1802/1803, oder auf einen späteren London-Aufenthalt anspielt. Für die Information, Luigia Gerbini sei in einem venezianischen Konservatorium ausgebildet worden, gibt es keine Belege. In der neueren Forschung zur Geschichte der Londoner Opern von Theodore Fenner wird Gerbinis Violinspiel lediglich mit Bezug auf Edgcumbes Reminiszenzen erwähnt.³²⁹

Auch in London blieb Luigia Gerbini nur kurze Zeit. Schon nach einer Saison verabschiedete sie sich aus dem Ensemble des King's Theatre, zum letzten Mal wurde sie am 19. Juli 1803 in einer Anzeige in der „Times“ erwähnt³³⁰. Noch 1803 ließ sie sich – nach derzeitigem Kenntnisstand zum ersten Mal – im deutschen Raum hören. Der „Hamburgische unpartheyische Correspondent“ schreibt am 4. November 1803 aus Braunschweig: „*Eine Künstlerin aus Italien, Signora Gerbini, aus London kommend, gab hier in voriger Woche ein großes Vocal- und Instrumental-Concert, worin sie allgemein den lautesten Beyfall einerndtete*“³³¹. Auch die „Zeitung für die elegante Welt“ und die AmZ nehmen nun, nach dem Auftritt in Braunschweig, Notiz von dieser Frau.³³² In ihrem Konzert kombinierte sie Gesang und Violinspiel. Der „Correspondent“ berichtet auch über die Zukunftspläne Luigia Gerbinis: „*Von hier reisete sie nach Berlin, wo sie den Winter zubringen will; im Frühling ist ihre Absicht, sich nach Petersburg zu begeben*“³³³. Aus Berlin ist ein Auftritt im Januar 1804 dokumentiert, auch dort sang (Arien u. a. von Paisiello, Righini, Federici) und geigte sie (zwei Konzerte Rodes).³³⁴

Die vom „Correspondenten“ angekündigte Reise nach Petersburg unternahm Luigia Gerbini ebenfalls, anscheinend verblieb sie längere Zeit im Baltikum. Moritz Rudolph verzeichnet in seinem „Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon“ gleich zwei Aufenthalte in Riga. Danach habe sie im Oktober 1804 zwei Konzerte und nochmals ein Konzert im Juli 1806 im Rigaer Schwarzhäupterhaus gegeben.³³⁵ Aus Petersburg selbst meldet „Der Freimüthige oder Ernst und Scherz“ Auftritte im März 1805: „*Demoiselle Gerbini, eine Violinspielerin seltener Art, die unlängst vor dem Hofe mit dem äußersten Beifalle spielte, hat vor wenig Tagen ein sehr glänzendes Concert im steinernen Theater gegeben, und jeder huldigt ihrer Kunst*“³³⁶. Dasselbe Blatt fügt dem noch eine seltsame Auskunft hinzu: „*Als Absicht ihrer Reise wird der Bau eines Klosters angegeben, den sie*

328 Richard Edgcumbe, *Musical Reminiscences, Containing an Account of the Italian Opera in England, from 1773*, London ⁴1834, S. 111.

329 Theodore Fenner, *Opera in London. Views of the Press, 1785–1830*, Carbondale [u. a.] 1994, S. 333.

330 The Times 19. Juli 1803. In der „Times“ finden sich in der ersten Jahreshälfte 1803 zahlreiche Anzeigen, in denen Luigia Gerbini im Rahmen der Operntätigkeit am King's Theatre erwähnt wird.

331 Beilage, Nr. 176 des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten 4. Nov. 1803.

332 Zeitung für die elegante Welt 1803, Sp. 1066; AmZ 1804, Sp. 264.

333 Beilage zu Nr. 176 des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten 4. Nov. 1803.

334 AmZ 1804, Sp. 247.

335 Rudolf, *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon*, S. 168.

336 Der Freimüthige oder Ernst und Scherz 1805 I, S. 272.

von ihrem Vermögen nicht vollenden kann, da sie schon ein Kloster soll erbaut haben. Heilige Gerbini, bitte für uns!“³³⁷ Ähnliche Anmerkungen finden sich in den Quellen sonst nicht – es bleibt im Dunkeln, ob die Reise tatsächlich zur Finanzierung eines solchen Bauvorhabens diente. Auch das „Journal des Luxus und der Moden“ weiß von solchen Hintergründen der Reise nichts, bestätigt aber das Konzert Gerbinis: „Im großen, steinernen Theater zeigte dagegen bei vollem Hause eine Demoiselle Gerbini ihr doppeltes Talent auf der Violine und im Gesange“³³⁸. So weit erkennbar, trat von nun im künstlerischen Profil Luigia Gerbinis der Gesang in den Hintergrund. Die Musikerin wird in den zeitgenössischen Medien meist nur als Geigerin bezeichnet.

Auf der Rückreise von Petersburg konzertierte Luigia Gerbini 1806 nicht nur in Riga, sondern auch in Mitau (Jelgawa). Davon zeugt eine weitere Meldung im „Freimüthigen“³³⁹, aber auch ein Text in den „Wöchentlichen Unterhaltungen für Liebhaber deutscher Lektüre in Rußland“, die wohl längste Besprechung ihres Violinspiels überhaupt (vgl. Kap. II 3.6)³⁴⁰. In Mitau hielt sie sich im Juli und August 1806 mehrere Wochen auf, vermutlich war sie nahe der Stadt auf Gut Stalgen, das Johann Friedrich von Berner gehörte (vgl. Kap. II 5.5), zu Gast. Der „Freimüthige“ vermeldet ihre weiteren Reisepläne: „Sie geht nun über Wilna nach Warschau, Wien, München und Stuttgart, – und von da in ihr Vaterland Italien zurück“³⁴¹. Zumindest die Reisesstation Wien lässt sich verifizieren. 1807 schreibt die AmZ von einem Konzert der Geigerin in Wien³⁴², zudem berichtet das „Journal des Luxus und der Moden“ über ein Konzert im Rahmen „einer schönen Fete, wozu die Erzherzoge und alle Herrn und Damen vom ersten Adel gebeten waren“³⁴³. Anlass war die Durchreise eines persischen Botschafters, Veranstalter hingegen der französische Botschafter. Luigia Gerbini war eine der MusikerInnen, die bei dieser Gelegenheit auftraten.

Danach besuchte sie Italien, war laut Berutto im März 1808 an der Mailänder Scala zu Gast – ob auch als Sängerin, oder ausschließlich als Violinistin, ist ungewiss. Weitere Nachrichten aus den Jahren 1808 und 1809 fehlen. Erst 1810 erscheint die Geigerin wieder in den zeitgenössischen Blättern. Etwa in den „Miszellen für die Neueste Weltkunde“, die aus der Schweiz berichten, dass die Geigerin im Februar des Jahres in Luzern auftrat.³⁴⁴ In einem „großen Vokal- und Instrumental-Konzert, das die berühmte Sängerin und Violin-Virtuosin Mad. Gerbini im Außerstandesrathaus im Februar 1810 gab“³⁴⁵, war sie in Bern zu hören. Später im Jahr spielte sie in mehreren Städten des deutschen Raumes: Im April war sie zunächst in Augsburg³⁴⁶, dann in München im

337 Ebd.

338 Journal des Luxus und der Moden 1805, S. 531.

339 Der Freimüthige oder Ernst und Scherz 1806 II, S. 248.

340 Wöchentliche Unterhaltungen für Liebhaber deutscher Lektüre in Rußland 1806 II, S. 115–120.

341 Der Freimüthige oder Ernst und Scherz 1806 II, S. 248.

342 AmZ 1807, Sp. 399. Vgl. Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, S. 169; vgl. Berutto, *I cantanti piemontesi*, Art. „Gerbini“, S. 542.

343 Journal des Luxus und der Moden 1807, S. 250.

344 Miszellen für die Neueste Weltkunde 1810, S. 72.

345 Hans Bloesch, *Die bernische Musikgesellschaft. 1815–1915*, Bern 1915, S. 37.

346 Vossische Zeitung 19. Apr. 1810.

Königlichen Hoftheater zu hören³⁴⁷, im Juni spielte sie in Würzburg zwei Konzerte und wurde von der „Fränkisch-Würzburgischen Chronik“ ausführlich rezensiert (vgl. Kap. II 3.6)³⁴⁸. Im August war sie in Frankfurt und musizierte u. a. ein Konzert in A-Dur von Kreutzer und Variationen in derselben Tonart von Rode³⁴⁹. Das „Morgenblatt für gebildete Stände“ berichtet im September aus Kassel von einem dortigen Auftritt „im Opernhause“³⁵⁰. Dasselbe Blatt kündigt im November 1810 von drei Konzerten der Violinistin in Straßburg.³⁵¹ Möglicherweise machte Luigia Gerbini dort Station auf dem Weg nach Paris, wo sie sich laut Berutto im Jahr 1811 aufhielt. 1812 reiste die Geigerin nach Belgien, um im Februar im Theater in Brüssel zu spielen³⁵². Im März des Jahres war sie dann in zwei Konzerten in Amsterdam (im französischen Theater und in der Gesellschaft Felix meritis) zu hören.³⁵³ Ende Mai 1812 lässt sich ein Konzert in Kopenhagen belegen.³⁵⁴ Im Sommer 1812 weilte die Geigerin in Göteborg.³⁵⁵ Die AmZ berichtet ebenfalls 1812, von einem Konzert im November in Stockholm, die Geigerin sei dabei „aus Hamburg angekommen“³⁵⁶. Sittard nennt „eine Madame Girbini (?), die sich als Schülerin Viottis ausgab“³⁵⁷, in seiner Musikgeschichte Hamburgs, ohne einen Auftritt zu datieren – dies mag sich auf das Jahr 1812 beziehen. Aus Stockholm meldet die Leipziger Zeitschrift noch ein zweites Konzert im Dezember des Jahres mit diversen Werken Rodes.³⁵⁸ 1813 scheint Luigia Gerbini nochmals in Kopenhagen aufgetreten zu sein.³⁵⁹ Im Oktober 1813 konzertierte sie dann wieder im Westen Europas, war in Lüttich zu hören.³⁶⁰

Rund ein Jahrzehnt nach ihrem Londoner Engagement trat Luigia Gerbini erneut die Reise über den Ärmelkanal an. Am 19. Mai 1814 kündigt der Londoner „Morning Chronicle“ ein Konzert Angelica Catalanis in den Argyle Rooms an. Zu den Mitwirkenden gehört auch die Geigerin. Laut Anzeige war dies „her second appearance“³⁶¹, in den früheren Konzerten Catalanis – die Konzertreihe begann am 31. März – lässt sich

347 Journal des Luxus und der Moden 1810, S. 361; vgl. Baierische National-Zeitung 18. und 24. Apr. 1810.

348 Fränkisch-Würzburgische Chronik 1810, Sp. 433–438; vgl. Morgenblatt für gebildete Stände 1810, S. 636. Hinweis auf Gerbinis Aufenthalt in Würzburg auch in: Oskar Kaul, *Musica Herbipolensis. Aus Würzburgs musikalischer Vergangenheit*, Marktbreit 1980, S. 71.

349 AmZ 1810, Sp. 792.

350 Morgenblatt für gebildete Stände 1810, S. 1044.

351 Ebd., S. 1160.

352 Frédéric Faber, *Histoire du Théâtre Français en Belgique*, 5 Bde., Bd. 2, Brüssel [u. a.] 1879, S. 267.

353 AmZ 1812, Sp. 401.

354 Thomas Overskou, *Den danske Skueplads, i dens Historie: fra de første spor af danske Skuespil indtil vor Tid*, 7 Bde., Bd. 4, Kopenhagen 1862, S. 231; vgl. AmZ 1812, Sp. 646.

355 Yim, *Viotti and the Chinnerys*, S. 164.

356 AmZ 1812, Sp. 868.

357 Josef Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona [u. a.] 1890, S. 174f.

358 AmZ 1813, Sp. 98; vgl. Fredrik August Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar*, Stockholm 1866, S. 590.

359 AmZ 1813, Sp. 463f.

360 Jules Martiny, *Histoire du théâtre de Liège depuis son origine jusqu'à nos jours*, Lüttich 1887, S. 542.

361 Morning Chronicle 19. Mai 1814.

eine Mitwirkung Luigia Gerbinis nicht verifizieren, nicht alle Mitwirkenden sind stets in den Annoncen genannt. Offensichtlich schloss sich die Violinistin in der Folgezeit der berühmten Sängerin an. Eine Anzeige in „Trewman’s Exeter Flying Post“ nennt ihren Namen im Rahmen eines Konzertes, das im Juli 1814 in der St. Peter-Kathedrale in Exeter stattfand und dessen Hauptattraktion wiederum Angelica Catalani war.³⁶² Möglicherweise gemeinsam mit der gefeierten Sängerin ging Luigia Gerbini nach Irland. Von seinem älteren Bruder Henry erhielt der englische Schriftsteller Thomas de Quincey 1814 einen Brief, in dem jener von einer Reise u. a. nach Irland berichtet. Danach habe Henry de Quincey in Dublin im August 1814 zunächst die Catalani, am Abend darauf in der Rotunda dann Luigia Gerbini gehört.³⁶³ John C. Greenes umfangliche Dokumentation des Dubliner Theaterlebens weist denn auch für den 11. August 1814 ein Konzert in der Rotunda nach, in dem, neben anderen, Catalani als Sängerin und Gerbini als Geigerin tätig waren.³⁶⁴ Vom 7. bis zum 14. September gehörte die Geigerin erneut zum Konzertpersonal Catalanis, die in diesen Tagen annähernd allabendlich in der irischen Hauptstadt auftrat.³⁶⁵ Offenbar war Gerbini in Irland nicht nur als Geigerin tätig, sondern sang bei diesen letztgenannten Auftritten, aber auch bei anderen Darbietungen in Dublin.³⁶⁶ Im September oder Oktober desselben Jahres befand sich Luigia Gerbini dann wieder auf der britischen Hauptinsel, trat beim Newcastle Music Festival auf, Angelica Catalani war hier ebenfalls zu Gast.³⁶⁷ Im Oktober desselben Jahres, erneut unter Mitwirkung Angelica Catalanis, trat Luigia Gerbini an gleich vier aufeinander folgenden Abenden in Exeter auf.³⁶⁸ Im folgenden Monat annoncierte sie, „being on her way to Dublin“³⁶⁹, im „Liverpool Mercury“ ein Konzert in der Stadt an der Mersey. Laut Anzeige wirkte dabei auch ihr Bruder mit, seinen Gesang begleitete Luigia Gerbini auf dem Klavier. Tatsächlich befand sie sich im Dezember 1814 wieder in Dublin, um dort erneut in der Rotunda aufzutreten.³⁷⁰ Im Mai und Juni 1815 konzertierte sie zumindest zwei Mal im schottischen Edinburgh.³⁷¹

Wo sie die beiden folgenden Jahre verbrachte, ist unklar. Erst im April 1817 erschien sie wieder und spielte in Ipswich im Konzert der Sängerin Binfield.³⁷² Zwei Monate

362 Trewman’s Exeter Flying Post or Plymouth and Cornish Advertiser 30. Juni 1814.

363 29. Aug. 1814, in: Alexander Hay Japp, [Thomas] *De Quincey Memorials. Being Letters and other Records*, 2 Bde., Bd. 2, London 1891, S. 163.

364 John C. Greene, *Theatre in Dublin, 1745–1820. A Calendar of Performances*, 6 Bde., Bd. 6, Bethlehem [u. a.] 2011, S. 4049.

365 Ebd., Bd. 6, S. 4054f.

366 Sie war dabei nicht nur in der Rotunda, sondern auch in der Crow Street Company und der Denmark Street tätig, siehe ebd., Bd. 6, S. 3986 u. S. 3989.

367 Joseph W. Pegg, *Newcastle’s Musical Heritage. An Introduction*, Newcastle 2003, S. 31, online: <http://www.newcastle.gov.uk/www/fileroot/educationlibraries/tbp/historyofmusic.pdf>, Zugriff am 12. März 2011; vgl. The Hull Packet and Original Weekly Commercial, Literary and General Advertiser 11. Okt. 1814.

368 Trewman’s Exeter Flying Post or Plymouth and Cornish Advertiser 6. Okt. 1814.

369 Liverpool Mercury 18. Nov. 1814.

370 Greene, *Theatre in Dublin* Bd. 6, S. 4068.

371 Caledonian Mercury 15. Mai 1815, 27. Mai 1815.

372 The Ipswich Journal 19. Apr. 1817.

später kündigt der „Hampshire Telegraph“ ein Konzert in Chichester (Essex) an.³⁷³ Danach ist in der britischen Presse, so weit vorliegend, nichts mehr zu finden. Die Aufzählung ist jedoch sicher nicht vollständig. In der eben genannten Ankündigung im „Hampshire Telegraph“ ist zu lesen, Luigia Gerbini sei „*on her return from the North, where she has performed in the Concerts at Edinburgh, York, Manchester, Leeds, Leicester, and at the Argyll Rooms in London*“³⁷⁴. Carl Ferdinand Pohl schreibt, Gerbini sei 1818 in London gewesen.³⁷⁵ Dies ist der letzte vorliegende, derzeit durch Quellen jedoch nicht verifizierbare Hinweis auf Luigia Gerbinis Konzerttätigkeit.

3.3 Karriereverlauf als Maßstab der Professionalisierung

Von 1790 bis mindestens 1817 – und damit mehr als ein Vierteljahrhundert – stand Luigia Gerbini auf der Bühne. Die Rekonstruktion ihrer Karriere ist sicher keineswegs lückenlos, unklar sind zum Beispiel einige Perioden der 1790er Jahre sowie Aufenthalt und Tätigkeit in den Jahren 1808 und 1809, wobei hier über eine Rückkehr nach Italien spekuliert werden könnte. Das Netz, das aus den vorliegenden Daten gespannt werden kann, vermittelt jedoch den Eindruck eines relativ geschlossenen Karriereablaufs, vermutlich ohne längere, mehrjährige Pausen. Der Aktionsradius dieser Musikerin ist dabei von beeindruckender Größe: Sie war – teilweise mehrmals – in Italien, Frankreich, Spanien und Portugal tätig, durchreiste Großbritannien und Irland ebenso wie Belgien und die Niederlande, Skandinavien und die Schweiz. Sie besuchte zahlreiche deutschsprachige Städte vom Süden und Südwesten bis hin zum Baltikum. Es lässt sich also eine langjährige und exzessive Tätigkeit als Reisevirtuosin konstatieren. In den ersten Jahren der Karriere standen dieser selbständigen Arbeit Festanstellungen in Paris, Madrid, Portugal und zuletzt, 1802/1803, in London entgegen. Hier war sie als Sängerin in Ensembles engagiert.

Auch im Rahmen dieser Festanstellungen an Opernhäusern trat sie nicht nur als Sängerin, sondern – wohl mit Ausnahme des Londoner Engagements am King's Theatre – auch als Violinistin auf. Schon 1790 in Paris sorgte diese Doppeltätigkeit für Aufsehen, wobei ihre violinistischen Fähigkeiten präferiert wurden: „*Elle a bien mieux réussi sur le violon. On l'a fort applaudie dans un charmant concerto de M. Viotti, qu'elle a joué avec une précision singulière, avec une habileté d'exécution fort extraordinaire dans une femme, & qui la place au rang des meilleurs Professeurs. Comme Cantratrice, nous croyons qu'en travaillant beaucoup, elle pourra devenir un jour utile à ce Théâtre*“³⁷⁶. In Lissabon war sie, wie oben bereits berichtet, ebenfalls als Doppelkünstlerin tätig, gehörte zum Bühnenpersonal, spielte aber auch zwischen

373 Hampshire Telegraph and Sussex Chronicle 23. Juni 1817.

374 Ebd.

375 Carl Ferdinand Pohl, *Mozart und Haydn in London*, 2 Bde., Bd. 1: *Mozart in London. Nebst Facsimile einer Handschrift Mozarts*, Wien 1867, S. 340.

376 „*Auf der Geige spielte sie weitaus besser. Sie bekam viel Applaus für ein wunderbares Concerto von M. Viotti, welches sie mit einzigartiger Präzision spielte, mit einer für Frauen außerordentlichen Geschicklichkeit in der Ausführung, wodurch sie sich in den Rang der besten Professoren erhoben hat. Als Sängerin wird sie, so glauben wir, mit viel Arbeit eines Tages für dieses Theater nützlich sein*“, *Mercure de France* 27. Nov. 1790, S. 153.

den Akten. Die Verbindung von Bühnentätigkeit und Violinspiel war also auch während der Festanstellungen Luigia Gerbinis charakteristisch, wobei das bindende Element nicht nur eigene Konzertveranstaltungen, sondern auch die Zwischenakte waren, in denen die zuvor noch auf der Bühne agierende Sängerin zur Violine griff. Gustav Klemm betont in seinen Beschreibungen ebenfalls die Doppeltätigkeit Luigia Gerbinis und hebt die Bedeutung der Zwischenakte hervor: „*Die Italienerin Garbini glänzte [...] in den Theatern von Paris als Sängerin und Violinistin. Im J. 1791 sang sie auf dem Théâtre du Monsieur und trug in den Zwischenacten Violinconcerte von Viotti und Anderen mit außerordentlichem Beifall vor*“³⁷⁷.

Die künstlerische Doppelexistenz, welche Luigia Gerbini führte, erhöhte zunächst einmal ihre Erwerbsmöglichkeiten. Sängerinnen in Festanstellungen verfügten über sichere und erhebliche Einnahmen. In Madrid erhielt sie, als sie 1798 an der dortigen Bühne angestellt war, als eine der „*Primera damas*“ 24.000 Reales zur Entlohnung.³⁷⁸ Damit war sie zwar schlechter bezahlt als die beiden anderen *Primera damas*, die 67.200 bzw. 30.000 Reales verdienten. Dennoch bezog sie nicht nur mehr als das Doppelte als die „*Segunda dama*“, die 10.000 Reales bekam, sondern wurde deutlich besser bezahlt als die Orchestermusiker. „*Don Miguel Manischi y otros 27 músicos*“³⁷⁹ erhielten mit 3.700 Reales nur einen Bruchteil. Und selbst die Einkünfte der führenden Personen der Kapelle reichten kaum an das Gehalt der Musikerin heran. Bernardo (Alvarez de) Acero († 1821), Komponist und Kapellmeister in Madrid, erhielt mit 8.000 Reales nur ein Drittel des Lohns Gerbinis, der Opernkomponist Giovanni Scannavino bekam 15.000 Reales, Juan Ballado, Geiger und möglicherweise Konzertmeister der Oper, 5.800 Reales. Nur der „*Director y primer violin de orquesta*“³⁸⁰ Melchor Ronzi – eine bedeutsame, auch als Komponist tätige Persönlichkeit des spanischen Musiklebens um 1800 – erhielt mit 24.000 Reales eine ebenso hohe Gage wie Luigia Gerbini. Mit der blendenden Entlohnung der ersten Sängerinnen an Opernhäusern konnten sich in Einkommensfragen selbst die führenden Musiker der Orchester kaum messen. Es liegen keine Zahlen über die Einnahmen von konzertierenden Geigerinnen um 1800 vor, doch es lässt sich vermuten, dass diese deutlich geringer waren als jene der Opernsängerinnen. Die Besucherzahlen späterer Konzerte Luigia Gerbinis waren offensichtlich stark schwankend. In Petersburg, so das „*Journal des Luxus und der Moden*“, spielte sie 1805 „*im großen steinernen Theater [...] bei vollem Hause*“³⁸¹. In Kassel gab sie laut „*Morgenblatt für gebildete Stände*“ 1810 „*ein sehr schönes Konzert im Opernhause, das aber so leer war, daß der Ertrag die Kosten wol kaum deckte*“³⁸², während laut demselben Blatt in Straßburg „*die treffliche Violin-spielerinn, Mlle. Gerbini, in drei Conzerten jedesmal ein hinlängliches Publikum*

377 Gustav Klemm, *Die Frauen. Culturgeschichtliche Schilderungen des Zustandes und Einflusses der Frauen in den verschiedenen Zonen und Zeitaltern*, 5. Bde., Bd. 5, Dresden 1859, S. 125.

378 Cotarelo y Mori, *Orígenes y Establecimiento*, S. 395.

379 Ebd., S. 396.

380 Ebd.

381 *Journal des Luxus und der Moden* 1805, S. 531.

382 *Morgenblatt für gebildete Stände* 1810, S. 1044.

vereinigte“³⁸³. Die Höhe der Einkünfte aus solchen Konzerten, die Luigia Gerbini ausschließlich oder hauptsächlich als Geigerin bestritt, ist nicht bekannt. Klar ist aber, dass Einkünfte als reisende Violinvirtuosin wohl kaum mit der Bezahlung aus der Festanstellung als solistische Sängerin mithalten konnten. Zwar sind Daten über konkrete Einnahmen selten, und liegen sie – wie im Fall Strinasacchi-Schlick (siehe vorheriges Kapitel) – vor, dann sind sie nicht nur aufgrund der unterschiedlichen, in ihrer jeweiligen Kaufkraft schwer einzuschätzenden Währungen, sondern auch wegen der verschiedenen Tätigkeitsprofile schwer vergleichbar. Anzumerken sei jedoch, dass selbst am Ende des 19. Jahrhunderts durchaus prominente Geigerinnen offenbar kaum von Konzerten leben konnten.³⁸⁴ Es gab Ausnahmen: Von den Einnahmen der Schwestern Milanollo waren die Zeitgenossen so beeindruckt, dass sie voll Staunen Zahlen in Zeitschriften veröffentlichten. Doch wird daraus ersichtlich, wie sehr dies als spektakulär und ungewöhnlich betrachtet wurde. Als der Wiener „Humorist“ 1843 nach den dortigen, sehr erfolgreichen Milanollo-Konzerten eine Bilanz zieht, nennt er nicht nur Zahlen, sondern stellt auch den Bezug zu den Einnahmemöglichkeiten von Sängerinnen dar: „*Dies Alles zusammen brachte ihnen [den Schwestern Milanollo] die Summe von 30,000 fl. CM. Nimmt manche italienische Sängerin nicht fast eben so viel von Wien mit?*“³⁸⁵ Finanziell war es für eine Geigerin wie Luigia Gerbini lohnender, als Sängerin auf der Bühne zu stehen.

Doch nicht nur in materieller Hinsicht war es für Luigia Gerbini günstig, Engagements an Opernhäusern anzunehmen. Solange sie an einer Bühne tätig war, wurde sie, wie sich aus den wenigen Belegen vermuten lässt, vor allem im Rahmen der dortigen Tätigkeit rezipiert, das Violinspiel indes als reizvolle Ergänzung ihrer Tätigkeit angesehen. In Paris schreibt 1790 der „Nouvel esprit des journaux français et étrangers“ bewundernd, „*elle chante, elle joue du violon, elle a mille talens*“³⁸⁶. Als Sängerin stellte Luigia Gerbini ihrem bei Frauen sonst so kritisch beäugten Violinspiel eine Tätigkeit entgegen, die allgemein akzeptiert, ja sogar erwünscht war. Sie verhielt sich also zumindest partiell jenen Erwartungen entsprechend, die an ihr Geschlecht gestellt wurden. Damit bot sie Kritikern weniger Angriffsfläche als solche Musikerinnen, die ausschließlich mit der Violine auftraten.

Nach dem London-Aufenthalt 1802/1803 nahm Luigia Gerbini keine festen Engagements an Bühnen mehr an. Die Gründe dafür sind nicht klar, möglicherweise reichten ihre Stimmittel nicht mehr aus. Die parallele Tätigkeit als Sängerin und Geigerin reizte Zeitgenossen zu Vergleichen. Schon der oben zitierte „Mercure de France“ stellt fest, dass sie als Geigerin mehr denn als Sängerin gefalle.³⁸⁷ Ruders lobt zwar die

383 Ebd., S. 1160.

384 Siehe dazu z. B. die Bemerkung zu den Professionalisierungschancen von Geigerinnen bei Heinrich Ehrlich, *Modernes Musikleben. Studien*, Berlin 1895, S. 89; vgl. dazu den abschließenden Ausblick in dieser Arbeit (Kap. II 7).

385 Der Humorist [Wien] 22. Juli 1843, S. 587. Die AmZ nennt übrigens für Wien mit 15–20.000 Florin niedrigere Zahlen, AmZ 1843, Sp. 518.

386 „*Sie singt, sie spielt Violine, sie hat tausend Talente*“, Nouvel Esprit des Journaux Français et Étrangers Dez. 1790, S. 323.

387 „*Elle a bien mieux réussi sur le violon*“, Mercure de France 1790, S. 153.

„gute und feste Sängerin, ihre Stimme ist klar, stark und angenehm“³⁸⁸, geht jedoch ausführlicher auf die herausragenden violinistischen Qualitäten Gerbinis ein und konstatiert, „Kenner behaupten, daß sie fast alle Virtuosen, die sie gehört hatten, übertrifft“³⁸⁹. Es sei zudem an die bereits zitierte Sichtweise Giovanni Battista Viottis, geäußert in einem Brief an William Bassett Chinnery, erinnert. „As far as I can recall she did not make an impression on anyone, especially since she came as a singer and only a rather so so one at that...“³⁹⁰.

Ab dem Sommer 1803 konzentrierte sich Luigia Gerbini ausschließlich auf ihre Tätigkeit als reisende Virtuosin. Auch dabei präsentierte sie sich als Doppelkünstlerin, indem sie sang und Violine spielte. Doch die Gewichtung verschob sich: Während sie bei ihren Festanstellungen oft insbesondere als Mitglied von Bühnenensembles wahrgenommen wurde, das in den Zwischenakten geigte und allenfalls gelegentlich neben der Ensemblesleistung auftrat, lag nun der Blick auf der Virtuosin, die eigene Konzerte gab und darin auf einem ungewöhnlichen Instrument konzertierte. „Signora Luigia Gerbini aus Turin, die sich als Opernsängerin in Lissabon aufgehalten hat, gab vor kurzem ein Konzert in Braunschweig, das seiner Merkwürdigkeit wegen hier angezeigt zu werden verdient. Das Instrument, auf dem sie sich mit wahrhafter Virtuosität auszeichnete, war – die Violine“³⁹¹. Die „Zeitung für die elegante Welt“ verschweigt in der folgenden Besprechung der künstlerischen Leistungen nicht, dass Luigia Gerbini in Braunschweig 1803 auch sang, das Gewicht liegt jedoch nun auf der ungewöhnlichen Instrumentenwahl. Auch weiterhin blieben die Vergleiche zwischen Gesang und Violinspiel nicht aus. Die „Zeitung für die elegante Welt“ kommentiert am Schluss der schon zitierten Rezension: „Als Sängerin ist sie ausgezeichnet, obgleich nicht in dem Grade merkwürdig, wie als Violinspielerin“³⁹². Auch die AmZ kommt zu einem ähnlichen Ergebnis. Sie schreibt über dasselbe Braunschweiger „Konzert, worin sie sich als Violinistin sehr gross, als Sängerin etwas weniger gross zeigte“³⁹³. Und über einen Auftritt in Berlin kurz darauf notiert jene Leipziger Zeitschrift, „ihr Gesang gefiel weniger als ihr Violinspiel“³⁹⁴. In den folgenden Jahren trat sie zwar weiterhin als Sängerin auf, dennoch rückte die Geige als künstlerisches Mittel in den Konzerten in den Vordergrund. Die vorliegenden Kritiken zu ihrer Reise des Jahres 1810 durch den deutschsprachigen Raum sprechen sie stets als Violinspielerin an, von etwaigem Gesang ist selten zu lesen³⁹⁵. Den in Konzerten dieser Zeit obligatorischen Vokalanteil übernahmen stattdessen meist andere SängerInnen.

388 Journal des Luxus und der Moden 1806, S. 143.

389 Ebd.

390 Zit. nach Yim, *Viotti and the Chinnerys*, S.164.

391 Zeitung für die elegante Welt 1803, Sp. 1066.

392 Ebd.

393 AmZ 1803/04, Sp. 264.

394 Ebd., Sp. 247.

395 Hans Bloesch zitierte Bemerkung zum „großen Vokal- und Instrumentalkonzert“ im Febr. 1810 in Bern zeigt indes, dass Luigia Gerbini keineswegs nun ausschließlich als Geigerin tätig war, Bloesch, *Die bernische Musikgeschellschaft*, S. 37.

3.4 Rezeption

Hier soll es nicht um die Wahrnehmung der Sängerin, sondern um die der Geigerin Luigia Gerbini gehen. Dazu liegen vor allem aus den Jahren 1803 bis 1810 einige Beurteilungen vor, die in jener Zeit in der deutschsprachigen Presse erschienen und insbesondere das Violinspiel der Musikerin fokussieren. Diese Texte sehr unterschiedlicher Länge – von der Kurzbesprechung bis zum fünfseitigen Artikel – geben Auskunft über Programme, die Sicht der Zeitgenossen auf die Spielkünste der Geigerin, sie zeugen aber auch von der Rezeption vor dem Hintergrund des Geschlechts.

Auffällig ist bei der Durchschau dieser Besprechungen die hohe Anerkennung der violinistischen Fähigkeiten Luigia Gerbinis. Dies gilt für die kurzen Kommentare in der AmZ ebenso wie für die Bemerkungen in den feuilletonistischen Zeitungen und auch für die lokalen Medien. Aus Kassel berichtet das „Morgenblatt für gebildete Stände“ 1810, „*der Beyfall, den ihr [Gerbinis] seelenvolles Spiel davon trug, und das laute Applaudiren der wenigen, aber ächten Liebhaber, waren ehrenvoll für die Künstlerinn. Sanft und doch kraftvoll war ihr Bogenstrich, rein wie Gold die hohen Töne; mit italienischer Methode wechselten Piano und Forte, und der Vortrag war unvergleichlich*“³⁹⁶.

Es finden sich in den vorliegenden Texten nur wenige sachlich begründete Einwände gegen ihr Spiel. In Stockholm trat Luigia Gerbini am Ende des Jahres 1812 auf und spielte Violinkonzerte Viottis und Rodes. „*Sie besitzt viel Fertigkeit, Genauigkeit u. Kraft: mehr Gefühl und weniger Ziehen der Töne (das nun endlich übel genug berüchtigte Miau der Violinisten) sind wol alles, was man ihrem Spiele hier noch wünschen musste*“³⁹⁷. In einem späteren Text insistiert der Stockholmer Korrespondent der AmZ auf diesem Punkt und umschreibt ihn näher, kreidet der Geigerin „*das auch hier zuweilen angebrachte Ziehen der Töne bey weiten Intervallen, und einige falsche Töne im mittlern Solo des ersten Allegro*“³⁹⁸ eines Rode-Konzerts an. Was mit dem „*Miau*“ gemeint ist, wird in der AmZ an anderer Stelle in einer Beschreibung von Louis Spohrs Violinspiel beschrieben: „*das Herauf- und Herunter-Rutschen mit einem und demselben Finger nach allen möglichen Intervallen – [...] das künstliche Miau, wie man es nennen möchte, wenn es nicht neckend klänge*“³⁹⁹. Damit dürfte also das Portamento gemeint sein, das Lagenwechsel hörbar macht und als Ausdrucksmittel einerseits die espressiven Möglichkeiten des Instruments erhöhte (vgl. Kap. I 4.1.1), andererseits aber, wie an den zitierten Quellen zu erkennen, bei Zeitgenossen nicht immer beliebt war. Es ist dies also ein ästhetischer Einwand, keine Frage der geigerischen Qualität.

Doch auch in anderer Hinsicht ist die Reflexion über bestimmte Spieleigenschaften der Geigerin markant. Oft wurden ihrem Violinspiel Attribute wie Stärke und Kraft zugeschrieben. Eine solche Bewertung stand im Gegensatz zu Eigenschaften, die

396 Morgenblatt für gebildete Stände 1810, S. 1044.

397 AmZ 1812, Sp. 868.

398 Ebd. 1813, Sp. 98.

399 Ebd. 1808, Sp. 313.

Frauen zugeordnet wurden⁴⁰⁰. Bereits im Kap. I 4.1 wurde darauf hingewiesen, dass sich für die Musikkritik durch diese Spielweise besondere Rezeptionsprobleme stellten. Aus Wien schreibt die AmZ 1807 mit sichtbarem Erstaunen über „*Mad. Gerbini, eine Schülerin Pugnani's, deren ausserordentliche Kraft des Bogens, deren Stärke in Passagen und Schwierigkeiten für ein Frauenzimmer bey nahe bis zum Unglaublichen geht*“⁴⁰¹. Der Frankfurter Korrespondent derselben Zeitschrift notiert 1810: „*Sie besitzt eine grosse Gewandheit und Festigkeit in allen Stricharten, die sie kräftig, wie ein Mann, in den geschwindesten und bedeutendsten Passagen anwandte, und spielte alles so bestimmt und präcis, wie man es von einem Frauenzimmer nicht erwartet und gewiss auch sehr selten zu hören bekommt*“⁴⁰². Für die Kritiker stand es also offenbar außer Frage, dass die Spielweise Gerbinis zu ihrem Geschlecht ins Verhältnis gesetzt werden musste, wobei ein kräftiger Strich und ein lauter Ton einmal mehr klar als männlich betrachtet wurde. Die Zueignung vermeintlich männlicher Qualitäten dürfte der Autor des eben genannten Zitats als Kompliment gemeint haben, offensichtlich hatte er einer Frau kaum zugetraut, „*wie ein Mann*“ zu spielen. Das „Morgenblatt für gebildete Stände“, das in demselben Jahr aus Würzburg berichtet, versucht hingegen spürbar, der auch hier attestierten ‚Männlichkeit‘ eine als weiblich empfundene Eigenschaft entgegen zu stellen: „*Weibliche Grazie und männliche Stärke scheinen sich hier vereint zu haben, um eine Künstlerinn hervorzubringen, wie Europa vielleicht nur noch einige besitzt*“⁴⁰³. Darauf folgt eine Aufzählung von Eigenschaften Gerbinis, die explizit vermeintliche Qualitäten beider Geschlechter enthält: „*Ihr [Gerbini] herrlicher Anstand, ihre graziöse Armbewegung, ihr kräftiges, kühnes, markiges Spiel, ihr mannichfaltiger, immer großer, immer meisterhafter Bogenstrich, ihre Präcision, Simplicität und Klarheit, ihr weiches liebliches Cantabile, ihre Leichtigkeit in Ueberwindung der schwersten Passagen aller Art, kurz alles, was man von einem Virtuosen auf diesem Instrumente nach den strengsten Forderungen verlangen kann, das fand man hier*“⁴⁰⁴. Mit dieser Kombination lobt der Autor nicht nur die Qualitäten Gerbinis, er rechtfertigt zugleich auch das Auftreten einer Frau mit Violine, die dazu noch besonders ‚männlich‘ spielen würde, indem er Sichtbares in ihrem Auftreten als für Frauen angemessen benennt (die Bewegung des Bogenarmes wird als „graziös“ benannt) und indem er ihr neben dem markant großen Ton ein „weiches liebliches Cantabile“ attestiert. Kritiken wie dieser ist, bei allem erkennbaren Wohlwollen, die Schwierigkeit anzumerken, mit einer Geigerin umzugehen, die in einer Weise gespielt haben dürfte, die eigentlich von Männern erwartet und als maskulin angesehen wurde.

Luigia Gerbinis großer Ton hatte dabei einen violintechnischen und ästhetischen Hintergrund. Das „Morgenblatt für gebildete Stände“ erklärt 1810: „*Kreuzers Methode erkennt man in ihrem Vortrage und besonders in dem kräftigen Bogenstriche, der so*

400 Siehe etwa die kurze tabellarische Übersicht von Geschlechtscharakteren in: Krell, *Die Polarisierung*, S. 58.

401 AmZ 1807, Sp. 399.

402 Ebd. 1810, Sp. 792.

403 Morgenblatt für gebildete Stände 1810, S. 636.

404 Ebd.

bey einem Frauenzimmer kaum zu erwarten stünde“⁴⁰⁵. Mit dem Hinweis auf Rodolphe Kreutzers „Methode“ mögen vielleicht auch dessen 1796 veröffentlichte (und auch noch heute zum Kern der violinistischen Lehrwerke zählende) 42 *Études et caprices* gemeint sein, aber auch die *Méthode de Violon*, die Kreutzer 1803 in Paris gemeinsam mit Baillot und Rode herausgegeben hatte. Mit einer solchen Zuordnung wird Luigia Gerbini ästhetisch zur französischen Violinschule gezählt. Dass der Autor die „kräftigen Bogenstriche“ als bei Frauen „kaum zu erwarten“ empfindet, zeugt einmal mehr von den Zuordnungsproblemen, welche diese spezifische Spielweise für Geigerinnen bedeutete (vgl. Kap. I 4.1.1).

Bei aller Inkompatibilität dieser Spielweise mit den Vorstellungen von musizierenden Frauen entstanden daraus für die Berufsmöglichkeiten Luigia Gerbinis nicht nur Nachteile. Auf welche Weise die am Geschlecht und der Instrumentenwahl orientierte Wahrnehmung die Geigerinnen in ihren Möglichkeiten beschnitten, wurde im ersten Teil der Arbeit ausführlich dargelegt. Doch dürfte dies auch eine andere Seite gehabt haben, die für Frauen in der Praxis durchaus Vorteile bot: Der Aspekt des Kuriosen und Ungewöhnlichen, der grundsätzlich nicht nur für Luigia Gerbini vorteilhaft sein konnte, sondern auch für andere Geigerinnen. Wenn eine Frau ein Instrument spielte, dass eigentlich Männern vorbehalten war, dann mochte dies zwar für Kritik sorgen. Gleichzeitig enthielt dies aber auch Eigenarten des Ungewöhnlichen, Seltenen, vielleicht auch Verruchten und Unmoralischen und wirkte damit nicht nur abstoßend, sondern gleichzeitig auf gewisse Weise anziehend. Die Diskussionen um die Instrumentenwahl enthielten oft auch diese Seite. Wenn, wie schon im ersten Teil dieser Arbeit (siehe Kap. I 3) über den Auftritt von Nanette Oswald zitiert, „mehrere [sic] Damen [...] die Augen zu [drückten], da sie kein Frauenzimmer mit der Geige am Kinn, und keine weiblichen Finger die Violinsaiten berühren sehen wollten“⁴⁰⁶, dann demonstriert das einerseits das starke Empfinden des Unpässlichen bei den Zuseherinnen. Dennoch ist das Publikum dem Konzert keineswegs ferngeblieben, und aus den Kritikerworten scheint neben der eklatanten, demonstrativ geäußerten Ablehnung unterschwellig auch der Reiz dessen, gleichsam also der Aspekt des ‚schönen Schauderns‘, zu sprechen. Je mehr die Frage der Zulässigkeit von Violinistinnen gestellt und in den Medien diskutiert wurde, desto mehr enthielten die Auftritte von Geigerinnen den Reiz des Verruchten. Etwas später, nach den Erfolgen der Milanollos und der Cellistin Lise Cristiani*, wurde die Anziehungskraft des auf der Bühne zur Schau gestellten Tabubruchs auch deutlich formuliert. 1845 ist in den „Grenzboten“ zu lesen: „Ueberhaupt quält sich dermalen das Virtuosenenthum auf das Grausamste ab, nur um neue Reize, neue Phasen zu entfalten, die seinem verblichenen Nimbus frischen Glanz verleihen könnten; zuerst kommen die Kinder, dann die Frauen, und jetzt [mit Bezug auf einen dunkelhäutigen Flötisten] drängen sich sogar die verschiedensten Racen der Erde in den Concertsaal“⁴⁰⁷. Heinrich Ehrlich weist auf die Werbewirksamkeit des Kuriosen hin, bezieht das nun aber konkreter auf Geigerinnen. Die Wiener

405 Ebd., S. 1160.

406 NZfM 1837 II, S. 43.

407 Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst 1845, S. 539f.

Verhältnisse der Mozart-Zeit betrachtend, blickt er 1872 auf das Interesse an Konzerten von VirtuosInnen zurück und benennt, obwohl offenbar beide Geschlechter und sämtliche Instrumente einbeziehend, gerade Geigerinnen als erfolgreich – ein erstaunliches Urteil: „Nur besonders seltsame Erscheinungen konnten auf großen Zulauf rechnen, vorzüglich die Geigerinnen, unter denen ein Fräulein Ringbauer[*] und eine Dlle. Strinaschi ihrer Zeit so berühmt waren, wie in unserer die Milanollo und Ferni“⁴⁰⁸.

Auch – und vielleicht gerade – für Luigia Gerbini gilt, dass sie für Erstaunen sorgte und mit ihrer ungewöhnlichen Instrumentenwahl Interesse weckte. Über ihr Konzert in Braunschweig 1803 findet die „Zeitung für die elegante Welt“, dass dieses „seiner Merkwürdigkeit wegen hier angezeigt zu werden verdient. Das Instrument, auf dem sie sich mit wahrhafter Virtuosität auszeichnete, war – die Violine“⁴⁰⁹. Neben der Anerkennung geigerischer Meriten hebt ein solcher Kommentar die Besonderheit des Handelns Luigia Gerbinis heraus und macht auch von dieser Perspektive heraus auf sie aufmerksam. Der Geigerin selbst war das Ungewöhnliche ihres musikalischen Handelns bewusst, und bei allen Nachteilen, die das Spiel dieses damals eigentlich für Männer gedachten Instruments für diese Frau mit sich gebracht hat, wusste Luigia Gerbini gerade auch die Instrumentenwahl werbewirksam für sich zu nutzen.

CORRI'S ROOMS.

THE CELEBRATED
SIGNORA GERBINI,
FROM ITALY.
Distinguished for her most extraordinary Performance on
the VIOLIN.

SIGNORA GERBINI, Pupil to the well-known PUGNANI and VIOTTI; whose abilities are so uncommon on an Instrument seldom attempted by Female Performers, Mr CORRI is happy to have been able to engage, for the gratification of the Public of Edinburgh, and she will make her Appearance at his Rooms, for ONE NIGHT only,
On FRIDAY, the 15th MAY 1815,

AT A
GRAND CONCERT
OF
VOCAL AND INSTRUMENTAL MUSIC,

ACT I.
Grand Symphony—Mozart.
Scotch Song—Mr TEMPLETON.
Concerto Clarinet—Mr LONGH.
Italian Song—SIGNORA GERBINI.
Glee—"Here in cool grove"—Messrs SWIFT, TRAUMAN, TEMPLETON, and LEES—Earl of Mornington.
Grand Concerto Violin—SIGNORA GERBINI—Rode.

ACT II.
Cimarosa's celebrated Overture to Horace.
Glee—"A Knight there came"—Messrs TRAUMAN, SWIFT, TEMPLETON, and LEES—Coole.
Air, with Variations, Violin—SIGNORA GERBINI—Lebone.
Song—"Pleasure my former ways"—Mr SWIFT—Handel.
Glee—"If sadly thinking"—(Irish Air)—Messrs TRAUMAN, TEMPLETON, and LEES.
Grand Polonaise, Violin—SIGNORA GERBINI—Rode.
Finale—Haydn.

Leader of the Band, Mr STABILINI.
Piano Forte, Mr CORRI.

To begin at eight o'clock.
Tickets, 5s each, to be had at Mr CORRI's Music Shop, and at the Rooms on the Night of the Concert.

Abb. 16: Konzertanzeige aus dem Caledonian Mercury [Edinburgh] 15. Mai 1815.

408 Heinrich Ehrlich, *Schlaglichter und Schlagschatten aus der Musikwelt*, Berlin 1872, S. 7.

409 Zeitung für die elegante Welt 1803, Sp. 1066.

Dies zeigt eine Anzeige aus dem schottischen „Caledonian Mercury“, in dem 1815 ein Konzert in Edinburgh unter Mitwirkung der Geigerin inseriert wird. „*Signora Gerbini, Pupil to the wellknown PUGNANI and VIOTTI; whose abilities are so uncommon on an Instrument seldom attempted by Female Performers*“⁴¹⁰. Ganz gleich, ob dies als selbstbezogene, eigene Äußerung oder als Werbetext eines im Sinne der Geigerin handelnden Dritten zu interpretieren ist, der Ausschnitt aus dem Inserat zeugt davon, wie klar auch Luigia Gerbini der Werbewert der seltenen Instrumentenwahl war. Dass sich dies ausgerechnet bei Gerbini findet, mag dabei kein Zufall sein. Durch die oben beschriebene, besonders markante, kräftige, bisweilen als ‚männlich‘ rezipierte Spielweise könnte in ihrem Fall die Diskrepanz zwischen geschlechtsbedingten Erwartungen und klingendem Resultat ihres Handelns besonders deutlich ausgefallen sein (siehe dafür auch Kap. I 4.1).

3.5 Reisevirtuosentum als Rezeptionsfaktor

Doch es scheint, als gäbe es noch einen anderen Grund dafür, dass die Medien bei Violinistinnen wie Luigia Gerbini oder Giulia Paravicini im besonderen Maß auf die Instrumentenwahl und das Geschlecht abzielten: Als von Ort zu Ort ziehende Reisevirtuosinnen wurden sie anders wahrgenommen als ortsansässige Spielerinnen, waren bisweilen den Rezensenten schutzlos ausgeliefert. Dies unterschied sie von einigen anderen Violinistinnen ihrer Zeit, bei welchen neben die Sicht auf die ungewöhnliche Instrumentenwahl eine andere Perspektive der Wahrnehmung trat. So spielte im frühen 19. Jahrhundert bei Kindervirtuosinnen das Geschlecht als Rezeptionsgröße eine untergeordnete Rolle. Ihr öffentliches Musizieren legitimierte sich aus dem kindlichen Alter.⁴¹¹ Wie wertvoll der Schutzraum der Kindervirtuosinnen für jugendliche Geigerinnen sein konnte, ist am Beispiel Teresa Milanollos erkennbar, die auch noch in ihrem 16. Lebensjahr in Wäschehöschchen gesteckt wurde, um den Nimbus der Kindervirtuosin zu wahren.⁴¹² Vergleichsweise sei auf andere Violinistinnen hingewiesen, die in dieser Arbeit porträtiert werden: Dass Theresia Mager zumindest nach vorliegenden Quellen kaum mit Fragen einer geschlechtsgemäßen Instrumentenwahl konfrontiert wurde, dürfte auch mit dem jugendlichen Alter und der damit entsprechenden Wahrnehmung zu tun gehabt haben. Wenn ein solches Mädchen dann, wie über Theresia Mager berichtet, zudem für die Ernährung der Familie verantwortlich war, mögen solche Fragen noch weiter in den Hintergrund gerückt sein. Gleiches gilt auch für die

410 Caledonian Mercury [Edinburgh] 15. Mai 1815.

411 Freia Hoffmann, „*Miniatur-Virtuosinnen, Amoretten und weibliche Engel. Weibliche Wunderkinder im frühen Bürgertum*“, in: *NZfM* 3 (1984), S. 11–15, hier S. 13f. Zum Phänomen der Kindervirtuosinnen siehe auch Ingrid Fuchs, „*Bewunderungswerthes Kind! Deß Fertigkeit man preißt... 'Beispiele der Beurteilung musikalischer Wunderkinder vom 18. bis 20. Jahrhundert*“, in: *Beethoven und andere Wunderkinder. Wissenschaftliche Beiträge und Katalog zur Ausstellung*, hrsg. von Ingrid Bodsch [et al.], Bonn 2003, S. 29–58.

412 Volker Timmermann, „*„So kann aber auch kein Mann spielen!“ Der zeitgenössische Blick auf die Schwestern Milanollo in Wien 1843*“, in: „*...mein Wunsch ist, Spuren zu hinterlassen...*“. *Rezeptions- und Berufsgeschichte von Geigerinnen* (= Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender 1), hrsg. von Carolin Stahrenberg u. Susanne Rode-Breymann, Hannover 2011, S. 22–43, siehe auch die Abb. 3, Kap. I 3.3.2 hier in dieser Arbeit.

erwachsene Elisabeth Filipowicz, die als Opfer und Flüchtling der gescheiterten Polnischen Revolution wahrgenommen wurde – auch dies ein Merkmal, das zumindest neben die geschlechtsspezifische Wahrnehmung trat und letztere abmilderte. Dass mit einer mit dem Sekretär des Gotha'schen Prinzen August verheirateten Regina Schlick, die zudem gemeinsam mit ihrem Mann (und später mit der Tochter) den Gothaer Hof und dessen musikalisches Engagement repräsentierte, ebenfalls anders umgegangen wurde als mit einer beliebigen Reisevirtuosin, dürfte ebenfalls einleuchten. Luigia Gerbini hatte, soweit erkennbar, einen solchen Schutzwall ebenso wenig wie Giulia Paravicini.

Auch der Aspekt des Flüchtigen spielte bei durchreisenden Virtuosinnen für die Perspektive der Kritiker eine Rolle: In solchen Fällen hatten die Autoren kaum Rücksicht zu nehmen auf eine lokale Lobby der Künstler, mussten sich nicht gegenüber örtlichen Mäzenen, aber beispielsweise auch nicht gegenüber dem Stammpublikum der jeweiligen ‚Local Heroes‘ verteidigen. Auch gegenüber den Künstlern waren Kritiker kaum in der Pflicht, sich zu rechtfertigen, da diese ohnehin auf der Durchreise waren, in vielen Fällen gar bei Erscheinen der Kritik längst den Ort verlassen hatten. Kritiker konnten bei Reisevirtuosinnen also ihrer Feder freieren Lauf lassen bis hin zum Verriss, mussten aber andererseits, gerade bei Fehlen der lokalen Komponente, textlich nach Aufhängern und Besonderheiten suchen, um dem Lesepublikum die durchreisende, vor Ort bis dato unbekannte Musikerin näher zu bringen. Auffälligkeiten wie die Instrumentenwahl einer Frau boten sich dabei geradezu an – eine Konstellation, die oft am Einzelbeispiel der betrachteten Künstlerin zu allgemeinen Reflexionen über das Phänomen der Geigerin führte. Dabei sagten diese Texte mehr über die Grundhaltung der Autoren aus als über die Fähigkeiten der jeweiligen Violinistin selbst. Entsprechend mussten solche textualisierten Überlegungen über die Statthaftigkeit des Violinspiels von Frauen nicht zwingend abwertend sein. Um noch einmal zu Giulia Paravicini zurückzukehren: Die seltene Ausnahme, in der ein Rezensent Partei nahm für violinspielende Frauen, findet sich wieder im Zusammenhang mit ihr in der „Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung“ 1828: *„Es ist überhaupt dies Streben von Seiten einer Dame, sich dem energischen Schaffen der männlichen Art und Weise zu nähern, als ein grosses Zeichen der Zeit zu beachten“*⁴¹³. Das Beispiel zeugt davon, dass hier einmal ein Autor das Prinzip der Hierarchie auf Basis der Geschlechtscharaktere benennt und danach infrage stellt: *„Wir nennen unsere Zeit nämlich die in der Entzweiung begriffene, die nach der Erkenntniss des Besitzes ringende, und gestehen nur noch dem Weibe das unmittelbare Verhältniss und Leben in der Natur, die Welt des Gemüthes, des unbewussten Gefühls zu, dagegen der Mann in der Besonnenheit schon absolute Freiheit sich errungen habe. Wie erfreulich muss es uns sein, wenn wir auch den sogenannten schwächeren Theil der Erdbewohner, das Weib, nach dieser höheren Freiheit der Idee, nach dieser concret abgeschlossenen Individualität“*⁴¹⁴ streben sehen. In den aufgefundenen Pressereaktionen auf durchreisende Virtuosinnen bleibt eine solche Wertung jedoch die einsame Ausnahme. Doch auch umgekehrt hielten sich die Kritiker

413 Berliner Allgemeine musikalische Zeitung [Marx] 1828, S. 24.

414 Ebd.

zurück: Bei allen Diskussionen um das Geschlecht von Geigerinnen, wie sie gerade anhand der italienischen Reisevirtuosinnen Gerbini und Paravicini zu erkennen sind, vermieden Rezensenten offenbar deutliche Verrisse ihrer künstlerischen Leistungen weitgehend. Es ist schwer abzuschätzen, in welchem Maße hier Galanterie von Bedeutung war, welche Faktoren zudem in die Texte einfließen. Ablehnung gab es dennoch: Ein Leser des „Newcastle Weekly Chronicle“ mit dem Namen Timothy Plain sah sich angesichts der Auftritte Gerbinis genötigt, an das Blatt einen Leserbrief zu schreiben: *„It is unseemly as well as uncommon to behold a female playing the violin and prejudice will operate, along with her other defects, to prevent her retaining the good opinion of the public“*⁴¹⁵. Plain fand das Auftreten einer Geigerin also so ungehörig, dass er sich um den guten Ruf der Frau sorgte. Aussagen anderer Musiker sind zudem über Giulia Paravicini überliefert. Bekannt geworden ist das Diktum Louis Spohrs, der sie 1817 in Neapel mit einem Violinkonzert Pierre Rodes hörte: *„Ich bin es schon gewohnt, mein Instrument von Frauenzimmern mißhandeln zu hören, so arg wie von Madame Paravicini aber habe ich es noch nicht erlebt“*⁴¹⁶. Dies ist eine Aussage, die im ersten Augenblick eine klar ablehnende Haltung Spohrs gegenüber geigenden Frauen zu offenbaren scheint. Der Eindruck wird zudem dadurch bestätigt, dass Spohr seiner späteren Frau Dorette bezüglich der Violine *„riet, dieses für Frauenzimmer unpassende Instrument nicht weiter zu kultivieren“*⁴¹⁷. Dennoch sei, bei aller aus den Worten sprechenden Reserviertheit gegenüber Geigerinnen, im Fall Paravicini auf den Kontext verwiesen. Denn Spohrs unwirsche Herabsetzung der Geigerin hatte sicher auch damit etwas zu tun, dass diese ausgerechnet ein Violinkonzert Rodes spielte – einem Geigerkomponisten also, den Spohr sehr bewunderte. Von den Werken Rodes aber hatte Spohr klare Vorstellungen, er spielte diese selbst ausgiebig, zudem eignete er sich den geigerischen Stil Rodes so sehr an, dass er, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, sich selbst als *„getreueste Kopie von Rode unter allen damaligen jungen Geigern“*⁴¹⁸ bezeichnete. An Spohrs zitierten Satz schließt sich an: *„Dies nahm mich um so mehr Wunder, da sie sich einigen Ruf erworben hat und voller Präntentionen ist; so hat sie z.B. erzählt, sie habe Rode in Wien gehört, er habe bei ihr aber nur Mitleid erregt. Hier war nun die Reihe an ihr, Mitleid zu erregen, wenn man es für Arroganz und Ungeschicklichkeit überhaupt haben kann“*⁴¹⁹. Dass Giulia Paravicini über Rode in Spohrs Gegenwart auch noch lästerte, dürfte das Urteil des Kasseler Musikers endgültig verfestigt haben.

Noch eine weitere Äußerung eines Kollegen ist über Giulia Paravicini überliefert. Sie stammt von Moritz Hauptmann, einem Schüler Spohrs, der aus Kassel am 24. November 1834 an Franz Hauser von einem der letzten bekannten Auftritte Giulia Paravicinis berichtete. Er schreibt zunächst über ihr Spiel: *„Mad. Paravicini die Geigerin hat sich hören lassen, ich wollte sie käme nicht nach Leipzig, wenigstens brauchen Sie nicht der*

415 Pegg, *Newcastle's Musical Heritage*, S. 31.

416 Spohr, *Lebenserinnerungen* Bd. 2, S. 20.

417 Ebd., Bd. 1, S. 95.

418 Ebd., Bd. 1, S. 66.

419 Ebd., Bd. 2, S. 20.

*Kunst wegen hinzugehen — ein altmodig verfallenes Luftschloß — traurig ist's, daß die arme Frau es noch zu Brode braucht, ich meine, der Name hätte sonst guten Ruf gehabt*⁴²⁰. Die zuletzt genannte soziale Komponente führt Hauptmann dann weiter aus, wobei die Lebensumstände, auf die er anspielt, heute nicht mehr bekannt sind: *„Der Mann soll ihr das Vermögen durchgebracht haben — wie oft wiederholt sich diese Geschichte bei solchen Weibern, wenigstens wird's bei vielen gesagt*⁴²¹. Hauptmanns Äußerung und die verallgemeinernde Abqualifizierung *„solcher Weiber“* – sicher alles andere als freundlich – lässt sich als Hinweis auf eine Art der Sicht auf solch reisende Virtuosinnen interpretieren. Bei Künstlerinnen bezweifelten Zeitgenossen ohnehin, dass sie den Ansprüchen an Frauen der Zeit entsprechen würden. Der Aufklärer und Pädagoge Joachim Heinrich Campe (1746–1818) schreibt in seinem *„Vaeterlichen Rath für meine Tochter“*: *„Unter hundert preiswürdigen Tonkünstlerinnen, Zeichnerinnen, Stickerinnen, Tänzerinnen u. s. w. möge wol kaum Eine gefunden werden, die zugleich alle Pflichten einer vernünftigen und guten Gattin, einer auf alles aufmerksamen und selbstthätigen Hausfrau und einer sorgfältigen Mutter – ich will nicht sagen, wirklich erfüllt, sondern zu erfüllen nur versteht*⁴²². Wurde auf künstlerisch tätige Frauen ohnehin schon kritisch geblickt, wurde bei Violinistinnen zudem der Konventionsbruch und das Unschickliche der Instrumentenwahl gesehen, so trugen bei Frauen wie Giulia Paravicini und Luigia Gerbini noch die für Frauen fragwürdigen Reisebedingungen und die oben angedeutete fehlende öffentliche Lobby durchreisender Virtuosinnen zum Bild der unsteten, den gängigen gesellschaftlichen Ansprüchen wenig entsprechenden Frau bei.

In der Rezeption der Reisevirtuosinnen wird die Besonderheit der Instrumentenwahl Violine besonders deutlich. Die Grundhaltungen und Vorurteile, die es gegenüber Geigerinnen gab, manifestierten sich an ihnen wohl am wenigsten gefiltert. Dass Meinungen wie jene Hauptmanns zur Person Paravicini es den Frauen im Berufsalltag nicht unbedingt leichter machten, ist leicht denkbar. Auf der anderen Seite wussten Violinistinnen wie Luigia Gerbini mit derlei Einschränkungen umzugehen – etwa, indem sie dem Violinspiel, für Frauen als besonders wenig geeignet erachtet, mit ihrem Gesang eine sehr akzeptierte Form weiblich-musikalischer Betätigung entgegensetzten. Das Ungewöhnliche ihrer Instrumentenwahl versuchte Gerbini, wie die oben zitierte Anzeige aus England zeigt, zu ihrem Nutzen zu verwenden.

420 Schöne, *Briefe von Moritz Hauptmann* Bd. 1, S. 148.

421 Ebd.

422 Joachim Heinrich Campe, *Vaeterlicher Rath für meine Tochter. Ein Gegenstück zum Theophron. Der erwachsenen weiblichen Jugend gewidmet*, Braunschweig 1791, S. 39f. Campe begründet diese Haltung auf den folgenden Seiten mit der *„Hintansetzung anderer Geschäfte“* (S. 40) durch den Aufwand an „Zeit“ und „Aufmerksamkeit“ sowie Argumenten wie der Gegensätzlichkeit der verschiedenen Tätigkeiten oder den gesundheitlichen Schädigungen durch künstlerische Tätigkeiten.

3.7 Ausbildung als Aspekt der Professionalisierung

Ein weiterer Aspekt der Biographie Luigia Gerbinis ist von besonderem Interesse: Die Violinausbildung und insbesondere die Frage nach ihrem (hauptsächlichen) Lehrer.

Über früheste Ausbildungsstadien Luigia Gerbinis gibt es keine Angaben. Zum wohl wesentlichen Abschnitt ihrer Ausbildung als Geigerin finden sich hingegen unterschiedliche Aussagen in den Quellen. Während frühe lexikalische Schriften (etwa von Choron und Fayolle oder von Macklot) Gerbini als Schülerin Viottis bezeichnen⁴²³, nennen spätere Schriften (so Wasielewski und Berutto) Gaetano Pugnani als ihren Lehrer⁴²⁴. Über die Frage, wer sie denn nun unterrichtet habe, klärt Giovanni Battista Viotti selbst auf. Er schreibt an seinen Freund William Bassett Chinnery: „*Mme Gerbini is a pupil of Pugnani. I heard her for the first time in Paris. I thought that she played very well, that she had a masculine nerve and that she drew a very beautiful sound from an excellent Stradivarius*“⁴²⁵. Wie Denise Yim schreibt, korrigierte Viotti damit die Fehlannahme William Bassett Chinnerys, dass Viotti die Geigerin ausgebildet habe. Auch Chinnery war also von dieser laut Yim schon damals allgemein verbreiteten Falschmeldung, die sich bis ins 20. Jahrhundert fortgesetzt hat, fehlgeleitet worden.

Die falsche Einschätzung William Chinnerys ist schon deshalb bemerkenswert, da er sich nicht nur in der Nähe Gerbinis in Göteborg befand, sondern – davon berichtet ein Brief an Viotti – auch mit ihr im Rahmen eines Privatkonzerts musizierte. Denise Yim schreibt, der Irrglaube, Gerbini sei Viotti-Schülerin, „*was apparently widespread, since the Times of 13 December 1802 [...] made the same error, as did Fayolle in his Dictionnaire*“⁴²⁶. Tatsächlich ist dieser „Times“-Artikel, nach dem Gerbini „*the violin under the tuition of Viotti*“⁴²⁷ studierte, der erste auffindbare Hinweis in einem Periodikum, der dies behauptet. Dennoch lag dem offenbar nicht einfach nur eine Verwechslung eines „Times“-Redakteurs zugrunde. Carl Israel Ruders schreibt schon in einem mit 29. März 1800 datierten Abschnitt seines Buchs, „*Mamsell Gerbini ist eine Zöglerin von Viotti*“⁴²⁸, wobei Ruders’ „Reise durch Portugall“ in deutscher Übersetzung 1808, im schwedischen Original ab 1805 erschien. So ganz überzeugt war jedoch nicht jeder von einer Lehrerschaft Viottis – in deutschsprachigen Zeitschriften findet sich indes auch später noch die korrekte Angabe, sie sei eine Pugnani-Schülerin gewesen.⁴²⁹

423 Choron u. Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs*, Art. „Gerbini (Mademoiselle Luigia)“, S. 269; Macklot, *Conversations-Lexicon oder Encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, 10 Bde., Bd. 4, Stuttgart 1818, Art. „Gerbini (Luigia)“, S. 170; vgl. Yim, *Viotti and the Chinnerys*, S. 164; Sainsbury, *A Dictionary of Musicians* Bd. 1, Art. „Gerbini (Mlle. Luigia)“, S. 273.

424 Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, S. 110; Guglielmo Berutto, *I cantanti piemontesi. Dagli albori del melodramma ai nostri giorni*, Turin 1972, Art. „Gerbini Luigia“, S. 540.

425 Giovanni Battista Viotti an William Bassett Chinnery, 23. Juni 1812, zit. nach Yim, *Viotti and the Chinnerys*, S. 164; siehe auch Lister, *Amico*, S. 272.

426 Yim, *Viotti and the Chinnerys*, S. 164.

427 The Times [London] 13. Dez. 1802.

428 Ruders, *Reise durch Portugall*, S. 97.

429 Z. B. in: *Wöchentliche Unterhaltungen* 1806 II, S. 116; *AmZ* 1807, Sp. 399.

Wie es zu einem solch verbreiteten Fehler kommen konnte, ist unklar. Die Geigerin und Viotti waren miteinander bekannt, der große Geiger hatte sie zumindest ein Mal gefördert. Viotti, der das Pariser Théâtre de Monsieur (später Théâtre Feydeau) 1788 mitgegründet hatte, „*sometimes used his position to create opportunities for young violinists*“⁴³⁰. Der Viotti-Biograph Warwick Lister nennt den erst 16-jährigen Pierre Rode, Meisterschüler Viottis, der 1790 im Théâtre Feydeau auftrat. Und auch Luigia Gerbini, die ebenfalls am Anfang ihrer Karriere 1790 in Viottis Theater spielte und sang (siehe Kap. II 3.2), nennt Warwick Lister in diesem Zusammenhang⁴³¹. Es ist nicht auszuschließen, dass der Gerbini-Förderer Viotti im Rahmen ihrer Auftritte in Paris der Geigerin auch ein paar Tipps oder Lektionen gegeben hat, als ihr Lehrer bezeichnete er sich aber in seinem bereits zitierten Brief von 1812 nicht, sondern nennt Gaetano Pugnani als ihren Ausbilder.

In diesem Zusammenhang entsteht der Eindruck, Luigia Gerbini habe kaum Interesse daran gehabt, selbst über ihre Ausbildungsverhältnisse aufzuklären – William Chinnery musste aus Göteborg erst einen Brief nach London schicken, um mehr über sie zu erfahren. Vielleicht war sie gar selbst die Quelle der Falschmeldungen. Laut dem „Morgenblatt für gebildete Stände“ übernahm sie 1810 gar ganz bewusst diese Behauptung: „*Sie erklärt sich selbst für eine Schülerinn Viottis*“⁴³². 1815 machte sie in Edinburgh mit dem vermeintlichen Lehrer Viotti Werbung in einer Anzeige (siehe Abb. 16) für ein eigenes Konzert, in der sie sich „*Pupil of the wellknown Pugnani and Viotti*“⁴³³ bezeichnet.

Für Luigia Gerbini bedeutete es mutmaßlich einen Vorteil, als Viotti-Schülerin zu gelten. Dieser war nicht nur selbst hoch berühmt, seinem Unterricht waren erstklassige Schüler entsprungen. Geiger der nächsten Generation aus dem Viotti-Umkreis, allen voran sein Meisterschüler Pierre Rode, hatten einen erstklassigen Ruf und sorgten für die enorme Bedeutung der französischen Violinschule um und nach 1800. Es war ein Ritterschlag, Viotti-Schüler zu sein, und dürfte die Möglichkeiten der professionellen Entfaltung erhöht haben. Ein bekannter Lehrername galt als Gütesiegel, lautete er Viotti (oder später Rode, Kreutzer oder Baillot), wies er auf eine bestimmte, als besonders hochstehend angesehene Spielweise hin. Im Fall Luigia Gerbinis mochte die falsche Lehrerangabe durchaus glaubwürdig erscheinen, da ihr in Kritiken sehr oft – und auch dann, wenn sie dem korrekten Lehreramen Pugnani zugeordnet war – eine besonders deutliche, energische Bogenführung attestiert wurde – eine Eigenschaft also, die nach zeitgenössischen Medienberichten gerade für Viotti und seine Schüler galt. „*Kreuzers Methode erkennt man in ihrem Vortrage und besonders in dem kräftigen Bogenstrich, der so bey einem Frauenzimmer kaum zu erwarten stünde*“⁴³⁴, glaubt dann auch das „Morgenblatt für gebildete Stände“. In den Mitauer „Wöchentlichen Unterhaltungen“ weiß der Autor, dass Luigia Gerbini Schülerin Pugnanis war, ordnet

430 Lister, *Amico*, S. 146.

431 Ebd., S. 146f.

432 Morgenblatt für gebildete Stände 1810, S. 1160.

433 Caledonian Mercury 15. Mai 1815.

434 Morgenblatt für gebildete Stände 1810, S. 1160.

sie aber hinsichtlich der Spielweise in den Dunstkreis der von Viotti begründeten französischen Schule. „Zwar spielt sie nicht in der Rodeschen Manier, welche die neueste pariser Schule, als die beliebteste, adoptirt zu haben scheint; allein ich kann nicht glauben, daß sie deshalb mit den Vorzuegen einzelner Theile dieser Methode unbekannt sey, denn sie giebt ihr in mehrern Stuecken großen Beyfall, hat aber dennoch ihre eigene, weniger pathetische, Manier beybehalten“⁴³⁵. Später, nach den beiden Würzburger Konzerten von 1810, verfasste ein offenbar fachkundiger Autor, der auch das Lehrwerk Rodes, Kreutzers und Baillots zitiert, eine Kritik über ihr Spiel. Dieser Text – neben dem Vorgenannten der ausführlichste und ergiebigste zu Gerbinis Violinspiel – nennt keinen Lehrernamen. Aber auch er weist auf die Verwandtschaft ihrer Spielweise zur französischen Schule hin. Unter anderem spielte Luigia Gerbini in Würzburg Variationen in E-Dur von Pierre Rode⁴³⁶, „mit deren bravem Vortrage sich der dahiesige Großherzogl. Hofviolinist [Kaspar] Reuschel⁴³⁷ in dem ersten Liebhaber-Concert so viele Ehre erworben hatte. In dem Spiele der beyden [Reuschel und Gerbini] bemerkte man deutlich, daß sie beyde in den Geist der Rodischen Spielart eingedrungen sind“⁴³⁸. Zwar schränkt sowohl der Autor des Mitauer als auch jener des Würzburger Textes die Parallelen zwischen der französischen Schule und der Spielweise Gerbinis ein, indem sie auf die Individualität ihres Spiels in langsamen Sätzen hinweisen. „Wenn man nun bedenkt“, so die „Wöchentlichen Unterhaltungen“, „daß schon bey einer Sache, die nur gewöhnliche Fertigkeit erfordert, und also noch vielmehr bey einer Kunst, kein Kuenstler die saemmtlichen einzelnen Vollkommenheiten aller andern Kuenstler in sich vereinigen und getreu nachbilden zu koennen, sich getrauen duerfte; so wird man keine gegruendete Ursache haben, diese treffliche Kuenstlerin darin zu tadeln, daß sie ihre eigne zusammengesetzte Manier – waere es auch nicht die allerneueste – beybehaelt. Sie ist gewiß faehig, mit richtigem und ausdruckvollem Akcent, den Gesang, so wie das Sostenuto und Portando im Adagio und Largo, obwohl nur in ihrem eignen Geschmack, vorzutragen“⁴³⁹. Trotz solch angesprochener Individualität und der „Manier“, die eben nicht „die allerneueste“ sei, werden von den Rezensenten durchaus die Verbindungen zu einer bestimmten, als aktuell und hoch stehend angesehenen Spielweise gezogen. Für diese standen die Namen Viottis sowie die der besten französischen Geiger jener Zeit. Auch vor diesem Hintergrund ist der eigentlich wohl falsche Lehrername Viotti zu sehen: als Mittel, dem zeitgenössischen Publikum schon im Vorfeld ihrer Auftritte eine Vorstellung von einer Spielweise zu geben, welche – obwohl Viotti und Gerbini beide von Pugnani ausgebildet worden waren – um 1800 nicht mit dem gemeinsamen Lehrer, sondern mit Viotti und den jungen Franzosen assoziiert wurde. So falsch der Lehrername also auch gewesen sein mag, die damit verbundene Einordnung war es eher nicht.

435 Wöchentliche Unterhaltungen 1806 II, S. 116f.

436 Wohl ein *Air varie*, siehe RISM, online: <http://opac.rism.info/search?documentid=450018522>, Zugriff am 27. Juli 2013.

437 Kaspar Reuschel (1783–1846), zu Reuschel vgl. Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon* Bd. 2, S. 201f.

438 Fränkisch-Würzburgische Chronik 1810, Sp. 436.

439 Wöchentliche Unterhaltungen 1806 II, S. 117; vgl. die Kritik an ihrem Spiel langsamer Sätze in: Fränkisch-Würzburgische Chronik 1810, Sp. 434f.

Die Bedeutung von LehrerInnen sollte indes nicht unterschätzt werden. Um 1800 waren Werbemöglichkeiten für die eigenen Künste kaum entwickelt. Das Textformat Konzertkritik in Zeitungen und Zeitschriften war noch zu wenig ausdifferenziert, Auflagen und Verbreitung entsprechender Blätter zudem zu gering, um im Vorfeld eines Konzerts die Interessierten über Eigenarten und Fähigkeiten von MusikerInnen aufzuklären. Biographische Skizzen in Periodika waren Ausnahmen, die Entwicklung biographischer Lexika stand im Bereich der Musik noch am Anfang. Besonders für reisende VirtuosiInnen wie Luigia Gerbini, die an ständig anderen Konzertorten ein jeweils neues Publikum zu gewinnen suchten, war der Name eines berühmten Lehrers ein wichtiges Werbemittel. Falschangaben ließen sich dabei in Ermangelung genauerer biographischer Informationsmittel nur schwer revidieren, zumal es hier durchaus Grauzonen gab, wovon ja auch der Fall Gerbini zeugt: Wie bereits angemerkt, hatte er sie durch die Auftrittsmöglichkeit im Théâtre de Monsieur aktiv gefördert. Der Verweis auf Viotti als Teil der Künstlerbiographie war also nicht ganz falsch. Auf der anderen Seite war die – in vielen Fällen zu lesende – Nennung nur eines LehrerInnen eine erhebliche Verkürzung der eigentlichen Ausbildungsumstände von MusikerInnen. Bevor eine Violinistin bei einem sehr angesehenen Lehrer in die Lehre gehen konnte, mussten bereits solide spieltechnische Fähigkeiten vorhanden sein, welche sich bei einem technisch so aufwändigen Instrument wie der Violine in aller Regel weder sehr schnell noch in autodidaktischer Weise erlernen ließen. Dass es am Ende der berühmte Lehrername war, der in Biographien verwendet wurde, ist eine Reduktion, die auch Gründe der Werbung und der Identifikation hatte. Für Luigia Gerbini war die Bindung an den Namen Viotti gewiss von hohem werbewirksamen Wert.

4 Elisabeth Filipowicz

Elisabeth Filipowicz gehört einer späteren Generation an als die Italienerinnen Regina Strinasacchi, Giulia Paravicini und Luigia Gerbini. Spielte Strinasacchi noch mit Mozart zusammen, so war Filipowicz Schülerin des jungen Spohr.

Beiden gemein ist damit die Nähe zu noch heute berühmten Musikern, und in beiden Fällen haben diese Verbindungen gegen das Vergessen dieser Geigerinnen gewirkt (vgl. Kap. II 2). Die Verknüpfungen zwischen Filipowicz und Spohr waren dabei offenbar enger. Davon zeugen nicht nur einige Zeilen in Spohrs Lebenserinnerungen, in denen er auch ein paar biographische Informationen übermittelt, sondern mehr noch Briefe, welche die Geigerin noch Jahrzehnte nach diesem Unterrichtsverhältnis an ihren einstigen Lehrer geschrieben hat. Diese sechs Briefe sind nicht nur aufschlussreich für das Verhältnis zwischen Filipowicz und Spohr. Vor allem geben sie Auskunft über Aspekte der Biographie der Elisabeth Filipowicz. Zu entdecken sind Ausschnitte aus einer spannenden Vita, die u. a. Rückschlüsse auf die beruflichen Entwicklungsmöglichkeiten von Geigerinnen im frühen 19. Jahrhundert zulassen.

Ein anderer Aspekt, bei dem es um die Überlieferung von Informationen über Personen aus dem Umkreis der Berühmtheiten geht, ist an diesen Briefen ebenfalls erkennbar: Leben und Taten der vermeintlich „großen Meister“ sind für erinnerungswürdig, die

darüber berichtenden Quellen für bewahrenswert gehalten worden. Dokumente wie die Filipowicz-Briefe an Spohr hatten bei einem Adressaten wie diesem also bessere Chancen zu überleben als etwaige Korrespondenzen mit Personen, die weniger im Interesse von Forschung und Publikum stehen. Ähnliches lässt sich auch im Zusammenhang mit Regina Strinasacchi und Luigia Gerbini erkennen. Doch während die Mozarts über Strinasacchi und Viotti über Gerbini schreiben, berichtet Elisabeth Filipowicz aus anderer, eigener Perspektive selbst über ihr Leben. Darin liegt ein besonderer Wert dieser Briefe. Sie lassen u. a. Rückschlüsse auf die beruflichen Entwicklungsmöglichkeiten von Geigerinnen im frühen 19. Jahrhundert zu, und sie vermitteln Anschauungen über Musikleben und Mitmusiker, lassen zudem Umriss der Persönlichkeit Elisabeth Filipowicz' erkennen.

Diese Briefe liefern Bausteine zur Rekonstruktion einer Biographie, die offenbar wendungsreich und von den politischen Verhältnissen der Zeit beeinflusst war. Weitere Informationen über diese Frau fließen jedoch oft spärlich aus den Quellen. Schon die Frage ihrer sozialen Herkunft gerät zu einer komplexen Rechercheaufgabe. Viele Episoden des Lebens der Elisabeth Filipowicz bleiben weiterhin im Dunkel.

4.1 Quellen

Bevor Elisabeth Filipowicz an Spohr schrieb, hatte sie bereits einen wandlungsreichen Lebensweg absolviert. Aus den vorliegenden Quellen heraus lassen sich ihr Leben und die künstlerische Entwicklung in vier Abschnitte gliedern: Zunächst Kindheit und Jugend, darauf ab spätestens 1813 folgend eine Phase als reisende Virtuosin, die in erster Ehe verheiratet war. Im Laufe der 1820er Jahre ließ sie sich in Polen oder Litauen nieder, heiratete erneut und ließ die Konzerttätigkeit ruhen. Infolge des polnischen Novemberaufstandes von 1831 kehrte sie auf die Konzertpodien zurück und war bis zu ihrem Lebensende als Berufsmusikerin tätig.

So stark diese Phasen schon beim ersten Ansehen divergieren, so unterschiedlich ist auch die Quellenlage. Die größte Schwierigkeit bietet dabei der Abschnitt der Kindheit und Ausbildung. In den Periodika der Zeit ist eine Geigerin unter dem mutmaßlichen Geburtsnamen Mayer nicht nachweisbar. Nur deutlich später erschienene Lexika (Mendel, Sowinski, Fetis) sowie Louis Spohrs Autobiographie nennen überhaupt diesen Namen. Eine mögliche Identität mit einer Violinistin ähnlichen Namens soll im folgenden Kapitel ausführlich erörtert werden. Aus den 1810er Jahren, in denen Elisabeth Filipowicz unter dem Namen Mad. Minelli Konzertreisen unternahm, finden sich wenige Nachweise in der AmZ. Über die Zeit ihrer Sesshaftigkeit im Osten Europas berichten nur – und in jeweils knappen Worten – Spohr und Sowinski. Nach der Wiederaufnahme ihrer Konzerttätigkeit lassen sich hingegen Funde in deutschsprachigen, französischen und vor allem britischen Fachzeitschriften und Tageszeitungen nachweisen.

Die Quellenlage zu dieser letzten Lebensphase unterscheidet sich signifikant von derjenigen zu den vorherigen Lebensjahren und gar zu jenen von anderen Geigerinnen des frühen 19. Jahrhunderts, denn aus der Hand Elise Filipowicz' liegen, wie erwähnt,

sechs Briefe vor, die sie an Louis Spohr schrieb. Die Briefe stammen aus den Jahren 1833 bis 1838, sie wurden in Frankreich und Großbritannien verfasst und befinden sich in der Murhardschen Bibliothek in Kassel. Sie sind von unterschiedlicher Länge, sie umfassen zwei bis acht Seiten.⁴⁴⁰ Die Korrespondenz zwischen Filipowicz und Spohr ist damit nicht vollständig: Einige Details, die Spohr über die Vita der Violinistin in seiner Autobiographie liefert, sind in den vorliegenden Briefen nicht zu finden. Auch das erste überlieferte Schreiben, in dem die Geigerin ihrem einstigen Lehrer für „*Ihr gütiges Schreiben vom 25^{ten} Januar [1833]*“ und für die „*Erlaubniß die Sie mir darin ertheilen, Ihnen manchmal Nachricht von meinen weiteren Schicksalen geben zu dürfen*“⁴⁴¹ dankt, lässt zumindest einen früheren Brief von ihr vermuten. Hier, aber auch später noch finden sich zudem Hinweise auf Gegenbriefe Spohrs. So schreibt Elisabeth Filipowicz 1838: „*Ich habe Ihren werthen Brief erhalten und die Erlaubniß die Sie mir darin gaben, Ihnen meine Fantasie zueignen zu dürfen, hat mich ungemein erfreut*“⁴⁴². Dass die entsprechende Anfrage für die Widmung in den vorliegenden Briefen nicht zu finden ist, legt zudem nahe, dass es auch aus dieser Zeit zumindest einen Filipowicz-Brief gegeben haben muss, der derzeit nicht bekannt ist.

Die vorliegenden Briefe besitzen auf verschiedenen inhaltlichen Ebenen Aussagekraft. So sind die – allerdings nur in knapper Weise vorhandenen – persönlichen Schilderungen ihrer Lebensumstände von Interesse. Die Briefe enthalten ferner Hinweise auf die Professionalisierungsmöglichkeiten der Geigerin unter den spezifischen Umständen ihrer Berufstätigkeit. Und sie zeugen vom Interesse Filipowicz’ an dem sie umgebenden Musikleben und – vor allem – den darin handelnden Personen, welche sie stellenweise detailliert beschreibt. Gemeinsam mit den Funden aus den Periodika dieser Phase lassen sie einen seltenen Einblick in Leben und Berufsausübung einer Geigerin in dieser frühen Zeit zu.

4.2 Spurensuche – Kinder- und Jugendjahre von Elisabeth Filipowicz

Über die frühen Lebensjahre Elisabeth Filipowicz’ liegen keine gesicherten Informationen vor. In den Lexika von Mendel, Fétis, Sowinski, Pougin und van der Straeten finden sich kurze biographische Abrisse über die Geigerin. Diese Texte bringen indes oft übereinstimmende Einzelinformationen: Danach sei Elisabeth Filipowicz 1794 geboren, ihr Geburtsort wird mit Rastatt angegeben, der Geburtsname sei Mayer gewesen. Zudem nennen die Lexika Louis Spohr als Violinlehrer, ohne jedoch Rahmen, Umfang und Datierung dieses Unterrichtsverhältnisses zu präzisieren.

Die Erinnerungen, die Louis Spohr in seiner Autobiographie darlegt, erweitern das Bild, das sich von der jungen Geigerin zeichnen lässt, um wenig: „*Auch ein junges, talentvolles, sechzehnjähriges Mädchen, eine Demoiselle Mayer, die mit Beifall als Violinvirtuosin in Braunschweig Konzert gab, unterrichtete ich während ihres Aufent-*

440 Die Originale befinden sich in der Universitätsbibliothek Kassel, Murhardsche und Landesbibliothek Kassel, Signatur 4“ Ms. Hass. 287.

441 Filipowicz an Spohr, 2. Juni 1833.

442 Filipowicz an Spohr, 24. Juni 1838.

*haltes daselbst und studierte ihr mein D-moll-Konzert ein*⁴⁴³. Das Kapitel in den „Lebenserinnerungen“ ist mit „1803–1805“ überschrieben, bei aller gebotenen Vorsicht ist eine Annäherung an die Datierung des Unterrichts möglich. Spohr, so lässt die Formulierung seiner Erinnerungen schließen, unterrichtete die Geigerin, nachdem er „nach Braunschweig zurückgekehrt“⁴⁴⁴ war. Zuvor befand er sich auf Reisen, hatte unter anderem Leipzig, Dresden und Berlin besucht und dort jeweils konzertiert. Spohr selbst zitiert einen Bericht über seine Leipziger Konzerte, den Johann Friedrich Rochlitz (1769–1842) in der AmZ erscheinen ließ⁴⁴⁵. Dort werden als Konzerttermine der 10. und der 17. Dezember 1804 genannt. Folker Göthel setzt die Rückkehr Spohrs nach Braunschweig spätestens auf den 18. April 1805 fest.⁴⁴⁶ Demnach müsste der Unterricht, den die junge Elise Filipowicz bei Spohr erhielt, zwischen dem Anfang des Monats April und dem 11. Juli 1805 stattgefunden haben, das Unterrichtsverhältnis kann höchstens rund drei Monate gewährt haben.

Doch Spohrs Äußerungen sind auch in anderer Hinsicht aufschlussreich: Seinen Erinnerungen zufolge war die Geigerin in dieser Zeit ein „sechszehnjähriges Mädchen“ – eine Angabe, die in keiner Weise zu den genannten lexikalischen Quellen passt. Dort wird das Geburtsjahr der Geigerin mit 1794 angegeben, 1805 wäre sie danach zehn bis elf Jahre alt gewesen. Fraglos dürfte Spohr, der sich seinen Aufzeichnungen zufolge in dieser Zeit durchaus für das andere Geschlecht interessierte und der selbst erst 21 Jahre alt war, der markante Unterschied zwischen einem ca. elfjährigen Kind und einer 16-jährigen Adoleszenten aufgefallen sein. Die Angabe, sie sei 1794 geboren, erscheint damit fragwürdig, Elisabeth Filipowicz ist wahrscheinlich früher geboren worden.

Noch ein dritter Punkt, den Spohr nennt, ist von Interesse für die Annäherung an die Biographie der Geigerin. Denn Spohr berichtet, dass sie bereits „mit Beifall als Violin-virtuosin in Braunschweig Konzert gab“, als er ihr dort seinen Unterricht zuteilwerden ließ. Elisabeth Filipowicz war also schon eine konzertreife Violinistin, bevor sie zu Spohr in die Lehre ging – ein Aspekt, der auch Mendel aufgefallen sein mag, der schreibt, dass sie „den höchsten Grad ihrer Ausbildung dem Meister Spohr“⁴⁴⁷ verdanke. Dennoch sind die früheren Namen ihrer (oder ihres einen) Lehrer(s) nicht zu erfahren. Zu bedeutsam dürfte den späteren Lexikographen der Name Spohr erschienen sein, zu wenig interessant hingegen die Namen anderer Lehrer, um diese neben Spohr zu erwähnen. Ein Punkt, den die Geigerin selbst übrigens wohl ebenso sah. In ihren Briefen drückt sie immer wieder ihre Dankbarkeit gegenüber Spohr aus als ihr „Lehrer, der höchst noble Künstler[,] dem ich alles zu verdanken habe, und an den ich, so lang ich lebe, stets mit dankbarem Herzen denken werde“⁴⁴⁸. Eine erstaunliche Äußerung angesichts eines Unterrichtsverhältnisses, das wohl höchstens drei Monate

443 Spohr, *Lebenserinnerungen* Bd. 1, S. 85.

444 Ebd.

445 AmZ 1804/1805, Sp. 201–203.

446 Spohr, *Lebenserinnerungen* Bd. 1, S. 336, Anm. 63.

447 Mendel u. Reissmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon* Bd. 3, 1873, Art. „Filipowicz, Elise“, S. 517.

448 Filipowicz an Spohr, 24. Sept. 1838.

währte. Spohr wird als anerkannt guter Lehrer seiner Schülerin fraglos manch wichtige Erkenntnis über das Violinspiel vermittelt haben, aber der große Name des Lehrers dürfte später wie ein Gütesiegel gewirkt haben und ein gewichtiger Werbefaktor für die weitere Karriere gewesen sein. Auch daraus dürfte ein Teil der in den Briefen immer wieder ausgedrückten Dankbarkeit resultieren.

Dass Elisabeth Filipowicz, wie von Spohr geschrieben, schon um 1805 öffentlich auftrat, ist keiner zeitgenössischen Quelle zu entnehmen. Dies ist ein markanter Punkt – eine Geigerin namens Elisabeth Mayer lässt sich in den musikbezogenen Periodika der Zeit nicht nachweisen, obwohl sie mutmaßlich nicht nur in Braunschweig konzertiert haben dürfte und auch nach dem Unterricht bei Spohr aufgetreten sein wird. Dies mag man noch auf die geringe Ausdifferenzierung der deutschsprachigen Musikpresse in dieser Zeit sowie auf die Ausrichtung derselben zurückführen, die in dieser Zeit erst begann, sich zunehmend dem Konzertleben und den darin Handelnden zuzuwenden. Doch die Aussage lässt sich verallgemeinern: Eine Geigerin Elisabeth Mayer wird, soweit erkennbar, in zeitgenössischen Veröffentlichungen an keiner einzigen Stelle erwähnt. Der einzige Zeitgenosse, der den Namen Mayer nennt, ist Louis Spohr.

4.3 Eine oder zwei Spohr-Schülerinnen aus Rastatt?

Um mehr über die Herkunft der Geigerin zu erfahren, erscheint ein Blick in die Rastatter Kirchenbücher geboten. Eine erste Anfrage in dieser Sache gab es dort schon 1963 vonseiten des Kasseler Louis-Spohr-Archivs. Tatsächlich fand der damalige Rastatter Archivar eine Maria Elisabeth Franziska Ursula Mayer, geb. am 1. Januar 1784.⁴⁴⁹ Dass es sich dabei um die gesuchte Geigerin handelt, erscheint indes unwahrscheinlich. Der heutige Stadtarchivar Oliver Fieg schreibt über den Fund, diese *„Familie Mayer bzw. Meyer [...] dürfte wohl nichts mit der [...] gesuchten Musikerin zu tun haben. Franz Simon Meyer (* 1736) ließ sich als Kaufmann in Rastatt nieder und hatte auch eine 1784 [...] geborene Tochter Maria Elisabeth Franziska Ursula. Der von Krämer genannte Gründer des Meyer-Margarethen-Waisenhauses Franz Simon Meyer (1799–1873) ist Sohn des Josef Meyer und ein Enkel des vorgenannten Kaufmanns. Im umfangreichen Familienbuch der Bankiersfamilie des Franz Simon Meyer (1799–1873) [...] wird die 1784 geborene Lisette nur beiläufig erwähnt“*⁴⁵⁰. Auch diesmal spricht zudem gegen eine Identität, dass Spohr wohl zuzutrauen ist, das Alter seiner Schülerin durchaus abzuschätzen. Die vom einstigen Rastatter Stadtarchivar aufgefundene Maria Elisabeth Franziska Ursula Meyer ist im selben Jahr wie Spohr geboren worden, sie ist sogar ein paar Monate älter als der am 5. April 1784 zur Welt gekommene Geiger. Wohl kaum hätte er sie als *„sechszehnjähriges Mädchen“* bezeichnet.

449 Schreiben vom 15. Jan. 1963. Für den Hinweis und die Übermittlung des Schreibens danke ich Karl Traugott Goldbach, Spohr Museum Kassel.

450 Mail von Oliver Fieg an Volker Timmermann, 29. Okt. 2012. Dank an Herrn Fieg für die Recherchen.

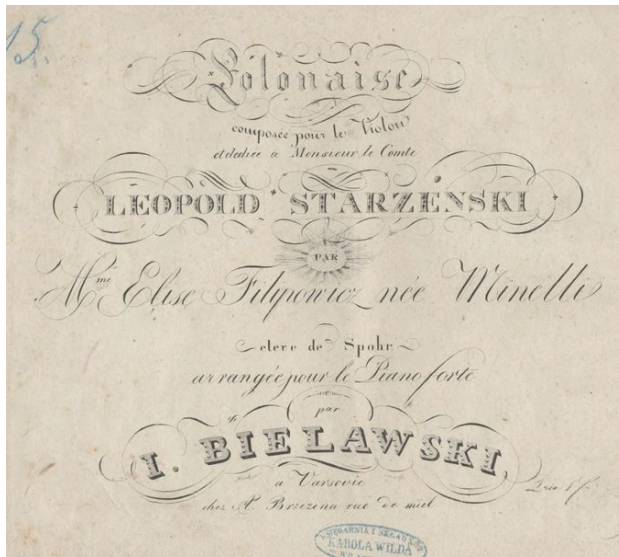


Abb. 17: Elisabeth Filipowicz, Polonaise,
Arrangement für Klavier von [Joseph?] Bielawski, undatiert.⁴⁵¹

Zwei Jahrzehnte nach der ersten Anfrage in Rastatt gab es eine weitere, und diesmal übernahm der Rastatter Stadtarchivar Wolfgang Reiß die Recherche. Eine andere Elisabeth Mayer, geboren am Ende des 18. Jahrhunderts, konnte auch er nicht finden. Doch der Archivar entdeckte einen anderen Namen in den Kirchenbüchern der Rastatter Kath. Stadtpfarrei St. Alexander: Johann Adam Mager, der in den Büchern zwischen 1788 und 1797 verzeichnet und mit der Berufsbezeichnung „musicus“ versehen ist.⁴⁵²

Johann Adam Mager, laut Rastatter Ratsprotokoll vom 16. März 1803 „in Straubing den 2ten April v.J.“⁴⁵³ verstorben, erhielt in diesem Protokoll die Bezeichnung „Hintersaß“ – es war also wohl ein armer Mann, dessen Tod dort vermeldet wurde. Aus den Kirchenbüchern ist mehr zu erfahren: Danach hatte Johann Adam Mager zumindest fünf Kinder. Zwei starben im ersten Lebensjahr, ein drittes im Alter von neun Jahren. Die beiden anderen Kinder überlebten – Nikolaus Mager, geb. am 3. Februar 1792, und Maria Theresia Mager, geb. am 1. Januar 1788. Maria Theresia Mager wurde Geigerin.

Zwei Geigerinnen – Elisabeth Filipowicz geb. Mayer und Maria Theresia Mager, beide aus dem eher kleinen Rastatt, beide um 1790 geboren – der Gedanke, sie seien identisch, liegt nahe. Und es gibt Hinweise, die diese These untermauern. Da ist zunächst der Nachname, der sich nur in einem Buchstaben unterscheidet. Gelegentlich sehen sich in Handschriften und auch in manchen Fraktur-Typen „y“ und „g“ ähnlich, eine Verwechslung ist leicht denkbar. Ein Blick in den Taufeintrag Theresia Magers bestätigt

451 Vorderseite der gedruckten Ausgabe, IMSLP Petrucci Music Library, http://imslp.nl/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP341153-PMLP550102-Filipowicz_Polo_arr.pdf.

452 Wolfgang Reiß, Schreiben an Freia Hoffmann vom 23. Jan. 1987.

453 Zitiert nach Reiß, Schreiben an Freia Hoffmann, 23. Jan. 1987.

die optische Ähnlichkeit der Namen auch in diesem Fall. Dies ist plastisch zu erkennen, da die Mutter eine geb. Mayer war und im Dokument als „Anna nata Mayerin“⁴⁵⁴, gegenüber Familienvater „Joann Adam Mager“⁴⁵⁵, bezeichnet wird. Beide Nachnamen sehen sich in der Tat ähnlich.

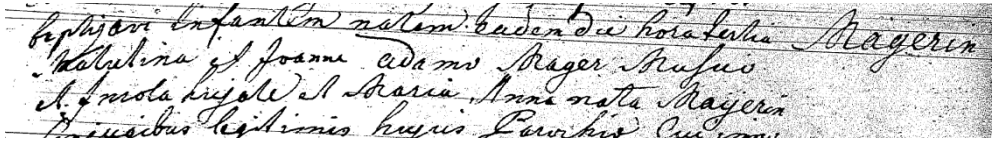


Abb. 18: Ausschnitt aus dem Taufeintrag der Maria Theresia Mager, Elternnamen.
Stadtpfarrei St. Alexander Rastatt, Erzb. Archiv Freiburg.

Verwechslungen hat es dementsprechend schon früher gegeben. So findet sich ein Text über Maria Theresia Mager, in der sie in der „Zeitung für die elegante Welt“ 1804 als „Theresia Mayer aus Rastadt, 14 Jahre alt“⁴⁵⁶ bezeichnet wird. Dass es sich dabei um das in den Rastatter Kirchenbüchern verzeichnete Mädchen gehandelt haben muss, wird im Text klar, nach dem „sie die Ernährerin einer alten Mutter, eines alten Onkels und eines jehnjährigen [sic] Bruders ist, die sämtlich ohne das Talent dieses Mädchens ganz hilflos seyn würden, da sie durch den frühen Tod des Vaters das unverdiente Schicksal hatten, ihren Unterhalt zu verdienen“⁴⁵⁷. Die Darstellung der Familienverhältnisse passt damit gut zu den Angaben, die aus den Kirchenbüchern über Theresia Mager zu entnehmen sind.

Dies war eine frühe, jedoch nicht die erste Verwechslung beider Nachnamen. Dass die Mutter tatsächlich den Geburtsnamen Mayer trug, hat schon in den Kirchenbüchern zu einer ersten Verwechslung geführt: Bei der Geburt des früh verstorbenen Sohns Sebastian (geb. 11. September 1789) wird der Vater nicht als Mager, sondern als „Adam Mayer“⁴⁵⁸ bezeichnet. Bereits sehr früh hat es also die Verwechslung der Nachnamen gegeben, was den späteren Lexikographen die Recherche des Geburtsnamens der Geigerin – insofern es sich denn tatsächlich um eine einzige Person gehandelt hat – erschwert haben dürfte.

Ein zweites wichtiges Indiz für die Existenz nur einer Person ist aus den Veröffentlichungen des frühen 19. Jahrhunderts zu entnehmen. Wie bereits oben erwähnt, findet sich, abgesehen von der dargestellten Verwechslung, in den Jahren um 1800 in Verbindung mit der Geigerin nirgends der Name Elisabeth Mayer. Erst in den später erschienenen Lexika (Sowinski, Mendel, Fétis, Pougin, Becker und van der Straeten) wurde der Geburtsname der späteren Elisabeth Filipowicz mit Mayer angegeben. Erstmals erschien diese Geigerin 1814 in den Musikperiodika – dort aber war sie bereits

454 Stadtpfarrei St. Alexander Rastatt, Taufeintrag 1788. Dank an László Strauß, Erzb. Archiv Freiburg, für die Zusendung der digitalen Kopie.

455 Ebd.

456 Zeitung für die elegante Welt 1804, Sp. 762.

457 Ebd.

458 Zit. nach Reiß, Schreiben an Freia Hoffmann, 23. Jan. 1987.

verheiratet und hieß Minelli. Die völlige Unsichtbarkeit einer laut Spohr ja bereits konzertierenden Geigerin Elisabeth Mayer in den Veröffentlichungen um 1800 ließe sich – auch dies wurde schon erwähnt – noch mit der geringen Ausdifferenzierung der Musikperiodika in dieser Zeit begründen, möglicherweise auch mit einer Musikkritik, die mehr an Männern interessiert gewesen sei. Bei Theresia Mager ist indes die Frage nach der Präsenz in zeitgenössischen Veröffentlichungen genau anders herum zu beantworten: So vermeldet die Dresdener „Abend-Zeitung“ im Februar 1805 einen Auftritt von „*Demoiselle Mager aus Rastadt im Dilettantenkonzert*“⁴⁵⁹. Kurz darauf finden sich Einzelbelege sowohl in Reichardts „*Berlinischer Musikalischer Zeitung*“⁴⁶⁰ als auch in der *AmZ*⁴⁶¹, jeweils zu musikalischen Aktivitäten in Leipzig. Hinzu kommen drei weitere Belege in der „*Zeitung für die elegante Welt*“, die von Konzerten in Braunschweig und Wittenberg zeugen (der dritte Text ist eine kleine Biographie).⁴⁶² Zudem gibt es – dazu weiter unten – einen zeitgenössischen Lexikoneintrag über Theresia Mager. Während also eine Geigerin Elisabeth Mayer im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts vollkommen unsichtbar blieb, lassen sich für den Namen Mager gleich mehrere Nachweise finden. Für das darauf folgende Jahrzehnt drehen sich die Verhältnisse um – nun sind einzelne Belege unter dem Namen Mad. Minelli anzutreffen. Von Theresia Mager hingegen finden sich in dieser Zeit keinerlei Spuren mehr. Zur selben Zeit erschienen beide Namen nie gleichzeitig im Musikleben.

Eine Begründung für diesen letzten Punkt liefert Johann Georg Meusel, der in seinem „*Teutschen Künstlerlexikon*“ von 1809 eine recht ausführliche Biographie Theresia Magers veröffentlichte⁴⁶³. Am Schluss des Textes klärt der Autor über den Verbleib der Geigerin auf: „*Sie begab sich abermahls nach Dresden, und wurde daselbst im Jahre 1807, nebst ihrem Bruder, im 17ten Jahr ihres Alters bey einem reichen Russischen Grafen, mit einem sehr ansehnlichen Gehalte und lebenslänglicher Versorgung, angestellt*“⁴⁶⁴. Eine solche Karriere ist überraschend: Neben Caroline Krähmer*, die im Orchester in Karlsruhe 1819 ihrem verstorbenen Vater nachfolgte, war Regina Strinasacchi, wenn auch formal nicht als festes Ensemblemitglied (vgl. Kap. II 2.4), ab 1786 Hofmusikerin in Gotha. Zuvor hatte Marie Janitsch* in Bern und als Konzertmeisterin der Hannoveraner Schauspielergesellschaft im Ensemble musiziert. Dies aber waren rare Ausnahmen, nach heutigem Kenntnisstand erhielten Violinistinnen solche festen Stellen in der Regel nicht. Insofern ist es schon ungewöhnlich genug, dass Theresia Mager als Geigerin eine Anstellung bekommen haben soll, und dass diese an eine 17-jährige gleich „*lebenslänglich*“ vergeben worden sei, ist noch überraschender.

Ob Theresia Mager überhaupt eine solche Anstellung antrat, lässt sich derzeit nicht durch andere Quellen absichern. Unklar ist auch, in welcher Funktion sie bei jenem „*Russischen Grafen*“ angestellt war. Eine Tätigkeit ab ca. 1807 im Osten Europas und

459 *Abend-Zeitung* [Dresden] 23. Febr. 1805.

460 *Berlinische Musikalische Zeitung* [Reichardt] 1805, S. 124.

461 *AmZ* 1804/05, Sp. 252f.

462 *Zeitung für die elegante Welt* 1804, Sp. 762 (Biographie); 1805, Sp. 87f.; 1806, Sp. 311.

463 Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon* Bd. 2, S. 4f.

464 Ebd., S. 5.

eine Rückkehr spätestens 1814 würde aber die Lücke an Nachweisen erklären, die zwischen den Auftritten Theresia Magers und jenen der Geigerin Mad. Minelli ab ca. 1814 zu konstatieren ist. Auffällig in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass Mad. Minelli – die spätere Elisabeth Filipowicz – in den 1820er Jahren in den Osten Europas zurückkehrte. In der AmZ findet sich ein Nachweis, dass sie 1823 in Kiew konzertierte hat.⁴⁶⁵ Warum ließ sie sich dort mit ihrem ersten Ehemann nieder? Hatte sie bereits Verbindungen nach Polen, als sie dort in den 1820er Jahren siedelte? Es ist denkbar, dass solche Kontakte bereits aus der Zeit um 1810 stammten. Meusels Bemerkung, dass es sich um einen „*Russischen Grafen*“ handelte, bei dem Theresia Mager angestellt war, muss dabei nicht wörtlich genommen werden angesichts der erheblichen geopolitischen Verwerfungen in und vor der napoleonischen Zeit, die gerade auch Polen betrafen.

Ein drittes Indiz deutet darauf hin, dass die Geigerinnen Mager und Mayer ein und dieselbe Person waren. Dieses findet sich direkt in Meusels Text: „*Auf dieser [undatierter] Reise [durch Norddeutschland] hatte sie das Glück, in Dresden drey Monate lang den Unterricht des ersten Teutschen Violinspielers Ludwig Spohr zu geniessen. Von dieser Epoche an bekamen ihr Spiel und Geschmack eine ganz andere Richtung, und der höhere Schwung, Ausdruck und Präcision, welche es in dieser grossen Schule gewonnen hatte, liess den Zuhörer ganz auf ihr [sic] ehemalige Spielart vergessen*“⁴⁶⁶. Demnach war also auch Theresia Mager eine Schülerin Spohrs. Dieser nennt den Namen Mayer, erwähnt aber mit keinem Wort eine Geigerin Mager in seiner Autobiographie. Dies allein ist noch kein Beweis für eine Verwechslung der Namen durch Spohr beim Verfassen seiner Jahrzehnte später entstandenen Selbstbiographie – die meisten Namen der Schüler Spohrs bleiben in dessen autobiographischem Werk ungenannt. In der umfänglichen, 187 Namen umfassenden und von Alexandre Malibran aufgestellten Liste der Spohr-Schüler fehlt der Name Mager, aber auch die Namen Mayer und Filipowicz sind nicht verzeichnet.⁴⁶⁷ Ronald Dürre führt in seiner Arbeit zum pädagogischen Wirken Spohrs Filipowicz an und nennt auch ihren Geburtsnamen („*Meyer*“⁴⁶⁸), von einer Geigerin Mager fehlt aber hier jede Spur. Frauen sind in der Schülerschaft Spohrs indes äußerst rar.⁴⁶⁹ Dies mag einerseits an der Seltenheit von Geigerinnen in dieser Zeit liegen, die Nachfrage nach hochqualifiziertem Violinunterricht war durch Frauen einfach nicht so hoch. Andererseits lässt sich fragen, ob es Spohr denn überhaupt gedrängt habe, Frauen auszubilden. Denn auch Louis Spohr war, so scheint es in seiner Autobiographie an einzelnen Stellen angedeutet, in seiner Haltung gegenüber Geigerinnen ein Kind seiner Zeit (vgl. Kap. II 3.5). Dass nun ausgerechnet

465 AmZ 1823, Sp. 253.

466 Meusel, *Deutsches Künstlerlexikon* Bd. 2, S. 4f.

467 Alexandre Malibran, *Louis Spohr. Sein Leben und Wirken*, Frankfurt a. M. 1860, S. 240–247.

468 Ronald Dürre, *Louis Spohr und die „Kasseler Schule“. Das pädagogische Wirken des Komponisten, Geigenvirtuosen und Dirigenten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Magdeburg 2004, S. 314; als Dokument (pdf) online zugänglich: <http://edoc2.bibliothek.uni-halle.de/hs/id/721>, Zugriff am 7. Febr. 2016.

469 Ronald Dürre führt in seiner SchülerInnenliste ein Frl. Hoßfeld auf, siehe S. 334. Zudem nennt er ein Frl. Heintzen, für die Spohr ein Zeugnis ausstellte, siehe ebd., S. 295. Die Schülerschaft ist in beiden Fällen ungesichert.

zwei Frauen ähnlichen Namens in derselben Zeit bei einem Lehrer ausgebildet wurden, der kaum Geigerinnen unterrichtete, scheint nicht sehr wahrscheinlich. Auch dies ließe sich also so interpretieren, dass es sich bei den beiden um ein und dieselbe Person handeln könnte.

Dem. Mayer und Theresia Mager waren Personen, die aus Rastatt stammten und deren Nachnamen sich so sehr ähnelten, dass sie schon Zeitgenossen verwechselten. Beide spielten Violine und damit ein in dieser Zeit von Frauen selten genutztes Instrument, beide wurden darin von Louis Spohr unterrichtet. Zu keinem Zeitpunkt waren sie, soweit nachweisbar, parallel im Musikleben tätig. Der Name Mayer erscheint erst später im musikbezogenen Schrifttum, während der Name Mager schnell daraus verschwindet. Die Wahrscheinlichkeit, dass es sich um dieselbe Person handelt, erscheint hoch. Dennoch ist dies nicht endgültig zu beweisen. Nur scheinbar findet sich der ‚Missing Link‘ in Carl Augustin Grensers „Geschichte der Musik hauptsächlich aber des großen Konzert- u. Theater-Orchesters in Leipzig“, wenn Grenser schreibt, „d. 20. Nov. [1832] gab Mad. Filipowicz geb. Mager Extrakonzert“⁴⁷⁰. Denn Otto Werner Förster, Herausgeber der Chronik, weist in seinem Vorwort darauf hin, dass Grenser aus seinen Quellen „natürlich auch Fehlerhaftes“⁴⁷¹ übernahm. Es ist also nicht auszuschließen, dass auch Grenser die beiden Nachnamen schlicht verwechselte.⁴⁷²

4.4 Programme

Ein Blick in die Programme, die diese Geigerinnen spielten, könnte ebenfalls aufschlussreich sein für ihre Zuordnung. Ein direkter Vergleich ist jedoch schon deshalb nicht möglich, weil – wie bereits festgestellt – in den Periodika keine zeitgleichen Konzerte der Geigerinnen Mayer und Mager überliefert sind. In den Blick genommen werden daher die Konzerte Theresia Magers von 1805 und 1806 und jene der Geigerin Mad. Minelli, die sich von 1814 bis 1823 nachweisen lassen. Ein Vergleich ist auch hier nur oberflächlich durchführbar. Denn einerseits ist die Quellenlage sehr dünn. Selbst, wenn die Verfasser der gespielten Musik genannt sind, ist eine genaue Zuordnung der Werke kaum möglich. Andererseits kann die Veränderlichkeit im Zeitgeschmack wie auch in den Programmpräferenzen der ausübenden Geigerin(nen), die sich im Laufe des betrachteten Zeitraumes entwickelt haben mögen, hier nicht berücksichtigt werden.

Theresia Mager ließ sich Leipzig 1805 „mit einem sehr angenehm geschriebenen und schwierigen Konzert von Mestrino, mit dem bekannten vortrefflichen Violinquartett von Rode, und mit muntern Variationen von Wranitzky – ausserdem aber in Familien mit Quartetten u. dgl. von Haydn und Andern, hören“⁴⁷³. In Braunschweig spielte sie 1806 zunächst „ein Konzert von Rode aus a dur“, später „ein anderes Rodesches

470 Grenser, *Geschichte der Musik*, S. 185.

471 Ebd., S. 3.

472 Bert Hagels bezeichnet die Geigerin als „[Mayer-Minelli-/Filipowicz]“, *Konzerte in Leipzig* (CD-ROM), S. 864. Ein weiterer Hinweis auf den Namen Mager lässt sich hier also nicht finden.

473 AmZ 1804/05, Sp. 252f.

Konzert und Variationen“⁴⁷⁴. Dabei handelte es sich erneut um die Wranitzky-Variationen.⁴⁷⁵ Von den 13 Violinkonzerten Pierre Rodes steht lediglich Nr. 4 in A-Dur, es dürfte sich also um dieses 1798 komponierte Werk gehandelt haben. Johann Georg Meusel nennt ebenfalls Violinkonzerte von Viotti, Fränzl und Mestrino, die Theresia Mager schon früh gelernt habe, und fügt noch den Namen Pleyel hinzu.⁴⁷⁶

Mad. Minelli spielte im Dezember 1815 ein „*Violinconc. von Rode, Variationen über ein russisches Thema von Fränzel, und einem Potpourri*“⁴⁷⁷ eines ungenannten Komponisten für Violine und Harfe, 1816 ein „*Pot-Pourri für die Violin von Kreuzer*“⁴⁷⁸. 1823 konzertierte sie mit dem „*sechsten Concert von Kreutzer (E moll)*“, zudem ein „*Divertimento für Violin und Harfe; es war dieses das [sic] leidige ‚Ich bin liederlich, du bist liederlich‘ mit einer Anzahl fader Variationen von P. Wranizki*“⁴⁷⁹.

Die Programmwahlen sind kaum ungewöhnlich, zeugen aber davon, dass beide Violinistinnen in Fragen des Repertoires auf der Höhe der Zeit waren: Die aus französischer Provenienz stammenden Violinkonzerte von Rode, Viotti und Kreuzer waren um 1800 hochmodern und finden sich oft in Programmen von ViolinistInnen. Auch Werke Niccolò Mestrinos (1748–1789) gehörten zum gängigen Repertoire. Beim Namen Fränzel handelt es sich entweder um den Mannheimer Ignaz Franz Joseph Fränzl (1736–1811) oder um dessen Sohn Ferdinand Fränzl (1767–1833). Auch die Wahl eines Haydn-Quartetts, das die junge Theresia Mager in Leipzig musizierte, ist nicht ungewöhnlich – eher schon der Umstand, dass sie als Frau überhaupt Streichquartett, wenn auch nur in privatem Rahmen, spielte.

Berührungspunkte finden sich bei Rode, von dem sowohl Theresia Mager als auch Mad. Minelli zumindest ein Violinkonzert im Programm hatten, vor allem aber bei den von beiden gespielten Variationen über *Ich bin liederlich, du bist liederlich*, die übrigens nicht – wie von der AmZ 1823 behauptet – von P. (=Paul) Wranitzky stammen, sondern von dessen Bruder Anton Wranitzky. Auch hier wäre es indes übereilt, daraus eine Identität beider Personen zu konstruieren. Denn auch Louis Spohr hatte diese Musik im Repertoire, schon in seinen Jugendjahren spielte er die Variationen.⁴⁸⁰

474 Zeitung für die elegante Welt 1806, Sp. 311f.

475 Braunschweigische Anzeigen 1. März 1806, 18. Stück, Sp. 594.

476 Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon* Bd. 2, S. 4.

477 AmZ 1816, Sp. 107.

478 Ebd., Sp. 351.

479 AmZ 1823, Sp. 253. Rodolphe Kreutzer komponierte mehrere Violinkonzerte in der Tonart e-Moll, eine genaue Zuordnung ist hier nicht möglich.

480 Spohr, *Lebenserinnerungen* Bd. 1, S. 5.

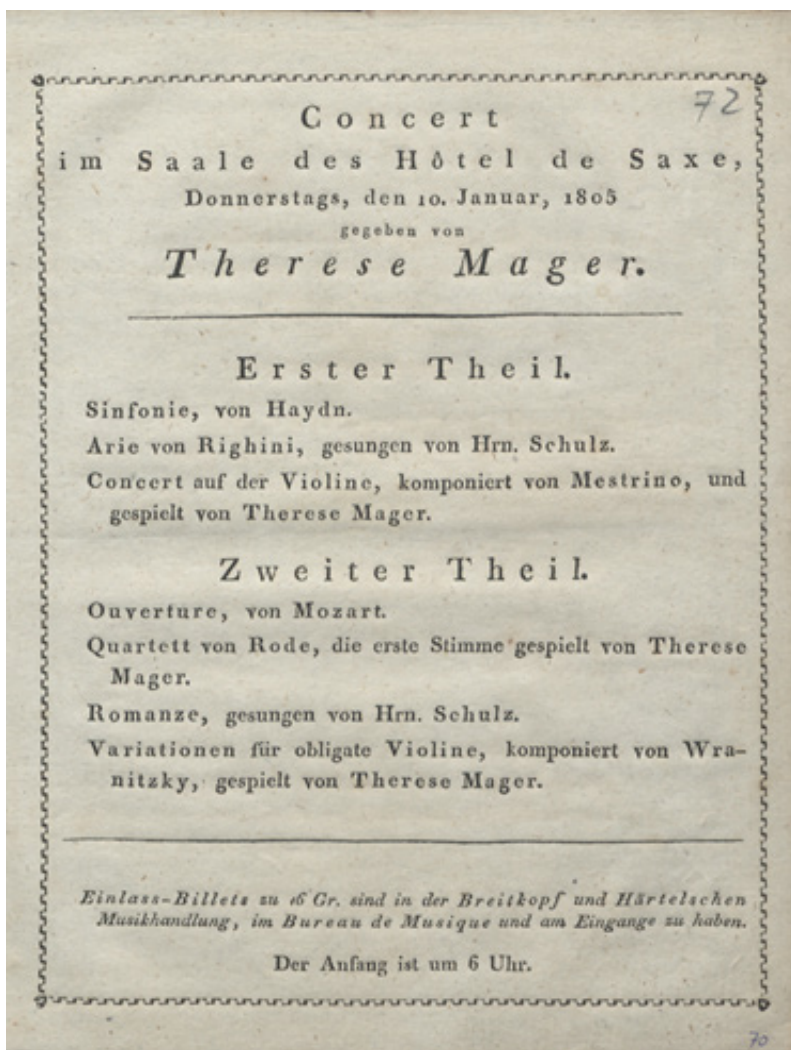


Abb. 19: Programmzettel für ein Konzert Theresia Magers in Leipzig.⁴⁸¹

Es liegt nahe, dass Spohr Werke, die er selbst einst musizierte, auch seinen SchülerInnen vermittelte, so dass die Aussagekraft der Gemeinsamkeit von Wranitzkys Variationen im Repertoire beider hinsichtlich der mutmaßlichen Identität gering ist. Glaubt man Spohr, dann handelt es sich bei dieser – heute nicht mehr gespielten – Musik um technisch anspruchsvolle, entsprechende manuelle Fähigkeiten verlangende Variationen.⁴⁸² Denkbar also, dass Spohr Wranitzkys Variationen als Lehrwerke im Unterricht eingesetzt hat.

⁴⁸¹ Stadtarchiv Leipzig, D_0443_BI_72r.

⁴⁸² Ebd.

4.5 Mayer gleich Mager? – Gegenanzeigen

Aus Forscher-Sicht ist es verlockend, den vorliegenden Indizien entsprechend den Schluss zu ziehen, beide Personen seien identisch. Schließlich wäre es dann möglich, den einigermaßen geschlossenen Lebenslauf einer Geigerin über rund 50 Jahre darzustellen, welcher interessante Details enthält und viel aussagt über die Berufsmöglichkeiten von Violinistinnen im frühen 19. Jahrhundert. Über einen solch langen Zeitraum wäre dies ein einmaliger Fall für eine Geigerin in dieser Zeit. Die Vita der Elisabeth Filipowicz nähme noch mehr Konturen an als bisher, dem Bild der späteren, in England tätigen und anscheinend gereiften Violinistin würde die Tätigkeit als Kindervirtuosin vorangestellt werden können. Doch es ist Vorsicht angebracht, denn zwei Argumente stehen einem solchen Schluss entgegen.

Beim ersten Gegenargument geht es um die zeitliche Determinierung des Unterrichts bei Spohr. Meusel schreibt über Theresia Mager, ohne dazu eine Jahreszahl zu nennen, sie habe „in Dresden drey Monate lang den Unterricht des ersten Teutschen Violinspielers Ludwig Spohr“⁴⁸³ genossen. Schon das kann nicht stimmen, da Spohr sich in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts nie über drei Monate lang in Dresden aufhielt. Also doch in Braunschweig, als vermeintliche Geigerin Mayer, die von Spohr erwähnte Schülerin von 1805? Theresia Mager war tatsächlich in Braunschweig, davon zeugen sowohl die „Zeitung für die elegante Welt“ als auch die „Braunschweigischen Anzeigen“. Doch Spohr selbst war zu ihrem nachweislichen Aufenthalt nicht mehr dort. „Msle. Mager kam hier am Schlusse der Wintermesse an, und wünschte ein Konzert zu geben“⁴⁸⁴, schreibt aus Braunschweig die „Zeitung für die elegante Welt“ am 29. März 1806 und damit rund ein dreiviertel Jahr nach Spohrs Abreise nach Gotha. Dass die Geigerin zu Beginn des Jahres 1806 – und nicht schon 1805 – in Braunschweig konzertierte, bestätigt auch ein Blick in die lokale Zeitung. Die „Braunschweigischen Anzeigen“ enthalten lediglich Bekanntmachungen, gelegentlich darunter die Rubrik „Konzert-Anzeige“. In beiden Jahren finden die Braunschweiger „Liebhaber-Konzerte“ während der Wintermessen nicht statt, doch im ersten Liebhaber-Konzert nach der Messe am 1. März 1806 trat „Demoselle Mager“⁴⁸⁵ in Braunschweig auf. Dabei hatte sie offenkundig Erfolg, denn sie spielte noch mehrmals im März 1806 in Braunschweig. Doch Spohr, der doch seine Demoiselle Mayer in Braunschweig unterrichtet haben will, wirkte zu dieser Zeit schon als Konzertmeister in Gotha.

Der Blick in die „Braunschweigischen Anzeigen“ des vorherigen Jahrgangs zeigt, dass die Leser auch 1805 – in den Monaten April bis August, in denen Spohr mutmaßlich seine Schülerin unterrichtete – in der Rubrik „Konzert-Anzeige“ erfuhren, wer in der Stadt musizieren würde. Neben Spohr konzertierte in der fraglichen Zeit dieses Jahres z. B. ein jugendlicher Geiger in den „Liebhaber-Konzerten“. Die Namen „Mager“ oder „Mayer“ sind indes nicht zu lesen. Das verwundert, schreibt doch Spohr, dass er die

483 Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon* Bd. 2, S. 4.

484 Zeitung für die elegante Welt 1806, Sp. 311.

485 Braunschweigische Anzeigen 1. März 1806, 18. Stück, Sp. 594.

Geigerin nicht nur unterrichtet habe, sondern dass diese auch in Braunschweig konzertierte.⁴⁸⁶

Theresia Mager also konzertierte erst in Braunschweig, als Spohr nicht mehr dort war. Andererseits sind Konzerte der von ihm als Mademoiselle Mayer bezeichneten Violinistin in Braunschweig 1805 nicht nachweisbar, obwohl sie nach Spohrs eigenen Worten dort konzertiert haben soll – dieser Widerspruch ist nicht sauber aufzulösen. Spohrs Text bietet allerdings eine vage Möglichkeit zur Interpretation an. Noch einmal sei die entscheidende Textpassage zitiert: „*Auch ein junges, talentvolles, sechzehnjähriges Mädchen, eine Demoiselle Mayer, die mit Beifall als Violinvirtuosin in Braunschweig Konzert gab, unterrichtete ich während ihres Aufenthaltes daselbst*“⁴⁸⁷. Dieser Satz muss nicht zwingend bedeuten, dass Unterricht und Konzert(e) zur gleichen Zeit stattfanden. Es wäre denkbar, dass Theresia Mager sich schon 1805 in Braunschweig aufhielt, zu dieser Zeit von Spohr Unterricht erhielt, aber erst bei einer Rückkehr im folgenden Jahr in Braunschweig öffentlich auftrat. Schon zu Beginn des Jahres 1805 schreibt die AmZ: „*Ihr [Theresia Magers] höchster Wunsch ist, an einem Orte, wo grosse Meister sich aufhalten, verweilen und diese benutzen zu können: wie leicht wär' es vielen Reichen, ihr dies, sich selbst damit viel Freude, und zugleich der Welt mit der Zeit eine treffliche Künstlerin zu verschaffen!*“⁴⁸⁸ Der Drang nach hoch qualifiziertem Violinunterricht war also schon im Winter 1804/1805 vorhanden – mutmaßlich kurz darauf unterrichtete Spohr die von ihm als „*Demoiselle Mayer*“ bezeichnete Musikerin. Zeitlich ist der Unterricht der Geigerinnen Mayer und Mager durchaus in Einklang zu bringen. Unstimmig bleibt der Ort des Unterrichts.

Dabei wäre es möglich, dass nicht Meusels Angabe des Unterrichtsortes – er schreibt, Spohr habe Theresia Mager in Dresden unterrichtet – falsch ist, sondern Spohrs Erinnerung nicht zutrifft, er habe Dem. Mayer in Braunschweig unterrichtet. Zwar kann, wie bereits oben geschrieben, ein Unterricht in Dresden keine drei Monate gewährt haben. Doch Spohr war durchaus in den fraglichen Jahren für kürzere Zeit in der sächsischen Elbstadt. In den „*Lebenserinnerungen*“ schildert er eine Konzertreise, die ihn auch nach Dresden führte, wo er im Winter 1804/1805 konzertierte.⁴⁸⁹ Es war eben diese Reise, von der er – nach einer weiteren Station in Berlin – im Frühjahr 1805 nach Braunschweig zurückkehrte. Meusel gibt den Unterrichtsort Theresia Magers mit Dresden an – es ist nicht undenkbar, dass Spohr sich in der Retrospektive irrte, er seine „*Demoiselle Mayer*“ nicht in Braunschweig, sondern in Dresden unterrichtete – oder sie ihm für weiteren Unterricht von Dresden nach Braunschweig folgte. Dennoch bleibt auch dies aus Mangel an Beweisen eine Spekulation. Unbedingt hinzuweisen ist für diesen Themenkomplex auf die große zeitliche Differenz zwischen dem Geschehen des Unterrichts und der Niederschrift der Erinnerung durch Spohr, der laut Folker Göthel „*im Jahre 1847 [...] die Begebenheiten seines Lebens aufzuzeichnen*“⁴⁹⁰ begann.

486 Spohr, *Lebenserinnerungen* Bd. 1, S. 85.

487 Ebd.

488 AmZ 1805, Sp. 253.

489 Spohr, *Lebenserinnerungen* Bd. 1, S. 82–85.

490 Ebd., Vorwort des Hrsg., S. XIII.

Melanie Unseld hat für die Musikwissenschaft darauf hingewiesen, welch quellenkritisch schwieriges Material solche Erinnerungen an lang zurückliegende Ereignisse darstellen.⁴⁹¹ Eine buchstabengetreue Lesart eines rund 40 Jahre zurückliegenden Ereignisses, notiert aus der Erinnerung eines Beteiligten, wird der Quelle sicher nicht gerecht.

Die zweite, noch augenfälligere Inkonsistenz betrifft die Vornamen. Anders als bei den Familiennamen, ist der Unterschied zwischen den Vornamen Elisabeth und Theresia nicht durch einen Schreibfehler erklärbar. Der Gedanke, es handle sich um den Erst- und Zweitnamen von ein und derselben Person, ist naheliegend, lässt sich aber ebenfalls nicht bestätigen: In den Rastatter Kirchenbüchern ist zwar ein weiterer Vorname Theresia Magers eingetragen, aber dieser lautete Maria. Auch damit lassen sich die Vornamen also nicht in Einklang bringen. Ein weiterer, dann dritter Vorname ist denkbar, aber nicht zu beweisen.

Der Vorname der späteren Elisabeth Filipowicz ist durch die zeitgenössische Presse erst ab den 1830er Jahren bekannt. Sie selbst unterschrieb ihre Briefe an Spohr stets mit „*Elise Filipowicz*“. Die wenigen vorliegenden Texte, die in der Zeit ihrer ersten Ehe über sie geschrieben wurden, nennen zum Ehenamen Minelli keinen Vornamen. Hat Elisabeth Filipowicz ihren Vornamen geändert? Sollte sie dies getan haben – wann und warum? Wollte sie, die nach den an Spohr gerichteten Dankesbekundungen den Unterricht bei ihm als Markstein ihrer geigerischen Entwicklung ansah, sich von ihren frühen Jahren als Kindervirtuosin abgrenzen? Oder war der Wechsel der Vornamen Kennzeichen einer neuen Identität, die sie in Polen annahm und die sie – dazu später – auch auf den Konzertpodien demonstrierte? Auch dies bleibt Spekulation.

Es ist also möglich, dass Theresia Mager und „*Demoiselle Mayer*“ tatsächlich nicht identisch waren. Auf eine Variante sei hingewiesen: „*Als kleine 10, 11–12jährige Virtuosin bereiste sie [Theresia Mager] an der Seite ihrer Schwester die Schweiz, Italien und Oestreich*“⁴⁹². Von einer überlebenden Schwester ist in den Kirchenbüchern in Rastatt nicht die Rede. Gab es vielleicht eine ältere Schwester, die die Mutter zur Welt brachte, bevor diese Johann Adam Mager heiratete? Dies wäre, neben der Identität, eine zweite mögliche Erklärung, zumal die Mutter den Geburtsnamen Mayer trug. Andererseits passt dies wiederum nicht zusammen mit einer Meldung in der „*Zeitung für die elegante Welt*“, die explizit nur die Mutter, den zehnjährigen Bruder und einen Onkel nennt⁴⁹³. Oder war Elisabeth Mayer die Tochter von Anne Marie Mayer, geb. 1770 im württembergischen Unterboyhingen – einer bisher vollkommen unbekannten Geigerin, von der Meusel ebenfalls berichtet⁴⁹⁴, und die andererseits wiederum identisch sein könnte mit jener Maria Anna Mayer, die als Ehefrau Johann

491 Siehe Melanie Unseld, „*Auf dem Weg zu einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung. Erinnerungsforschung und Musikwissenschaft*“, in: *Erkenntnisgewinn durch Methode? Kulturwissenschaft, Genderforschung und Musikwissenschaft* (= Musik – Kultur – Gender 1), hrsg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln [u. a.] 2006, S. 63–74.

492 Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon* Bd. 2, S. 4.

493 *Zeitung für die elegante Welt* 1804, Sp. 762.

494 Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon* Bd. 2, S. 15f.

Adam Magers Theresia Mager zur Welt brachte? Anne Marie Mayer wurde um 1800 Nonne im badischen Kloster Lichtenthal, kaum mehr als 10 km von Rastatt entfernt.

Die hier ausführlich dargestellte Suche nach der Herkunft Elisabeth Filipowicz' soll auch die Schwierigkeiten andeuten, die bei der Rekonstruktion von Biographien entstehen können. Gerade aus einer Zeit, in der Musikzeitschriften das Konzertleben kaum oder wenig ausführlich begleiteten, ist der Zufluss an Informationen gering. Bei Musikerinnen, die ein für Frauen ungewöhnliches Instrument wie die Violine spielten, mag diese Unsichtbarkeit eher noch größer gewesen sein als bei weithin anerkannten Violinvirtuosen. Wohl mit Ausnahme ihrer letzten zehn Lebensjahre war Elisabeth Filipowicz eine abseitige Persönlichkeit des Musiklebens, der von musizierenden wie schreibenden ZeitgenossInnen wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Die Suche nach ihren Wurzeln ist dementsprechend schwierig und aufwendig, und führt dennoch zu keinen präzisen Ergebnissen, sondern erlaubt lediglich eine Annäherung.

4.6 Theresia Mager: Biographisches

Der letzte Beweis, dass Theresia Mager identisch sei mit der späteren Elisabeth Filipowicz, ist also nicht zu erbringen. Als wahrscheinlich erscheint jedoch, dass Mayer und Mager entweder identisch, verwandt, oder – als zeitgleich im selben Ort geborene, später von Spohr unterrichtete Geigerinnen – miteinander bekannt waren. Selbst, wenn es sich um jeweils eigenständige Personen gehandelt haben sollte, sind die Parallelen hinsichtlich Herkunft und Ausbildung markant. Schon daher erscheint es geboten, der Lebensdarstellung Elisabeth Filipowicz' eine kurze Biographie Theresia Magers voranzustellen.

Maria Theresia Mager wurde am 1. Januar 1788 als Tochter Johann Adam und Maria Anna Magers, geb. Mayer, in Rastatt geboren. Von ihren vier jeweils jüngeren Geschwistern (geb. zwischen 1789 und 1797) überlebte nur ein Bruder, Nikolaus Mager (* 3. Februar 1792).

Wie schon berichtet, wird der Vater in den Rastatter Aufzeichnungen als „*Hintersaß*“ bezeichnet, er entrichtete von 1787 bis 1802 Abgaben.⁴⁹⁵ Dies lässt auf einen niedrigen Einkommensstand schließen, schwierige materielle Verhältnisse sind anzunehmen.⁴⁹⁶ In den Einträgen der Kirchenbücher erhält er das Attribut „*musicus*“⁴⁹⁷. In welchem Umfang und Rahmen Johann Adam Mager in Rastatt musikalisch tätig war, ist nicht nachvollziehbar. Rüdiger Thomsen-Fürst fand den Namen bei Untersuchungen für seine „Studien zur Musikgeschichte Rastatts“⁴⁹⁸ nicht.⁴⁹⁹ Allzu sichtbar für die Öffentlichkeit dürfte sich Johann Adam Mager dort also nicht musikalisch betätigt haben.

495 Rechnungsbeilagen Rastatt, 1787–1802. Freundliche Mitteilung von Wolfgang Reiß an Freia Hoffmann, 14. Jan. 1987.

496 Vgl. Art. „*Hintersassen*“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, online: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D15998.php>, Zugriff am 7. Mai 2010.

497 Kirchenbücher der kath. Stadtpfarrei St. Alexander, Rastatt. Freundliche Mitteilung von Wolfgang Reiß an Freia Hoffmann, 14. Jan. 1987.

498 Rüdiger Thomsen-Fürst, *Studien zur Musikgeschichte Rastatts* (= Stadtgeschichtliche Reihe Rastatt 2), Frankfurt a. M. [u. a.] 1996.

Theresia Mager begann sehr früh zu musizieren, nach Meusel entwickelte sich „*schon im fünften Jahre ihres Alters [...] ihre vorzügliche Anlage zum Violinspiel*“⁵⁰⁰. Als erster Lehrer, bei dem sie „*einen dürftigen Unterricht genossen hatte*“⁵⁰¹, wird ihr Vater genannt. Bereits vom sechsten bis zum achten Lebensjahr reiste Theresia Mager mit ihren Eltern durch den deutschsprachigen Raum, um öffentlich zu musizieren, „*wozu der Vater mit der Violin, und die Mutter mit der Harfe akkompagnirten*“⁵⁰². Auch die Mutter also war Instrumentalistin. Theresia Mager kam aus einem wenig wohlhabenden, gleichwohl musikpraktisch tätigen Umfeld. Nach diesen frühesten Reisen erhielt sie – wohl im achten Lebensjahr – ersten qualifizierten Unterricht. Lehrer und Ort dieser Unterweisungen, die laut Meusel die spieltechnischen Fähigkeiten und das Repertoire der Geigerin erheblich beförderten, sind unbekannt. Im Alter von zehn bis zwölf Jahren reiste sie konzertierend durch die Schweiz, Italien und Österreich. In Baden nahe Wien spielte sie „*vor Kaiser Franz und seiner Musikkennenden Gemahlin, und nach ihrer Rückkunft auch vor ihrem Landesvater, dem damahligen Markgrafen Karl Friedrich von Baden, mit ungetheiltem Beyfall*“⁵⁰³. Danach nahm sie wieder Unterricht, doch diesmal sind ihre Lehrer bekannt: In Karlsruhe lehrte sie der Mozart-Schüler Christian Franz Danner (1757–1813), der seit 1788 Konzertmeister der Karlsruher Hofkapelle war. Unterweisungen erhielt sie zudem insbesondere von Johann Evangelist Brandl (1760–1837), dem Musikdirektor der bischöflichen Kapelle in Bruchsal⁵⁰⁴.

Danach begab sich Theresia Mager erneut auf Tournee. Laut Meusel bereiste sie „*die Städte Augsburg, München, Salzburg, Passau, Regensburg, und gieng von da nach dem Tode ihres Vaters nach Norddeutschland*“⁵⁰⁵. Ein Rastatter Ratsprotokoll aus dem Jahr 1803 vermerkt: „*Hintersaß Adam Mager verstarb in Straubing den 2ten April v.J., seie deßfalls der Wittwe das Hintersaß Geld für das verfloßene sowohl als auch zukünftige Jahren nachgelaßen*“⁵⁰⁶. Die Reise durch die süddeutschen Städte und Salzburg muss also vor dem April 1802 stattgefunden haben, erst danach ging Theresia Mager in den Norden, wo sie laut Meusel in den Genuss des Unterrichts bei Spohr kam. Sie reiste nach Dresden, Hamburg, und begab sich von dort nach „*den übrigen Seestädten durch die Preuss. Staaten zurück nach Carlsruhe, und producirte sich abermals bey Hofe und in der Stadt zur allgemeinen Bewunderung*“⁵⁰⁷. Diese Reise lässt sich durch die wenigen vorliegenden Pressekommentare zeitlich recht gut dokumentieren: Im August 1804 meldet die „*Zeitung für die elegante Welt*“, „*Theresia Mayer [sic] aus Rastadt, 14 Jahre alt, macht eine Reise über Gera, Leipzig, Magdeburg nach Berlin und weiter*“⁵⁰⁸. Die bereits zitierte Anmerkung, sie sei „*die Ernährerin*“ von

499 Freundliche Mitteilung vom 16. Apr. 2010, mit Dank an Rüdiger Thomsen-Fürst.

500 Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon* Bd. 2, S. 4.

501 Ebd.

502 Ebd.

503 Ebd.

504 Ebd. Zu Danner und Brandl vgl. Joachim Draheim, *Karlsruher Musikgeschichte*, Karlsruhe 2004, S. 18.

505 Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon* Bd. 2, S. 4.

506 Ratsprotokoll vom 16. März 1803, zit. nach Reuß, Schreiben an Freia Hoffmann.

507 Ebd.

508 *Zeitung für die elegante Welt* 1804, Sp. 762.

Mutter, Onkel und Bruder, „*die sämmtlich ohne das Talent dieses Mädchen ganz hilflos seyn würden*“⁵⁰⁹, lässt auf die prekäre finanzielle Situation schließen, in der sich die Familie befunden haben muss. Auch die AmZ schreibt, Theresia Mager müsse „*mit ihrem Violinspiel noch ihre ganze zahlreiche, vaterlose Familie fast allein*“⁵¹⁰ unterhalten. Die materielle Notlage erklärt die unablässige Reisetätigkeit in diesen Jahren – offenbar ging es um die Sicherung des Überlebens der Familie.

In Wittenberg war sie um den Jahreswechsel 1804/1805⁵¹¹. Der Korrespondent der „Zeitung für die elegante Welt“ notiert, sie sei mit einem Empfehlungsschreiben aus Wittenberg nach Leipzig gegangen. Dort konzertierte sie noch im Januar 1805 im Gewandhaus und spielte privat in unbekanntem Rahmen. Wenn die oben zitierte Chronologie aus der „Zeitung für die elegante Welt“ von 1804 stimmt, dann muss sie 1805 noch in Magdeburg und Berlin aufgetreten sein. Im Frühjahr 1806 kam sie in Braunschweig „*am Schlusse der Wintermesse an, und wünschte ein Konzert zu geben. Da jedoch alle Tage in den folgenden Wochen [...] im deutschen und französischen Theater besetzt waren, so konnte Mlle. Mager kein eigenes Konzert fürs erste erhalten. Die Direktion des Liebhaberkonzerts – unter welcher Benennung unser gewöhnliches Konzert wöchentlich gehalten wird – bot ihr an, in diesem Konzerte sich hören zu lassen. Mlle. Mager nahm dieses Anerbieten an*“⁵¹². Dieses Konzert fand laut „Braunschweiger Anzeigen“ am 1. März 1806 statt und war so erfolgreich, dass ein zweiter Termin angesetzt wurde: „*Durch den im letzten Liebhaberkonzerte der Demoiselle Mager aus Rastadt, einer jungen Virtuosin auf der Violine, einstimmig ertheilten Beifall ermuntert, und vielfältig aufgefordert, wird dieselbe am nächsten Dienstage, den 11ten März im Behlendorfschen Saale ein eigenes großes Konzert geben*“⁵¹³. Diesmal spielte sie vor 700 Zuhörern.⁵¹⁴ Im Konzert der Sängerin Le Gaye⁵¹⁵ am 15. März wirkte sie ebenfalls mit und ließ „*ein Violin-Konzert und Variationen*“⁵¹⁶ hören. Direkt unter der Ankündigung des letztgenannten Auftritts weisen die „Braunschweigischen Anzeigen“ auf ein weiteres Konzert hin: „*Demoiselle Mager aus Rastadt, welche in Braunschweig mit einstimmigem Beifalle die Violine gespielt hat, wird auch künftigen Montag, den 17ten d. M. in Wolfenbüttel ein Konzert geben*“⁵¹⁷. Später begab sie sich zurück nach Karlsruhe. Nach dem erneuten Aufenthalt erhielten sie und ihr Bruder – dies wurde oben schon aus Meusel zitiert – eine Anstellung bei einem „*reichen Russischen Grafen*“⁵¹⁸. Damit verliert sich ihre Spur.

509 Ebd.

510 AmZ 1805, Sp. 253.

511 Zeitung für die elegante Welt 1805, Sp. 87.

512 Ebd. 1806, Sp. 311.

513 Braunschweigische Anzeigen 8. März 1806, 20. Stück, Sp. 661.

514 Zeitung für die elegante Welt 1806, Sp. 312.

515 Vorname und Lebensdaten unbekannt. Es dürfte sich dabei um die Ehefrau des Braunschweiger Musikdirektors Le Gaye handeln, die laut Gerber vor ihrer Heirat Schäfer hieß. Siehe Art. „*le Gaye (Mad.)*“, in: Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4 Bde., Bd. 2, Leipzig 1812, Sp. 270.

516 Braunschweigische Anzeigen 15. März 1806, 22. Stück, Sp. 722.

517 Ebd.

518 Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon* Bd. 2, S. 5.

4.7 Mad. Minelli: Vita und Rezeption

Von der Nennung durch Spohr abgesehen, lässt sich die spätere Elisabeth Filipowicz erstmals sicher 1813 nachweisen. Das in Eichstätt erschienene „Königlich-Baierische Intelligenzblatt für den Ober-Donaukreis“ benennt in der Ausgabe vom 11. Dezember 1813 in seiner „Fremden-Anzeige“ „Den 15ten November. Virtuosin Minelli von Karlsruh“⁵¹⁹. 1813, aber auch später war die Geigerin in München zu hören: „Unter fremden Virtuosen“, schreibt der Münchener Korrespondent der AmZ, „verdient die Violinspielerin, Mad. Minelli, unsere ganze Aufmerksamkeit, wegen der musterhaften Reinheit ihrer Töne, und wegen des richtigen, überdachten Vortrags“⁵²⁰. Poetischer als der Münchner Musikkritiker formulierte der Dichter Jean Paul in Bayreuth, wo sie am 30. September 1814 im Schauspielhaus auftrat⁵²¹: „Die Minelli hat nur Einen Fehler, daß sie aufhört. – Sie könnte eben so gut auf einem Spinnfaden geigen“⁵²².

Die Geigerin hatte also geheiratet. Das Jahr der Eheschließung ist nicht bekannt. Doch von einem Konzert in Frankfurt a. M. berichtet die AmZ 1816, dass „sie [Minelli] von ihrer 5jährigen Tochter auf der Harfe begleitet wurde“⁵²³. Die Heirat hätte demnach spätestens 1811 stattgefunden – vorausgesetzt, das Kind wurde ‚ehelich‘ erst nach der Heirat geboren. Eine weitere Voraussetzung für diese Datierung der Heirat ist zudem, dass die Altersangabe der Tochter stimmt – eine fünfjährige Harfenistin erscheint sehr jung. 1823 bestätigt die AmZ dies jedoch, indem sie die Tochter Mad. Minellis nun als zwölfjährig bezeichnet, und auch nach der Altersangabe der Dresdener „Abend-Zeitung“, welche die Tochter im Juli 1820 als achtjährig benennt⁵²⁴, scheint ein Geburtsjahr 1811 nicht unmöglich. Über die Tochter ist aus der AmZ sonst nichts zu erfahren, der Vorname bleibt unbekannt. In den späteren Briefen ihrer Mutter wird sie – dazu weiter unten – erwähnt. 1816 spielte die Geigerin Minelli in Frankfurt a. M., ihre Tochter war, so scheint es, nur bei einem nicht näher bezeichneten „Potpourri“⁵²⁵ dabei, während Tochter und Mutter in Karlsbad 1820 gemeinsam nicht näher bezifferte „Variationen“⁵²⁶ musizierten. Auch dort blieb dieses Duo anscheinend der einzige Programmpunkt, bei dem die Tochter Elisabeth Minelli unterstützte. Der Kritiker der AmZ bewertet das Spiel der Violinistin bei ihrem Frankfurter Auftritt insgesamt freundlich: „Sie spielte präcis, deutlich und nett. Gewisse andere Eigenheiten ihres Spiels liessen ihr auch recht wohl, sind aber von der Art, dass sie wenigstens nicht zur Nachahmung empfohlen werden können. Sie gewährte viel Vergnügen, und fand ausgezeichneten, nicht unverdienten Beyfall“⁵²⁷. Welcher Art die nicht zur Nachahmung empfohlenen Spieleigenschaften waren, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren.

519 Königlich-Baierisches Intelligenzblatt für den Ober-Donaukreis 11. Dez. 1813.

520 AmZ 1814, Sp. 73. In Bayreuth spielte sie im Nov. 1814, siehe Bayreuther Zeitung 9. Nov. 1814.

521 Bambergische Jahrbücher 1832, S. 719.

522 Eduard Berend u. Winfried Feifel (Hrsg.), *Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, 10 Bde., Bd. 8, I: *Gedanken*, Weimar 2000, S. 705.

523 AmZ 1816, Sp. 107.

524 Abend-Zeitung [Dresden] 3. Juli 1820.

525 AmZ 1816, Sp. 107.

526 Abend-Zeitung [Dresden] 3. Juli 1820.

527 AmZ 1816, Sp. 107.

Eine Eheschließung hatte für Musikerinnen wie Mad. Minelli signifikante Folgen. Frauen – auch Musikerinnen – wurden nach erfolgter Heirat nur ungern in der Öffentlichkeit gesehen. Das bürgerliche Geschlechterbild war geprägt von polarer Gegensätzlichkeit, die Zuweisung der Rollen basierte auf den sogenannten Geschlechtscharakteren. Frauen wurden mit Attributen wie Passivität, Emotionalität, Schwäche oder Bescheidenheit versehen, sie stellten damit den Gegenpol zu den Männern dar. Dies hatte Konsequenzen für Art und Ort des Handelns: „*In ihrer angenommen[en] Gegensätzlichkeit weisen die Geschlechtscharaktere den Weg zu Bestimmung und Funktion. Die Bestimmung der Frau liegt im inneren Bereich, sowohl in seiner räumlichen Bedeutung ‚Haus‘, dem Gegensatz zur weiten Welt, als auch in seiner Bedeutung des inneren Menschen. [...] Daraus resultiert die Festlegung ihrer Funktion auf den Bereich Ehe und Familie*“⁵²⁸. Diese Verortung im privaten, häuslichen Bereich stellte ohnehin schon ein Hindernis für Frauen dar, die in der Öffentlichkeit tätig werden wollten. Doch nach erfolgter Heirat galt dies umso mehr. Die konstruierte Gegensätzlichkeit von Frauen und Männern fand durch die Ehe ihre praktische Anwendung. „*In der Dreifachfunktion Gattin – Hausfrau – Mutter wird die optimale Erfüllung der weiblichen Bestimmung gesehen. Der definitorische Bezugsrahmen ist der Mann, denn diesen benötigt die Frau um ihren Daseinszweck erfüllen zu können. Ohne ihn kann sie nicht Gattin – Hausfrau – Mutter sein*“⁵²⁹. Mit der Heirat und der „*Erfüllung der weiblichen Bestimmung*“ war, als obligatorische Konsequenz, der Rückzug vom Podium verbunden.

Es gab indes Ausnahmen: Frauen, die in Künstlerehen lebten, waren von solcherlei Restriktionen weniger betroffen. Heiratete eine musikalisch tätige Frau einen ebenfalls öffentlich wirksamen Musiker, wurde die Fortsetzung der Karriere auch durch den weiblichen Teil der Ehegemeinschaft akzeptiert. Diese Trennung zwischen Künstler- bzw. Musikerehen einerseits und bürgerlichen Ehen außerhalb des kulturellen Lebens andererseits sowie den skizzierten Konsequenzen für die weitere Laufbahn der Frauen war kein theoretisches Konstrukt, sondern gängige Praxis im 19. Jahrhundert. Mad. Minelli hat während ihrer ersten Ehe konzertiert: Wie oben erwähnt, war sie bereits 1813 in München zu hören. Die Münchener „*Baierische Nationalzeitung*“ kündigte für den 3. November „*im königl. Hoftheater ein grosses Vokal- und Instrumentalkonzert*“⁵³⁰ unter dem Namen der Geigerin an. Schon am Tag zuvor hatte das Blatt ein solches Konzert in Aussicht gestellt, dabei aber auch verdeutlicht, dass die Geigerin nicht zum ersten Mal in München konzertierte, denn sie habe „*uns schon vor ein paar Monaten in einer musikalischen Unterhaltung des Museums eine Probe von ihrem musterhaften Spiele gegeben*“⁵³¹. Weitere Auftritte Elisabeth Minellis lassen sich 1814⁵³² und 1815⁵³³ (jeweils in München), 1816 (Frankfurt a. M.)⁵³⁴, 1818 (Mai-

528 Karin Schrott, *Das normative Korsett. Reglementierungen für Frauen in Gesellschaft und Öffentlichkeit in der deutschsprachigen Anstands- und Benimmlliteratur zwischen 1871 und 1914* (= Kulturtransfer 2), Würzburg 2005, S. 55f.

529 Ebd., S. 56.

530 Königlich-privilegierte Baierische National-Zeitung [München] 1. Nov. 1813.

531 Ebd. 30. Okt. 1813.

532 AmZ 1814, Sp. 73.

land)⁵³⁵, 1820 (Karlsbad)⁵³⁶ und 1823 (Kiew)⁵³⁷ nachweisen. Über ihren Ehemann liegen indes keine Informationen vor, nicht einmal sein Vorname ist bekannt. Ob er ebenfalls als Musiker tätig war und damit die Auftritte seiner Ehefrau gesellschaftlich legitimierte, lässt sich derzeit nicht beweisen. Es erscheint jedoch wahrscheinlich angesichts der Auftritte der Geigerin, die – soweit erkennbar – unkommentiert und widerspruchslos angenommen wurden.

Über das Ende dieser Episode, in der Mad. Minelli als reisende Virtuosin tätig war, berichten übereinstimmend Sowinski und Fétis. Danach sei die Geigerin bei einer ihrer Konzertreisen in Polen geblieben. Dort verstarb ihr Ehemann. Sie wurde nun in das Haus eines Grafen Starzenski aufgenommen. Möglicherweise handelte es sich dabei um Graf Leopold Starzenski, der als Widmungsträger auf dem Deckblatt von Filipowicz' *Polonaise* genannt ist (siehe Abb. 17).

Nach dem Tod ihres Mannes heiratete die Violinistin erneut: Sie ehelichte einen Litauer namens Filipowicz, dessen Vorname bisher unbekannt ist. Die Heirat dürfte frühestens 1823 erfolgt sein, da die AmZ in jenem Jahr, angesichts ihres Konzerts in Kiew, noch den Namen Mad. Minelli verwendet⁵³⁸. Spohr äußert sich zu dieser zweiten Heirat: „*Auf einer ihrer frühern Kunstreisen nach Polen gelangt, hatte sie sich dort mit einem wohlhabenden Gutsbesitzer verheiratet. Obgleich jetzt in glänzenden Verhältnissen, hatte sie doch nicht versäumt, ihr schönes Talent, wenn auch nur als Dilettantin, fortzubilden*“⁵³⁹. Ein zeitgenössisches Zitat stellt im Zusammenhang mit einem späteren Konzert den Zusammenhang zwischen den Namen Minelli und Filipowicz her: „*Die Concerte [...] hatten einen sehr interessanten Anfang am 5. October [1832] durch eine ausgezeichnet brave Künstlerinn, Mad. Filipowicz, welche sich auf der Violine hören ließ. Sie hieß unverheirathet: Minelli, und war Schülerinn von Spohr*“⁵⁴⁰. Auch, wenn das Attribut „*unverheirathet*“ nicht zutrif, dürfte hier mit diesem zeitgenössischen Hinweis die Identität von Minelli und Filipowicz bestätigt sein.

4.8 Wiederaufnahme der Karriere

Nach der Heirat in Polen war Elisabeth Filipowicz also materiell gut gestellt. Ihre Karriere als Geigerin hatte sie offenkundig aufgegeben. Eigentlich hätte man wohl nie wieder etwas von Auftritten dieser Geigerin gehört. Doch die politischen Verhältnisse in Polen änderten die Lebensumstände der Geigerin entscheidend. Ihr Ehemann war am Novemberaufstand von 1830/1831 beteiligt. Bereits 1828 begannen in Polen Verschwörungen, die die Restitution der polnischen Unabhängigkeit zum Ziel hatten und die russische Teilungsmacht als Gegner betrachteten. Der Ausbruch des Aufstandes

533 Gesellschaftsblatt für gebildete Stände 1815 [München], Sp. 579.

534 AmZ 1815, Sp. 107.

535 Leipziger Kunstblatt für gebildete Kunstfreunde 1818, S. 344.

536 Abend-Zeitung [Dresden] 3. Juli 1820.

537 AmZ 1823, Sp. 253.

538 Ebd.

539 Spohr, *Lebenserinnerungen* Bd. 1, S. 85f.

540 Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 1832, S. 1111.

stand zeitlich nicht nur im Zusammenhang mit der steten Gefahr der Aufdeckung der Pläne, sondern auch mit den revolutionären Vorgängen in Frankreich und Belgien.⁵⁴¹ Der Aufstand begann am Abend des 29. November 1830 und verlief zunächst durchaus erfolgreich, so dass die Polen bereits im Dezember eine provisorische Regierung bilden konnten. Nach der Abwahl des russischen Zaren durch den Sejm und die Übernahme der Regierungsgeschäfte durch Adam Jerzy Czartoryski im Januar 1831 begann Zar Nikolaus I., militärisch zu intervenieren, „*der Aufstand wurde zu einem Krieg zwischen Polen und Russland. Er dauerte fast ein Jahr, und beide Seiten lieferten sich mehrere, heute berückte und grausame Schlachten*“⁵⁴². An deren Ende stand die militärische Niederlage der polnischen Aufständischen, die schließlich im Oktober 1831 kapitulieren mussten.

Welche Rolle dabei der Ehemann Elisabeth Filipowicz' hatte, ob er direkt und persönlich in die kriegerischen Auseinandersetzungen verwickelt war, lässt sich nicht rekonstruieren. Eine entsprechende Recherche bleibt, solange der Vorname nicht bekannt ist, angesichts der weiten Verbreitung des Nachnamens chancenlos. Richard Otto Spazier verzeichnet in seiner „Geschichte des Aufstandes des polnischen Volkes“ einen „*Filipowicz, Offizier im elften (litthauischen) Uhlanenregiment*“⁵⁴³, aber diese Angabe kann nicht sicher auf den Ehemann der Geigerin angewendet werden. Später nennt Spazier wohl diesen Filipowicz als eine seiner Quellen⁵⁴⁴. Richard Otto Spazier war der Sohn Karl Spaziers, der als Herausgeber der „*Berlinischen Musikalischen Zeitung*“, Sänger und Komponist nicht nur Kenner des Musiklebens, sondern dessen Bestandteil war. Und Richard Otto Spazier war der Neffe Jean Pauls, welcher Mad. Minelli in Bayreuth bewundert hatte.

Nach der Niederschlagung des Aufstandes durch die russische Armee waren das Ehepaar Filipowicz und die Tochter der Geigerin Teil der „Großen Emigration“ – der polnischen Flucht vor den russischen Repressionen. Ca. 9.000 bis 11.000 Polen befanden sich nach 1831 aus politischen Gründen in Westeuropa, weit überwiegend waren dies unverheiratete Männer. Elisabeth Filipowicz gehörte in dieser Hinsicht zu einer kleinen Minderheit – der Historiker Hans-Henning Hahn schätzt die Anzahl der Emigrantinnen auf „*höchstens 200–250*“⁵⁴⁵. Doch die soziale Herkunft der Familie Filipowicz war durchaus typisch für die Gruppe der polnischen Exilanten, denn diese gehörten zu rund

541 Die kurze Übersicht über den polnischen November-Aufstand bezieht sich vor allem auf: Anna Gabrys [et al.], „*„Für Eure und unsere Freiheit!“ Deutsche und Polen im europäischen Völkerfrühling. Forschungsprojekt für eine deutsch-polnisch-französische Ausstellung*“, in: *Polenbegeisterung. Ein Beitrag im „Deutsch-Polnischen Jahr 2005/2006“ zur Wanderausstellung „Frühling im Herbst. Vom polnischen November zum deutschen Mai. Das Europa der Nationen 1830–1832“*, hrsg. von Wolfgang Michalka [et al.], Berlin 2005 S. 13–53.

542 Ebd., S. 20.

543 Richard Otto Spazier, *Geschichte des Aufstandes des Polnischen Volkes in den Jahren 1830 und 1831. Nach authentischen Documenten, Reichstagsacten, Memoiren, Tagebüchern, schriftlichen und mündlichen Mittheilungen der vorzüglichsten Theilnehmer*, 3 Bde., Bd. 1, Altenburg 1832, S. XVIII.

544 Spazier, *Geschichte des Aufstandes des Polnischen Volkes* Bd. 3, S. 79.

545 Hans-Henning Hahn, „*Die erste ‚Große Emigration‘ der Polen und ihr historischer Stellenwert*“, in: *Sendung und Dichtung. Adam Mickiewicz in Europa*, hrsg. von Stefan Gaszdecki u. Zdzislaw Krasnodebski, Hamburg 2002, S. 207–228, hier S. 209.

75% dem polnischen Adel an, wenn auch meist der nicht grundbesitzenden Szlachta. „Es war die politische, militärische und intellektuelle Elite des 1815 gebildeten Königreichs Polen, die im Herbst 1831 ins Exil gehen musste“⁵⁴⁶. Die Emigration war offenkundig mit erheblichen materiellen Entbehrungen verbunden. Auch für das Ehepaar Filipowicz bedeutete die Flucht aus Polen den Verlust des bisherigen Wohlstandes. Noch einmal Louis Spohr: „Dieses [geigerische Talent] verschaffte ihr nun, nachdem ihr Mann in der polnischen Revolution sein ganzes Vermögen verloren hatte und landesflüchtig geworden war, das Glück, ihn und ihre Tochter durch ihr Talent ernähren zu können. Als Madame Filipowicz trat sie als Künstlerin zum ersten Male in Dresden wieder auf, und zwar mit demselben D-moll-Konzert, welches ich ihr fünfundzwanzig Jahre vorher einstudiert hatte“⁵⁴⁷. Andere Funde bestätigen diese Geschichte: Das „Leipziger Tageblatt“ notiert in einer Ankündigung für das (hier im folgenden Absatz erwähnte) Konzert am 20. November 1832 den Unterricht „in früher Jugend durch Spohr“⁵⁴⁸ und schreibt weiter, dass die Geigerin „bis zur letzten verhängnisvollen Katastrophe Polens diese Kunst nur als Dilettantin übte“⁵⁴⁹. Ausführlicher stellt die schon oben zitierte „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“ in ihrer Korrespondenz aus Dresden 1832 Herkunft und Werdegang der Geigerin dar: „Jetzt, wo Polens Sturz so manches stille Glück zertrümmerte, wird die Kunst, der sie [Elisabeth Filipowicz] stets treu blieb, wieder im Unglück ihre und der Ihrigen Stütze“⁵⁵⁰, wobei das Blatt darauf ihre geigerischen Künste hoch lobt.

Finanzielle Not war es also, die Elisabeth Filipowicz zwang, die eigentlich schon aufgegebene Karriere wieder aufzunehmen. Dies jedoch gelang anscheinend gut. Louis Spohr schreibt von „nunmehrigen Erfolgen“ der Geigerin, die wohl schon 1831 in Dresden spielte und sich bis 1833 in mehreren Städten des deutschsprachigen Raumes hören ließ. So konzertierte sie 1832 wieder in Dresden sowie in Leipzig, Anfang 1833 in Jena und Weimar, aber auch in Frankfurt a. M. In diesem Jahr war sie noch einmal in Polen, gab drei Konzerte in Warschau.⁵⁵¹ Die wenigen vorliegenden Besprechungen ihrer Konzerte zeichnen ein sehr positives Bild, von Ressentiments gegenüber Geigerinnen ist hier kaum etwas zu spüren. Zwar benutzt die AmZ bei der Besprechung von Filipowicz' Gewandhaus-Konzert, das am 20. November 1832 stattfand, mit Worten wie „Anstand“ oder „Gefühl“ Vokabeln, die sich oft in den Beschreibungen der Musiziereigenschaften von Frauen finden lassen. Der Kontext ist jedoch sehr freundlich: „Auch Mad. Filipowicz, eine Schülerin Spohr's, liess sich mit einem Concerte von Spohr und mit Variationen von Rode im Gewandhaus-Saale hören. Schöner Anstand, treffliche Bogenführung, Reinheit des Tons, glückliche Fertigkeit und ruhevoll inniges Gefühl zeichnen diese Virtuosin hauptsächlich aus, deren Vorträge mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen wurden. Möge sie auf ihrer Kunstwanderung

546 Ebd., S. 209. Die hier genannten Daten zur polnischen Emigration stammen ebenfalls aus diesem Aufsatz, S. 208ff.

547 Spohr, *Lebenserinnerungen* Bd. 1, S. 86.

548 Leipziger Tageblatt 20. Nov. 1832.

549 Ebd.

550 Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 1832, S. 1111.

551 Allgemeiner Musikalischer Anzeiger [Wien] 1832, S. 172.

überall nach Verdienst Freunde finden“⁵⁵². In Weimar schließlich „*fand Mad. Filipowicz vielen Beifall wegen des Ausdrucks, der Fertigkeit und des Geschmacks, womit sie ihr schwieriges Instrument behandelt, wenn gleich der Kenner, welcher Paganini, Lafont und Spohr gehört hat, die Behauptung, sie stehe den ersten Meistern gleich, für zu gewagt ansprechen muß*“⁵⁵³.

4.9 Intermezzo in Paris

1833 siedelte Elisabeth Filipowicz nach Paris über. Ab dieser Zeit ändert sich der Blickwinkel, aus dem heraus die Geigerin heute wahrgenommen werden kann. Denn von nun an erlauben die sechs von ihr zwischen 1833 und 1838 verfassten Briefe einen näheren, persönlicheren Blick auf das Leben der dieser Frau. Adressat der Briefe war jeweils ihr alter Lehrer Louis Spohr.

Den ersten der Briefe an Spohr verfasste Filipowicz am „*2ten Juny 1833*“⁵⁵⁴ in Paris. Dort hatte sie „*für uns ein kleines Logie mit einem Gärtchen*“ angemietet, die Adresse, die im Brief angegeben wird, ist die Rue des Martyres 46, in der sie gemeinsam mit Ehemann und Tochter „*für 5 Frank*“⁵⁵⁵ lebte. Frankreich wurde bald das Zentrum der polnischen Flüchtlinge, 60–70% der Emigranten ließen sich dort nieder.⁵⁵⁶ Dies macht die Übersiedlung der Familie Filipowicz nach Paris gut nachvollziehbar. Doch offenkundig waren es weniger soziale Gründe, die bei der Übersiedlung den Ausschlag gaben. Es sei, schreibt die Geigerin, für sie „*ein Glück [...], daß wir uns selbst genügen um glücklich zu sein, auch sind wir es[,] wenn wir uns in unserem Häuschen befinden*“⁵⁵⁷. Vielmehr scheint Elisabeth Filipowicz im blühenden Musikleben der Julimonarchie genügend Verdienstmöglichkeiten gefunden zu haben. So gelang es ihr, nach ihrer Ankunft in Paris im März 1833 schnell „*noch ein Konzert geben zu können, ehe alles aufs Land fährt, was gewöhnlich mit dem Monat May anfängt, es war den 4ten May, und obwohl es eines der letzten von 300 Konzerten war[,] die in diesem Winter gegeben wurden, so hatte ich doch Ursache sehr zufrieden damit zu sein*“⁵⁵⁸. Offenkundig war das Verhältnis von Einnahmen und Kosten vorteilhaft für die Geigerin. „*Ich hatte 170 Personen das Billet zu zehn Frank, die Unkosten waren nur 174 Frank, da mich der Saal bei Pleyel nichts kostete und da es hier der Gebrauch ist Konzerte nicht mit Orchestre sondern nur mit Klavierbegleitung zu geben, so kostete mich auch dies nichts*“⁵⁵⁹. Aus ihrer Konzerttätigkeit resultierte noch eine weitere Einnahmequelle für die Geigerin – auch das ein Grund für den Umzug nach Paris. Denn sie wurde nach dem Konzert aufgefordert, „*hier zu bleiben, um der Damen ihr Klavier spielen zu accompagniren, und da sie gut zahlen, so habe ich mich auch ganz häufig*

552 AmZ 1832, Sp. 870.

553 Zeitung für die elegante Welt 1833, S. 80.

554 Filipowicz an Spohr, 2. Juni 1833.

555 Ebd.

556 Hahn, „Die erste ‚Große Emigration‘“, S. 208f.

557 Filipowicz an Spohr, 2. Juni 1833.

558 Ebd.

559 Ebd.

niedergelassen“⁵⁶⁰. Von persönlicher Bedeutung war zudem die Ausbildung ihrer Tochter, die zu dieser Zeit Anfang 20 gewesen sein dürfte, und die ihre „*Studien, die durch die Revolution unterbrochen worden sind*“⁵⁶¹, in Paris weiterführen konnte. François-Joseph „*Nadermann [1781–1835] giebt ihr auf der Harfe, die sie schon ziemlich gut spielt, Lektion, auch lernt sie zeichnen, die französische Sprache etc: um ihr durch Kunst und Wissenschaften eine ruhige Zukunft zu verschaffen, doch bin ich einmal über diesen Punkt beruhigt, dann wollen wir von unseren Talenten in dem lieben Deutschland Gebrauch machen, denn wie könnte ich mich an den Charakter der Franzosen gewöhnen, hier findet man keine Freundschaft, keine Gefälligkeit [sic] noch Herzlichkeit, jedermann ist nur mit sich selbst beschäftigt und opfert gerne ein geselliges Leben auf, um Geld, Ehre und ein gefälliges Lächeln der Großen [z]u erhaschen*“⁵⁶². Auch sonst findet Elisabeth Filipowicz keine guten Worte für die Bewohner von Paris; die Franzosen, so schreibt sie, „*verstehen und fühlen nicht das wahre Schöne und Gute; Kleider, Kunst, Wissenschaften, alles unterliegt der Veränderung der Mode, auch verlieren hier die Konzerte durch die Mode, sie mit Klavierbegleitung zu geben, nicht viel, denn die Orchestres sind, außers dem des Conservatoire und große Oper, erbärmlich*“⁵⁶³.

Der Geigerin gefiel es also wenig in Paris. Bereits im nächsten Jahr unternahm sie, wie aus dem Brief vom 6. August 1834 hervorgeht, eine Reise nach London. Den Brief an Spohr verfasste sie auf der Rückreise in Boulogne-sur-Mer. Ungewöhnlich für eine Frau dieser Zeit, hat sie „*diese Reize ganz allein gemacht, weil drey Personen in diesem so theuren Lande zu viel kosten würden, und mir war doch ein wenig bang in ein Land zu gehen, wo ich die Sprache nicht genug verstehe, und wovon mir die Künstler in Paris, besonders aber Pixis eine schreckliche Beschreibung machte[n]*“⁵⁶⁴. Doch die Reise war offenbar ein voller Erfolg – wohl auch, weil Elisabeth Filipowicz bestens vorbereitet war, da sie „*einen Empfehlungsbrief an die Königin von ihrem Bruder, dem Herzog von Meiningen hatte, und mir die Ehre wiederfuhr, den 28 May mich vor der ganzen königlichen Familie in St: James's Palace hören zu lassen*“⁵⁶⁵. Das Spiel bei Hofe, so Elisabeth Filipowicz, führte direkt zu einem Engagement an zentraler Stelle im Londoner Konzertleben: „*darauf lud mich die Direction des Concert philharmonique ein, den 16ten Juny in ihrem Konzert zu spielen, nach welchem ich unter der Patronage der Königin selbst ein sehr gutes Konzert in einem Privathauße gab, worin sich ihr erster Sänger der italienischen Oper und auch Herr Johann Cramer sich hören ließ*“⁵⁶⁶. Wohl zum ersten Mal seit Jahrzehnten wurde das Londoner Publikum durch die Auftritte Elisabeth Filipowicz' mit einer Violinistin konfrontiert. Darauf hebt die „*Musical Library*“ in ihrem Bericht über jenes Philharmonic Concert ab, in dem Elisabeth Filipowicz auftrat: „*A violin concerto from a lady was indeed a novelty! such*

560 Ebd.

561 Ebd.

562 Ebd.

563 Ebd.

564 Filipowicz an Spohr, 6. Aug. 1834.

565 Ebd.

566 Ebd.

*we believe as never has been heard since the time of Madame Gautherot, and that is much longer than we are willing to believe*⁵⁶⁷. Louise Gautherot* konzertierte in Großbritannien erstmals 1789, siedelte später dorthin über und starb dort 1808. Die Auftritte Luigia Gerbinis, welche die Britischen Inseln noch ab 1814 besuchte (vgl. Kap. II 3.2), ließ der Autor indes unerwähnt.

Nur in Bezug auf das gerade genannte Konzert Elisabeth Filipowicz' fokussiert die englische Fachpresse die Verbindung von weiblichem Geschlecht und Violine explizit – später wurde bei der Berichterstattung über sie die ungewöhnliche Instrumentenwahl kaum noch erwähnt. Die Zeitschrift „Athenaeum“ schreibt über das Philharmonic Concert mit typischem Hinweis auf das Aussehen beim Spiel: *„Madame Filipowicz, who performed a Fantasia on the violin with sufficient skill and feeling to give our ears great pleasure, while our eyes told us that the instrument is not one for ladies to attempt*“⁵⁶⁸. Die „Musical Library“ erwartete einen lächerlichen Anblick, sah sich aber schnell eines besseren belehrt: *„The singularity of a female violinist at first excited a half-concealed smile, but those who came to laugh (mentally) remained to admire*“⁵⁶⁹.

Schon vor diesen wichtigen Terminen war sie in London aufgetreten und hinterließ offenkundig Eindruck. Mit Berufung auf die „Times“ schreibt der Londoner „Examiner“ in seiner Ausgabe vom 25. Mai 1834: *„Among the ,lions‘ of the present fashionable season is Madame Filipowicz, a Polish lady, who is a most excellent performer on the violin. Her talent has been exhibited in private parties only, where, however, she has surprised some of our best professors of that instrument by her strength of tone, brilliancy of execution, and bold masculine style*“⁵⁷⁰. Der zum Schluss angehängte Satz – *„she is a pupil of Spohr*“⁵⁷¹ – wirkt wie eine ihre geigerische Qualität belegende Referenz.

4.10 Umzug nach London

Öffentliche Anerkennung, Spiel in privatem Rahmen, aber auch bei Hofe und schließlich im öffentlichen Konzert – die Erfolge in London, die zu ihrer Abneigung für Paris kontrastierten, mögen Elisabeth Filipowicz bewogen haben, sich dauerhaft nach London zu begeben. Aus dem Jahr 1835 liegt kein Brief vor, doch am 16. August 1836 schreibt sie an Spohr: *„wir sind nun in London ganz wohnhaft*“⁵⁷². Aus dem Brief entsteht der Eindruck, dass sie sich dort bereits etabliert hätte, so dass sie vermutlich schon 1835 nach London umgezogen sein dürfte.

Offenkundig wurde Elisabeth Filipowicz in London eine anerkannte und gefragte Violinistin. *„In der Saison“*, schreibt sie, *„gebe ich gewöhnlich ein gutes Konzert*“⁵⁷³.

567 Musical Library 1834, Supplement, S. 44.

568 Athenaeum 1834, S. 475.

569 Musical Library 1834, Supplement, S. 44.

570 Examiner [London], 1834, S. 331.

571 Ebd.

572 Filipowicz an Spohr, 16. Aug. 1836.

573 Ebd.

1836 fand dies am 17. Juni in Willis's Rooms statt und war offenkundig bestens besucht: „*Madame Filipowicz*“, schreibt die „Times“ am 18. Juni, „*gave a concert yesterday morning, which was very numerous and fashionably attended*“⁵⁷⁴. Die „Musical World“ konstatiert gar „*a completely full audience*“⁵⁷⁵. Dieses Konzert enthielt ein gemischtes Programm mit einer Reihe von SängerInnen, darunter die berühmte Maria Malibran, daneben traten auch andere Instrumentalisten (Harfe, Flöte, Violoncello) auf. Elisabeth Filipowicz spielte ein Concertino von Rovelli (wohl Pietro Rovelli, 1793–1838), ein Duo für Violine und Violoncello von Friedrich August Kummer sowie Solo-Variationen von Josef Mayseder, „*all in her best manner, and well deserving the general applause she received*“⁵⁷⁶. Auch sonst ist die „Times“ voll des Lobes über die Violinistin: „*It is gratifying to find amidst the crowd of able artists on the violin at present in London, that this lady still maintains a rank of her own, in which she is surpassed by very few of them. We refer to the extreme purity of tone and chaste yet refined expression, the medium through which really good music is always heard with the best effect, and by which she is peculiarly distinguished*“⁵⁷⁷. 1836 war dabei offenkundig ein gutes Jahr für die Violinistin. So spielte sie schon im Mai desselben Jahres in „*Mr. Holmes's Concert*“⁵⁷⁸ in den Hanover Square Rooms und in zwei Konzerten des Gitarristen Italo Augusto Sagrini (1809–?)⁵⁷⁹. Auch beim Konzert eines weiteren Gitarristen – des in London tätigen Georg Heinrich Derwort (geb. vor 1812) – wirkte sie in dieser Zeit mit.⁵⁸⁰ Zudem, so berichtet Elisabeth Filipowicz selbst, habe sie Henry Blagrove kennengelernt, ebenfalls Spohr-Schüler, „*der als der beste Geiger hier anerkannt ist*“⁵⁸¹. Mit ihm habe sie „*schon öfters in Konzerten Concertante gespielt*“⁵⁸². Die Geigerin konnte sich also nun ihrem Lebensunterhalt und der künstlerischen Laufbahn widmen. Dies lag vermutlich auch daran, dass ihre Tochter inzwischen eine feste Anstellung gefunden hatte. Filipowicz schreibt an Spohr, „*meine Tochter ist Gouvernante bey einer Familie auf dem Lande und bekommt jährlich 150 Guineas*“⁵⁸³. Die noch in Paris formulierte Sorge um die Zukunft ihrer Tochter war damit überwunden. „*Das ist Ihr Werk theuerster Herr Spohr, denn durch mein Talent war ich im Stande ihr die besten Meister zu verschaffen, sie lehrt dort deutsch, französisch, italienisch, Klavier, Harfe, Singen, Zeichnen und Malen nebst anderen Wissenschaften*“⁵⁸⁴. Im folgenden Jahr berichtet die Geigerin, dass die Tochter inzwischen „*einen sehr braven jungen Mann[,] der ein geschickter Doktor ist*“, geheiratet habe, der „*durch seine*

574 Times [London] 18. Juni 1836.

575 Musical World 24. Juni 1836, S. 24.

576 Times [London] 18. Juni 1836.

577 Ebd.

578 Musical World 27. Mai 1836, S. 171. Gemeint ist wohl der Komponist und Pianist William Henry Holmes (1812–1885).

579 Court Magazine and Belle Assemblée [London] 1836 I, S. 230. Vgl. ebd., S. 273.

580 Musical World 3. Juni 1836, S. 189.

581 Filipowicz an Spohr, 16. Aug. 1836.

582 Ebd.

583 Ebd.

584 Ebd.

Kunst sich und seine Frau wohl ernähren kan“⁵⁸⁵. Später schreibt Elisabeth Filipowicz auch von der im Mai 1838 erwarteten Geburt eines Enkels.⁵⁸⁶ Dieses Kind verstarb indes schon im ersten Lebensjahr, denn der Grabstein Elisabeth Filipowicz’ verzeichnet auch einen Stanislas Michael Albert Ratajski, „*who died April 16th, 1839, Aged ten months*“⁵⁸⁷. Das korrespondiert mit der Namensangabe des Filipowicz-Schwiegersohns an anderer Stelle: In den Reisetagebüchern Marianne Spohrs findet sich im Zusammenhang mit der Englandreise 1843 am 5. Juli der Hinweis: „*Auch interessierte uns ein Dr. Ratajaska mit Frau, eine Tochter der verstorb. Mad. Filippowitz*“⁵⁸⁸. Dass der Ehemann der Tochter ebenfalls Exil-Pole war, bestätigt auch Spohr, der von Filipowicz’ „*Tochter und deren Mann, einen Arzt und ebenfalls polnischen Flüchtling*“⁵⁸⁹ spricht. Das passt zu einer zeitgenössischen britischen Angabe, in der die Eltern des verstorbenen Kindes doch explizit als „*Polish refugees*“⁵⁹⁰ bezeichnet wurden.

Im Gegensatz zum Vorjahr war 1837 sicher kein gutes Jahr für Elisabeth Filipowicz. Sie berichtet an Louis Spohr von einer „*Influenza*“⁵⁹¹, an der sie erkrankte. Auch ihre Tochter, die darauf nach London kam, wurde davon ergriffen. „*Wir waren also beide im Bette und nur mein guter Mann blieb gesund und pflegte uns mit der größten Sorgfalt und Liebe*“⁵⁹². Ihre Tochter wurde bald wieder gesund, nicht jedoch die Geigerin: „*diese schmerzhafteste Krankheit verließ mich erst nach vier Monaten*“⁵⁹³. Dies brachte nicht nur körperliche Unannehmlichkeiten mit sich – „*die Season, die einzige Zeit, wo man etwas verdienen kann fing an, und ich konnte noch das Zimmer nicht verlassen, auch war ich noch so schwach daß ich unmöglich hätte spielen können*“⁵⁹⁴. Die Krankheit stellte also ihre Einkommensmöglichkeiten infrage. Später, so berichtet die Geigerin weiter, sei sie noch zu schwach gewesen, „*um die unzähligen Gänge zu machen die ein großes, öffentliches Konzert*“⁵⁹⁵ in der Organisation erfordere. Doch immerhin konnte sie noch ein kleineres Konzert „*in dem Hauße einer Dame*“ organisieren, „*was ziemlich gut ausfiel*“⁵⁹⁶. Ein paar Tage nach dem Abfassen des Briefes an Spohr (das Schreiben stammt vom 20. Oktober 1837) konzertierte sie dann in Hull. Davon zeugt eine Ankündigung im „Hull Packet“, der ein Konzert der Hull Choral Society annonciert und die Geigerin als „*celebrated Violiniste, from the Philharmonic*

585 Filipowicz an Spohr, 20. Okt. 1837.

586 Filipowicz an Spohr, 18. Apr. 1838.

587 F. G. E., „*Lady Violinists*“ (2. Teil), S. 739. Ein dort ebenfalls verzeichneter Charles Raqueiller, „*who died February 20th, 1837 Aged 20 years*“, kann derzeit nicht zugeordnet werden. Das Kind und er werden dort als „*children of Polish Refugees*“ bezeichnet.

588 Marianne Spohr, Reisetagebücher (unveröffentlicht), 5. Juli 1843. Mit Dank an Karl Traugott Goldbach, Spohr Museum Kassel.

589 Spohr, *Lebenserinnerungen* Bd. 1, S. 86.

590 *The Visitor or Monthly Instructor* [London] 1840, S. 354.

591 Filipowicz an Spohr, 20. Okt. 1837.

592 Ebd.

593 Ebd.

594 Ebd.

595 Ebd.

596 Ebd.

Concerts, London“⁵⁹⁷ vorstellt. Möglicherweise hat die Geigerin auf diese Weise versucht, durch die Krankheit in London entgangene Einnahmen andernorts wieder einzuspielen. Denn auch nach dem Konzert in Hull war sie in Großbritannien unterwegs, um zu konzertieren.

Aus dem Jahre 1838 liegen zwei Briefe an Louis Spohr vor, den ersten schrieb die Geigerin am 18. April in Leeds. Sie habe, so berichtet sie, am Ende des vorigen Jahres London mit ihrem Mann verlassen, um nach Edinburgh zu reisen. Doch in Leeds „wurde ich engagirt in einem Konzert zu spielen nach welchem ich so viele andere Engagements bekam daß wir bis jetzt in derselben Stadt beschäftigt waren“⁵⁹⁸. Der „Leeds Mercury“ kündigt denn auch am 30. Dezember 1837 ein Konzert der Geigerin in „Walton's Music Saloon“ an, bei dem die Geigerin neben anderen Musikern auftreten werde. „MONSIEUR FILIPOWICZ has kindly offered to sing a National Polish Song“⁵⁹⁹

Unter der Konzertankündigung annonciert Elisabeth Filipowicz in einer eigenen Anzeige: „MADAME FILIPOWICZ having the Intention to remain yet for some time in this Town, is willing to give some LESSONS on the VIOLIN, GUITAR and HARP“ (vgl. dazu Kap. II 4.12)⁶⁰⁰. Die Geigerin plante also, länger dort zu bleiben. An Spohr schreibt sie gar, dass sie sich ganz in Leeds niederlassen wolle, „da wir, wie ich finde, viel vorthafter und angenehmer in einer Provinz-Stadt leben können“⁶⁰¹. Eine zwischenzeitliche Rückkehr nach London war geplant, sollte indes nur von kurzer Dauer bleiben. Anlass war die schon oben genannte Geburt des Enkels, „da meine liebe Tochter ihre Niederkunft am Ende nächsten Mai's erwartet“⁶⁰². Danach wolle sie „also wieder hierher nach Leeds zurückkehren“⁶⁰³.

597 Hull Packet 20. Okt. 1837. Als „principal Vocal Performer“ wird Filipowicz „Mrs. Alfred Shaw“ an die Seite gestellt.

598 Filipowicz an Spohr, 18. Apr. 1838.

599 The Leeds Mercury 30. Dez. 1837.

600 Ebd.

601 Filipowicz an Spohr, 18. Apr. 1838.

602 Ebd.

603 Ebd.



Abb. 20: Laut Untersatz in London von Cocks Music Seller vertrieben.
Undat., von unbekannter Hand.⁶⁰⁴

Elisabeth Filipowicz war in Leeds eine gefragte Konzertgeigerin. Texte und Anzeigen im „Leeds Mercury“ zeugen von drei Konzerten, in denen sie im März und April 1838 auftrat. Unter anderem spielte sie am 16. März im Rahmen des „*Leeds Grand Concert*“⁶⁰⁵ in der Music-Hall der Stadt. Schon zuvor hatte sie anscheinend mehrmals in Leeds gespielt. Denn der „Leeds Mercury“ berichtet am 3. März, angesichts eines Konzertes in Walton’s Music-Saloon vom Renommee, das die Geigerin sich durch ihr Musizieren in Leeds erworben hatte: „*The lady brings with her a reputation which has been borne out by her performances, public and private, during her residence in Leeds*“⁶⁰⁶. Auch der Kritiker dieses Konzerts war beeindruckt von Elisabeth Filipowicz’ Spielweise. Der Zeit entsprechend, setzte er sein Urteil in Relation zum Geschlecht der Geigerin: „*Madame Filipowicz, in her solo, displayed taste, feeling, and expression, bespeaking feminine refinement in junction with energetic firmness, and executive powers which would have graced a masculine hand*“⁶⁰⁷. In Leeds mit ihr gemeinsam konzertierte ein Cellist, über den Elisabeth Filipowicz an Spohr schreibt:

604 Muller Collection, New York Public Library, Digital Collection, online: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1166362>, Zugriff am 16. Juni 2013.

605 Leeds Mercury 10. März; vgl. ebd., 3. und 31. März, 7. Apr. 1838.

606 Ebd. 3. März 1838.

607 Ebd.

„Wir fanden hier einen jungen Engländer der vortrefflich Violoncelle spielt, schade daß er sein schönes Talent hier vergräbt, denn sie wissen nicht in dieser Stadt was sie an ihm besitzen“⁶⁰⁸. Dabei dürfte es sich um Thomas Haddock (1812–1893) gehandelt haben, der in Leeds geboren worden war, später auch in Liverpool wirkte. In Leeds war dann auch der Ehemann der Elisabeth Filipowicz als Instrumentalist tätig. Laut George Haddock, dem Bruder des Violoncellisten, spielte er im von seiner Frau angeführten Quartett die Viola als „very fine amateur“⁶⁰⁹. Aus der Akzentuierung dieses Status‘ wird gleichzeitig sichtbar, dass Elisabeth Filipowicz hier unangezweifelt als Berufsmusikerin angesehen wurde.



GREAT MUSICAL ATTRACTION, AT
WALTON'S MUSIC SALOON, SOUTH PARADE,
LEEDS.

On **FRIDAY**, the Twelfth of January, 1838,
A GRAND
MORNING AND EVENING PERFORMANCE
WILL TAKE PLACE.

The following eminent Talent are engaged :

MR. ADAMS,
Mr. H. PHILLIPS, (the celebrated Singer,)
MISS SYKES,
AND MADAME FILIPOWICZ,
The astonishing Violinist.

Mr. H. PHILLIPS will sing several of his popular Songs,
among which will be found "The Light of other Days."

MONSIEUR FILIPOWICZ
Has kindly offered to sing a National Polish Song.

E. W. has the Honour to announce to his Subscribers
that the **EVENING PERFORMANCE** on **FRIDAY**, the
12th, will be the Third Choral Concert.
Extra Tickets to Subscribers, 5s. Each; to Non-Subscribers,
6s. Gallery, 3s.

Doors open for the Morning Performance at Half-past
Eleven, and to commence at Twelve o'Clock. Doors open
for the Evening Performance at Half-past Seven, and to
commence at Eight o'Clock.

MADAME FILIPOWICZ having the In-
tention to remain yet for some time in this
Town, is willing to give some LESSONS on the VIOLIN,
GUITAR, and HARP.—1 A, Colbourn Street.

Abb. 21: Zwei Anzeigen im „Leeds Mercury“, 30. Dezember 1837.

Thomas Haddock sollte später, in den 1840er Jahren, sein Wirkungsgebiet nach Liverpool verlagern, wo er Solocellist der dortigen Philharmonic Society wurde. Doch schon 1838, gemeinsam mit Elisabeth Filipowicz, besuchte Haddock Liverpool. Die Geigerin nahm ihn dorthin mit. „Wir reißen Morgen“, schreibt sie am 18. April 1838 an Spohr, „ab nach Liverpool wo man wünscht mich zu hören“. Dort konzertierte sie am 7. Mai in der Templar's Hall. Das Konzert ist durch eine Kritik im „Liverpool Mercury“

608 Filipowicz an Spohr, 18. Apr. 1838.

609 George Haddock, *Some Early Musical Recollections of G. Haddock*, London 1906, S. 31.

dokumentiert, die erstaunlich ist in ihrer Begeisterung über die Geigerin und die konkrete Beschreibung ihres Spiels. Ihr Ruf, so stellt der ungenannte Kritiker fest, war der Geigerin schon bis Liverpool voraus geeilt: „*The principal attraction of the evening was Madame Filipowicz herself, whose proficiency on the violin has been the theme of admiration on the Continent; and highly as our expectations had been raised by the critiques of the foreign cognoscenti, our anticipations were more than realized*“⁶¹⁰. An nur einer Stelle in diesem Text nimmt der Autor Bezug auf das Geschlecht der Interpretin, und dies auch nur indirekt, indem er einen Vergleich anstellt zu einer anderen Geigerin: „*Many years ago we heard a very celebrated foreign lady perform on the violin to the delight of a very judicious audience, but her performance was not, in our opinion, to be compared for varied excellence with that of Madame Filipowicz*“⁶¹¹.

Mit dieser geigenden „*celebrated foreign lady*“ könnte Luigia Gerbini gemeint sein, die 1814 in Liverpool konzertierte (vgl. Kap. II 3.2). Er setzt Elisabeth Filipowicz nicht nur in Verhältnis zur namentlich ungenannten Geigerin, sondern vergleicht sie auch mit anderen erstklassigen Geigern der Zeit. „*Were we required to specify the particular department of her art in which this highly-gifted lady excels, we should be somewhat at a loss to decide, as every thing she attempted appeared to us to be as near an approximation to perfection as it is possible to conceive. Without being a mannerist, she reminded us successively of all the most eminent performers on the violin whom we had previously heard, and in the quintette she brought her countrywoman Yaniewicz especially to our recollection*“⁶¹². Nach solchen allgemeinen Anmerkungen, die wohl den hohen künstlerischen Rang der Geigerin darstellen sollen, nimmt der Autor schließlich detaillierter zu den spieltechnischen Eigenschaften Elisabeth Filipowicz’ Stellung: „*Her tone is pure and steady, her taste delicate and refined, and her execution perfect. [...] The ease with which she manages her bow in the most rapid and complicated passages is very remarkable, as the position of the instrument is never for a moment disturbed, – a circumstance which we merely notice as evidence of the perfect mastery she has acquired over the most difficult instrument*“⁶¹³. Der Autor hebt also die Ruhe der Instrumentenhaltung beim Spiel hervor – ein interessanter Punkt, den er dann als Beweis betrachtet für „*the perfect mastery she has acquired over the most difficult instrument*“⁶¹⁴. Hintergründig lässt sich dies jedoch auch in anderer Weise, im Zusammenhang mit dem Geschlecht der Geigerin interpretieren. Die Ablehnung von Violinistinnen – dies ist schon zu Beginn dieser Arbeit dargestellt – wurde am deutlichsten sichtbar im Zusammenhang mit dem Aussehen der Frauen, während sie geigten. Zwar ist eine ruhige Instrumentenhaltung beim Spiel fraglos ein Zeichen für eine

610 Liverpool Mercury 11. Mai 1838.

611 Ebd.

612 Ebd. Das Wort „countrywoman“ ist auf der Vorlage schwer zu entziffern. Gemeint sein kann eigentlich nur der polnische Geiger Feliks Janiewicz (auch Yaniewicz, 1762–1848), der nach Konzertreisen über den Kontinent in Großbritannien Fuß fasste, u. a. in den Salomon’s Concerts in London spielte und sich schließlich in Edinburgh niederließ.

613 Liverpool Mercury 11. Mai 1838.

614 Ebd.

sehr gute, saubere Technik und die Beherrschung des Instruments. Die Vokabel ‚Ruhe‘ ist indes auffällig oft in den Beschreibungen von Violinistinnen zu finden. So stellt die NZfM beim Anblick von Leonore Neumann fest, „*sie überwindet alle Schwierigkeiten mit so großer Ruhe*“⁶¹⁵. Der Rezensent des „Liverpool Mercury“ setzt diesen Punkt – „*the position of the instrument is never for a moment disturbed*“ – ins Verhältnis zur Bogenführung der Geigerin, er bewundert „*the ease with which she manages her bow*“ in den „*most rapid and complicated passages*“⁶¹⁶. Das ist einerseits als Hervorhebung ihrer Technik zu verstehen: Filipowicz behielt die Ruhe und Lockerheit auch in Passagen bei, die technisch schwierig sind und ein hohes Maß an Bewegungsaufwand mit sich bringen. Doch daneben mag es auch ein Hinweis auf die Wahrung des angemessenen Anstandes bedeuten: Zwar wären rapide, schnelle Bewegungen in der Bogenführung, die den Prämissen angemessenen Aussehens nicht entsprächen, nun einmal zwangsweise vonnöten. Dem jedoch setzte die Geigerin eine stoische Ruhe in der Instrumentenhaltung entgegen.

Neben ihren Soloprogrammen spielten Elisabeth Filipowicz und Thomas Haddock in Liverpool auch ein nicht näher bezeichnetes Quintett Mozarts. Unterstützt wurden sie dabei von den „Messrs. Hermann“, deren Identität nicht zu bestimmen ist, sowie, wie schon in Leeds, von „Mons. Filipowicz“⁶¹⁷. Auch hier zeigte sich der Kritiker des „Liverpool Mercury“ begeistert: „*We have heard the same quintette executed by some of the most accomplished professors in Europe, but we never listened to it with more pleasure than on this occasion. Madame Filipowicz's double notes and harmonics were admirably executed*“⁶¹⁸. Der Abstecher der Filipowicz' nach Liverpool war offenbar ein Erfolg.

Daraufhin dürften die Eheleute Filipowicz nach London zurückgekehrt sein. Anders als noch im April 1838 gegenüber Spohr angekündigt, zogen sie nicht wieder nach Leeds, sondern verblieben in London. Diesem Sinneswandel lagen offenbar familiäre Veränderungen zugrunde. Im September 1838 schreibt die Geigerin an Spohr: „*Ich wäre diesmal gar nicht nach London gekommen wenn nicht die Niederkunft meiner Tochter uns dahin gerufen hätte, sie erfreute uns mit einem lieben, gesunden Knaben der den 9^{ten} Juni auf die Welt kam, ich konte also unmöglich an Geschäfte denken, und da ich in der Provinz etwas Geld gesammelt hatte, so konte ich zu Hauße bleiben bei meinen Lieben und sie pflegen, was mich und meine Tochter recht beglückte*“⁶¹⁹. Entsprechend ist von einem Londoner Konzert aus dem Jahre 1838 auch aus den Medien nichts zu entnehmen. Dennoch hatte Elisabeth Filipowicz Konzertpläne, die sie Spohr gegenüber äußerte: „*Nun haben wir vor nach Irland und vielleicht, wenn der künftige Winter nicht zu kalt ist, nach Schottland zu reißten*“⁶²⁰. Ihr Vorhaben, die irische Insel und Schottland zu besuchen, vermeldet fast zeitgleich auch die Londoner „Musical World“ in

615 NZfM 1835 I, S. 118.

616 Liverpool Mercury 11. Mai 1838.

617 Ebd.

618 Ebd.

619 Filipowicz an Spohr, 24. Sept. 1838.

620 Ebd.

ihrer Ausgabe vom 27. September 1838.⁶²¹ Ob sie je dazu gekommen ist, dieses Vorhaben umzusetzen, ist ungewiss. Im Winter 1838/1839 sind aus den vorliegenden Londoner Zeitungen und Zeitschriften keine Neuigkeiten über Elisabeth Filipowicz zu erfahren. Eine längere Reise kann also nicht ausgeschlossen werden.

Aus jenem letzten vorliegenden Brief an Spohr aus dem September 1838 äußert sich Elisabeth Filipowicz auch über ihre weiteren Zukunftspläne: *„Wenn wir von dieser Reise zurückkommen, so wünsche ich dann in London zu bleiben, keine Reise mehr zu unternehmen sondern mich hier mit Lekzionengeben zu beschäftigen“*⁶²². In diesem Schreiben deutet die Geigerin an, warum sie sich vom Konzertpodium fernzuhalten wünschte: *„denn Ach! das Konzert geben in diesem Land ist gar zu traurig; wenn man sich nicht herunterlassen kan Charlatanismus zu treiben so gewinnt man wenig, und demjenigen der ein solches Talent und Ehrgefühl besitzt ist es nicht möglich sich so zu entwürdigen“*⁶²³. Es ist nicht ganz klar, wie diese Äußerung zu verstehen ist. Elisabeth Filipowicz schildert in ihren Briefen immer wieder das sie umgebende Musikleben – zu lesen ist dies schon in den Schreiben aus Frankreich, aber auch in den späteren aus England. Einzelne Äußerungen weisen indirekt auf Bedingungen musikalischer Berufsausübung an den jeweiligen Orten hin. Einschränkungen in der professionellen Entfaltung, so berichtet sie schon 1836 aus London, ergaben sich schon aus der Dauer der Saison: *„Jetzt ist London wieder leer, die Herrschaften sind alle entweder auf Reißen oder wieder auf ihre Landgüter zurück gegangen, und wenn der Künstler nicht zusetzen will was er in der Saison mit vieler Mühe gewonnen hat, so muß er auch London verlassen um wo anders etwas verdienen zu können“*⁶²⁴. Obwohl Elisabeth Filipowicz in England hohe Anerkennung erleben durfte, litt sie offenbar unter den Rahmenbedingungen der Konzerttätigkeit. An anderer Stelle zweifelt sie grundsätzlich die Verdienstmöglichkeiten für MusikerInnen in London an. An Spohr schreibt sie im Oktober 1837: *„Sie hatten vollkommen recht als Sie mir einst schrieben, daß Talent in England nicht hinreichend ist um etwas zu verdienen, wenn man kein Glück hat. Die Ursache ist daß die Engländer wenig von Musik verstehen, und wohl schwerlich je viel verstehen werden, sie sind zu sehr in ihren Rechnungsbüchern vertieft um die alle Zeit beim Nachdenken über solch einer unnützen Sache zu verlieren; so denkt der Handelsstand, und für einen Lord schikt es sich nicht wohl daß er sich mit so gemeinen Studien abgiebt, auch liebt der reiche Engländer zu sehr das Comfortable um sich jahrelang mit einem Instrument herumzuplagen, er hat ja Geld genug um sich von anderen etwas vorspielen zu lassen“*⁶²⁵. Der Anlass für diese grundsätzliche Klage war hier jedoch ein ganz konkreter: Elisabeth Filipowicz hatte in London die kindliche Teresa Milanollo spielen hören, und der geringe Publikumszuspruch für das Kind rührte Filipowicz: *„sie [Teresa Milanollo] hatte ungeheuren Beifall, doch der Saal war beinah leer, was mir in der Seele wehe that, denn das liebe Kind ernährt Vater, Mutter und eine*

621 Musical World 1838, S. 59.

622 Filipowicz an Spohr, 24. Sept. 1838.

623 Ebd.

624 Filipowicz an Spohr, 16. Aug. 1836.

625 Filipowicz an Spohr, 20. Okt. 1837.

jüngere Schwester“⁶²⁶. Zu dieser frühen Zeit spielte die Italienerin noch nicht im Duo mit ihrer jüngeren Schwester Maria, dennoch stand sie, als Elisabeth Filipowicz sie hörte, nicht allein auf der Bühne: „*doch hörte ich zwey Künstler en Miniature die ein Konzert zusammen gaben und mich ganz entzückten, es war der eilffährige Sohn des Konzertmeisters Möser von Berlin und das achtjährige Mädchen namens Milanolla aus Italien, beide Violinspieler*“⁶²⁷. August Moeser (1825–1859) war der Sohn des Berliner Geigers und Königlichen Musikdirektors Carl Moeser (1774–1851), das Konzert der beiden fand am 30. Juni 1837 im Londoner King’s Theatre statt.⁶²⁸ Elisabeth Filipowicz, die in diesem Brief über das Londoner Musikleben reflektiert und auch andere Musiker beschreibt, vergleicht August Moeser und Teresa Milanollo miteinander: „*der kleine Möser macht seinem Vater viel Ehre, den er hat ein sehr solides Spiel, doch trotz seinem schönem Talent wurde er doch durch das kleine Wundermädchen verdunkelt, sie spielte, außer einem Konzertante von Kreutzer*^[629] *mit dem kleinen Möser, die Variationen von Mayseder ouvre 40.*^[630] *mit einer Sicherheit, Reinheit und mit einem Ausdruck daß zum Erstaunen war, man kan sich nicht genug wundern wie die so kleinen Fingerchen die schweren Passagen so vollkomen heraus bringen können, ihren Bogen führt sie mit meisterhafter Sicherheit und macht auch schon ein niedliches Staccato*“⁶³¹. Damit liefert Elisabeth Filipowicz ein frühes Zeugnis der Fähigkeiten der später so gefeierten Teresa Milanollo. Gleichzeitig ist dies der seltene Fall, dass sich eine Geigerin über eine – wenn auch in diesem Fall sehr junge – Kollegin äußert.

Für die in den vorher zitierten Briefpassagen zu spürende Konzertmüdigkeit Elisabeth Filipowicz’ gab es möglicherweise auch einen anderen Grund: War die Geigerin schon 1837 gesundheitlich angeschlagen, so erkrankte sie offenbar 1839 ernsthaft. Davon zeugt eine Konzertanzeige, die am 29. Juni 1839 im Londoner „Morning Chronicle“ erschien. Bei dem angekündigten Konzert, das am selben Tage in den Hanover Square Rooms stattfand, wurde zugunsten der Geigerin musiziert: „*for the BENEFIT of Madame Filipowicz, suddenly afflicted by paralysis*“⁶³². Eine lange Reihe prominenter Künstler kündigt in der Anzeige ihre Unterstützung an, darunter Henri Blagrove (1811–1872), aber auch Michael William Balfe (1808–1870), die Sängerin Hermine Rudersdorff (1822–1882), der Harfenvirtuose Franz Anton Adam Stockhausen (1789–1868) und seine Frau, die Sängerin Margarethe Stockhausen (1803–1877), wie auch der Pianist Julius Benedict (1804–1885). Die ebenfalls aufgeführte „Miss Day“ dürfte die noch kindliche Londoner Pianistin Ellen Day (1828–1916) gewesen sein. Die „Musical World“ berichtet im Nachhinein darüber, äußert sich freundlich über die Qualität, schreibt aber auch: „*The concert for the benefit of Madame Filipowicz on Saturday drew a fashionable audience, but less numerous than the occasion merited. We should hope that it was more productive than it appeared to be, and that the patrons of this*

626 Ebd.

627 Ebd.

628 Siehe Francesco Regli, *Storia del Violino in Piemonte*, Turin 1863, S. 158.

629 Möglicherweise eine Sinfonia Concertante Rodolphe Kreutzers.

630 Joseph Mayseder, *Variations brillantes* für Violine u. Klavier op. 40, gewidmet Niccolò Paganini.

631 Filipowicz an Spohr, 20. Okt. 1837.

632 Morning Chronicle 29. Juni 1839.

deserving woman have not contented themselves with simply paying for their tickets“⁶³³. In welchem Ausmaß die Krankheit – es dürfte sich um einen Schlaganfall gehandelt haben – in die Lebensbedingungen der Familie Filipowicz eingriff, ist nicht überliefert. Die Serie der Briefe an Spohr endete 1838, so dass darüber keinerlei Informationen aus erster Hand vorliegen. Auch im Jahr darauf war Elisabeth Filipowicz noch krank. Erneut findet sich eine Konzertanzeige im „Morning Chronicle“, die in ihrer Formulierung noch drastischer klingt: *„Madame Filipowicz, being reduced to extreme distress by a paralytic stroke, ventures to solicit the patronage and support of the public for her CONCERT“*⁶³⁴, das für den 13. Juli 1840 angekündigt wurde. Wieder berichtet die „Musical World“, bringt diesmal einen Verriss, der insbesondere die SängerInnen des Konzerts kritisiert.⁶³⁵

Dies war das letzte Lebenszeichen Elisabeth Filipowicz'. 1841 vermeldet das „Gentleman's Magazine“ den Tod der Geigerin, die am 4. Mai jenes Jahres in ihrem Wohnsitz in der Clarendon Street, Somers Town (im Londoner Nordwesten, nahe dem Regent Park) verstorben war. Die „Musical World“, die einen kurzen Nachruf brachte, schreibt, die Geigerin sei *„after a very protracted illness“* gestorben, und würdigt die musikalischen Leistungen der Geigerin.⁶³⁶ Elisabeth Filipowicz war, obwohl sie lange nicht mehr den deutschen Raum besucht hatte, dort immerhin noch so bekannt, dass sowohl die AmZ als auch die „Allgemeine Wiener Musik-Zeitung“ ihren Tod vermeldeten.⁶³⁷ Ihr alter Lehrer Spohr hat sie nicht mehr wieder gesehen. *„Als ich sie aber bei meiner vorletzten Reise nach London persönlich wiederzusehen hoffte, war sie einige Tage vorher gestorben, und ich lernte nur ihre Tochter und deren Mann, einen Arzt und ebenfalls polnischen Flüchtling, kennen“*⁶³⁸.

Elisabeth Filipowicz wurde auf dem Londoner All Souls' Kensal Green Cemetery, bestattet. Noch heute existiert ihr Grab. Nach Angabe der Friedhofsverwaltung scheint es einst einen Grabstein gegeben zu haben, der später aus unbekannten Gründen entfernt worden ist.⁶³⁹ Die „Musical Times“ bildete die Inschrift 1906 in einem Artikel über Geigerinnen ab.⁶⁴⁰

633 Musical World 4. Juli 1839, S. 154. Der „Morning Chronicle“ nennt in der Anzeige für dieses Konzert zahlreiche Aristokraten, *„Patronized by her majesty the Queen Dowager [Adelheid von Sachsen-Meiningen, 1792–1849], his Royal Highness the Duke of Cambridge [Adolphus Frederick, 1. Duke of Cambridge, 1774–1850]“* usw., siehe Morning Chronicle 29. Juni 1839.

634 Morning Chronicle 11. Juli 1840.

635 Musical World 16. Juli 1840, S. 46.

636 Ebd. 20. Mai 1841, S. 329.

637 AmZ 1841, Sp. 536; Allgemeine Wiener Musikzeitung 1841, S. 328.

638 Spohr, *Lebenserinnerungen* Bd. 1, S. 86.

639 Grab Nr. 893 Square 4. Dank für die Auskunft bei Marie Murphy, Managerin Kensal Green.

640 *„The inscription on her tombstone at Kensal Green Cemetery reads:“*, F. G. E., *„Lady Violinists“* (2. Teil), in: *Musical Times* 1906, S. 735–740, hier S. 739.

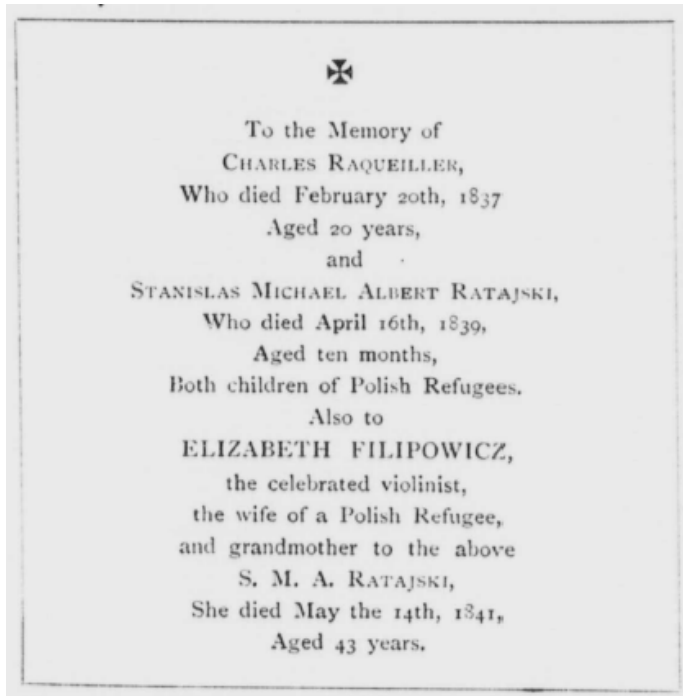


Abb. 22: Mutmaßliche Inschrift auf dem Grabstein der Elisabeth Filipowicz.
Die Altersangabe ist nicht richtig.⁶⁴¹

4.11 Professionalisierung: Elisabeth Filipowicz als polnische Emigrantin

Wie schon am Anfang des Kapitels über Elisabeth Filipowicz angemerkt, lässt sich ihre Biographie in vier Phasen gliedern: Über die Kinder- und Jugendjahre liegen keine sicheren Informationen vor. Erst nach ihrer ersten Heirat ist die Geigerin identifizierbar als Mad. Minelli. Nach der zweiten Heirat erfolgte der Rückzug von der Karriere, die als Folge der Flucht aus Polen wieder aufgenommen wurde. Nur aus den Zeiten ihrer ersten Ehe und nach der Wiederaufnahme der Karriere lassen sich damit überhaupt Aussagen treffen über die Lebens- und Berufswege der Geigerin. Die wenigen vorliegenden Quellen aus jener Phase, in der die Geigerin als Mad. Minelli konzertierte, sind diesbezüglich wenig aussagekräftig. Sie spielte gemeinsam mit ihrer Tochter. Dabei ist jedoch nicht erkennbar, dass sie den werbewirksamen Faktor der Kindervirtuosin an ihrer Seite in den Vordergrund stellte. Im Gegenteil – die Tochter findet nur am Rande Erwähnung, das gemeinsame Spiel war wohl nur ein Randaspekt in den Konzerten der Mad. Minelli. Die spieltechnischen Fähigkeiten Mad. Minellis waren, wie es scheint, groß genug, um ihre Konzerte erfolgreich und ohne äußere Hilfe bestreiten zu können. Mad. Minelli gab in einem nachweisbaren Fall auch ein Konzert mit einer Pianistin. In Kiew spielten 1823 nicht nur Mutter und Tochter Minelli, sondern auch eine „Mad.

⁶⁴¹ Abb. aus ebd., S. 739.

Field“, wobei die Zuordnung dieser nach Meinung der AmZ nicht genügend qualifizierten Pianistin – „*sie hat nicht die erforderlichen Talente, um öffentlich etwas Ausgezeichnetes zu leisten*“⁶⁴² – bisher nicht gelungen ist. Während Mad. Minelli hier ein Duo mit der eigenen Tochter spielte, musizierte sie bei diesem Konzert anscheinend nicht gemeinsam mit der Pianistin „*Mad. Field*“.

Wesentlich aussagekräftiger sind die vorliegenden Quellen, wenn es um die professionellen Entfaltungsmöglichkeiten der späteren Elisabeth Filipowicz geht. Spohr schildert – dies wurde ja bereits zitiert –, dass die Familie infolge der Revolution ihr Vermögen verloren hatte. Die soziale Lage der polnischen Emigranten war trotz der Unterstützung durch die sich gründenden Polenvereine oftmals schwierig. In Frankreich, dem Hauptziel des Flüchtlingsstroms, gab es neben der Hilfe von privat initiierten Hilfskomitees auch staatliche Unterstützung durch die französische Regierung. Diese genügte aber kaum zum Überleben.⁶⁴³ Elisabeth Filipowicz, die ja eigentlich längst die Karriere an den Nagel gehängt hatte, aber, wie Spohr schreibt, „*nicht versäumt [hatte], ihr schönes Talent, wenn auch nur als Dilettantin, fortzubilden*“⁶⁴⁴, war durch ihre musikalischen Fähigkeiten also in einer vergleichsweise günstigen Situation. Die Geige ermöglichte ihr, sich selbst, aber auch „*ihn [ihren Mann] und ihre Tochter durch ihr Talent ernähren zu können*“⁶⁴⁵. Auch in England wurde dieser Zusammenhang erkannt. So schreibt die „*Musical Library*“ 1834: „*Madame Filipowicz is the wife of an exiled Polish colonel, and, happily for herself and her family, is mistress of an accomplishment – if the fair ladies of Britain will allow us so to designate it in relation to a female – which will not only secure her and hers against the sufferings to which most of her gallant, unhappy countrymen are reduced, but supply present comforts, and, with prudence, future independence*“⁶⁴⁶.

Die schon angesprochene Polenbegeisterung in der deutschsprachigen wie französischen Bevölkerung dürfte sich für die weitere Karrierenentfaltung der Elisabeth Filipowicz fördernd ausgewirkt haben. Angesichts ihrer drei Konzerte in Frankfurt im Januar 1833 empfahl die Frankfurter Ober-Postamtszeitung „*diese überaus reich begabte Polin allen deutschen Kunstfreunden*“⁶⁴⁷. Rund ein Jahr zuvor war es in Frankfurt zu „*massenhaften Sympathiebekundungen für durchziehende Polen – den Resten der im Warschauer Aufstand von 1831 geschlagenen polnischen Armee*“⁶⁴⁸ gekommen. Die Polenbegeisterung des deutschen Bürgertums entwickelte sich vor dem Hintergrund eigener nationalliberaler Bestrebungen rasant, die Identifikation mit den polnischen Aufständischen war entsprechend groß, zumal diese bei ihrem Gang ins Exil

642 AmZ 1823, Sp. 253.

643 Hahn, *Die ‚Große Emigration‘*, S. 210.

644 Spohr, *Lebenserinnerungen* Bd. 1, S. 86.

645 Ebd.

646 Musical Library 1834, Supplement, S. 44.

647 Frankfurter Konversationsblatt Nr. 4, Beilage zur Frankfurter Ober-Post-Amts-Zeitung 13. Jan. 1833.

648 Ralf Roth, *Stadt und Bürgertum in Frankfurt am Main. Ein besonderer Weg von der ständischen zur modernen Bürgergesellschaft 1760–1914*, München 1996, S. 374. Vgl. dazu als ein Beispiel einer zeitgenössischen Quelle: Frankfurter Jahrbücher. Eine Zeitschrift für die Erörterung hiesiger öffentlichen [sic] Angelegenheiten 1832, S. 3f.

überwiegend durch deutsche Länder zogen und damit also ‚Helden zum Anfassen‘ waren. Elisabeth Filipowicz, eine aus Baden stammende Wahlpolin, scheint da durchaus die Sympathien nicht nur des spezifisch musikinteressierten, sondern auch eines breiteren bürgerlichen Publikums erregt zu haben. Die AmZ schreibt über jenes Frankfurter Konzert: „*Am 11ten dieses [Monats] gab sie ein grosses Concert vor einer grossen Anzahl Zuhörer. Es war aber nicht das gewöhnliche Concert-Publicum, sondern ein ganz anderes, was dem Umstande zuzuschreiben ist, dass die Künstlerin durch ihre Vermählung eine Polin geworden ist. Sie können leicht denken, dass diess Mal die Federn der reichen Hüte nicht nach Rossini'schem Rhythmus wackelten*“⁶⁴⁹.

Schon im Jahr zuvor, bei der Ankündigung eines Auftritts der Geigerin in Leipzig, hatte das „Leipziger Tageblatt“ notiert: „Jetzt benutzt sie ihr Talent, um ihrer Familie ein Asyl fern vom Vaterlande zu bereiten, und dies verdient gewiß bei jedem Patrioten, der das Glück genießt, ein theures Vaterland zu besitzen, Anerkennung und kräftige Unterstützung“⁶⁵⁰. Auch dies ist ein klarer Hinweis auf die politische Ausnahmesituation der durch Elisabeth Filipowicz repräsentierten Polen sowie die Solidarität des deutschen Bürgertums mit jenen. Ressentiments gegenüber Frauen, die Violine spielten, dürften in solchen Ausnahmesituationen in den Hintergrund getreten sein, zumal sich, als Beispiel früher politischer Betätigung von Frauen innerhalb des Bürgertums, zu Beginn der 1830er Jahre Frauen-Polenvereine zur Unterstützung der durchreisenden Aufständischen gegründet hatten. Auch in Frankfurt gab es einen solchen Frauenverein zur Unterstützung der Polen.⁶⁵¹

Ob nun aus innerer, politischer Überzeugung oder aus strategischem Kalkül – Elisabeth Filipowicz wusste offenbar durchaus die Stimmung im Bürgertum für sich zu nutzen. In Frankfurt „*trug [sie] in polnischer Sprache einen Nationalgesang ‚Die Litauerin‘ vor*“⁶⁵² und dürfte durch diese Demonstration von Nationalbewusstsein das polenfreundliche Publikum auf ihrer Seite gehabt haben. Später, in England, übernahm diesen vokalen Part wohl ihr Mann. „*Monsieur Filipowicz*“, so ist in der Vorankündigung eines Konzerts der Geigerin zu lesen, „*has kindly offered to sing a National Polish Song*“⁶⁵³ (siehe Abb. 21). Auf ihre Verbindung nach Polen weisen ferner die Titel der Violinkompositionen Elisabeth Filipowicz' hin. So hat sie eine *Warsovienne* (für Violine und Orchester), eine *Fantasia über polnische Lieder*, *Introduction and Rondo on Polish Themes* sowie ein *Rondo alla Polacca* (alle für Violine und Klavier) verfasst.⁶⁵⁴

649 AmZ 1833, Sp. 108.

650 Leipziger Tageblatt 20. Nov. 1832.

651 Gabriela Brudzyńska-Némec, „*Die liberale Männerwelt und die weibliche Polenbegeisterung 1832*“, in: *Convivium* 2007, S. 39–56, online: http://www.staff.amu.edu.pl/~macbor/convivium/archiv/2007/2007_pdf/2007_05_brudzynska.pdf, Zugriff am 10. März 2010.

652 Frankfurter Konversationsblatt Nr. 4, Beilage zur Frankfurter Ober-Post-Amts-Zeitung vom 13. Jan. 1833.

653 Leeds Mercury 30. Dez. 1837 u. 6. Jan. 1838. Als „*Signor Filipowicz*“ angekündigt ebd., 10., 31. März und 7. Apr. 1838.

654 Die *Fantasia über polnische Lieder* wurde von Wolfram Boder beim Furore Verlag neu verlegt, Editionsnr. Fue 100 15.

Auch in England dürfte Elisabeth Filipowicz in exilpolnischen Kreisen verkehrt haben. Darauf weist schon die Eheschließung ihrer Tochter mit einem polnischen Arzt hin. Paula Gillett vermutet, die britischen Sympathien mit den polnischen Flüchtlingen seien ein Hintergrund der freundlichen Rezeption Elisabeth Filipowicz' durch die britische Presse gewesen: „*Madame Filipowicz was received sympathetically, not only because of her fine musicianship, but also because she played as an exile and sole support of her family, her husband having lost his fortune in the Polish revolution*“⁶⁵⁵. Tatsächlich wird in den britischen wie auch früheren französischen Pressekommentaren auf die – vermeintliche – polnische Herkunft der Geigerin hingewiesen. Schon 1834 begründete die „Musical Library“ den Erfolg der Geigerin im Philharmonic Concert in London u. a. mit den Sympathien für die Exil-PolInnen: „*The really enthusiastic applause bestowed on Madame Filipowicz is partly, no doubt, to be ascribed to her sex, to her banished condition, and to the sufferings of her country*“⁶⁵⁶. Dies aber war, angesichts der meist positiven, gelegentlich durchaus differenzierten Analysen ihrer Spielweise, tatsächlich nur ein einzelner Aspekt für die hohe Akzeptanz der Geigerin bei Publikum und Kritik, zumal die Ereignisse in Polen 1830/1831 und die folgende ‚Große Emigration‘ schon ein paar Jahre zurück lagen, als sich die Geigerin in England niederließ. Noch einmal die „Musical Library“: „*But most of it [des Beifalls für die Geigerin] was excited by the talent she displayed, not as an exile, not as a female, but as a musician*“⁶⁵⁷.

4.12 Professionalisierung: Elisabeth Filipowicz als Lehrerin

Ein zweiter markanter Punkt bei der Betrachtung der Erwerbsmöglichkeiten Elisabeth Filipowicz' ist ihr offensichtlich erfolgreiches Bemühen um InstrumentalschülerInnen. Ob sie bereits unterrichtet hatte, bevor sie in England spielte, ist nicht bekannt, dort jedoch war sie definitiv als Lehrerin tätig. Schon im Juli 1834, bevor sich die Geigerin in London niederließ, berichtet die „Musical Library“ von einem Schüler. Im Zusammenhang mit ihrem Auftritt im Londoner Philharmonic Concert ist in einer Fußnote zu lesen: „*One of our greatest and most esteemed leaders has placed his son under Madame Filipowicz for instruction on the violin*“⁶⁵⁸. Wer dieser „esteemed leader“ war, der seinen Sohn zu Elisabeth Filipowicz in die Geigen-Lehre schickte, ist nicht bekannt. Im Oktober 1837 schreibt sie Spohr, dass sie Violinunterricht gebe⁶⁵⁹: „*Als ich noch krank im Bette lag bekam ich einen Besuch von einer Dame mit ihren zwey Töchtern sie ist die Frau eines Geistlichen Mannes Barker der auf dem Lande in Yorkshire wohnt*“⁶⁶⁰. Bei der Dame handelte es sich um Jane Barker (geb. Flower, 1784–1857), verheiratet mit Thomas Barker (1779–1868), welcher Pastor in Thirkleby in Yorkshire war. Jane Barker war offenbar auf Empfehlung Spohrs bei Elisabeth Filipowicz, „*sie*

655 Gillett, *Musical Women in England*, S. 80.

656 Musical Library 1834, Supplement, S. 44.

657 Ebd.

658 Musical Library 1834, Supplement, S. 44, Fußnote.

659 Filipowicz an Spohr, 20. Okt. 1837.

660 Ebd.

zeigte mir einen Brief von Ihnen geehrter Herr, worin Sie die Güte hatten von mir so viel, ja zu viel gutes zu sprechen“⁶⁶¹. Jane Barker hatte ihre Tochter dabei, Laura Barker (1819–1905)*, ab 1855 verh. Taylor, die später eine anerkannte Musikerin wurde⁶⁶². Durch ihre Eltern an die Musik herangeführt, hatte sie sich schon früh als begabt erwiesen. Dies entging auch Elisabeth Filipowicz nicht. Sie schreibt an Spohr: „Ihre [Barkers] Tochter die viel Talent für Musik hat, und nebst Singen, Guitarre, Klavier auch Violin spielt, hat bey mir etwa zehn Lekzionen genommen, da sie nur auf kurze Zeit hier waren“⁶⁶³. An Laura Barker bemängelte Elisabeth Filipowicz jedoch den auch ihr innewohnenden Zeitgeist, der sich trotz der beschränkten technischen Möglichkeiten auch auf deren Spielweise niederschlagen würde: „sie könnte eine gute Geigerin werden, doch auch hier hat die fatale Sucht, ein Paganini zu werden, schon das gute Studium verdorben, sie hat Paganini selbst gehört und macht nun seine Staccato's, seine Flageolette, seine Sprünge etc. etc. nach, doch wie?“⁶⁶⁴.

In dieser Zeit unterrichtete Elisabeth Filipowicz offenbar nicht nur Laura Barker. So schreibt sie aus Leeds, dass sie dort „schon einige Schüler habe“⁶⁶⁵. Die bereits erwähnte Annonce im „Leeds Mercury“, in der sie nach SchülerInnen suchte, zeigt deutlich, dass sie den Ausbau ihrer Instrumental-Lehrtätigkeit systematisch vorantrieb und dass sie diese inhaltlich weiter fasste: „MADAME FILIPOWICZ having the Intention to remain yet for some time in this Town, is willing to give some LESSONS on the VIOLIN, GUITAR and HARP“⁶⁶⁶. Sie war also bereit, nicht nur Geige, sondern auch Harfe und Gitarre zu unterrichten. Eine solch breite Lehrtätigkeit setzt ein gewisses Maß an eigenen spieltechnischen Fähigkeiten voraus – dass Elisabeth Filipowicz über solches Können als Harfenistin und Gitarristin verfügte, ist eine Information, die nur in dieser Quelle zutage tritt. Woher diese Fähigkeiten stammten, ist unklar. Elisabeth Filipowicz ist in England wie auch zuvor auf dem Kontinent nach derzeitigem Kenntnisstand ausschließlich als Violinistin aufgetreten. 1837, als sie in Leeds weilte, war sie als profilierte Geigerin öffentlich angesehen. Die Tochter Filipowicz' war jedoch schon als Kind an der Seite der Mutter aufgetreten – als Harfenistin. Es ist denkbar, dass Elisabeth Filipowicz schon ihre Tochter, die später ja bei Nadermann Unterweisungen erhielt, unterrichtete.

Wen hat Elisabeth Filipowicz unterrichtet? Nahmen, neben der genannten Tochter Barker, auch andere Frauen das Angebot zum Violinunterricht wahr? Es gibt derzeit keine Untersuchungen zum Violinspiel von Liebhaberinnen in dieser Zeit. Die vorliegenden Quellen deuten jedoch in keiner Weise darauf hin, dass im frühen 19. Jahrhundert

661 Ebd.

662 Zur Biographie siehe Hanna Bergmann, „Taylor, Laura“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, online: <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/taylor-laura>, Zugriff am 20. März 2014; vgl. Silke Wenzel, „Laura Barker“, in: *MUGI. Musik und Gender im Internet*, http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Laura_Barker, Zugriff am 25. März 2014.

663 Filipowicz an Spohr, 20. Okt. 1837.

664 Ebd. Tatsächlich hatte Laura Barker Paganini nicht nur gehört, sondern ihn auch kennengelernt. Siehe dazu Jeffrey Pulver, „Personal Contacts with Paganini and Spohr“, in: *Musical Times* 80 (1939), S. 579f.

665 Filipowicz an Spohr, 18. Apr. 1838.

666 The Leeds Mercury 30. Dez. 1837.

Bürgermädchen die Geige für sich als Instrument häuslichen Musizierens entdeckt hätten. Zwar finden sich einzelne Beispiele von Lehrverhältnissen, in denen Violinistinnen ihr Instrument unterrichteten, solcher Unterricht fand jedoch jeweils unter Sonderbedingungen statt: Ein paar Jahre nach Elisabeth Filipowicz gab Teresa Milanollo ihrer jüngeren Schwester Unterricht. Auch die tschechische Geigerin Bertha Brousil* (1842–1919) soll ihre Geschwister schon als Kind unterrichtet haben. Viel früher, in den venezianischen Ospedali, wurde Maddalena Lombardini Sirmen* (1745–1818) vermutlich von Antonia Cubli* im Violinspiel ausgebildet.⁶⁶⁷

Diese wenigen Beispiele sind jedoch offenkundig Ausnahmen, da die Empfängerinnen des Unterrichts erstens nicht aus bürgerlichem Kontext stammende Liebhaberinnen waren, zweitens hier Lehrerin und Schülerin jeweils in einem spezifischen Verhältnis (familiär bzw. institutionell) zueinander standen. Doch fraglos blieb diesseits und jenseits des Ärmelkanals weiterhin das Klavier das in den Bürgerhäusern von Mädchen und Frauen am weitaus meisten kultivierte Musikinstrument. Das Klavierspiel war, wie Gunilla Friederike Budde gezeigt hat, auch in England Bestandteil der Erziehung von Bürgertöchtern.⁶⁶⁸

Zu den wenigen in Frauenhand akzeptierten Musikinstrumenten gehörten daneben auch Gitarre und Harfe⁶⁶⁹ – eben jene Instrumente, deren Unterweisung Elisabeth Filipowicz in Leeds per Zeitungsannonce anbot. Es scheint naheliegend, dass sie – obwohl in England als renommierte Violinistin bekannt – nicht genügend SchülerInnen finden konnte, um ausschließlich ihr Hauptinstrument zu unterrichten, und daher auf andere Instrumente ausweichen musste. Angesichts der Akzeptanz von Harfe und Gitarre als Instrumente für Frauen ist hierbei anzunehmen, dass die Geigerin beim Angebot, auch diese zu unterrichten, vor allem an Frauen und Mädchen als Interessentinnen dachte. Dabei zeugt das von Elisabeth Filipowicz brieflich gegenüber Louis Spohr geäußerte Interesse, sich in Leeds ganz niederzulassen, von hinreichenden Erwerbsmöglichkeiten in dieser Stadt, zu denen fraglos auch das Unterrichten gehörte.

Elisabeth Filipowicz hat nicht nur Instrumentalunterricht erteilt. Schon 1836 schreibt sie an Spohr in ihrem ersten vorliegenden Brief aus London, „*ich gebe Lekzionen in der deutschen, französischen und italienischen Sprache*“⁶⁷⁰. Auch hier geht aus der Quelle nicht hervor, wie sich der Kreis der RezipientInnen dieses Unterrichts zusammensetzte. Es ist jedoch nicht erkennbar, dass dieser Unterricht im Rahmen einer Tätigkeit als Erzieherin stattfand – einem Beruf, der Frauen offen stand und den, wie Elisabeth Filipowicz in ihren Briefen berichtet, die eigene Tochter in England ausübte.

667 Freia Hoffmann, Art. „*Lombardini Sirmen, Maddalena*“, in: *Lexikon europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, online: www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/lombardini-sirmen-maddalena, Zugriff am 11. Mai 2013.

668 Gunilla-Friederike Budde, *Auf dem Weg ins Bürgerleben, Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840–1914* (= Bürgertum. Studien zur Zivilgesellschaft 6), Göttingen 1994, insbesondere S. 135–141.

669 Siehe Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 131–152 (Harfe), S. 153–161 (Gitarre).

670 Filipowicz an Spohr, 16. Aug. 1836.

Im Unterrichten sah die Geigerin anscheinend eine zunehmend wichtigere Möglichkeit, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Dies wird im letzten vorliegenden Brief an Spohr deutlich, der aus dem Jahr 1838 stammt und in dem, wie schon berichtet, Elisabeth Filipowicz ihre Frustration über den britischen Konzertbetrieb kundtut. Sie schreibt dort – das wurde schon oben zitiert – von einer Alternative zu den Konzertreisen: *„Wenn wir von dieser Reize [nach Irland und Schottland] zurückkommen, so wünsche ich dann in London zu bleiben, keine Reize mehr zu unternehmen sondern mich hier mit Lekzionengeben zu beschäftigen“*⁶⁷¹. Ob sie in dieser Zeit ausschließlich als Instrumentallehrerin tätig war oder weiterhin auch Sprachkenntnisse vermittelte, ist ungewiss. Offensichtlich aber sah Elisabeth Filipowicz durchaus die Möglichkeit, durch Unterrichten ihr Einkommen so weit zu sichern, dass sie auf Konzertreisen verzichten könne.

4.13 Professionalisierung: Andere Aspekte

Sowohl aus Paris als auch aus London berichtet Elisabeth Filipowicz von einer weiteren Möglichkeit, mit dem Violinspiel jenseits des Konzertpodiums Geld zu verdienen. Aus der französischen Metropole schreibt sie – wie bereits erwähnt – an Spohr: *„nach meinem Konzert hat man mich beredet hier zu bleiben, um die Damen ihr Klavier spielen zu accompagniren, und da sie gut zahlen, so habe ich mich auch ganz häufig niedergelassen“*⁶⁷². Offenbar war diese Tätigkeit durchaus lukrativ. Auch aus London schildert sie, in der Zusammenfassung ihrer Erwerbsmöglichkeiten, eine Tätigkeit als Begleiterin: *„ich [...] begleite Damen die Klavier oder Harfe spielen, mit der Violin“*⁶⁷³. Für diese bisher unbeachtet gebliebene Erwerbsmöglichkeit von Geigerinnen – der Begleitung von Harmonieinstrumenten durch die Violine – war ein Verständnis der Gewichtung zwischen Klavier und Violine Voraussetzung, wie es um 1800 noch verbreitet war. So ist etwa Mozart als Kind in Paris *„mit den damals noch üblichen Klaviersonaten mit begleitender Violine“*⁶⁷⁴ aufgetreten. Erst Mozarts spätere sowie Beethovens Sonaten-Kompositionen führten zu einer zunehmenden Emanzipation der Violine, wobei auch Beethoven noch die entsprechenden Werke aus seiner Feder als Sonaten für Klavier und Violine bezeichnete. Während später also KlavierbegleiterInnen zum Musizieren gekauft wurden, war es bei Elisabeth Filipowicz noch die Geigerin, welche die Pianistinnen und Harfenistinnen begleitete. Von öffentlichen Konzerten, in denen sie Pianistinnen begleitet hätte, ist in der zeitgenössischen Presse nichts zu lesen. Es ist daher anzunehmen, dass es sich bei den Auftraggeberinnen um Dilettantinnen gehandelt hat. Für Elisabeth Filipowicz entstand also eine interessante Option zur Profession: Frauen, welche die typischen Instrumente Harfe oder Klavier spielten, konnten nun mit einer Violinistin musizieren – und dies auch in privatem Rahmen, und dennoch, angesichts des Geschlechts ihrer Kammermusikpartnerin, ohne Anstandsregeln zu verletzen

671 Filipowicz an Spohr, 24. Sept. 1838.

672 Filipowicz an Spohr, 2. Juni 1833.

673 Filipowicz an Spohr, 16. Aug. 1836.

674 Claus Brockmaier u. Siegfried Mauser (Hrsg.), *Die Sonate. Formen instrumentaler Ensemblesmusik* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 5), Laaber 2005, S. 188.

oder unerwünschte Gerüchte zu erzeugen. Wie umfangreich diese Betätigungsmöglichkeit für Elisabeth Filipowicz war, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Aufgrund ihrer für Frauen ungewöhnlichen Instrumentenwahl dürfte sie jedoch hier ohne Konkurrenz gewesen sein.

Über den Ertrag ihrer professionellen Tätigkeit – sei es als konzertierende Virtuosin, als Lehrerin oder als Begleiterin – ist kaum etwas bekannt. Lediglich die „Musical Times“ gibt – schon Anfang des 20. Jahrhunderts – in einem Artikel über „Lady Violinists“ einen Hinweis auf die finanziellen Resultate ihres Spiels im Philharmonic Concert in London 1834: *„At a concert given by Madame Filipowicz two days after that of the Philharmonic, Queen Adelaide, who patronized it, sent her a present of twenty pounds, and the Duchess of Hamilton gave her ten pounds“*⁶⁷⁵.

Über die Verhältnisse, in denen die Geigerin mit ihrer Familie lebte, können somit nur wenige Aussagen getroffen werden. Es ist wahrscheinlich, dass die Filipowicz' sowohl in Frankreich als auch in England als polnische Flüchtlinge finanzielle Unterstützung erhielten.⁶⁷⁶ Es ist jedoch deutlich erkennbar, dass es Elisabeth Filipowicz war, die hauptverantwortlich für das Familieneinkommen sorgte. Nur ein einziges Mal erwähnt die Geigerin, dass auch ihr Ehemann zum Familieneinkommen beitragen konnte: *„mein Mann kopirt und transponirt Musik womit er auch etwas verdint“*⁶⁷⁷. Verursacht durch die nach dem Polnischen Novemberaufstand erzwungene Emigration, dürfte diese Umkehrung der sonst im 19. Jahrhundert üblichen Geschlechterverhältnisse eine große Ausnahme gewesen sein.

5 Mariane von Berner

„Ich habe Fräulein Mariane von Berner, die große Violinspielerin gehört. Man müßte eine eigene Sprache erfinden, die classische Vollkommenheit zu bezeichnen, wodurch sie ihre Meisterschaft beurkundet. Sie hat den Geist ihres Instruments in allen seinen möglichen Effecten studiert, und übt eine so unbegranzte Herrschaft über dasselbe aus, daß es ihr nie versagt, die ganze Stärke, so wie die sanftesten Regungen einer durchaus musikalischen Seele in Tönen wiederzugeben. Einen solchen Reichthum an Mitteln, wie sie ihn besitzt, das Instrument nach Willkühr zu behandeln, fand ich nur bei Wenigen der größten Künstler. Frei von aller Manier, stehen ihr alle Manieren zu Gebote, wo sie irgend eine zum reinen Ausdruck des Gedankens als nothwendige Bedingung anerkennt. Sie macht die Saiten singen, beben, zittern, klingen, rauschen, jauchzen, schreien; sie läßt aus weiter Ferne die Töne nahen, anschwellen, wieder verhallen, ihr Bogen haucht die Saiten an, oder entreißt ihnen mit unwiderstehlicher Gewalt, wo es seyn muß, jede Gradation des Schalls. Kurz sie macht, was sie will, aus ihrem Instrumente.

675 F. G. E., „Lady Violinists“ (2. Teil), S. 739.

676 In Frankreich wurden die polnischen Exilanten zunächst durch private Hilfskomitees, später durch die Regierung finanziell unterstützt. In England bewilligte das Parlament entsprechende Hilfsmaßnahmen. Hahn, „Die erste ‚Große Emigration‘“, S. 210.

677 Filipowicz an Spohr, 16. Aug. 1836.

Sie kennt keine Schwierigkeit und läßt dem Ohre niemals eine bemerken. Wer ihr bloß mit dem Gehör folgt und nicht etwa in Gedanken mit Finger und Bogen nachspielt, der glaubt, sie spiele die leichtesten Sachen, während sie vielleicht die ausstudierteste Schwierigkeit eines Polledro oder Beethoven vorträgt. Geläufigkeit, Präcision, Stärke, Anmuth, Geschmack – alle diese und andere Erfordernisse eines schönen Vortrags sind bei ihr zwar nothwendige und unerläßliche, doch aber dem Zweck der Kunst jederzeit untergeordnete Mittel; sie erscheinen in ihrem Spiel, wenn ich so sagen darf, als die Organe eines belebten Körpers, dem ihre Kunst erst eine Seele, ein geistiges Leben einhaucht“⁶⁷⁸.

Diese umfängliche Spielbewertung Mariane von Berners unterscheidet sich vollkommen von anderen Pressekommentaren, die sich über Geigerinnen im frühen 19. Jahrhundert finden lassen. Die euphorische, bewundernde Sprache, mit welcher der ungenannte Autor das Musizieren der Geigerin umschreibt, und das Maß, in dem er ihr nicht nur erhebliche Virtuosität, sondern vor allem kaum begrenzte Ausdrucksweite zuschreibt, waren zu dieser Zeit – der Artikel erschien 1817 im „Journal des Luxus und der Moden“ – in der Wahrnehmung einer Violinistin eine Ausnahme. *„Sie macht die Saiten singen, beben, zittern, klingen, rauschen, jauchzen, schreien; sie läßt aus weiter Ferne die Töne nahen, anschwellen, wieder verhallen, ihr Bogen haucht die Saiten an, oder entreißt ihnen mit unwiderstehlicher Gewalt, wo es seyn muß, jede Gradation des Schalls“* – das liest sich eher wie eine hymnische Beschreibung exzessiver Violinvirtuosität eines Geigers wie Paganini, nicht jedoch wie der Kommentar über eine Violinistin.

Inhalt und Stil der wenigen Zeugnisse, die sich zu Mariane von Berner finden lassen, und die Präsenz dieser Violinistin im Musikleben der Zeit stehen in krassem Widerspruch: Obwohl ausschließlich lobende Zeugnisse über ihre Kunst zu lesen sind – auch andere Texte finden nur freundliche, bisweilen gar ähnlich überschwängliche Worte für diese Geigerin –, dürfte mancher Leser des Textes im „Journal des Luxus und der Moden“ kaum je von Mariane von Berner gehört haben. Denn ihr Wirkungskreis war lange Zeit nur auf Mitau beschränkt. Mitau liegt im damaligen Kurland und war schon damals weitab von den deutschsprachigen Musikzentren, die Stadt befindet sich im heutigen Lettland und heißt inzwischen Jelgawa.⁶⁷⁹

Um die Besonderheit der Wahrnehmung Mariane von Berners zu skizzieren, sei hier ein weiteres Quellenbeispiel geliefert. Eigentlich geht es in dem Text aus der AmZ um die Gründung des Musikalischen Vereins in Mitau, doch der Autor Christian Ernst von Trautvetter (1780–1859) lässt es sich nicht nehmen, gegen Ende des Artikels in aller Ausführlichkeit seine Meinung über Mariane von Berner zu äußern:

„Es ist vortheilhaft, den Genius [zu] bewirthen, sagt Göthe. In dieser Hinsicht kann ich, wenn ich von Musik in Mitau schreibe, unmöglich ein Talent auf der Violine, oder vielmehr einen Genius der Musik mit Stillschweigen übergehen, der zwar einerseits nur

678 Anonym., „Nachricht von einer Virtuosa auf der Violine. Aus dem Tagebuch eines Reisenden“, in: *Journal des Luxus und der Moden* 1817, S. 612f.

679 Aus Gründen der Lesbarkeit wird im Folgenden auf die Doppelnennung des historischen und des heutigen Ortsnamens verzichtet und lediglich die alte Bezeichnung Mitau verwendet.

dem Hause angehört, andererseits aber über das, was Musik einer mittleren Stadt heissen kann, sich so weit erhebt, dass sein Name nicht bloss unter den grössten Meistern der grössten Hauptstädte, sondern in dem unsterblichen Heiligthume der Kunst selbst, einen Platz verdient, und diess nach dem Urtheil derer, die in dieser Sache das erste Urtheil haben. Und dieser Genius ist ein weiblicher [...]. Diese Künstlerin, deren Namen zu nennen die Kunstgeschichte sich nicht nehmen lassen darf, Fräulein Mariane von Berner [...] spielt aus eigenem innwohnenden Geiste, so wie Hayn und Mozart dichteten, deren Werke durch ihren geist- und seelenvollen Vortrag einen Zauber gewinnen, welcher hinreissend ist. Sie spielt nicht blos lieblich und weich, noch blos gross und kraftvoll, sie spielt so, dass man die Reinheit des Tons, die Fertigkeit, die geschmackvolle Zierde zu loben vergisst, und in ihrem Spiele nur die vollendete Schönheit bewundert“⁶⁸⁰.

Auch dies ist ein überraschender Text: Von einem „Genius“, der „ein weiblicher ist“ und dazu noch Violine spielt, war sonst in der AmZ sicher nicht zu lesen. Der Autor nutzt Formulierungen, die auch eine geschlechtliche Komponente haben. Zum Beispiel, indem er das „geistvolle“ und das „seelenvolle“ Spiel – Rationalität und Emotionalität – nebeneinander stellt und beide Größen dieser Frau zueignet. „Lieblich und weich“, aber auch „groß und kraftvoll“ seien ebenfalls solche in dieser Person vereinte Gegensätze. Fast schon provozierend könnte für manch konservativen Leser die Zueignung eines eigenständigen Geistes als Quell der Spielweise und mehr noch der Vergleich mit Haydn und Mozart gewesen sein.

Diese Art von Wahrnehmung macht nicht nur neugierig, mehr über diese Frau zu erfahren. Nach dem Studium der Texte drängen sich Fragen auf: Warum bleiben in den Texten über Mariane von Berner in einer Zeit, in der Geigerinnen sonst oft schon aufgrund der Instrumentenwahl kritisch rezipiert wurden, solche Fragen unerwähnt? Warum wird dieser Frau in der AmZ die sonst gewiss nicht für Instrumentalistinnen übliche Bezeichnung „Genius“ zugeeignet? Wie kommt es zu einer Wahrnehmung wie im „Journal des Luxus und der Moden“, die Mariane von Berner höchste Virtuosität und größtes Ausdrucksvermögen zugesteht, ohne dass ihr Geschlecht dabei thematisiert wird? Pfiffen gerade ihre Kritiker also auf bürgerliche Normen, beurteilten sie die Geigerin nur aufgrund ihrer Spielfähigkeiten?

Dieses Kapitel verfolgt zwei Ziele: Erstens soll die Biographie Mariane von Berners, soweit sie anhand der ermittelten Quellen rekonstruierbar ist, dargestellt werden. Ein Forschungsinteresse resultiert schon aus der Diskrepanz zwischen dem geringen Grad ihrer Bekanntheit und der Hochschätzung ihres Spiels durch die Musikkritik. Zweitens soll diese Wahrnehmung hinterfragt werden. Zwar dürfte Mariane von Berner exzellent Violine gespielt haben, auch aus anderen Quellen lässt sich dies herauslesen. Dennoch, so ist meine These, ist dies nicht der einzige Grund für die besondere Wahrnehmung dieser Geigerin. Nicht nur ihre geigerischen Fähigkeiten spielten eine Rolle, es gab auch andere Faktoren, die in die Rezeption Mariane von Berners einfließen und die die sonst gegenüber Geigerinnen geäußerten Ressentiments mehr als auffingen: Der

680 AmZ 1820, Sp. 593.

soziale Ort des Musizierens etwa, die spezifische geographische Lage Mitaus, die gesellschaftliche Position ihrer Familie, wohl auch die persönliche Haltung der Rezensenten gegenüber der Geigerin.

Um die besondere Rezeption Mariane von Berners zu entschlüsseln, müssen diese Faktoren näher betrachtet werden. Daher wird sich dieses Kapitel nicht auf eine Darstellung von Vita und Wahrnehmung beschränken. Diese sollen vielmehr in die Umgebungsparameter eingebettet werden. Hier sollen zunächst Mitau als Wohnort und insbesondere das dortige Musikleben untersucht werden. Dem werden die Verhältnisse im Hause der Familie von Berner gegenüber gestellt. Sowohl für den lokalen als auch häuslichen Kontext spielen durchreisende VirtuosiInnen eine große Rolle, auch im Zusammenhang mit der Ausbildung der Geigerin. Dies soll ebenso gezeigt werden wie die eigentliche musikpraktische Tätigkeit Mariane von Berners. Ein Blick auf die Rolle der regionalen Musikkritik erscheint wesentlich für das Verständnis der besonderen Rezeption der Geigerin. Ebenfalls wichtig in diesem Zusammenhang ist die Einordnung ihres Handelns in die Rahmen von ‚privat‘ und ‚öffentlich‘.

5.1 Literatur und Quellen

Einen Forschungsstand zu dieser Frau gibt es bis dato kaum. Neueren Datums (2002) ist lediglich ein Lexikon zur lettischen Musikgeschichte von Ilona Breġe⁶⁸¹, das einen kurzen Eintrag zu dieser Geigerin enthält, sowie ein Beitrag aus meiner Hand im Instrumentalistinnen-Lexikon des Sophie Drinker Instituts. Zu abseitig scheint diese Person, als dass sie bisher für Forschungen eine Rolle gespielt hätte.

Auch die Quellenlage, auf der diese Untersuchung basiert, ist keineswegs üppig. Zwar sind die lokalen Gesellschaftsverhältnisse durch Karl-Otto Schlaus Monographie „Mitau im 19. Jahrhundert“⁶⁸² gut erforscht. Zur Person und ihrer Familie sind die Funde jedoch zerstreut: Neben den zitierten Texten aus der AmZ und dem „Journal des Luxus und der Moden“ lassen sich Einzelfunde in der „Zeitung für die elegante Welt“ machen. Etwas mehr ist aus einer frühen, in Mitau erschienenen Wochenschrift zu erfahren: Die „Wöchentlichen Unterhaltungen für Liebhaber deutscher Lektüre in Rußland“ besitzen trotz des umfassenden Titels regionale Bestandteile und enthalten gelegentlich Informationen zum Mitauer Musikleben. In zeitgenössischen Lexika ist von Berner mit einem eigenen Eintrag nur in jenem von August Gathy zu finden.⁶⁸³ In Einzelfällen wird sie in Lexika im Zusammenhang mit anderen Personen erwähnt. Sie und ihre Familie finden sich zudem in wenigen monographischen Publikationen der Zeit wieder, wovon insbesondere die persönlichen Aufzeichnungen der in Karlsruhe geborenen, aber durch Heirat nach Kurland übersiedelten Sophie von Hahn (1804–1863) von Interesse sind.⁶⁸⁴

681 Ilona Breġe, *Cittautu mūziķi Latvijā 1401–1939*, Riga 2001.

682 Karl-Otto Schlaus, *Mitau im 19. Jahrhundert. Leben und Wirken des Bürgermeisters Franz von Zuccamaglio (1800–1873)*, Wedemark-Elze 1995.

683 August Gathy, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyklopädie der gesamten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete*, Hamburg² 1840, S. 33.

684 Otto Freiherr von Taube (Hrsg.), *In Gutshäusern und Residenzen. Denkwürdigkeiten der Freifrau Sophie von Hahn geb. de Graimberg*, Hannover 1964.

5.2 Mitau um 1800 – die Familie von Berner in wandelnden politischen Verhältnissen

Mariane von Berner wurde am 28. Dezember 1791 getauft.⁶⁸⁵ Zu dieser Zeit war Mitau die Hauptstadt von Kurland, das gerade noch den Status eines Herzogtums in königlich-polnischem Lehen innehatte. Dies jedoch änderte sich schon bald nach der Geburt der Geigerin: 1795 ging Kurland als eine Konsequenz der Dritten Polnischen Teilung im russischen Zarenreich auf. Dabei lebten in dieser Zeit nur wenige Russen in Mitau. 1795 hatte die Stadt knapp 10.000 Einwohner. Davon waren 51,5 % deutscher Herkunft und 35,6 % Letten. Rund 10,4 % Juden wohnten dort, doch nur 2,4 % waren Russen.⁶⁸⁶ Innerhalb dieses Vielvölkergemisches, dessen Bestandteile übrigens wohl „recht einträchtig zusammen“ lebten, „solange die Landespolitik von Toleranz in Fragen der Sprache, Kultur und Religion bestimmt war und seit für jede Bevölkerungsschicht und Bevölkerungsgruppe Aufstiegs- und Entwicklungsmöglichkeiten gegeben waren“⁶⁸⁷, hatten die Deutschbalten vor wie nach der Auflösung des kurländischen Herzogtums eine geistige, politische und ökonomische Führungsrolle inne. Die Namen, auf die man bei den Recherchen im Zusammenhang mit Mariane von Berner stößt und die – ob nun bürgerlicher oder adeliger Herkunft – die gesellschaftliche Elite Mitaus repräsentierten, sind in aller Regel deutsch.

Für den gehobenen Teil der Mitauer Gesellschaft hatte das Ende des Herzogtums wenig negative Konsequenzen. In Kurland gab es neben dem normalen Adel und dem nicht erblichen Verwaltungsadel einen traditionellen, in Ritterschaften organisierten Adel. Und nur die Mitglieder dieses Indigenats waren es, die Privilegien wie z. B. das Recht auf Grund- und Gutsbesitz besaßen – ‚von‘ war in Kurland also nicht gleich ‚von‘. Der immatrikulierte ritterschaftliche Adel behielt seine Privilegien auch im Zarenreich. „Der korporativ streng geschlossene kurländische Adel blieb auch weiterhin, teils in noch verstärkter Form, die führende Kraft des Landes“⁶⁸⁸. Und mehr noch – der Adel hatte seine Stellung „durch den Eintritt seiner Mitglieder in die Karrieren des kaiserlich-russischen Hof-, Militär- und Verwaltungsdienstes sowie durch die Aufnahme hoher russischer Würdenträger in die Ritterschaft noch zu festigen verstanden“⁶⁸⁹.

685 Kirchengemeinde St. Trinitatis, Mitau. Kirchenbücher, Getaufte, 1791, unpag. (Doppelseite 50, handschriftliche Nummerierung), online: <http://www.lvva-raduraksti.lv/>, Zugriff am 1. Okt. 2010.

686 Schlau, *Mitau im 19. Jahrhundert*, Tabelle 8, S. 385g. Eine ethnische Zuordnung der jüdischen Bevölkerung liefert Schlau in dieser Aufstellung nicht.

687 Schlau, *Mitau im 19. Jahrhundert*, S. 239.

688 Imants Lancmanis, „Das Herzogtum Kurland-Semgallen. Ephemerer Bestandteil der Republik Lettland“, in: *Deutschland, Rußland und das Baltikum. Beiträge zu einer Geschichte wechselvoller Beziehungen, Festschrift zum 85. Geburtstag von Peter Krupnikow* (= Schriften des Zentralinstituts für Mittel- und Osteuropastudien 1), hrsg. von Florian Anton u. Leonid Luks, Köln 2005, S. 87–108, hier S. 88.

689 Schlau, *Mitau im 19. Jahrhundert*, S. 195.

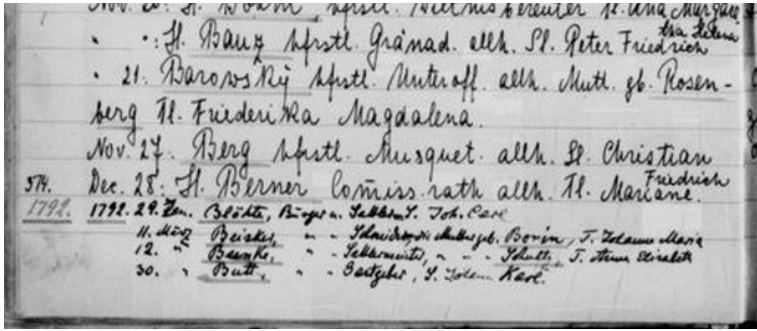


Abb. 23: Kirchengemeinde St. Trinitatis, Mitau. Kirchenbücher, Getaufte, 1791.⁶⁹⁰

Zwischen Bürgertum und immatrikuliertem kurländischen Adel war die soziale Durchlässigkeit sehr gering: „Unter den seit dem Jahre 1823 in die Kurländische Ritterschaft aufgenommenen 61 Geschlechtern, befanden sich neben Angehörigen der anderen baltischen Ritterschaften und des hohen russischen und polnischen Adels nur einige wenige gebürtige Kurländer bürgerlicher Herkunft, die sich im Lande verdient gemacht hatten“⁶⁹¹. Auch zuvor war dies offenkundig so – „der kurländische Adel blieb also weiterhin eine geschlossene Gesellschaft“⁶⁹². Mariane von Berners Vater, Johann Friedrich von Berner (18. November 1756–6. März 1824)⁶⁹³ war jedoch eine solche seltene Ausnahme, denn es gelang ihm, seine Aufnahme in die kurländischen Ritterschaften durchzusetzen. Zur Zeit ihrer Geburt hieß Mariane noch ‚Berner‘ ohne das Adelspräfix. Doch 1794 wurde ihr Vater in den römischen Reichsadel aufgenommen, vor allem aber stieg er 1797 in das Piltener⁶⁹⁴, 1799 dann in das kurländische Indigenat auf⁶⁹⁵. Aus welchen Gründen Johann Friedrich von Berner dieser ungewöhnliche soziale Aufstieg gelang, ist nicht zu ermitteln. Schon sein Vater Johann Dietrich Berner war Ratsherr in Mitau gewesen. Johann Friedrich von Berner hatte verschiedene Ämter inne.⁶⁹⁶ Innerhalb der gehobenen gesellschaftlichen Kreise Mitaus nahmen – das lässt sich aus den vorliegenden Quellen schließen – die von Berners eine angesehene Rolle ein. Von Bedeutung war dabei vermutlich die ökonomische Situation der Familie:

690 Raduraksti Riga, online: <http://www.lvva-raduraksti.lv/de/menu/lv2/ig/1/ie/58book/4545.html>, Zugriff am 26. Aug. 2010. Der Vorname ist mit nur einem „n“ geschrieben, so dass auch hier diese Orthographie verwendet wird.

691 Ebd.

692 Ebd.

693 Lebensdaten nach Ostsee-Provinzen-Blatt 1824, S. 50 (Nekrolog); vgl. auch Allgemeines Repertorium der neuesten in- und ausländischen Literatur für 1824 I [Leipzig], S. 155.

694 Pilten war ein Hochstift, das zunächst eine dänische, später polnische Enklave darstellte. 1795 wurde es mit Kurland vereinigt, an dessen Nordspitze es gelegen ist.

695 Carl Arvid von Klingspor, *Baltisches Wappenbuch. Wappen sämtlicher, den Ritterschaften von Livland, Estland, Kurland und Oesel zugehöriger Adelsgeschlechter*, Stockholm 1882, S. 55; vgl. Wilhelm Lenz [et al.] (Hrsg.), *Deutschbaltisches biographisches Lexikon 1710–1960*, Köln [u. a.] 1970, S. 13.

696 Siehe Lenz, *Deutschbaltisches biographisches Lexikon*, S. 13; vgl. Ostsee-Provinzen-Blatt 1824, S. 50 (Nekrolog).

Johann Friedrich von Berner besaß am Beginn des 19. Jahrhunderts das einzige Bankgeschäft Mitaus, welches er von seinem Vater übernommen hatte. Er war also ein Bankier in Monopolstellung und offensichtlich viele Jahre lang sehr wohlhabend.

Johann Friedrich von Berner war zwei Mal verheiratet: 1780 heiratete er Catharina Louise Collins, Tochter des in Königsberg lebenden Händlers Edward Collins, und Schwester des Rigaer Predigers Georg Collins. Diese erste Ehe währte nicht lange, die Gründe für das Ende sind unbekannt. Bereits Ende 1782 heiratete Berner ein zweites Mal – seine Ehefrau wurde die „*rigische Patrizierstochter*“⁶⁹⁷ Marianne Klatzo. Die Berners waren der Familie dieser Frau anscheinend schon lange verbunden, denn laut Lenz trug auch die Mutter Johann Friedrich von Berners den Geburtsnamen Klatzo. Marianne geb. Klatzo lebte bis mindestens 1833.⁶⁹⁸

1894 ist in der „Baltischen Monatsschrift“ zu lesen, Johann Friedrich von Berner habe „*vier Söhne, Kinder beider Ehen [...] starben unvermählt; von seinen zwei Töchtern heirathete die jüngere Anna Louise, † im Jahre 1869, einen neapolitanischen Advocaten Catalano*“⁶⁹⁹. „*Von vier Söhnen überlebt ihn nur einer*“⁷⁰⁰, so der Nekrolog im „Ostsee-Provinzen-Blatt“. Marianes jüngere Schwester Anna Louise von Berner wurde 1795 getauft. Neumanns „Lexikon baltischer Künstler“ gibt 1868 als Sterbejahr an.⁷⁰¹

5.2.1 Das Musikleben in Mitau um 1800

Während der immatrikulierte Adel durch das Ende des Herzogtums Kurland kaum Nachteile hatte, bedeutete dessen Auflösung für das Mitauer Musikleben einen Einschnitt. Die Ursprünge dortiger musikalischer Praxis lagen bereits im 17. Jahrhundert. Musik blieb in Mitau lange stark an den herzoglichen Hof gebunden, wobei jedoch auch die Stadt selbst schon Ende des 17. Jahrhunderts Stadtmusiker unterhielt, die an Sonn- und Feiertagen im kirchlichen Kontext musizierten, daneben der musikalischen Huldigung der herzoglichen Familie dienten.

Im 18. Jahrhundert war das nahegelegene Riga eine bedeutende, einwohnerstarke Handelsmetropole, die sich auch jenseits des Handels zu entwickeln begann. „*Kulturell abwechslungsreich erscheint das Leben in Riga am Ende des 18. Jahrhunderts – vor allem durch die Gründung der Rigaer Musikgesellschaft (1760), in der professionelle Musiker und Liebhaber mitwirkten und der wir eine regelmäßige Konzerttätigkeit verdanken*“⁷⁰². Doch nicht Riga, sondern Mitau und Reval (heute Tallin) bildeten „die

697 Taube, *In Gutshäusern und Residenzen*, S. 199.

698 Laut Heinz Pirang war sie nach dem Tod ihres Ehemannes bis 1833 Besitzerin des Gutes Stalgen, das danach von ihrem Stiefsohn übernommen wurde; siehe Heinz Pirang, *Das baltische Herrenhaus*, 3. Bde., Bd. 3: *Die neuere Zeit seit 1850*, Riga 1930, S. 70.

699 Hans Elverfeld, „*Ein Göttinger Stammbuch aus den Jahren 1774–1776*“, in: *Baltische Monatsschrift* 36 (1894), S. 181–198, hier S. 192.

700 Ostsee-Provinzen-Blatt 1824, S. 50.

701 Wilhelm Neumann, *Lexikon baltischer Künstler*, Riga 1908, S. 10.

702 Vita Lindenberg, „*Joseph Haydns Werke im Rigaer Konzertleben um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*“, in: *Musik und Migration in Ostmitteleuropa* (= Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa 23), hrsg. von Heike Müns, Oldenburg 2005, S. 81–90, hier S. 81.

gesellschaftlichen und politischen Mittelpunkte der Region, da zu dieser Zeit der Adel vorwiegend dort heimisch war und nur zu einem geringeren Teil in Riga. Deshalb muß zwischen der Bürgerwelt Rigas und der Adelsgesellschaft in Mitau und Reval unterschieden werden“⁷⁰³. Die Mitauer höfische Musikkultur erlebte ihre Blütezeit in den letzten Jahrzehnten vor Auflösung des Herzogtums, korrespondierend zu einem geistigen Aufschwung der Stadt: „Mitau wurde nach Gründung der Academia Petrina 1775 im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu einem wichtigen Mittelpunkt des geistigen Lebens“⁷⁰⁴. Die Academia Petrina wurde von Peter von Biron (1724–1800), dem Herzog von Kurland und Semgallen, gegründet. Sie war eine gymnasiale Lehranstalt, die zwar nicht den Status einer Universität innehatte, doch durch die Besetzung des Professorenkollegiums „Mitau zu einem führenden geistigen Zentrum Kurlands und des Baltikums“⁷⁰⁵ beförderte. Nach 1806 wurde das Institut als „Gymnasium illustre“ bezeichnet.

Das Aufblühen der Musikkultur am kurländischen Hof in Mitau lässt sich in Franz Adam Veichtner (1741–1822) personifizieren. Veichtner wurde vom damaligen Erbprinzen Peter von Biron 1765 zum herzoglichen Konzert- und Kapellmeister berufen und blieb in dieser Stellung bis zum Ende des Herzogtums. Während „*Veichtners umfangreiches kompositorisches Schaffen [...] wohl weitgehend als verloren zu betrachten*“⁷⁰⁶ ist, pflanzten sich seine pädagogischen Leistungen gleichsam fort: Immerhin war er in seiner Königsberger Zeit der Lehrer Johann Friedrich Reichardts (1752–1814) gewesen. Auch Johann Adam Hiller (1728–1804) wirkte in den 1780er Jahren eine Zeit lang in Mitau⁷⁰⁷. Doch mit dem Ende der kurländischen Selbständigkeit 1795 und der Auflösung des herzoglichen Hofes in Mitau wurde auch die Kapelle entlassen. Veichtner ging als Kammermusiker nach St. Petersburg, erst 1820 kehrte er nach Mitau zu seinem Sohn Karl Ludwig Veichtner zurück.⁷⁰⁸

Zu dieser Zeit war ein eigenständiges öffentliches Musikleben auf der Basis von entsprechenden Institutionen und der Teilnahme der Öffentlichkeit in Mitau anscheinend noch nicht entwickelt. „*Die Musik*“, schreibt Karl-Otto Schlau, „*hatte in Mitau aber auch nach der Auflösung der Hofkapelle eine Pflege in den Häusern des Adels und der Literaten erfahren, wie z.B. im Hause des Bankiers Johann Friedrich von Berner durch dessen musikbegabte Tochter Marianne*“⁷⁰⁹. Louis Spohr, der mit seinem Lehrer Franz Eck 1802 durch Mitau reiste (zur besonderen Bedeutung durchreisender VirtuosInnen für Mitau siehe Kap. II 5.4), vermittelt in seinen „Lebenserinnerungen“ einen Eindruck davon, in welchem Rahmen in dieser Zeit in Mitau musiziert wurde: „*In Mitau fanden*

703 Helmut Scheunchen, „Die Musikgeschichte der Deutschen in den baltischen Landen“, in: *Musikgeschichte Pommerns, Westpreußens, Ostpreußens und der baltischen Lande*, hrsg. von Werner Schwarz [et al.], Dülmen 1989, S. 135–172, hier S. 148.

704 Ebd., S. 149.

705 Schlau, *Mitau im 19. Jahrhundert*, S. 274.

706 Scheunchen, *Die Musikgeschichte der Deutschen in den baltischen Landen*, S. 149.

707 Schlau, *Mitau im 19. Jahrhundert*, S. 294. Vgl. Scheunchen, *Die Musikgeschichte der Deutschen in den baltischen Landen*, S. 149.

708 Schlau, *Mitau im 19. Jahrhundert*, S. 294.

709 Ebd.

wir in den Häusern, an welche Herr Eck adressiert war, die gastfreundlichste Aufnahme. Man lud uns mittags und abends zu Musikpartien und Bällen ein und bot alles auf, uns den Aufenthalt angenehm zu machen. Nach dem Tagebuch waren es hauptsächlich die Häuser des Gouverneurs, des Herrn von Prelief, eines Herrn von Korff, vormals russischen Generals, und des Kollegienassessors von Berner, wo ich mir besonders gefiel. Bei letzterem ließ ich mich zum ersten Male neben meinem Lehrer und in dessen Gegenwart hören“⁷¹⁰.

Spohr zitiert zudem sein Tagebuch, um von einem Auftritt Ecks zu berichten, der über das Musizieren in den Mitauer Häusern hinausgeht: „Herr Eck gab im Saale der Akademie ein sehr besuchtes Konzert. Das Orchester fanden wir sehr schlecht, doch ging es zur Not. Der Saal ist ziemlich groß und für Musik sehr vorteilhaft. Herrn Ecks Spiel gefiel außerordentlich; auch die Sonate, die Dlle. Brandt vortrug, erhielt den verdienten Beifall“⁷¹¹.

Mit der „Akademie“, in der Eck spielte, dürfte die Academia Petrina gemeint sein. Über die Zusammensetzung des Orchesters herrscht Unklarheit. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts gab es mit „einer gewissen Regelmäßigkeit“⁷¹² in Mitau Theateraufführungen, die Ensembles kamen von außen. Zunächst war es eine Königsberger Theatergesellschaft, ab 1788 dann eine Theatertruppe aus Riga, die um die Zeit des Johannisfestes in die Stadt reiste.

In Mitau gab es alljährlich ausgiebige Johannisfeiern – eine Tradition, die im Baltikum und in großen Teilen Skandinaviens bis heute existiert. In Mitau waren diese Festlichkeiten jedoch mit Geschäftlichem verbunden und fielen dadurch offenbar besonders opulent aus: „Ein hellerer Punkt im Leben der Mitauer ist – die Johanniszeit. Der Glanz des Geldes, welches nur einmal im Jahr hier eine bedeutende Rolle spielt, erheitert die sonst so grämliche Physiognomie der guten Stadt und das Antlitz jedes ihrer Bewohner“⁷¹³. Die Stadt entwickelte sich in dieser Zeit zum Anziehungspunkt: „Auch kann man ebenso gut annehmen, daß um diese Zeit das halbe Land in die Hauptstadt zusammengedrängt sey, die alsdann einem bis oben angefüllten Deckeltopfe gleicht, der inwendig siedet und außerhalb schäumt“⁷¹⁴. Umgeben wurden die Geldgeschäfte mit kulturellen Veranstaltungen. Die Zeitschrift „Nordisches Archiv“ vermittelt in ihrer Beschreibung der „Mitauer Johannis-Zeit“⁷¹⁵ einen Eindruck von den Festivitäten von 1804. Für die Theater-Veranstaltungen war dabei das Rigaer Theater zuständig. Dabei gab es vom 5. bis zum 26. Juni täglich eine Aufführung, die Veranstaltungen zum Mitauer Johannisfest dauerten also nicht nur wenige Tage um Johanni, sondern zogen sich über drei Wochen hin. Der Begriff ‚Theater‘ ist dabei auch auf Musik auszudehnen, es sind darunter auch Opernaufführungen zu verstehen. So finden sich in der Aufzählung im „Nordischen Archiv“ in diesem Jahr Opern von Mehul, Cherubini, Bruni und Della-

710 Spohr, *Lebenserinnerungen* Bd. 1, S. 33f.

711 Ebd., S. 35.

712 Schlau, *Mitau im 19. Jahrhundert*, S. 290.

713 Der Freimüthige oder Ernst und Scherz 1804 II, S. 58.

714 Ebd.

715 Nordisches Archiv 1804 III, S. 44–55.

Maria. Die Rigaer Bühne brachte dazu ein Orchester gleich mit, von einem in Mitau ansässigen und festen Orchester ist in dieser frühen Zeit hingegen nicht auszugehen. Darauf deutet auch eine Bemerkung in den „Wöchentlichen Unterhaltungen“ hin, ebenfalls 1806 und eigentlich im Zusammenhang mit einer Gesangsaufführung in Mitau veröffentlicht: *„Dann und wann eine gute Musik zu hoeren, ist jetzt fast für jeden Gebildeten Beduerfniß geworden. Eine gute Kappelle aber findet sich bekanntlich nicht an jedem Orte“*⁷¹⁶. Nicht nur Bühnenveranstaltungen, sondern auch Konzerte gehörten zu den Feierlichkeiten um Johannis. 1804 notiert das „Nordische Archiv“ fünf gemischte Konzerte mit unterschiedlichen Programmen und Besetzungen, überwiegend von reisenden Künstlern bestritten, doch in einem Fall auch *„mit Hülfe des Rigischen Orchesters und mehrerer Musikliebhaber“*⁷¹⁷.

Während sich die Konzerttätigkeiten in anderen Städten auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts schon vorwiegend in den Wintermonaten abspielten, waren es in Mitau also die Tage um das Johannisfest im Juni, in denen sich Musik- und Theaterveranstaltungen in besonderem Maße ballten. Außerhalb dieser Zeit waren es vor allem durchreisende Virtuosen, die auf der Durchfahrt auftraten (siehe Kap. II 5.4). Von Konzerten einheimischer Musiker ist wenig zu erfahren, wobei natürlich auch in Mitau rund ums Jahr musiziert wurde. Der kurländische Schriftsteller Ulrich von Schlippenbach (1774–1826) schreibt in seinen 1806 in den „Wöchentlichen Unterhaltungen“ veröffentlichten „Fragmenten aus einer Reise durch Kurland“: *„Musik wird in Kurland mehr als jede andere Kunst geliebt und erlernt. Sie hat auch in Mitau ihre vorzueglichen Lieblinge“*⁷¹⁸. Schlippenbach zählt nicht nur Namen Mitauer Musiker auf, sondern äußert sich auch zum Ort ihrer musikalischen Handlungen: *„Außerdem wird fast in jedem Hause der hoeheren, gebildeten Staende, ja selbst bey mehreren wohlhabenden Handwerkern Musik [...] erlernt, und man geht selten eine Straße durch, ohne hin und wieder Harmonien der Tonkunst erschallen zu hoeren“*⁷¹⁹. Musik war, in Ermangelung eines öffentlichen Konzertlebens, in Mitau also eine Sache, die vor allem in den Häusern gepflegt wurde. Dies korrespondiert nicht nur mit dem, was Louis Spohr berichtet, sondern passt – wie hier später ausgeführt wird – auch zu den Aussagen, die sich über die Musikpraxis Mariane von Berners machen lassen.

5.2.2 Die Gründung des Musikalischen Vereins in Mitau

Nur langsam änderten sich die Verhältnisse. Neben einem ausführlichen Artikel in der AmZ von 1820 dokumentiert insbesondere die Festschrift zum 50-jährigen Bestehen der Liedertafel zu Mitau – auf der Basis eines von Christian Ernst von Trautvetter geführten „Tagebuchs“ – die Frühentwicklung eines institutionellen Musiklebens in dieser Stadt. Demnach war 1810/1811 ein Liebhaberkonzert veranstaltet worden, die dafür

⁷¹⁶ Wöchentliche Unterhaltungen 1806 I, S. 95.

⁷¹⁷ Nordisches Archiv 1804 III, S. 50.

⁷¹⁸ Ulrich von Schlippenbach, „Fragmente aus einer Reise durch Kurland“, in: Wöchentliche Unterhaltungen 1806 II, S. 427.

⁷¹⁹ Ebd., S. 428f.

angeschafften „*Instrumente, Noten und dergleichen*“⁷²⁰ stellten die Grundausrüstung des 1819 gegründeten „Musikalischen Vereins“ dar. Der erste Versuch, Liebhaberkonzerte zu etablieren, „*wurde durch das Kriegsjahr 1812 unterbrochen*“⁷²¹. Bis 1819 hat es kein weiteres Konzert dieser Art gegeben.

Der „Musikalische Verein“ war räumlich im schon erwähnten Gymnasium untergebracht und suchte auch personell Anschluss an diese Institution, indem Lehrern wie Gymnasiasten freier Zugang zu den Aufführungen zugestanden wurde. Die Stiftungsurkunde des Vereins, unterzeichnet am 12. Dezember 1819, definiert zwei Ziele, wobei der zweite Punkt lediglich die Gründung eines Fonds zur Grundausrüstung des Vereins (durch die 1811 angeschafften Materialien sowie zukünftige Schenkungen und Erwerbungen) bestimmt. Der erste Punkt hingegen nennt die inhaltliche Zielvorgabe: „*Gemeinsame musikalische Unterhaltung unter den Stiftern selbst, und auch mit Zuziehung anderer Musikliebhaber, die daran Theil zu nehmen aufgefordert sind und eingeführt werden*“⁷²². Anhand eines vorab entworfenen „Planes zu den monatlichen musikalischen Unterhaltungen“ wird deutlich, wer als Stifter betrachtet wurde: „*Diejenigen Liebhaber, welche sich mit diesen Stiftungsaufscheidern vereinigen, um musikalische Unterhaltungen zu veranstalten und selbst durch Spiel und Gesang dazu beitragen, werden als beständige Stifter der Gesellschaft [...] angesehen*“⁷²³. Dass der Begriff „Stifter“ nicht gleichbedeutend mit „Gründer“ verwendet wurde, ist schon daran zu erkennen, dass auch später noch Personen als „Stifter“ in den Verein aufgenommen wurden⁷²⁴.

Es war also ein Verein von Liebhabern und für diese. Entsprechend schreibt Trautvetter in seinem Artikel in der AmZ: „*Ich glaube nicht, dass dergleichen Liebhaber-Vereine für die musikalische Welt im Ganzen etwas zu Unerhebliches sind, um davon Kenntniss zu nehmen. Sie sind das einzige Mittel, um den kleinern und mittlern Städten, in welchen doch immer so viele Musikfreunde leben, den musikalischen Genuss zu gewähren, der unter den jedesmaligen Umständen möglich ist*“⁷²⁵. Der Blick auf die Liste der Unterzeichner der Stiftungsurkunde verdeutlicht indes, dass die Grenze zwischen Dilettantismus und Professionalismus nicht immer trennscharf war. So befanden sich unter den 28 Unterzeichnern auch der Rigaer Domorganist Georg Hachmeister, der „*Organist an der reformierten Kirche*“ Rose⁷²⁶ sowie Christian Ernst Kast, der 1820 Musiklehrer am Gymnasium wurde. Bei der ersten Versammlung des „Musikali-

720 Eduard Krüger, *Die Liedertafel zu Mitau. Festschrift verfaßt zur Feier ihres 50jährigen Bestehens*, Mitau 1895, S. 5. Der Termin des Konzerts dürfte der 8. Okt. 1811 gewesen sein, denn im Titel einer – nicht zu beschaffenden – Veröffentlichung Trautvetters wird dieses Datum genannt: Anonym. [unterzeichnet mit E. Ch. Tr.], *Bey Eröffnung des Liebhaber-Concerts im Saale des Geymnasii illustris am 8. Oktober 1811*, Mitau 1811; vgl. Carola Gottzmann u. Petra Hörner, *Lexikon der deutschsprachigen Literatur des Baltikums und St. Petersburg*, 3. Bde., Bd. 3, Berlin [u. a.] 2007, S. 1321.

721 AmZ 1820, Sp. 591.

722 Zit. nach Krüger, *Die Liedertafel zu Mitau*, S. 53.

723 Zit. nach ebd., S. 7. Als „Stiftungsaufsichter“ werden drei Personen bezeichnet, die die Sachen und Finanzen des Vereins verwalten, siehe ebd., S. 6f.

724 Ebd., S. 11.

725 AmZ 1820, Sp. 592f.

726 Krüger, *Die Liedertafel zu Mitau*, S. 11.

schen Vereins“ wurden zudem zehn „Ehrenmitglieder“⁷²⁷ bestimmt. Acht dieser Zehn waren Honoratioren aus Politik und Verwaltung, an der Spitze „S. Erlaucht, der Rigaische Kriegs-Gouverneur Marquis Parlucci“ und „S. Excellenz, der Herr Civil-Gouverneur von Kurland, wirkl. Staatsrath von Stanecke“⁷²⁸. Nur zwei Personen dürften aufgrund ihrer musikalischen Qualifikation zu „Ehrenmitgliedern“ ernannt worden sein: Erstens der alte, inzwischen nach Mitau zurückgekehrte Musikdirektor Franz Adam Veichtner. Zweitens „luden die Vorsteher nach dem Wunsche der Stifter [...] das Fräulein Marianne von Berner zum Ehrenmitgliede ein, als Beweis der Bewunderung und Anerkennung ihres außerordentlichen Talents und Spiels auf der Violine“⁷²⁹.

Das eigentliche Ziel des Vereins – die Veranstaltung „musikalischer Unterhaltungen“ – wurde direkt nach der Gründung mit offenkundigem Elan angegangen. So hat es ab den Wintermonaten 1819/1820 wie auch in den folgenden Jahren nicht nur die in der Vorplanung vorgesehene eine, sondern jeweils zwei Aufführungen pro Monat gegeben. Die Programme waren bunt durchmischt: Vokalmusik, Symphonik, aber auch Kammermusik wurden – oft während eines Konzertes – nebeneinander gestellt, wobei instrumentale Musik deutlich mehr gepflegt wurde. Instrumentalkonzerte und andere Werke mit Beteiligung eines oder mehrerer Soloinstrumente waren zu hören, nicht zuletzt wurde die Violine solistisch in Szene gesetzt. Mariane von Berner ist unter den namentlich genannten Geigern nicht verzeichnet, doch sind die Namen der beteiligten SolistInnen auf den im Anhang der Festschrift „Die Liedertafel in Mitau“ gedruckten Programme nicht immer überliefert, sodass eine aktive Teilnahme als Geigerin nicht ausgeschlossen werden kann.

Die Regeln des Vereins sahen nicht vor, dass Frauen die Teilhabe an den musikalischen Aktivitäten verweigert würde, wobei die Frage explizit thematisiert wurde. So ist im von Trautvetter geführten „Tagebuch“ des Vereins zu lesen, „man wünschte, daß auch Frauenzimmer sollten Theil nehmen können“⁷³⁰. Dies bezog sich nicht nur auf den Chor: „Um sich auf dem Klavier hören zu lassen“, wurden schon auf der Versammlung des Vereins im Dezember 1819 mehrere Frauen „besonders aufgefordert“. Darunter war „Fräulein Louise von Berner“⁷³¹, die Schwester der Geigerin. Auch unter den SolistInnen, die in den ersten Jahren bei den musikalischen Veranstaltungen spielten und die zumindest zu einem großen Teil aus einheimischen Dilettanten rekrutiert wurden, befanden sich Pianistinnen wie Cordula Rose, die später auch einen ihrer Klavierschüler in den Unterhaltungen spielen ließ. Ob und inwieweit sich Mariane von Berner an diesen Aufführungen mit ihrer Geige beteiligte, bleibt zwar unklar. Doch an den ab 1822 veranstalteten „Singübungen“ nahm sie als Sopranistin teil.⁷³²

Wie ist dieser Verein vor dem Hintergrund der Entwicklung des Mitauer Musiklebens zu bewerten? Wichtig ist die Frage nach der Teilnahme der Öffentlichkeit, sie sei

727 Ebd., S. 13.

728 Ebd., S. 14.

729 Ebd., S. 14.

730 Zit. nach ebd., S. 6.

731 Ebd., S. 15.

732 Ebd., S. 19.

zunächst mit Blick auf die Aufführungen des Musikalischen Vereins gestellt. Und da scheint die Antwort zunächst klar. Schließlich ist in Paragraph 8 der Stiftungsurkunde festgehalten: *„Nach Ermessen der Stifter können jährlich eine Anzahl ausgedehnter musikalischer Unternehmungen veranstaltet werden, zu welchen Zuhörer oder Abonnenten aufgenommen werden und solchen der Eintritt gestattet ist“*⁷³³. Doch der damit suggerierte Charakter von öffentlichen Aufführungen relativiert sich beim Blick auf die Zugangsvoraussetzungen für das Publikum: *„Öffentliches Konzert, zu dem Jedermann für Geld den Zutritt haben könnte, darf es niemals werden. Gäste werden von einem Stifter und auf dessen Namen nach vorhergegangenen Einschreiben in das Fremdenbuch eingeführt; doch sind unter Gästen nur Durchreisende oder Fremde zu verstehen, unter keinem Vorwande aber solche, die eine jährliche oder immerwährende Wohnung in Mitau haben, oder ihres Dienstes wegen von Zeit zu Zeit sich in der Stadt aufhalten müssen“*⁷³⁴. Auch, wenn nicht ganz klar ist, ob sich der zitierte Passus nur auf Proben oder auch auf die Aufführungen selbst bezieht – allzu weit sollte der Kreis derer, die den Unterhaltungen beiwohnten, wohl nicht werden, und den Charakter eines „*öffentlichen Konzerts*“ wollten die Mitauer Stifter offenbar verhindern. Man wünschte demnach unter sich zu bleiben, wobei zumindest in einem Fall eine Ausnahme nachweisbar ist: Im Frühjahr 1826 veranstaltete der Verein ein Benefizkonzert. Dies wurde in der Rigaschen Zeitung annonciert, und schon diese Mitteilungsform vermittelt den Eindruck einer öffentlichen Veranstaltung. Auch die in der Anzeige gemachten Angaben lassen keine Restriktionen erkennen. Auf die Mitwirkung Mariane von Berners wurde explizit hingewiesen – einerseits stellt dies die Künstlerin auf besondere Weise heraus (sie ist die einzige namentlich genannte Künstlerin). Andererseits lässt sich aus der Formulierung interpretieren, dass die Mitwirkung der Geigerin keineswegs die Regel, sondern einer besonderen Erwähnung wert war. Entsprechend kündigt auch die „Allgemeine deutsche Zeitung für Rußland“ dieses Konzert an, *„das auch Fräulein Mariane v. Berner mit ihrem ausgezeichneten Talent unterstützen wird“*⁷³⁵. Dasselbe Blatt bezeichnet die Geigerin in der Besprechung jenes Benefizkonzerts als *„Ehrenmitglied und [...] Stolz des hiesigen musikalischen Vereins“*⁷³⁶. Auf dem Programm standen u. a. Beethovens Erste Sinfonie und Webers *Freischütz*-Ouvertüre, die Besetzung ging also über einen kammermusikalischen Rahmen deutlich hinaus. Mariane von Berner spielte eine Polonaise und ein Violinkonzert Mayseders (1789–1863) sowie ein nicht näher bezeichnetes Adagio Spohrs, und damit offenbar also aktuelle Werke der Zeit.

733 Zit. nach ebd., S. 55.

734 Zit. nach ebd.

735 Allgemeine deutsche Zeitung für Rußland. Beylage [Mitau] 24. Apr. 1826.

736 Ebd. 8. Mai 1826.

Als in Mitau der Musikalische Verein entstand, hatten derlei Clubs in anderen Städten längst Tradition. Schon tief im 18. Jahrhundert wurden entsprechende Gesellschaften gebildet, wobei nicht abschließend zu bewerten ist, ob der Mitauer Verein eher zu den von Peter Schleuning unterschiedenen Konzertgesellschaften als nach außen mehr oder minder abgeschlossener Zirkel zu bewerten ist, oder ob es sich doch eher um Liebhaberkonzerte mit zumindest partiell öffentlichem Charakter handelte. Denn auch solche Veranstaltungen waren bisweilen einer breiten Öffentlichkeit weit weniger aufgeschlossen, als es die Bezeichnung „Konzert“ implizieren mag. Auch die – in Mitau ja zugelassenen – Abonnenten sind kein Zeichen von ausgeprägten öffentlichen Zugangsmöglichkeiten. So „gab es in vielen Städten eine ans Abonnieren gebundene Exklusivität des Zugangs zum Konzert, die einen Wunsch des frühen Bürgertums, adelsähnliche Zirkel zu bilden, andeutet“⁷³⁷. Die Aktivitäten des Mitauer Musikalischen Vereins begannen, wie beschrieben, elanvoll. Doch bereits in den 1820er Jahren nahmen Anzahl und Regelmäßigkeit der Veranstaltungen ab, schon im Winter 1823/1824 wurden die musikalischen Abendunterhaltungen mangels geeigneten Saals ausgesetzt. Diese wurden später zwar wieder aufgenommen, von einer beständigen Einrichtung kann indes keine Rede sein. 1840 schlofen die Aktivitäten endgültig ein.⁷³⁸

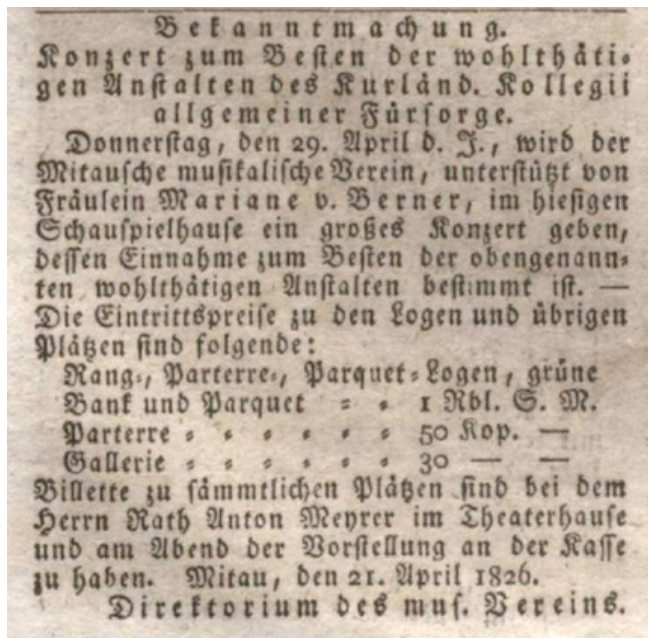


Abb. 24: Konzertanzeige in: Rigasche Zeitung 27. April 1826.

⁷³⁷ Schleuning, *Der Bürger erhebt sich*, S. 102.

⁷³⁸ Krüger, *Die Liedertafel zu Mitau*, S. 24.

5.3 Künstlerische Entfaltung in der Familie von Berner

Von solchen Formen der Institutionalisierung waren die Verhältnisse, unter denen Mariane von Berner in den Jahrzehnten zuvor musiziert hatte, weit entfernt. Um den Rahmen ihrer musikpraktischen Tätigkeit näher zu ergründen, sei ein näherer Blick auf die Familienverhältnisse geworfen. Dass Johann Friedrich von Berner um 1800 einen erheblichen sozialen Aufstieg absolvieren konnte, der sich zunächst durch die Erhebung in den Adelsstand, dann in der Aufnahme in die Piltener und Kurländische Ritterschaft widerspiegelte, wurde bereits erwähnt. Weiteres Indiz für den steigenden Status ist die Verleihung bzw. die Übernahme einer Reihe von Titeln und Ämtern. So wurde Johann Friedrich von Berner 1781 Kommerzienrat, 1782–1792 herzoglicher Kommissions-Sekretär und 1794–1795 Kommissionsrat. 1796 erhielt er das Amt als Präsident des Kurländischen Gouvernements-Magistrats in peinlichen Sachen (bis 1797).⁷³⁹

Laut Karl-Otto Schlau gelangte der Vater an die Basis seines Wohlstandes durch die Heirat mit der Rigischen Kaufmannstochter Marianne geb. Klatzo.⁷⁴⁰ Der materielle Zugewinn durch die Heirat mag eine Grundlage für Johann Friedrich von Berner gewesen sein, seinen Wohlstand auszubauen: Er betrieb nun in Mitau ein Bankhaus, was „nach den handelsrechtlichen Bestimmungen den Kaufleuten der 1. Gilde mit einem Kapital von mehr als 50.000 Rbl. vorbehalten war“.⁷⁴¹

Neben dem geschäftlichen besaß Johann Friedrich von Berner ein ausgeprägtes kulturelles Interesse: „Nicht weit von dem Pahlenschen Hause in der Palaisstraße erhob sich ein schönes Gebäude, in welchem Kunst und geistiges Leben mit edelsten Ergebnissen gepflegt wurden. Sein Erbauer war Herr v. Berner, der durch Bankiergeschäfte ein Vermögen erworben hatte, das ihn gleich den Geldmännern des Mittelalters instand setzte, seinem Geschmack für höhere Lebensgenüsse Genüge zu tun“.⁷⁴² Tatsächlich finden sich Spuren des Engagements von Berners für Kunst und Kultur auch außerhalb der Musik. So schreibt Ulrich Freyherr von Schlippenbach von zwei Gemäldesammlungen in Mitau. „Die erste besitzt Herr Kollegienassessor von Berner, in dessen Hause überhaupt alle Musen eine freundliche Aufnahme finden, und dessen fein gebildeter Geschmack für alles Schöne und Gute selbst unter den wichtigsten Geschäften nicht verloren ging, indem er von jeher Künste und Wissenschaften in dem angenehmen Kreise seines Umgangs versammelte“.⁷⁴³ Als Bestandteil der Gemäldesammlung von Berners nennt Schlippenbach u. a. Werke des Niederländers Isaak van Moucheron und des Rembrandt-Schülers Gebrand van den Eeckhout. 1821 bestätigt das „Morgenblatt für gebildete Leser“ die Existenz dieser Sammlung: „Es gab in Mitau schon seit langer Zeit, zwey nicht unbedeutende Gemälde-Sammlungen, dem Hrn. Geheimerath

739 Lenz, *Deutschbaltisches biographisches Lexikon*, S. 13. Unter „*peinliches Gericht*“ ist ein Kriminalgericht zu verstehen, das Leibstrafen verhängen konnte.

740 Schlau, *Mitau im 19. Jahrhundert*, S. 206.

741 Ebd.

742 Taube, *In Gutshäusern und Residenzen*, S. 198f.

743 Schlippenbach, „*Fragmente einer Reise*“, in: *Wöchentliche Unterhaltungen* 1806 II, S. 412–420, hier S. 415f.

und Präsidenten von Ossenberg und dem Hrn. von Berner gehörig“⁷⁴⁴. Er war ordentliches Mitglied der „Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst“.⁷⁴⁵ Auch als Mäzen betätigte sich Johann Friedrich von Berner, indem er der Bibliothek des Mitauer Museums das „achtzehnbändige Meriansche Werk“⁷⁴⁶ schenkte. Nach dem Tod Johann Friedrich von Berners 1824 meldet das „Allgemeine Repertorium der neuesten in- und ausländischen Literatur“, dass nun ein „Freund der Literatur und Kunst“⁷⁴⁷ verstorben sei. Der Nekrolog im „Ostsee-Provinz-Blatt“ stellt fest: „Auch war sein Haus von Einheimischen und Fremden als ein Tempel der Kunst und der Wissenschaft gekannt. Eine reiche und wohlgewählte Bücher-Sammlung wurde wie das Gemein-Eigenthum seiner Freunde behandelt“⁷⁴⁸.

Es ist unklar, ob das Interesse an kulturellen Dingen ausschließlich vom Vater ausging, oder ob sich auch die Mutter entsprechend betätigte. Zwar bezeichnet Lenz’ „Deutschbaltisches biographisches Lexikon“ Marianne von Berner geb. Klatzo als „Geigenspielerin“⁷⁴⁹. Die dazu angegebene Quelle⁷⁵⁰ bezieht sich jedoch auf die Tochter. Sonst ist über die Mutter Mariane von Berners nichts zu erfahren.

Die Grundbedingungen zur künstlerischen Entfaltung der Kinder dürften im Hause von Berner damit nicht nur wegen der finanziellen Möglichkeiten, sondern auch aufgrund des dort vorhandenen kulturellen Interesses günstig gewesen sein. Befruchtend waren – dazu mehr im folgenden Abschnitt (Kap. II 5.4) über durchreisende Virtuosen – zudem Besucher mit entsprechenden Kenntnissen, die das als gastfreundlich beschriebene Haus anscheinend regelmäßig besuchten. Dies förderte nicht nur die musikalische Entwicklung Mariane von Berners. Auch ihre jüngere Schwester Anna Louise von Berner war künstlerisch aktiv. Sie spielte Klavier, vor allem aber betätigte sie sich als Malerin. Als solche war sie Schülerin des Mitauer Künstlers Dominikus Oechs und bildete sich später in Italien künstlerisch weiter.⁷⁵¹ Nach Neumanns „Lexikon baltischer Künstler“ porträtierte sie ihre Schwester.⁷⁵² Die Miniatur, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Mitauer Museum befand, ist dort zurzeit leider nicht auffindbar⁷⁵³.

Anscheinend hat der Vater die künstlerische Entwicklung der Töchter trotz der ungewöhnlichen Instrumentenwahl Mariane von Berners nicht gebremst. Im Nekrolog, veröffentlicht im „Ostsee-Provinz-Blatt“, wird dieses Interesse des Vaters akzentuiert:

744 Morgenblatt für gebildete Stände 1821, S. 540.

745 Siehe Jahresverhandlungen der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst, Mitau 1819, S. 108.

746 Klaus Garber, *Schatzhäuser des Geistes. Alte Bibliotheken und Büchersammlungen im Baltikum*, Köln [u. a.] 2007, S. 158.

747 Allgemeines Repertorium der neuesten in- und ausländischen Literatur für 1824 II [Leipzig], S. 155.

748 Ostsee-Provinz-Blatt 1824, S. 50.

749 Lenz, *Deutschbaltisches biographisches Lexikon*, S. 13.

750 Piet von Reyher, *Von baltischen Frauen* (= Kurland in der Vergangenheit und Gegenwart 9), Berlin 1917; Mariane von Berner dort auf S. 50.

751 Neumann, *Lexikon baltischer Künstler*, S. 10.

752 Ebd.

753 Mail von Aldis Barševskis, Deputy Head of General holdings, G. Eliasa Jelgavas Vēstures un mākslas muzejs (Jelgava History and Art Museum), 4. Aug. 2008.

„Mit dem letzten Aufblick des hinschwindenden Lebens zeigte er noch Theilnahme an den Kunst-Beschäftigungen seiner zwei kunstreichen Töchter“⁷⁵⁴. Sophie von Hahn schreibt in ihren Erinnerungen über Johann Friedrich von Berner und sein Verhältnis zu den Töchtern: „Aus seiner Ehe mit einer Rigischen Patriziertochter waren ihm ein Sohn und zwei Töchter geboren. Je weniger jener [Sohn] geeignet schien, die glänzende Stellung des Vaters weiter zu halten, desto größer war Berners Freude an den ausgezeichneten Anlagen Mariannes und Luises. Der sorgfältigste Unterricht stattete sie, besonders die ältere [Mariane von Berner], mit gründlichen Kenntnissen aus, und Mariannes außerordentliche Begabung für Musik, die ihr origineller Charakter der Ausbildung auf einen [sic] damals für Frauenzimmer ungewöhnlichen Instrumente, der Violine, gewidmet hatte, fand dank der Sorgfalt des Vaters Gelegenheit in dem kleinen Mitau, sich zu einer seltenen Höhe zu entwickeln“⁷⁵⁵. Demnach war dem Vater sehr an einer guten Ausbildung der Töchter gelegen, die er konsequent förderte. Auch die Schranken bürgerlicher Konventionen waren, was die Wahl des Instruments anbetrifft, kein Hindernis. Zwar führt Sophie von Hahn die Instrumentenwahl Mariane von Berners auf ihren „originellen Charakter“ zurück. Doch erst die „Sorgfalt des Vaters“ machte es möglich, dass die Fähigkeiten der Geigerin selbst „in dem kleinen Mitau [...] sich zu einer seltenen Höhe“ entwickeln konnten. Es ist deutlich, dass Johann Friedrich von Berner nicht nur keine Einwände gegen das Violinspiel der Tochter hatte, sondern dieses gar noch förderte.

5.4 Mitau als Aufenthaltsort für durchreisende Virtuosen

Ein gewichtiger Faktor, der sowohl auf das Mitauer Musikleben allgemein, als auch die violinistischen Entwicklungsmöglichkeiten Mariane von Berners gewirkt hat, ist hier bisher noch nicht genannt: die spezifische geographische Lage Mitaus. Zwar befand sich die Stadt einerseits weit entfernt von den Musikmetropolen des deutschsprachigen Raumes. Doch andererseits lag Mitau „am Reiseweg zwischen den beiden aufklärerischen Zentren [Berlin und St. Petersburg] und deshalb in ihrem geographischen und geistigen Einzugsbereich“⁷⁵⁶. Auf diesem Weg lag Mitau nicht einfach nur am Straßenrand – plastisch beschreibt Sophie von Hahn die Funktion der Stadt als Etappenziel: „Die Poststraße von Polangen über Riga nach Petersburg war bis zur Eröffnung der Dampfschiffahrt auf dem Meere und der Dünaburger Chaussee die einzige Verbindung zwischen dem Westen und dem fernen Osten, und Mitau erschien jedem Reisenden, der im tiefen Sande Ostpreußens in vierundzwanzig Stunden nur drei bis vier Stationen hatte passieren können und alle Entbehrungen an Speise, Trank und Obdach ausgestanden hatte, als eine lachende Oase, in der es sich gut ausruhen ließ“⁷⁵⁷. Auch

754 Ostsee-Provinz-Blatt 1824, S. 50.

755 Taube, *In Gutshäusern und Residenzen*, S. 199.

756 Hanspeter Marti, „Aufklärung in Kurland im Spiegel der Freundschaft des Astronomen Johann III Beroulli mit Johann Jakob Ferber, Professor an der Academia Petrina in Mitau“, in: *Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet. Festschrift für Klaus Garber* (= Chloe 36), hrsg. von Axel E. Walter, Amsterdam [u. a.] 2005, S. 489–520, hier S. 489.

757 Taube, *In Gutshäusern und Residenzen*, S. 192.

Musiker auf dem Wege nach St. Petersburg legten in Mitau eine Pause ein. Die Beispiele Spohr und Eck wurden schon genannt, und nicht nur Franz Eck nutzte die Gelegenheit, in Mitau zu konzertieren. Weitere Beispiele nennt Karl-Otto Schlaw mit dem Cellisten Carl von Lutzau (1804–1872) und den PianistInnen Sigismund Thalberg (1812–1871), Adolf Henselt (1814–1889) und Sophie Bohrer* (ca. 1830–1899). Auch Clara Schumann trat in Mitau auf, andere Musiker, die sich dort hören ließen, werden unten genannt. Nicht umsonst hatte sich der Musikalische Verein in Mitau neben der eigenen Musikkpflege auch die Unterstützung von reisenden VirtuosiInnen auf die Fahnen geschrieben: *„Indessen ist ein solcher musikalischer Verein in einer mittelmässigen Stadt auch das beste Mittel, durchreisende Virtuosen zu hören, welche, wenn sie ausgezeichnet sind, oft schon darum einen Ort vorübergehen, weil es an einer erträglichen Begleitung fehlt. Dem Umstande, dass reisende Künstler ihr Weg nach Petersburg über Mitau führt, verdanken wir es, dass wir hier nach und nach die grössten Meister zu hören bekommen“*⁷⁵⁸. Nach dem Einschlafen der Aktivitäten des Musikalischen Vereins hatten es Reisevirtuosen in Mitau schwerer: *„Concertgeber, die nach Petersburg reisen, pflegen, wie in Riga, auch in Mitau Concerte zu geben“*, ist zwar auch 1841 noch in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ zu lesen. Doch die Umstände waren inzwischen ungünstiger geworden: *„Man findet in Mitau gar keine musikalische Unterstützung, weder Orchester- noch Quartettbegleitung, noch irgend etwas. [...] Man muß also alles, was man braucht, von Riga [...] mit hinüber nehmen“*⁷⁵⁹.

5.5 Das Haus von Berner – ein Mittelpunkt des Violinspiels in Kurland?

Doch wie waren die Verhältnisse vor 1820 und damit vor der Gründung des Musikalischen Vereins, der seinerseits durchreisende VirtuosiInnen unterstützen wollte? Spohr berichtet, dass er sich 1802 mit seinem Lehrer insbesondere in *„den Häusern des Gouverneurs, des Herrn von Prelief, eines Herrn von Korff, vormals russischen Generals, und des Kollegienassessors von Berner“* aufhielt, *„wo ich mir besonders gefiel“*⁷⁶⁰. Dass beide ausgerechnet dort zu Gast waren, ist kein Zufall: *„In Mitau fanden wir in den Häusern, an welche Herr Eck adressiert war, die gastfreundlichste Aufnahme“*⁷⁶¹. Auf die besonderen Schwierigkeiten, mit denen VirtuosiInnen auf Reisen zu kämpfen hatten, war der erfahrene und gut bekannte Franz Eck offenkundig eingestellt. Er dürfte über ein entsprechendes Netzwerk verfügt haben, um sich schon vor der Reise an entsprechende Familien *„adressieren“* zu lassen.

Für interessierte Mitauer war dies eine Gelegenheit, mit den durchreisenden VirtuosiInnen in Kontakt zu kommen, sie nicht nur zu beherbergen, sondern auch ihr Spiel im eigenen Hause zu hören. Daraus ergaben sich weitere Verbindungen. Spohr schreibt: *„Herr von Berner, der mich besonders liebgewonnen hatte, lud mich ein, auf der Rückreise von Petersburg einige Monate bei ihm auf dem Lande zuzubringen und*

758 AmZ 1820, Sp. 593.

759 NZfM 1841 II, S. 23.

760 Spohr, *Lebenserinnerungen* Bd. 1, S. 34.

761 Ebd., S. 33.

dann um Johannis, wo sich der ganze kurländische Adel in Mitau versammele, einige Konzerte zu geben. Mit großer Genugtuung hörte ich, daß man mich für weit genug fortgeschritten halte, um öffentlich als Virtuos auftreten zu können. Mit Freuden gab ich meine Zusage“⁷⁶². An dieser Episode wird erstmals das Bemühen Johann Friedrich von Berners sichtbar, den Kontakt zu einem begabten Geiger zu pflegen und ihn weiterhin in seinem Umkreis zu behalten. Dass Spohr diese Zusage einhielt und noch einmal nach Mitau zu den von Berners zurückkehrte, ist nicht zu erkennen.

Bei anderen MusikerInnen war Johann Friedrich von Berner erfolgreicher: Eine ganze Reihe von – teilweise höchst renommierten – MusikerInnen lassen sich nachweisen, die in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts in Mitau weilten und dort bei den von Berners zu Gast waren. Der Pianist John Field war 1805/1806 in Kurland, wo er in Mitau „nach seinem ersten Konzert in Riga längere Zeit Aufenthalt nahm“⁷⁶³. Der Field-Biograph Heinrich Dessauer nutzt dann (nicht ganz wörtlich) den Nekrolog über Field in der AmZ. Dort ist zu lesen: „John Field [...] wohnte während seines Aufenthaltes in Mitau im Hause des Banqu. Hrn. v. B., eines höchst gebildeten und geistreichen Mannes, der Künste und Wissenschaften liebte und pflegte, dessen eigene Töchter später in Malerei und Musik excellirten. Die älteste, Fräulein M. v. B., ward durch ihr vollendetes Violinspiel, wiewohl sie sich fast immer nur im engeren Kreise hören liess, selbst im Auslande berühmt“⁷⁶⁴. Neben Field machten Streicher bei der Familie von Berner Station. Der Violoncellist Jacques Michel Hurel de Lamare hielt sich „6 Monate im Hause ihres [Mariane von Berners] Vaters“⁷⁶⁵ auf.

Vor allem aber waren es Geiger, welche diese Familie besuchten: Neben Louis Spohr und Franz Eck war beispielsweise der in Potsdam geborene Ludwig Wilhelm Maurer (1789–1878) dort, der ab 1803 Geiger in der Berliner Hofkapelle war und 1824 die Stellung als Konzertmeister in Hannover annahm. Maurer hat in seinem Leben oft die baltischen Städte bereist – „die Zahl seiner Konzerte in den baltischen Ländern, die von keinem anderen Künstler seiner Zeit erreicht wurde, erstreckte sich auf einen Zeitraum von nahezu 60 Jahren“⁷⁶⁶. In Mitau weilte er schon bei seiner ersten Reise ins Baltikum 1806, die er aufgrund der kriegereischen Ereignisse dieses Jahres antrat, welche in der Besetzung Berlins durch die Franzosen nach den Schlachten von Jena und Auerstedt gipfelten.⁷⁶⁷ Carl Freiherr von Ledeburs „Tonkünstler-Lexicon Berlin’s“ notiert im Maurer-Artikel: „Um das Jahr 1806 begab er sich nach Königsberg und später [...] nach St. Petersburg. Auf der Reise dahin machte er in Riga die Bekanntschaft Baillot’s und Rode’s, die Beide auf seine künstlerische Ausbildung von Einfluss waren. Mit dem Letztgenannten reiste er zusammen nach Mitau, wo er durch denselben mit dem ausgezeichneten Violinisten Berner bekannt ward. Er fand in dem Hause der Eltern desselben 6 Monate hindurch freundliche Aufnahme und erhielt

762 Ebd., S. 35.

763 Heinrich Dessauer, *John Field, sein Leben und seine Werke*, Langensalza 1912, S. 19.

764 AmZ 1837, Sp. 481. Vgl. Dessauer, *John Field*, S. 20f.

765 Wöchentliche Unterhaltungen 1806 I, S. 409.

766 Helmut Scheunichen, *Lexikon deutschbaltischer Musik*, Wedemark-Elze 2002, S. 75.

767 Vgl. MGG Blume Bd. 8, Art. „Maurer, Ludwig Wilhelm“, Sp. 1833f.

während dieser Zeit noch den Unterricht Rode's“⁷⁶⁸. Ledebur konnte sich wohl nicht vorstellen, dass sich hinter „dem ausgezeichneten Violinisten“, den Maurer in Mitau besuchte, eine Frau verbarg, und machte aus Mariane von Berner kurzerhand den „Violinisten Berner“. Brockhaus' „Conversations-Lexikon der neuesten Zeit und Literatur“ zeigt sich in der Frage des Geschlechts Mariane von Berners besser informiert. Dort ist im Artikel über Maurer zu lesen: „In Riga machte er [Maurer] die Bekanntschaft Baillot's und bald darauf auch die des durchreisenden Rode; beide Männer gewannen den entschiedensten Einfluß auf seine künstlerische Ausbildung, insbesondere Rode, mit dem er nach Mitau ging, wo derselbe ihn bei der berühmten Virtuosin auf der Violine, Berner, einführte und sich sechs Monate mit ihm in dem gastlichen Hause des Vaters dieser ausgezeichneten Virtuosin aufhielt. Dieser Zeitraum, wo der junge Künstler Gelegenheit hatte, den trefflichen Unterricht Rode's mit Muße zu nutzen, wurde sehr förderlich für seine Ausbildung“⁷⁶⁹. Neben Maurer war also auch Rode für längere Zeit im Hause von Berner und erteilte dort zudem Unterricht. Aus der Formulierung, nach der Rode den Berliner Geiger „bei der berühmten Virtuosin auf der Violine, Berner, einführte“, wird deutlich, dass Rode 1806 nicht zum ersten Mal in Mitau war. In den „Wöchentlichen Unterhaltungen“ ist 1806 zu lesen, dass Mariane von Berner „vor etwa drey Jahren“⁷⁷⁰ einen Monat lang von Rode Unterricht erhalten habe. Der Ort dieses Unterrichts ist indes nicht angegeben. Rode war von 1804–1808 in St. Petersburg tätig. Es ist möglich, dass er sich auf dem Wege dorthin in Mitau bei der Familie von Berner aufgehalten hat. Mit Sicherheit weilte Rode nochmals 1807 in Mitau. Im Juni gab er dort ein Konzert, bei dem – möglicherweise in öffentlichem Rahmen – auch Mariane von Berner spielte.⁷⁷¹

Noch ein weiterer französischer Violinist hat sich bei der Familie von Berner aufgehalten. Fétis schreibt in seinem umfänglichen Artikel über Pierre Baillot: „Un concert fut donné à Riga, un autre à Mittau par les deux artistes [gemeint ist neben Baillot erneut Pierre Rode], qui trouvèrent dans cette dernière ville et à Stalgen la plus noble et la plus cordiale hospitalité chez M. de Berner, dont la fille possède un grand talent sur le violon“⁷⁷².

Neben diesen Geigern war auch die Violinistin Luigia Gerbini in Mitau. Über ihr Spiel ist in den „Wöchentlichen Unterhaltungen“ ein umfänglicher Artikel abgedruckt. Der Text ist mit „Aus St- bey Mitau, vom 5. August“ überschrieben und beginnt: „Sie erwarten Nachricht von mir, th. Fr., ueber eine große Violinspielerin, die ich, Dank sey

768 Carl Freiherr von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 356.

769 Friedrich Arnold Brockhaus (Hrsg.), *Conversations-Lexicon der neuesten Zeit und Literatur*, 4. Bde., Bd. 3, Leipzig 1833, Art. „Maurer“, S. 51.

770 Wöchentliche Unterhaltungen 1806 I, S. 409.

771 Ebd. 1807 I, S. 83–88.

772 „Die beiden Künstler spielten ein Konzert in Riga; ein weiteres gaben sie in Mitau, wo sie – wie auch in Stalgen – die überaus edle und herzliche Gastlichkeit von M. de Berner genießen konnten, dessen Tochter großes Talent für die Violine besitzt“; François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 Bde., Bd. 2, Paris 1835, Art. „Baillot, Pierre-Marie-François de Sales“, S. 41.

es meinem lieben B., mehreremal gehoert habe“⁷⁷³. Dass es sich beim „lieben B.“ um Johann Friedrich von Berner handelt, ist zunächst eine Spekulation, die aber durch das „St- bey Mitau“ geschürt wird. Diese Abkürzung könnte für das Landgut Stalgen der Familie von Berner stehen. Auch die Zeitschrift „Der Freimüthige oder Ernst und Scherz“ nennt den Namen von Berners in seinem Text über Lugia Gerbinis Aufenthalt in Mitau nicht ausdrücklich: „Dlle Gerbini, die bekannte Violinspielerin, hat sich auf ihrer Rückreise aus Rußland, einige Wochen lang bei einem hiesigen Musikfreunde in der Nähe von Mitau aufgehalten“⁷⁷⁴.

Louis Spohr, Franz Eck, Ludwig Wilhelm Maurer, Pierre Baillot, wohl auch Luigia Gerbini und mehrmals Pierre Rode – es ist eine beeindruckende Liste an erstklassigen ViolinvirtuosInnen, die in den Jahren zwischen 1802 und 1808 das Haus Johann Friedrich von Berners besuchten, welches nach Ilona Breĝe „das musikalische Zentrum der Stadt“⁷⁷⁵ war. Mit der Formulierung „das Haus“ ist – das zeigt sich an den Beispielen Baillot und Gerbini – nicht nur das Gebäude in Mitaus Palaisstraße gemeint, das Ulrich von Schlippenbach zu den vier Privathäusern Mitaus zählt, die sich „durch Schoenheit und Pracht“⁷⁷⁶ besonders auszeichneten. Auch auf Gut Stalgen waren ViolinistInnen zu Gast. Nicht nur Luigia Gerbini hielt sich mutmaßlich dort auf, auch Pierre Rode dürfte dort zu Gast gewesen sein – sein Violinkonzert Nr. 10 widmete er den „Freunden in Stalgen“⁷⁷⁷. Auffällig ist die Verweildauer der violinspielenden Gäste: Luigia Gerbini war, wie zitiert, „einige Wochen“ dort zu Gast, Maurer laut dem ebenfalls schon wiedergegebenen Brockhaus-Lexikon gar „sechs Monate“. Ebenfalls ein halbes Jahr lang war Lamare bei der Familie von Berner, und auch John Field hielt sich – siehe oben – für längere Zeit dort auf. Die musikalischen Gäste haben sich anscheinend nicht nur von den Reises Strapazen erholt, das mutmaßlich angenehme Ambiente im „hübschen, gepflegten, blumenreichen Stalgen“⁷⁷⁸ genossen und teilweise in Mitau konzertiert. Maurer erhielt, wie den beiden lexikalischen Einträgen zu seiner Person zu entnehmen ist, im Hause von Berner Unterricht von Pierre Rode. Zumindest für Maurer war das Verweilen in Mitau also eine Zeit der violinistischen Fortbildung aus qualifizierter Hand, für Rode andererseits war das Haus von Berner ein Ort, an dem er seine Fähigkeiten als Lehrer einsetzte. Und Luigia Gerbini konnte, wie in den „Wöchentlichen Unterhaltungen“ zu lesen ist, in Stalgen mehrmals ihre Kunst zu Gehör bringen. Die Aufenthalte dieser ViolinistInnen in den Privathäusern Johann Friedrich von Berners dürften demnach nicht nur erholsamen Charakter besessen haben. Es waren auch Arbeitsaufenthalte zur Weiterbildung bzw. zum Erteilen von Unterricht.

773 Wöchentliche Unterhaltungen 1806 II, S. 115f.

774 Der Freimüthige oder Ernst und Scherz 1806 II, S. 248.

775 „Jo tēva nams bijis pils. mūz. dzīves centrs“, Breĝe, *Cittautu mūziķi Latvijā*, S. 22. Dank für die Übersetzung an Renate Adolphi von der Carl-Schirren-Gesellschaft, Lüneburg.

776 Wöchentliche Unterhaltungen 1806 II, S. 415.

777 Breĝe, *Cittautu mūziķi Latvijā*, S. 22.

778 Taube, *In Gutshäusern und Residenzen*, S. 199.



3. STALGEN (KURL.)

GARTENSEITE

Abb. 25: Das Gutshaus Stalgen, über das die Familie von Berner seit 1796 verfügte.
Undat. Photographie.⁷⁷⁹

5.6 Die Violinausbildung Mariane von Berners

Mariane von Berner war – auch das geht aus den zitierten lexikalischen Artikeln zu Ludwig Wilhelm Maurer hervor – Bestandteil jener Zirkel, die sich in ihrem Elternhaus trafen. Sie profitierte von der Anwesenheit der künstlerisch wie spieltechnisch hoch stehenden ViolinistInnen. Indirekt, indem sie jene spielen hörte, vermutlich mit ihnen sprach, ihre Arbeitsweise kennen lernte, von ihren Erfahrungen profitierte. Und direkt, indem sie selbst von ihnen Unterricht empfing, schließlich gar, wie 1807 mit Pierre Rode (vgl. Kap. II 5.7), mit ihnen gemeinsam vor Zuhörern musizierte.

Über den eigentlichen Ausbildungsgang der Geigerin finden sich in der „Zeitung für die elegante Welt“ sowie den „Wöchentlichen Unterhaltungen“ Hinweise. Einer ihrer Lehrer war Pierre Rode, von dem sie schon früh Unterricht empfing: *„Von Rode selbst hat Fr. v. B. nur einen Monat vorthellen koennen, und zwar zu einer Zeit, da sie noch Anfaengerin auf dem Instrumente war, d. h. vor etwa drey Jahren“*⁷⁸⁰, ist 1806 in den „Wöchentlichen Unterhaltungen“ zu lesen. Nimmt man dies beim Wort, so erhielt Mariane von Berner um 1803 ersten Unterricht von Rode. Zudem ist daraus abzuleiten, dass sie relativ spät mit dem Violinspiel begann – das ca. 12-jährige Mädchen war ja

⁷⁷⁹ Aus: Heinz Pirang, *Das Baltische Herrenhaus*, 3. Bde., Bd. 3: *Die Neuere Zeit seit 1850*, Riga 1930, Tafel 1 [S. 89].

⁷⁸⁰ Wöchentliche Unterhaltungen 1806 I, S. 409.

zu dieser Zeit noch „*Anfaengerin auf ihrem Instrumente*“. Eine große Bedeutung für ihre folgende Ausbildung hatte darauf ein Cellist: „*Dann setzte sie ihr Studium unter der Leitung des berühmten Violoncellisten Lamare, der sich 6 Monate im Hause ihres Vaters aufhielt, so gluecklich fort, daß, nach dem Urtheil von Kennern, die Zahl der Violinisten gering seyn duerfte, die ihre Meister werden koennten*“⁷⁸¹. Auch dies lässt sich zeitlich eingrenzen: Die „Zeitung für die elegante Welt“ berichtet im April 1805 retrospektiv von den kulturellen Ereignissen in Mitau und spricht dabei auch von einem Konzert Lamares.⁷⁸² Schließlich erhielt die Geigerin, wie aus der AmZ zu entnehmen ist, auch von Pierre Baillot Unterricht.⁷⁸³ Zudem erscheint es als wahrscheinlich, dass Rode bei seinen späteren Aufenthalten in Mitau Mariane von Berner weiterhin Unterricht erteilt hat. Als er 1807 in Mitau konzertierte, spielte er nicht nur ein Stück gemeinsam mit Mariane von Berner, sondern sprach ihr laut den „Wöchentlichen Unterhaltungen“ auch „*das ausgezeichnete Lob des ausgezeichnetsten Meisters*“⁷⁸⁴ aus. Dass sich auch andere Musiker, die in dieser Zeit in Mitau waren, an der Ausbildung Mariane von Berners beteiligten, deutet Sophie von Hahn an: „*Die größten Künstler der Zeit fühlten sich dorthin [in das Haus von Berners] gezogen und weilten gern, sei es in Mitau, sei es in dem hübschen, gepflegten, blumenreichen Stalgen unter Berners gastfreiem Dache und fanden Freude daran, Mariannes genialisches Spiel zu immer größerer Vollkommenheit auszubilden*“⁷⁸⁵.

Was aber war die Motivation der vielen hoch berühmten Musiker, sich nicht nur bei den von Berners aufzuhalten, sondern auch an der Ausbildung der Tochter des Hauses teilzunehmen? Pierre Rode, der einst Schüler Giovanni Battista Viottis gewesen war, hatte in den 1790er Jahren am frisch gegründeten Pariser Konservatorium Violine gelehrt, war Verfasser einer Violinschule und galt schon bei den Zeitgenossen nicht nur als bedeutender Geiger, sondern auch als gewichtiger Ausbilder. Rode dürfte sonst kaum solche Anfänger unterrichtet haben, wie es Mariane von Berner noch 1803 gewesen war. Die Ungewöhnlichkeit dieses Unterrichtsverhältnisses ist auch Zeitgenossen aufgefallen. Der „Zeitung für die elegante Welt“ ist dies eine Anmerkung wert, nach der Rode der Geigerin „*einige Stunden Unterricht gegeben [hat], weil es ihm Vergnügen machte, sich einem so seltenen Talente mitzutheilen*“⁷⁸⁶. Ob es wirklich nur ideelle Beweggründe waren, aus denen heraus die Meistergeiger Rode und Baillot Mariane von Berner unterrichteten, ist nicht zu klären, erscheint indes als wenig wahrscheinlich. Denkbar wäre, dass sie sich auf diese Weise beim Vater für die gastfreundliche Unterkunft bedankten. Mehr noch erscheint es als möglich, dass diese Musiker für den Unterricht – wie auch für den Aufenthalt im Hause der Familie – vom finanziell ja bestens gestellten Johann Friedrich von Berner entlohnt wurden. Dass dieser mit Blick auf die Ausbildung seiner Tochter bemüht war, solche ‚Geigerstars‘ in das eigene Haus zu holen, wird in einer Bemerkung in den „Wöchentlichen Unterhaltungen“ von

781 Ebd.

782 Zeitung für die elegante Welt 1805, Sp. 368.

783 AmZ 1820, Sp. 594.

784 Wöchentliche Unterhaltungen 1807 I, [S. 385].

785 Taube, *In Gutshäusern und Residenzen*, S. 199.

786 Zeitung für die elegante Welt 1805, Sp. 368, Fußnote.

1807 angedeutet. Vermutlich aus der Feder des der Familie wohl gut bekannten Christian Ernst von Trautvetter ist dort, im Zusammenhang mit einer Spielbewertung der Geigerin, zu lesen: *„Wir sahen zum Theil die Erwartungen schon in Erfuellung gegangen, die wir von ihr [Mariane von Berner] hegten: daß naemlich durch Bekanntschaft mit vollendeten Mustern ihr starkes, kraeftiges Spiel auch jene Anmuth und Lieblichkeit gewinnen werde, die so sehr bezaubert“*⁷⁸⁷. Offensichtlich waren also an die Bindung erstklassiger ViolinistInnen – den „vollendeten Mustern“ – an das Haus von Berner schon im Vorfeld „Erwartungen“ geknüpft worden. Die Konsequenz dieser Ballung von hochkarätigen MusikerInnen, die binnen weniger Jahre bei den von Berners zu Gast waren, war für die Ausbildung der Tochter des Hauses folgenreich: Sie hat, soweit bekannt, zum Studium ihres Instrumentes die Heimatstadt nicht verlassen. Stattdessen kamen einige der bedeutsamsten Lehrer der Zeit ins ferne Mitau, um ihr im Hause der Eltern Unterricht zu erteilen. In der Geschichte des Violinspiels von Frauen im frühen 19. Jahrhundert dürfte dies ein sehr ungewöhnlicher Vorgang gewesen sein.

5.7 Musikpraxis Mariane von Berners im Spiegel nachweisbarer Auftritte

Bei der Suche nach konkreten Daten zu Auftritten Mariane von Berners sind die Funde überschaubar. Direkte Hinweise finden sich, soweit erkennbar, nur an wenigen Stellen, regional in den „Wöchentlichen Unterhaltungen“ (und damit nur im Zeitraum ihres Erscheinens von 1804 bis 1808) sowie in Einzelfunden in den Blättern „Allgemeine deutsche Zeitung für Rußland“ und der Zeitschrift „Nordisches Archiv“, ferner überregional sehr vereinzelt in feuilletonistischen Blättern.

Erstmals zu hören in einem solchen überregionalen Blatt ist von der Geigerin 1804. Angesichts der alljährlichen Feierlichkeiten zu Johannis trat auch Jacques Michel Hurel de Lamare in Mitau auf. Der „Freimüthige“ schreibt darüber: *„Zugleich ließ sich eine junge Dilettantinn, die Tochter eines hiesigen angesehenen Particuliers, auf der Violine hören: Eine seltene musikalische Erscheinung, die vielleicht mehr Zuschauer, als das Konzert des Herrn Lamare Zuhörer gelockt haben mögte“*⁷⁸⁸. Damit stellt der „Freimüthige“ zwar das Ungewöhnliche am Auftritt einer Geigerin fest, den Namen des Mädchens erwähnt das Blatt jedoch nicht. Anders das „Nordische Archiv“ als regionales Blatt, das sie nicht nur namentlich nennt, sondern durchaus ausführlich würdigt. *„Sie drueckt schon jetzt die Anlage ihres soliden, festen, zugleich aber sanften und empfindsamen Charakters durch ihr musikalisches Talent aus. Ein selten schoener Bogenstrich, große Sicherheit, Reinheit und Fertigkeit, und ein sich sichtbar bildender Geschmack bezeichnen ihr Spiel. Ihr Ton ist dabey so kraftvoll, daß ihr hierinnen viele alte geubte Violinspieler weit nachstehen“*⁷⁸⁹.

Im Jahr darauf waren es andere Festlichkeiten, bei denen die Geigerin auftrat. Bereits im April 1805 schreibt die „Zeitung für die elegante Welt“ von einer *„Konferenz des kurländischen Adels, welcher hier in der Absicht erscheint, um Berathschlagungen und*

787 Wöchentliche Unterhaltungen 1807 I, S. 383.

788 Der Freimüthige oder Ernst und Scherz 1804 II, S. 59. Particulier = Privatperson.

789 Nordisches Archiv 1804 III, S. 52.

*Vorschläge zum Wohl des Vaterlandes zu machen*⁷⁹⁰. Zudem war der Generalgouverneur Friedrich Wilhelm Graf von Burhōwden in Mitau, auch dies ist eine Ursache „des Gewühls und der außerordentlichen Lebhaftigkeit“⁷⁹¹, die in der Stadt herrschten. Der Generalgouverneur „verließ unsere Stadt noch vor dem Ende des Landtages. Indessen dauerten die Redouten, Konzerte und andere öffentliche Vergnügungen noch fort“⁷⁹². In diesem Zusammenhang nennt der Autor auch eine Reihe von musikalischen Veranstaltungen, bei denen beispielsweise der Pianist Giovanni Luigi Lodi oder der Organist Kaspar Matthias Tautte auftraten. „Das größte Auditorium hatte indessen der beliebte Violonzellist Lamare, den unser Publikum schon kannte, und zu dem alle Liebhaber und Kenner der Kunst mit freudiger Erwartung hinströmten. Bei der Gelegenheit genossen wir auch das Vergnügen, die Fortschritte eines aufkeimenden, musikalischen Genius, das zu den größten Hofnungen [sic] berechtigt, zu bemerken. Die 13jährige Tochter eines hiesigen Banquiers, des Hrn. Kollegien-Assessors von Berner, welche bereits im vorigen Jahre allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte, spielte wieder ihre schöne Violine, welcher sie mit Kraft und Fülle, mit Präzision und Kühnheit Rode's Zaubertöne zu entlocken wußte. Man sah, daß sie empfand, was sie ausdrückte, und ahndete die Größe, zu welcher sie hinaufsteigen, und in der sie einst ihres Lehrers würdig erscheinen wird“⁷⁹³. Der genaue Ort dieses Auftritts in Mitau ist nicht zu ermitteln, möglicherweise wurde im Gymnasium gespielt. Wichtiger ist jedoch der augenscheinlich weit gesteckte Rahmen, der die rege Beteiligung eines Publikums ermöglichte, das sich aus „allen Liebhabern und Kennern der Kunst“ zusammensetzte. Mariane von Berner trat hier, als Gast im Konzert des Cellisten, allem Anschein nach nicht in privatem Rahmen, sondern in einem öffentlich zugänglichen Konzert auf.

Noch 1805 findet sich ein weiterer Hinweis auf das Auftreten der Geigerin, wobei hier der Rahmen anderer Natur gewesen sein dürfte. „Mit innigem Vergnuegen“, ist in den „Wöchentlichen Unterhaltungen“ in einem Text zu lesen, der sich sonst mit den Konzerten John Fields sowie eines Flötisten Vogel beschäftigt, „hoerten wir auch in einem andern auserlesenen musikalischen Zirkel mehrere Rhodesche Kompositionen von Fraeulein Mariane von Berner, diesem – man kann es ohne Uebertreibung sagen – einer großen Virtuositäet mit Riesenschritten entgegengehenden Kunstgenie, meisterhaft vortragen“⁷⁹⁴. Nichts Genaueres ist darüber zu erfahren, wer denn zu diesem „musikalischen Zirkel“ gehörte und wo musiziert wurde. Doch aus dem Kontext ist hier von einem privaten Rahmen auszugehen, da direkt zuvor in dieser Aufzählung musikalischer Aktivitäten angesichts einer anderen musikalischen Veranstaltung von „einer Privatversammlung mehrerer Liebhaber“⁷⁹⁵ die Rede ist.

790 Zeitung für die elegante Welt 1805, Sp. 366.

791 Ebd., Sp. 365.

792 Ebd., Sp. 367.

793 Ebd., Sp. 368.

794 Wöchentliche Unterhaltungen 1805 I, S. 434.

795 Ebd.

Als die „Wöchentlichen Unterhaltungen“ im Folgejahr erneut über Mariane von Berner berichten, ist der häusliche Ort des Musizierens genannt. Dorothea von Kurland (1761–1821), Ehefrau Peter von Biron und eine „hohe Kennerin und Freundin der Musik“⁷⁹⁶, war zunächst im Hause des Reichsgrafen Karl von Medem zu Gast, um dort Musik zu hören. Doch „ein andernmal, da dieselbe hohe Kunstfreundin das Violinspiel des Fraeulein Mariane von Berner kennen zu lernen wuenschte, wurde im Hause des Hrn. Vaters der letztern eine musikalische Frühmette gehalten, worin die junge Kuenstlerin Jedermann zur Bewunderung und Begeisterung hinriß. Sie fuehrte ein aeußerst schwieriges und schönes Konzert von Baillot, dann ein Quatuor von Rode aus; ganz in dem großen Sinn dieser großen Meister“⁷⁹⁷. Es spricht für den sozialen Status, den sich Johann Friedrich von Berner erarbeitet hatte, dass die ehemalige Landesfürstin sein Haus besuchte. Erneut stellt sich die Frage nach dem Publikum, doch welche Gruppe von Personen mit „Jedermann“ gemeint sein könnte, ist nicht zu erkennen. Es sind weitere Musiker genannt, die dort ebenfalls musizierten: „Bey dieser Gelegenheit legten auch Herr Alexander v. Arsenieff und Herr v. Weyrauch aus Riga Beweise ihrer bekannten Geschicklichkeit auf dem Fortepiano ab“⁷⁹⁸. Die beiden musikalischen Veranstaltungen, denen die kurländische Herzogin beiwohnte, werden in den „Wöchentlichen Unterhaltungen“ als „Privatconcerte“⁷⁹⁹ bezeichnet.

1807 war Pierre Rode erneut in Mitau. Er „gab hier den 11ten Junius ein Konzert nach folgender Einrichtung. 1) Symphonie von Mozart. 2) Doppelkonzert von Kreutzer, gespielt von Fraeulein Marianne [sic] v. Berner und Herrn Rode. 3) Variationen für das Violoncello, gespielt von Herrn Grafen Alexander Wielhorsky. [...] 4) Violinkonzert, gesetzt und gespielt von Hrn. Rode. 5) Arie von Maurer, gesungen von Herrn Sehring. [...] 6) Variationen für die Violine, gesetzt und gespielt von Hrn. Rode“⁸⁰⁰.

Ort und Umstände dieses Konzerts sind einmal mehr nicht klar – der Text in den „Wöchentlichen Unterhaltungen“ zu diesem Konzert ist lang, er würdigt umfänglich die Spielkünste Mariane von Berners und Pierre Rodes⁸⁰¹. Daran schließt sich noch ein Gedicht Ernst Christian Trautvetters an, bezeichnet als „Sonnett“ und überschrieben mit: „Auf ein von Fräul. v. Berner und Herrn Rode gespieltes Doppelkonzert“⁸⁰². Es finden sich jedoch in diesem langen Beitrag keine Hinweise auf das Publikum und den Ort der Veranstaltung. Nichts weist indes darauf hin, dass es sich hierbei um eine Veranstaltung hinter den verschlossenen Türen eines Privathauses gehandelt habe.

Ein vorerst letztes Mal ist 1810 vom Spiel der Geigerin zu lesen. Diesmal war es die russische Zarin, die Mitau besuchte. Die „Zeitung für die elegante Welt“ berichtet

796 Ebd. 1806 I, S. 408.

797 Ebd., S. 409.

798 Ebd., S. 410. Es dürfte sich um August Heinrich Weyrauch (1788–1865) handeln. Die Lebensdaten von Alexander von Arsenieff sind nicht zu ermitteln. Er war wohl der zweite Sohn des Civilgouverneurs Arsenieff, vgl. Wöchentliche Unterhaltungen 1806 II, S. 428.

799 Ebd. 1806 I, S. 408.

800 Ebd. 1807 I, S. 383.

801 Ebd., S. 383–388.

802 Ebd., S. 388.

ausführlich von diesem Ereignis, in dessen Zusammenhang auch Mariane von Berner aktiv wurde: „*Nach aufgehobener Mittagstafel begaben sich Ihre Majestät in Ihr Kabinet, wo Sie durch ein kleines, von Liebhabern veranstaltetes Konzert überrascht wurden. Fräulein von Berner, deren Virtuosität auf der Violine ich schon in dieser Zeitung erwähnt habe, und Fräulein von Medem aus Wilzen, welche das Klavier mit eben so anspruchsloser als seltener Kunst spielt, gewannen den Beifall der Monarchin in einem hohen Grade, und erhielten [...] jede ein Fermoir, reich mit Brillanten besetzt*“⁸⁰³. Dieser Auftritt war zwar nicht öffentlich, hatte aber dennoch Außenwirkung, da Mariane von Berner als kulturelle Repräsentantin Mitaus fungierte.

Von Auftritten Mariane von Berners ist in den folgenden Jahren lange nichts mehr zu erfahren – kein Wunder angesichts der anfangs geschilderten Quellsituation. Doch der schon mehrfach erwähnte Text im „Journal des Luxus und der Moden“ lässt auf fortgesetzte geigerische Aktivitäten der Musikerin schließen, ebenso die Äußerungen in der AmZ im Jahr 1820 im Zusammenhang mit der Gründung des Musikalischen Vereins sowie ihre dortige, mit ihren violinistischen Fähigkeiten begründete Ehrenmitgliedschaft. Vor allem aber weist Sophie von Hahn, die erst zu Beginn der 1820er Jahre nach Mitau kam, auf die Aktivitäten Mariane von Berners hin: „*Ich war Stammgast bei den Quartetten, die winters jeden Samstag die Musikfreunde bei Berners vereinigten*“⁸⁰⁴, schreibt von Hahn. Aus dem Kontext ist zu erschließen, dass Mariane von Berner sich an diesen Quartetten aktiv beteiligte. Die Regelmäßigkeit der anscheinend in den Wintermonaten wöchentlich abgehaltenen Quartette weist auf einen festen Rahmen hin, der über gelegentliches Musizieren hinausging. Dort war – das beweist Sophie von Hahns Aussage – zudem durchaus Publikum anwesend. Einen klaren Hinweis auf die weiterhin fortgesetzten geigerischen Aktivitäten Mariane von Berners findet sich zudem im „Morgenblatt für gebildete Stände“ von 1823. In einem Artikel aus Mitau weist ein ungenannter Autor mit der üblichen Begeisterung und mit dem Verweis auf die Referenzen „*Rhode, Baillot u. a.*“⁸⁰⁵ auf die Geigerin hin. Der Text enthält auch eine sozialräumliche Verortung ihres musikalischen Handelns: „*Ganz ihrer Familie lebend, spielt sie zwar nur selten öffentlich (z. B. im vorvergangenen Winter zum Besten des Frauenvereins), doch wer Einmal ihren Zauberton gehört, der kann ihn nicht vergessen*“⁸⁰⁶. Für die Frage, ob ‚öffentlich‘ oder ‚privat‘, erscheint diese kurze Bemerkung aufschlussreich. Klar erkennbar ist einmal mehr die Nähe zu Haus und Familie und die damit verbundene Zurückhaltung hinsichtlich des öffentlichen Spieles. Doch ebenso klar ist auch, dass es Ausnahmen gibt, „*z. B. im vorvergangenen Winter zum Besten des Frauenvereins*“. Dieses Konzert ist im Text mit dem Attribut „öffentlich“ belegt, so dass hier von einem entsprechenden Rahmen ausgegangen werden kann. Der Autor macht indes auch klar, dass solche Termine seltene Ausnahmen sind, schließlich fand der genannte Auftritt schon rund eineinhalb Jahre

803 Zeitung für die elegante Welt 1810, Sp. 1394f. Mit „Fermoir“ dürfte ein Schmuckstück gemeint sein, vielleicht eine Art Spange.

804 Taube, *In Gutshäusern und Residenzen*, S. 199.

805 Morgenblatt für gebildete Stände 1823, S. 1096.

806 Ebd.

vor Abfassen dieses Beitrages statt⁸⁰⁷. Zudem handelte es sich bei diesem Termin anscheinend um ein Wohltätigkeitskonzert und damit nicht um ein Konzert zum eigenen Broterwerb, was den Auftritt zwar nicht weniger öffentlich macht, das musikalische Handeln Mariane von Berners aber dennoch deutlich von demjenigen der auf eigene Rechnung auftretenden Virtuosen unterscheidet – der Geigerin ging es sicher nicht um materiellen Verdienst, und durch Auftritte bei Wohltätigkeitskonzerten vermittelte sie auch deutlich nach außen, dass sie keineswegs mit der Violine ihren Lebensunterhalt verdienen wollte. Entsprechend handelte es sich auch bei dem bereits oben, im Zusammenhang mit dem öffentlichen Konzert im April 1826 genannten Termin (vgl. Abb. 24, Kap. II 5.2.2) um ein Wohltätigkeitskonzert.

Sichtbar ist an den vorliegenden Daten, dass die Einordnung der Geigerin als Musikerin, die ausschließlich in einem – wie auch immer ausgestalteten – privaten Raum tätig war, zu kurz greift. Vielmehr bewegte sie sich in einer Grauzone zwischen öffentlicher Konzerttätigkeit und der Zurückgezogenheit ins Private. Kennzeichen dieser Grauzone sind einerseits jene Auftritte, die sie jenseits des familiären Rahmens und vermutlich in der Öffentlichkeit absolvierte. Dabei fällt an den beiden frühen, jeweils als ‚Konzert‘ bezeichneten Terminen (1805 und 1807) auf, dass Mariane von Berner nicht selbst als Konzertgeberin wirkte: Sie spielte in den Konzerten Jacques Michel Hurel de Lamares und Pierre Rodes. Für den gemeinsamen Auftritt mit Rode lässt sich zudem belegen, dass sie nur in einem einzigen Stück und dies noch gemeinsam mit dem Franzosen solistisch wirkte. Nur vorsichtig, so scheint es, ist sie im Rahmen von öffentlichen Virtuosenauftritten selbst tätig gewesen. Dabei hat sie nach derzeitigem Kenntnisstand ausschließlich in Konzerten von eigenen Lehrern gespielt und sich damit zwar einerseits in der Öffentlichkeit präsentiert, doch andererseits in einem persönlichen Kontext präsentiert, der zudem durch das Lehrer-Schüler-Verhältnis eine gewisse Hierarchie beinhaltete.

5.8 ‚Public Relations‘ – die Außendarstellung Mariane von Berners in der zeitgenössischen Presse

Die am Anfang des Kapitels über Mariane von Berner gezeigte erstaunliche Wahrnehmung der Geigerin, über die gelegentlich gar in überregionalen Journalen zu lesen war, ist weiterhin erklärungsbedürftig. Hier sind es nicht allein lokale Aspekte und familiäre Sonderbedingungen, die eine solche, den üblichen Ressentiments gegenüber Geigerinnen trotzen- de Rezeption begründeten. Vielmehr stehen die bisweilen euphorischen Spielbeschreibungen wohl nicht nur mit der Geigerin als Objekt der Wahrnehmung, sondern auch mit den Autoren solcher Texte im Zusammenhang. Zumindest zwei Verfasser von Texten über Mariane von Berner sind namentlich bekannt: Die Beschreibungen in der „Zeitung für die elegante Welt“ sind mit „S. B.“⁸⁰⁸ bzw. mit „D. G. S. Bilterling“⁸⁰⁹ unterschrieben. Es handelt sich dabei um Georg Siegmund Bilterling

807 Der Text ist mit „Mietau, 27. Juli“ datiert, siehe ebd., S. 1095.

808 Zeitung für die elegante Welt 1805, Sp. 368.

809 Ebd. 1810, Sp. 1396.

(1767–?), einen geborenen Kurländer, der die Heimat für das Studium der Theologie gen Wittenberg verließ, bald aber nach Kurland zurückkehrte. Dort wurde er zunächst in Preekuln Prediger, bevor er – inzwischen mit dem Doktorhut bekleidet – 1803 als Oberlehrer an das Mitauer Gymnasium zurückkehrte, das er bereits als Schüler besucht hatte. Er verblieb in Mitau, wurde 1824 zum Kollegien-Assessor und 1826 zum kaiserlich-russischen Hofrat ernannt⁸¹⁰. Er wirkte an der Abfassung des lettischen Gesangsbuches mit, steuerte dort „*die meisten Gebete*“⁸¹¹ bei. Im Schriftenverzeichnis Bilterlings finden sich sonst keine Texte zu Musik-Themen⁸¹², auch die beiden zitierten Aufsätze behandeln bei Weitem nicht nur Musikalisches. Bilterling war dementsprechend sicher kein Fachmann; der Enthusiasmus, mit dem er 1805 in knapper Weise über Mariane von Berner schrieb, mochte daher weniger der Sachkenntnis entsprungen sein.

Dies war bei Christian Johann Ernst von Trautvetter anders. Trautvetter kam nicht aus Kurland, sondern wurde 1780 im thüringischen Witzelroda geboren. In Göttingen studierte er Philologie und Theologie, ging dann nach Frankfurt a. M. und hörte auch in Jena Vorlesungen (Philosophie und Naturwissenschaften).⁸¹³ Trautvetter stammte als Sohn eines Kantors aus musikalischem Haushalt, war „*Liebhaborkomponist*“⁸¹⁴ und auffällig an Musik interessiert. 1804 ging er nach Kurland und war beim Grafen Medem als Hauslehrer beschäftigt. Ab 1806 unterrichtete er als Privatlehrer Mitauer Bürgertöchter.⁸¹⁵

Christian Ernst von Trautvetter war in Musikfragen eine einflussreiche Mitauer Persönlichkeit. Dies ist nicht nur am Musikalischen Verein zu erkennen, an dessen Gründung er maßgeblich beteiligt war. Auch seine schreibende Tätigkeit, in der er über das Mitauer Musikleben reflektierte, dürfte nicht ohne Bedeutung für die Außendarstellung der lokalen Verhältnisse gewesen sein.

Trautvetter war fraglos gut mit der Familie von Berner bekannt. 1808 schrieb er eine „*Harmonia*. Erstes Stück. Vier Gesänge mit Begleitung des Forte-Piano gedichtet und Herrn Kollegien-Assessor von Berner, dem Musenfreunde, hochachtungsvoll gewidmet“⁸¹⁶. Dass er im Zusammenhang mit dem Aufenthalt von Luigia Gerbini in Mitau von „*meinem lieben B.*“⁸¹⁷ spricht und damit mutmaßlich Johann Friedrich von Berner meint, wurde schon erwähnt. Dies deutet auf ein persönliches, freundschaftliches Verhältnis hin. Ob zu den Mitauer Bürgertöchtern, die Trautvetter unterrichtete, auch die Schwestern von Berner gehörten, lässt sich nicht ermitteln.

810 Zu Bilterling siehe Karl Eduard Napiersky u. Johann Friedrich von Recke (Hrsg.), *Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrten-Lexikon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland*, 4 Bde., Bd. 1, Mitau 1827, S. 174–176; vgl. Gottzmann u. Hörner, *Lexikon der deutschsprachigen Literatur des Baltikums und St. Petersburgs* Bd. 1, S. 240–242.

811 Gottzmann u. Hörner, *Lexikon der deutschsprachigen Literatur* Bd. 1, S. 240.

812 Ebd., S. 240–242.

813 Ebd. Bd. 3, S. 1320.

814 Helmut Scheunchen, *Lexikon deutschbaltischer Musik*, S. 264.

815 Gottzmann u. Hörner, *Lexikon der deutschsprachigen Literatur* Bd. 3, S. 1320.

816 Ebd., S. 1321; vgl. Recke u. Napiersky, *Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrten-Lexikon* Bd. 4, S. 390.

817 Wöchentliche Unterhaltungen 1806 II, S. 115f.

Der Eindruck einer besonderen Wahrnehmung Mariane von Berners, die unbelastet scheint von der für eine Frau ungewöhnlichen Instrumentenwahl, steht in besonderer Weise im Zusammenhang mit der Person Christian Ernst von Trautvetters. Zum einen stammt eben jener Text aus der AmZ von 1820, in dem die Geigerin bejubelt und als „Genius“ bezeichnet wird, aus seiner Hand. Zum anderen verfasste er dem „Lexikon der deutschsprachigen Literatur des Baltikums und St. Petersburgs“ zufolge „fast alle musikalischen Art.“⁸¹⁸ in den „(Neuen) Wöchentlichen Unterhaltungen“. Hinweise auf die Geigerin sind zwar auch in diesem Journal eher selten, doch findet sich hier ein weiterer Beitrag, in dem Mariane von Berner in höchsten Tönen gepriesen wird. Ausführlich bespricht der Autor – mutmaßlich war es Trautvetter – die Geigerin. Obwohl der Anlass das Konzert Pierre Rodes in Mitau 1807 war und Mariane von Berner nur in einem einzigen Musikstück mitwirkte, stellt der Verfasser seine Würdigung der Geigerin direkt hinter der Nennung des Programms und vor die Beurteilung des eigentlichen Konzertgebers Pierre Rode. Zunächst beschreibt er die Fortschritte, welche die Geigerin gemacht habe, und resümiert dann: „Wir wollten nur andeuten, daß ihr Spiel sich dem Ideal der Vollkommenheit annaehere und immer mehr annaehern werde, welches, gleich der himmlischen Schoenheit, Wuerde und Anmuth in sich vereiniget. In ihrem Alter die mechanischen Schwierigkeiten eines so schweren Instrumentes bis auf diesen Grad ueberwunden, und sich auf einem so erhaben poetischen Standpunkt geschwungen zu haben, ist, auch ohne Hinsicht auf ihr Geschlecht, eine zu große Seltenheit, als daß man nicht ein Genie annehmen müeße, wie nur wenige geboren werden. Doch nicht dem Genie allein verdankt sie diese Fortschritte, sondern auch jenem unermuedlich ausdauernden Fleiße und Ernste, mit welchem sie alles angreift, die Wissenschaft nicht minder als die Kunst“⁸¹⁹. Auch dieser Auszug – die Würdigung setzt sich in der Quelle noch fort – vermittelt einen Eindruck von der Sichtweise Trautvetters. Einmal mehr spricht er vom „Genie“ und trifft dieses Urteil explizit „auch ohne Hinsicht auf ihr Geschlecht“. Auch die bereits teilweise zitierte Kritik zum Wohltätigkeitskonzert von 1826 dürfte von Trautvetter stammen, der Text in der in Mitau erschienenen „Allgemeinen deutschen Zeitung für Rußland“ ist mit „Tr.“⁸²⁰ signiert. Auch aus dieser Kritik spricht die Begeisterung: „Das Spiel von Fräulein Mariane v. Berner hat etwas Einziges, nicht nur hinsichtlich der Eleganz und Grazie in der Ausführung, sondern auch wegen der sprechenden Genialität. Dadurch wird man, wenn man sie wieder hört, immer von Neuem hingerissen, was bloße Virtuosität allein nicht ausrichten kann. Uebringens kann bey der Kunstsphäre, welcher sie angehört, unsere Relation sich wohl damit bescheiden, ihren Namen genannt zu haben“⁸²¹. Trautvetter nennt als Repertoire ein Violinkonzert sowie eine Polonaise Josef Mayseders sowie ein nicht sicher zuzuordnendes Adagio aus der Feder Louis Spohrs – offenbar spielte die Geigerin also aktuelle Musik der Zeit.

818 Ebd., S. 1320.

819 Ebd. 1807 I, S. 384.

820 Allgemeine deutsche Zeitung für Rußland 8. Mai 1826.

821 Ebd.

Mit einer solchen Art der Bewertung einer Geigerin steht der Autor in dieser Zeit, soweit sichtbar, allein da. Bei aller Vorsicht bei der Betrachtung des Verhältnisses zwischen Verfasser und Objekt der Rezension – weder ist die Autorenschaft Trautvetters vollends zu beweisen, noch sind Charakter und Nähe der Beziehung Trautvetters zu Mariane von Berner und ihrer Familie sicher zu ergründen – darf schon aus quellenkritischen Gründen die Perspektive des Autors nicht übersehen werden. Trautvetter war in Mitau ansässig und hatte die Entwicklung Mariane von Berners über Jahre beobachten können. Mutmaßlich pflegte er ein freundschaftliches Verhältnis zur Familie und war in deren Häusern zu Gast. Gewiss hat die anzunehmende persönliche Nähe das Urteil beeinflusst, ebenso gewiss spielt auch das Medium als eine regionale Zeitschrift mit entsprechendem Leserkreis eine Rolle. Darauf deutet auch ein Preisgedicht direkt unter der Rezension in den „Wöchentlichen Unterhaltungen“ zu Pierre Rodes und Mariane von Berners Konzert 1807 hin⁸²² – unabhängige Kritik sieht anders aus. So spricht der bereits erwähnte Ulrich von Schlippenbach in seinen Schilderungen der Stadt Mitau auch über die Geigerin Mariane von Berner als eine Protagonistin des hiesigen Musiklebens. Auch Schlippenbach bespricht das Violinspiel der Geigerin sehr freundlich, wobei hier schon eher Fragen der äußeren Erscheinung und die Verbindung zwischen Instrument und weiblichem Geschlecht durchscheinen: „*Mit einer Fertigkeit, mit einer Zartheit und doch mit seltener Kraft und Fuelle trägt sie die schwersten Sachen auf der Violine vor. Man erstaunt, und kann nur die liebenswürdige Bescheidenheit, mit der sie als fast vollendete Kuenstlerin erscheint, noch mehr als ihr vortreffliches Spiel selbst bewundern*“⁸²³. Als Schlippenbach darauf hinweist, dass Mariane von Berner „*unter andern auch von dem beruehmten Rode Unterricht erhalten hat*“⁸²⁴, sieht sich die Redaktion zu einer Fußnote genötigt: „*Dieser Unterricht dauerte aber nur wenige Wochen, und fiel überdem in eine Periode, wo Fräulein v. B. noch erst völlige Anfängerin auf dem Instrumente war; so daß man die wirklich bewundernswürdigen Fortschritte, welche sie seitdem gemacht hat, einzig und allein ihrem seltenen Kunstgenie und einem fast unglaublichen Fleiße zuschreiben muß. – Anm. d. Red.*“⁸²⁵. Fast schon eifersüchtig wacht der Autor der Anmerkung – sie stammt vermutlich ebenfalls aus Trautvetters Feder – über die eigene Leistung der Geigerin und ihr „*Kunstgenie*“, er spielt dabei gleichzeitig die Rolle des Lehrers Rode herunter. Spätestens an dieser Stelle ist die Subjektivität des Autors spürbar, schwingt möglicherweise auch ein wenig Lokalpatriotismus mit.

Gerade Trautvetters Texte stellen mit ihren auffälligen, enthusiastischen Bewertungen und der wiederkehrenden Formulierung vom „*Genie*“ einen markanten Aspekt in der Wahrnehmung Mariane von Berners dar. Dies dürfte auch den späteren Blick auf die Geigerin beeinflusst haben. Erinnert sei an Ledeburs Lexikoneintrag zum Geiger Maurer, in dem Mariane von Berner kurzerhand maskulinisiert wird – kein Wunder

822 Christian Ernst von Trautvetter, „*Auf ein von Fräul. v. Berner und Herrn Rode gespieltes Doppelkonzert. Sonnett*“, in: Wöchentliche Unterhaltungen 1807 I, S. 388.

823 Wöchentliche Unterhaltungen 1806 II, S. 428.

824 Ebd.

825 Ebd.

angesichts dieser Spielbeschreibungen, die so gar nicht zu anderen Sichtweisen auf Geigerinnen der Zeit passten. Dass August Gathy noch 20 Jahre später über Mariane von Berner schreibt, sie sei „*die größte Violinistin unserer Zeit*“⁸²⁶, könnte auch auf diese Art der überschwänglichen Berichterstattung über die Mitauer Violinistin zurückzuführen sein.

5.9 Schlussfolgerungen zum sozialen Ort der Musikpraxis Mariane von Berners

Dass Trautvetter gerade in der überregionalen „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ betont, die Geigerin gehöre „*nur dem Hause*“ an, mag zunächst informell gemeint sein, um die Leser über ihre unbekannten Lokalverhältnisse aufzuklären. Doch aus dieser Bemerkung lässt sich auch eine Rechtfertigung des Autors ablesen: Er erklärt damit nicht nur, warum denn fremde Leser nie etwas von einer Geigerin gehört hatten, die auf dem von ihm skizzierten hohen Niveau musizierte. Sondern er verortet Mariane von Berner explizit in den häuslichen Kontext. Dabei wusste es Trautvetter besser – anhand der auch von ihm geschilderten Auftritte lässt sich schlussfolgern, dass Mariane von Berner, in einzelnen und seltenen Fällen, nicht ausschließlich im Hause des Vaters vor Publikum gespielt hat. Dazu passt, dass ausgerechnet auch in der zweiten größeren Publikation über sie, die in einem überregionalen Periodikum erschien – dem Text aus unbekannter Hand im „Journal des Luxus und der Moden“ von 1817, dessen Anfang bereits zu Beginn des Kapitels über Mariane von Berner zitiert wurde –, ein Verweis auf den „*Privatstand*“ zu finden ist, in dem die Geigerin ausschließlich musiziert: „*Eine solche ausgezeichnete Virtuosin sollte der musikalischen Welt angehören, und es ist zu bedauern, daß sie als die Tochter eines reichen Gutsbesitzers und Bankiers wohl nie den Privatstand verlassen wird, um dem übrigen Europa Theil an ihrer vollendeten Kunst nehmen zu lassen. Kein Freund der Musik reist durch Mitau, der sich nicht bemüht, sie in ihrem väterlichen Haus zu hören, und dieses gastfreie Haus ist ein Tempel der Musen und Grazien, wo gern jedem gebildeten Mann der Zutritt gestattet wird*“⁸²⁷.

Christian Ernst von Trautvetter schuf mit dieser Äußerung klare Verhältnisse, er machte mit dem Hinweis auf den bleibenden Privatstand Mariane von Berners deutlich, dass auch in Zukunft von ihr keine Konzertreisen zu erwarten seien. Darin steckt auch ein Schutz, den der Fürsprecher Trautvetter der Geigerin gewährte. Sicher hatte auch er die kritischen Stimmen über Violinistinnen vernommen, die gelegentlich in Musikblättern zu lesen waren. Auch im Falle Mariane von Berners resultierte aus der Instrumentenwahl ein Erklärungsbedarf – Sophie von Hahn etwa verweist darauf, dass „*ihr origineller Charakter [zu] der Ausbildung auf einem damals für Frauenzimmer ungewöhnlichen Instrumente*“⁸²⁸ geführt habe. Dass das „Journal des Luxus und der Moden“ unmittelbar nach der anfangs zitierten, in ihrer Diktion mehr als ungewöhnlichen

826 Gathy, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Art. „*Berner (Mariane von)*“, S. 42

827 *Journal des Luxus und der Moden* 1817, S. 613.

828 Taube, *In Gutshäusern und Residenzen*, S. 199.

Spielbeschreibung ein Gedicht zu Ehren Mariane von Berners druckte, dass jede zweite Strophe dieses Gedichts mit „Grazie“ überschrieben und darin zum Beispiel von der „Anmuth bezaubernden Blüte“⁸²⁹ die Rede ist, erscheint in diesem Sinne ebenfalls als Rechtfertigung der Geigerin. Dem Handeln mit dem sonst gern als ‚unweiblich‘ betrachteten Instrument werden Verhaltensweisen und Charaktereigenschaften entgegen gestellt, die bei der Wahrnehmung von Frauen auf hohe Akzeptanz stießen.

Dabei ist zu vermuten, dass die Leser der überregionalen Zeitschriften angesichts der Bemerkungen über Mariane von Berners Zugehörigkeit zum „Hause“ von einem Spiel in privatem Rahmen ausgingen. Denn es gab, resümiert Claudia Opitz-Belakhal in ihrem Forschungsüberblick „Geschlechtergeschichte“, „in der zeitgenössischen Wahrnehmung eine Dimension des Begriffspaares ‚öffentlich-privat‘, die räumlich gedacht wurde, als ‚drinnen‘ und ‚draußen‘. Das ‚Drinnen‘ wurde mit dem Haus gleichgesetzt, als ‚Draußen‘ erschien im bürgerlichen Denken alles, was vor dem Haus lag. Diese Grenze zwischen ‚Drinnen‘ und ‚Draußen‘ erscheint als eine geschlechtlich markierte Grenze, da Frauen zunehmend [...] aus dem sich etablierenden Bereich des ‚Öffentlichen‘ hinausdefiniert wurden und das ‚Drinnen‘ schließlich – symbolisch – ganz zum ‚Ort der Frauen‘ wurde, der zunehmend schärfer vom öffentlichen ‚Draußen‘ abgetrennt erschien“⁸³⁰. Auch Martin Loeser weist im „Lexikon Musik und Gender“ zunächst auf die räumliche Größe des Begriffspaares „privat“ und „öffentlich“ hin: „Privatheit und Öffentlichkeit sind Komplementärkategorien, die auf gesellschaftlich konstruierte Raumkonzepte zielen“⁸³¹. Doch der Ort des Musizierens ist nur ein Aspekt von Öffentlichkeit bzw. Privatheit: „Während sich Öffentlichkeit dadurch auszeichnet, dass (musikalische bzw. weiter gefasst: musikbezogene) Ereignisse, Vorgänge oder Zustände allgemein zugänglich und wahrnehmbar [...] sind, wodurch ein öffentliches Bewusstsein geschaffen wird, ist Privatheit demgegenüber durch einen intimeren Rahmen, ja durch dezidierte Abgrenzung von Öffentlichkeit gekennzeichnet“⁸³². Bei der Frage nach ‚öffentlich‘ und ‚privat‘ geht es also nicht nur um eine allgemeine Zugänglichkeit, sondern auch um die Wahrnehmbarkeit musikbezogener Handlungen. Diese wird nicht nur durch den Ort und das Publikum bestimmt, sondern auch durch die Berichterstattung. Während etwa die Berliner Sonntagsmusiken im Hause Mendelssohn trotz aller Regelmäßigkeit, den erstklassigen Besetzungen und dem teilweise hohen Besucheraufkommen in der Berliner Musikberichterstattung keine Berücksichtigung fanden – und dies, obwohl auch der Herausgeber der „Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ Adolf Bernhard Marx wie auch der Musikkritiker der „Vossischen“, Ludwig Rellstab, zu den Gästen bei Mendelssohns gehörten –, ist von den Auftritten Mariane von Berners trotz der geographischen Abseitigkeit und der unvergleichlich düftigeren Presselandschaft in Mitau zumindest gelegentlich und in Bruchstücken zu erfahren. Wenn Trautvetter also in der AmZ explizit auf

829 Journal des Luxus und der Moden 1817, S. 614. Der Autor des Gedichts ist nicht namentlich angegeben.

830 Claudia Opitz-Belakhal, *Geschlechtergeschichte* (= Historische Einführungen 8), Frankfurt a. M. 2010, S. 100f.; zur Diskussion des Begriffspaares ‚öffentlich‘ und ‚privat‘ siehe S. 97–121.

831 Martin Loeser, „Privatheit / Öffentlichkeit“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr u. Melanie Unseld, Kassel [u. a.] 2010, S. 440–441, hier S. 440.

832 Ebd.

die in musikpraktischer Hinsicht geltende Zugehörigkeit Mariane von Berners zum „Hause“ verweist, wenn er und andere in lokalen wie überregionalen Journalen trotz aller Seltenheit solcher Notizen dann doch auf die musikalischen Veranstaltungen bei den von Berners und die Tätigkeit der Geigerin in diesem Rahmen hinweisen, sorgt solche Berichterstattung in informellem Sinn durchaus für eine breitere Öffentlichkeit. Von einer „*dezidierten Abgrenzung*“ kann bei den Musikveranstaltungen im Hause von Berner schon in dieser Hinsicht keine Rede sein. Es ist angesichts der persönlichen Nähe Trautvetters zu Johann Friedrich von Berner auch nicht davon auszugehen, dass der Vater der Geigerin diese Abschottung nach außen in medialem Sinne wünschte.

Ebenso wenig war Johann Friedrich von Berner an einer Abgrenzung des Zuhörerkreises nach außen hin gelegen. Dass, wie im „Journal des Luxus und der Moden“ zu lesen ist, im väterlichen Haus „*gern jedem gebildeten Mann der Zutritt gestattet wird*“, zeugt davon, dass Vater von Berner wohl keine Probleme damit hatte, seine violinspielende Tochter vorzuzeigen, solange sie nur im Privatstand bliebe. Über die Haltung des Vaters lässt sich sonst nur spekulieren. So erscheint es nicht abwegig, dass er seinen sozialen Aufstieg und sein kulturelles Interesse – über Mariane von Berner, aber auch mittels anderer Musiker, die sich dort aufhielten – auch in der Öffentlichkeit zeigen wollte und auf diese Weise zumindest rudimentäre Pressehinweise auf die musikalischen Aktivitäten in seinem Hause befürwortete. „*Gründe für die Öffnung von Häusern und Wohnungen für Hauskonzerte gibt es mehrere*“, schreibt Walter Salmen. „*So unterschiedlich die Motivation der Gastgeber sein kann, damit entweder den Rückzug ins Private, in die biedere Bescheidenheit – als Reaktion gegen den lauten Tand draußen – zu vollziehen, oder aber auf exklusive Weise ein Prestigebedürfnis zu befriedigen, ebenso verschiedenartig waren und sind auch der Inhalt solcher Veranstaltungen und die Art der Anteilnahme*“⁸³³.

Der Rahmen des Häuslichen bot dabei für Vater wie Tochter einen gewissen Schutz. Mit dem Blick auf in solchem Rahmen vor Publikum spielende Pianistinnen spricht Freia Hoffmann von einem „*sozialen Schutzraum*“⁸³⁴, in dem diese Frauen agieren konnten. Eine solche Art des Auftretens bot mehrere Vorteile: Die Rolle der Frau als Tochter (und in anderen Fällen als Dame, im Sinne der Ehefrau) des Hauses und die damit verbundene soziale Integration in das Umfeld gehören dazu. Es ist nicht bekannt, inwieweit Mariane von Berner bei den dortigen Auftritten auch als Gastgeberin in Erscheinung trat – ihre Mutter war zu dieser Zeit noch am Leben.

Es ist immerhin ein Beispiel eines Durchreisenden überliefert, der – wie im „Journal des Luxus und der Moden“ formuliert – als „*Freund der Musik*“ durch Mitau kam und die Gelegenheit nutzte, diese Violinistin anzuhören. Bei dem anonymen Autor der dreibändigen Beschreibung „*Russlands inneres Leben*“ könnte es sich um Eduard Kolbe handeln. Wie so viele andere auch, reiste er auf dem damals üblichen Verkehrsweg von Polangen nach St. Petersburg und machte in Mitau Station, wobei dieser Aufenthalt nicht datiert ist (wohl nach 1811). Nirgends äußert der Verfasser explizit, er

833 Walter Salmen, *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München 1988, S. 103.

834 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 98. Vgl. dazu ebd., S. 95–104.

habe Mariane von Berner im väterlichen Hause gehört, doch deutet auch nichts auf ein Konzert hin, das er in Mitau besucht hätte. Stattdessen schreibt er über seinen Aufenthalt u. a.: *„In den Familien und Gesellschaften dieses begüterten Adels und der Bürgerlichen vergingen mir die Tage im schönsten Lebensgenuß. Auf Kurlands Boden findet man noch die große, edle Gastfreundschaft“*⁸³⁵. Eben diese mag er auch bei Johann Friedrich von Berner genossen haben. Sicher war der Autor kein Musikkritiker, kennzeichnet sich jedoch selbst als Liebhaber, der seine Eindrücke entsprechend beschreibt: *„Fräulein Berner, die geniale Schülerin Rohde's, war meinem Enthusiasmus für Musik eine Erscheinung, wie sie mir in solcher Vollendung in einem weiblichen Wesen noch nicht vorgekommen war. Die Violine war das Echo ihrer Seele. Dies Instrument trat unter ihren elastischen Fingern und dem langen Bogenstriche in dem ganzen Uebergewicht und all dem Glanze auf, die kein anderes Instrument diesem Quell himmlischen Genusses streitig machen kann. Was es an vollen und lieblichen Tönen besitzt, damit entzückte die Meisterin die Herzen der Hörer mit bezaubernder Macht. Ich habe die Blumen, die ihr Genius in jedes harmonische Gewebe flocht, erst lange nachher in Ole Bul's Adagio wiedergefunden. Fleiß und Eifer hatten sogar eine kleine Vertiefung an ihrem Halse sichtbar gemacht, vom Knopf der Violine verursacht“*⁸³⁶. Das Geschlecht spielt für diesen Rezipienten durchaus eine Rolle, als „Erscheinung“ in musikalischer Hinsicht, die er „in solcher Vollendung in einem weiblichen Wesen noch nicht“ erlebt hatte. Doch von Ressentiments gegenüber Violine spielenden Frauen keine Spur – nicht nur zu erkennen im hoch angesetzten Vergleich zu Ole Bull, sondern mehr noch zu sehen anhand der unbefangenen Beschreibung der Körperlichkeit des Violinspiels. Von „elastischen Fingern“ ist dabei die Rede, und mehr noch, von der sichtbaren „kleinen Vertiefung an ihrem Halse“. Den Geigerfleck – heute nicht mehr durch den Knopf, sondern durch den Kinnhalter verursacht – hätte die bürgerlich großstädtische Musikkritik als markantes, die weibliche Körperästhetik beeinflussendes Mal am Hals der Geigerin wohl kaum gutgeheißen und bestenfalls verschwiegen, aber nicht freundlich hervorgehoben. Ein Besucher Mitaus, der die gastliche Aufnahme im dortigen Hause der von Berners genießen konnte, dürfte hingegen eine andere Perspektive eingenommen haben, war seinen Gastgebern – und damit auch der Tochter – gegenüber freundlich gesonnen, wird um seine Rolle als Gast gewusst haben. Wenn also etwas aus dem Inneren der Mauern des Hauses nach außen drang, dann dürfte dies – wie am zitierten Beispiel gezeigt und wie etwa von Spohrs Aufzeichnungen bestätigt – aus einer freundlichen Grundhaltung heraus geschehen sein.

Die Hinweise auf die Zugehörigkeit zum „Hause“ implizieren ein zweites Begriffspaar, in das Mariane von Berner eingeordnet werden muss: Die Frage nach beruflicher

835 [Eduard Kolbe], *Russlands inneres Leben. Drei und dreißigjährige Erfahrungen eines Deutschen in Russland*, 3 Bde., Bd. 3, Braunschweig 1846, S. 112. Diese Beschreibung von Land und Leuten wurde anonym veröffentlicht, zur Diskussion der Autorschaft Eduard Kolbes siehe Gert Robel u. Hergard Robel, *Alieni de Russia. Rußlandberichte von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1855*, Bd. 3, Lfrg. 3 (1811–1812) (= Arbeiten aus dem Osteuropa-Institut München 70), München 1999, S. 4, online: http://www.dokumente.ios-regensburg.de/publikationen/mitteilungen/mitt_30.pdf, Zugriff am 4. Apr. 2015.

836 [Kolbe], *Russlands inneres Leben*, S. 110f.

oder dilettantischer Musikausübung. Über das geltende Ideal der Zeit, nach dem die Domestizierung der Frauen gleichbedeutend war mit ihrer Berufslosigkeit, muss hier nichts mehr gesagt werden angesichts des breiten Forschungsstandes zu diesem elementaren Thema der Bürgertumsforschung. Mit dem Agieren im häuslichen Kontext und dessen Betonung gerade in überregionalen Medien demonstrierten Mariane von Berner und ihre medialen Rezipienten die Teilhabe an diesem Ideal. Wenn das „Journal des Luxus und der Moden“ auf den „Privatstand“ hinweist, in dem sich die Geigerin befinde, dann ist die darauf folgende Bemerkung ebenso wichtig, nach der sie diesen Privatstand als „*Tochter eines reichen Gutsbesitzers und Bankiers wohl nie [...] verlassen wird*“. Mit diesem Hinweis wird die Geigerin klar von einem etwaigen Gelderwerb durch das Violinspiel ausgenommen. Obwohl ihre spieltechnischen Fähigkeiten – daran lässt ja gerade diese Quelle keinerlei Zweifel – für eine Professionalisierung ausreichen würden, steht sie auch in dieser Frage in klarem Gegensatz zu solchen MusikerInnen, die auf den Broterwerb durch das Musizieren angewiesen waren.

Aus einer anderen Perspektive stellt sich die Frage nach der Zuordnung Mariane von Berners innerhalb des Gefüges von ‚öffentlich‘ und ‚privat‘, wenn auch der lokale Kontext beachtet wird. Die Tätigkeit der Geigerin, die nach derzeitigem Informationsstand bis in die 1820er Jahre hinein nur in der Heimatstadt Mitau gespielt hat, ist nicht zu vergleichen mit Auftritten von ReisevirtuosInnen. Den Mitauer Musikinteressierten war Mariane von Berner nicht nur durch die spärlichen Mitteilungen aus der Presse sowie als Tochter eines weithin bekannten, da jüngst geadelten und angesehenen Bürgers der städtischen Oberschicht bekannt. Auch die Größe der Stadt und ihre Einwohnerstruktur spielen eine Rolle. Zwar hatte Mitau laut Schlippenbach zu Beginn des 19. Jahrhunderts rund 12.000 Einwohner und „*etwa 700 Haeuser, von denen aber nur ungefaehr 40 steinern sind*“⁸³⁷. Die Größe einer mehr oder minder wohlhabenden bürgerlichen Schicht, die als Träger des Musiklebens in Mitau auftreten konnte, war also sehr begrenzt, der Zirkel jener, die aktiv oder im Publikum den musikalischen Veranstaltungen beiwohnten, entsprechend überschaubar. Zumindest von den einheimischen Teilnehmern ist entsprechend anzunehmen, dass diese sich untereinander kannten.

Am Beispiel Mariane von Berners ist ersichtlich, wie wenig klar die Grenzen zwischen der einerseits mit dem Terminus ‚Konzert‘ verbundenen Sphäre der Öffentlichkeit und der mit dem Spiel in Privathäusern assoziierten Privatheit zu fassen sind. Die vermeintliche Dichotomie des Begriffspaares ‚öffentlich‘ und ‚privat‘ sowie dessen Anwendung auf Mariane von Berner im Sinne einer entsprechenden, durch das Parameter ‚Geschlecht‘ begründeten Zuordnung trifft hier also kaum zu. Eher schon ist von einem ‚halböffentlichen Raum‘ auszugehen – einer Grauzone, die einerseits, im Falle der wenigen nachweisbaren Auftritte außerhalb des Hauses von Berner, durch den anzunehmenden überschaubaren Teilnehmerkreis, und andererseits, im Fall der häuslichen Auftritte, durch die räumliche Einordnung und die – allerdings ungeklärten – Zugangsvoraussetzungen dorthin reglementiert ist. Wenn dabei noch die geographische

837 Wöchentliche Unterhaltungen 1806 II, S. 394.

Abseitigkeit, die soziale Stellung der Familie und das Bemühen um eine entsprechende Ausbildung sowie geigerische Anregungen durch prominente MusikerInnen der Zeit in die Betrachtung eingehen, wird eher verständlich, warum sich in Mitau den Gepflogenheiten der Zeit zum Trotz eine sehr gute Geigerin entfalten konnte. Dass dabei auch die örtliche Musikkritik ihre Rolle spielte, indem sie etwa Fragen nach Instrumentenwahl und Schicklichkeit erst gar nicht thematisierte und stattdessen die Geigerin in hohen Tönen pries, steht außer Frage. Dennoch haben nicht nur schreibende Mitauer wie Bilterling und Trautvetter von den Künsten Mariane von Berners geschwärmt. Carl Amenda (1771–1836) etwa, selbst Geiger und einstiger Veichtner-Schüler, schreibt noch 1815 an seinen Freund Ludwig van Beethoven: „*Musikalischen Genuß hab' ich höchst selten, zuweilen noch in unserer Hauptstadt Mitau, wo ein vortreffliches Mädchen, Marianne von Berner als Violinspielerin, unstreitig, der ersten Größe, glänzt*“⁸³⁸.

5.10 Wende der Ereignisse – das Ende der Mitauer Zeit

Über Jahrzehnte hinweg lebte und musizierte Mariane von Berner in Mitau. Als Sophie von Hahn „beide Schwestern kennen lernte, mochte Marianne achtundzwanzig bis dreißig, Luise vierundzwanzig Jahre alt sein. Der reiche Rahmen ihres Lebens war noch unversehrt, doch war der Vater mit Hinterlassung einer großen Schuldenlast gestorben, deren Abtragung zu einem weitläufigen Prozesse Anlaß gab. Manche bittere Erfahrung, manch hartes Urteil aus dem Munde der früheren Mitgenießer des väterlichen Wohlstandes hatte die beiden Schwestern um die Unbefangenheit gegenüber der Gesellschaft gebracht und ihnen eine Bitterkeit eingegeben, die dem natürlichen Wohlwollen, die in Mariannes Charakter lag, beinahe Eintrag tat und die sarkastische Ader Luises entwickelte“⁸³⁹. Johann Friedrich von Berner starb 1824. Aus welchen Gründen ihm die Mittel ausgegangen waren und er sich schließlich verschuldet hatte, ist nicht zu ermitteln. „Die Schwestern“, so berichtet Sophie von Hahn weiter, „konnten das mütterliche Vermögen noch retten, doch war ihnen Kurland verleidet; nach dem Tode der alten Frau verließen sie es für immer und zogen nach Italien, wo Luise einen Gemahl, Marianne, die schon länger unwiderruflich mit ihrer Violine vermählt war, Anerkennung und Bewunderung fand“⁸⁴⁰. Wann diese Neuorientierung nach Italien stattfand, ist nicht genau zu ermitteln. 1828 war Mariane von Berner wohl noch in Mitau, denn Carl Traugott Eisrich (ca. 1780–1835) – Musikdirektor am Rigaer Stadttheater – widmete ihr in diesem Jahr zwei Kompositionen, eine davon für Singstimme, Chor und Klavier: Zum Jahresschluß 1828⁸⁴¹. Erst danach also sind die Geschwister über die Alpen gezogen.

838 Zit. nach Sieghard Brandenburg, *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel*, Gesamtausgabe, 6 Bde., Bd. 3, München 1996, Brief Nr. 791, S. 125.

839 Taube, *In Gutshäusern und Residenzen*, S. 199.

840 Ebd.

841 Ebenfalls 1828 schrieb Eisrich *Sehnsucht* für Chor und Klavier, das der Geigerin gewidmet ist. Siehe Scheunchen, *Lexikon deutschbaltischer Musik*, S. 62.

Aus Neumanns „Lexikon baltischer Künstler“ ist zu erfahren, dass Anna Louise von Berner einen „Advokaten Catalano“⁸⁴² in Neapel geheiratet habe – wer dies war und wie das weitere Leben der Malerin verlief, bleibt im Dunkeln. Auch über Mariane von Berner sind die Quellen spärlich. Francesco Regli erwähnt sie, ohne Ortsangabe, nur kurz als „signora di Berner (verso il 1800), che fu valentissima“⁸⁴³. Der Beethoven-Biograph Wilhelm von Lenz (1808–1883), selbst gebürtig aus Riga, schreibt in seinem Beethoven-Buch schon mehr: „Von dem musikalischen Theil des Kurländischen Adels läßt sich im Allgemeinen sagen, daß er ausschließlicher wie der livländische zu klassischer Musik neigt. Es mag das ein Erblass des Fräuleins von Berner in Mitau sein, welcher Violindilettantin Baillot, Rode und Lafont ein Quartettspiel ersten Ranges zugestanden. Fräulein v. Berner folgte im Repertoire ihrem Vorbild Rode, an dessen großen Ton und breites Spiel sie erinnerte, sie spielte mit Auswahl Haydn, wie Rode, nicht immer alle Sätze eines Quartetts. Ueber die sechs ersten Quartette von Beethoven kam das Fräulein in Mitau nicht hinaus und wählte seitdem Neapel zum Aufenthalt, wo sie noch das einzige nennenswerthe Quartett der Stadt um ihre Person versammelt. Mit dieser in der Geschichte des Quartetts einzig dastehenden Dilettantin mußte der Musikzusammenhang in Mitau aufhören“⁸⁴⁴. Das Quartettspiel, das Mariane von Berner laut Sophie von Hahn schon in Mitau kultivierte, nahm demnach auch in Neapel eine wichtige Rolle bei ihren musikalischen Aktivitäten ein. Lenz' Bewertung der Spielweise Mariane von Berners ist distanzierter als in den vorher wiedergegebenen Mitauer Texten über sie.

Auch 1836 lebte Mariane von Berner noch in Italien, denn in diesem Jahr erscheint ihr Name in einem Brief an Ferdinand Hiller, geschrieben angesichts Hillers Plänen, nach Italien zu reisen. Der Verfasser des Briefes ist Pierre Baillot – nicht nur ein später Beweis für die Bekanntschaft Baillots mit Mariane von Berner und seinen Aufenthalt in Mitau, sondern auch ein Hinweis darauf, dass Baillot auch aus der Ferne gut über Mariane von Berners Schicksal informiert war: „A Naples, Madlle Marianne de Berner, que j'ai connue il y a 30 ans dans sa famille à Mitau, habite cette ville avec son frère et sa soeur. C'est une personne accomplie, talent très distingué sur le violon, – nourrie des oeuvres de tous nos grands auteurs et faisant fidèlement des Quatuors chaque semaine pour son plaisir et pour celui de quelques amis. Liée avec le Doyen des Chanteurs la Celibra, l'admirable Crescentini. Il vous suffira de Vous nommer pour être reçu comme Vous le méritez par Madlle Marianne de Berner en sa famille. Vous m'obligerez de leur parle de mon entier dévouement, de mon attachement inaltérable“⁸⁴⁵. Der selbst als Geiger hochberühmte Baillot schwärmt von der Geigerin,

842 Neumann, *Lexikon baltischer Künstler*, S. 10.

843 „Frau von Berner (um 1800), die sehr vortrefflich war“; Regli, *Storia del Violino in Piemonte*, S. 180.

844 Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie*, 3 Bde., Bd. 2, Kassel 1855, S. 277. Dass sich Mariane von Berner in Neapel aufhielt, bestätigt Ilona Bröge in ihrem Lexikon *Cittautu mūziķi Latvijā 1401–1939*, Riga 2001, S. 22. Ein Beweis dafür, dass, wie Lenz behauptet, auch der dritte bedeutende französische Geiger der Zeit, Charles Lafont, Mariane von Berner spielen hörte, fehlt bisher.

845 Zit. nach Reinhold Sietz (Hrsg.), *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, 7 Bde., Bd. 1, Köln 1958, S. 28. („In Neapel wohnt Madlle. Marianne von Berner, mit der ich vor 30 Jahren in ihrer Familie in Mitau bekannt geworden bin, mit ihrem Bruder und ihrer Schwester. Sie ist eine vollendete Person, ein ausgezeichnetes Talent auf der Violine, – genährt von

wobei hier erstmals zu erfahren ist, dass auch ein Bruder mit nach Italien kam. Ebenso wie Lenz, der sie als „*Dilettantin*“ bezeichnet, betont auch Pierre Baillot den Liebhaber-Charakter von Mariane von Berners Musikpraxis. Wie es scheint, war sie auch nach dem Verlust des väterlichen Vermögens und der Umsiedlung nach Neapel nicht gezwungen, mit ihrem Violinspiel Geld zu verdienen.

Gern würde man mehr über das Leben dieser Frau erfahren. 1841 schreibt die NZfM über Berner, „*sie lebt in Italien*“⁸⁴⁶. Dies ist der letzte Hinweis in einem Periodikum. Doch noch 1844 erinnerten sich die Mitauer an sie. Robert Schumann schreibt bei einem Aufenthalt dort in jenem Jahr in sein Tagebuch: „*In Mitau viel erzählt v. d. Violinspielerin Berner, die jetzt in Neapel*“⁸⁴⁷. Für ihren dortigen Aufenthalt bleiben viele Fragen offen. Wie lange lebte sie noch in Italien?⁸⁴⁸ Wer gehörte noch zum „*einzig nennenswerthen Quartett der Stadt*“? Wo und in welchem Rahmen ist das Ensemble aufgetreten? Derzeit liegen indes keine weiteren Quellen vor. Der Eindruck, den Mariane von Berner bei ihren Zuhörern in der Heimat hinterlassen hatte, scheint nachgewirkt zu haben, und es wäre interessant zu erfahren, wie lange und in welchem Rahmen sie auch in Italien ihre Wirkung entfalten konnte.

6 Zusammenfassung: Vier Biographien

Vier Frauen, geboren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einem Zeitraum von rund dreißig Jahren, stehen im biographischen Teil dieser Arbeit im Mittelpunkt. Neben dem Lebensalter ist diesem Quartett die Instrumentenwahl gemeinsam, die von Zeitgenossen als ungewöhnlich und diskussionswürdig angesehen wurde.

Auch aus der Retrospektive ist das Spielen der Violine das auffällige und einende Merkmal dieser Frauen, schon diese Instrumentenwahl macht sie biographiewürdig und erzeugt Interesse. Auffällig ist die Länge der Karrieren: Regina Strinasacchi, Luigia Gerbini und Elisabeth Filipowicz waren jeweils über Jahrzehnte hinweg öffentlich tätig. Auch Mariane von Berner – ein Name, der in der Musikgeschichtsschreibung bisher kaum fiel – hat über einen langen Zeitraum ihre Kunst gepflegt und Gästen zu Gehör gebracht. Ebenso erstaunt, gemessen an den bisherigen Kenntnissen über diese Frauen, die Intensität ihrer Tätigkeiten. Verwiesen sei beispielsweise auf die vielen Konzerte der Eheleute Schlick in Leipzig oder auf die Aktivitäten Elisabeth Filipowicz‘ in Großbritannien. Dennoch sind die Leben und Karrieren der vier nur schwer zueinander ins Verhältnis zu setzen. Zu unterschiedlich waren die Voraussetzungen

den Werken aller unserer großen Meister, und sie musiziert zuverlässig allwöchentlich Streichquartette zu ihrem Vergnügen und zu dem einiger Freunde. Sie hat Verbindung zu dem Doyen der gefeierten Sänger, dem bewundernswerten Crescentini. Es wird genügen Ihren Namen zu nennen, damit sie von Mlle. Marianne von Berner in ihrer Familie so empfangen werden, wie Sie es verdienen. Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie ihr meine tiefe Ergebenheit und stete Verbundenheit übermitteln.“)

846 NZfM 1841 II, S. 23.

847 Gerd Nauhaus (Hrsg.), *Robert Schumann, Tagebücher*, 2 Bde., Bd. 2: 1836–1854, Basel [u. a.] 1987, S. 307.

848 Dass von Ilona Brege angegebene Sterbejahr 1827 erscheint vor dem Hintergrund des Baillot-Briefes von 1836 als deutlich zu früh.

und Zielsetzungen, mit denen diese Frauen ihre Karrieren betrieben – es sei nur an Mariane von Berners nicht auf materiellen Gewinn ausgerichtete Tätigkeit einerseits und an die offensichtlich auf Erwerb angelegte Karriere der die Familie ernährenden Elisabeth Filipowicz andererseits erinnert. Vergleiche werden zudem durch den unterschiedlichen Quellenbestand zu den Frauen erschwert, welcher wiederum im Zusammenhang mit dem jeweiligen Entwicklungsstand der musikbezogenen Periodika steht. Als Regina Strinasacchi 1784 Mozart besuchte und danach im deutschen Raum reiste, gab es weniger überregionale, sich mit Virtuosen beschäftigende Medien als beispielsweise zu Zeiten der verheirateten Elisabeth Filipowicz rund 50 Jahre später, und auch das Zeitungsfeuilleton war zunächst noch kaum entwickelt.

Diese vier Frauen sind also vor allem als historische Figuren des Musiklebens zu verstehen, die sich in jeweils individueller Weise jenen Schwierigkeiten entgegenstellten, die spezifisch für ihre Zeit, ihr Geschlecht und ihre Instrumentenwahl bestanden. Daneben werden die Gemeinsamkeiten schnell weniger. Regina Strinasacchi, ausgebildet an einem venezianischen Konservatorium in der Spätphase der Ospedali, bereiste in jungen Jahren europäische Musikzentren wie Paris, Wien und Leipzig, heiratete dann und ließ sich mit dem Ehemann, einem Cellisten und Angestellten am Gothaischen Hof, in Gotha nieder. Beide waren dort versorgt, behielten aber gleichzeitig die Option, weiterhin auch andernorts musikalisch tätig zu sein, wovon u. a. ihre ausgiebigen Auftritte in Leipzig zeugen. Entwicklungsmöglichkeiten und Rezeption dürften sich für ein in höfischen Diensten stehendes Musikerpaar, später noch unterstützt von der klavierspielenden Tochter, erheblich von denjenigen freier Musiker unterschieden haben. Eine Geigerin wie Luiga Gerbini hatte weder einen solchen Stützpunkt wie die Schlicks in Gotha, noch verfügte sie, soweit bekannt, nach der Aufgabe ihrer Engagements als Opernsängerin über feste Einkünfte. Entsprechend war sie auf regelmäßige Reisen und Konzerte an unterschiedlichen Orten angewiesen. Luigia Gerbini dürfte unter den hier betrachteten Personen diejenige mit der stärksten territorialen Mobilität gewesen sein. Nicht nur im deutschsprachigen Raum und in der italienischen Heimat, sondern auch in der Schweiz, in Frankreich und Belgien, Spanien, Portugal, Großbritannien, Irland, Schweden und Russland sind Auftritte nachweisbar. Für eine Frau in der Zeit um 1800 ist dies eine beeindruckende Reisebilanz. Dabei durfte Luigia Gerbini nicht nur hinsichtlich der Reisezeiten und wohl auch -bedingungen wenig zimperlich sein. Auch die Reaktionen, die sie auslöste und die oft genug eben nicht nur ihr Violinspiel, sondern auch ihr Geschlecht zum Thema hatten, gehörten zu den Bedingungen, denen sie sich als jeweils am Ort wenig bekannte durchreisende Virtuosin aussetzen hatte. Solche Äußerungen konnten auch auf die Person selbst und dabei auch ‚unter die Gürtellinie‘ zielen, wie dies etwa ein bereits im Gerbini-Kapitel zitierter Leserbriefschreiber in England tat, der im „Newcastle Weekly Chronicle“ nicht nur das Violinspiel von Frauen am Beispiel Gerbinis als „*unseemly as well as uncommon*“ bezeichnet, sondern auch von „*her other defects*“⁸⁴⁹ spricht. Offenbar war Luigia Gerbini in der Lage, auch mit solchen Dingen umzugehen, wovon nicht nur die lange Karriere zeugt. Denn wie an einer Konzertanzeige zu erkennen, war es ihr durchaus möglich,

849 Zit. nach Pegg, *Newcastle's Musical Heritage*, S. 31; vgl. Kap. II 3.2.

die ungewöhnliche Kombination aus Geschlecht und Instrumentenwahl auch für sich zu nutzen. Dass ihr mit Viotti ein falscher, aber prominenter und gewiss werbewirksamer Lehrername zugeordnet wurde und, wie Zeitgenossen lesen konnten, sie „*sich selbst für eine Schülerin Viottis*“⁸⁵⁰ erklärte, weist ebenfalls auf einen bewussten Umgang mit Werbemöglichkeiten hin.

Der Fall der Elisabeth Filipowicz zeigt, dass im Angesicht einer Geigerin Fragen der Instrumentenwahl auch für Kritiker in den Hintergrund rücken konnten. Nach ihrer Flucht aus Osteuropa infolge des polnischen Revolutionsversuchs 1830/1831 nahm sie ihre Karriere wieder auf, und es scheint so, als ob sie daraufhin mit Ressentiments gegenüber Geigerinnen wenig zu kämpfen gehabt hätte, weil andere Aspekte in den Vordergrund rückten: Die Wahlpolin, die als Flüchtling in ihren Konzerten polnische Lieder sang, zudem selbst Werke verfasste und spielte, die auf Polen verweisen – vom polenbegeisterten deutschen Bürgertum ist dies sicher wahrgenommen worden, und es scheint so, dass solch politische Aspekte die Fragen nach der geschlechtsgemäßen Instrumentenwahl überdeckt haben. Auch in Großbritannien, wo sie sich von Mitte der 1830er Jahre bis zu ihrem Tod aufhielt und als Bestandteil des dortigen Musiklebens etablieren konnte, spielte die Wahrnehmung als Exilpolin eine fördernde Rolle.

Als Folge der Emigration musste Elisabeth Filipowicz die Finanzierung der Familie tragen. Dazu dienten nicht nur die Konzerte, die allein wohl kaum zum Leben genügt hätten. Die Briefe an Spohr, ohnehin aufschlussreiche Quellen zu den Lebensverhältnissen und Sichtweisen dieser Geigerin, geben Auskunft über ihre Bemühungen zur Finanzierung. Diese umfassten nicht nur typische Tätigkeiten einer professionellen Violinistin wie etwa das Konzertieren und den Violinunterricht, sondern mit dem Begleiten klavierspielender Damen mit der Violine auch eine geschlechtsspezifische, bisher unbekannte Form der Berufsbetätigung. Diese war anscheinend durchaus lukrativ, wie sich aus einer Bemerkung Filipowicz‘ gegenüber Spohr ablesen lässt. Als Lehrerin gab sie nicht nur Unterweisungen auf der Violine, sondern auch Lektionen im Spiel von Gitarre und Harfe. Das Unterrichten, das sie auch öffentlich per Annonce bewarb, spielte offenbar im Rahmen ihrer Betätigungen eine wichtige Rolle. Dies umfasste zudem musikfremde Fächer – so gab sie Stunden in französischer und italienischer Sprache. Die breite Fächerung ihrer beruflichen Tätigkeit weist einerseits darauf hin, dass das Violinspiel allein nicht genügte, um der Familie und sich selbst das Überleben zu sichern. Andererseits ist die Mannigfaltigkeit ihrer Arbeitsfelder imposant. Das Profil ihrer Erwerbstätigkeit zeugt vom Einfallsreichtum einer Frau, die den derzeit vorliegenden Quellen zufolge zuvor noch ein Leben ohne materielle Sorgen führen konnte. Voraussetzung für diese erfolgreiche Umorientierung war indes ihrerseits eine entsprechende Ausbildung. Sicher ist, dass sie Schülerin Louis Spohrs war. Daneben jedoch, sowohl frühere geigerische Ausbildungsstufen betreffend als auch hinsichtlich des Erwerbs ihrer anderen Fähigkeiten, sind keine Aussagen möglich. Herkunft und frühere Identität dieser Frau bleiben, solange keine neuen Quellen ausfindig gemacht werden, unklar.

850 Morgenblatt für gebildete Stände 1810, S. 1160.

Die Vierte im Bunde, Mariane von Berner, ist in mancherlei Hinsicht ein Sonderfall. Abseits der Musikzentren im entfernten, aber am Wegesrand einer viel genutzten Reisestrecke gelegenen baltischen Mitau tätig, war sie die Tochter eines örtlichen Bankiers und kommunalen Würdenträgers, der in den Kinderjahren der Geigerin geadelt wurde. Die von Berners lassen sich als soziale Aufsteiger an der Grenze zwischen Bürgertum und Adel ansehen. In Mitau war die Familie mutmaßlich hoch geachtet. Dass dort nicht gegen das musikalische Handeln einer Tochter des Hauses opponiert, im Gegenteil dasselbe gar gefördert wurde, ist allen sonstigen Grundhaltungen gegenüber Geigerinnen zum Trotz schon angesichts der exponierten Stellung der Familie leicht vorstellbar. Die Kritiken über sie lesen sich in einigen Fällen äußerst euphorisch und haben – exemplarisch sei hier an den Text im „Journal des Luxus und der Moden“ erinnert – wenig mit der üblichen Wahrnehmung von Geigerinnen zu tun. Mariane von Berner fällt auch in anderer Hinsicht aus dem Rahmen der hier sonst betrachteten Geigerinnen: Sie war zumindest in ihrer Mitauer Zeit (über die spätere, nach der Verarmung der Familie erfolgte Emigration und die Zeit in Neapel lassen sich nur wenige Aussagen treffen) nicht auf einen Lebensunterhalt durch das Violinspiel angewiesen. Dass sie in einer baltischen Kleinstadt dennoch eine quasi-professionelle Ausbildung genießen konnte, steht mit zwei Sonderfaktoren in Verbindung: Zum einen befand sich Mitau auf der Reiseroute nach St. Petersburg und war dabei ein Etappenziel, in dem immer wieder bekannte Musiker anlangten. Zum anderen war der vermögende Vater offenbar allgemein kulturliebend und lud die dort ankommenden Musiker immer wieder zum Verweilen auf seinen Besitzungen ein. Schon Spohr hatte sich 1802 dort auf der mit seinem Lehrer Franz Eck angetretenen Reise nach St. Petersburg aufgehalten. Ludwig Maurer nahm im Hause von Berner offenbar für längere Zeit Quartier und wurde dort vom hochberühmten Pierre Rode unterrichtet. Auch Pierre Baillot, ebenfalls einer der großen Violinisten der Zeit, hielt sich dort auf, das Verweilen Luigia Gerbinis bei der Familie ist wahrscheinlich. Auch ihr erster Lehrer Jacques Michel Hurel de Lamare war bei den von Berners zu Gast, und nicht nur von ihm, sondern auch von Rode erhielt die Tochter des Hauses Lektionen. Selbst wenn sie von anderen Gästen nicht unterrichtet worden wäre (dies ist unklar), so dürften diese durch ihr Musizieren im Hause von Berner anregend gewirkt haben, so dass es trotz der provinziellen Lage Mitaus nicht an Einfluss fehlte. Mariane von Berner selbst hat bis zu ihrer Emigration nach derzeitigem Kenntnisstand keine Konzertreisen unternommen und in nur sehr eingeschränktem Maße an öffentlichen Konzertveranstaltungen mitgewirkt. Obwohl der Hauptort ihrer Auftritte wohl das elterliche Haus war, musizierte sie, angesichts des offenbar gastfreien Elternhauses und der Lage der Stadt, nicht nur vor einem kleinen, vertrauten und immer gleichen Kreis, sondern durchaus vor wechselndem Publikum. Spuren ihrer Tätigkeit finden sich entsprechend auch in einem Reisebericht, in der ein Durchreisender das Spiel der Geigerin beschreibt.

So sehr die Ausgangsbedingungen differierten, aus denen heraus diese vier Geigerinnen ihre Tätigkeiten aufnahmen, so unterschiedlich entsprechend die Karrieren verliefen, so gering also die Gemeinsamkeiten zwischen den Vitae zu sein scheinen, so ist es dennoch jeder dieser Frauen gelungen, eine Nische zur eigenen Entfaltung zu finden. Dass Violinistinnen wie Elisabeth Filipowicz oder die mit einem Musiker verheiratete

Regina Strinasacchi verh. Schlick durchaus auf dem öffentlichen Podium willkommen waren, weist auf die Begrenztheit der Wirkungsmacht der im ersten Teil dieser Arbeit geschilderten Ressentiments unter Sonderbedingungen hin. Zu unterschätzen ist das Schadmaß dieser Vorbehalte dennoch nicht: Frauen wie die Genannten mussten Umwege gehen, für eine bestimmte Rezeption sorgen, sich unfrei in Schutzräumen wie jenem des elterlichen Hauses bewegen. Zu einer freien, vorurteilslosen Entfaltung konnten Geigerinnen aus einer ganzen Reihe von Gründen nicht kommen, und wer sich, wie etwa Luigia Gerbini, auf dem Virtuosenmarkt behaupten wollte, musste – gerade auch hinsichtlich der öffentlich proklamierten Sichtweisen von Zeitgenossen – hart im Nehmen sein. Warum haben sich Frauen damals als Geigerinnen dem Haifischbecken der öffentlichen Wahrnehmung ausgesetzt? Bei keiner der vier Geigerinnen sind die Gründe für die Instrumentenwahl bekannt. Das Spiel auf der Violine wird notwendigerweise in sehr jungen Jahren begonnen. Mariane von Berner war mit ca. zwölf Jahren für eine Geigenanfängerin recht alt, bei Luigia Gerbini liegen keine Anhaltspunkte für den Beginn vor. Regina Strinasacchi konzertierte bereits in jungen Jahren, und wenn man denn an eine Identität von Theresia Mager und Elisabeth Filipowicz glauben mag, so war diese bereits als Kindervirtuosin tätig. Von einer bewussten Wahl des Instruments unter Berücksichtigung der Folgen ist also keineswegs auszugehen. Über die sozialen Herkunft der Geigerinnen ist meist nur wenig bekannt. Auffällig ist jedoch ein Aspekt: Zumindest Theresia Mager ist in eine Musikerfamilie hineingeboren worden. Ein Blick über die vier hier betrachteten Frauen hinaus zeugt davon, dass gerade Musikerinnen, die ungewöhnliche Instrumente spielten, oft aus einem Milieu stammten, in dem professionelle Musiker tätig waren. Die hier ebenfalls kurz dargestellte Giulia Paravicini hatte mit Isabella Gandini eine Sängerin zur Mutter. Der Vater der Geigerin und Klarinettistin Caroline Krähmer* geb. Schleicher (1794– nach 1868) war Fagottist, die Mutter spielte ebenfalls Geige und Klarinette. Die Violinistin Caroline Bayer* (1758–1803) hatte einen Trompeter zum Vater, und Marianne Crux* (1772– nach 1807), ebenfalls Violinistin, stammte aus einer Tänzer-Familie. Beispiele dieser Art ließen sich noch viele finden. Hier mögen praktische Erwägungen, wie etwa das Vorhandensein von passenden Instrumenten oder der entsprechenden Lehrkompetenz, der elterlichen Vorbildfunktion, vielleicht in ein paar Fällen auch der Wunsch nach einer profitablen Kindervirtuosin den bürgerlichen Erwägungen zu einer geschlechtsüblicheren Instrumentenwahl entgegengestanden haben.

Dabei bewegten sich diese Frauen in einem öffentlichen Umfeld, das Geigerinnen grundsätzlich kritisch gegenüberstand. Waren Instrumentalistinnen ohnehin schon Gegenstand von Diskussionen, so galt dies für Geigerinnen in besonderem Maße. In Carl Ludwig Junkers bekanntem Aufsatz geht es allgemein um Instrumentalistinnen, doch der Text lässt sich auch so interpretieren, dass Junker dabei in besonderem Maße an Geigerinnen dachte. Auch andere Beiträge thematisieren das Phänomen ‚Frau und Geige‘ – wie auch immer die Autoren dazu standen, es bestand offenbar Gesprächsbedarf. Dass Frauen überhaupt zur Violine griffen und sich nicht nur auf die eher akzeptierten Instrumente (etwa Klavier, Harfe, Gitarre, Glasharmonika) reduzieren ließen, hat einerseits mit den individuellen Lebensumständen zu tun und dürfte, wie gesagt, in vielen Fällen aus heutigem Kenntnisstand nicht mehr erklärbar sein, wobei weitere

Forschungen zu Einzelpersonen noch ausstehen. Andererseits ist ein grundsätzliches Interesse von Frauen trotz der schwierigen Umstände nicht zu leugnen. Zu attraktiv war die Violine in klanglicher Hinsicht, aber auch hinsichtlich ihrer vielseitigen Einsetzbarkeit und angesichts des umfänglichen Repertoires. Dem entgegen steht eine ganze Reihe von Gründen, von denen die oft als unangemessen erachtete visuelle Seite des Geigenspiels besonders auffällig erscheint. Die Inkonsistenzen zwischen dem spieltechnisch notwendigen Äußeren und den Vorstellungen von einer passenden Selbstpräsentation von Frauen um 1800 war am leichtesten zu begründen, und es wundert schon daher nicht, dass ein Autor wie Georges Dubourg die Frage nach dem Violinspiel von Frauen an eben diesen Äußerlichkeiten diskutiert. Doch es gab daneben weitere gewichtige Faktoren, die Frauen von der Violine fortdrängten. Gerade Fragen der sich wandelnden Klangästhetik um 1800 trugen dazu bei, das Instrument zu maskulinisieren. Kraftvolle, klare und durchdringende Klänge wurden von Zeitgenossen als ‚männlich‘ empfunden. Geigerinnen gerieten damit in einen Zwiespalt: Wandten sie die klanglichen und technischen Prämissen der französischen Violinschule für sich an, wurde ihr Spiel als ‚männlich‘ erachtet. Verzichteten sie auf diese Art des Spiels, trafen sie den Zeitgeschmack nicht und galten als veraltet. Auch, wenn in einzelnen Fällen ein zarteres Spiel als passend hervorgehoben wurde – eine anerkannte ‚weibliche‘ Klangästhetik gab es für Frauen zu dieser Zeit noch nicht. Die dunklen Assoziationen, welche Geige und Teufel verbanden, verstärkten die Zuordnung noch. Während das Instrument selbst, sicher im Zusammenhang mit der äußeren Form und der Stimmlage, aber auch aufgrund der sich in dieser Zeit ändernden Spielweise, bisweilen als ‚Frau‘ betrachtet wurde, konnte der Spieler als der diese Frau beherrschende Mann angesehen werden. Der Mann, der die Frau zum Klingen bringt, sie damit auch beherrscht – dies ist gerade im Zusammenhang mit den zunehmenden sanglichen Eigenschaften (etwa durch Legato-Spiel und Ausdrucksfingersätze) eine nahe liegende Assoziation für Zeitgenossen.

7 Ein Blick voraus: Violinistinnen im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts

Welche Auswirkungen hatten diese Verhältnisse auf das Violinspiel von Frauen im 19. Jahrhundert? Schon zu Beginn dieser Arbeit wurde anhand eines Zitats aus Wilhelm Joseph von Wasielewskis Lebenserinnerungen darauf hingewiesen, dass sich die Haltung der Zeitgenossen gegenüber violinspielenden Frauen am Ende des 19. Jahrhundert geändert habe. Diese Änderung geschah nicht plötzlich, sondern war das Ergebnis eines Prozesses, dessen Nachzeichnen eine eigene Arbeit wert wäre. Frühe Vorboten einer sich ändernden Situation finden sich bereits innerhalb des hier untersuchten Zeitraums. George Dubourgs 1836 veröffentlichte, hier ausführlich besprochene Parteinahme zugunsten von Geigerinnen lässt sich auch anders, als Vorzeichen einer nahen Änderung der Verhältnisse, interpretieren. Denn Dubourg ist mit einer freundlichen Haltung nicht allein: Schon 1828 fand ein Autor der „Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung“, es sei „*ein grosses Zeichen der Zeit*“, wenn sich eine Geigerin „*dem*

energischen Schaffen der männlichen Art und Weise“⁸⁵¹ annähern würde. Eine ähnliche Formulierung nutzt ein Berner Kritiker, der ein Jahr nach Dubourg der Besprechung eines Konzerts von Eleonore Neumann* eine kurze Erörterung voranstellt, die ebenfalls die Frage des Violinspiels von Frauen betrachtet: „*Es ist ein gutes Zeichen der Zeit, daß nach und nach frühere Vorurtheile verlassen werden, die nur da zu sein schienen, Keime aller Art zu unterdrücken, indem sie einseitige conventionelle Regeln aufstellten und durch längere Gewohnheit fast in den Credit von Naturgeboten brachten*“⁸⁵². Ebenfalls mit Eleonore Neumann befasst sich 1838 die Zeitschrift „Adria“, und auch dieses Blatt zeigt die positive Haltung gegenüber einer Violinistin gleich am Anfang: „*Das gewöhnliche Vorurtheil, daß die Violine in einen [sic] weiblichen Arm gerade nicht zum Besten taue, das Auge beleidige und dem Ohre nur Mittelmäßiges biete, mußte bei dem Auftreten der jungen liebenswürdigen Künstlerin, bei den ersten Takten des Thema [sic] weichen*“⁸⁵³. Parallel zu diesen Äußerungen, die sich jeweils grundsätzlich und befürwortend zu Geigerinnen positionieren, erscheinen neue Violinistinnen wie die gerade genannte Eleonore Neumann, aber auch Nanette Oswald* und die andernorts in dieser Arbeit schon erwähnte Teresa Ottavo* auf den europäischen Konzertpodien.

Nicht immer wurden diese Geigerinnen so freundlich empfangen wie eben beschrieben. Unübersehbar wurde der Paradigmenwechsel aber in den 1840er Jahren. Die geigenden Schwestern Teresa und Maria Milanollo*, die im deutschsprachigen Raum erstmals 1842 auftraten, lösten eine Begeisterung aus, die es bis dato für Geigerinnen nicht einmal annähernd gegeben hatte. Ein Beispiel: 1843 trafen die Milanollos in Wien ein, wo sie zwischen dem 22. April und dem 19. Juli 25 Konzerte gaben.⁸⁵⁴ Der Erfolg dort war messbar: So besuchten laut Wiener Medien allein das siebte, im großen Redoutensaal stattgefundene Konzert über 4.000 Zuhörer.⁸⁵⁵ Über den finanziellen Ertrag jener Konzerte schwanken die Angaben: Die AmZ schreibt von 15.000–20.000 Florin, während der Wiener „Humorist“ unter Einbeziehung der Auftritte im Umland gar 30.000 Florin notiert⁸⁵⁶. Das Publikum war begeistert von diesen ersten ‚Stars‘ unter den Geigerinnen, auch die Musikkritik verhielt sich meist freundlich. Die beiden Italienerinnen schützten sich vor missliebiger Kritik, indem sie bereits in jungem Alter auf die Bühne traten: Geboren 1827 und 1832 und zusätzlich durch falsche Angaben des Alters in der Öffentlichkeit künstlich verjüngt, nutzten sie die höhere Akzeptanz gegenüber Kindervirtuosinnen. Die Darbietungen der beiden waren insbesondere auf großen, auch klingenden Kontrast angelegt, wobei die jüngere Maria Milanollo als keck, lebhaft und kindlich, die ältere Teresa Milanollo als lyrisch, verinnerlicht und weiblich wahrgenommen wurde. Letztere war nicht nur auf der Bühne, sondern auch in den Kritiken die

851 Berliner Allgemeine musikalische Zeitung [Marx] 1828, S. 24.

852 Intelligenzblatt für die Stadt Bern 18. Nov. 1837.

853 Adria. Süddeutsches Centralblatt für Kunst, Literatur und Leben 1838, S. 207.

854 Für eine Analyse der Wiener Konzerte der Milanollo-Schwester siehe Timmermann, „*So kann aber auch kein Mann spielen!*“, S. 22–43. Die Publikation einer ausführlicheren Biographie des Schwesternpaares befindet sich in Vorbereitung.

855 Sonntagsblätter [Wien] 1843, S. 502.

856 AmZ 1843, Sp. 518; Humorist [Wien] 22. Juli 1843, S. 587.

beherrschende Figur, sie wurde keineswegs mehr als Kind, sondern als Jugendliche gesehen. Nach dem Erlebnis eines Milanollo-Konzertes beurteilten Kritiker die Frage nach der Statthaftigkeit des Violinspiels von Frauen neu. Ein Beispiel aus der „Bohemia“, verfasst angesichts der Milanollo-Konzerte in Prag 1844: *„Dann aber ist es das ungewohnte Schauspiel, ein weibliches Wesen mit einer Violine im Arme zu erblicken, und die sich aufdringende Wahrheit, daß die Solo-Violine, wie zwar nicht ihr italienischer Name (il violino) wohl aber ihr deutscher (die Geige) andeutet, ein ächt weibliches Instrument ist, was zu diesem Eindrücke so sehr beiträgt“*⁸⁵⁷. Dabei ging es keineswegs ausschließlich um Äußerlichkeiten, vielmehr hatte Teresa Milanollo einen Weg zu einer gleichsam ‚weiblichen‘ Ästhetik des Violinspiels gefunden, die in Verbindung mit Aussehen und charakteristischer Form der Bühnenpräsenz klangliche Lyrik und Kantilenenspiel in den Vordergrund stellte. Dieser eigene ästhetische Ort war für das Violinspiel von Frauen ein wichtiger Durchbruch, auch Zeitgenossen empfanden das Spiel dieser Geigerin nun oft als ihrem Geschlecht angemessen. Im ausgeprägt klanglyrischen Element ihres Spiels sahen Kritiker bisweilen gar den Gegenpol zum diabolischen Element, das mit dem Instrument assoziiert wurde. So vergleicht die „Süddeutsche Musik-Zeitung“ 1853 *„Paganini und Liszt [sic], einander am nächsten verwandt, durch die wunderbarste Romantik und eine düstere, dämonische Gewalt; endlich die letzte Künstlerin, Therese Milanollo, durch den umspinnendsten Zauber der Reinheit und Zartheit, völlig der Gegensatz Paganini's; er der Dämon, sie der Engel des Violinspiels“*⁸⁵⁸. Als Duo traten die Milanollo-Schwestern nur bis 1848 auf, dann verstarb Maria Milanollo. Die ältere Schwester ergriff – nun definitiv als erwachsene Geigerin wahrgenommen – weiterhin die Violine und konzertierte allein, trat aber nach der Heirat 1857 nur noch sehr selten auf.

Die Durchschlagskraft der Milanollos ist nicht zu unterschätzen, sie wurde jedoch nicht nur durch die fraglos ausgeprägten geigerischen Fähigkeiten Teresa Milanollos, ihre öffentliche Selbstdarstellung in Form einer das bürgerliche Publikum ansprechenden ‚Bühnenshow‘ und die für ihr Geschlecht passende Spielweise begünstigt. Denn all dies fiel auf fruchtbaren Boden durch die liberalere Grundstimmung im Vormärz, aber auch durch Abnutzungserscheinungen des Virtuositums, das nach immer neuen Sensationen Ausschau hielt. So vermerkten „Die Grenzboten“ angesichts eines Konzertes der ebenfalls in den 1840er Jahren konzertierenden Violoncellistin Lise Cristiani*: *„Scheint es doch, als seien die Effecte aller Instrumente bis zur Neige ausgebeutet, und diese konnten jetzt auf keine andere Weise neuen Reiz gewinnen, als indem sie in weibliche Hände übergehen, welche sich bis jetzt blos mit der Pflege der Harfe, der Guitarre und des Pianoforte begnügen musten. Die Milanollo's brachen die Bahn zur musikalischen Emancipation des schönen Geschlechts, und nach dem Vorgange der Cristiani darf es uns nicht mehr befremden, wenn morgen eine Dame das Waldhorn bläst, die Bratsche spielt, oder gar Pauken schlägt“*⁸⁵⁹.

857 Bohemia [Prag] 21. Jan. 1844.

858 Süddeutsche Musik-Zeitung 1853, S. 36.

859 Die Grenzboten 1845 II, S. 539.

In den 1840er und 1850er Jahren erschienen weitere Violinistinnen auf den Bühnen, beispielsweise Maria Serato*, Hortensia Zirges* oder Pauline Höfflmayer*. Diese Geigerinnen profitierten ebenfalls von verbesserten Rahmenbedingungen, sie waren aber auch Nutznießerinnen der Milanollos. Wie stark die Wirkung der beiden italienischen Schwestern gewesen ist, lässt sich zum einen an ihrer Rolle als Instanz erkennen. Immer wieder wurden sie in der Presse benannt, wenn eine andere Geigerin beurteilt werden sollte. Um ein Beispiel zu nennen: Hortensia Zirges wurde als „*rühmliche Nachfolgerin der Schwestern Milanollo*“⁸⁶⁰, als „*Nebenbuhlerin jener berühmten Violin-Virtuosinen* [sic] *Milanollo*“⁸⁶¹, als „*ein junges Fräulein, das den vorgenannten* [Schwestern Milanollo] *mit Glück nacheifert*“⁸⁶², als „*kleine deutsche Milanollo*“⁸⁶³ oder auch als „*Leipziger-Milanollo*“⁸⁶⁴ bezeichnet. Solcherlei Vergleiche lassen sich ebenso bei anderen Geigerinnen finden, selbst nach ihrem Karriereende wurden die Milanollos noch lange als Vergleichsinstanz bemüht. So nutzen zum Beispiel die Wiener „*Blätter für Musik, Theater und Kunst*“ 1864 im Zusammenhang mit Charlotte Deckner* den Begriff „*Zukunfts-Milanollo*“⁸⁶⁵, ein anderes Blatt spricht angesichts der Geigerin Mathilde Brehm* noch 1869 von „*dieser neuen Milanollo*“⁸⁶⁶.

Zum anderen zeigt sich der Einfluss der Milanollos für die anderen, auch nachfolgenden Geigerinnen in der durch sie erfolgten Etablierung des schwesterlichen Violin-Duos. In dieser spezifischen Auftrittform folgten den Milanollo-Schwestern bereits in den 1850er Jahren (1855 erstmals im deutschsprachigen Raum) Carolina und Virginia Ferni*, beide ebenfalls Italienerinnen, die im Gegensatz zu den Milanollos aber nicht mehr auf die Karte der Kindervirtuosität setzen mussten, sondern als junge Frauen nach Mitteleuropa kamen. Später waren beispielsweise Juliette und Julia Delepierre* als geigende Schwestern unterwegs (1862 erstmals im deutschsprachigen Raum). In den 1880er Jahren konnten dann noch einmal vermeintliche Milanollo-Schwestern gehört werden: Auch Clothilde und Adelaide Milanollo*, Verwandte von Teresa und Maria Milanollo, konzertierten als Duo. Dass beide, obwohl als Nichte und Tante verwandt, ebenfalls als Schwestern ausgegeben wurden, zeugt davon, wie wichtig gerade auch der Aspekt des Schwestern-Verhältnisses für die Außenwirkung eingeschätzt wurde. Deutlich später bedienten sich auch Adila (verh. Fachiri; 1886–1962) und Jelly d'Arányi (1893–1966) – Großnichten Joseph Joachims – am Beginn ihrer Karrieren der Auftrittform des Schwestern-Duos.

Ebenfalls in den 1840er Jahren trat Wilma Neruda* in die Öffentlichkeit⁸⁶⁷. Als Kindervirtuosin beginnend, durchreiste sie an der Seite ihrer Geschwister im musizierenden

860 Didaskalia. Blätter für Geist, Gemüth und Publizität 23. Nov. 1844.

861 Allgemeine Wiener Musik-Zeitung 1848, S. 219.

862 Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt 1848, S. 240.

863 Illustrierte Zeitung [Leipzig] 1844, S. 14.

864 Der Wanderer [Wien] 1843, S. 944.

865 Blätter für Musik, Theater und Kunst [Wien] 1864, S. 69.

866 Lindauer Tageblatt 10. Aug. 1869.

867 Zu dieser Geigerin liegt eine ausführliche Biographie vor: Jutta Heise, *Die Geigenvirtuosin Wilma Neruda (1838–1911). Biografie und Repertoire* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 70), Hildesheim 2013.

Familienensemble ab 1847 Europa. Wilma Neruda schaffte den Sprung von der Kindervirtuosin zu einer hochgeachteten Violinvirtuosin. Sie war über Jahrzehnte hinweg als anerkannte Solistin tätig, in London führte sie ein ansonsten mit Männern besetztes Streichquartett an. Zuvor hatte sie in Schweden den Musiker Ludvig Norman geheiratet und war an der Stockholmer Musikakademie als Violinlehrerin tätig gewesen. Trotz früherer Konzertreisen durch den deutschen Raum verlegte sie ihren Lebensmittelpunkt erst 1900 hierher (sie wurde Violinlehrerin am Sternschen Konservatorium in Berlin). Hinsichtlich der Dauer und der professionellen Vielseitigkeit wie auch der Anerkennung durch die Öffentlichkeit erscheint Wilma Nerudas Karriere als singulär für eine Geigerin jener Zeit.

Nach den Milanollos und neben Wilma Neruda wurden Violinistinnen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zunehmend verbreitete Erscheinungen, davon zeugt beispielsweise das „Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts“, oder auch entsprechende Artikel im „Musikerinnen-Lexikon“ der Hamburger Plattform MUGI⁸⁶⁸. Solche Frauen waren oft nicht nur solistisch tätig, sondern gründeten eigene Ensembles, mit denen sie reisten und auftraten. Erste Frauenorchester bildeten sich bereits in den 1860er Jahren, in Wien etwa hob Josephine Weinlich* ihr Orchester 1868 aus der Taufe. Bereits 1874 fanden sich in diesem Orchester mehr als 50 Mitglieder, darunter sehr viele Streicherinnen.⁸⁶⁹ Auch, wenn es im deutschen Raum nach derzeitigem Kenntnisstand wohl nicht zu gemischten Orchestern kam⁸⁷⁰, gab es Personen, die dies nicht ausschließen wollten. So setzte sich Eduard Hanslick in einem Essay in der „Neuen Freien Presse“ dafür ein, Geigerinnen in professionellen Orchestern zuzulassen.⁸⁷¹

Neben Frauenorchestern bildeten sich auch ausschließlich mit Frauen besetzte Kammermusikformationen. Bereits 1859 traten die Geigerin Therese Kreß*, die Violoncellistin Rosa Suck* und die Pianistin Henriette Fritz in Wien als Trio auf. Trafen sich diese Drei noch nur für diesen Wiener Auftritt, so gab es später feste Kammermusik-Ensembles, besetzt nur mit Frauen. Beispiele dafür sind das wohl nur eine Saison tätige Cäcilien-Quartett, ein Klavierquartettensemble, in dem sich 1878 Marianne Stresow* (Violine), Charlotte Dekner* (Viola), Elise Weinlich* (Klavier) und Josephine Amann-Weinlich* (Klavier) vereinten. Dauerhafter waren das Soldat-Röger-Streichquartett, erstmals 1887 gegründet, oder, im selben Jahr entstanden, das britische Shinner-String-

868 Beatrix Borchard u. Nina Noeske (Hrsg.), *Musikvermittlung und Genderforschung: Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentationen*, Hamburg 2003ff., <http://mugi.hfmt-hamburg.de/>, Zugriff am 15. Dez. 2015.

869 Zu Josephine Amann-Weinlich und ihrem Orchester siehe ausführlich Annkatrin Babbe, „Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war“. Das „Erste Europäische Damenorchester“ von Josephine Amann-Weinlich (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 8), Oldenburg 2011.

870 Eine Ausnahme stellen einzelne männliche Blechbläser dar, die mutmaßlich aufgrund mangelnder weiblicher Spielerinnen ab 1873 im Weinlich-Orchester tätig waren, siehe Babbe, „Ein Orchester“, S. 42.

871 Neue Freie Presse [Wien] 13. Febr. 1883. Vgl. dazu den Artikel des Verfassers, „Ein fruchtbares, social wichtiges Thema“ – Eduard Hanslick und die Wiener Geigerinnen des späten 19. Jahrhunderts“, in: *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Annkatrin Babbe u. d. d. m. (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12), Oldenburg 2016, S. 113–129.

Quartet. Immer mehr der Geigerinnen, die in solchen Ensembles musizierten, waren in den sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend etablierenden institutionellen Ausbildungsstätten unterrichtet worden. Bekannt ist, dass die Berliner Königliche Musikschule unter der Ägide Joseph Joachim's begann, zahlreiche Violinistinnen zu unterweisen.⁸⁷² Dabei war diese Institution nicht die Ausnahme: Auch, wenn die professionelle Musikausbildung im 19. Jahrhundert noch wenig erforscht ist (und beispielsweise für die Beurteilung der Professionalisierung von Musikerinnen ein interessantes Forschungsfeld wäre), so lässt sich dennoch sagen, dass Geigerinnen keineswegs nur in Berlin ausgebildet worden sind. So stammen einige der aktivsten Violinistinnen des letzten Jahrhundertdrittels wie Bertha Haft*, Eugenie Epstein*, Natalie Bauer-Lechner* oder Theresine Seydel* vom Wiener Konservatorium, wo sie von Lehrkräften wie Georg Hellmesberger d. Ä. (1800–1873) und Carl Heißer (1823–1878) ausgebildet wurden. In Einzelfällen fanden Geigerinnen wiederum selbst an Ausbildungsinstitutionen eine Berufsmöglichkeit, wie Marianne Scharwenka geb. Stresow*, die Lehrkraft für Violine im von ihrem Schwager Xaver Scharwenka gegründeten Konservatorium in Berlin wurde. Bei all diesen sich entwickelnden Optionen scheinen die Verdienstmöglichkeiten aber überschaubar gewesen zu sein. Der Musiker und Musikautor Heinrich Ehrlich (1822–1899) vergleicht 1895 die Situation der Geigerinnen mit derjenigen der Pianistinnen wie auch der ihrer männlichen Kollegen, und kommt zu keinem günstigen Urteil: „Doch das Los der Klavierspielerin ist noch immer ein sehr günstiges zu nennen gegenüber dem der Geigerin! Diese ist ganz ausschließlich auf die Öffentlichkeit angewiesen! Ein tüchtiger Geiger kann in irgend einem Orchester Unterkunft finden, es ist keine beneidenswerte Existenz, aber doch wenigstens eine Lebensfristung, er kann Unterricht erteilen; aber was fängt die Geigerin an, wenn ihr nicht gut bezahlte Anerbietungen zur Mitwirkung in Gesellschafts-Konzerten zukommen? Denn mit eigenen Konzerten Gelderfolge zu erzielen, haben selbst die einst gefeierten Tua und die Senkrah aufgegeben. Und auch gute Konzert-„Engagements“ geben keine für Ersparnisse hinreichende Einnahmen, sie werden auch immer seltener“⁸⁷³. Die Verhältnisse waren also auch im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts keineswegs unproblematisch. Nähere Forschungen könnten zum Thema der Geigerinnen für mehr Aufklärung sorgen.

Ohnehin ist die hier gegebene kurze Chronologie der Verhältnisse bis zum Ende des 19. Jahrhunderts keineswegs erschöpfend. Es ließen sich noch eine Reihe weiterer Geigerinnen anführen. Beispielsweise Bertha Brousil*, die wie Wilma Neruda in einem Familienensemble von Kindern begann, dann ebenfalls in Großbritannien Erfolge feierte und schließlich über Jahrzehnte auf der Bühne stand. Gabriele Wietrowetz* war Schülerin Joseph Joachim's, spielte solistisch und auch in Kammerensembles und wurde später Lehrerin an der Berliner Königlichen Hochschule. Die Anzahl der längerfristig und erfolgreich öffentlich tätigen Geigerinnen ist gerade in den späteren

872 Siehe Inka Prante, *Die Schülerinnen Joseph Joachim's. Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten (Wissenschaftlichen) Staatsprüfung für das Amt des Lehrers*, UdK Berlin 1999 (unveröffentlicht).

873 Ehrlich, *Modernes Musikleben*, S. 89. Neben Teresina Tua (1866–1956) ist hier von Arma Senkrah (eigentlich Harkness, 1864–1900) die Rede.

Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts durchaus stattlich, ebenfalls zu nennen wären etwa Frauen wie Teresina Tua*, Irene von Brennerberg* oder Frida von Kaulbach geb. Schytte*.

Dabei war die Entwicklung keinesfalls so stringent, wie hier der Eindruck entstehen könnte. Alte Vorurteile waren auch später noch zu vernehmen. So bekennt der Autor der „Jagd-Zeitung“ angesichts der Konzerte der Schwestern Ferni in Wien noch 1858, *„daß ich nichts Widerwärtigeres in der Kunst kenne, als eine Dame Violine spielen zu sehen. Eine politisirende Dame ist unangenehm, eine rauchende noch unangenehmer, eine Dame jedoch, welche Violine spielt, ist die Widersinnigkeit im Superlativ. Schöne weiße Schultern, ein herrlicher Busen und eine Violine darauf! Welche Karrikatur!“*⁸⁷⁴ Für das weitere 19. Jahrhundert bleiben zudem hier viele Fragen unbeantwortet, derer sich möglicherweise spätere Forschungen annehmen werden. Wie etwa änderte sich die Wahrnehmung der Geigerinnen durch die Kritik? Welches Repertoire spielten Violinistinnen wie die Milanollos? Gab es Unterschiede im Repertoire zwischen Geigerinnen und Geigern? Wie sind die sich langsam entwickelnden Professionalisierungsmöglichkeiten in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts im größeren gesellschaftlichen Kontext, etwa der oftmals gestellten Frage nach der sozialen Lage der Frauen, aber auch im Zusammenhang der sich entwickelnden Frauenbewegung einzuordnen?

Sichtbar wird anhand dieser kurzen abschließenden Skizze, dass das 19. Jahrhundert in der Frage des Violinspiels von Frauen keineswegs starr war. Auch am Ende des Zennennium konnte von einer Chancengleichheit der Geschlechter keineswegs gesprochen werden, doch hatten Geigerinnen nun erste ernsthafte Möglichkeiten zum Erwerb, stand ihnen auch die Presse zumindest teilweise offener gegenüber. Violinistinnen wie Regina Strinasacchi, Luigia Gerbini, Elisabeth Filipowicz und Mariane von Berner konnten davon noch nicht profitieren. Sie befanden sich am Anfang der Entwicklung, waren zu einer Zeit tätig, in der sie bereits durch ihre Instrumentenwahl zu Außenseiterinnen des Musiklebens wurden. Aus dieser Position heraus hatten sie in den Jahrzehnten um 1800 letztlich keine Chancen, innerhalb des Musiklebens aufzusteigen, gleichsam zu ‚Ruhm und Ehre‘, zumindest aber zu öffentlicher Anerkennung und breiter Wahrnehmung zu gelangen. Wer die alten Musikkritiken über sie liest, wird schnell erkennen, dass die Qualität ihres Violinspiels bestenfalls ein einzelnes Kriterium zur Urteilsfindung, aber keineswegs der alleinige Maßstab der Kritiker war. Daher ist es heute schwer, aus den zeitgenössischen Texten eine Vorstellung davon zu gewinnen, wie das Spiel dieser Frauen wohl geklungen haben könnte. Zu viele andere Faktoren spielten in die Bewertungen und Beschreibungen der Kritiker mit hinein. Ihren Platz als Außenseiterinnen haben diese Geigerinnen bis heute inne, erinnert wird sich an sie bestenfalls im Zusammenhang mit Berühmtheiten der Zeit, wie im Fall der Verknüpfung von Mozart und Strinasacchi. Dabei schufen sie mit ihren Tätigkeiten Ausgangspunkte für alle weiteren Frauen, die Violine spielten und spielen, ihre Leistungen sind somit nicht hoch genug zu bewerten. Eindrucksvoll erscheint insbesondere ihre Fähigkeit, sich innerhalb eines nicht freundlichen Umfelds zu behaupten und Nischen zur eigenen Entfaltung zu finden. Wie weit die damalige Situation von unseren heutigen

874 Jagd-Zeitung [Wien] 1858, S. 681f.

Vorstellungen entfernt ist, welch langer Weg nach dem Wirken dieser Frauen bis heute noch zurückzulegen war, deutet ein letztes Zitat an, in dem Wilhelm Wagner 1838 über die Zuordnungen der Instrumente nachdenkt. Nachdem er das Klavier als für Frauen besonders geeignet herausgestellt und sich kurz zu Harfe und Gitarre geäußert hat, schreibt er: „*Von andern Instrumenten kann bei Frauenzimmern keine Rede seyn, und eine Dame mit der Violine kommt mir vor, wie ein Mann mit dem Kochlöffel*“⁸⁷⁵. Wie schön, dass heute an beidem keiner mehr Anstoß nimmt.

875 Wilhelm Wagner, *Bunte Blätter*, Frankfurt a. M. 1838, S. 146.

Abkürzungen

AmZ: Allgemeine musikalische Zeitung [Leipzig].

MGG Blume: Friedrich **Blume** (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 17 Bde., Kassel [u. a.] 1949–1986.

MGG Finscher: Friedrich **Blume** u. Ludwig **Finscher** (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil: 10 Bde., Kassel [u. a.] 1994 – 1999; Personenteil: 19 Bde., Kassel [u. a.] 2000–2008.

NZfM: Neue Zeitschrift für Musik [Leipzig].

Mit einem * gekennzeichnete Namen verweisen auf einen Eintrag in: Freia Hoffmann (Hrsg.), *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=instrumentalistinnen-lexikon>.

Nachweis der Abbildungen

- Abb. 1: W. Vernet, Sammlung Manskopf der Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7913409/>, Zugriff am 10. Mai 2013. 6
- Abb. 2: Louise Gautherot, Yale Center for British Art, <http://collections.british-art.yale.edu/vufind/Record/3623260>, Zugriff am 4. Aug. 2013. 64
- Abb. 3: Schwestern Milanollo (Stich). Illustrierte Zeitung [Leipzig] 1843, S. 201. 66
- Abb. 4: Schwestern Milanollo (Daguerreotypie). Aus: Claude Lebet, *Les deux Stradivarius de Domenico Dragonetti*, La Chaux-de-Fonds 1991, S. 22. 67
- Abb. 5: Teresa Milanollo (Photographie). Sammlung Manskopf, Universitätsbibliothek der Goethe Universität Frankfurt a. M., PPN 115041125, online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/manskopf/urn:urn:nbn:de:hebis:30:2-64391>, Zugriff am 14. Aug. 2015. 68
- Abb. 6: Louis Spohr, *Violinschule. Mit erläuternden Kupfertafeln*, Wien [1833], S. 2. 70
- Abb. 7: Maria Milanollo, Sammlung Manskopf der Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7900102/>, Zugriff am 11. Apr. 2012. 73
- Abb. 8: Tartini. Sammlung Manskopf der Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., <http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7904416/>, Zugriff am 12. Mai 2013. 90
- Abb. 9: Strinasacchi (Programmblatt). Stadtarchiv Leipzig, Gewandhaus zu Leipzig, Nr. D_0453_BI_72r. 118
- Abb. 10: Schlick (Silhouette). Museen der Klassik Stiftung Weimar, Schloss Tiefurt, Inventar-Nr.: Gr-2005/1287, Identnr.: 202131. 124
- Abb. 11: Schlick (Albumblatt). Koninklijke Bibliotheek Den Haag., Sign. 135 E 7; Album amicorum van C. van Esveldt Holtrop-Brouwer, online <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=EuropeanaTravel:135E7:028r>, Zugriff am 13. März 2013. 128
- Abb. 12: Schlick, Programmblatt. Stadtarchiv Leipzig, Gewandhaus zu Leipzig, D_044_BI_18r. 130
- Abb. 13: Schlick (Schattenriss), Museen der Klassik Stiftung Weimar, Inventar-Nr.: KSi. Identnr.: 217305. 146
- Abb. 14: Todesanzeige für Johann Konrad Schlick. Allgemeiner Anzeiger der Deutschen 1818, Sp. 2092. 148
- Abb. 15: Paravicini. Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=9277277, Zugriff am 12. Mai 2013. 153
- Abb. 16: Gerbini, Konzertanzeige. Caledonian Mercury [Edinburgh] 15. Mai 1815. 172
- Abb. 17: Filipowicz, Notendruck. IMSLP Petrucci Music Library, http://imslp.nl/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP341153-PMLP550102-Filipowicz_Polo_arr.pdf. 185
- Abb. 18: Mager, Taufeintrag im Buch der Stadtpfarrei St. Alexander Rastatt, Erzb. Archiv Freiburg. 186
- Abb. 19: Mager, Programmblatt. Stadtarchiv Leipzig, D_0443_BI_72r. 191

- Abb. 20: Filipowicz. Muller Collection, New York Public Library, Digital Collection,
online: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1166362>,
Zugriff am 16. Juni 2013. 209
- Abb. 21: Filipowicz Anzeigen. Leeds Mercury, 30. Dez. 1837. 210
- Abb. 22: Inschrift auf dem Grabstein der Elisabeth Filipowicz.
Musical Times 1906, S. 739. 216
- Abb. 23: Von Berner. Kirchenbücher von St. Trinitatis in Mitau, <http://www.lvva-raduraksti.lv/de/menu/lv2/ig/1/ie/58book/4545.html>,
Zugriff am 26. Aug. 2010. 228
- Abb. 24: Von Berner, Konzertanzeige. Rigasche Zeitung, 27. Apr. 1826. 236
- Abb. 25: Von Berner. Gut Stalgen, in: Heinz Pirang, Das Baltische Herrenhaus,
3. Bde., Bd. 3: Die Neuere Zeit seit 1850, Riga 1930, Tafel 1 [S. 89]. 244

Literatur und Quellen

Schrift- und Egodokumente

Sechs Briefe von Elisabeth Filipowicz an Louis Spohr. Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, (D-Kl), Sign. 4° Ms. Hass. 287.

Thüringisches Staatsarchiv Gotha, Mitteilung vom 2. Nov. 2011, Zeichen 6340, 1941–11; Dank an Herrn Loth (zu Regina Schlick).

Zeitschriften und Zeitungen

Abend-Zeitung [Dresden]

Der Adler. Allgemeine Welt- und National-Chronik. Unterhaltungsblatt, Literatur- und Kunstzeitung für die Oesterreichischen Staaten [Wien]

Adria. Süddeutsches Centralblatt für Kunst, Literatur und Leben [Triest]

Allgemeine deutsche Zeitung für Rußland [Mitau]

Allgemeine musikalische Zeitung [Leipzig]

Allgemeiner Anzeiger der Deutschen [Gotha]

Allgemeiner musikalischer Anzeiger [Wien]

Allgemeines Repertorium der neuesten in- und ausländischen Literatur [Leipzig]

Allgemeine Wiener Musik-Zeitung [Wien]

Baierische National-Zeitung [München]

Bambergische Jahrbücher [Bamberg]

Bayreuther Zeitung [Bayreuth]

Berliner Allgemeine musikalische Zeitung [hrsg. von Adolf Bernhard Marx, Berlin]

Berliner Musikalische Zeitung [hrsg. von Christian Friedrich Johann Girschner, Berlin]

Berlinische Musikalische Zeitung [hrsg. von Johann Friedrich Reichardt, Berlin]

Blätter für Musik, Theater und Kunst [Wien]

Bohemia [Prag]

Braunschweigische Anzeigen [Braunschweig]

Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt [Mainz]

The Caledonian Mercury [Edinburgh]

Court Magazine and Belle Assemblée [London]
 Didaskalia. Blätter für Geist, Gemüth und Publizität [Frankfurt a. M.]
 The Examiner [London]
 Frankfurter Jahrbücher. Eine Zeitschrift für die Erörterung hiesiger öffentlichen Angelegenheiten [Frankfurt a. M.]
 Frankfurter Ober-Post-Amts-Zeitung [Frankfurt a. M.]
 Fränkisch-Würzburgische Chronik [Würzburg]
 Der Freimüthige oder Ernst und Scherz [Berlin]
 Gazeta de Lisboa [Lissabon]
 Gazzetta Toscana [Florenz]
 Gesellschaftsblatt für gebildete Stände [München]
 Gothaische Zeitung [Gotha]
 Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst [Berlin]
 Hamburger Musikalische Zeitung [Hamburg]
 Hamburgischer unpartheyischer Correspondent [Hamburg]
 Hampshire Telegraph and Sussex Chronicle [Portsmouth]
 The Hull Packet and Original Weekly Commercial, Literary and General Advertiser [Hull]
 Der Humorist [Wien]
 Illustrierte Zeitung [Leipzig]
 Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt [Frankfurt a. M.]
 Intelligenzblatt für die Stadt Bern [Bern]
 The Ipswich Journal [Ipswich]
 Jagd-Zeitung [Wien]
 Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft [Karlsruhe]
 Janus. Eine Zeitschrift auf Ereignisse und Thatsachen gegründet [Leipzig]
 Journal de Genève [Genf]
 Journal des Luxus und der Moden [Weimar]
 Kaiserlich-privilegirte Hamburgische Neue Zeitung [Hamburg]
 Königlich-Baierischer Polizey-Anzeiger von München [München]
 Königlich-Baierisches Intelligenzblatt für den Ober-Donaukreis [Eichstätt]
 Königlich-privilegirte Baierische National-Zeitung [München]

The Leeds Mercury [Leeds]
 Leipziger Kunstblatt für gebildete Kunstfreunde [Leipzig]
 Leipziger Tageblatt [Leipzig]
 Leipziger Zeitung [Leipzig]
 Lindauer Tageblatt [Lindau]
 Liverpool Mercury [Liverpool]
 Magazin der Musik [Hamburg]
 Memorial Literario, Instructivo y curioso de la corte de Madrid [Madrid]
 Mercure de France [Paris]
 Miscellen für die neueste Weltkunde [Aarau]
 The Monthly Mirror [London]
 Morgenblatt für gebildete Stände [Stuttgart u. a.]
 The Morning Chronicle [London]
 Musical Library [London]
 Musical Times [London]
 Neue Berliner Musikzeitung [Berlin]
 Neue Freie Presse [Wien]
 Nordisches Archiv [Riga]
 Nouvel esprit des journaux français et étrangers [Paris]
 Ost und West. Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben [Prag]
 Ostsee-Provinzen-Blatt [Riga]
 Rheinische Musik-Zeitung [Köln]
 Rigasche Zeitung [Riga]
 Der Sammler. Ein Blatt zur Unterhaltung und Belehrung [Wien]
 Signale für die musikalische Welt [Leipzig]
 Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift [Berlin]
 Süddeutsche Musik-Zeitung [Mainz]
 Tait's Edinburgh Magazine [Edinburgh]
 The Times [London]
 Trewman's Exeter Flying Post or Plymouth and Cornish Advertiser [Exeter]
 Vossische Zeitung [Berlin]

Wiener Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat [Wien]

Wiener allgemeine Musik-Zeitung [Wien]

Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode [Wien]

Wiener Zeitung [Wien]

Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend [Leipzig]

Wöchentliche Unterhaltungen für Liebhaber deutscher Lektüre in Rußland [Mitau]

Zeitung für die elegante Welt [Leipzig]

Bücher und Aufsätze

Guido **Adler**, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5–20.

Jacob Georg Christian **Adler**, *Reisebemerkungen auf einer Reise nach Rom*, Altona 1784.

Christian **Ahrens**, „Zu Gotha ist eine gute Kapelle...“. *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts* (= Friedenstein-Forschungen 4), Stuttgart 2009.

Rudolph **Angermüller**, „*„Io sto bene di salute e continuo di far musica.“ Ein unveröffentlichter Brief der Geigerin Regina Strinasacchi verh. Schlick, Gotha, 5. August 1824*“, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Axel **Beer** [et al.] (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37), 2 Bde., Bd. 1, Tutzing 1997, S. 47–55.

Anon. [Eduard Kolbe?], *Russlands inneres Leben. Drei und dreißigjährige Erfahrungen eines Deutschen in Russland*, 3 Bde., Bd. 3, Braunschweig 1846.

Elsie **Arnold** u. Jane L. **Baldauf-Berdes**, *Maddalena Lombardini Sirmen. Eighteenth-Century Composer, Violinist, and Businesswoman*, Lanham/MD [u. a.] 2002.

Annkatriin **Babbe**, „*Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war*“. *Das „Erste Europäische Damenorchester“ von Josephine Amann-Weinlich* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 8), Oldenburg 2011.

Samuel **Bach**, „*Der alte Fiedler*“, in: *Europa, Chronik der gebildeten Welt*, hrsg. von August Lewald, 1836 I, S. 481–490.

Pierre Marie François de Sales **Baillet**, Rodolphe **Kreutzer** u. Pierre **Rode**, *Méthode de violon, adoptée par le Conservatoire*, Paris 1802.

Pierre Marie François de Sales **Baillet**, Rodolphe **Kreutzer** u. Pierre **Rode**, *Violinschule, herausgegeben von Baillet. Von dem Conservatorio der Musik in Paris beym Unterricht eingeführt*, neue verm. Ausgabe, Leipzig [ca. 1815].

Jane L. **Baldauf-Berdes**, *Women Musicians of Venice. Musical Foundations, 1525–1855*, Oxford ²1996.

Andreas **Ballstaedt** u. Hans-Joachim **Hinrichsen** (Hrsg.), *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte* (= Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf 1), Schliengen 2008.

Cornelia **Bartsch**, „*Virtuosität und Travestie. Frauen als Virtuosinnen*“, in: *Musikalische Virtuosität*, hrsg. von Heinz von **Loesch** [et al.] (= Klang und Begriff 1), Mainz [u. a.] 2004, S. 77–90.

[Karoline **Bauer**.] *Verschollene Herzensgeschichten. Nachgelassene Memoiren*, 4. Bde., Bd. 3, bearb. von Arnold **Wellmer**, Berlin 1881.

Wilhelm A. **Bauer** u. Otto Erich **Deutsch** (Hrsg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, 7 Bde., Bd. 3: 1780–1786; Bd. 4: 1787–1857, Kassel [u. a.] ^{3/2}1991.

Eduard **Berend** u. Winfried **Feifel** (Hrsg.), *Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, 10 Bde., Bd. 8, I: *Gedanken*, Weimar 2000.

Joachim **Berger**, *Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807). Denk- und Handlungsräume einer ‚aufgeklärten‘ Herzogin*, Heidelberg 2003.

Hector **Berlioz**, *Instrumentationslehre. Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntniß aller Instrumente und deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchesters*, autorisierte deutsche Ausgabe von Alfred **Dörffel**, Leipzig 1864.

Eduard **Bernsdorf** u. Julius **Schladebach**, *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten*, 3 Bde., Bd. 1, Dresden 1856, u Bd. 3, Offenbach 1861.

Guglielmo **Berutto**, *I cantanti piemontesi. Dagli albori del melodramma ai nostri giorni*, Turin 1972.

François-Henri-Joseph **Blaze** [d. i. Castil-Blaze], *Théâtres lyriques de Paris. L'opéra italien de 1548 à 1856*, Paris 1856.

Hans **Bloesch**, *Die bernische Musikgesellschaft. 1815–1915*, Bern 1915.

Giovanni **Boccaccio**, *The Decameron, or Ten Days' Entertainment. Translated from the Italian. To Which are Prefixed, Remarks on the Life and Writings of Boccaccio and an Advertisement*, London 1820.

Hans Erich **Bödeker**, „Biographie. Annäherungen an den gegenwärtigen Forschungs- und Diskussionsstand“, in: *Biographie schreiben*, hrsg. von dems., Göttingen 2003, S. 9–64.

Gabriele **Böheim**, *Zur Sprache der Musikkritiken. Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und/oder Beschreibung*, Innsbruck 1987.

Beatrix **Borchard**, „Die Regel und die Ausnahmen. Reisende Musikerinnen im 19. Jahrhundert“, in: *Le musiciens et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, hrsg. von Christian **Meyer** (= *Musical Life in Europe 1600–1900 1*), Berlin 2003, S. 173–201.

Beatrix **Borchard**, „Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren der Biographik“, in: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, hrsg. von Cordula **Heymann-Wentzel** u. Johannes **Laas**, Würzburg 2004, S. 30–45.

Beatrix **Borchard**, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim, Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien [u. a.] 2005.

Camilla **Bork**, Art. „Virtuosität“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette **Kreutziger-Herr** u. Melanie **Unsel**, Kassel [u. a.] 2010, S. 511.

David Dodge **Boyden**, *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*, ins Deutsche übersetzt von Hanna Gál, Mainz 1971.

Sieghard **Brandenburg** (Hrsg.), *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel*, Gesamtausgabe, 6 Bde., Bd. 3: 1814–1816, München 1996.

Ilona **Breġe**, *Cittautu mūziķi Latvijā 1401–1939*, Riga 2001.

Friedrich Arnold **Brockhaus** (Hrsg.), *Conversations-Lexicon der neuesten Zeit und Literatur*, 4. Bde., Bd. 3, Leipzig 1833.

Claus **Brockmaier** u. Siegfried **Mauser** (Hrsg.), *Die Sonate. Formen instrumentaler Ensemblesmusik* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 5), Laaber 2005.

Clive **Brown**, „Bowling Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 113 (1988), S. 97–128.

Clive **Brown**, *Classical & Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford 1999.

Gabriela **Brudzyńska-Němec**, „Die liberale Männerwelt und die weibliche Polenbegeisterung 1832“, in: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen* (2007), S. 39–56.

Friederike **Brun**, *Römisches Leben*, 2. Bde., Bd. 2, Leipzig 1833.

Gunilla-Friederike **Budde**, *Auf dem Weg ins Bürgerleben, Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840–1914* (= Bürgertum. Studien zur Zivilgesellschaft 6), Göttingen 1994.

Charles **Burney**, *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, aus dem Engl. übersetzt von Christoph Daniel Ebeling, 2 Bde., Bd. 1, Hamburg 1772.

Peter **Cahn**, „Frankfurt als Station reisender Virtuosen im 18. Jahrhundert“, in: *Le musiciens et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, hrsg. von Christian **Meyer** (= Musical Life in Europe. Circulation, Institutions, Representation 1), Berlin 2003, S. 127–141.

Bartolomeo **Campagnoli**, *Metodo per Violino* op. 21, Mailand 1797, Repr. Mailand 1988.

Margaret **Campbell**, *Die großen Geiger. Eine Geschichte des Violinspiels von Antonio Vivaldi bis Pinchas Zuckerman*, aus dem Engl. übersetzt von Isabella Nadolny, Königstein 1982.

Joachim Heinrich **Campe**, *Vaeterlicher Rath für meine Tochter. Ein Gegenstück zum Theophron. Der erwachsenen weiblichen Jugend gewidmet*, Braunschweig ⁴1791.

Franco **Chiavegatti**, Giacomo **Gilbertoni** u. Giuliano **Vicenzi**, *Gli Strinasacchi. Illustri musicisti ostigliesi. Regina – Teresa – Alberto e Mozart – Paisiello*, Revere (Mantova) 2005.

Alexandre Étienne **Choron** u. François-Joseph **Fayolle**, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs*, 2. Bde., Bd. 1, Paris 1810.

Emilio **Cotarelo y Mori**, *Orígenes y Establecimiento de la Opera en España hasta 1800*, Madrid 1917.

Fredrik August **Dahlgren**, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar*, Stockholm 1866.

Carl **Dahlhaus**, „Wozu noch Biographien?“, in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 1 (1975), S. 82.

Hermann **Danuser** (Hrsg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 12. Bde., Bd. 11: *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992.

Bettina **Dausien**, „Biografieforschung: Theoretische Perspektiven und methodologische Konzepte für eine re-konstruktive Geschlechterforschung“, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, hrsg. von Ruth **Becker** u. Beate **Kortendiek**, Opladen 2004, S. 314–325.

Heinrich **Dessauer**, *John Field, sein Leben und seine Werke*, Langensalza 1912.

Deutscher Zollverein (Hrsg.), *Verhandlungen der allgemeinen Münzconferenz unter den Staaten des Zoll- und Handels-Vereins im Jahre 1838*, Dresden 1838.

August **Diezmann**, *Leipzig. Skizzen aus der Vergangenheit und Gegenwart*, Leipzig 1856.

Mathias O. C. **Döpfner**, *Musikkritik in Deutschland nach 1945. Inhaltliche und formale Tendenzen. Eine kritische Analyse* (= Europäische Hochschulschriften 36, Musikwissenschaft 59), Frankfurt a. M. [u. a.] 1991.

Alfred **Dörffel**, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, Repr. Walluf bei Wiesbaden 1972.

Joachim **Draheim**, *Karlsruher Musikgeschichte*, Karlsruhe 2004.

Stefan **Drees**, *Lexikon der Violine. Baugeschichte, Spielpraxis, Komponisten und ihre Werke, Interpreten*, Laaber² 2004.

Sandra **Dreise-Beckmann**, *Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807). Musikliebhaberin und Mäzenin* (= Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte 9), Schneverdingen 2004.

George **Dubourg**, *The Violin. Being an Account of that Leading Instrument and its Most Eminent Professors, from its Earliest Date to the Present Time. Including Hints to Amateurs, Anecdotes, &c.*, London 1836.

Alexandre **Dumas**, *Tausend und ein Gespenst*, [= *Les mille et un fantômes*], aus dem Franz. übersetzt von Wilhelm Ludwig Wesché, 5 Bde., Bd. 5, Leipzig [u. a.] 1849.

Heinrich **Düntzer** (Hrsg.), *Aus Ludwig von Knebels Briefwechsel mit seiner Schwester Henriette (1774–1813). Ein Beitrag zur deutschen Hof- und Litteraturgeschichte*, Jena 1858.

Heinrich **Düntzer**, *Goethe und Karl August während der ersten fünfzehn Jahre ihrer Verbindung. Studien zu Goethes Leben*, Leipzig 1861.

Ronald **Dürre**, *Louis Spohr und die „Kasseler Schule“. Das pädagogische Wirken des Komponisten, Geigenvirtuosen und Dirigenten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Magdeburg 2004.

Götz **Eckardt** (Hrsg.), *Das italienische Reisetagebuch des Prinzen August von Sachsen-Gotha-Altenburg, des Freundes von Herder, Wieland und Goethe* (= Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 9), Stendal 1985.

Richard **Edgcumbe**, *Musical Reminiscences, Containing an Account of the Italian Opera in England, from 1773*, London ⁴1834.

Harald **Eggebrecht**, *Große Geiger. Kreisler, Heifetz, Oistrach, Mutter, Hahn & Co.*, München [u. a.] 2000.

Heinrich **Ehrlich**, *Modernes Musikleben. Studien*, Berlin 1895.

Heinrich **Ehrlich**, *Schlaglichter und Schlagschatten aus der Musikwelt*, Berlin 1872.

Hans **Elverfeld**, „Ein Göttinger Stammbuch aus den Jahren 1774–1776“, in: *Baltische Monatsschrift* 36 (1894), S. 181–198.

Ruth **Emde**, *Selbstinszenierungen im klassischen Weimar: Caroline Jagemann*, 2. Bde., Bd. 1: *Autobiographien, Kritiken, Huldigungen*, Göttingen 2004.

F. G. E., „Lady Violinists“ (2. Teil), in: *Musical Times* 1906, S. 735–740.

Frédéric **Faber**, *Histoire du Théâtre Français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours d'après des documents inédits reposant aux Archives Générales du Royaume*, 5 Bde., Bd. 2, Brüssel u. Paris 1879.

Edouard **Fallet**, *La vie musicale au Pays de Neuchâtel du XIII^e à la fin du XVIII^e siècle. Contribution à l'histoire de la musique en Suisse*, Leipzig [u. a.] 1936.

Imogen **Fellinger**, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1968.

Theodore **Fenner**, *Opera in London. Views of the Press. 1785–1830*, Carbondale [u. a.] 1994.

François-Joseph **Fétis**, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 Bde., Bd. 2, Paris 1867.

Pascal **Fournier**, *Der Teufelsvirtuose. Eine kulturhistorische Spurensuche* (= Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura 22), Freiburg i. Br. 2001.

Jan **Free**, „Urheberrechtsstreit. Was Google tun darf“, in: *Die Zeit* 7. Mai 2009.

Hans-Peter **Fricker**, *Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns. Versuch eines literaturwissenschaftlichen Zugangs* (Europäische Hochschulschriften 1, Deutsche Sprachen und Literatur 677), Bern 1983.

Ingrid **Fuchs**, „*Bewunderungswerthes Kind! Deß Fertigkeit man preißt...*“ *Beispiele der Beurteilung musikalischer Wunderkinder vom 18. bis 20. Jahrhundert*“, in: *Beethoven und andere Wunderkinder. Wissenschaftliche Beiträge und Katalog zur Ausstellung*, hrsg. von Ingrid **Bodsch** [et al.], Bonn 2003, S. 29–58.

Anna **Gabryś**, Alix **Landgrebe** u. Berit **Pleitner**, „*Für Eure und unsere Freiheit! Deutsche und Polen im europäischen Völkerfrühling. Forschungsprojekt für eine deutsch-polnisch-französische Ausstellung*“, in: *Polenbegeisterung. Ein Beitrag im „Deutsch-Polnischen Jahr 2005/2006“ zur Wanderausstellung „Frühling im Herbst. Vom polnischen November zum deutschen Mai. Das Europa der Nationen 1830–1832“*, hrsg. von Wolfgang **Michalka** [et al.], Berlin 2005 S. 13–53.

Klaus **Gantert**, *Elektronische Informationsressourcen für Germanisten* (= Bibliothekspraxis 40), Berlin [u. a.] 2010.

Ferdinand Simon **Gaßner**, *Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Hand-Ausgabe in einem Bande*, Stuttgart 1849.

August **Gathy**, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyclopädie der gesamten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete*, Hamburg² 1840.

Ada **Gehann**, „*Sensationeller Fund in der Biblioteca Antoniana*“, in: *Sendbote des Heiligen Antonius*, März 2011, http://www.sendbote.com/messaggero/pagina_articolo.asp?IDX=654IDRX=145, Zugriff am 3. Aug. 2013.

Ernst Ludwig **Gerber**, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*, 2 Bde., Bd. 2, Leipzig 1792.

Ernst Ludwig **Gerber**, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält*, 4 Bde., Bd. 2, Leipzig 1812.

Helen **Geyer** u. Wolfgang **Osthoff** (Hrsg.), *Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Symposion vom 4. bis 7. April 2001, Venedig*, Rom 2004.

Paula **Gillett**, *Musical Women in England, 1870–1914. „Encroaching on All Man’s Privileges“*, New York 2000.

Caroline **Giron-Panel**, *A l’origine des conservatoires. Le modèle des ospedali de Venise (XVI^e–XVIII^e siècles)*, Venedig u. Grenoble 2010.

Carola L. **Gottzmann** u. Petra **Hörner**, *Lexikon der deutschsprachigen Literatur des Baltikums und St. Petersburgs*, 3 Bde., Berlin [u. a.] 2007.

John **Gould**, *Biographical Dictionary of Painters, Sculptors, Engravers, and Architects, from the Earliest Ages to the Present Time*, 2 Bde., Bd. 1, London² 1838.

[Catherine de **Govion Broglio Solari**], *Venice under the Yoke of France and Austria. With Memoirs of the Courts, Governments, & People of Italy*, 2. Bde., Bd. 2, London 1824.

Thomas **Gray**, *The Works of Thomas Gray. Containing the Letters, with important Additions and Corrections from his own Manuscripts*, hrsg. von John Mitford, 2 Bde., Bd. 2, London 1816.

John C. **Greene**, *Theatre in Dublin, 1745–1820. A Calendar of Performances*, 6 Bde., Bd. 6, Bethlehem [u. a.] 2011.

Carl Augustin **Grenser**, *Geschichte der Musik in Leipzig 1750–1838. Hauptsächlich aber des großen Konzert- und Theater-Orchesters*, hrsg. u. transkribiert von Otto Werner **Förster**, Leipzig 2005.

Max **Grünberg**, *Meister der Violine*, Berlin [u. a.] 1925.

Carl **Guhr**, *Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen. Ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule nebst einer Abhandlung über das Flageoletspiel in einfachen und Doppeltönen*, Mainz [u. a.] 1829.

George **Haddock**, *Some early Musical Recollections of G. Haddock*, London 1906.

Bert **Hagels**, *Konzerte in Leipzig 1779/80 bis 1847/48. Eine Statistik* (Buch und CD-ROM), Berlin 2009.

Hans-Henning **Hahn**, „Die erste ‚Große Emigration‘ der Polen und ihr historischer Stellenwert“, in: *Sendung und Dichtung. Adam Mickiewicz in Europa*, hrsg. von Stefan **Gasztecki** u. Zdzisław **Krasnodębski**, Hamburg 2002, S. 207–228.

Eduard **Hanslick**, *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien 1993– (derzeit Bände 1/1 bis 1/7).

John Russel **Harper**, *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto 1970.

Joachim W. **Hartnack**, *Grosse Geiger unserer Zeit*, Zürich [u. a.] ⁴1993.

Otto Ludwig **Hartwig** (Hrsg.), *Johann Karl Gottfried Jacobssons technologisches Wörterbuch oder alphabetische Erklärung aller nützlichen mechanischen Künste, Manufakturen, Fabriken und Handwerker*, 4 Teile, Teil 1, Berlin [u. a.] 1781.

Karin **Hausen**, „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*, hrsg. von Werner **Conze** (= Industrielle Welt 21), Stuttgart 1976, S. 363–393.

Cäsar Max **Heigel**, *Bruchstücke aus den Ruinen meines Lebens*, Aarau 1820.

Heinrich **Heine**, *Florentinische Nächte*, (= Heinrich Heine's sämtliche Werke 4), Hamburg 1875.

Heinrich **Heine**, *Französische Zustände*, 4. Teil: *Kunstberichte aus Paris* (= Heinrich Heine's sämtliche Werke 11), Hamburg 1862.

Heinrich **Heine**, *Reisebilder*, 2 Bde., Bd. 2, Hamburg ²1831.

Jutta **Heise**, *Die Geigenvirtuosin Wilma Neruda (1838–1911). Biografie und Repertoire* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 70), Hildesheim 2013.

Hans-Joachim **Hinrichsen**, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), Stuttgart 1999.

Freia **Hoffmann**, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1991.

Freia **Hoffmann** (Hrsg.), *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/lexikon>, Zugriff am 12. Apr. 2015.

Freia **Hoffmann**, „*Miniatur-Virtuosinnen, Amoretten und weibliche Engel. Weibliche Wunderkinder im frühen Bürgertum*“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1984), S. 13f.

Freia **Hoffmann** u. Volker **Timmermann** (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 77), Hildesheim [u. a.] 2013.

John **Huber**, *The Development of the Modern Violin: 1775–1825. The Rise of the French School*, Frankfurt a. M. 1998.

Carl **Israël**, *Frankfurter Concert-Chronik von 1713–1780* (= Neujahrs-Blatt des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt am Main für das Jahr 1876), Frankfurt a. M. 1876.

Alexander Hay **Japp**, [Thomas] *De Quincey Memorials. Being Letters and other Records*, 2. Bde., Bd. 2, London 1891.

Carl Ludwig **Junker**, „*Artistische Bemerkungen auf einer Reise nach Augsburg und München*“, in: *Museum für Künstler und für Kunstliebhaber*, hrsg. von Johann Georg **Meusel**, 1. Stück, Mannheim 1787, S. 20–43.

Carl Ludwig **Junker**, „*Einige artistische Bemerkungen auf einer Reise nach Ludwigsburg, und Stuttgart, im Junius 1787*“, in: *Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, hrsg. von Johann Georg **Meusel**, 2. Stück, Mannheim 1788, S. 69–83.

Carl Ludwig **Junker**, „*Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens*“, in: *Musikalischer und Künstler-Almanach auf das Jahr 1784*, Freiburg 1784, S. 85–99.

Oskar **Kaul**, *Musica Herbipolensis. Aus Würzburgs musikalischer Vergangenheit*, Marktbreit 1980.

Maiko **Kawabata**, „*Virtuosity, the Violin, the Devil... What Really Made Paganini „Demonic“?*“, in: *Current Musicology* 83 (2007), S. 85–108.

Maiko **Kawabata**, „*Virtuoso Codes of Violin Performance. Power, Military Heroism, and Gender (1789–1830)*“, in: *19th-Century Music* 28 (2004), S. 89–107.

Joachim **Keller**, *La vie musicale à Fribourg de 1750 à 1843*, Fribourg 1941.

Joachim **Kirchner**, *Das deutsche Zeitschriftenwesen. Seine Geschichte und seine Probleme*, 2. Bde., Wiesbaden 1962.

Friedrich Albert **Klebe**, *Gotha und die umliegende Gegend*, Gotha 1796.

Gustav Friedrich **Klemm**, *Die Frauen. Culturgeschichtliche Schilderungen des Zustandes und Einflusses der Frauen in den verschiedenen Zonen und Zeitaltern*, 6 Bde., Dresden 1859.

Carl Arvid von **Klingspor**, *Baltisches Wappenbuch. Wappen sämmtlicher, den Ritterschaften von Livland, Estland, Kurland und Oesel zugehöriger Adelsgeschlechter*, Stockholm 1882.

René **König**, *Google, Google Scholar und Google Books in der Wissenschaft. Steckbrief 3 im Rahmen des Projekts Interactive Science*, Wien 2010: <http://epub.oeaw.ac.at/ita/ita-projektberichte/d2-2a52-3.pdf>, Zugriff am 21. Apr. 2015.

Walter **Kolneder**, *Das Buch der Violine. Bau, Geschichte, Spiel, Pädagogik, Komposition*, Zürich [u. a.] 1972.

Gisela **Krause** u. Gertrud **Lenning**, *Kleine Kostümkunde*, Berlin ¹¹1995.

Getraude **Krell**, „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – eine unendliche Geschichte?“, in: *Geschichte in Geschichten. Ein historisches Lesebuch*, hrsg. von Barbara **Duden** [et al.], Frankfurt [u. a.] 2003, S. 58–61.

Eduard **Krüger**, *Die Liedertafel zu Mitau. Festschrift verfaßt zur Feier ihres 50jährigen Bestehens*, Mitau 1895.

Karl J. **Kutsch** u. Leo **Riemens**, *Großes Sängerlexikon. Elektronische Ausgabe (CD-ROM) (= digitale Bibliothek 33)*, Berlin 2000.

Sophie **La Roche**, *Briefe über Mannheim*, Mannheim 1791.

Henry Charles **Lahee**, *Famous Violinists of To-day and Yesterday*, Boston 1899.

Joseph Jérôme de **Lalande**, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les Années 1765 & 1766*, Paris 1769.

Claude u. Jacques **Lamarche**, *Dictionnaire biographique Guérin*, Quebec 1999.

Imants **Lancmanis**, „Das Herzogtum Kurland-Semgallen. Ephemerer Bestandteil der Republik Lettland“, in: *Deutschland, Rußland und das Baltikum. Beiträge zu einer Geschichte wechselvoller Beziehungen, Festschrift zum 85. Geburtstag von Peter Krupnikow*, hrsg. von Florian **Anton** und Leonid **Luks** (= Schriften des Zentralinstituts für Mittel- und Osteuropastudien 1), Köln 2005, S. 87–108.

Claude **Lebet**, *Les deux Stradivarius de Domenico Dragonetti*, La Chaux-de-Fonds 1991.

Carl Freiherr von **Ledebur**, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861.

Wilhelm **Lenz** (Hrsg.), *Deutschbaltisches biographisches Lexikon 1710–1960*, Köln [u. a.], Wien 1970.

Wilhelm von **Lenz**, *Beethoven. Eine Kunststudie*, 3 Bde., Bd. 2, Kassel 1855.

Vita **Lindenberg**, „Joseph Haydns Werke im Rigaer Konzertleben um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert“, in: *Musik und Migration in Ostmitteleuropa*, hrsg. von Heike **Müns** (= Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa 23), Oldenburg 2005, S. 81–90.

Felix Joseph **Lipowsky**, *Baierisches Musik-Lexikon*, München 1811.

Warwick **Lister**, *Amico. The Life of Giovanni Battista Viotti*, Oxford [u. a.] 2009.

Martin **Loeser**, „Privatheit / Öffentlichkeit“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette **Kreutziger-Herr** u. Melanie **Unsel**, Kassel [u. a.] 2010, S. 440–441.

August Friedrich **Macklot**, *Conversations-Lexicon oder Encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, 10 Bde., Bd. 4, Stuttgart 1818.

John Alexander Fuller **Maitland** (Hrsg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5 Bde., Bd. 4, New York 1908.

Hanspeter **Marti**, „Aufklärung in Kurland im Spiegel der Freundschaft des Astronomen Johann III Bernoulli mit Johann Jakob Ferber, Professor an der Academia Petrina in Mitau“, in: *Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet. Festschrift für Klaus Garber*, hrsg. von Axel E. **Walter** (= Chloe 36), Amsterdam [u. a.] 2005, S. 489–520.

Jules **Martiny**, *Histoire du théâtre de Liège depuis son origine jusqu'à nos jours*, Lüttich 1887.

Simon **McVeigh**, „The Violinists of the Baroque and Classical periods“, in: *The Cambridge Companion to the Violin*, hrsg. von Robin **Stowell**, Cambridge 1992, S. 46–60.

Wilhelm **Meinold**, „Zur Biographie des berühmten Bildhauers Antonio Canova“, in: *Morgenblatt für gebildete Leser* 1839, S. 309–311.

Eduard **Melkus**, *Die Violine. Eine Einführung in die Geschichte der Violine und des Violinspiels* (= Unsere Musikinstrumente 3), Bern ³1977.

Piero **Melograni**, *Wolfgang Amadeus Mozart. A Biography*, ins Engl. übersetzt von Lydia Cochrane, Chicago 2006.

Hermann **Mendel** u. August **Reissmann**, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände*, 12 Bde., Berlin 1877.

Johann Georg **Meusel**, *Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniss der jetztlebenden Teutschen Künstler. Nebst Verzeichniss sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz-*

und Naturalienkabinete in Teutschland und in der Schweiz. 2 Bde., Bd. 2, Lemgo²1809.

Clemens **Meyer**, *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle. Geschichtliche Darstellung der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle von Anfang des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Schwerin 1913.

Hermann **Meyer** (Hrsg.), *Neues Konversations-Lexikon. Ein Wörterbuch des allgemeinen Wissens*, 15 Bde., Bd. 14, Hildburghausen²1867.

Julius **Meyer** (Hrsg.), *Allgemeines Künstler-Lexicon*, 3 Bde., Bd. 1, Leipzig²1872.

Kathi **Meyer**, *Der chorische Gesang der Frauen. Mit besonderer Bezugnahme seiner Betätigung auf geistlichem Gebiet, 1. Teil bis zur Zeit um 1800*, Mittenwald 1917.

John **Milton**, *Paradise Lost. A Poem in Ten Books*, London 1668.

Elisabeth **Mixa**, *Erröten Sie, Madame! Anstandsdiskurse der Moderne* (= Schnittpunkt Zivilisationsprozeß 11), Pfaffenweiler 1994.

Sebastian **Moll**, „Traum von der Weltbibliothek. Richter stoppt Google-Books“, in: *Frankfurter Rundschau*, 23. März 2012.

Andreas **Moser**, *Geschichte des Violinspiels*, Berlin 1923.

Herbert **Motschmann**, „Madame Schlick, Ludwig Spohr und die Stradivari. Um die Echtheit der Weimarer Spohrgeige“, in: *Der Friedenstein* I (1957), S. 124–129.

Leopold **Mozart**, *Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4. Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen*, Augsburg 1756.

Olaf **Müller**, „Madame de Staël und Weimar. Europäische Dimensionen einer Begegnung“, in: *Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents*, hrsg. von Hellmut Th. **See-mann** (= Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2008), Göttingen 2008, S. 279–297.

Hans Georg **Nägeli**, „Anrede an die schweizerische Musik-Gesellschaft bey Eröffnung ihrer Sitzung in Schaffhausen den 21. August 1811“, in: *AmZ* 1811, Sp. 656–664, 665–673, 685–692.

Karl Eduard **Napiersky** u. Johann Friedrich von **Recke** (Hrsg.), *Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrten-Lexikon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland*, 4. Bde., Bd. 1, Mitau 1827, u. Bd. 4, Mitau 1832.

Gerd **Nauhaus** (Hrsg.), *Robert Schumann, Tagebücher*, 2 Bde., Bd. 2: 1836–1854, Basel [u. a.] 1987.

Karl **Nef**, *Die Collegia Musica in der deutschen reformierten Schweiz von ihrer Entstehung bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts*, St. Gallen [u. a.] 1897.

Edward **Neill**, *Niccolò Paganini*, aus dem Italienischen von Cornelia Panzacchi, München [u. a.] 1990.

Wilhelm **Neumann**, *Lexikon baltischer Künstler*, Riga 1908.

Georg Nikolaus von **Nissen**, *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile*, Leipzig 1828.

Christian **Nobach** (Hrsg.), *Streichinstrumente* (= MGG Prisma), Kassel [u. a.] 2002.

J. H. M. **Ohm**, *Die 13jährige Pianistin Alwine Ohm aus Hannover und deren 4jährige Kunstreise durch Deutschland, nebst einer Zugabe: ‚Ueber einen vernünftigen und naturgemäßen Klavier-Unterricht‘, zum Zweck der Vollendung der Studien seiner Tochter auf einem Conservatorium hrsg.*, Hamburg 1860.

Claudia **Opitz-Belakhal**, *Geschlechtergeschichte* (= Historische Einführungen 8), Frankfurt a. M. 2010.

Elena **Ostleitner** u. Ursula **Simek** (Hrsg.), *Die Geige war ihr Leben. Drei Frauen im Portrait* (= Frauentöne 4), Strasshof 2000.

Thomas **Overskou**, *Dendanske Skueplads, i dens Historie: fra de første spor af danske Skuespil indtil vor Tid*, 7 Bde., Bd. 4, Kopenhagen 1862.

William Thomas **Parke**, *Musical Memoirs: Comprising an Account of the General State of Music in England, from the first Commemoration of Handel, in the Year 1784, to the Year 1830*, 2. Bde. Bd. 1, London 1830.

Joseph W. **Pegg**, *Newcastle's Musical Heritage. An Introduction*, Newcastle 2003: <https://www.newcastle.gov.uk/wwwfileroot/legacy/educationlibraries/tbp/historyofmusic.pdf>.

Heinz **Pirang**, *Das Baltische Herrenhaus*, 3. Bde., Bd. 3: *Die Neuere Zeit seit 1850*, Riga 1930.

Tobias **Plebuch**, „Vom Musikalisch-Bösen. Eine musikgeschichtliche Annäherung an das Diabolische in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘“, in: Thomas Mann. ‚Doktor Faustus‘ 1947–1997, hrsg. von Werner **Röcke**, Bern²2004, S. 207–262.

Carl Ferdinand **Pohl**, *Mozart und Haydn in London*, 2 Bde., Bd. 1: *Mozart in London. Nebst Facsimile einer Handschrift Mozarts*, Wien 1867.

Arthur **Pougin**, *Le Violon, les Violonistes et la Musique de Violon du XVIe au XVIIIe Siècle*, Paris 1924.

Arthur **Pougin**, *Viotti et l'École moderne de Violon*, Paris [u. a.] 1888.

Inka **Prante**, *Die Schülerinnen Joseph Joachims. Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten (Wissenschaftlichen) Staatsprüfung für das Amt des Lehrers*, UdK Berlin 1999 (unveröffentlicht).

Mario **Praz**, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, aus dem Ital. übersetzt von Lisa Rüdiger, München²1981.

Jeffrey **Pulver**, „Personal Contacts with Paganini and Spohr“, in: *Musical Times* 80 (1939), S. 579f.

Carl von **Rantzau**, *Das Haus Rantzau. Eine Familien-Chronik*, Hamburg 1866.

Samuel **Redgrave**, *A Dictionary of Artists of the English School. Painters, Sculptors, Architects, Engravers and Ornamentists, with Notices of their Lives and Work*, London 1874.

Francesco **Regli**, *Storia del Violino in Piemonte*, Turin 1863.

Johann Friedrich **Reichardt**, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, 2 Bde., Bd. 1, Amsterdam 1810.

Ludwig **Rellstab**, *Musikalische Beurtheilungen*, Leipzig 1848.

Piet von **Reyher**, *Von baltischen Frauen* (= Kurland in der Vergangenheit und Gegenwart 9), Berlin 1917.

Corrado **Ricci**, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna 1888.

Gert **Robel** u. Hergard **Robel**, *Alieni de Russia. Rußlandberichte von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1855*, Bd. 3, Lfrg. 3, 1811–1812 (= Arbeiten aus dem Osteuropa-Institut München 70), München 1999.

Friedrich **Rochlitz**, *Für Freunde der Tonkunst*, 4. Bde., Bd. 2, Leipzig 1825.

Susanne **Rode-Breymann** u. Carolin **Stahrenberg** (Hrsg.), „...mein Wunsch ist, Spuren zu hinterlassen ...“. *Rezeptions- und Berufsgeschichte von Geigerinnen* (= Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender 1), Hannover 2011.

Albrecht **Roeseler**, *Große Geiger unseres Jahrhunderts*, München [u. a.] 1987.

Angela **Romagnoli**, „Strinasacchi, Regina“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette **Kreutziger-Herr** u. Melanie **Unsel**, Kassel [u. a.] 2010, S. 485.

Ralf **Roth**, *Stadt und Bürgertum in Frankfurt am Main. Ein besonderer Weg von der ständischen zur modernen Bürgergesellschaft 1760–1914*, München 1996.

Carl Israel **Ruders**, *Reise durch Portugall. Nach dem schwedischen Original bearbeitet von H. S. A. Gerken*, Berlin 1808.

Moritz **Rudolph** (Hrsg.), *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon. Nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft*, Riga 1890.

John **Sainsbury**, *A Dictionary of Musicians, from the Earliest Ages of the Present Time*, 2 Bde., Bd. 1, London² 1827.

Walter **Salmen**, *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München 1988.

Barbara **Sandig**, „Ausdrucksmöglichkeiten des Bewertens. Ein Beschreibungsrahmen im Zusammenhang eines fiktionalen Textes“, in: *Deutsche Sprache. Zeitschrift für Theorie, Praxis, Dokumentation*, 7 (1979), S. 137–159.

Moritz Gottlieb **Saphir**, „Charakteristische Daguerreotypen“, in: *Der Wiener Volksgarten* (= Monatsbeilage zur Zeitschrift „Der Humorist“) 5 (1842), S. 1–9.

Wielands Briefwechsel, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften durch Siegfried **Scheibe**, 20 Bde, Berlin 1963–2007.

Marie **Scheller** (Hrsg.), *Am Weimarischen Hofe unter Amalien und Karl August. Erinnerungen von Karl Frhr. von Lyncker*, Berlin 1912.

Helmut **Scheunchen**, *Lexikon deutschbaltischer Musik*, Wedemark-Elze 2002.

Helmut **Scheunchen**, „Die Musikgeschichte der Deutschen in den baltischen Landen“, in: *Musikgeschichte Pommerns, Westpreußens, Ostpreußens und der baltischen Lande*, hrsg. von Werner **Schwarz** [et al.], Dülmen 1989, S. 135–172.

Gustav **Schilling**, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 6 Bde., Stuttgart 1838.

Karl-Otto **Schlau**, *Mitau im 19. Jahrhundert. Leben und Wirken des Bürgermeisters Franz von Zuccamaglio (1800–1873)*, Wedemark-Elze 1995.

Peter **Schleuning**, *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart [u. a.] ²2000.

Anton **Schlossar**, „Saphir, Moritz“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 56 Bde., Bd. 30, Leipzig 1890, S. 364–369.

Alfred **Schöne** (Hrsg.), *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an Franz Hauser*, 2 Bde., Bd. 1, Leipzig 1871.

Julius **Schottky**, *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch. Mit unparteiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner*, Prag 1830.

Karin **Schrott**, *Das normative Korsett. Reglementierungen für Frauen in Gesellschaft und Öffentlichkeit in der deutschsprachigen Anstands- und Benimmliteratur zwischen 1871 und 1914* (= Kulturtransfer 2), Würzburg 2005.

Robert E. **Seletsky**, „New Light on the Old Bow“, Teile 1 und 2, in: *Early Music* 32 (2004), S. 286–301 und S. 415–426.

Christine **Siegert**, „Zwischen öffentlicher Präsenz und höfischer Exklusivität. Musikerinnen in der Florentiner Gazzetta Toscana 1766 bis 1790“, in: *Musik. Frau. Sprache. Interdisziplinäre Frauen- und Genderforschung an der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, hrsg. von Kathrin **Beyer** u. Annette **Kreutziger-Herr** (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 5), Herbolzheim 2003, S. 263–276.

Reinhold **Sietz** (Hrsg.), *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, 7. Bde., Bd. 1, Köln 1958.

Josef **Sittard**, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona [u. a.] 1890.

Heinrich **Sievers**, *Hannoversche Musikgeschichte. Dokumente, Kritiken und Meinungen*, 2. Bde., Bd. 1: *Von den Anfängen bis zu den Befreiungskriegen*, Tutzing 1979.

Isabella **Sommer** u. Leopold **Spitzer** (Hrsg.), *Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt. Mit Kommentar*, 2 Bde., Wien 2002.

Richard Otto **Spazier**, *Geschichte des Aufstandes des Polnischen Volkes in den Jahren 1830 und 1831. Nach authentischen Documenten, Reichstagsacten, Memoiren, Tagebüchern, schriftlichen und mündlichen Mittheilungen der vorzüglichsten Theilnehmer*, 3 Bde., Bd. 1, Altenburg 1832.

Louis **Spohr**, *Lebenserinnerungen. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen*, hrsg. von Folker Göthel, 2 Bde., Bd. 1, Tutzing 1968.

Louis **Spohr**, *Violinschule. Mit erläuternden Kupfertafeln*, Wien [1833].

William Barclay **Squire**, „*Dubourg, George (1799–1882)*“, rev. David J. Golby, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford 2004; Online-Version, Okt 2008: <http://www.oxforddnb.com/view/article/8122>, Zugriff 18. Feb. 2010.

Rita **Steblin**, „*Death as a Fiddler. The Study of a Convention in European Art, Literature and Music*“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 14 (1990), S. 271–322.

Paul **Stoeving**, *Von der Violine*, Berlin ³1921.

Robin **Stowell**, *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge 1985.

Edmund van der **Straeten**, *The History of the Violin. Its Ancestors and Collateral Instruments From the Earliest Times to the Present Day*, 2. Bde., Bd. 2, London 1933.

Ulrich **Tadday**, *Die Anfänge des Musikfeuilletons. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung um 1800*, Stuttgart [u. a.] 1993.

Otto Freiherr von **Taube** (Hrsg.), *In Gutshäusern und Residenzen. Denkwürdigkeiten der Freifrau Sophie von Hahn geb. de Graimberg*, Hannover 1964.

Rüdiger **Thomsen-Fürst**, *Studien zur Musikgeschichte Rastatts* (= Stadtgeschichtliche Reihe Rastatt 2) Frankfurt a. M. [u. a.] 1996.

Volker **Timmermann**, „*„Die Violin kleidet die Mädchen gut“ – das Schwesternpaar Teresa und Maria Milanollo. Wandlungen in der Wahrnehmung von Violinvirtuosinnen in der Mitte des 19. Jahrhunderts*“, in: *Sound of Art. Musik in der bildenden Kunst. Les Grands Spectacles III, Katalog zur Ausstellung*, hrsg. von Brigitte **Felderer** u. Eleonora **Louis**, Salzburg 2008, S. 40–45.

Volker **Timmermann**, „*„Ein fruchtbares, social wichtiges Thema“ – Eduard Hanslick und die Wiener Geigerinnen des späten 19. Jahrhunderts*“, in: *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Annkatrin **Babbe** u. dems. (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12), Oldenburg 2016, S. 113–129.

Volker **Timmermann**, „*Hortensia Zirges in Süddeutschland, Straßburg und Paris*“, in: *Reiseberichte von Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Quellentexte, Biographien, Kommentare*, hrsg. von Freia **Hoffmann**, Hildesheim [u. a.] 2011, S. 123–147.

Volker **Timmermann**, „*„So kann aber auch kein Mann spielen!“ Der zeitgenössische Blick auf die Schwestern Milanollo in Wien 1843*“, in: „... mein Wunsch ist, Spuren zu hinterlassen ...“ *Rezeptions- und Berufsgeschichte von Geigerinnen*, hrsg. von Carolin **Stahrenberg** u. Susanne **Rode-Breymann** (= Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender 1), Hannover 2011, S. 22–43.

Norbert **Tschulik**, „*Musikkritik in Österreich*“, in: *Geschichte der österreichischen Musikkritik in Beispielen*, hrsg. von Manfred **Wagner** (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 5), Tutzing 1979, S. 3–25.

Hermann **Uhde** (Hrsg.), *H. A. O. Reichard. (1751–1828.) Seine Selbstbiographie*, Stuttgart 1877.

Melanie **Unsel**, „*Auf dem Weg zu einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung. Erinnerungsforschung und Musikwissenschaft*“, in: *Erkenntnisgewinn durch Methode? Kulturwissenschaft, Genderforschung und Musikwissenschaft*, hrsg. von Corinna **Herr** und Monika **Woitas** (= Musik – Kultur – Gender 1), Köln [u. a.] 2006, S. 63–74.

Melanie **Unsel**, Art. „*Biografie*“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette **Kreutziger-Herr** u. **dies.**, Kassel [u. a.] 2010, S. 147f.

Melanie **Unsel**, *Mozarts Frauen. Begegnungen in Musik und Liebe*, Reinbek bei Hamburg 2005.

Melanie **Unsel**, „*Musikalische Biografik – Eine Bestandsaufnahme*“, in: *Rheinische Sängerinnen des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation in Wort und Ton*, hrsg. von Thomas **Synofzik** u. Susanne **Rode-Breymann**, Köln 2002, S. 15–23.

Melanie **Unsel**, Art. „*Regina Strinasacchi*“, in: *MUGI. Musik und Gender im Internet*, online: http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=stri1762, Zugriff am 27. Febr. 2013.

Joachim **Wachtel** (Hrsg.), *Facsimile Querschnitt durch die Leipziger Illustrierte Zeitung*, München [u. a.] 1969.

Wilhelm **Wagner**, *Bunte Blätter*, Frankfurt a. M. 1838.

Wilhelm Joseph von **Wasielewski**, *Aus siebenzig Jahren. Lebenserinnerungen*, Stuttgart [u. a.] 1897.

Wilhelm Joseph von **Wasielewski**, *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig 1869.

Marc-Joachim **Wasmer**, „*Maddalena Lombardini Sirmen. Zum 250. Geburtstag der venezianischen Geigerin, Sängerin und Komponistin (1745–1818)*“, in: *ClingKlong* Nr. 38 (1995), S. 15–42.

Marc-Joachim **Wasmer**, „*Maddalena Laura Lombardini Sirmen (1745–1818)*“, in: *Annäherung VIII – an sieben Komponistinnen. Mit Berichten, Interviews und Selbstdarstellungen*, hrsg. von Clara **Mayer**, Kassel 1997, S. 73–93.

Max Maria von **Weber**, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 3 Bde., Bd. 1, Leipzig 1864.

Micky **White**, „*Scenes from the Life of Anna Maria ,dal Violin‘*“, in: *Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Symposium vom 4. bis 7. April 2001, Venedig*, hrsg. von Helen **Geyer** u. Wolfgang **Osthoff**, Rom 2004, S. 83–109.

[Karol Fryderyk **Wojda**], *Briefe eines französischen Offiziers geschrieben im Jahre 1800 aus Steiermark, Kärnthen, Italien, der Schweiz, Baiern und Salzburg*, Leipzig 1803.

Denise **Yim**, *Viotti and the Chinnerys. A Relationship Charted through Letters* (= Music in the Nineteenth-Century Britain), Aldershot [u. a.] 2004.

Internetseiten (Auswahl)

ANNO – Austrian Newspapers Online. Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften, <http://anno.onb.ac.at/>.

Bavarica-Volltexte der Bayerischen Landesbibliothek, <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/bavarica-volltexte>.

Bayerisches Musiker-Lexikon Online, hrsg. von Josef Focht, <http://www.bmlo.lmu.de/b0878>.

British Periodicals, <http://britishperiodicals.chadwyck.co.uk/marketing.do> (Zugang über DFG Nationallizenzen).

Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe (WeGA), A040530, <http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040530>.

DigiZeitschriften – Das Deutsche Digitale Zeitschriftenarchiv, online: <http://www.digi-zeitschriften.de/startseite/>.

Identification and Pricing Information about Fine Stringed Instruments, www.cozio.com.

Europeana, <http://www.europeana.eu/portal/aboutus.html>.

Gallica der Bibliothèque Nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/?lang=DE>.

<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektepool/goethe-italien/italien-einleitung.html>.

<http://books.google.com>.

Historisches Lexikon der Schweiz, online: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D15998.php>.

Incipit-Liste, <http://www.italianopera.org/elenchi/CNF.htm>.

Musikvermittlung und Genderforschung: Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentationen, Hamburg 2003ff., <http://mugi.hfmt-hamburg.de/>, Zugriff am 15. Dez. 2015.

Münchener Digitalisierungszentrum, <http://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=startseite&l=de>.

Internationale Ignaz Joseph Pleyel Gesellschaft, Werkverzeichnis, <http://www.pleyel.at/pleyel/benton.html>.

Répertoire International des Sources Musicales (RISM), <http://opac.rism.info/index.php>.

Retrospective Index to Music Periodicals/Répertoire international de la presse musicale (RIPM), <http://www.ripm.org/> (Zugang über die Internetseite der Universitätsbibliothek Oldenburg).

Journals@UrMEL der Thüringischen Universitäts- und Landesbibliothek Jena, <http://zs.thulb.uni-jena.de/content/main/journalList.xml#A>.

Schillers Briefwechsel mit Körner, Friedrich Schiller Archiv, <http://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefe-schillers/briefwechsel-mit-gottfried-koerner/>.

WBIS. World Biographical Information System Online, <http://db.saur.de/WBIS/login.jsf;jsessionid=a9d78ea5402d96873d9cc8dda408> (Zugang über DFG Nationallizenzen).

19th Century British Library Newspapers Database, <http://www.bl.uk/reshelp/findhelprestype/news/newspdigproj/database/> (Zugang über DFG Nationallizenzen).

Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts

hrsg. von Freia Hoffmann

Dorothea Schenck:

«Très douée, bonne musicienne». Die französische Komponistin Mel Bonis (1858–1937). 2005, 110 S., ISBN 3-8142-0963-X, € 14,80

Rebecca Grotjahn, Christin Heitmann (Hrsg.):

Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich. 2006, 280 S., ISBN 3-8142-0964-8, € 20,00

Thomas Beimel:

In der Ferne: ein leuchtender Körper. Betrachtungen über Werke von Karol Szymanowski, Hans Werner Henze und Myriam Marbe. 2006, 92 S., ISBN 3-8142-0965-6, € 12,00

Marion Gerards, Freia Hoffmann (Hrsg.):

Musik – Frauen – Gender. Bücherverzeichnis 1780–2004. 2006, 667 S., ISBN 3-8142-0966-4, € 25,00

Anja Herold:

Lust und Frust beim Instrumentalspiel. Umbrüche und Abbrüche im musikalischen Werdegang. 2007, 305 S., ISBN 978-3-8142-2088-8, € 25,00

Claudia Schweitzer:

„... ist übrigens als Lehrerin höchst empfehlungswürdig“. Kulturgeschichte der Clavierlehrerin. 2008, 523 S., ISBN 978-3-8142-2124-3, € 24,00

Jenny Kip:

„Mehr Poesie als in zehn Thalbergs“. Die Pianistin Marie Pleyel (1811–1875). 2010, 85 S., ISBN 978-3-8142-2187-8, € 11,80

Annkatriin Babbe:

„Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war“. Das „Erste Europäische Damenorchester“ von Josephine Amann-Weinlich. 2011, 89 S., ISBN 978-3-8142-2230-1, € 10,00

Monika Tibbe (Hrsg.):

Marie Stütz. Aufzeichnungen einer reisenden Musikerin. Quellentexte und Kommentare. 2012, 125 S., ISBN 978-3-8142-2312-4, € 26,80

Michaela Krucsay:

Zwischen Aufklärung und barocker Prachtentfaltung: Anna Bon di Venezia und ihre Familie von „Operisten“ 2015, 155 S., ISBN 978-3-8142-2320-9, € 19,80

Annkattrin Babbe:

Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. 2015, 255 S., ISBN 978-3-8142-2312-4, € 26,80

Annkattrin Babbe und Volker Timmermann (Hrsg.):

Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert 2016, 263 S., ISBN 978-3-8142-2338-4, € 26,80

Freia Hoffmann und Volker Timmermann (Hrsg.):

„So ein glänzendes Elend ist der Künstlerstand!“. Aus dem Tagebuch der Violoncellistin Rosa Suck. Wien 1859 und Paris 1866. 2017, 169 S., ISBN 978-3-8142-2357-5, € 21,80



Volker Timmermann

Jahrgang 1970, Staatsexamen an der Universität Oldenburg (Musik und Geschichte), zuvor Studien an der Hochschule für Künste Bremen. Seit 2007 Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Sophie Drinker Instituts in Bremen, Lehrbeauftragter an der Universität Oldenburg. Publikationen insbesondere zur Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts.

Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts
herausgegeben von Freia Hoffmann; Band 14

ISBN 978-3-8142-2360-5