Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts

Herausgegeben von Freia Hoffmann

Band 6

Claudia Schweitzer

„…ist übrigens als Lehrerinn höchst empfehlungswürdig“

Kulturgeschichte der Clavierlehrerin

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Das Titelzitat ist entnommen
aus dem Artikel zu "Madame Bitzenberg"
im "Jahrbuch der Tonkunst
von Wien und Prag 1796".

Fotografie Umschlagrückseite:
Gabriele Kircher, Marburg

BIS-Verlag, Oldenburg, 2008

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 25 41
26015 Oldenburg
Tel.: 0441/798 2261, Telefax: 0441/798 4040
E-mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.ibit.uni-oldenburg.de

ISBN 978-3-8142-2124-3

Inhaltsverzeichnis

Vorwort **9**

Einleitung **11**

Teil I Die Entwicklung in Frankreich **23**

1 Musikerinnen in Frankreich **25**

1.1 Erziehung französischer Mädchen 25

1.2 Generalbassspiel – eine Domäne der Frauen 40

2 Lebens- und Arbeitsverhältnisse **55**

2.1 Die Frauen der Familie Couperin 55

2.2 Tätigkeitsbereiche der französischen Musikerinnen 63

2.3 Pariser Adressverzeichnisse 74

2.4 Die Wohnungen zweier Clavierlehrerinnen zu Beginn des 18. Jahrhunderts 91

3 Instrumente und Unterricht **100**

3.1 Das Instrumentarium der französischen Clavierlehrerinnen 100

3.2 Die musikalische Ausbildung der Clavierlehrerinnen 111

3.3 Die französische Claviermethodik 122

3.3.1 Cembalounterricht 122

3.3.2 Generalbass und Harmonielehre 135

3.3.3 Schulwerke für die Harfe 140

3.3.4 Unterricht am Hammerclavier 148

3.3.5 Theoretischer Unterricht 161

3.4 Angélique Diderot – eine Clavierschülerin im 18. Jahrhundert 167

4 Berufsentwicklung **174**

4.1 Hélène de Montgeroult – Clavierprofessorin am Conservatoire National de Musique et de Déclamation 174

4.2 Die Revolutionsjahre und neue Voraussetzungen für den Beruf der Clavierlehrerin 181

Teil II Schweiz und Niederlande **195**

1 Die Schweiz **197**

1.1 Das Musikleben in der Schweiz 197

1.2 Zwei Berner Konkurrentinnen: Mme Latour und Mme Cortaillod 204

1.3 Genovieffa Ravissa und einige andere Clavierlehrerinnen der französischen Schweiz 210

2 Die Niederlande am Beispiel dreier Clavierlehrerinnen **225**

Teil III Deutschland und Österreich **231**

1 Die Situation in Deutschland **233**

1.1 Der Geschlechtscharakter und die Erziehung deutscher Mädchen 233

1.2 Betonung weiblicher Tugend als Verschleierung professioneller Tätigkeit 240

2 Theorien und ihre Umsetzung **250**

2.1 ‚Von der guten Lehrmeisterin' 250

2.2 Von der Clavierlehrerin 262

3 Lebens- und Arbeitsbereiche **280**

3.1 Unterrichtende Virtuosinnen und Werbung in eigener Sache 280

3.2 Im Dunstkreis der Instrumentenbauer und ‚Instrumente für das Frauenzimmer' 289

3.3 Wunderkinder und was aus ihnen wurde 299

3.4 Maria Anna Mozarts Tagordnungen 307

3.5 Im Schutze der Kirche 320

4 Wiener Verhältnisse **326**

4.1 Wien – Stadt der Möglichkeiten 326

4.2 Die Musikalische Bildungsanstalt für Frauen der Maria Theresia Paradis 340

5 Das Berufsbild: Zum Selbstverständnis der deutschen Clavierlehrerinnen **349**

Zusammenfassung **356**

Biografischer Anhang **367**

1 Drei (Auto-) Biografien **369**

1.1 Die Autobiografie der Therese aus dem Winckel 369

1.2 Die Biografie der Josephine Müllner-Gollenhofer 375

1.3 Die Autobiografie der Sophia Häßler, geb. Kiel 387

2 Kurzbiografien der Clavierlehrerinnen **429**

Bibliotheksabkürzungen **483**

Literaturverzeichnis **483**

Personenverzeichnis **513**

Vorwort

Methodik und Arbeitsweisen im Instrumentalunterricht früherer Zeit, die äußeren Rahmenbedingungen dieses Unterrichts wie die Lebensbedingungen der Lehrkräfte sind bislang wenig erforscht. Die traditionelle Orientierung an Komponisten und ihren Werken hat andere kultur- und sozialgeschichtliche Aspekte der Musikgeschichte lange Zeit in den Hintergrund treten lassen. Dies betrifft auch die Forschungsarbeiten zu Musikerinnen, die in den letzten 25 Jahren im Kontext des steigenden Interesses an den weiblichen Aktivitäten in der Geschichte der Musik erschienen. Als bahnbrechend für die Beleuchtung früheren musikpädagogischen Arbeitens erwies sich Michael Roskes *Sozialgeschichte des Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert*[1], die allerdings hauptsächlich vom norddeutschen Raum ausgeht und auf die besonderen Bedingungen von Frauen kaum eingeht.

Gab es im 18. Jahrhundert, in einer Zeit, da für die Musikausbildung noch wenig Institute und offizielle Richtlinien existierten und Frauen kaum je berufstätig waren, Clavierlehrerinnen? Wie lebten sie? Wie sahen ihre Herkunftsfamilien aus? Wie arbeiteten sie? Wie war ihr Ansehen, ihr gesellschaftlicher Status? Wo fand der Unterricht statt? Wer waren ihre Schülerinnen (und Schüler), wie lang, wie häufig und regelmäßig nahmen diese Unterricht? Was waren die Gründe für die Berufstätigkeit der Lehrerinnen? Und wie sahen sie sich selbst, wie beurteilten sie ihre Arbeit und welchen Stellenwert besaß diese in ihrem Lebensplan? Gibt es Gemeinsamkeiten unter den Biografien dieser Frauen?

Diese Fragestellungen versucht die vorliegende Studie ansatzweise zu beantworten: nur ansatzweise, da die gegenüber den tatsächlichen Gegebenheiten sicherlich geringe Anzahl von „nur“ annähernd 100 Lehrerinnen, die bei gründlicher Recherche in den untersuchten Ländern (Frankreich, Schweiz, Niederlande und Deutschland/Österreich in ihren heutigen Landesgrenzen) gefunden werden konnten, die Frage nach der Repräsentativität der Daten stellt. Die gefundenen Informationen stellten sich aber auch als richtungweisend heraus, da sie Gemeinsamkeiten unter den Lehrerinnen aufzeigen, damit also zumindest für eine Teilgruppe der Clavierlehrerinnen als charakteristisch und aussagekräftig angesehen werden können. Sie bilden somit eine Basis zum Verständnis eines der ersten Berufe, den Frauen professionell ausübten. Die vorliegende Arbeit soll, ausgehend von den Biografien der Lehrerinnen, eine möglichst sachliche und zugleich umfassende Darstellung der (wenigen) bislang bekannten und der neu aufgefundenen Fakten geben, aus denen erste vorsichtige Schlussfolgerungen und Verallgemeinerungen abgeleitet werden können. Diese gilt es in späteren Arbeiten unter Zugrundelegung weiteren Forschungsmaterials zu verifizieren und zu erweitern bzw. gegebenenfalls zu korrigieren.

---

[1] Roske.

Ich danke ganz herzlich all denen, die mir bei der Übersetzung der fremdsprachigen Texte geholfen haben: Christine Schäfer (Ch. S.), Kerstin Hartge (K. H.) sowie Christa und Bruno Neudecker (Ch./B. N.).[2]

Mein Dank gilt weiterhin Elke Schröder für die vielen anregenden Gespräche und die grafische Gestaltung der Abbildungen, Irène Minder-Jeanneret für ihre fachkundige Hilfestellung zum Thema Schweiz; Guy Le Comte, *Président de la Société d'histoire de Genève*, für die Überlassung eigenen Forschungsmaterials und gedanklichen Austausch; den Damen und Herren der Murhardschen Landesbibliothek Kassel, besonders Michael Hromek, für ihre Unterstützung, Anja Herold für die Gestaltung des Manuskriptes und ganz besonders Prof. Dr. Freia Hoffmann für ihre behutsame und dabei stets anregende Betreuung.

Für Hinweise, Austausch und Überlassung von Material möchte ich mich außerdem bedanken bei Frau Helga Brück; Frau Uta Goebl-Streicher; Frau Michaela Krucsay; Herrn Jean-Jacques Eggler (*Archives de la Ville de Lausanne*); Herrn Irving Godt; Herrn Günther Grünsteudel (Universitätsbibliothek Augsburg); Frau Helen H. Metzelaar; Herrn Michel Le Moel (*Conservateur général (h.)* der *Archives Nationales*); Herrn Roland Schmidt-Hensel, M.A. (Staatsbibliothek zu Berlin – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv); Herrn Jacques Tchamkerten (*Bibliothèque du Conservatoire de Genève*); Herrn Thomas Weidenholzer (Archiv der Stadt Salzburg); den *Archives Cantonales Vaudoises*; den *Archives Nationales* in Paris; der *Bibliothèque Nationale de France*; dem *Gemeentearchief Amsterdam*; der Sächsischen Landesbibliothek Dresden; dem Stadtarchiv Erfurt; der Stadt- und Regionalbibliothek Erfurt; dem Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum; den *Archives de l'Etat de Genève*; den *Archives de la Ville de Genève*; der *British Library London*; der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern; dem Bischöflichen Zentralarchiv Bistum Regensburg; dem Stadtarchiv Regensburg; der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; dem Diözesanarchiv des Bistums Würzburg und den *Archives Communales d'Yverdon*.

Die Abbildungen gehen auf Quellen in der Landesbibliothek und Murhardschen Bibliothek Kassel, der Staatsbibliothek zu Berlin – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv – und den Archives de la Ville de Lausanne zurück. Den Verantwortlichen sei für die Erlaubnis zum Abdruck an dieser Stelle herzlich gedankt.

Melsungen, im September 2007
Claudia Schweitzer

---

[2] Die übrigen, mit C. S. gekennzeichneten Übertragungen stammen von der Autorin.

Einleitung

Eigenes Musizieren, das Erlernen und das Lehren von Musik, diese drei Bereiche, in unserem heutigen Sprachverständnis eigenständig definiert, waren dies nicht immer. Erst um 1700 setzte die Tendenz ein, ein Unterrichten in musikalischen Fächern vom Musizieren getrennt zu betrachten. Damit konnte sich auch der Beruf des Musiklehrers, des „Informators“, entwickeln, den bis dato Kantoren, Organisten, Hofmusiker, Stadtpfeifer und fahrende Spielleute nebenbei ausgeübt hatten. Tätigkeiten, die bis dahin ohne Eigendefinition der verschiedenen Bereiche von einer Person ausgeübt wurden, erhielten nunmehr ein eigenes Profil: Man war entweder Komponist und/oder Interpret und/oder Lehrer.

Mit der Verselbstständigung der Lehre ging ein großer Anstieg des Musikschrifttums einher, das sich mit geeigneten Unterrichtsformen und -methoden beschäftigte. Zedlers *Großes Universal Lexicon* von 1732 etwa weist im Artikel „Lehrer“ darauf hin, dass „wer andere lehren will, erst selbst lernen muß. Hat einer dieses mit gehörigem Fleisse gethan, wird er zu jenem desto geschickter seyn“. Die daran anschließenden Überlegungen zur Methodik erscheinen bekannt: „Sollen wir einen andern unterrichten, muß es auch so vorgetragen seyn, daß ers begreiffen kann. Das nennet man eine gute Lehr=Art. Der Unterricht endiget sich nicht in des lehrenden Person, sondern in dem Lernenden, dem es also muß beygebracht werden, daß ers lernen kann. Man ersiehet hieraus, wie solches auch die tägliche Erfahrung bestärcket, daß viele gelehrt, und doch kein Lehrer seyn können. Der Lehrling richtet sich nicht nach dem Lehrer, denn wenn er das könnte, wäre er schon gelehrt, sondern dieser nach jenem. Vor zarte Lämmer gehöret also Milch= und vor starcke starcke Speise. Beobachtet dieses ein Lehrer nicht genau, ist alle seine Mühe vergeblich. Es ist also freylich eine Sache, die nicht alle können, allen allerley zuwenden.“[3]

Die Zahl der Musiklernenden stieg kontinuierlich an, und es wurden mehr und mehr Lehrkräfte benötigt, unter denen sich sehr früh Frauen befanden. Der Beruf der ‚Clavierlehrerin’ gehörte somit zu den ersten Möglichkeiten professioneller Berufsausübung, die Frauen offen standen. Der Begriff der Professionalität war, ebenso wie der Übergang zwischen ‚Kennern’ und ‚Liebhabern’, oftmals fließend. Indizien, die in späteren Zeiten deutliche Abgrenzungen ermöglichen, etwa eindeutige Berufsbezeichnungen oder eigene Arbeitsräume, können noch nicht herangezogen werden. Annoncen waren generell eher selten; Empfehlungen durch Kollegen und Kolleginnen sind teils sicher nicht nachvollziehbar, teils auch undenkbar aus Rücksicht auf die ‚Schicklichkeit’. Liebhaber, auch Dilettanten genannt, besaßen oft ein erstaunlich hohes Niveau, das in vielen Fällen über dem einfacher Dorfkantoren

---

3 Lehrer, in: Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschafften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*, 64 Bde., Halle-Leipzig 1733–1750, Bd. 16, Sp. 1498–1500, hier Sp. 1458.

oder Schulmeister gelegen haben mag. Sie kamen in diesem Falle aus begütertem Hause und hatten Zeit und Muße, sich in den Künsten zu exerzieren und darin – bei entsprechendem Talent – zu teilweise überragenden spieltechnischen wie musikalischen Ergebnissen zu kommen. Den wahren ‚Kenner' dagegen zeichnete besonders Musikverstand aus. Dinge, die weniger die Aufführungspraxis, sondern eher die Hintergründe betreffen, wie etwa kontrapunktische Finessen und, als besonderes Merkmal, Kritikfähigkeit, gehörten zu seinem Repertoire.[4] Frauen, denen laut Geschlechterdefinition eine Berufsausübung sowieso nur in Ausnahmefällen gestattet war, zählten nach einer Heirat wieder zu den Dilettantinnen, auch wenn sie vorher als professionelle Virtuosinnen bekannt gewesen und auch als verheiratete Frau noch auf der Bühne zu finden waren. Dahinter steckt immer wieder die Frage, ob es denn ‚schicklich' für eine Frau sei, professionell tätig zu sein. Ähnlich verhielt es sich mit der Lehrtätigkeit. Die Standortbestimmung, so zeigt sich, ist um einiges komplexer und schwieriger, als unser heutiger Sprachgebrauch nahe legt, und es ist notwendig, eine genaue Definition davon zu geben, welche Merkmale Professionalität ausmachen sollen.

Unter ‚professioneller Ausübung' wird in diesem Falle verstanden, dass die Tätigkeit gegen Entgelt geschah und im Normalfall zum Lebensunterhalt der Frau oder Familie beitrug. Innerfamiliäre Beziehungen werden dabei nur dann als ergänzendes Material berücksichtigt, wenn die Lehrerin erwiesenermaßen auch anderweitig unterrichtete. Dies bedeutet, dass durch das Raster vorwiegend die Frauen hindurchfallen, die ausschließlich ihre eigenen Kinder ein paar Anfangsgründe auf dem Clavier lehrten. Eine zeitliche Einschränkung wird nicht vorgenommen: Es ist egal, ob die Lehrerin nur eine kurze Zeit oder etwa ihr ganzes Leben professionell lehrte. Dagegen soll unter Profession nicht verstanden werden, dass die entsprechenden Frauen oder ihr Umfeld ihren Beruf mit ‚Clavierlehrerin' angegeben hätten. Das Berufsbild besaß, wie die Arbeit Michael Roskes zur *Sozialgeschichte des Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert*[5] zeigt, vor 1800 noch kein eigenständiges Gesicht und seine Ausübung war üblicherweise mit anderen beruflichen oder familiären Tätigkeiten verknüpft. Generell war die Musiklehrerausbildung noch kaum institutionalisiert und geschah hauptsächlich auf privater Basis.

Gerade diese Offenheit trug dazu bei, Frauen – und dabei besonders solchen aus Musiker- und stark musikverbundenen Familien – in einer Zeit großer gesellschaftlicher Veränderungen und eines sich wandelnden Verständnisses der eigenen Persönlichkeit einen neuen Weg zu erschließen. Hinzu kam, dass der Beruf der ‚Lehrerin' an sich zum definierten Geschlechtscharakter der Frau passte. Die auf dieser Basis erfolgte Entwicklung soll hier für den französisch-, deutsch- und nie-

---

4 S. a. Schleuning und Peter Schleuning, Kenner und Liebhaber. Zur Soziologie des deutschen Konzertpublikums im 18. Jahrhundert, in: Jutta Held (Hrsg.), *Kultur zwischen Bürgertum und Volk*, Berlin 1983, S. 66–75.

5 Roske.

derländischsprachigen europäischen Raum bis zu der zeitlich etwas fließenden Grenze von 1815 dargestellt werden.

Mehrere Probleme treten dabei auf: Einmal gibt es wenig Vorarbeiten, die sich mit dem Beruf des Musiklehrers, geschweige denn mit Musiklehrerinnen, in dieser Zeit beschäftigen, außerdem ist es die Art der Quellen selbst, zu deren Bedeutung und Auswertung wir heute nicht immer direkten Zugang haben.

Die bisher vorliegenden Arbeiten bringen lediglich in Ansätzen Hinweise auf unterrichtend tätige Frauen, angefangen mit Annemarie Krilles Schrift *Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung und Musikausübung der deutschen Frau*[6], der ersten Untersuchung, die sich mit dem deutschsprachigen Raum beschäftigt und sich 1938 noch auf keinerlei besondere Vorarbeiten stützen konnte. Als Lehrerin nennt Krille an erster Stelle Anna Magdalena Bach, die ihre Kinder unterwies, wenn dem geschäftigen Vater die nötige Zeit dazu fehlte. Auch Nina d'Aubigny von Engelbrunners, „Frau von Schadens" und Louise Reichardts musikpädagogische Tätigkeit werden genannt. In seiner *Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert* beschäftigt sich Michael Roske ausführlich mit der „Hinwendung zum Beruf des außerschulischen, privaten Musiklehrers"[7]. Dabei geht er auch auf „das Stereotyp der klavierspielenden höheren Töchter im 19. Jahrhundert"[8] und die sich in diesem Zusammenhang herausbildende Gruppe der Privatmusiklehrerinnen ein[9]. In seinen Statistiken und Erläuterungen findet ferner die „zögernde Feminisierung auch dieses Berufszweiges"[10] eine kurze Erwähnung. Peter Reichelt[11], der sich in *Frau und Musikausübung im 18. Jahrhundert* auf die Arbeiten Eva Riegers und Freia Hoffmanns[12] (s. u.) stützen konnte, erwähnt Marianne von Martinez und ihre 1796 gegründete „Singschule", Louise Reichardts Musikschule für Frauen in Hamburg, Elise Müllers Mädchenerziehungsanstalt in Bremen und die Wiener Musikschule der Maria Theresia Paradis. Luise Reichardt und Nina d'Aubigny von Engelbrunner spricht er eine Rolle als Vorreiterin in der Entwicklung der Gesangsausbildung der Frau zu. Außerdem stellt er fest, dass die Aufnahme von Schülerinnen am Pariser *Conservatoire* im Vergleich zu den deutschen Institutionen deutlich liberaler gehandhabt wurde.

---

6 Annemarie Krille, *Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung und Musikübung der deutschen Frau (von 1750 bis 1820)*, Berlin 1938.

7 Roske, S. 16.

8 Ebd.

9 Roske, S. 227.

10 Roske, S. 144.

11 Peter Reichelt, Frau und Musikausübung im 18. Jahrhundert, in: Siegrid Düll, Walter Pass, Josef Wallnig (Hrsg.), *Zwischen Nähkästchen und Pianoforte. Musikkultur im Wirkungskreis der Frau*, Sankt Augustin 1998.

12 Rieger und Hoffmann.

Für Frankreich gibt es deutlich weniger Vorarbeiten. Constant Pierre beschreibt in seinem Buch *Le Conservatoire nationale de Musique et de Déclamation* von 1900[13] die Entwicklung dieses Ausbildungsinstituts. Er gibt umfangreiches Listenmaterial zu Lehrpersonen, Studierenden und Wettbewerbspreisträgern. Darunter sind zahlreiche Namen von Frauen zu finden; eine Auswertung dieser Tatsache findet aber nicht statt.

Die Geschichte niederländischer Musikerinnen wurde von Helen H. Metzelaar in ihrer *From Private to Public Spheres. Exploring Women's Role in Dutch Musical Life from c. 1700 to c. 1880* betitelten Studie aufgearbeitet.[14] Von ihren drei ausführlichen Fallstudien gilt eine der Pianistin, Komponistin, Chorleiterin und Musiklehrerin Gertrude van den Bergh, deren pädagogisches Wirken bei Metzelaar eine eingehende Würdigung erfährt.

Die Musikgeschichte der Schweiz ist an sich ein Thema, das noch ausführlicher Forschungsarbeiten bedarf. Zu einigen wenigen Städten existieren Einzelstudien, etwa von Edouard-M. Fallet zu Neuenburg (*La Vie musicale au Pays de Neuchâtel du XIIIe à la fin du XVIIIe siècle* von 1936) oder Jacques Burdet zu Lausanne (*La Musique dans le Pays de Vaud sous le Régime Bernois 1536–1798* von 1963). Beide beschäftigen sich auch mit den Unterrichtsgegebenheiten des 18. Jahrhunderts und zählen Lehrpersonen auf, die im Falle der Französischen Schweiz üblicherweise aus dem Ausland kamen. Darunter befinden sich auch einige Frauen.

Die meisten Untersuchungen behandeln allerdings Musikerinnen und Komponistinnen unter anderen Gesichtspunkten. So wird weitaus häufiger der Unterricht behandelt, den Frauen genossen, als dass eine Lehrtätigkeit auch nur erwähnt würde. Da natürlich die musikalische Ausbildung, die eine Lehrerin in ihrer Kindheit und Jugend erfuhr, größten Einfluss auf ihre eigene Tätigkeit und ihre Möglichkeiten zu professionellem Unterrichten nahm, sind diese Untersuchungen selbstverständlich auch von Interesse. Peter Schleuning etwa geht in *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*[15] auf die speziell für das ‚weibliche Geschlecht' angefertigten Kompositionen ein, hauptsächlich Lieder und kleine Clavierstücke und thematisiert, wie durch entsprechende Titel der Kompositionen eine verbesserte Verkaufsstrategie gewährleistet werden sollte. Mit den speziell an Frauen adressierten Werken versuchte man gleichzeitig, das Niveau des Musizierens festzulegen: Leichte, kurze Stücke in einfachen Tonarten und für die kleine Frauenhand geeignet[16] wurden als passend befunden. Auch er erwähnt die Möglichkeit, dass Frauen als Musikpädagoginnen Geld verdienen konnten, verlegt diese Phase aber in der Hauptsache ins 19. Jahrhundert.[17] Freia Hoffmann beschäftigt sich in *Instrument und Körper* aus dem

---

13 Pierre.
14 Metzelaar.
15 Schleuning.
16 Schleuning, S. 219–222.
17 Schleuning, S. 242.

Jahre 1991[18] mit der Geschichte der ‚Frauenzimmer-Instrumente', den bürgerlichen Anstandsregeln, die das Musizieren von Frauen bestimmten, der Rolle der Instrumentalistinnen im Konzertleben und den Bedingungen auf dem Weg zur Professionalisierung. An mehreren Stellen geht sie auf Fragen des Unterrichts ein. Sie erläutert die Möglichkeit, dass Frauen durch Unterricht oder öffentliche Auftritte Geld verdienen konnten, sollte die finanzielle Versorgung durch einen Mann nicht gewährleistet sein. Ein Kapitel ist dem „Privatunterricht" gewidmet, in dem nicht nur die Musikschulen von Elise Müller und Maria Theresia Paradis genannt werden, sondern auch auf die Lernformen, in denen Mädchen sich Instrumentalspiel und Gesang aneignen konnten, eingegangen wird. Anhand mehrerer Beispiele[19] berichtet Hoffmann über das Lernen zu Haus, etwa über die Möglichkeit des Ausnutzens der Unterrichtsstunden, welche die Brüder erhielten. Ein guter Grundlagenunterricht war notwendig, damit eine Frau später die Möglichkeit hatte, mit musikalischer Tätigkeit den Lebensunterhalt zu verdienen. Hier waren besonders die Mädchen im Vorteil, die in einer Musikerfamilie aufwuchsen. Hoffmann zählt außerdem von Frauen verfasste Musiklehrwerke auf.[20] Es wird nicht weiter verfolgt, inwieweit sich hinter der musikschriftstellerischen auch eine musikpädagogische Arbeit verbarg.

Einige Arbeiten beschäftigen sich mit der Frage, welche musikalischen Möglichkeiten Frauen des 18. und angehenden 19. Jahrhunderts offen standen. Besonders ausführlich werden Musikerinnen in der *Versailles et les Musiciens du Roi 1661–1733* betitelte Untersuchung Marcelle Benoits behandelt.[21] Ein Kapitel ist speziell den bei Hofe musizierenden Frauen gewidmet – zumeist Sängerinnen. Benoit führt aus, dass die meisten Musikerinnen aus Musikerfamilien stammten, und beschreibt die Rolle des Cembalos als beliebtes Fraueninstrument.[22] Genannt werden die Clavierspielerinnen Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre, Marie Françoise Certain, Élisabeth Sophie Chéron sowie Marie Madeleine und Marguerite-Antoinette Couperin. Im deutschen Raum war es Eva Rieger, die in *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung* einen großen Abschnitt der „Frau im musikpädagogischen Bereich"[23] widmete. Sie fasst zusammen: „Singen und Klavierspielen gehörten durchaus zur Mädchenerziehung, doch durften diese Fähigkeiten den Haus-

---

18 Hoffmann.

19 Hoffmann, S. 265.

20 Hoffmann, S. 239.

21 Benoit.

22 « Le clavecin, noble, secret, raffiné, va à l'encontre des effusions. Sa voix porte peu; il favorise le détail. Il excelle dans la danse et le portrait, la description et l'évocation, l'émotion et le rêve, la grandeur et la tendresse. Il réussit dans le trait incisif comme dans l'appoggiature langoureuse. Dans ce domaine, les femmes se sentent à l'aise. » Benoit, S. 260.

23 Rieger, S. 20–104.

gebrauch nicht überschreiten."[24] Die dazu nötigen Kenntnisse wurden oft von Gouvernanten, die selbst nur eine schmale Ausbildung genossen hatten, vermittelt.[25] Rieger spricht hier eine häufig anzutreffende Berufskombination von Gouvernante und Musiklehrerin an.

Oft genug allerdings bleiben Geschlechteraspekte gänzlich unberücksichtigt, etwa bei Georg Sowas ausführlicher Arbeit über die *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland*[26], die gründlich recherchiert und aufgearbeitet Ergebnisse zu dem Zeitrahmen 1800 bis 1843 präsentiert. Die von Frauen in dieser Zeit gegründeten und geleiteten Musikschulen bleiben allerdings unerwähnt. Dies holte Freia Hoffmann in ihrem Aufsatz über *Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten für Musikerinnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*[27] nach. Sie referiert hier u. a. über drei von Musikerinnen gegründete private Musikschulen. Es handelt sich um die Mädchenerziehungsanstalt Elise Müllers in Bremen, die Musikschule, die Maria Theresia Paradis 1808 bis 1824 in Wien unterhielt und Louise Reichardts Musikschule für Frauen in Hamburg. Elise Müller und Maria Theresia Paradis waren hauptsächlich als Clavierspielerinnen bekannt und unterrichteten demzufolge viele Schülerinnen am Tasteninstrument. Bei Reichardts Musikschule handelte es sich vornehmlich um eine Singschule, doch bot sie auch Clavierstunden an, um ihre Einnahmen aufzubessern.[28] Hoffmann berichtet kurz über diese Schulen und legt dabei einen Schwerpunkt auf deren Öffentlichkeitswirkung. Theophil Antonicek geht in seinem Aufsatz *Musik in Pädagogik und Unterricht des 18. Jahrhunderts*[29] ausschließlich von männlichen Lehrkräften aus und verzichtet auf Geschlechterdifferenzierungen. Er weist auf verschiedene Parameter hin, nach denen Musikunterricht im 18. Jahrhundert differenziert werden sollte: Ist die Unterweisung auf Musik beschränkt oder nicht, richtet sich die Ausbildung an Berufsmusiker oder Liebhaber, handelt es sich um Einzel- oder Gruppenunterricht? Welches ist die soziale Stellung der Unterrichtenden und Schülern? Handelt es sich um theoretischen oder praktischen Unterricht? Dem *Privatmusiklehrer – Nur ein armer Schlucker?* widmet auch Walter Salmen 1997 ein kurzes Kapitel[30], in dem Frauen aber diesmal lediglich hinsichtlich des Rollenverhältnisses Lehrer und Schülerin thematisiert werden.

Bei den wenigen Autoren, die sich neben Burdet und Fallet (s. o.) mit dem Musikleben in der Schweiz beschäftigen, sind meist nur Hinweise auf die örtliche

---

24 Rieger, S. 49.

25 Rieger, S. 50.

26 Sowa.

27 Hoffmann IAM.

28 Siehe auch Boffo-Stetter, S. 84.

29 Theophil Antonicek, Musik in Pädagogik und Unterricht des 18. Jahrhunderts, in: Gunda Barth-Scalmani (Hrsg.), *Genie und Alltag, bürgerliche Stadtkultur zur Mozartzeit*, Salzburg 1994, S. 295–315.

30 Salmen, S. 158–160.

Musikpraxis allgemein zu finden.[31] Max Fehr nennt Namen von (ausschließlich männlichen) Musiklehrern und einigen Schülerinnen. Bei Zulauf kommt mit dem offiziellen Musikunterricht immerhin auch die „Singmeisterin“ an Berner Schulen zur Sprache. Antoine-E. Cherbuliez geht in seiner *Geschichte der Musikpädagogik in der Schweiz* ebenfalls intensiv auf die Entwicklung des Gesangsunterrichts in der Schweiz im 18. Jahrhundert ein. Er zählt mehrere Instrumentallehrer, aber keine Lehrerinnen auf.

Neben diesen allgemeinen Abhandlungen gibt es bereits einige Studien zu einzelnen Komponistinnen und Musikerinnen, die auch deren Lehrtätigkeit beleuchten. Die meisten von ihnen konzentrieren sich auf die Wende zum 19. Jahrhundert und enthalten wenig oder keine Informationen zu früherer Zeit. Die Ausnahmen stammen größtenteils aus Frankreich: Charles Bouvet beschäftigte sich intensiv mit der Pariser Musikerfamilie Couperin. Seine Studien *Les Couperin* von 1919, *Nouveaux Documents sur les Couperin* von 1933 und besonders *Les deux d'Anglebert et Marguerite-Antoinette Couperin* von 1928[32] bringen eine Fülle von Dokumentationsmaterial über die musikalischen und auch Lehrtätigkeiten der Frauen dieser Familie, ohne diese jedoch im Einzelnen auszuwerten. Catherine Cessac weist in ihrer ausführlichen Biografie zu *Elisabeth Jacquet de la Guerre. Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV.*[33] zwar häufig darauf hin, dass die Musikerin in dem einen oder anderen Lebensabschnitt unterrichtet habe, diese Hinweise sind jedoch auch auf Nachfrage bei der Autorin in einigen Fällen leider nicht belegbar.

Gute Vorarbeiten gibt es zu Maria Theresia Paradis. Hermann Ullrich befasst sich in seinem Aufsatz *Die Musikpädagogin*[34] mit ihrer Methode, dem Unterrichtsmaterial, dem von ihr verwendeten Instrumentarium und ihren Literaturkenntnissen. Er konnte erfreulich viele biografische Informationen sammeln, die als Grundlage zu Vergleichen dienen können. Marion Fürst hat dieses Material aufgegriffen und durch eigene Studien ergänzt. In ihrer im Jahr 2005 erschienenen Biografie[35] führt sie viele Dokumente und Fakten zur Unterrichtstätigkeit der blinden Künstlerin an, die jedoch nicht unter Geschlechteraspekten ausgewertet werden. Iris Boffo-Stetter beschäftigte sich ausführlich mit Louise Reichardts musikpädagogischem Wirken.[36] Sie konnte anhand zahlreicher erhaltener Briefe wichtige Details zusammentragen und auswerten. Nach der Schulgründung vervollkommnete Reichardt ihr Clavier-

---

31 Briner, Capitani, Capitani/Oester, Cherbuliez, Fehr, Zulauf, außerdem François de Capitani, Realitäten des Musiklebens und der Musikausübung in der Schweiz des 18. Jahrhunderts am Beispiel Bern, in: Anselm Gerhard, Annette Landau (Hrsg.), *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, Zürich 2000, S. 145–154.

32 Bouvet, Bouvet Coup. und Bouvet AC.

33 Cessac.

34 Ullrich.

35 Fürst.

36 Boffo-Stetter.

spiel, um auch auf diesem Instrument unterrichten zu können und in der Lage zu sein, ihre Schülerinnen und Schüler adäquat zu akkompagnieren. Boffo-Stetter bringt wertvolle Hinweise zu Reichardts Beweggründen und ihrer wirtschaftlichen Situation, aber auch eine informative Darstellung der Schwierigkeiten, die Frauen mit musikpädagogischen Ambitionen zu bewältigen hatten. Manfred Elsbergers Untersuchung über Nina d'Aubigny von Engelbrunner widmet sich vornehmlich den gesangspädagogischen Aspekten ihres Hauptwerkes *Briefe an Natalie über den Gesang*. Er nennt aber neben kurzen biografischen Details über d'Aubignys Clavierschülerinnen und Schüler auch allgemeine Aspekte, die für Vergleiche von Interesse sind.

Die übrigen biografischen Untersuchungen, die zu einigen Frauen aus der Gruppe der Clavierlehrerinnen vorliegen, beschäftigen sich eher mit deren Befähigung zum Komponieren, ihren Werken oder Erfolgen auf Bühne und Konzertpodium. Letztendlich war es auch im 17. und 18. Jahrhundert nicht die Lehrtätigkeit einer Person, die für die Öffentlichkeit oder Nachwelt beschrieben und dargestellt wurde, sondern es waren auch damals schon die publikumswirksamen Bereiche, die dokumentiert wurden und bis heute (zumindest in Ansätzen) nachvollziehbar sind.

Die Spuren der Unterrichtstätigkeit sind dagegen an anderen Stellen zu suchen: in Biografien von Schülerinnen oder Schülern etwa, deren Leben entweder durch ihre gesellschaftliche Stellung oder durch ihr musikalisches (meist kompositorisches) Können überliefert ist, in Briefen und Selbstzeugnissen, in Zeitungsberichten, die manchmal auch die Namen von Lehrpersonen der Konzertierenden nennen, in frühen Lexika, in Frankreich in Adressverzeichnissen, in der Französischen Schweiz in den *Tolerance* genannten Arbeitserlaubnissen. Es handelt sich um kleine Mosaiksteine, die es in oft völlig anders geartetem Kontext zu finden gilt. Auch die Bewertung dieser Quellen ist nicht immer leicht und stellt einen weiteren Problempunkt dar: Die Hinweise sind nicht tradiert, um das Umfeld oder die Nachwelt über ein bestimmtes Phänomen zu informieren, wie dies etwa bei Konzertberichten der Fall ist, sondern es handelt sich um Einzelheiten, die immer in einem anders gearteten Kontext stehen, den es bei der Bewertung der Information zu berücksichtigen gilt. Es liegt in der Natur dieser Art von Quellenmaterial, dass es kaum möglich ist, umfassende Bereiche aus dem Leben und Wirken einer größeren Anzahl von Lehrerinnen einander gegenüber zu stellen. In dieser Arbeit sind daher die vergleichbaren Elemente herausgegriffen und möglichst in einen größeren Zusammenhang eingebettet worden. Es handelt sich somit um viele kleine Bausteine, die zusammen ein Bild ergeben, das, obgleich vielfältig, stimmig erscheint. Durch weitere biografische Untersuchungen wird es sicher möglich sein, das Puzzle in späteren Arbeiten zu erweitern und zu vervollständigen.

Die Schreibweise ‚Clavierlehrerin' ist bewusst im Unterschied zur ‚Klavierlehrerin' des 19. Jahrhunderts gewählt, da vor 1800 alle üblichen Tasteninstrumente wie Cembalo, Clavichord, Orgel und Pianoforte oder Hammerclavier unter dem Oberbegriff ‚Clavier' zusammengefasst werden können. Man wird nicht fehlgehen, in

der Frühzeit darunter eher Cembalo und Clavichord, im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer stärker und nach 1800 fast ausschließlich das Hammerclavier zu verstehen. Der Übergang vom einen zum anderen Instrumententypus vollzog sich sowohl geografisch als auch innerhalb der Bevölkerungsgruppen unterschiedlich und hatte keine Auswirkungen auf die Arbeit der Clavierlehrerinnen an sich, sodass eine umfassende Spezifizierung an dieser Stelle überflüssig erscheint. Tatsache ist, dass sich erst nach 1800, mit den immer größer und voluminöser werdenden Tasteninstrumenten, der Beruf der Klavierlehrerin oder des Klavierlehrers entscheidend änderte und formte.[37] Das deutlich stabilere, schwerere und lautere neue Instrument schuf auf der einen Seite die Basis für das Virtuosentum im Konzertsaal, zu dem nur wenige Musiker oder Virtuosinnen wie z. B. Clara Schumann den Weg fanden. Andererseits war das Tafelclavier genannte kleinere Schwesterinstrument, das den meisten höheren Töchtern für ihr obligatorisches Klavierspiel zur Verfügung stand, häufig mit einer solch minderwertigen Mechanik ausgestattet, dass der Spielkunst oft schon hierin und nicht nur in der Lust oder Unlust der Lernenden Grenzen gesetzt waren. Die Rückwirkungen auf viele der – in der Regel – Mädchen und Frauen unterrichtenden Klavierlehrerinnen sind aus dem 19. Jahrhundert bekannt.[38] Der Beruf hatte sich nach 1800 als solcher etabliert und in seinem Wesen so stark verändert, dass Michael Roske für den Bereich des musikalischen Anfangsunterrichtes sogar von der Feminisierung des Berufes spricht.[39] Die ‚Klavierlehrerin' wurde zu einem typischen Frauenberuf[40], der deutlich von einer Laufbahn als Virtuosin getrennt betrachtet wurde, das Klavier selbst, bzw. die daran spielende Frau zu einem festen Bestandteil der Literatur.[41]

Einen weiteren Aspekt gilt es zu vermerken: Clavier und Harfe sind in Bezug auf die Unterrichtstätigkeit von Frauen über weite Strecken eng miteinander verbunden. Einerseits galt die Harfe aufgrund ihrer Klangeigenschaften und dekorativen Ausstattung als ausgesprochen weibliches Instrument – nicht umsonst ist der Prozentsatz der Virtuosinnen hier ungleich höher als bei fast allen anderen Instrumenten. Anderseits sind auch die Kompositionen dieser beiden Instrumententypen stilistisch so eng miteinander verbunden, dass man im 18. Jahrhundert oft genug auf Kompo-

---

37 Dass die gesellschaftlichen Verhältnisse sich ebenso gewandelt hatten und zu diesen Änderungen im Berufsbild des Musiklehrers beitrugen, sei nur am Rande erwähnt und ist bei Roske und Roske USM ausführlich nachzulesen.

38 Siehe dazu auch Rieger, S. 67–68.

39 Roske, S. 227.

40 Siehe Roske USM, S. 172–174.

41 Eine Betrachtung zu Frauen am Klavier – ein Motiv in Kunst und Literatur findet sich in Stefana Sabin, *Frauen am Klavier. Skizze einer Kulturgeschichte*, Frankfurt/Main-Leipzig 1998, S. 47–76. Für die engl. Literatur gibt es zu diesem Thema eine sehr ausführliche Studie von Mary Burgan, Heroines at the Piano: Women and Music in Nineteenth-Century Fiction, in: *Victorian Studies* 1986, S. 51–76.

sitionen „für Clavier und/oder Harfe“ stößt.[42] Titel wie Marie-Élisabeth Clérys *Trois Sonates pour la Harpe ou Piano-Forté avec Accompagnement de Violon* op. 1[43] sind im 18. Jahrhundert durchaus typisch.

Da viele der clavierspielenden Frauen ebenfalls das Spiel auf der Harfe erlernten, oft beide Instrumente (nach vergleichbarer Methode) unterrichteten und diese beiden Tätigkeiten meist nicht voneinander zu trennen sind, werden Clavierspielerinnen, die auch Harfe unterrichteten ebenso wie Harfenistinnen, die daneben möglicherweise Clavierunterricht erteilten, berücksichtigt. Zusätzliche biografische Angaben zu den Lehrerinnen können im Anhang nachgelesen werden.

Die Untersuchungen sind nach geografischen Gesichtspunkten geordnet. Dies liegt daran, dass die Entwicklung der Musizierpraxis der Frauen ebenso wie deren Neudefinition mittels Geschlechterrolle zunächst von Frankreich ausging. Hier gab es eine lange Tradition auf höchstem Niveau musizierender Frauen, die innerhalb ihrer Familien – üblicherweise Musikerfamilien – durchaus auch professionell, sogar an einem Instrument wie der Orgel, tätig waren. Sie nahmen teil am Beruf des Vaters oder Ehemannes, waren als Witwe oder unverheiratet gebliebene Frau eigenständig tätig und nahmen somit im sozialen Gefüge eine Sonderrolle ein. Daran änderten auch die neuen Überlegungen zu Erziehung und Pädagogik oder das herrschende Rollenbild der Frau nichts. Als Musikerin oder Musiklehrerin konnte eine Frau hier wie in den von Frankreich beeinflussten Ländern wie der Französischen Schweiz durchaus hohes Ansehen genießen und gleichermaßen als Frau geachtet sein. Dieser Umstand spiegelt sich auch im Tenor der überlieferten Quellen wider.

In Deutschland und Österreich dagegen suchten die Denker, Philosophen und Theoretiker die französischen Idealvorstellungen nicht nur nachzuahmen, sondern sie gleichsam zu übertreffen. Die daraus resultierende Reduktion der Frau auf ihre Rolle als Hausfrau, Gattin und Mutter war weitaus größer und weitreichender als in Frankreich, wo zudem noch die Revolution zu Ende des 18. Jahrhunderts andere Problemstellungen in den Vordergrund rückte. Was in Frankreich auf der Grundlage von Tradition und den tatsächlichen Bedürfnissen (des Hofes, Adels und allgemein der höheren Stände nach musikalischem Zeitvertreib), durch Diskussionen über Geschlechterfragen etwa im Rahmen der *Querelle des femmes* und neue pädagogische Konzepte angedacht wurde oder begonnen hatte, wurde in Deutschland weiter durchdacht, in ein Konzept gebracht und systematisch durchgesetzt. Berufstätigkeit und künstlerische Praxis von Frauen unterlagen dadurch einem weitaus größeren Erklärungsbedarf. Beide wurden immer wieder öffentlich diskutiert und bewertet und besaßen damit erheblich schlechtere Voraussetzungen. Die Folgen dieser Entwicklung sind bis heute spürbar.

---

42 Siehe *Harfenmusik*, in: MGG 1999.

43 BNF Sign. A 33601, R 54118.

Gedicht zu Ehren der Cembalistin und Clavierlehrerin Marguerite-Antoinette Couperin, abgedruckt im *Mercure de France*, Juni 1742

A Mlle Couprin, Maîtresse de Clavecin de Mesdames de France.

Stances irregulieres
Aujourd'hui la vérité
Nous fait croire, sçavante Fée,
Ce que la Fable sur Orphée
Nous a toujours tant vanté.

Jadis, aux sons harmonieux
Du fameux Chantre de Thrace,
Les Tigres suivoient la trace
De ses pas victorieux.

Plongé dans de tristes allarmes,
Il gémissoit sur son malheur;
Mais c'étoit de la douleur
Que sa Lyre empruntoit ses charmes.

Sous le sombre & cruel caprice,
Qui causa tous ses regrets,
Sans la perte d'Euridice
Ses chants auroient eû moins d'attraits.

Pour vous, dans l'heureux partage
Qui fait votre unique plaisir,
De votre glorieux loisir
Vous faites un noble usage.

Ce ne sont point des Bois rustiques
Qui répetent vos Chansons;
Ce sont des Palais magnifiques
Qui servent d'Echos à vos sons.

Je ne goûte plus le Miracle
Des Animaux aprivoisés;
Un plus illustre Spectacle
Frape mes sens désabusés;

Je vois d'augustes Princesses
Toucher les ressorts divers,
Qui sous vos mains enchanteresses
Forment d'agréables Concerts.

unregelmäßige Strophen
Heute, wissende Fee,
Lässt uns die Wirklichkeit glauben,
Was die Fabel von Orpheus
Schon immer rühmte.

Einst folgten unter den harmonischen Klängen
Des berühmten thrakischen Sängers
Die Tiger der Spur
Seiner siegreichen Schritte.

Gefallen in traurige Unruhe
Seufzte er über sein Unglück;
doch es war der Schmerz,
Den seine Leier hervorzauberte.

Unter der düsteren und grausamen Laune,
Die all seine Klagen bewirkt,
Wären seine Lieder ohne den Verlust Euridices
Weniger anziehend.

Was Euch betrifft, so macht Ihr von der
Glücklichen Aufteilung Eurer glorreichen Muße,
Die Euch einzigartige Freude bereitet
Einen noblen Gebrauch.

Es sind nicht die einfachen Wälder,
Die Eure Lieder wiedergeben –
Es sind die großartigen Paläste,
Die Euren Klängen als Echo dienen.

Ich finde kaum mehr Gefallen am Wunder
Gezähmter Tiere;
ein glänzenderes Schauspiel
nimmt meine enttäuschten Sinne gefangen.

Ich sehe erlauchte Prinzessinnen
Verschiedene Bereiche berühren,
Die unter Euren Zauberhänden
Angenehm zusammen klingen.

Ainsi, quand de votre coté,
Vous formez leur tendre jeunesse,
Elles travaillent sans cesse
A votre immortalité.

Parmi les noms éclatants
Votre nom trouvera place;
Et, sans qu'aucun autre l'efface,
Sera le vainquer des tems.
LE MIÈRE.

So wie Ihr Eurerseits
Ihre zarte Jugend formt,
Arbeiten sie ohne Unterlass
An Eurer Unsterblichkeit.

Unter allen glänzenden Namen
Findet auch der Eurige Platz
Und er wird, ohne dass ein anderer ihn auslöscht,
Die Zeiten überdauern.
LE MIÈRE. [44]

[44] MdF, S. 1315–1317, Übers.: C. S. & Ch. S.

Teil I

Die Entwicklung in Frankreich

1 Musikerinnen in Frankreich

1.1 Erziehung französischer Mädchen

Kennzeichnend für die Bildungsbestrebungen des 17. Jahrhunderts in Frankreich (wobei Frankreich beinahe als Synonym für Paris zu lesen ist) ist die gemeinsame Arbeit von Kirche und Staat an der Einrichtung eines öffentlichen Schulwesens. In jedem größeren Ort – so die Idealvorstellung – sollte allen Kindern, Jungen wie Mädchen, eine Schule offen stehen, deren Besuch kein oder nur wenig Geld kostete. Waren die in diesen Grundschulen vermittelten Kenntnisse auch sehr gering, so kann man dennoch von einer „Alphabetisierung breiter Bevölkerungsschichten“[45] sprechen.

Das durchschnittliche Heiratsalter lag zur Zeit Louis XIV. sehr hoch – bei Männern bei 27, bei Frauen bei etwa 24 ½ Jahren. Die Sterblichkeitsrate war besonders groß bei Neugeborenen, Kleinkindern unter fünf Jahren und Alten. Im Schnitt bekam jedes Ehepaar mindestens sechs Kinder. Die ersten sieben Lebensjahre des Kindes galten als *l'âge d'innocence,* die ‚Zeit der Unschuld' oder *l'âge tendre,* das zarte Kindesalter. Mit sieben Jahren traten Kinder in das *âge de raison* ein, sie wurden aus religiöser Sicht mündig, konnten nach den kirchlichen Vorstellungen unterscheiden zwischen Gut und Böse, konnten Gutes ebenso tun wie Sünden begehen, Reue empfinden, Buße tun. Für Jungen begann die Pubertät mit etwa 14, volljährig waren sie mit 25 Jahren. Mädchen galten bereits mit zwölf Jahren als heiratsfähig. Mit 20 „erblühten die Frauen zu ihrer vollen Reife“ und galten bereits ab den frühen dreißiger Jahren nicht mehr als jung. Mit 40 Jahren begann die „Haut zu welken“ und „um die Schönheit der Frau war es geschehen“.[46] Ehepartner gehörten üblicherweise derselben Generation und Schicht an, obwohl eine *Mesalliance,* eine Heirat aus unterschiedlichem sozialem Milieu, kein so schlimmes Vergehen wie in Deutschland darstellte. Die zukünftigen Ehepartner wurden von den Eltern ausgesucht. Eine Heirat war wichtig für die spätere Versorgung – hinsichtlich Pflege und Umsorgung für den Mann, aus finanzieller Notwendigkeit für die Frau.[47]

Für Mädchen, egal aus welcher Gesellschaftsschicht, war trotz der allgemeinen Bildungsbestrebungen ein geringeres Wissen vorgesehen. Ihnen waren vor allem jene Fertigkeiten zugedacht, die sich auf den häuslichen Bereich beschränkten. Von ihren Müttern erlernten sie alle Alltagsgeschäfte wie Kochen, Wäsche machen, Stopfen, Handarbeiten oder die Kinder- und Krankenpflege. Sie waren an der Arbeit und am Familienverdienst beteiligt und für manches junge Mädchen kam diese häusliche Tätigkeit einer Lehre gleich. Wie regelmäßig und strukturiert ein darüber hinaus gehender Unterricht stattfand, hing vom Elternhaus ab. War die Familie begüterter, so holte man – hatten die Eltern nicht selbst Vergnügen an der Unterwei-

---

45 Bluche, S. 186.

46 Bluche, S. 119.

47 Bluche, S. 116–120.

sung ihrer Kinder – gern professionelle Privatlehrer ins Haus, die neben dem Allgemeinwissen auch Lektionen in Malerei, Tanz und Musik erteilten. Wurden Brüder gemeinsam mit den Mädchen unterrichtet, so war dies dem Wissensstand Letzterer nur zuträglich. Die häuslichen Fertigkeiten und Kenntnisse der Mädchen dienten dazu, die von der Kirche bestimmten christlichen familiären Strukturen zu sichern und für die nächste Generation zu bewahren. Soziale Unterschiede wurden dabei von den Diskussionen um die Geschlechterfrage in den Hintergrund gedrängt.[48]

Die Fragen drehten sich um die Themen: Wozu sind Frauen von ihrer Natur her bestimmt? Was ist das eigentliche Wesen der Frau und worin unterscheidet es sich von dem des Mannes? Sollen Frauen ebenso intellektuell sein wie Männer? Sind sie als soziale Wesen zu betrachten oder nicht? Und wie sollte eine dementsprechende geeignete Mädchenerziehung aussehen? Die Diskussion erstreckte sich somit auf verschiedene Bereiche: den medizinischen, also rein körperlichen Aspekt, den philosophischen, gesellschaftlichen, sozialen wie den intellektuellen. Sie erfolgte am Hof, in den Salons, an Akademien und Universitäten ebenso wie im Alltagsleben.

Ein Beispiel aus Jean-Baptiste Poquelin Molières *L'École des femmes* (Die Schule der Frauen) von 1663 zeigt zugespitzt die Fragestellungen auf, die die Menschen des ausgehenden 17. Jahrhunderts in der Frauenfrage bewegten:

„*Arnulf:* Wer eine Dumme freit, der eben ist nicht dumm.
Ich glaub als guter Christ an Eurer Gattin Treue;
Doch – eine Frau von Welt ist eben, was ich scheue.
Ich weiß, wie mancher Mann in tausend Nöten schwitzt,
Nur weil die Frau vom Haus zuviel Talent besitzt.
Wie? Soll ich mich vielleicht mit 'ner Gelehrten plagen,
Der nichts als ‚Assembleen' und ‚Réunions' behagen?
Die zierlich Prosa schreibt und gar noch Reime dreht,
Schöngeister mir ins Haus und Kavaliere lädt?
Im Winkel darf dann *ich* als ‚Gatte von Madame'
Gleich einem Heiligen stehn, der aus der Mode kam?
Nein, nein! Kein hoher Geist, davor bewahr' mich Gott!
Die Frau, die Verse schreibt, weiß mehr, als was ihr not.
Ich will, daß *meine* Frau, durch wenig Witz geleitet,
Nicht einmal wissen soll, was Vers und Reim bedeutet.
Ja, spielte man im Kreis das Spiel: ‚Was bringt die Zeitung?'
Wo jeder ‚Leitung' ruft, ‚Verbreitung', ‚Vorbereitung',
So wünsch ich mir bei Gott, sie sagt: ‚'nen Kuchenschnitz.'
Kurzum, ich möchte sie vollkommen ohne Witz.
Genug, sofern sie nur, um klar mich auszudrücken,
Gebet- und Kochbuch kennt, mich lieben, nähen, stricken.
Chrysald: Um solchen Schnickschnack wollt Ihr eine Närrin frein?
Arnulf: Ja, laßt sie lieber dumm und sündenhäßlich sein,

[48] S. a. Sonnet, S. 119.

Als eine schöne Frau, die obendrein noch klug.
Chrysald: Doch Geist und Schönheit ...
Arnulf: Mir ist Ehrbarkeit genug.“[49]

Diskussion um die Bildung der Frau

Viele Autoren und Autorinnen wie etwa Jacques Du Bosc, Madeleine de Scudery, Marie de Gournay, François Poulain de la Barre oder Jacquette Guillaume machten sich für die Frauenbildung stark. So betont beispielsweise François Poulin de la Barre die bereits in der Bibel manifestierte generelle Gleichheit der Geschlechter, führt aber gleichzeitig aus, dass gewohnheitsmäßig das Geschlecht, welches weniger Geist und Fähigkeiten besitze, vom anderen abhänge.[50] Seiner Meinung nach herrsche allgemein das Vorurteil, die beiden Geschlechter seien nicht gleich(berechtigt). Betrachte man ihre derzeitigen Erscheinungen und Funktionen, so zeigten sich sowohl im Geist als auch im Körper Unterschiede. Jedermann, und auch die Frauen selbst, stimmten darin überein, dass das weibliche Geschlecht für Wissenschaften und Berufe nicht befähigt sei, dass Frauen weniger Verstand besäßen als Männer und diesen darum unterlegen seien: „Bittet man jeden einzelnen Mann zu sagen, was er von den Frauen allgemein denkt, und es aufrichtig auszusprechen, so wird er wahrscheinlich antworten, dass sie nur für uns [Männer] gemacht, nur zur Erziehung der Kleinkinder und zur Haushaltsführung geeignet seien.“[51] Dies ist jedoch laut Poulain de la Barre nichts anderes als eine auf einem Vorurteil begründete Tradition. Für ihn sind Frauen ebenso würdig, vollkommen und fähig wie Männer. Seine Argumentation stützt sich darauf, dass es durchaus, schaut man an den Hof und weg von den mittelmäßig begabten (und ausgebildeten) Frauen (die es ebenso gibt wie mittelmäßig begabte Männer) Damen von Geist und Talenten gibt. Ihnen spricht er einen „scharfen Sinn, Urteilsvermögen und Höflichkeit“ wie „einen umfassenden, feinen, delikaten und hilfreichen Verstand“ zu und mit ihnen kann man sich nach seiner Aussage über dieselben Themen wie mit Männern unterhalten. Ihre Begabung, so meint er, scheine „in einer natürlichen Proportion zu ihrem Stand“ zu stehen.[52] Die Unterschiede der Geschlechter betreffen laut Poulain de la Barre lediglich die der menschlichen Fortpflanzung dienenden Organe des Körpers, wäh-

---

49 Jean-Baptiste Poquelin Molière, *L'École des femmes*, Paris 1663, nach *Die Schule der Frauen*, dt. von Rudolf Alexander Schröder, Stuttgart 1982, S. 6–7.

50 Poulain de la Barre, S. 7 (*Avertissement*).

51 « Si l'on demande à chaque homme en particulier ce qu'il pense des femmes en general, et qu'il le veüille avoüer sincerement, il dira sans doute qu'elles ne sont faites que pour nous, et qu'elles ne sont gueres propres qu'à élever les enfans dans leur bas âge, et à prendre le soin du ménage. » Poulain de la Barre, S. 17, Übers.: C. S. & Ch./B. N.

52 « Il semble que leur genie soit proportionné naturellement à leur état. Avec la justesse, le discernement, et la politesse, elles ont un tour d'esprit, fin, delicat, aisé; et je ne sçay quoy de grand et de noble, qui leur est particulier. On diroit que les objets comme les hommes, ne s'approchent d'elles, qu'avec respect. » Poulain de la Barre, S. 37.

rend der Verstand selbst bei beiden gleich und damit ‚geschlechtslos' ist. Alle übrigen sichtbaren Unterschiede sind auf die Konstitution des Körpers, besonders aber die Erziehung und das Umfeld zurückzuführen. „Gott selbst hat den Geist mit dem Körper der Frau verbunden, ebenso wie mit dem des Mannes und beide nach denselben Gesetzen. Es sind die Gefühle, Leidenschaften und Wünsche, die diese Einheit ausmachen und der Verstand funktioniert in dem einen Geschlecht nicht anders als in dem anderen. Er ist zu denselben Dingen fähig."[53]

Für Poulain de la Barre folgt daraus, dass nach philosophischen Prinzipien betrachtet Frauen genauso gut für Wissen jeglicher Art geeignet sind wie Männer. Davon leitet der Autor ab, dass Frauen, je nach Neigung, zu kirchlichen, herrschaftlichen und juristischen Tätigkeiten und auch zum Lehrberuf Eignung haben: „Der einfachste und natürlichste Gebrauch, den man von seinem erlernten Wissen machen kann, ist, dieses an andere weiterzugeben. Wenn also Frauen an den Universitäten zusammen mit den Männern oder an eigens für sie eingerichteten Universitäten studiert hätten, könnten sie denselben Wissensstand besitzen und akademische Gerade der Theologie, der Medizin und in dem einen oder anderen Bereich des Rechts[54] erlangen. Ihr Talent, das ihnen dies Wissen zu erwerben ermöglichen würde, versetzte sie auch in die Lage, erfolgreich zu lehren. Sie fänden ansprechende Methoden und Wege, um ihr Wissen andern zu vermitteln. Sie fänden auf geschickte Weise die Stärken und Schwächen ihrer Schüler und könnten sich so auf deren (geistiges) Fassungsvermögen einstellen. Ihre Redegewandtheit, die eine der hervorragendsten Eigenschaften guter Lehrer ist, würde sie schlussendlich zu bewunderungswürdigen Lehrerinnen machen."[55] Auch für die Kindererziehung ist es

---

53 « Il est aisé de remarquer, que la difference des sexes ne regarde que le corps: n'y ayant proprement que cette partie qui serve à la production des hommes; et l'esprit ne faisant qu'y préter son consentement, et le faisant en tous de la mesme maniere, on peut conclure qu'il n'a point de sexe. [...] La constitution du Corps; mais particulierement l'éducation, l'exercise, et les impressions de tout ce qui nous environne estant par tout les causes naturelles et sensibles de tant de diversitez qui s'y remarquent. C'est Dieu qui unit l'Esprit au Corps de la femme, comme à celuy de l'homme, et qui l'y unit par les mesmes Loix. Ce sont les sentimens, les passions, et les volontez, qui font en entretiennent cette union, et l'esprit n'agissant pas autrement dans un sexe, que dans l'autre, il y est également capable des mesmes choses. » Poulain de la Barre, S. 59, 60, Übers.: C. S. & Ch./B. N.

54 Gemeint sind wohl Kirchen- und Staatsrecht.

55 « Le plus simple et le plus naturel usage que l'on puisse faire en public des sciences qu'on a bien apprises, c'est de les enseigner aux autres; et si les femmes avoient étudié dans les Universitez, avec les hommes, ou dans celles qu'on auroit établies pour elles en particulier, elles pourroient entrer dans les degrez, et prendre le tiltre de Docteur et de Maître en Theologie et en Medecine, en l'un et en l'autre Droit: et leur genie qui les dispose si avantageusement à apprendre, les disposeroit aussi à enseigner avec succez. Elle trouveroient des methodes et des biais insinuans pour inspirer leur doctrine; elles découvriroient adroitement le fort et le foible de leurs disciples, pour se proportionner à leur portée, et la facilité qu'elles ont à s'énoncer, et qui est un des plus excellens talens

wichtig, dass Frauen gebildet sind und ein gutes Urteilsvermögen besitzen, denn der Erfolg der Erziehung hängt immer von der Person ab, die für sie verantwortlich ist und zu wenige nur besitzen dazu das nötige Wissen und geeignete Methoden.

Etwa gleichzeitig zu dieser Diskussion entstanden, besonders im Pariser Quartier Marais, die Salons. Mme Anne Thérèse de Lambert, geborene Marquise de Marguenat de Courcelles beispielsweise, eine Schriftstellerin zur Zeit Louis XIV., eröffnete im Alter von über 60 Jahren ihren Salon in einem Flügel des *Hôtel de Nevers* in der Pariser Rue de Richelieu, der heutigen *Bibliothèque Nationale*. Sie führte ihn 23 Jahre lang bis zu ihrem Tod im Jahr 1733. In ihrem Dienstagskreis versammelten sich Künstler, Wissenschaftler und Schriftsteller wie z. B. Bernhard de Fontenelle oder François de Salignac de la Mothe Fénelon, die Autorinnen Catherine Bernard, Henriette de Castelnau, Comtesse de Murat und Charlotte-Rose Caumont de La Force, der Maler Antoine Watteau und der Komponist Jean-Philippe Rameau. Statt der üblichen Glücksspiele gab es bei Mme de Lambert ein exquisites Essen am Nachmittag, an das sich Lesungen und Diskussionen anschlossen. Seit etwa 1710 galt Mme de Lambert als die Frau, deren Bekanntschaft man einfach gemacht haben musste, wollte man in die *Académie française* aufgenommen werden.

Mme de Lambert hinterließ zahlreiche Schriften, in denen sie immer wieder die Geschlechterfrage berührt: Frauen müssen gleichberechtigt sein, müssen Geist und Bildung besitzen, da es nur so zu einem intellektuellen Austausch zwischen den Geschlechtern kommen kann. In dieser Funktion können Frauen etwa durch Salons Vorbilder sein. Sie bestätigt die Meinung anderer Autoren, Frauen besäßen mehr Gefühl und Geschmack als Männer, interpretiert diese Tatsache aber anders als viele ihrer Zeitgenossen: Laut Mme de Lambert führt dieses Mehr an Gefühl und Geschmack nicht etwa zu einer geringeren Möglichkeit, abstrakt zu denken, sondern im Gegenteil zu einem „schärferen Verstand". Geschmack, der *Goût,* ist bei ihr nicht etwas Nebulöses und rein Gefühlsmäßiges, sondern gleichgesetzt mit Urteilsvermögen.[56]

1728 erschienen ihre beiden *Avis d'une mère à sa fille* und *Avis d'une mère à son fils* betitelten Schriften. Mme de Lambert möchte, dass junge Menschen, Jungen wie Mädchen, sich mit den *sciences solides,* den ernsthaften Wissenschaften beschäftigen: der Geschichte der Griechen und Römer, französischer Geschichte, etwas Philosophie (besonders Descartes), Moral (dazu empfiehlt die Autorin die Lektüre der Schriften Ciceros und Plinius'), Sprachen (für Mädchen empfiehlt sie die Kirchensprache Latein), Poesie, aber keine Romane.[57]

---

des bons Maîtres, acheveroit de les rendre des Maistresses admirables. » Poulain de la Barre, S. 79–80, Übers.: C. S. & Ch./B. N.

56 Siehe Lieselotte Steinbrügge, Anne Thérèse de Lambert und die Querelle des femmes, in: Heide Wunder, Gisela Engel (Hrsg), *Geschlechterperspektiven in der Frühen Neuzeit*, Königstein/Taunus 1998, S. 273–286, bes. S. 282–283.

57 Lambert, S. 30–32.

François de Salignac de la Mothe Fénelon

Einen wichtigen Ausgangspunkt in der Frage der Mädchenerziehung bildete François de Salignac de la Mothe Fénelons Schrift *Traité de l'éducation des filles* von 1687, bereits wenige Jahre später von August Hermann Francke ins Deutsche übersetzt (und von diesem an seinem um 1700 in Halle gegründeten Gynäzeum in den Grundzügen erprobt). Bereits das erste Kapitel der Schrift Fénelons beginnt mit dem Satz: „Nichts wird so sehr vernachlässigt als die Erziehung der Mädchen."[58] Der Autor definiert folgende Problemstellung: „Die Unwissenheit eines Mädchens ist schuld an der Langeweile und dem Nichtwissen, womit es sich ohne Schaden beschäftigen kann. Wenn es in ein gewisses Alter vorgerückt ist, ohne mit ernsten Dingen beschäftigt zu sein, kann es für diesen Zustand weder Geschmack noch Achtung empfinden. Alles Ernste erscheint ihm traurig. Was eine ausdauernde Aufmerksamkeit verlangt, ermüdet es. Der Hang zum Vergnügen, der die Jugend beherrscht, das Beispiel der Gleichaltrigen, welche nur nach Zerstreuungen suchen, alles flößt ihm einen Abscheu vor einem geregelten und arbeitsamen Leben ein."[59] „Wir haben von den Maßnahmen zur Verhütung verschiedener Fehler bei Mädchen zu sprechen, welche gerade diesem Geschlechte eigentümlich sind. Man erzieht oft Mädchen in einer Weichlichkeit und Ängstlichkeit, welche sie einer festen und konsequenten Lebensführung unfähig machen. In jenen grundlosen Ängstigungen und in jenen Tränen, die sie so leichthin vergießen, ist am Anfang viel Ziererei, später aber viel Gewohnheit."[60] Aus der „inneren Leere" rühren „Müßiggang" und „Trägheit" her, zur „Unwissenheit" gesellen sich „Weichlichkeit und Untätigkeit" und daraus entsteht „eine verderbliche Empfänglichkeit für Vergnügen und öffentliche Schauspiele" und erregt eine „unvernünftige und unersättliche Neugier", welche bei „gebildeten und mit ernstlichen Dingen beschäftigten Mädchen" in der Regel nicht festzustellen ist.[61] Daraus folgt für Fénelon nun wiederum, dass die Erziehung möglichst früh beginnen muss, und zwar „schon im zartesten Kindesalter"[62]. Er spricht sich dabei durchaus für eine aus seiner Sicht kindgerechte Erziehung und Erziehungspädagogik aus. Seine Ziele formuliert er wie folgt: „Der Unterricht der Frauen muß wie der der Männer sich auf die Erlernung dessen beschränken, was zu ihrem Berufe gehört. Die Verschiedenheit ihrer Tätigkeiten muß auch ihre Studien akzentuieren. Man soll daher den Unterricht der Frauen auf das Gesagte [die Erziehung ihrer Kinder, der Knaben bis zu einem gewissen Alter, der Mädchen, bis sie sich verheiraten oder ins Kloster gehen, ferner die Aufsicht über die Dienerschaft, über das Betragen und die Dienstvorrichtungen derselben, die Verrechnung im Haushalt

58 Fénelon, S. 9.
59 Fénelon, S. 11.
60 Fénelon, S. 68–69.
61 Fénelon, S. 12.
62 Fénelon, S. 14.

und die Sorge, daß alles sparsam und anständig ausgerichtet werde, schließlich die Regelung der Pachtverträge und die Einziehung der Einkünfte] beschränken.“[63]

Nach Fénelons Frauenbild ist die ideale Frau einfach, arbeitsam, pflichtgetreu und ganz mit dem Hauswesen beschäftigt. „Der weibliche Geist ist in der Regel schwächer und neugieriger als der der Männer. Auch wäre es nicht zweckmäßig, sie in Studien einzuführen, welche ihren Kopf ganz einnehmen könnten. Sie sollen weder den Staat regieren, noch in den Krieg ziehen, noch in den geistlichen Dienst treten. Daher sind ihnen gewisse umfassende Kenntnisse entbehrlich, über welche die Politik, die Kriegskunst, die Rechtsgelehrsamkeit, die Philosophie und Theologie gebieten müssen. Auch die mechanischen Fertigkeiten sind größtenteils für sie ungeeignet. Ihre Natur ist mehr für eine mäßige körperliche Tätigkeit bestimmt. Ihr Leib wie ihr Geist sind weniger kräftig und ausdauernd als der der Männer. Dafür hat ihnen die Natur Fleiß, Sauberkeit, Sparsamkeit für die stille Beschäftigung im Hause verliehen. [...] Die Beschäftigungen der Frauen, sie sind kaum weniger wichtig für das Gemeinwohl als diejenigen der Männer, müssen beachtet werden, da jene einem Hause vorzustehen, einen Gatten glücklich zu machen und Kinder gut zu erziehen haben. Man kann noch hinzufügen, daß die Tugend für die Frauen ebensogut da ist wie für die Männer.“[64] Ökonomie, Sparsamkeit, Reinlichkeit, Sauberkeit, Pünktlichkeit und Ordnung gehören zu den Tugenden einer Frau.[65] Dazu sollen Mädchen richtig lesen und schreiben lernen und etwas von Grammatik verstehen, die vier Grundrechenarten beherrschen und die „wichtigsten Rechengrundsätze“ kennen. Moderne Fremdsprachen dagegen hält der Autor für überflüssig.[66] Die richtige Mädchenbildung ist für Fénelon Baustein der für nötig befundenen sozialen Reform. Nach dem von ihm entworfenen Bild gründete Mme de Maintenon 1686 die Schule *Maison royale de Saint-Cyr* für reiche Mädchen, in der 250 höhere Töchter hart arbeiten und für die ihnen gemäße Aufgabe in Familie und Gesellschaft erzogen werden sollten.

All die aufgezählten Pflichten und Tugenden der Frauen sind für Fénelon wichtig und ein hohes Erziehungsziel. „Bei der Erziehung eines jungen Mädchens muß man seine Lebenslage, den Ort, wo es sein Leben verbringen soll, den Beruf, welchen es voraussichtlich ergreifen wird, ins Auge fassen.“[67]

Daraus folgt nun aber auch, dass diejenigen, die die Mädchen auf eine solche zukünftige Rolle vorbereiten, die Mütter und Erzieherinnen, entsprechend gut ausgebildet sein müssen. Dies fängt bei den Müttern an („Welch feinen Blick braucht eine Mutter, um Natur und Charakter ihrer einzelnen Kinder zu erkennen und die Erziehungsweise herauszufinden, mit welcher sie die Gemütslage, Neigung und Begabung derselben am besten aufdeckt, den erwachenden Leidenschaften zuvor-

---

63 Fénelon, S. 77.
64 Fénelon, S. 9.
65 Siehe Fénelon, S. 78–81.
66 Fénelon, S. 84 und 87.
67 Fénelon, S. 90.

kommt, ihnen gute Grundsätze zu eigen macht und sie vor Irrtümern bewahrt!“[68]) und betrifft natürlich umso mehr die Frauen, die den Beruf der Erzieherin ergreifen wollen: „Es ist paradox, von einer schlechten Erzieherin eine gute Erziehung zu erwarten. Es scheint mir genug, daß man Regeln gibt, mit deren Hilfe auch eine Person mittlerer Befähigung zum Ziele kommen kann. Es ist nicht zuviel verlangt, wenn man fordert, daß eine Erzieherin einen geraden Verstand, einen lenksamen Charakter und wahre Gottesfurcht habe. Eine solche Erzieherin wird in meiner Untersuchung nicht viel Konstruiertes und Unfaßbares finden. Wenn sie auch nicht alles versteht, so wird sie doch meine wichtigsten Forderungen fassen. Sorge nur, daß sie diese Schrift mehrmals liest. Scheue keine Mühe, sie mit ihr gemeinsam zu lesen. Gestatte ihr, sobald sie etwas nicht versteht oder sich nicht davon überzeugt fühlt, sich an dich zu wenden. Dann lasse sie ans Werk gehen. Und wenn du etwa merkst, daß sie im Verkehr mit dem Kinde die Vorschriften dieser Abhandlung aus den Augen verliert, so mache sie unter vier Augen in schonender Weise darauf aufmerksam. [...] Mag auch die Schwierigkeit, Erzieherinnen zu finden, groß sein, man wird zugeben, daß es eine noch größere gibt: die Grundsatzlosigkeit der Eltern. Alles andere ist vergeblich, wenn Eltern selbst nicht bei der Arbeit mithelfen.“[69]

Musik sollte ein Mädchen nur von seiner Mutter erlernen. Ein paar einfache Lieder zu singen, wurde allgemein als ausreichend empfunden. Fénelon erlaubt außerdem geistliche Musik, denn „christliche Musik und christliche Poesie sind mächtige Hilfen, die Neigungen zu unheiligen Vergnügungen zu nehmen“[70]. Nur der Adel setzte sich hiervon ab. Hier gehörten Gesang und das Erlernen zumindest eines Instruments zur klassischen Mädchenausbildung. So boten denn gerade auch Klosterschulen, die durch ihre hohen Unterrichtskosten nur Mädchen aus begütertem Elternhause offen standen, oftmals zusätzliche Unterrichtsstunden durch eigens engagierte private Lehrpersonen in den schönen Künsten und einigen Wissenschaften an. Es gab beispielsweise Zusatzangebote für Tanz, Musik, Cembalo-, Harfen- und Lautenspiel, Geografie oder Zeichnen. Dieser Unterricht dauerte gewöhnlich jeweils eine halbe bis ganze Stunde. Für viele Musiker waren die Klosterschulen eine feste Einnahmequelle. Häufig komponierten sie „Stücke ‚für die jungen Damen, die in den religiösen Häusern erzogen werden’“[71]. Cembalo und Pianoforte waren wohl die Instrumententypen, die in den Klöstern am häufigsten gespielt wurden. Dies Bild jedenfalls zeichnet sich in den Beschlagnahmungen im Zuge der Französischen Revolution ab.

---

68 Fénelon, S. 78.
69 Fénelon, S. 93–94.
70 Fénelon, S. 88.
71 Sonnet, S. 148.

Jean-Jacques Rousseau

Gut 100 Jahre nach der Schrift Fénelons erschien das Werk, das für die Erziehungsfrage der nächsten Jahrzehnte ausschlaggebend sein sollte: Jean-Jacques Rousseaus zum Standardwerk gewordene Abhandlung *Emile,* erschienen im Jahre 1762 in Paris. Hier heißt es im fünften Buch, genannt „Sophie oder die Frau“: „In allem, was nicht mit dem Geschlecht zusammenhängt, ist die Frau Mann: sie hat dieselben Organe, dieselben Bedürfnisse, dieselben Fähigkeiten; die Maschine ist auf gleiche Weise konstruiert, die Einzelteile sind die gleichen, die Funktionen sind die gleichen, das Äußere ist fast das gleiche und, unter welchem Aspekt man sie auch betrachten mag, sie unterscheiden sich nur um ein Mehr oder Weniger voneinander. In allem, was mit dem Geschlecht zusammenhängt, gibt es bei Frau und Mann ebenso viele Übereinstimmungen wie Unterschiede – die Schwierigkeit, sie miteinander zu vergleichen, entsteht aus der, bei der Konstitution der einen und des anderen zu bestimmen, was geschlechtsgebunden ist und was nicht. [...]; das einzige, was wir mit Sicherheit wissen, ist, daß alles, was sie gemein haben, gattungsbedingt und alles Unterschiedliche geschlechtsbedingt ist. [...] Diese Beziehungen ebenso wie die Unterschiedlichkeiten müssen ihren Einfluß auf die Geistesanlagen ausüben, diese Schlußfolgerung ist einleuchtend, entspricht der Erfahrung und beweist die Sinnlosigkeit der Streitereien um den Vorrang oder die Gleichberechtigung der Geschlechter.“[72] Frauen sollen laut Rousseau „denken, urteilen, lieben und erkennen, daß sie ihren Geist pflegen wie ihr Aussehen – das sind die Waffen, die sie [die Natur] ihnen als Ersatz für die Kraft gibt, die ihnen fehlt, und um die unsere zu steuern. Sie müssen viel lernen, aber nur das, was zu wissen ihnen gemäß ist.“[73] Mädchen sind dabei folgsamer als Knaben, allerdings muss man „bei ihnen sogar mehr Autorität geltend machen“, „daraus folgt jedoch nicht, daß man etwas von ihnen fordern darf, dessen Nutzen sie nicht einsehen; die Kunst der Mütter besteht darin, ihnen bei allem, was sie ihnen vorschreiben, dessen Nützlichkeit zu zeigen, und das ist um so leichter, als die Intelligenz der Mädchen sich früher entwickelt als die der Knaben.“[74] „Die erste und wichtigste Qualität einer Frau ist die Sanftmut: einem so unvollkommenen Wesen wie dem Mann zum Gehorsam geschaffen, der so oft voller Laster und immer so reich an Fehlern ist, muß sie frühzeitig lernen, selbst Ungerechtigkeit zu erdulden und die Launen eines Gatten klaglos zu ertragen; nicht um seinetwillen, sondern um ihrer selbst willen muß sie sanftmütig sein.“[75]

Rousseau, der sich in Fragen Kindererziehung so fortschrittlich äußerte, überrascht mit diesen Zeilen, die im Widerspruch zu seinen übrigen Ideen zu stehen scheinen. Dennoch wurden seine Schriften in Frankreich wie in Deutschland auch als Grundbaustein einer eigenen Methode zur Erziehung der Mädchen von größter Bedeutung.

---

72 Rousseau, S. 719–720.

73 Rousseau, S. 732.

74 Rousseau, S. 740.

75 Rousseau, S. 744.

Mit Rousseau tritt die Betrachtung des Kindes in Abhängigkeit von seinem Alter in den Vordergrund der Erziehungsgedanken. Damit wurde auch die Person der Mutter immer wichtiger, die laut dem ihr zugedachten Rollenbild die erste und wichtigste Erzieherin ihrer Kinder sein sollte. Kinder ahmen ihre Mütter nach und lernen bereits im Kleinkindalter aus Instinkt von ihren Mütter wesentliche Dinge. Da also Frauen gleichsam von der Natur als Erzieherinnen vorgesehen sind, lag kaum etwas näher, als für Frauen den Beruf der Gouvernante, der Erzieherin als wichtiges Mittel zur Formung der Gesellschaft anzuerkennen.

Die Kindererziehung

Gerade unter den Frauen beschäftigten sich viele mit der Frage einer geeigneten Kindererziehung, wie z. B. die 1711 geborene Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont, die selbst lange Jahre als Gouvernante gearbeitet hatte und deren Erziehungsschriften *Magasin des Enfants* (1757), *Magasin des Adolescentes* (1759) und *Magasin des Jeunes Dames* (1764) in mehrere Sprachen übersetzt wurden. In ihnen finden sich auf die jeweilige Altersgruppe abgestimmte Lehrgespräche, Märchen und Erzählungen.[76] Eine andere Autorin ist Anne d'Aubourg de la Bove Miremont. Sie spricht sich dafür aus, die eigentliche Erziehung der Kinder erst nach dem siebten Lebensjahr beginnen zu lassen. Lesen und Rechtschreibung sollen sie mit „einem Satz Buchstaben" spielerisch erlernen, indem man sie mit den Buchstaben selbst Worte aus ihrem Sprachschatz, später ganze Sätze mit Satzzeichen zusammensuchen lässt. Nach vergleichbarer Methode sollen auch das Lesen von Noten und Takteinteilungen erlernt werden, denn „das eine ist nicht schwieriger als das andere und bereitet nicht mehr Mühe".[77]

Da immer mehr Familien des reichen Bürgertums die Sitten und Bräuche des Adels nachzuahmen suchten und wünschten, ihre Kinder ähnlich zu erziehen, stieg

---

76 Eine eingehendere Beschreibung findet man bei Hardach-Pinke, S. 54–59.

77 « Jusqu'à sept ans, il n'y auroit rien à leur apprendre, si l'on n'avoit pas trouvé la ressource des bureaux typographiques pour leur montrer à lire; cette méthode heureuse donne très-peu de peine; elle doit aider infiniment à bien retenir l'orthographe; il faudroit avoir le courage de s'en amuser avec eux; d'abord leur faire assembler les lettres qui composent les mots à leur usage, ensuite former des phrases entieres avec les points & les virgules: plus on simplifie l'éducation, plus on leur épargne d'études arides; la fureur est de multiplier les Maîtres; mon projet seroit d'en donner le moins possible. De même qu'on apprend à lire en jouant, je voudrois que, par une méthode à peu-près semblable, on montrât à bien lire la Musique, à chiffrer & compter; l'un ne présente pas plus de difficulté que l'autre, & n'applique pas davantage. J'ai vu un Enfant de sept ans parler bien l'Anglois que le François, parce que le pere & la mere ne lui ont jamais parlé que chacun une de ces deux langues. Il apprend sans effort à les lire; plus tard, c'eût été pour lui un travail. L'enfance est un de ces momens présens dans lequel il ne faut voir que l'avenir. » Anne d'Aubourg de la Bove Miremont, *Traité de l'éducation des femmes et cours complet d'instruction*, Bd. 1, Paris 1779, S. 14–15.

der Bedarf nach häuslichen Ausbildungskräften. Gouvernanten, Tanzlehrer, Zeichenlehrer, Musiklehrerinnen und Musiklehrer waren an der Tagesordnung.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die kritische Beschreibung der Entwicklung des Erziehungswesens durch die Musikerin und Erzieherin Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis, wie sie sie in ihren Memoiren darlegt. In ihren Augen wechselten Erziehungstheorien und Methoden in einem fort, ja, sie fielen von einem Extrem ins andere. Nach ihren Ausführungen über die Entwicklung von Rousseau bis in das neue Jahrhundert hinein kommt sie auf die Mädchenerziehung im Besonderen zu sprechen: „Die Erziehung der jungen Leute [gemeint sind die Mädchen] hat ebenso eine unendliche Zahl plötzlicher Wechsel erfahren. Lange Zeit kümmerte man sich nur darum, ihre Begabungen für Tanz, Musik und Malerei zu fördern, ohne sich im Geringsten um die Kultivierung ihres Verstandes zu kümmern. Nach zwölf Jahren Unterweisung, sich elegant zu schmücken, anmutig zu tanzen und in einer brillanten Art zu singen und Instrumente zu spielen verheiratete man sie nach ehrgeizigen Zielen oder nach den Regeln reiner Konvention und entließ sie in die Welt mit dem Spruch: Gehen Sie, seien Sie einfach und ohne Eitelkeit, haben Sie einen sicheren und vernünftigen Geschmack, verführen Sie niemanden, das wäre ein Verbrechen und seien Sie überhaupt immer unberührt vom Lob, das Sie für Ihr Aussehen oder Ihre Begabungen erhalten. Man kann sich gut vorstellen, welche Wirkung diese Ermahnung auf ein Mädchen von sechzehn Jahren hatte, das in seinen Beschäftigungen niemals an etwas anderes denken musste, als an das Glück und den Ruhm eines großen Erfolges auf einem Ball oder bei einem Konzert. Von dieser Erziehungsmethode fiel man in ein anderes Extrem. Eine Zeitlang wollte man die jungen Leute nur zu guten Hausfrauen heranziehen. Man entschied, dass die Frauen weder lesen noch schreiben noch die schönen Künste kultivieren dürften. Aber wäre es nicht ärgerlich, wenn die Damen de Grollier und Le Brun, wenn Mademoiselle Lescot nie gemalt hätten, wenn Madame de Mongeroux nie Clavier gespielt und einige andere niemals geschrieben hätten? Als man in Frankreich all die Essais anfertigte, von denen ich sprach, hatten die Lehrerinnen bald die Manie der Wissenschaften, selbst die Köchinnen wollten ihre Töchter zu Grammatikerinnen machen. Nach all diesen dreißig Jahre währenden Irrtümern, bei denen es nur um die Neuheit des Geschmacks ging, kann man nun vielleicht den guten Weg beschreiten: Könnte man ihn nur festlegen! Denn die Erziehung wird immer der stärkste Einfluss auf die Sitten bleiben.“[78]

---

[78] « L’éducation des jeunes personnes a éprouvé aussi un nombre infini de vicissitudes. On n’a songé pendant longtemps qu’à leur donner les talents de la danse, de la musique et de la peinture, sans s’occuper le moins du monde de la culture de leur esprit. Après avoir employé douze ans à leur apprendre à se parer avec élégance, à danser avec grâce, à chanter et à jouer des instruments de la manière la pus brillante, on les mariait par ambition ou par pures convenances, et on les mettait dans le monde en leur disant gravement: Allez, soyez simples, sans prétention; n’ayez que des goûts solides et raisonnables; ne séduisez personne, ce serait un crime; et surtout soyez toujours insensibles

So weit Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis' persönliche Sichtweise, die, sicherlich etwas überspitzt, die Auswirkungen wechselnder Erziehungsmethoden beschreibt. Wer war diese Frau, die sich so eingehend mit Erziehungsfragen und dabei auch mit der musikalischen und allgemeinen künstlerischen Erziehung beschäftigte? Ihre Biografie zeigt noch einmal an einem Einzelschicksal die spezifischen Lebensbedingungen einer künstlerisch tätigen Frau des 18. Jahrhunderts.

Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis

Die Schriftstellerin, Musikerin und Erzieherin Stéphanie-Félicité du Crest, Marquise von Sillery und verheiratete de Genlis, geboren 1746, stammte aus einer alten, aber verarmten Adelsfamilie. Als der Vater im Jahr 1751 die Markgrafschaft von Saint-Aubin erwarb, zog man in das alte und baufällige *Château* von Saint-Aubin. Hier spielte sich die Erziehung des jungen Mädchens weitestgehend ab. Als Stéphanie-Félicité sechs Jahre alt war, organisierte die Mutter in Paris eine Lehrerin für ihre Tochter, deren Ausbildung nun beginnen sollte. Mlle de Mars, die Lehrerin, kümmerte sich hauptsächlich um die musikalische und religiöse Erziehung des Mädchens, das immer gern sang und mehrere Instrumente erlernte. Im Übrigen blieb ihre Bildung eher oberflächlich.

Die finanziellen Mittel der Familie wurden immer knapper, Saint-Aubin musste verkauft werden und Stéphanie-Félicité sollte ihre als Kind erworbenen künstlerischen Fähigkeiten dazu nutzen, durch Auftritte in den Pariser Salons für ihren Lebensunterhalt zu sorgen. Zu ihren großen Förderern gehörte Alexandre Jean Joseph Le Riche de La Pouplinière. Als Sechzehnjährige heiratete Stéphanie-Félicité du Crest am 8. November 1763 den Comte Charles Brillart de Genlis, der zu diesem Zeitpunkt 27 Jahre alt war.

Mme de Genlis war sehr erfolgreich in der Gesellschaft: Neben ihrer Schönheit wurden ihre Musikalität und ihre dramatische Begabung gerühmt, sie sprach Italienisch, Englisch und Deutsch und zeichnete. Durch ihre (angeheiratete) Tante Mme

---

aux louanges que vous recevrez sur votre figure et sur vos talents. On conçoit l'effet que peut produire cette belle exhortation sur une personne de seize ans, qui n'a jamais pu penser, dans les intervalles de ses occupations, qu'au bonheur et à la gloire d'obtenir de grands succès à un bal ou dans un concert. On passa de ce genre d'éducation à une autre extrémité. On voulut, pendant quelque temps, ne faire des jeunes personnes que de bonnes ménagères. On décida que les femmes ne doivent ni lire, ni écrire, ni cultiver les beaux-arts. Cependant ne serait-il pas fâcheux que mesdames de Grollier et Le Brun, que mademoiselle Lescot n'eussent jamais peint; que madame de Mongeroux n'eût jamais joué du piano, et quelques autres n'eussent jamais écrit? Lorsqu'on eut faire en France tous les essais dont on vient de parler, les institutrices eurent ensuite la manie des sciences, les cuisinières même voulurent faire de leurs filles des grammairiennes. Enfin, après tant d'erreurs, le seul goût constant depuis trente-cinq ans, celui de la nouveauté, fera peut-être entrer dans la bonne route: puisse t-on s'y fixer! car l'éducation aura toujours la plus puissante influence sur les mœurs. " Genlis Choix, S. 267–269, Übers.: C. S. & Ch./B. N.

de Montesson lernte sie die *Duchesne de Chartres* kennen. Fortan blieb sie als Hofdame mit ihren eigenen Kindern[79] im *Palais Royal*. Als die Herzogin Zwillinge – zwei Mädchen – gebar, begann für Mme de Genlis eine neue Karriere als Erzieherin. Anfänglich als Gouvernante angestellt, übertrug der Herzog von Orléans 1782 Mme de Genlis mit Sondergenehmigung Louis XIV. auch noch den Posten des *Gouverneurs* seiner Söhne – ein Amt, das eigentlich Männern vorbehalten war. Sie unterrichtete die Kinder der *Duchesne* und des Herzogs von Orléans[80], mit denen sie einen eigenen Haushalt gründete und die sie nach ihren ganz besonderen Vorstellungen unterwies. Einige ihrer Erziehungsbücher[81] wie *Le Théâtre enfantin, Veillées du Château* und *Contes à ma Fille* richten sich ausdrücklich an Kinder. Ihre Methoden und Erfahrungen hielt sie in einigen Schriften fest, die auch im Ausland Beachtung fanden. So beschreibt beispielsweise der für junge Mütter geschriebene Briefroman *Adèle et Thédore, ou Lettres sur l'Éducation,* erschienen im Jahr 1782, die Erziehung der ihr anvertrauten Kinder des Herzogs von Orléans. Die Autorin zeigt sich hier als eine deutlich von Rousseau und Mme de Maintenon beeinflusste Pädagogin: Die Kinder sollen leicht gekleidet, gesund ernährt und zu guter Hygiene angeleitet möglichst auf dem Lande aufwachsen und Gymnastik treiben. Die Vermittlung konkreten Lernstoffes soll nicht zu früh beginnen und dem Alter immer angemessen sein. Am Besten geeignet ist eine spielerische und spontane Unterweisung der Kinder. So werden Kindermädchen unterschiedlicher Nationen eingestellt, um die Fremdsprachen früh und unkompliziert zu erlernen. Beim Frühstück wird deutsch

---

79 Zu Madame de Genlis' eigener Familie gehörten neben ihrem Mann die zwei Töchter Caroline und Pulcherie und ein Sohn, der bereits mit fünf Jahren starb. Caroline, spätere Mme Lowestine (ihr Mann war der aus Belgien stammende Marquis de Becelaw de Lowestine), hatte die musikalische Neigung ihrer Mutter geerbt. Sie starb bereits im Alter von 24 Jahren. Pulchérie, die jüngere der beiden Töchter, heiratete 1784 den Vicomte Claude de Valence-Timbrune, *Mestre-de-Camp* des zweiten *Régiment de Bretagne*. COR-LIT Bd. 14, S. 143–144 berichtet von zwei weiteren Adoptivtöchtern der Musikerin: Pamela und Ermine, zwei englische Waisenkinder, die Mme de Genlis erzogen hatte. Von Pamela, deren eigentlicher Name Nancy Syms lautete, berichtet J. Fr. Reichardt. Er traf sie im Jahr 1808 bei einem „eleganten Tee" im Hause der Frau von Eskeles in Wien und nennt sie die „schöne genialische Lady Fitz=Gerald"– sie war mit Lord Edward Fitzgerald verheiratet. (12. Brief vom 5. 12. 1808, Reichardt Bd. 1, S. 134–161, hier S. 152.) Bonhomme nennt „eine andere junge Person mit Namen Helmina" (Ermine?) und deren Patenkind Stéphanie Aylon. Über den Adoptivsohn Casimir Baecker aus Deutschland wird an späterer Stelle zu sprechen sein.

80 Es handelte sich um den jungen Duc de Chartres, später König Louis-Philippe, genannt Philippe Égalité, seine Brüder, den Herzog von Montpensier und den Duc de Beaujolais und die Schwester, Prinzessin Adélaïde d'Orléans, deren Zwillingsschwester als Kleinkind gestorben war.

81 Daneben veröffentlichte Stéphanie-Felicité du Crest de Genlis zahlreiche weitere Romane, Novellen und Lehrschriften. Eine Übersicht über ihre wichtigsten Schriften findet sich bei Hesse, S. 177–180.

gesprochen, beim Mittagessen Englisch und beim Abendessen Italienisch.[82] Musik ist eine Zusatzausbildung, ein Schmuck, durch welchen sich talentierte Frauen in der Gesellschaft hervortun können. Entsprechend erlernt Adèle das Harfenspiel – Théodore nicht. Henriette Herz, die Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis in Berlin kennen lernte, berichtet, dass sie nie Männer und Frauen gleichzeitig unterrichtete, ja, die Trennung der Geschlechter ganz extrem betrieb.[83]

Die Baroness von Oberkirch, die drei in englischer Sprache verfasste Bände mit Memoiren hinterließ, beurteilte die Erzieherin eher kritisch. Sie bezeichnet sie als „sehr schön, sehr intellektuell, aber gewiss auch etwas pedantisch“[84], an anderer Stelle sagt sie deutlich: „Ich mochte sie nicht, trotz ihrer Fähigkeiten und ihrer charmanten Konversation, sie war zu systematisch; sie ist eine Frau, die die fließenden Gewänder ihres Geschlechts ausgetauscht hat gegen den Rock eines Pädagogen. Außerdem ist nichts an ihr natürlich. Sie führt sich ständig so auf, als würde sie gerade Modell sitzen, sei es nun moralisch oder physisch. Sie legt zu großen Wert auf ihre Berühmtheit – sie ist zu sehr von ihrer eigenen Meinung überzeugt. Eine der großen Verrücktheiten dieser maskulinen Frau ist ihre Harfe. Sie trägt sie mit sich herum. Sie spricht von dem Instrument, wenn es gerade nicht da ist – sie spielt auf einer Brotrinde und übt auf einem Stück Paketschnur. Wenn sie merkt, dass jemand sie beobachtet, rundet sie ihren Arm, schürzt die Lippen, befleißigt sich eines sentimentalen Aussehens und ebensolcher Haltung und fängt an, ihre Finger zu bewegen. Welch reizende Eigenschaft ist die Einfachheit des Charakters!“[85] Ihre Schülerin Adelaïde d’Orléans, die von Mme de Genlis angeblich außerordentlich gelobt wurde, beurteilte Mme d’Oberkirch als „gewiss klug und intelligent, aber dominierend und undankbar“; obgleich „ich [Oberkirch] nicht genügend Zeit hatte, mir selbst ein Bild zu machen“.[86]

---

82 Bonhomme, S. 45.

83 Herz, S. 93–97, bes. S. 94.

84 “Madame de Genlis, or Madame de Sillery, is very beautiful, very intellectual, but certainly a little pedantic.” Oberkirch Bd. 1, S. 311, Übers.: K. H.

85 “I did not like her, spite of her accomplishments and the charm of her conversation, she was too systematic: she is a woman who has laid aside the flowing robes of her sex for the culottes of a pedagogue. Besides, nothing about her is natural. She is constantly in an attitude, as it were, thinking that her portrait, moral or physical, is being taken. She attaches too much importance to her celebrity – she thinks too much of her own opinions. One of the great follies of this masculine woman is her harp; she carries it about with her. She speaks of it when it is not near – she plays upon a crust of bread, and practises with a piece of packthread. When she perceives that anybody is looking at her, she rounds her arm, pinches up her mouth, assumes a sentimental look and attitude, and begins to move her fingers. What a charming quality is simplicity of character!” Oberkirch Bd. 2, S. 245, Übers.: K. H.

86 “Her governess, or rather her governor, Madame de Genlis, praises her in the most extravagant manner: she certainly is clever and intelligent, but domineering und un-

Auch die Musik behielt einen großen Stellenwert im Leben Mme de Genlis'. So erzählt sie stolz in ihren Memoiren, wie sie eines Abends „zwischen elf Uhr und Mitternacht" während des Übens auf der Harfe zur Königin gerufen worden sei. Nach eineinhalb Stunden fortdauernden Spielens und Singens erhielt sie riesigen Applaus und die Königin war so zufrieden mit dem Harfenspiel und Gesang der Musikerin, dass es, so Mme de Genlis, „in diesem Moment ein Leichtes war, in ihren Kreis vorzudringen" und sie fortan regelmäßig in den „kleinen Privatkonzerten" der Königin, in denen diese selbst sang, Harfe spielen sollte.[87] Die bereits zitierte Baroness von Oberkirch, deutlich nicht gut auf Mme de Genlis zu sprechen, hörte diese bei einem anderen Auftritt bei der Countess de la Massais spielen. Sie war der Meinung, dass die Musikerin ihr Instrument ungefragt und nicht zum Vergnügen der Leute herbeigeholt und sich völlig unangemessen in den Vordergrund gespielt habe.[88] Sicherlich wird die Wahrheit, wie dies so oft bei biografischen Erinnerungen der Fall ist, irgendwo in der Mitte zwischen beiden Schilderungen zu suchen sein.

Mehr als 15 Jahre war die Stellung Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis' außerordentlich einflussreich. Sie allein bestimmte über das Leben der Kinder des Herzogs und der Herzogin. Sicher war Mme de Genlis eine strenge und äußerst systematische Erzieherin. In ihren Memoiren entwirft sie von sich das Bild einer erfolgreichen, ehrgeizigen und außerordentlich konsequenten Frau. Durch ihre mitunter sehr scharfen Kritiken machte sie sich oftmals Feinde. Ihre vielleicht allzu festen Vorstellungen ließen sie zu einer angreifbaren und umstrittenen Person werden – von den einen beneidet und kritisiert, von den anderen wegen ihrer Fähigkeiten und für ihre pädagogischen Konzepte gelobt und bewundert. Doch kehren wir zunächst zurück in die Zeit Louis XIV.

---

graceful; at least so her august aunt tells me, for I had not sufficient time to form an opinion myself." Oberkirch Bd. 3, S. 110–111, Übers.: K. H.

87 « Un soir, entre onze heures et minuit, que, suivant ma coutume, je jouais de la harpe, et que je déchiffrais une sonate, M. d'Avaray, à ma grande surprise, entra tout à coup dans ma chambre, et vint me dire tout bas que la reine était chez madame de Valbelle, pour m'entendre jouer de la harpe. Aussitôt je me mis à jouer tout ce que je savais le mieux en pièces et en morceaux de chant, ce qui dura une heure et demie sans interruption, car j'attendais que le mouvement dans la chambre voisine m'apprît que la reine s'en allait; mais le silence y était absolu. Enfin, réellement fatiguée, je m'arrêtai. Alors on m'applaudit très vivement et à plusieurs reprises, et M. d'Avaray vint me remercier de la part de la reine, et me dit en son nom mille choses obligeantes. Elle me les répéta le lendemain quand j'allai faire ma cour. Elle fur si satisfaite de ma harpe et de ma chant, que j'eus dans ce moment toute facilité de me faire admettre dans son intérieur, en consentant à jouer dans ses petits concerts particuliers, où elle-même chantait. » Genlis Choix, S. 136.

88 Oberkirch Bd. 3, S. 213.

1.2 Generalbassspiel – eine Domäne der Frauen

„Was soll ich über Madame de *Mondonville*, früher Mademoiselle *Boucon* sagen? Welche Worte soll ich wählen? Nur damit kann man ihr gerecht werden: *Madame de Mondonville ist hinreißend.* Hätten Apollon und Amor besser handeln können, als zwei ihrer innigsten Lieblinge zu vereinen? Glücklich die Dilettanten, welche an ihrer Gesellschaft teilhaben, sie kosten von jenen erhabenen Schönheiten, deren Geheimnis ansonsten nur die Musen besitzen.“[89] Die Rede ist hier von der Pariserin Anne-Jeanne Boucon (1708–1780). Sie war eine Nichte der ersten Frau Jean-Baptiste Forquerays, die Tochter und Alleinerbin des reichen Musikdilettanten und Kunstliebhabers Chevalier Etienne Boucon. Anne-Jeanne zeichnete und musizierte. Sie war Cembaloschülerin Jean-Philippe Rameaus gewesen und bereits äußerst erfolgreich öffentlich aufgetreten[90], ehe sie sich 1747 als immerhin bereits Neununddreißigjährige mit dem Musiker und Komponisten Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville verheiratete. Ihr Lehrer Rameau widmete der Musikerin den zweiten Satz seines *Deuxième Concert* („*La Boucon*“) der 1741 erschienenen *Pièces de Clavecin en Concerts*[91], Jacques Duphly benannte eine *Pièce* seines *Premier Livre de Clavecin* von 1744[92] nach ihr, ebenso Jean Barrière in seinen *Sonates et Pieces pour le Clavecin*, erschienen circa 1745[93].

Bei Gustav Schilling heißt es im Anschluss an den Artikel über Jean-Jacques Cassanéa de Mondonville: „Seine Frau, eine geborene B o u c o n , Schülerin von Rameau, war eine vortreffliche Clavierspielerin. Sie soll unter allen Virtuosen ihrer Zeit zu Paris am besten vom Blatte gespielt haben. Sie überlebte ihren Mann.“[94] Und in Gerbers Historisch-Biographischem Lexikon der Tonkünstler lesen wir in einem eigens der Boucon, also Mme Mondonville gewidmeten Artikel: „Mondonville (Madam) des vorhergehenden Gattin und gebohrne Boucon; ist eine Schülerin des Rameau auf dem Klaviere. Sie gehörte zu den großen Trefferinnen in Paris, und

---

89 « Que dirai-je de Madame de Mondonville, autrefois Mademoiselle Boucon? De qu'elle expression se servir à son sujet? La seule convenable est cell-ci, Madame de Mondonville est ravissante. Apollon & l'Amour pouvoient-ils mieux faire que d'unir ensemble deux de leurs plus intimes favoris? Heureux les Amateurs qui sont admis dans leur societé, ils goûtent ces beautés sublimes dont les Muses seules avoient autrefois le secret. » D'Aquin de Châteaulyon Bd. 1, S. 126, Übers.: C. S.

90 Anne-Jeanne Boucon trat häufig in den seit 1724 zweimal wöchentlich stattfindenden Privatkonzerten bei Antoine Crozat in der Rue de Richelieu auf, siehe Bruno Brévan, *Les Changements de la vie musicale Parisienne de 1774 à 1799*, Paris 1980, S. 62.

91 Jean-Philippe Rameau, *Pieces de clavecin en concerts, avec un violon ou une flute, et une viole ou un deuxième violon*, Paris 1741, Faksimile Courlay 1989.

92 Jacques Duphly, *Pieces de clavecin*, Premier Livre, Paris 1744, S. 16–17, Courante *La Boucon*, Faksimile Courlay 1990.

93 Jean Barrière, *Sonates et Pieces pour le Clavecin*, Livre VI, Paris ca. 1745, S. 28–29, *La Boucon*, Faksimile Genf 1982.

94 Schilling ENC.

übte dabey die Komposition und Malerey aus. Ihr Gemahl hinterließ sie 1772 als Witwe.“[95] Doch auch ihr Gatte wusste die cembalistischen Fähigkeiten seiner Frau zu schätzen. Beide musizierten nicht nur häufig öffentlich miteinander, sie inspirierte ihn auch zu äußerst anspruchsvollen und virtuosen Cembalokompositionen wie etwa den ein Jahr nach ihrer Hochzeit erschienenen *Pièces de clavecin avec Voix ou Violon* (1748)[96]. Der berühmte Maler Maurice Quentin de La Tour fertigte Portraits (*pastels*) beider Eheleute an. Dabei ist auf demjenigen der Mme de Mondonville, entstanden 1752, das sehr berühmt in den Salons ihrer Zeit war und mehrfach kopiert wurde, ein Buch mit möglicherweise eigenen Kompositionen *(Pièces de Clavecin de Mme de Mondonville)* zu sehen, das wohl leider nicht mehr erhalten ist[97]. Auffallend an der eingangs zitierten Würdigung von Pierre Louis D'Aquin de Châteaulyon ist weiterhin die Hervorhebung der außerordentlich harmonischen persönlichen Verbindung der Eheleute.

Es gibt eine ganze Reihe weiterer Musikerinnen, die sich in Frankreich im 18. Jahrhundert wie Anne-Jeanne Boucon hervortaten, etwa Marie-Rose Dubois (1717–1787), seit 1741 die zweite Frau Jean-Baptiste-Antoine Forquerays. Sie akkompagnierte üblicherweise ihren Mann, dem bedeutendsten Gambisten seiner Zeit, bei dessen öffentlichen Auftritten. Wieder einmal ist es D'Aquin de Châteaulyon, der über sie berichtet: „Man kennt all die Talente von Madame *Forqueray*: Ihr Ruf ist hervorragend. Für sie gilt dasselbe [wie für Mme de Mondonville]: Die Bezauberung ist dieselbe. Auch dies ist eine auf dem Parnasse geschlossene und von Apollon vereinigte Ehe.“[98] Luynes erinnert sich an „Forcroy et sa femme, Blavet, Jeliote et Mme Le Maure“ als die fünf Musizierenden anlässlich eines von Mme de Lauraguais veranstalteten Soupers am 24. Oktober 1751 zu Ehren des Dauphins und der Dauphine: „Die Bassgambe und das Cembalo spielten zusammen verschiedene Stücke mit einem *Goût* und einer Präzision, die es verdienen, bewundert zu werden.“[99] Marie-Rose Dubois ist die wahrscheinliche (in der Edition ungenannte) Bearbeiterin der Cembalowerke ihres Schwiegervaters Antoine Forqueray, die ihr Mann 1747 in

---

95 Gerber LEX.

96 Jean-Joseph Cassanea de Mondonville, *Pieces de Clavecin avec voix ou violon*, œuvre 5e, Paris 1748, Faksimile Courlay 1988.

97 Vgl. André Tessier, Madame de Mondonville ou la dame qui a perdu son peintre, in: *La Revue musicale* 1926, S. 1–10.

98 « On connoît tous les talens de Madame *Forqueray*: sa réputation est éclatante. Voilà le même Tableau à offrir, l'enchantement est égal; c'est pareillement un mariage conclu sur le Parnasse, & dont Apollon s'est mêlé. » D'Aquin de Châteaulyon Bd. 1, S. 127, Übers.: C. S.

99 « La Basse de viole et la clavecin jouèrent ensemble plusieurs pièces, avec un goût et une précision dignes d'être admirés. » Luynes, *Mémoires* XI, S. 267, zitiert nach Laurencie, S. 1268, Übers.: C. S.

der Fassung für Viola da gamba[100] und auch für Cembalo solo[101] herausgab, wohl zur posthumen Würdigung seines Vaters. Diese Werke gehören noch heute zum cembalistischen Standardrepertoire. Marie-Rose Dubois selbst stammte aus einer Künstlerfamilie. Im Testament ihres Mannes wird sie offiziell als *claveciniste* bezeichnet.[102]

Zu nennen ist auch ihre Schwiegermutter, Henriette-Angélique Houssu, die Tochter des Organisten an Saint-Jean-en Grève, Antoine Houssu[103], und seit 1697 (unglücklich) verheiratet mit Antoine Forqueray – die beiden traten zusammen in Konzerten auf und lebten im Hause des Prinzen von Carignano. Henriette-Angélique Houssu verließ ihren Mann fünf Mal, bevor sie endlich die Trennung erreichen konnte. François de Picon, Comte de la Pérousse et Vallée, berichtet in seinen Erinnerungen: „Ich entdeckte bei meiner Rückkehr (im Jahre 1700), dass Forqueray Konzerte gab, um sich bekannt zu machen. Er spielte dort auf der Gambe und seine Frau akkompagnierte auf dem Cembalo. Sie ließen Musiker und andere Instrumentalisten kommen.“[104]

Élisabeth-Antoinette Blanchet (1729–1815), die Tochter des berühmten Cembalobauers Etienne Blanchet und seit 1752 Gattin Armand-Louis Couperins, war als Cembalistin und Organistin gleichermaßen bekannt, da sie häufig ihren Mann vertrat. Sie soll über eine unvergleichliche Improvisationskunst verfügt haben. Ihr Neffe und Schüler Pascal Taskin, der später als Cembalobauer Weltruhm erlangen sollte, schrieb über sie: „Diese Frau besaß ein solch großes Talent, dass, wenn sie den Gottesdienst in der Kirche Saint-Gervais spielte, man sie die Orgel verlassen sehen musste, um überzeugt zu sein, dass sie und nicht Couperin selbst gespielt habe. Sie besaß außerdem Talent zur Improvisation.“[105] In ihren letzten Lebensjahren war sie als Organistin an der Kathedrale Saint-Louis in Versailles angestellt.

---

100 Antoine Forqueray, *Pieces de viole avec la Basse Continuë*, Livre I.er, Paris 1747, hrsg. von seinem Sohn Jean-Baptiste Forqueray, Faksimile New York 1985.

101 Antoine Forqueray, *Pieces de viole mises en Pieces de clavecin*, Paris 1747, hrsg. von seinem Sohn Jean-Baptiste Forqueray, Faksimile Courlay 1995.

102 *Testmanet, non olographe, de Jean-Baptiste Antoine Forqueray, Ordinaire de la musique du roi* vom 7. 6. 1773, nach Benoit-Dufourcq, S 241.

103 Bei Titon du Tillet heißt es: « Parmi nos Organistes les plus habiles que la mort a enlevez, on ne doit pas oublier [...] ANTOINE HOUSSU, Organiste de l'Eglise de Saint Jean en Greve; & HOUSSU son neveu, qui lui avait succedé à cette place. » Titon du Tillet, S. 404.

104 « Je trouvai à mon retour (en 1700), que Forqueray, pour s'attirer pratique, faisoit des concerts. Il y jouoit de la viole, sa femme l'accompagnoit du clavessin, il faisoit venir des Musiciens et autres joueurs d'instrumens. » *Mémoire pour Messire François de Picon, comte de la Pérouse et Vallée, Demandeur en réparation contre Antoine Forqueray, joueur de viole, prétendu accusateur*, zitiert nach Laurencie, S. 1256, Übers.: C. S.

105 « Cette femme avait un si grand talent que lorsqu'elle touchait l'office à l'Église Saint-Gervais, il fallait la voir sortir de l'orgue pour être convaincu que ce n'était pas Coupe-

Mme Rameau, geborene Marie-Louise Mangot, die, aus einer Musikerfamilie stammend, mit 19 Jahren 1726 den 42-jährigen Jean-Philippe Rameau heiratete, lebte mit ihrem Mann im Hause des reichen Generalsteuerpächters Alexandre Jean Joseph Le Riche de La Pouplinière, einem Mäzen zahlreicher Musiker und Musikerinnen, der ein eigenes Orchester beschäftigte und dessen Frau Marie-Thérèse Des Hayes von Rameau Unterricht in Harmonielehre erhielt. Hier trat die junge Frau Rameau, der neben „ausgezeichneten Umgangsformen" und einer „guten Erziehung" auch „musikalische Begabung, eine angenehme Stimme und guter Geschmack im Singen"[106] nachgesagt wurde, als Sängerin und Cembalistin auf. „[Sie] blieb mit ihrem Mann im Haus und brachte Freude und Vergnügen durch ihr Talent, wenn sie auf ihrem Cembalo die verschiedenen Kompositionen ihres Mannes spielte, der für seine Harmonien so bekannt und berühmt war."[107] Es handelte sich wohl vorrangig um die *Pièces de Clavecin en Concerts* (1741) und seine Werke für Cembalo solo, das *Premier Livre de Pièces de Clavecin* (1706), die *Pièces de Clavecin avec une Méthode sur la Mécanique des Doigts* (²1724/1731) und die *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* (ca. 1728).

All diese Frauen stammten selbst aus Künstlerfamilien oder Elternhäusern, die stark musik- und kunstinteressiert waren. Sie hatten eine fundierte musikalische Ausbildung genossen und bereits vor ihrer Heirat eine Karriere als Instrumentalistin begonnen, die auch nach der Hochzeit nicht abbrach, sich aber in ihrem Wesen veränderte. Die Frauen traten nunmehr nicht als Solistinnen sondern hauptsächlich in Verbindung mit ihren Ehemännern öffentlich musizierend in Erscheinung. Sie wechselten damit teilweise vom professionellen Musikerinnendasein in das Lager der – ausgezeichnet musizierenden – Dilettantinnen; eine Entwicklung, von der nur die Sängerinnen ausgeschlossen waren.

Wie kam es dazu? Bereits Fénelon, der zwar allgemein Musik und bildender Kunst für Mädchen gleichermaßen kritisch gegenübersteht wie der Literatur („Musik und Malerei verlangen die gleiche Vorsicht [wie die Lektüre]; diese Künste atmen denselben Geist."[108]), spricht ausführlich von der Anpassungsfähigkeit der weiblichen Natur, ihrer Unterordnung und stillen Geschäftigkeit. Die Frau ist tugendhaft und sittsam, scheu, zurückhaltend, auf ihren guten Ruf und Leumund bedacht, bescheiden, folgsam und sanftmütig. Diese Beschreibungen ziehen sich durch die französische Literatur.

---

rin lui-même qui avait joué. Elle possédait en outre le talent de l'improvisation. » Bouvet Coup, S. 79. Übers.: C. S.

106 Cuthbert M. Girdleston, *Rameau,* in: MGG 1962.

107 « [Elle] demeurait dans la maison avec son mari et en faisait les plaisirs et l'amusement par son talent, exécutant sur son clavecin les différents morceaux de musique composés par son mari, si connu et si célèbre par son harmonie. » Cucueil, S. 191, Übers.: C. S.

108 Fénelon, S. 88.

Bei Rousseau heißt es: „Darum ist es nicht nur von Bedeutung, daß die Frau treu ist, sondern daß sie vor ihrem Gatten, vor ihren Nächsten und vor jedermann auch als treu erscheint; sie muß bescheiden, aufmerksam und zurückhaltend sein und in den Augen andrer so wie vor ihrem eigenen Gewissen Zeugnis ihrer Tugend geben. Wenn es wesentlich ist, daß ein Vater seine Kinder liebt, so ist es ebenso wesentlich, daß er ihre Mutter achtet. Das sind die Gründe, durch die sogar die Wahrung des Scheins zu den Pflichten der Frauen gezählt wird, und wodurch ihnen Ehrbarkeit und guter Ruf nicht weniger unerläßlich werden als Keuschheit.“[109] Und ein paar Abschnitte weiter führt Rousseau aus: „Allein schon durch das Gesetz der Natur sind die Frauen ebenso wie die Kinder dem Urteil der Männer ausgesetzt – es genügt nicht, daß sie achtenswert sind, sie müssen geachtet werden; es genügt nicht, daß sie schön sind, sie müssen gefallen; es genügt nicht, daß sie sittsam sind, sie müssen als sittsam anerkannt werden; ihre Ehre liegt nicht nur in ihrem Verhalten, sondern in ihrem Ruf, und es ist unmöglich, daß eine Frau, die es zuläßt, als ehrlos zu gelten, jemals ehrbar ist.“[110]

Auch bei Mme de Lambert im Jahre 1728 werden „die einfachen und friedfertigen Tugenden“ der Frauen benannt. Die Autorin spricht davon, dass gerade diese nicht „ins Auge fallen“, sondern dass die Tugenden der Frauen schwierig sind, „weil kein Ruhm hilft, sie auszuüben. Daheim leben, nur über sich und seine Familie herrschen, einfach, gerecht und bescheiden sein: mühsame Tugenden, weil man sie nicht bemerkt.“[111] Laut *Encyclopédie* besitzen Frauen „Höflichkeit “ (*politesse)* und „feinfühlige Sinne“ (*goûts les plus délicats)*: „Sie bereiten dem friedlichen Bürger die liebsten Freuden, durch eine zurückhaltende Klugheit und eine bescheidene und ungekünstelte Geschicklichkeit regen sie zur Tugend an.“[112] Und so lobt Eduard Titon du Tillet in seinem *Parnasse François* von 1732 Mme de Plante, die Frau eines Sekretärs von M^{r} le Prince und Mlle Guyot[113], Tochter eines alten Advokaten aus dem Parlament, nicht nur, weil sie die Delikatesse und Brillanz des Anschlags mit einem vollkommenen Wissen um die Komposition verbanden[114] und außerdem geschmackvoll improvisierten, sondern er hebt von Mlle Guyot noch besonders

---

109 Rousseau, S. 727.

110 Rousseau, S. 732.

111 « Les vertus d’éclat ne sont point le partage des femmes; mais bien les vertus simples et paisibles. […] Les vertus des femmes sont difficiles, parce que la gloire n’aide pas à les pratiquer. Vivre chez soi; ne régler que soi et sa famille, être simple, juste et modeste; vertus pénibles, parce qu’elles sont obscures. » Lambert, S. 11–12, Übers. von Ludwig Schmidts in: SnydersD, S. 131.

112 « Elles fassent les plus cheres délices du citoyen paisible; que par une prudence soumise & une habileté modeste, adroite & sans art, elles excitent à la vertu. » ENC Bd. 15, Artikel *sexe*, Übers.: C. S. & Ch./B. N.

113 Beide lt. Titon du Tillet gest. 1728.

114 « Elles joignoient la delicatesse & le brillant du toucher à une science parfaite de la composition. » Titon du Tillet, S. 637.

hervor, dass „diese Demoiselle einen wunderbaren Scharfsinn für alles Wissenschaftliche besaß und sehr gut Italienisch sprach. Indessen war bei all ihren schönen Talenten niemand bescheidener und besaß weniger Eitelkeit als sie“[115].

Das Wirken der Frau geschah gleichsam unmerklich und doch wirkungsvoll. Sie saß ruhig und zurückhaltend im Hintergrund am Tasteninstrument, während ihr Mann im Vordergrund als Solist glänzte, wie es beispielsweise der Bericht François de Picons über Antoine Forqueray und Henriette-Angélique Houssu zeigt. Doch dieses Glänzen des Solisten war nur auf der Grundlage eines gut ausgeführten Continuospiels möglich. So trat denn die Frau zwar üblicherweise nach ihrer Eheschließung nicht oder kaum mehr als Solistin in Erscheinung, konnte aber in der Kammermusik und besonders beim Generalbassspiel ihren künstlerischen Neigungen weiterhin nachgehen.

Die von einer guten Akkompagnistin geforderten Eigenschaften

Welches waren nun die Aufgaben und die „guten Eigenschaften“, die man von den Ausführenden des Continuos erwartete? Bei François Couperin heißt es hierzu: „Bestünde die Wahl, entweder den Generalbaß oder die Spielstücke zur Vollkommenheit zu bringen, so fühle ich, daß ich aus Eitelkeit die Stücke dem Generalbaß vorziehen würde. Ich gebe zu, daß an sich nichts amüsanter ist, und nichts uns mit den andren stärker verbindet, als ein guter Generalbassist zu sein. Aber welche Ungerechtigkeit! Gerade ihn lobt man bei den Konzerten zuletzt! Das Clavecinakkompagnement wird bei diesen Gelegenheiten nur als Fundament eines Gebäudes betrachtet, das zwar alles trägt, von dem man aber fast nie spricht. Wenn jemand jedoch in den Stücken glänzt, so kann er sich allein der Aufmerksamkeit und des Beifalls seiner Zuhörer erfreuen.“ [116]

Couperin betont gleichzeitig die Eignung gerade der Frauen zum Cembalospiel, indem er ausführt: „Männer, die einen gewissen Grad an Vollendung erreichen wollen, sollten niemals mit ihren Händen harte Arbeit tun, die Hände der Frauen sind im Allgemeinen geeigneter. Ich habe bereits erwähnt, daß Geschmeidigkeit der Sehnen viel mehr zum guten Spiel beiträgt als Kraft. Das kann ich deutlich an

---

115 « Cette Demoiselle avoit aussi un esprit merveilleux pour tout ce qui regarde les Sciences, & parloit très-bien Italien: cependant avec tous ses beaux talens personne n’a jamais été plus modeste, & n’a eu moins de vanité qu’elle. » Titon du Tillet, S. 637, Übers.: C. S.

116 « S’il ètoit question d’opter entre L’accompagnement, et les pièces pour porter l’un ou l’autre à la perfection, je sens que l’amour=propre, me feroit prèfèrer les pièces à L’accompagnement. Je conviens que rien n’est plus amusant pour soi=même; Et ne nous lie plus avec les autres que d’estre bon=accompagnateur: Mais, quelle injustice! C’est le dernier qu’on louë dans les concerts. L’accompagnement du clavecin dans ces occasions, n’est consideré que comme les fondemens d’un èdifice qui cependant soutiènent tout; Et dont on ne parle presque jamais: au lieu que quelqu’un qui excèle dans les pièces joüit seul de l’attention, et des applaudissemens de ses auditeurs. » Couperin, S. 44–45, dt. Übers. nach CouperinD, S. 25.

der Verschiedenheit der Frauen- und Männerhände beweisen: Und was noch mehr sagen will, die linke Hand der Männer, die sie bei ihrer Arbeit weniger gebrauchen, ist gewöhnlich am Clavecin die geschmeidigere.“ [117] Michel Corrette schließlich bringt die Vorteile einer guten Ausbildung im Generalbassspielen für Mädchen im Vorwort zu seinem Generalbasstraktat *Le Maître de Clavecin pour l'Accompagnement* von 1753 auf den Punkt: „Da das Cembalo derzeit zur Ausbildung der Demoiselles von Stand gehört und ich bemerkt habe, dass sie, einmal verheiratet, nicht davon lassen, wenn sie einmal das Accompagnement beherrschen, habe ich mich befleißigt, lange Zeit an dieser kurzen und einfachen Methode zu arbeiten, um ihnen die angeblichen Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen, welche die Feinde der guten Harmonie nicht müde werden zu verbreiten.“[118] Das Cembalo galt allgemein als Instrument der „noch nicht verheirateten Demoiselles und der Damen“[119].

So war der Generalbass in Frankreich eine Kunst, die auch Frauen ausführlich studierten (und studieren durften), konnten sie doch so mit ihrem späteren Gatten gemeinsam „glückliche Stunden“ verleben und gemeinsam musizieren, „alle Arbeiten des menschlichen Lebens versüßend“[120], ohne dabei gleichzeitig zu auffällig im Mittelpunkt zu stehen. Im Gegenteil: Scheu und zurückhaltend im Hintergrund sitzend hatte die Frau eine offensichtlich untergeordnete Position, hielt aber gleichzeitig die Fäden des musikalischen Geschehens unsichtbar in der Hand. Ihr Wirken geschah im Verborgenen. Scheinbar schwach, war sie doch die Musikerin im Ensemble, der eine entscheidende Rolle für das Zusammenspiel und die musikalische Gestaltung zufiel. Dies deckt sich mit den Anforderungen der Theoretiker an das Wir-

---

117 « Les hommes qui veulent ariver à un certain degré de perfection ne devroient jamais faire aucun exercice pénible, de leurs mains. Celles des femmes, par La raison contraire, sont généralement meilleures. J'ai dèja dit, que la souplesse des nerfs contribuë, beaucoup plus, au bien=joüer, que la force; ma preüve est sensible dans la différence des mains des femmes, à celles des hommes; et de plus, La main gauche des hommes, dont ils se servent moins dans les exercices, est communément la plus souple au clavecin. » Couperin, S. 12–13: *Autre Réfléxion*, dt. Übers. nach CouperinD, S. 13.

118 « Comme le Clavecin est présentement une des parties de la belle éducation des Demoiselles de Condition, et que j'ai remarqué qu'elles ne le quittoient plus dès qu'elles étoient mariées quand elles possedoient une fois l'accompagnement, c'est ce qui m'a engagé à travailler depuis long tems à leur Composer une Methode courte et facile pour leur applanir les prétenduës difficultées que les enemis de la bonne harmonie ont soin de répandre. » Michel Corrette, *Le Maitre de Clavecin pour L'Accompagnement, Methode Theorique et Pratique. Qui conduit en très peu de tems a accompagner à livre ouvert avec les Leçons chantantes ou les Accords sont notés pour faciliter l'Etude des Commençans. Ouvrage utile a ceux qui veulent parvenir a l'excelence de la composition Letout selon la Règle de l'Octave et de la Basse Fondamentale*, Paris 1753, R New York 1976, *Préface*, S. C., Übers.: C. S.

119 « Demoiselles à marier & des Dames », Garsault.

120 « [Elles] adoucissent tous les travaux de la vie humaine. » ENC Bd. 15, Artikel *sexe*.

ken und Handeln des weiblichen Geschlechts. Frauen sollen „passiv und schwach sein“ und durch „schwachen Widerstand“ den Mann dazu bringen, „seine eigene Kraft zu entdecken und zu gebrauchen“.[121] Sie gelten als feinfühlig und zart, ihr Reich ist, so Pierre Jean Georges Canabis, „verborgen in den feinfühligen Zuständigkeitsbereichen“.[122] Frauen setzen ihren Willen eben nicht wie Männer auf geradem Wege durch, sondern ihre „Schwäche ist, um es so auszudrücken, Teil ihrer Möglichkeiten und ihrer Mittel“[123].

Abbildung einer Dame am *Clavecin*[124]

Hubert Le Blanc berichtet in seiner Verteidigungsschrift der Viola da gamba gegenüber der Violine und dem Violoncello, erschienen in Amsterdam im Jahre 1760: „Man spielt oft bis tief in die Nacht [Gambe] in Gesellschaft einer Cembalistin“[125], und: „Der Gambe wird die Rolle eines Kavaliers bleiben, der es versteht, seiner Langeweile vorzubeugen und sich selbst, nicht aber andern Leuten Vergnügen zu bereiten, – gut, um sich mit einer hübschen Dame, die schön Cembalo spielt, zu

121 Rousseau, S. 721.

122 « L’empire de la femme est caché dans des ressorts délicats. » Canabis, *5ème Mémoire*, Bd. I, S. 292, nach HoffmannP, S. 163.

123 « La faiblesse fait pour ainsi dire partie de ses facultés et de ses moyens. » Canabis, *5ème Mémoire*, Bd. I, S. 293, nach HoffmannP, S. 163.

124 Laborde Bd. 1, S. 343.

125 « Lon y perce les nuits quand les Dames touchent de leur Clavecin. » Le Blanc, S. 76, Deutsch nach Le BlancD, S. 89.

vereinen.“[126] „Die Herren wurden gezwungen, als Schüler ihr ganzes Leben lang täglich ihre Lektionen zu lernen (damit die Unkosten nicht umsonst seien), konnten aber keineswegs die Oberstimmen auf der Gambe spielen, während viele Damen wie Engel auf ihrem Cembalo den Generalbaß zu Corelli und Michel, jener Blüte der cisalpinen Musik, spielen.“[127]

Der französische Generalbassstil

Generalbassspiel ist eine Kunst, die ein langes Studium der Harmonielehre neben einer gut entwickelten Anschlagskultur erfordert. Im Unterschied zu Deutschland und Italien begann das Generalbassspiel in Frankreich spät, etwa um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Die Bassstimme wurde am häufigsten auf der Viola da gamba, dem Violoncello (etwa ab 1720), einem Violone (meist in Orchesterwerken) und/ oder Fagott ausgeführt. Zur Realisation der Harmonien traten die Theorbe (wohl das erste Instrument, auf dem in Frankreich Continuospiel praktiziert wurde[128]), die Laute, das Cembalo, das Spinett, die Gitarre und/oder die Orgel hinzu. Die Besetzungsvielfalt für die Realisation des Continuos war gegenüber heutigen Vorstellungen groß und es gab keine einheitlichen Vorschriften. Der erste, für die Theorbe gedachte und im Jahre 1660 erschienene Traktat von Nicolas Fleury, der für das Erlernen der Grundzüge dieser Kunst übrigens nur einen Monat veranschlagt[129], löste schnell eine Fülle weiterer Publikationen aus. Sie alle[130] zeigen einen einheitlichen, sich kaum voneinander unterscheidenden Continuostil. Und während sich in Deutschland und Italien im Laufe des 17. Jahrhunderts ein Wechsel vom eher polyphon gedachten zum vollstimmigen Generalbassstil vollzieht, bleibt der *Goût* der französischen Continuokunst nahezu unverändert. Es geht darum, so Jean-François Dandrieu, die Harmonien bestmöglichst zu verbinden, für ihn die Hauptsache eines vollkommenen Akkompagnements.[131] Laurent Gervais bemerkt schlicht: „Das AK-

---

126 « La Viole restera le partage d’un galant homme, qui fait prévenir l’ennui même, se procurer du plaisir, mais pas en donner aux autres: bon pour méler les siens à ceux d’une Dame aimable, touchant le Clavecin à merveille. » Le Blanc, S. 88/96, Deutsch nach Le BlancD, S. 96.

127 « Les Messieurs asservis qu’ils étoient à apprendre en Ecoliers tous les jours leur leçon pendant toute leur vie, (sinon leur dépense s’en alloit perdue), ne savoient point jouer sur la Viole les dessus, pendant que nombre de Dames accompagnent comme des Anges sur leur Clavecin les basses de *Corelly,* & celles de Mr. *Michel,* qui sont la fleur de la Musique de deça les Monts. » Le Blanc, S. 118, Deutsch nach Le BlancD, S. 109–110.

128 Siehe Jean Saint-Arroman, *L’interprétation de la musique française 1661-1789, Dictionnaire d’interprétation*, Paris 1988, Bd. 1, S. 58 u. 71.

129 Fleury, *Avertissement*.

130 Bei Haymoz findet sich eine auf RISM und Lescat zurückgehende Liste mit allein 70 gedruckten Publikationen im 17. und 18. Jh.

131 Jean-François Dandrieu, *Principes de l’Acompagnement du Clavecin exposez dans des Tables dont la simplicité et l’arangement peuvent, avec une mediocre atention, faire*

KOMPAGNEMENT ist eine Verbindung von *Akkorden,* die dazu dienen, die Harmonie zu füllen.“[132] Bei Mr de Saint-Lambert heißt es etwas ausführlicher: „Die Musik ist eine Mischung verschiedener angenehmer Klänge, in denen Zartheit, die Zusammenstellung und das Arrangement für Belebung sorgen, indem sie Sinn und Gehör berühren.“[133] An späterer Stelle beschreibt er den *goût* und die *manière d'accompagnement*, die ihm auf dem Cembalo vorschweben: „Dieser *Goût* besteht hauptsächlich darin, die Harmonien seines Instruments so gut zu behandeln, dass man seinem Cembalo nicht so viele Töne entlockt, dass man damit die Singstimme erstickt und im Gegenteil auch wieder nicht so wenige, dass man sie nicht genügend unterstützt. Man muss sich so viel als möglich an die Stimme anpassen, die man begleitet.“[134]

Generalbassspielen erfordert einerseits ein profundes Wissen über Harmonielehre, Komposition und Verzierungskunst. Es ist wiederum Denis Delair, der sich im Vorwort seines *Traité d'Accompagnement* darüber beklagt, dass die meisten Akkompagnisten sich mit einer gewissen Routine ohne wissenschaftliche Grundlage begnügen und eine Unmenge an Fehlern machen, die sie leicht verhindern könnten, wenn sie nur in der Lage wären, sie zu erkennen.[135]

Daneben verlangt das Continuospiel eine gute Anschlagskultur und musikalisches Ausdrucksvermögen. Louis-Claude Daquin spricht vom Anschlag als dem wesentlichen Element für das Cembalospiel, ein Können, das sehr schwer zu erwerben ist: „Für ein wahrhaft sauberes Cembalospiel ist meiner Meinung nach das Anschlagsgefühl am entscheidendsten, und dies ist sehr schwierig zu erlangen.“[136] Sicherlich wird diese Äußerung nicht nur seine, sondern auch die Meinung seiner vermutlich ersten Lehrerin, Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre, widerspiegeln. François Couperin empfiehlt ausdrücklich, zwei bis drei Jahre lang Anschlagsstudi-

---

conoître les Règles les plus sures et les plus nècèssaires pour parvenir à la téorie et à la pratique de cète sience, Paris ca. 1719, R Genf 1972, *Préface*.

132 « L'ACCOMPAGNEMENT, est un assemblage d'*Accords*, qui servent à remplir l'harmonie. » Laurent Gervais, *Methode pour l'accompagnement du Claveçin. Qui peut servir d'introduction à la composition, & apprendre à bien chiffrer les Basses*, Paris 1733, R Bologna 1974, S. 1, Übers.: C. S.

133 « La Musique est un mélange de divers sons agréables, dont la douceur, l'assemblage & l'arrangement réeüissent l'ame, en entrant par le sens de l'oüye. » Saint-Lambert NT, S. 1, Übers.: C. S.

134 « Ce goût consiste principalement à bien menager l'harmonie de son Instrument, en telle sorte qu'on ne tire pas tant de son du Clavecin qu'il étouffe entierement la voix qui chante, ou qu'aucontraire on n'en tire point si peu qu'il ne la soûtienne pas assez. Il faut se conformer autant qu'on peut à la voix qu'on accompagne. » Saint-Lambert NT, S. 61, Übers.: C. S.

135 Delair, Preface.

136 « La veritable propreté du Clavecin consiste, Selon Moy, dans le Tact, qui est Tres dificile à acquerir. » Louis-Claude Daquin, *Premier livre de Pieces de Clavecin*, Paris 1735, Reprint Courlay 1989, *Avertissement*, Übers.: C. S.

en zu betreiben, bevor man mit dem Akkompagnement beginnt und begründet dies folgendermaßen: „1. Da die Generalbässe, die einen melodischen Gang haben, mit der linken Hand ebenso sauber ausgeführt werden müssen wie die Spielstücke, muß man sie sehr gut spielen können. 2. Da die rechte Hand beim Akkompagnement nur damit beschäftigt ist, Akkorde anzuschlagen, ist sie immer in einer gewissen Spannung die sie zur Steifheit verleitet. So werden die Stücke, die man zuerst gelernt, dazu dienen, diesem Übelstand vorzubeugen.“ [137]

Zur Ausführung des Continuos benötigt man Fantasie, Einfühlungsvermögen, Empfindsamkeit und Zurückhaltung, gepaart mit einem unauffälligen Durchsetzungsvermögen und Standhaftigkeit, ist doch das Ziel des französischen Akkompagnements, auf der einen Seite ein klares harmonisches Fundament zu legen und den klanglichen Zwischenraum zwischen Bass- und Oberstimme wirkungsvoll und doch unaufdringlich auszufüllen, andererseits aber auch die Solostimmen möglichst gut in Szene zu setzen. All diese letztgenannten, für das Generalbassspiel geforderten Eigenschaften wurden generell von Frauen erwartet, so dass Frauen als geradezu prädestiniert für das Continuospiel gelten konnten.

Generalbassspielerinnen im Licht der Öffentlichkeit

Dass es neben den lediglich im häuslichen Bereich musizierenden Frauen auch einige gab, die an das Licht der Öffentlichkeit traten, zeigten bereits die eingangs genannten Beispiele. Der Sprung bis an die Oper gelang Mlle Duval (1718– nach 1775), eine durch den Prinzen von Carignano protegierte Komponistin, Tänzerin und Cembalistin, über die der *Mercure* berichtet, dass die junge Frau zum Erstaunen und zur großen Freude des Publikums im Orchester saß und die ganze Oper von der Ouvertüre bis zur letzten Note akkompagnierte.[138]

Im Orchester des Mäzens Alexandre Jean Joseph Le Riche de La Pouplinière waren Jeanne-Thérèse Roube de Saint-Aubin, geborene Goërmans, die Frau des „alten Soldaten und Sohn eines Hoteliers aus Béziers“ Joseph-Antoine Roube de Saint-Aubin und Mme Gossec, die Frau des späteren Leiters des Pariser *Concert Spirituel* François-Joseph Gossec, als Cembalistinnen engagiert. Ihre Namen erscheinen unter denen der anderen Musiker auf den Gehaltslisten.[139]

---

137 « 1° Les basses=continuës qui ont un progrès chantant, devant être executées de la main gauche avec autant de propreté que les pièces, il est nècèssaire d’en scavoir fort bien joüer. 2° La main droite dans L’accompagnement n’ètant occupée qu’à faire des accords, est toujours dans une extension capable de la rendre tres roide; ainsi les pièces qu’on aura aprises d’abord serviront à prèvenir cèt inconvènient. » Couperin, S. 42–43, dt. Übers. nach CouperinD, S. 24.

138 Mercure, Nov. 1736, nach Grove 2001.

139 Siehe Cucueil, S. 190: « Au reste, elle [Mme Roube] avait depuis l’hiver des appointements fixes dans l’orchestre, en qualité de claveciniste, probablement cent livres par mois, la somme que touchait Mme Gossec pour les mêmes fonctions ». S. 339 nennt unter den wichtigsten Musikern von 1763 im Etat La Pouplinières für das Cembalo *Mme Gossec* (sie erhielt 25, ihr Mann als Violinist 100 Livre im Monat).

Marguerite-Antoinette Couperin, die jüngste Tochter François Couperins, wurde als Nachfolgerin ihres Vaters sogar Cembalistin im *Concert de la Reine*. D'Aquin de Châteaulyon stellt sie über alle anderen berühmten Musikerinnen, und besonders Cembalistinnen, des Jahrhunderts. „Sie konnte durch ihr Wissen und das Renommee ihres berühmten Vaters den Platz einnehmen, den sie heute im Konzert der Königin innehat: einen umso schmeichelhafteren Platz, als es ein Kammerdienst ist, den Frauen sonst niemals ausüben. Es benötigt großer Verdienste, damit eine derartige Ausnahme von der herrschenden Regel gemacht wird."[140]

Über die Clavierspielerin, Sängerin, Schauspielerin, Komponistin und Schriftstellerin Amélie-Julie Candeille wird berichtet, dass sie „am 27. Dezember 1792 ihre *La Belle Fermière* betitelte Komödie aufführen ließ, in der sie selbst die Hauptrolle spielte, zwei Lieder und ein Vaudeville ihrer eigenen Komposition sang und sich dabei abwechselnd auf dem Clavier und der Harfe begleitete".[141] Und Gerber berichtet über dasselbe Schauspiel: „Ueberhaupt schien das ganze Stück eingerichtet zu seyn, ihre Schönheit, ihren Verstand und ihre Talente von mancherley Seiten darin glänzen zu lassen."[142]

Sophie Gail war eine „tiefgründige Musikerin, welche die Partitur mit Sicherheit und Intelligenz akkompagnierte, mit Geschmack und viel Ausdruck sang, sehr gute Schüler heranbildete und mit Leichtigkeit hübsche Sachen komponierte, die eine entschiedene Beliebtheit erlangten. Sie besaß überdies viel Geist und einen liebenswerten Charakter und schien auf ihre Erfolge keinen Wert zu legen. Ihre Überlegenheit wusste sie sich von den anderen Frauen, die sie überstrahlte, verzeihen zu lassen."[143]

---

140 « Les femmes illustres du siécle pour la Musique & le Clavessin, ne le cédent en rien à celle dont nous avons fait l'éloge: telle est Mademoiselle *Couperin*, fille du fameux Organiste de ce nom. Elle doit à son savoir, & à la renommée de son illustre pere, la place qu'elle occupe aujourd'hui au Concert de la Reine: place d'autant plus flatteuse pour elle, que c'est une charge de la Chambre que les femmes n'ont jamais exercée; il faut avoir du mérite pour faire ainsi exception à la règle générale. » D'Aquin de Châteaulyon Bd. 1, S. 126, Übers.: C. S.

141 « Elle fit représenter, le 27 décembre 1792, sa comédie intitulée *la Belle Fermière*, où elle jouait le rôle principal, et chantait deux airs et un vaudeville de sa composition, s'accompagnant tour à tour sur le piano et sur la harpe. » Fétis, Simons-Candeille, Übers.: C. S.

142 Gerber NL.

143 « Profondément musicienne, elle accompagnait la partition avec aplomb et intelligence, chantait avec goût et avec beaucoup d'expression, formait de très-bons élèves, et composait avec facilité de jolies choses qui ont obtenu une vogue décidée. Douée d'ailleurs de beaucoup d'ésprit et d'un caractère aimable, elle semblait n'attacher aucun prix à ses avantages, et savait se faire pardonner sa supériorité sur les autres femmes par celles mèmes qu'elle éclipsait. » Fétis, Übers.: C. S.

Die beiden letzten Beispiele betreffen Frauen aus der Revolutionszeit, Frauen, die im öffentlichen Konzertleben bekannt und daneben als Lehrerinnen tätig waren. Dies gilt auch für zwei weitere Musikerinnen, die bereits um die Jahrhundertwende gelebt hatten:

Über die Cembalistin und Komponistin Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre, die schon als Kind durch ihre große musikalische Begabung von sich reden gemacht hatte, berichtete der *Mercure Galante* im Juli 1677: „Sie singt die schwierigste Musik vom Blatt. Sie begleitet dabei sich und andere, die zu singen wünschen, auf dem Cembalo, das sie in einer unnachahmlichen Art spielt. Sie komponiert Stücke und spielt sie in allen Tonarten, die man ihr unterbreitet.“[144] Auch die *General History* von Sir John Hawkins lobt die Kombination von exzellentem Cembalospiel und großem musiktheoretisichen Wissen: „Sie war eine hervorragende Künstlerin; wenn sie sang und sich dabei selbst begleitete, waren alle Zuhörer gefesselt von diesem vollen und edlen Fluss des Wohlklangs. Sie war auch eine ausgezeichnete Komponistin und besaß, kurz gesagt, eine solche Kunstfertigkeit sowohl in der Theorie als auch in der musikalischen Praxis wie nur wenige ihres Geschlechts.”[145]

Über ihre Zeitgenossin, die Cembalistin Marie Françoise Certain berichtet Titon du Tillet enthusiastisch in seinem *Parnasse François* einerseits von dem ausgezeichneten Akkompagnement dieser Künstlerin, andererseits von den „sehr schönen Konzerten“ im Hause der Musikerin, zu denen ihr „die fähigsten Komponisten“ ihre Werke bringen, die man immer mit großem Erfolg aufführt.[146] Weiterhin zitiert Titon du Tillet zur Hervorhebung des Könnens Marie Françoise Certains einen Vers, der die Klänge beschreibt, die (nur dann?) aus einem ausgezeichneten Cembalo des berühmten flämischen Instrumentenbauers Andreas Ruckers heraustreten, wenn Marie Françoise Certain oder Louis Marchand, der berühmte königliche Organist, darauf spielten.[147]

---

144 « Elle chante, à livre ouvert, la Musique la plus difficile. Elle l’accompagne, & accompagne les autres qui veulent chanter, avec le Clavessin dont elle jouë d’une manière qui ne peut estre imitée. Elle compose des Pièces, & les jouë sur tous des tons qu’on luy propose. » Mg Juli 1677, S. 107–108, zitiert nach Cessac-Yeux, S. 236. Übers.: C. S.

145 “She was a very fine performer, and would sing and accompany herself with so rich and exquisite a flow of harmony as captivated all that heard her. She was also an excellent composer, and, in short, possessed such a degree of skill, as well in the science as the practice of music, that but few of her sex have equalled her.” Hawkins Bd. 2, S. 779, Übers.: K. H.

146 « Elle accompagnoit aussi très-bien du Claveçin. Comme elle donnoit de très-beaux Concerts chez elle, les plus habiles Compositeurs y faisoient porter leur Musique, qu’on executoit toûjours avec beaucoup de succès. » Titon du Tillet, S. 637.

147 Titon du Tillet, S. 637.

Von Marie-Emmanuelle Bayon, der späteren Frau des Architekten Victor Louis, hieß es, dass sie « comme un ange »[148], also „wie ein Engel“ spiele. In den drei Sonaten für Cembalo oder Hammerclavier mit begleitender Violine aus ihren 1769 in Paris erschienenen *Six Sonates pour le Clavecin ou le Piano Forte dont trois avec Accompagnement de Violon obligé, Œuvre I* gibt es immer wieder Stellen, an denen für die rechte Hand keine Melodie auskomponiert, sondern die Bassstimme beziffert ist (Sonate IV, 1. Satz, Sonate V, 1. Satz und Sonate VI, 1. und 2. Satz). Fétis schreibt ihr einen bislang nicht auffindbaren Generalbasstraktat zu, der unter dem Namen (Ph.) Louis in einem Katalog des Wiener Verlagshauses Traeg aus dem Jahre 1799 unter dem Titel *Principes de la Doctrine de l'Accompagnement* aufgeführt ist.

Auch von einer Mme Gougelet gibt es eine – noch erhaltene – Generalbassschule, eine *Méthode ou Abrégé des Règles d'Accompagnement de Clavecin et Recueil d'Airs avec Accompagnement d'un Nouveau genre*, *Œuvre IIIe*, erschienen wohl 1771 in Paris. Das Werk wird teilweise ihrem Mann, dem Organisten Pierre Marie Gougelet, zugeschrieben, doch spricht die Widmung eindeutig von der Autorin als *Votre très humble et très obéissante Servante Gougelet*. Von diesen Traktaten wird an späterer Stelle die Rede sein. Die Existenz eines solchen von einer Frau und vermutlichen Lehrerin publizierten Generalbasslehrwerkes zeigt, dass Frauen nicht nur als Continuospielerinnen tätig waren, sondern dieses Fach auch unterrichteten.

---

148 « O mon ami Louis, votre femme est un ange; elle compose comme un ange, elle joue comme un ange, elle chante comme un ange, elle a les mains, le caractère, toutes les qualités d'un ange. » Brief Denis Diderots an M. und Mme Victor Louis, s. d. (nach Juni 1770) in: Diderot Bd. 10, S. 87–88.

Der Stammbaum der Familie Couperin

mit den für diese Ausführungen wichtigen Personen

Unterstrichene Namen zeigen eine Unterrichtstätigkeit, kursive Namen eine musikalische Tätigkeit an

2 Lebens- und Arbeitsverhältnisse

2.1 Die Frauen der Familie Couperin

Der Ursprung der Familie Couperin liegt in Brie, circa 55 Kilometer östlich von Paris. Von 1653 bis 1826 stellte diese berühmte Musikerfamilie die Organisten der Pariser Kirche Saint-Gervais. Hier sollen nur die Frauen der Familie eingehender besprochen sein, denn das Beispiel mehrerer Generationen von Musikerinnen aus der Familie Couperin zeigt einige Aspekte auf, die offenbar für die Situation und Lebensweise der Clavierlehrerinnen typisch waren:

1. Der Musikerberuf oder die intensive Beziehung des Vaters zur Musik ermöglichte eine hochkarätige Ausbildung der Töchter dieser Familie.

   Beispiele hierzu sind etwa die beiden Töchter François I., die Musikerin Marie-Anne Couperin[149] und ihre Schwester Marguerite-Louise Couperin[150], außerdem natürlich Marguerite-Antoinette Couperin, die Tochter François II. (s. u.) und ihre Schwester Marie-Madeleine-[Cécile][151].

2. Die Töchter aus Musiker- oder musikverbundenen Familien wie etwa Instrumentenbauern wurden mit Vorliebe im eigenen Berufsmilieu verheiratet.

   Neben Élisabeth-Antoinette Couperin, geborene Blanchet (s. u.) gehören hierzu Louise Bongard[152], die zweite Ehefrau François I. und Tochter eines Instrumentenbauers ebenso wie Hélène-Narcisse Frey[153], eine Schülerin ihres späteren

---

149 Marie-Anne Couperin wird in der Literatur häufig mit ihrer Cousine Marie-Madeleine verwechselt.

150 Marguerite-Louise Couperin war Sängerin und Cembalistin und als Mädchen Schülerin von Jean-Baptiste Moreau gewesen. Seit 1698 war sie für 30 Jahre *Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi.* Sie trat in dieser Funktion sowohl als Sängerin als auch als Akkompagnistin auf. Titon du Tillet lobt, sie habe mit einem bewundernswerten Geschmacke gesungen und das Cembalospiel vollkommen beherrscht (siehe Titon du Tillet, S. 403). Häufig trat sie in Werken ihres Cousins François Couperin auf.

151 Marie-Madeleine-[Cécile], die ältere der beiden Töchter François II. Couperin le Grands, war von Michel Pinolet Montéclair unterrichtet worden. Sie war Organistin und Cembalistin und wirkte als solche im Benediktinerinnenorden von Maubuisson bei Pontoise, dem sie seit 1721 angehörte.

152 Louise Bongard war die Tochter des Pariser Instrumentenbauers Simon Bongard, einem Schwager des Organisten Marin de la Guerre. François I. Couperin hatte einige Jahre im Hause des Instrumentenbauers gelebt.

153 Hélène-Narcisse Frey (oder Fray), geb. im Jahr 1775 in Maubeuge/Nord, verheiratete sich am 22. 12. 1792 mit ihrem Lehrer Gervais-François Couperin, einem Sohn Armand-Louis Couperins und seiner Frau Élisabeth-Antoinette Couperin, geb. Blanchet. Sie war die *fille mineure de feu Louis-Maximilien Fay [Fray], ancien officier* (siehe

Mannes Gervais-François Couperin. Marie Guérin, die Frau Charles II. Couperin, und Marie Anne Ansault stammten dagegen aus anderen Berufsfeldern, wohl aber aus dem direkten Umfeld ihrer späteren Ehemänner: Erstere war Tochter des begüterten *barbier de la grande écurie du roi* Blaise Guérin und seiner Frau Barbe Musnier, die zweite die Tochter eines Weinhändlers, der in demselben Quartier wohnte wie François II. Couperin. Bezeichnenderweise traten beide Frauen nicht als Musikerinnen in Erscheinung.

3. Durch ihre männlichen Verwandten konnten sich diese Frauen beruflich durchaus ähnlich entfalten wie ihre männlichen Kollegen; sie blieben allerdings meist ‚Tochter von' oder ‚Frau von'. Hierzu zwei ausführlichere Beispiele:

Beispiel 1: Marguerite-Antoinette Couperin – eine Frau übernimmt den Platz ihres Vaters

Marguerite-Antoinette Couperin war eine äußerst fähige Cembalistin. Hatte ihr Vater François II. Couperin le Grand bereits die ältere Tochter Marie-Madeleine zu einer hervorragenden Musikerin herangebildet, so sollte seine jüngere Tochter einen Posten bei Hof einnehmen, „der bisher ausschließlich von Männern ausgefüllt worden war"[154], denn: „auf Grund ihres Könnens und des Renommees ihres berühmten Vaters durfte sie die Stellung einnehmen, die sie heute im *Concert de la Reine* inne hat: ein umso schmeichelhafterer Platz für sie, als dies eine Stellung ist, die Frauen sonst niemals erlangen. Es bedarf großer Verdienste, damit solch eine Ausnahme gemacht wird."[155] Kein Wunder – ihr Vater François II. Couperin, selbst ein bekannter Pädagoge, war u. a. Lehrer des Monseigneur le Dauphin Duc de Bourgogne im Cembalo- und Generalbassspiel und in der Komposition sowie von sechs Prinzen und Prinzessinnen aus dem königlichen Hause gewesen.[156] Sicherlich hatte François Couperin, der Mann, der von den technischen Kunstfertigkeiten der Damen schwärmt und der die besondere natürliche Veranlagung der Frauen zum Cembalospiel so sehr

---

Jal), also die jüngere Tochter des zum Zeitpunkt der Eheschließung bereits verstorbenen Louis-Maximilien Frey und seiner Frau Marie-Thérèse-Isabelle Michel.

154 « Charge qui n'avait été jusque là remplie que par des hommes. » Letillois.

155 « Elle doit à son savoir, & à la renommée de son illustre pere, la place qu'elle occupe aujourd'hui au Concert de La Reine: place d'autant plus flatteuse pour elle, que c'est une charge de la Chambre que les femmes n'ont jamais exercée il faut avoir du mérite pour faire ainsi exception à la règle général. » D'Aquin de Châteaulyon Bd. 1, S. 126, Übers.: C. S.

156 Zu Letzteren zählten Marie-Anne de Bourbon, Princesse de Conti und Louis-Alexandre de Bourbon, Comte de Toulouse (siehe Titon du Tillet Suite, S. 664), außerdem unterrichtete Couperin Louise-Élisabeth de Bourbon (zu der Zeit *Mlle de Bourbon*) und Louise-Anne de Bourbon (genannt *Mlle de Charolais*) sowie die Infantin von Spanien und Maria Leszczyńska, die spätere französische Königin, den Cembalisten und Organisten Nicolas Siret und den Komponisten François Chauvon (MGG 1999).

betont, dabei auch und vielleicht im Besonderen seine talentierten Töchter vor Augen.

Am Hofe trat Marguerite-Antoinette Couperin erfolgreich als Cembalistin auf.[157] Sie spielte bald in allen Konzerten in den Appartements des Königs und der Königin, und Louis XV. selbst beauftragte sie, den *Mesdames de France,* seinen Töchtern, Cembalounterricht zu erteilen. Aufgrund dieser Unterweisung und dem Charme des Spiels der jungen Cembalistin bedachte Le Miere sie mit dem eingangs zitierten Gedicht, das im Juni 1742 im *Mercure de France* veröffentlicht wurde. Als ihr Vater erkrankte, übernahm Marguerite-Antoinette Couperin selbstverständlich seine Aufgaben am Hofe. Im Februar 1730 übergab ihr der König offiziell die *Survivance d'Ordinaire de la Musique de S. M.* an der Stelle ihres Vaters. In einem *Brevet de Survivance d'Ordinaire de la Musique du Roi, en faveur de la Dam*^{elle} *Couperin* genannten Schreiben vom 16. Februar 1730 wurden alle Aufgaben der Hofcembalisten d'Anglebert und Couperin auf „die Demoiselle Antoinette-Margueritte Couperin" übertragen, welche „diese jetzt und nach dem Tode des Herrn d'Anglebert übernehmen soll".[158]

---

157 Siehe etwa einen Bericht im MdF Aug. 1729, S. 1874. Hier heißt es: « La D^{lle} Couperin, fille du sieur Couperin, Organiste du Roy a eu l'honneur de joüer plusieurs fois pendant ce mois devant la Reine plusieurs Pieces de Clavecin, & en dernier lieu, le 24. veille de la fête de S. Louis, pendant le soupé de L. M. elle étoit accompagnée seulement par le sieur Besson, Ordinaire de la Musique de la Chapelle & Chambre du Roy, lequel s'est fait une étude particuliere pour joüer parfaitement ces sortes de Pieces, en adoucissant extrémement son violon: ces differents morceaux ont été très-goûtés. »

158 Hier heißt es u. a., François Couperin, *Ordinaire de la musique de la Chambre de Sa Majesté pour le Clavecin* und bestimmter Nachfolger Jean Henry d'Angleberts, bäte „im Einvernehmen mit Herrn d'Anglebert Seine Majestät um die Zustimmung, die für ihn vorgesehene Anwartschaft auf seine Tochter, Demoiselle Couperin, zu übertragen, welche ihr ganzes bisheriges Leben erfolgreich der Musik und dem Cembalo gewidmet hat". Seine Majestät, der um „die gute Führung und die Talente der besagten Demoiselle Couperin" wusste, erklärte sich hiermit einverstanden und so wurden alle Aufgaben der Hofcembalisten d'Anglebert und Couperin auf „die Demoiselle Antoinette-Margueritte Couperin" übertragen, welche „diese jetzt und nach dem Tode des Herrn d'Anglebert übernehmen soll." « *Brevet de survivance d'Ordinaire de la Musique du Roi, en faveur de la Dam*^{elle} *Couperin. Aujourd'huy 16 fevrier 1730.* Le Roy étant à Marly, le s^{r} françois Couperin ordinaire de la Musique de la Chambre de Sa Majesté pour le Clavecin, en survivance du s^{r} d'Anglebert, a très humblement representé a sa Majesté, que l'age et les infirmités dud. s^{r} d'Anglebert, l'empéchent de remplir les fonctions de lad. charge depuis plusieurs années; Il étoit aussi par les mêmes motifs hors d'etat d'y suppléer pourquoi il suplioit Sa Majesté du consentement dud. d' Anglebert, d'agréer que lad. survivance dont il est pourvû, passa à la dam^{elle} Couperin sa fille; qui s'est apliquée toute sa vie avec succès à la Musique et au Clavecin. Et Sa Majesté étant informée de la bonne conduite et des talens de lad. dam^{elle} Couperin, a declaré et declare, veut et entend que led. s^{r} d'Anglebert continuë de jouir sa vie durant de lad.

Diese normalerweise immer von Männern besetzte Stellung stellte eine ganz besondere Würdigung des großen Könnens Marguerite-Antoinette Couperins durch den König dar und unterstrich die Verdienste, die sich die junge Frau als Lehrerin der Prinzessinnen erworben hatte. Sie übernahm die Posten ihres Vaters und Jean Henry d'Angleberts und damit sowohl d'Angleberts Gehalt als auch seine Rechte, als nach dessen Tod die Stelle im März 1736 in eine *Commission d'Ordinaire de la Musique du Roi* umgewandelt wurde.[159] Marguerite-Antoinette Couperin wurde somit *Titulaire,* die Trägerin des Titels der *Claveciniste de la Chambre du Roi,* eines Postens, auf den ihr berühmter Vater „nur" die *Survivance,* die Anwartschaft besessen hatte. Sie behielt diesen Titel und das Gehalt der königlichen Cembalistin bis zu ihrem Tode, wenn auch im November 1741 Bernard Bury den Posten de facto übernahm, da es auch mit Marie-Antoinette Couperins Gesundheit nicht zum Besten stand.[160] Nach

---

charge, et des honneurs gages nouritures droits exemptions prérogatives privileges emolumens et montures qui y sont attachées, tout ainsi qu'il en a jouy ou doit jouir; Et attendu que les infirmités dud. d'Anglebert le métent hors d'état d'exercer lad. charge, Sa Majesté après s'être fait representer le consentement desd. s^{r} d'Anglebert et Couperin, a commis et commet la dam^{elle} Antoinette-Margueritte Couperin pour en faire les fonctions des a present, et les continuer après le déces dud. Danglebert, en vertu du present Brevet, et ce tant qu'il plaira a Sa Maj^{té} Au moyen de laquelle disposition, le brevet de survivance de lad. charge, que Sa Majesté avoit accordé aud. Couperin le 5 mars 1717, demeurera éteint et suprimé; declare en outre Sa Majesté, que lad. dam^{elle} Couperin ne pourra prétendre du vivant dud. Danglebert, d'entrer en jouissance d'aucuns apointemens gages droits nouritures et autres revenus et emolumens appartenans a lad. charge desquels elle entrera seulement en possessions, après le deceds dud. Danglebert, et en jouira tout ainsi qu'il en aura jouay ou dû jouir, et a cet effet lesd. Gages droits et emolumens seront alors employés sous le nom de lad. dam^{elle} Couperin. Et pour assurance de sa volonté etc. » AN, O^{1} 74, S. 66-67, zitiert nach Bouvet, S. 115–116.

159 Siehe dazu ausführlich Bouvet AC.

160 In einem erneuten Brevet vom 25. 11. 1741 wurde bestimmt, dass „Bernard Burry bei Abwesenheit der besagten Demoiselle Couperin oder wenn ihre Gesundheit es ihr nicht erlaubt", ihre Aufgaben übernehmen solle. Dabei sei in jedem Falle ihr persönliches Einverständnis erforderlich. Seine Majestät erklärte weiterhin, „dass er wünscht, dass die besagte Demoiselle Couperin weiterhin spielen solle, soweit es ihr möglich ist und während ihres Lebens sollen ihr ihr Gehalt und ihre Rechte auf Nahrungsmittel und weitere Vergünstigungen erhalten bleiben, wie es in dem Brevet vom 16. Februar 1730 festgelegt wurde." « *Brevet portant que le sieur Burry exercera en présence ou en l'absence de la D^{lle} Couperin la Commission d'Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy pour le Clavecin et ne jouira des droits et émoluments y attachez qu'après le décès de ladite D^{lle} Couperin à la mère de laquelle il payera 300^{tt} de pension si elle survi.* Aujourd-hui 25 Novembre 1741, le Roy estant à Versailles, s'est fait représenter son Brevet du 16 février 1730 par lequel Sa Majesté, après avoir supprimé la charge d'ordinaire de la musique de la Chambre de Sa Majesté pour le clavecin dont les sieurs Danglebert et Couprin étoient pourvus en survivance l'un de l'autre, auroit de leurs consente-

dem Tode ihres Vaters hatte die Cembalistin ihre Mutter zu sich genommen und die beiden lebten zusammen in Versailles in der Rue de l'Orangerie. Wie das weitere Leben der Tochter François Couperins verlief, wann und wo sie starb, liegt im Dunkeln.

Beispiel 2: Élisabeth-Antoinette Couperin, geborene Blanchet – in Vertretung ihres Mannes

Élisabeth-Antoinette, Tochter des berühmten Cembalobauers Etienne Blanchet, dem angeblich ‚besten' seiner Zeit: die Frau, die ihren Mann beim Orgelspiel vertreten konnte, ohne dass jemand den Unterschied hörte – eine schillernde Persönlichkeit, „tüchtig, liebenswürdig, voller Tugenden und Talente"[161] – sicherlich eine außergewöhnliche Frau. Geboren am 14. Januar 1729 in Paris, studierte sie die Musik „als wäre sie ein zu dieser Kunst bestimmter Jüngling"[162]. Ihr späterer Mann, Armand-Louis Couperin, war ihr Lehrer im Cembalo- und Orgelspiel und in der Komposition. Wie hoch er das cembalistische Können seiner Frau einschätzte, zeigt eine seiner nach ihr benannten Kompositionen *La Blanchet:* eine virtuose Komposition mit schnellen Kaska-

---

mens commis la D^{elle} Couperin fille du sieur Couperin pour exercer les fonctions de ladite charge et jouir après le décès dudit Sr Danglebert les revenus et émolumens y appartenans, et Sa Majesté étant informée que la santé de la D^{elle} Couperin ne luy permet pas toujours de remplir les devoirs de ladite charge avec autant d'exactitude qu'elle désireroit et que son zèle pour le service de Sa Majesté luy inspire, Sa Majesté a agréé la prière qu'elle luy a faite d'assurer ladite commission au Sr Bernard Burry, pour l'exercer, en l'absence de ladite D^{elle} Couperin ou lorsque sa santé ne luy permettra pas de servir, et à cet effet Sa Majesté a declaré et declare, veut et entend, que la dite D^{elle} Couperin jouisse sa vie durant et exerce autant qu'il luy sera possible la commission d'Ordinaire de la Musique de Sa Majesté pour le clevecin et continue de percevoir, aussy sa vie durant, tous et chacun des appointemens gages droits nouritures et autres revenus et émolumens sous quelque titre et denominantion qu'ils soient conformement audit Brevet du 16 février 1730 que Sa Majesté a, en tant que besoin serait, confirmé en faveur de ladite D^{elle} Couperin et bien informé des talens dudit Sr Bury et de son affection au service de Sa Majesté veut et ordonne qu'il puisse dès à présent exercer ladite Commission d'Ordinaire de la Musique de Sa Majesté pour le clavecin en l'absence de la D^{elle} Couperin, même en sa présence de son consentement, et qu'après le dècés de la dite Delle Couperin il cõtinue de remplir sa vie durant ladite Commission pour en jouir alors aux mêmes gages apointemens nourritures et autres Droits et Emolumens y apartenans tel et semblable qu'en jouit ou doit jouir ladite D^{elle} Couperin et à compter du jour de son décès lequel arrivant avant celuy de la Dame Couperin mère, Sa Majesté veut et entend que ledit Sr Bury soit tenu de payer annuellement et a ladite D^{e} Couperin sa vie durant la somme de 300^{tt} de pension annuelle sur les revenus de ladite Commission dont il sera alors en jouissance. » AN, O^{1} 85, f° 405, nach Bouvet AC, S. 92–93.

161 « Accomplie, bonne, intelligente, remplie de vertus et de talents », Bouvet Coup, S. 63.

162 « Mme Couperin, née Blanchet, fit des études en musique, comme aurait fait un jeune homme destiné à cet art. » GdF 16. 9. 1815, S. 1036.

den und Überschlagfiguren der Hände. Am 7. Februar 1752 heirateten Lehrer und Schülerin. Neben ihren Einsätzen als Organistin war Élisabeth-Antoinette Couperin auch eine gefragte Cembalolehrerin, z. B. bis zum Ausbruch der Revolution an der *Abbaye de Monmartre.* In den Adressalmanachen taucht sie neben ihrem Mann und Sohn auf. Ihr Sohn Gervais-François übernahm nach dem Tode seines Vaters dessen Stelle an Saint-Gervais, und nach einer Übergangszeit, in der die Mutter bei ihrem Sohn lebte, zog Élisabeth-Antoinette Couperin schließlich einige Jahre später nach Versailles, wo sie zur Titularorganistin an Saint-Louis ernannt wurde. Noch 1810, im Alter von über 80 Jahren, war sie als Organistin aktiv und spielte bei der Orgelprobe an Saint-Louis zu Versailles vor den berühmtesten Organisten ihrer Zeit, die ihr alle großes Lob zollten.[163] Sie galt als eine sehr bescheidene und zurückhaltende Frau. Wie wichtig das Unterrichten im Lebensplan dieser Frau war, darüber lässt sich nur spekulieren. Dennoch: In einem aus Anlass ihres Todes von ihrem Sohn in der *Gazette de France* vom 16. September 1815 veröffentlichten Brief heißt es über „Madame de Couperin, Witwe Armand-Louis Couperins [!], des *Orga-*

163 « L'orgue de l'Église Saint-Louis, à Versailles, dont Madame Couperin était organiste titulaire, ayant besoin d'une réparation très considérable, et cette réparation étant terminée, des arbitres furent nommés pour toucher l'orgue et juger si le facteur avait consciencieusement rempli les conditions qui lui étaient imposées. Les organistes chargés de cet examen furent Messieurs Marrigues, Blin, Miroir et Couperin fils. Ces arbitres après avoir examiné l'instrument dans tous ses détails, n'eurent que des éloges à adresser à M. Dalery, célèbre facteur, sur la perfection de son travail. Il est usage, lors de la réception d'un orgue, que celui qui en est l'organiste titulaire fasse les honneurs à ses confrères, c'est-à-dire que ceux-ci commencent leur examen en se faisans entendre et que l'organiste en titre ne joue que le dernier. Mais qu'était devenue Madame Couperin pendant cet examen? Cette femme, aussi modeste que remplie de talent, s'était retirée dans une petite chapelle de l'église, afin de jouir plus tranquillement et sans distraction du bonheur d'entendre les artistes célèbres qui touchaient l'orgue alternativement. Quand le tour de Madame Couperin fut arrivé, on la chercha longtemps, enfin on la découvrit dans la chapelle dont il vient d'être question. Les organistes vinrent tous l'inviter à se faire entendre, ce à quoi elle se refusait modestement, en disant qu'elle n'oserait jamais jouer après des hommes d'un aussi grand mérite. Cependant, entraînée presque malgré elle, la voilà assise devant le clavier; elle commence par un prélude charmant, comme pour mettre ses doigts en exercices, peu à peu ses idées se développent, son exécution devient brillante, les plus belles inspirations se font entendre, et après avoir improvisé pendant plus d'un quart d'heure, elle termina par une fugue d'un beau caractère et traitée d'après les règles sévères qu'exige une composition de ce genre. Les organistes adressèrent à Madame Couperin les compliments qu'elle méritait à tant de titres, et ils ont déclaré qu'elle venait de terminer sa brillante improvisation par une fugue digne des plus grands maîtres, par la manière savante avec laquelle elle l'avait traitée, suffrage bien flatteur de la part de tels artistes. Mais ce qui doit étonner le plus dans le fait qui vient d'être cité, c'est que lorsque cette femme célèbre obtint ce brillant succès, elle était âgée de quatre-vingts ans. » Bouvet Coup, S. 79–80, Übers.: C. S. & Ch. S.

niste du Roi“: „Sie zog exzellente Schüler heran, u. a. ihren Neffen, Herrn Pascal Taskin, Clavierlehrer in Paris.“ Daneben werden ausführlich ihre überragenden Künste im Clavierspiel, ihre Kenntnisse der Harmonie- und Kompositionslehre und ihre Improvisationen, außerdem ihre große Bescheidenheit gewürdigt. „Ihre Tugenden, ihre liebenswerten Eigenschaften und seltenen Talente werden sie uns lebhaft vermissen lassen. Ohne unglaubwürdig zu sein glaube ich, dass es schwer ist, eine so tüchtige Frau zu finden.“[164]

4. Die Tradition schuf zumindest im Musikermilieu die Selbstverständlichkeit für das Musizieren wie für das Unterrichten.

   Beispiel 1: Antoinette-Victoire Couperin – musikalisches Arbeiten in der Familie

   Bereits mit 16 Jahren half Antoinette-Victoire, Schülerin ihrer Eltern Armand-Louis und Élisabeth-Antoinette Couperin, an der Kirche Saint-Gervais als Organistin aus. Sie war somit in die Fußstapfen ihrer Mutter getreten. Das Mädchen spielte außerdem Harfe und sang. Laut Fétis besaß sie „eine schöne Stimme, welche sie häufig in Konzerten und Ordenshäusern hören ließ“[165]. Außerdem setzte ihr Vater sie als Kopistin ein. Ein Manuskript der *Symphonies* für Cembalo Armand-Louis Couperins trägt den Bleistiftvermerk, dass die Kopie von Antoinette-Victoire stamme.[166] Eine Unterrichtstätigkeit Antoinette-Victoire Couperins ist nicht bekannt. Ihre Mitwirkung bei den musikbezogenen

---

164 « A M. le Rédacteur de la Gazette de France. Monsieur, Accordez-moi, je vous prie, une place dans votre journal, pour faire connaitre au public, amateur des arts, la perte qu'ils viennent de faire dans la personne de Mme Couperin, veuve d'Armand-Louis Couperin, organiste du Roi. Mme Couperin, née Blanchet, fit des études en musique, comme aurait fait un jeune homme destiné à cet art. Elle acquit un talent supérieur pour l'exécution, pour l'harmonie, et pour improviser sur l'orgue des morceaux d'une composition remarquable. Elle épousa, en 1751, M. Couperin, organiste du Roi (comme l'avaient été ses ancêtres depuis près de 200 ans.) Elle eut de ce mariage quatre enfans, dont un seul lui survit dans ce moment. Elle a fait d'excellens élèves, entre'autres son neveu, M. Pascal Taskin, professeur de piano à Paris. Il a y cinq ans que, se trouvant à l'église de Saint-Louis de Versailles, lorsqu'on essayait l'orgue, M. l'évèque, M. le préfet et les autorités l'invitérent a en toucher, et elle enleva tous les suffrages. Elle avait alors 82 ans. Sa modestie la fit se cacher au point qu'on ne put jamais la retrouver pour la complimenter. Huit jours avant l'attaque que vient de la conduire au tombeau, elle fit les délices d'une société qui l'avait priée de toucher un piano que l'on voulait juger; elle avait pour lors 87 ans; ses vertus, ses qualités aimables et ses rares talens la font vivement regretter. Sans que mon témoignage soit suspect, je crois qu'il est difficile de trouver une femme plus accomplie. J'ai l'honneur d'être, etc. Couperin, organiste du Roi. » GdF, 16. 9. 1815, S. 1036, Übers.: C. S.

165 « Elle jouait aussi de la harpe, et possédait une belle voix, qu'elle a fait entendre souvent dans des concerts et dans des maisons de religieuses. » Fétis.

166 Bouvet, S. 157.

Tätigkeiten ihrer Familie geschah allerdings so selbstverständlich, dass auch eine Lehrtätigkeit durchaus vorstellbar ist.[167]

Beispiel 2: Célèste-Thérèse Couperin – Unterrichten als Erwerbsquelle im Lebensabend

Célèste-Thérèse, letztes Glied der Familie Couperin, lebte weit über den in dieser Arbeit betrachteten Zeitraum hinaus. Da sie jedoch ausgezeichnet in das Bild der Clavierlehrerinnen passt und außerdem mit ihr diese alte Musikerfamilie gänzlich ausstarb, soll sie hier trotzdem Erwähnung finden.

Sie erhielt Unterricht bei ihrem Vater und Henri Joseph Taskin. Bis zum Jahre 1830 war sie als Nachfolgerin ihres Vaters an Saint-Gervais, der traditionellen Stelle der Couperins, als Organistin tätig. Dann zog sie gemeinsam mit ihrer Mutter nach Beauvais (bei Paris), wo sie bis 1843 Unterricht erteilte. Nach Aussage Taskins hatte sie sich hier „einen guten Ruf als Lehrerin für Clavierspiel und Gesang erworben, besaß eine schöne Stimme und eine ausgezeichnete Methodik“[168]. An dieser Stelle wird also nicht das eigene solistische Können der lehrenden Person, sondern ihre Methodik, die Fähigkeit des Unterrichtens, hervorgehoben.

In den Listen einer Volkszählung vom April 1836 sind Mutter und Tochter Couperin folgendermaßen eingetragen: „1° Mme Fray, Hélène-Narcisse, verwitwete Couperin, ohne Beruf, 60 Jahre alt im April 1836. 2° Couperin, Thérèse-Céleste, Rentnerin, 36 Jahre alt, Tochter der Vorhergehenden.“[169] Im Jahr 1843 zogen Mutter und Tochter erneut um. „Mademoiselle Couperin ist jetzt mit ihrer Mutter nach Belleville bei Paris zurückgekehrt“[170], so zehn Jahre später noch einmal Taskin. Um die finanzielle Situation von Mutter und Tochter war es schlecht bestellt. Und so verfasste Hélène-Narcisse Fray im Juli 1847 ein Bittschreiben, um zwei Familienportraits zu Geld machen zu kön-

---

167 Im Jahr 1780 heiratete Antoinette-Victoire Couperin den Sohn eines *Trésorier de France* und Besitzer einer Damastfabrik in Tours mit Namen Auguste-Pierre-Marie Soulas und selbst *Commis de la Grande-Poste aux Lettres*. Sie war das erste der vier Kinder, welches das Elternhaus verließ.

168 « Depuis quelques années s’étant fixée à Beauvais, elle s’y est fait connaître avantageusement comme professeur de piano et de chant, possédant une belle voix et une excellente méthode. » Notiz aus der Bibliothèque de l’Opéra, geschrieben etwa 1840 von Henri Joseph Taskin, zitiert nach Bouvet Coup, S. 165, Übers.: C. S.

169 « 1° Mme Fray, Hélène-Narcisse, veuve Couperin, sans profession, âgée en avril 1836 de 60 ans; 2° Couperin, Thérèse-Céleste, rentière, âgée de 36 ans, fille de la précédente. » Archives départementales de l’Oise, zitiert nach Bouvet Coup, S. 165, Übers.: C. S.

170 « Mlle Couperin est maintenant retirée avec sa mère à Belleville près Paris. » Henri Joseph Taskin, zitiert nach Bouvet Coup, S. 165, Übers.: C. S.

nen.[171] Die beiden Frauen lebten in Armut – lediglich ihr Name erinnerte an die großartigen Zeiten ihrer Familie.

Am 14. Februar 1860 starb mit Célèste-Thérèse Couperin dieser Name aus. In ihrer Sterbeurkunde heißt es: „Am 15. Februar 1860 wurde um zehn Uhr morgens die Sterbeakte der Céleste Thérèse Couperin, ohne Beruf, 67 Jahre alt, geboren in Paris und verstorben um zwei Uhr abends in der Wohnung ihrer Mutter, Rue de Paris, 86 im Quartier Belleville [172], ausgestellt. Sie war die unverheiratete Tochter des verstorbenen Gervais-François Couperin und von Hélène-Narcisse Frey, seiner Witwe, ohne Beruf, vierundachtzig Jahre alt.“[173] Als Beruf wurde die Lehrtätigkeit Célèste-Thérèse Couperins weder in Beauvais noch in Belleville angesehen. Vielleicht brachte sie dazu nicht genügend Ertrag, vielleicht (wahrscheinlich?) verkörperte die Musikerin dazu zu stark die alte glanzvolle Familie Couperin, als dass vorstellbar gewesen wäre, sie könne ihren Lebensunterhalt mühsam mit dem Erteilen von Unterrichtsstunden bestreiten.

2.2 Tätigkeitsbereiche der französischen Musikerinnen

Im 18. Jahrhundert scheint keine der Clavierlehrerinnen nur in einem Berufszweig tätig gewesen zu sein. Im Gegenteil: All diese Frauen kombinierten unterschiedliche kulturelle Aktivitäten miteinander. Daher soll an dieser Stelle ein kurzer Überblick über die Tätigkeitsbereiche französischer Musikerinnen stehen.

Für Musiker wie für Musikerinnen gab es verschiedene Tätigkeitsfelder, die im kirchenmusikalischen Bereich, am Hof, in der Oper und in öffentlichen wie privaten Konzerten zu finden waren. Mercier beschreibt in den 1780er Jahren „acht Klassen“ von Einwohnern der Stadt Paris, die scharf voneinander abgegrenzt seien. Er nennt an erster Stelle Prinzen und Große Herren (die kleinste Gruppe), Richter und Anwälte, Bankiers, Verkäufer und Händler, dann, an fünfter Stelle der sozialen Rangordnung die Künstler, anschließend Bedienstete, Lakaien und das niedere Volk.[174] Die Künstler rangierten also relativ weit unten – hinter Händlern und Verkäufern, vor der Gruppe der Dienstboten.

---

171 Abgedruckt in Bouvet Coup, S. 170–171.

172 Heute Rue de Belleville, siehe Bouvet Coup, S. 166.

173 « Du quinze février mil huit cent soixante, à dix heures du matin, Acte de décès de Céleste Thérèse Couperin, sans profession, âgée de soixante sept ans, née à Paris, décédée à deux heures du soir, au domicile de sa mère, y demeurant rue de Paris, 86, quartier de Belleville, fille célibataire de Gervais-François Couperin décédé et de Hélène-Narcisse Frey, sa veuve, sans profession, âgée de quatre-vingt quatre ans. » Bouvet Coup, S. 166, Übers.: C. S.

174 Mercier NA, S. 91.

Die Rolle der Kirche ist im Zusammenhang mit den Clavierlehrerinnen nur insofern interessant, als viele von ihnen, wie etwa Élisabeth-Antoinette Couperin, auch als Organistinnen tätig waren. Am Hof, an dem praktisch alle wichtigen Musiker beschäftigt waren, sind Musikerinnen seit dem 17. Jahrhundert nachgewiesen, zunächst als Sängerinnen oder Tänzerinnen, einige Zeit später aber auch als Instrumentalistinnen. Ihre Gehälter lagen mit 500 bis 900 Livres zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der Höhe eines durchschnittlichen Musikers gleicher Position[175]. Die Hoforganisten z. B. verdienten normalerweise 600 Livres im Jahr. Diese Einnahmen reichten auch den männlichen Kollegen im Normalfall nicht, um die laufenden Kosten zu bestreiten, so dass praktisch jeder Musiker Nebeneinkünfte aus anderen Quellen – als Schreiber, Händler oder Drucker, meist aber aus Unterrichtstätigkeit – bezog.[176] Ein Bericht über die Witwe Jean Henry d'Angleberts zeigt, wie hoch diese zusätzlichen Einkünfte häufig waren: Sie klagte nach dem Tode ihres Mannes immerhin 600 Livres für Unterrichtsstunden ein, die ihr Mann im vergangenen Jahr an eine Mademoiselle erteilt habe.[177] Auch die Witwe des Organisten de Mars besaß beim Tode ihres Mannes noch ein von der Gouvernante der Schülerin signiertes Billet im Wert von 168 Livres über die Cembalostunden, die ihr Mann „Mademoiselle de Nevers, heute Comtesse de Gisors" erteilt hatte und deren Bezahlung (immer noch) ausstand. Außerdem gab es verschiedene Billets, die „nichts mehr wert waren", da die Schüler gestorben oder weggezogen waren, oder der *grand seigneur* ein schlechter Zahlmeister war.[178] In der Regel fanden die Unterrichtsstunden in den Häusern der reichen Bürger und Adeligen statt. Statt solch hoher Summen, wie sie der berühmte Cembalist Jean Henry d'Anglebert, *Ordinaire de la Chambre du Roy pour le Clavecin* Louis XIV. verlangen konnte, wurden oft auch andere Konditionen wie Mahlzeiten oder Vergütungen für Kleidung und Wohnung mit in die Honorare und Abmachungen einbezogen.

Der Großteil der Musikerinnen stammte aus Musikerfamilien, wie es etwa die Frauen der Familie Couperin verdeutlichen. Auch die außergewöhnliche Rolle Marguerite-Antoinette Couperins als Cembalistin am Hof als Nachfolgerin ihres Vaters ist sicherlich auf die Familientradition ebenso wie auf ihr Können zurückzuführen. Das Cembalo war als nobles und raffiniertes Instrument bekannt und von Louis XIV. besonders geschätzt. Eindrucksvoll belegt dies die Lebensgeschichte Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerres, die als Kind wegen ihres außergewöhnlichen Talents

---

175 Vilcosqui, S. 135.

176 Benoit, S. 166–171.

177 « La veuve D'Angelbert declare qu'il est deub a lad. Communauté la somme de 600 livres pour avoir par led. deffunct enseigné à Mademoiselle a jouer du clavessin pendant l'année derniere 1690. » AN, Minutier central LIII, 104, 8. 5. 1691, nach Benoit, S. 164.

178 Siehe das *Inventaire après décès de Jean Odéo Demars*, AN, Minutier central LIII, 348, 12. 11. 1756, nach Hardouin, S. 251.

an den Königshof geholt worden war. Das Cembalo war ein bei Frauen beliebtes Instrument und eine Frau am Tasteninstrument ein allgemein gern gesehener Anblick. Dies beschreibt auch ein Gedicht von Tressan, genannt Tressanius, das dieser seiner Geliebten, der Marquise de Bouffles, widmete:

« Lorsque je vois sa main charmante
Voltiger sur un clavecin
Et d'une ariette brillante
Rendre par sa touche savante
Les agréments et le dessin,
L'enchantement de l'harmonie

Le feu qui brille dans ses yeux
Mieux que la céleste Uranie
Me donnent l'art et le génie
Que m'avait refusé les dieux.
L'amour est mon unique Maître! »

„Wenn ich ihre bezaubernde Hand
Über das Cembalo fliegen sehe,
Und wenn sie mit ihrem geschickten Anschlag
Charme und Thema
Einer brillanten Ariette wiedergibt,
So vermitteln mir – besser als die himmlische Urania es kann –
Der Zauber der Harmonie
Und das Feuer, das in ihren Augen leuchtet,
Die Kunst und das Genie,
Die mir die Götter verwehrt hatten.
Die Liebe ist meine einzige Lehrmeisterin!“[179]

Frauen im öffentlichen Konzertleben

Im Jahre 1725 wurde das *Concert spirituel* von Anne Danican Philidor ins Leben gerufen. Es bildete neben der *Opéra* die zweitwichtigste Institution des Pariser Musiklebens. Auch hier, wie am Hofe, erhielten Männer und Frauen dieselbe Bezahlung.[180] Das *Concert spirituel* konnte durchaus eine wichtige Station in der Karriere einer Musikerin bilden. Die Harfenistin Marie-Élisabeth Duverger (auch Duvergé, 1759–1809) beispielsweise war hier in den Jahren 1780 bis 1782, zum Teil mit eigenen Kompositionen, aufgetreten.[181] Noch 1785 nehmen die *Tablettes de renommée* auf einen Auftritt am 14. Mai 1780 Bezug.[182] Auch die Turiner Musikerin und Musiklehrerin Genovieffa Ravissa, seit Ende 1777 oder spätestens Anfang 1778 in Paris, nutzte ihren Auftritt am 25. März 1778 als Sängerin in dieser beliebten Reihe

---

179 Nach Vilcosqui, S. 59–60, Übers.: Ch./B. N.

180 Vilcosqui, S. 139.

181 Siehe die Ankündigungen im JdP vom 13. 5. 1780, S. 551 und 14. 5. 1780, S. 555.

182 « DUVERGER (Mademoiselle), a exécuté sur la Harpe, au Concert Spirituel, plusieurs Sonates & un Concerto de M. *Bach*, avec un goût, une légereté & une précision qui lui a mérité les plus vifs applaudissemens. » Tablettes 1785, Kategorie der « Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes pincées. Pour la Harpe. » Marie-Elisabeth Duverger heiratete später Jean-Baptiste Cant-Hanet, genannt Cléry, Kammerdiener Louis XVI. und war selbst *Musicienne des Concerts de la Reine*, wie sie das Titelblatt ihrer der Königin gewidmeten *Trois Sonates pour la Harpe ou Pianoforte avec Accompagnement de Violon*, op. 1 (Versailles 1785) nennt. Während der Revolutionsjahre zog Jean-Baptiste Cléry nach Österreich, wo er im Dienst Marie-Thérèse Charlottes, der Tochter Louis XVI. stand. Ob Marie-Elisabeth Cléry ihren Mann begleitete, ist nicht bekannt, doch sind auch aus Frankreich keine weiteren Zeugnisse der Musikerin bekannt.

wohl als Chance, ihre Person und ihr Können einem zahlreichen Publikum vorzuführen, sich bekannt zu machen und in ihrem Fall auch besonders für ihre Tätigkeit als Lehrerin zu werben.

Diesen Aspekt, Unterrichtsverhältnisse über Konzertauftritte herzustellen, beschreibt (aus der entgegengesetzten Perspektive) Uffenbach – zwar nicht aus Paris, doch aus Straßburg – in seinen Reiseberichten: „Sambstag den 17 December [1712] ging ich mit hl fabern in das ordinaire wöchentliche concert so alle mahl Dienßtag in dem collegio bey der neuen Kirch von den Stadt musicis gespielt wird, indem 1 uhr biß 3 währet ich hörte alda eine ziehmlich gute Symphonie und fand unter andern die beyden sehr renommirten meister, hl Beck und hl Tobias [?], der erstere ist violinist, der andere ein unvergleichlicher fleautenist auf der traversiaire, mit dem ersten redete im heraus gehen von einer stunde so ich haben wolte welches er mir zu sagte und nachmahls bekahm, da ich ihm monatlich 4 neue Fr geben mußte und manchmal umbsonst warten mußte, weil er nicht gar zu accurat im Kommen war.“[183]

Konzerte und Musikensembles in Privathäusern

Allgemein ahmte man sowohl im Umfeld des Hofes als auch in den Häusern der Bürger und der Adeligen in Paris (und anderen Städten) die zahlreichen Konzerte nach, die für den König veranstaltet wurden. Wer etwas auf sich hielt und das Geld dazu hatte, organisierte in seinem Hause ebenfalls musikalische Darbietungen. So beschäftigte beispielsweise Mlle de Guise ein eigenes Ensemble, das zum Zeitpunkt ihres Todes im Jahr 1688 aus neun Musikern und elf Musikerinnen bestand. Mlle de Guise sorgte für Unterkunft, Nahrung und Kleidung und den täglichen Bedarf, zahlte auch ein kleines Honorar und bedachte ihre Angestellten in ihrem Testament. Zu den Musikerinnen gehörte auch die Schwester Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerres, Anne Jacquet. Sie war die einzige Instrumentalistin (wohl am Cembalo), alle anderen Frauen fungierten als Sängerinnen.[184]

Der Lautenist Dessanssonières veranstaltete während des Jahres 1678 jede Woche Konzerte „für seine Freunde und alle, die gern bei ihm eingeführt werden möchten“.[185] Außerdem wurde bei ihm über mehrere Wochen jeden Donnerstag „eine Art kleine Oper“ nach der Musik von Louis de Mollier über die *Befreiung der Andromeda* aufgeführt. Der Raum war, so hieß es im *Mercure galant,* für die zahlreichen illustren Gäste viel zu klein. Am Cembalo saß bei diesen Opernaufführun-

---

183 Nach Preußner, S. 20–21.

184 Weitere Angaben bei Patricia Ranum, A sweet servitude. A musician’s life at the Court of Mlle de Guise, in: *Early Music*, August 1987, S. 346–360.

185 « Les concerts que le luthiste Dessanssonières donne toutes les semaines à ses amis et à ceux qu’ils veulent mener chez lui », Mg März 1678, S. 260, nach Brenet-Concert, S. 70.

gen „das Wunder unseres Jahrhunderts, die kleine Mademoiselle Jaquiet“[186] – Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre, die Jahre später selbst für einige Zeit Konzerte in ihrem Haus veranstaltete, die man sich sicher ähnlich vorzustellen hat.

Die Konzertveranstaltungen in den Adelshäusern besaßen einen halb öffentlichen, halb privaten Charakter. Wer musizierte, fand Zugang zu diesen Gesellschaften. Dies beschrieb Joachim Christoph Nemeitz im Jahre 1718, der in einer Anmerkung zu den „täglichen“ Konzerten die Zusammenkünfte im Hause des Duc d'Aumont, des Abbé Grave, der Mademoiselle Maes („als welche alle wochentlich *ordinairement* einmahl“) und bei Herrn Clerambeault („welcher etwann alle 14. Tage oder 3. Wochen eins bey sich hatte“) aufzählt.[187] Die Konzerte im Hause Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerres hatten laut Nemeitz „vor eingen Jahren auffgehöret“, während die von den Mlles Ecuyeurs „von wenigen besucht“ wurden.[188]

Berühmt waren die Konzerte *chez Crozat*, dem Schatzmeister Antoine Crozat, angeblich einem der reichsten Männer der Stadt, die seit 1724 zweimal wöchentlich in seinem Haus in der Rue de Richelieu[189] stattfanden. Hier traten als Cembalistinnen Mlle Guyot und Mlle Boucon/Mme Rameau auf. Noch entscheidender war die Rolle, die Alexandre Jean Joseph Le Riche de La Pouplinière im Pariser Konzertleben spielte. Abgesehen vom Hof herrschte nirgends so viel Prunk wie hier. Seine glanzvollste Zeit lag um 1750 bis zu La Pouplinières Tod im Jahr 1762. Rameau, der, wie bereits beschrieben, als Leiter des häuslichen Orchesters einige Zeit mit seiner Frau im Hause dieses Kunstmäzens lebte, führte hier, auch zu Zeiten, in denen er das Haus längst verlassen hatte, mit Vorliebe seine neuesten Kompositionen auf. Die Konzerte fanden sowohl in La Pouplinières Pariser Bleibe in der Rue de Richelieu (also in der unmittelbaren Nachbarschaft Crozats[190]) als auch auf seinem Landsitz in Passy statt.

---

186 « Mr Moliere a fait aussi une maniere de petit Opéra qu'il donne en concert chez luy tous les Jeudis depuis six semaines. Les Assemblées y sont toûjours plus Illsutres que nombreuses, le lieu estant trop petit pour contenir tous ceux qui viennent y demander place. […] La merveille de nostre Siecle, la petite Mademoiselle Jaquier, y touche le Clavessin. » Mg, Dez. 1678, S. 126–128.

187 Von den oben bereits erwähnten Zusammenkünften im Hause Louis-Nicolas Clérambeaults erzählte man, dass „eine *Demoiselle* von etwan 11. Jahren ungemein fertig und *manirlich* das *Clavecin* spielte und *accompagnirte*.“ Nemeitz, S. 57. Clérambeault war mehrere Jahre Surintendant der Musik der Madame de Maintenon und folgte dieser anscheinend nach St. Cyr. Er veranstaltete 14tägige Konzerte, die von seinen Freunden, aber auch von Fremden wie Nemeitz besucht wurden.

188 Nemeitz, S. 57.

189 Heute Nr. 91 und 93 in der Rue de Richelieu. Das Haus Crozats, ein *très bel hôtel*, stand bis 1780. Hillairet Bd. 2, S. 346.

190 Das Haus La Pouplinières befand sich an der Stelle der heutigen Hausnummer 59. 1762 starb sein Besitzer hier. 1882 wurde das Haus abgerissen und zwei Jahre später durch das heutige ersetzt. Hillairet Bd. 2, S. 344.

Wie ein üblicher Sonntag der 1760er Jahre in Passy aussehen konnte, beschreibt Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis, die ja ebenfalls einige Zeit im Hause des Mäzens lebte, in ihren Memoiren: „Jeden Sonntag hatten wir in der Hauskapelle eine musikalische Messe: Madame de Saint-Aubin spielte dort auf einer kleinen Orgel, Gossec und die anderen Musiker spielten schöne *Symphonies*. An jenem Tag gab es ein großes Diner, viele Leute aus Paris und immer Botschafter, deren Konversation mich amüsierte. [...] Um fünf Uhr gab es in einer großen Galerie ein schönes Konzert, zu dem viele Leute aus Paris kamen. Man aß um neun Uhr. Anschließend machten wir eine ganz besondere kleine Musik: Monsieur de Monville, der jeden Sonntag kam, spielte dabei die Harfe, ich sang und spielte Gitarre. Um halb zwölf gingen wir zu Bett.“[191]

Bei Mme de Saint-Aubin, die in der Erzählung Mme de Genlis' die Orgel spielte, handelt es sich um Jeanne-Thérèse (auch Marie-Thérèse) Goërmans, die älteste Tochter des Cembalobauers Jean Goërmans. Sie spielte zwischen 1753 und 1758 eine wichtige Rolle im Hause von La Pouplinière, dessen offizielle Maitresse sie zu diesem Zeitpunkt war. Zuvor, um 1750, hatte sie vom Erteilen von Gesangs- und Cembalostunden und von den Einnahmen der Konzerte, in denen sie auftrat, gelebt.[192] Sie heiratete einen Sieur Roube, *ancien soldat* und Sohn eines *hôtelier de Béziers*. Georges Cucueil beschreibt Roube in seiner Untersuchung über La Pouplinière als verdrießlichen Herrn, der seine Frau ausnutzte und von dem lebte, was diese in den bürgerlichen Salons verdiente. Sie selbst galt nicht als brillant, doch konnten sie und ihr Mann von den Einnahmen aus ihren Konzerten und von einigen wenigen Schülern, die sie unterrichtete, leben. „Obgleich seine Frau nicht zu den hübschen Frauen zählte und das Aussehen einer kleinen widerwilligen Schlampe hatte, dachte er [Mr Roube], dass sie die Schönheit des Teufels besäße, nämlich Jugend, und deshalb bei Monsieur La Pouplinière Erfolg haben könnte.“[193]

Im Winter 1752/1753 trat seine Frau in den Konzerten La Pouplinières auf. Die Affäre zwischen dem Hausherrn und Jeanne-Thérèse Goërmans hielt lang. Während des Winters hatte die Musikerin einen festen Platz im Orchester als Cem-

---

191 « Tous les dimanches nous avions, dans la chapelle de la maison, une messe en musique: madame de Saint-Aubin y jouait d'un petit orgue, Gossec et les autres musiciens y exécutaient de belles symphonies. Ce jour-là il y avait un grand dîner, beaucoup de monde de Paris, et toujours des ambassadeurs et des ambassatrices: leur conversation m'amusait. […] A cinq heures il y avait, dans une grande galerie, un beau concert, auquel venait encore du monde de Paris: On soupait à neuf heures. Après souper communément on faisait une petite musique particulière; M. de Monville, qui venait toujours le dimanche, y jouait de la harpe, je chantais, et je jouait de la guitarre. A onze heures et demie, on allait se coucher. » GenlisM Bd. 1, S. 89–90, Übers.: C. S. & Ch. S.

192 Cucueil, S. 188.

193 « Quoique sa femme ne fût pas du nombre des jolies femmes, ayant l'air d'une petite gaupe de mauvaise grâce, il pensa qu'ayant la beauté du diable, c'est-à-dire la jeunesse, elle pourrait réussir auprès de M. de la Pouplinière. » Cucueil, S. 190. Übers.: C. S.

balistin und erhielt dafür 100 Livres im Monat.[194] Damit dürfte sie fest in den Tagesablauf des Hauses eingebunden gewesen sein. Sie nannte sich nunmehr „Mme de Saint-Aubin“, wie Mme de Genlis in ihren Memoiren berichtet. Hier heißt es außerdem, dass Jeanne-Thérèse zwar „kein einziges überragendes, aber viele angenehme Talente“ besessen habe, sie sei „eine gute Musikerin“ gewesen, die auch gut italienisch sang, habe Musette gespielt, sei „ehrlich, ruhig, gut und sehr liebenswert“ gewesen.[195]

Diese Beschreibung deckt sich nicht ganz mit der, die Cucueil über die Zwischenfälle im Hause La Pouplinières gibt: Zwischen August 1752 und November 1753 festigte demnach Jeanne-Thérèse de Saint-Aubin ihre Position im Hause ihres Gönners und entspann hier angeblich ein großes Intrigenspiel. Zwischen 1753 und 1759 spielte Mme de Saint-Aubin die Orgel und das Cembalo in Passy. In ihrem Zimmer in der Rue de Richelieu stand ein Cembalo und der Abbé de la Coste bat sie, seiner Tochter Cembalostunden zu geben, wenn er den Abend bei ihr verbrachte und seine Korrespondenz erledigte.[196] Im Winter 1758 hatte sie einen „jungen unbesonnenen Baron“ zum Liebhaber, was fürchterliche Szenen mit ihrem Ehemann heraufbeschwor, der die Rolle des Liebhabers nur dem Hausherren La Pouplinière (und vielleicht anderen, ähnlich einflussreichen Herren) zugestand. La Pouplinière, der Streitereien überdrüssig, schickte das Ehepaar mit einem Geldpräsent fort, bald jedoch tauchte Mr Roube wieder auf und La Pouplinière gab ihm schließlich eine ‚Abfindung’ von 15.000 Livres.[197] Doch damit wollte sich die Musikerin nicht zufrieden geben. Sie verließ schließlich ihren Mann in der Hoffnung auf eine bessere Partie. Einige Seiten später zitiert Cucueil zwei Annoncen, die 1763 über sie in den Zeitungen zu lesen waren und in denen Mme de Saint-Aubin die Erfindung eines neuartigen Mechanismus zum Registrieren der Halbtöne auf der Leier annoncierte, welche das Spielen in allen Tonarten erleichtere.[198] Sie trat also in die Fußstapfen ihres Vaters und Bruders, der Instrumentenbauer, die ebenfalls von Zeit zu Zeit neue Erfindungen in den Zeitungen inserierten.[199] Dann wurde es still um Jeanne-

---

194 Madame Gossec erhielt in derselben Position das entsprechende Gehalt.

195 « Il y avez chez lui une femme à talent qui s’appelait par hasard du nom de la terre que nous avions possédée (Saint-Aubin). Ma mère avait quitté ce nom pour prendre celui de *Ducrest*; mais par habitude on l’appelait encore souvent la marquise de Saint-Aubin. La personne attachée à M. de la Pouplinière qui se nommait ainsi, n’avait pas un seul talent supérieur; mais elle en avait beaucoup d’agréables: elle était bonne musicienne, elle chantait assez bien l’Italien, elle jouait de la musette; elle était d’ailleurs honnête, modeste, bonne et fort aimable. » GenlisM Bd. 1, S. 81–82.

196 Cucueil, S. 340.

197 Cucueil, S. 211-212.

198 « Mme de Saint-Aubin, connue par ses talents pour la musique, a imaginé une lyre qu’elle a fait exécuter par le Sieur Macra. Il y a un mécanisme de registres par les dièzes et les bémols, qui donne la facilité de jouer sur tous les tons. » MdF Jan. 1763, S. 147 und Avant Coureur 1763, S. 53, nach Cucueil, S. 241.

199 Siehe z. B. AM 1779, S. 33 oder AM 1782, S. 50.

Thérèse de Saint-Aubin, ihr Todesjahr ist unbekannt. Vielleicht hat sie, so wiederum Cucueil, den Rat des Abbé de La Coste befolgt, der ihr 1759 riet, Paris zu verlassen und sich in die Provinz zurückzuziehen oder am Wiener Hof ihr Glück zu versuchen.[200]

Ein trauriges und schwieriges Lebensschicksal. Es zeigt, welche Kraftanstrengungen nötig waren, damit Frauen überleben konnten, mit welchen Mitteln sie sich ihren Platz erkämpfen mussten und wie schnell sie ihn manchmal wieder verloren. Und dennoch – beheimatet in der Familientradition gab es Kenntnisse, Talente und Fähigkeiten, auf die diese Frauen zurückgreifen konnten, um ihr Auskommen zu sichern, sei es durch Stundengeben, sei es, wie in diesem Fall, durch die Invention eines neuartigen Mechanismus für ein Instrument.

Frauen als Veranstalterinnen

Auch als Veranstalterinnen häuslicher Konzerte traten Frauen in Erscheinung. In den Salons der Preziösen, ursprünglich im Quartier Marais beheimatet, beschäftigte man sich auf hohem Niveau mit Musik und Literatur. Die Salonnièren luden professionelle Musiker ein, unterstützten diese ebenso wie die Musikerinnen und protegierten oft bestimmte Komponisten, wenn der Schwerpunkt ihres Salons auf Musik lag. Zur Zeit Louis XIV. standen die Konversationssalons in voller Blüte, in denen die Damen der oberen Gesellschaftsschichten gebildete und einflussreiche Männer (und Frauen) aus Politik und Kunst empfingen.[201] Hier trafen sich Literaten, Künstler und Musiker, es gab Unterhaltungen und musikalische Darbietungen. In den Revolutionsjahren endeten die Salons, Teil der aristokratischen vorrevolutionären Gesellschaft. Die Salonnièren befanden sich zumeist im Exil (und hielten oft dort ihre Salons ab). Doch nach ihrer Rückkehr nach Paris wurden rasch neue Salons gegründet, unter denen sich auch mehr und mehr der reine Musiksalon herausbildete, wie er in späteren Jahren stattfand.

Auch in den vorrevolutionären Salons spielte Musik eine mehr oder weniger große Rolle. Die Aufführungen konnten von Einzelpersonen, kleinen Ensembles bis zu Orchestern – abhängig natürlich von der Raumgröße – vorgetragen werden. Allerdings setzten sich auch große Ensembles, wie sie z. B. bei La Pouplinière zu finden waren, aus (in unseren heutigen Augen) ‚nur' 14 bis 15 Ausführenden zusammen. Die Auftritte in den Salons waren für die Ausführenden immer von finanziellem Vorteil, teilweise wurden den Musizierenden sogar Pensionen zugesprochen.[202] Außerdem ergab sich hier die Möglichkeit, eigene Kompositionen vorzustellen sowie Kontakte zu reichen und einflussreichen Personen zu knüpfen.

---

200 *Dossier de l'abbé de la Coste* 1760, Archives de la Bastille 12099, siehe Cucueil, S. 241.

201 Siehe dazu die Ausführungen bei Veronica Beci, *Musikalische Salons*, Düsseldorf-Zürich 2000, S. 16–17.

202 Viano, S. 132.

Eine Musikerin, die selbst Salon hielt, war Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis. Ihr Salon fand in den Jahren vor der Revolution in ihrem „blauen Appartement" statt, wo sie zahlreiche einflussreiche Leute um sich versammelte.[203] Regelmäßig fanden große Diner (Diners?) statt, bei denen vermutlich musiziert wurde. An anderen, den so genannten „kleinen Tagen", gab es Imbisse mit Konzerten, zu denen meist zehn oder zwölf Personen aus einer festen Gruppe von etwa 20 Geladenen erschienen.[204] Über das Jahr 1766 heißt es hier: „In diesem Winter amüsierte ich mich gut; mein Salon war sehr groß. Wir spielten nicht nur Sprichwörter[205], sondern auch eine komische Oper, zu der meine Freundin Mademoiselle Baillon (später Madame Louis, die Frau des berühmten Architekten) die Musik schrieb. Monsieur de Sauvigny schrieb den Text und eine Rolle für mich, in der ich Harfe, Gitarre und Musette spielte. Wir spielten auch eine Komödie mit dem Titel *L'Avare amoureux*. Mademoiselle Baillon war eine charmante junge Person, lieblich, zart, ruhig, verständig und geistreich. Sie spielte erstklassig Clavier, komponierte wunderbar und mit erstaunlicher Leichtigkeit. Sie schrieb eine komische Oper, *Fleur-d'Épine*, welche mit großem Erfolg gespielt wurde; und es wäre nur zu wünschen gewesen, das Textbuch wäre besser. Der Poet verdarb diese wirklich charmante Erzählung von Hamilton. Unsere kleinen Vorführungen fanden zwischen Wandschirmen statt und endeten immer mit einer köstlichen Musik. Der berühmte Cramer, der diesen Winter in Paris weilte, spielte darin die erste Violine und zwar vollendeter, als ich es jemals gehört habe und Jarnovitz die zweite Violine. Duport spielte das Violoncello und Mademoiselle Baillon das Clavier; ich sang und spielte Harfe. Friseri, der trotz seiner Blindheit auf eine überraschende Art die Mandoline spielte, kam auch dazu und ebenso der italienische Sänger Albanège. Die Akteure unserer Sprichwörter und Komödien waren der Comte d'Albarot, Coqueley, der Präsident von Périgny (welcher der berühmteste unter den Schauspielern war), und bei den Frauen waren es Madame la Marquise de Roncé, Mademoiselle Baillon und ich. Das Publikum bestand aus etwa fünfzehn Personen."[206] Rechnet man diese 15 Zuhörenden zu den

---

203 S. a. Edmond und Jules de Goncourt, *Histoire de la société française pendant la révolution*, Paris 1864, R Genf 1971, S. 11–12.

204 « Tous les jours de représentations d'opéra, la porte étoit ouverte à toutes les personnes présentées, qui pouvoient y venir souper sans aucune invitation. Les autres jours s'appeloient *les petits jours*; il y avoit une liste pour la société intime, qui, invitée une fois pour toutes, venoit à volonté. Nous étions quelquesfois dix-huit ou vingt, et plus communément dix ou douze. » GenlisM Bd. 2, S. 212, nach Viano, S. 142.

205 Das französische Wort lautet *Proverbes*. Gemeint sind zur damaligen Zeit beliebte dramatische Liebhaberstücke, die kurze Sprichwörter illustrierten und dabei oft auf aktuelle Geschehnisse bzw. Skandale eingingen. Glickman/Schleifer 4, S. 98.

206 « Je m'amusai aussi beaucoup chez moi cet hiver; mon salon était fort grand, nous y jouîmes non-seulement des proverbes, mais un opéra-comique, dont mon amie, mademoiselle Baillon (depuis madame Louis, femme du fameux architecte), fit la musique; M. de Sauvigny avait fait les paroles, et un rôle pour moi, dans lequel je jouais de la harpe, de la guitare et de la musette. Nous jouâmes aussi une joie comédie, intitulée

sieben Ausführenden, so ergibt dies eine Gesamtzahl von 22 Personen – laut Genlis ein „großer Salon“.

Wie viel für derartige Vorführungen geübt und geprobt wurde und wie hoch die Qualität gewesen sein dürfte, zeigt eine Passage aus den Memoiren der Mme de La Tour du Pin. Hier geht es um die musikalischen Zusammenkünfte im Hôtel de Rochechouart, die einmal wöchentlich stattfanden. Zum Proben der Ensemblestücke traf man sich allerdings mehrfach vorher. „Am Clavier saß Madame Mongeroux, die gefeierte Pianistin dieser Zeit. Ein Sänger der italienischen Oper sang den Tenor und Mandini, ein weiterer Italiener, den Bass. Madame de Richelieu war die *Primadonna*, ich sang den Contralto, Monsieur de Duras den Bariton. Die Chöre wurden von anderen guten Dilettanten gesungen. Viotti[207] begleitete mit seiner Violine.“ Man musizierte schwierige Stücke in großer Besetzung und Viotti probte mit „übertriebener Strenge“. Auch Mr de Rochechouart ließ keinen Fehler durchgehen. „Oft überraschte uns die Essensstunde mitten in einem Finale. Beim Läuten der Glocke nahm jeder seinen Hut, doch Madame de Rochechouart trat ein und sagte, es sei genug für alle zum Essen da. Wir blieben und probten nach dem Essen weiter. Es war also mehr als eine Matinee, man könnte besser von einem musikalischen Tag sprechen.“[208]

---

l'Avare amoureux. Mademoiselle Baillon était une charmante jeune personne, jolie, douce, modeste, sage, spirituelle, jouant du piano de la première force, composant à merveille, et avec une étonnante facilité; elle a fait un opéra-comique, *Fleur-d'Épine*, qui fut joué avec succès; il eu aurait eu davantage si les paroles eussent été meilleures, mais le poète avait absolument gâté ce charmant conte d'Hamilton. Nos petites représentations exécutés entre les paravents, finissaient toujours par une musique délicieuse, dont le fameux Cramer, qui passa cet hiver à Paris, était le premeir violon, et le plus parfait que j'aie entendu, et Jarnovitz, le second; Duport y jouait du violoncelle, mademoiselle Baillon du piano; moi, j'y chantais et j'y jouais de la harpe; Friseri, qui, quoique aveugle, jouait de la mandoline d'une manière surprenante, y venait aussi, ainsi qu'Albanèze, le chanteur italien. Nos acteurs de proverbes et de comédies étaient le comte d'Albarot, Coqueley, le président de Périgny (ce qu'il y avait de plus célèbre en hommes pour les proverbes); en femmes, madame la marquise de Roncé, mademoiselle Baillon et moi. Nous avions pour spectateurs une quinzaine de personnes. » GenlisM Bd. 1, S. 336–337, Übers.: C. S. & Ch. S.

207 Der italienische Violinist Giovanni Battista Viotti (1755–1824) trat häufig im Zusammenhang mit Hélène de Montgeroult in Erscheinung.

208 « Vers la fin de l'hiver je reprenais ma vie dans le monde et retournai faire de la musique à l'hôtel de Rochechouart. Ces séances musicales étaient fort distinguées. Elles avaient lieu une fois la semaine, mais les morceaux d'ensemble étaient répétés plusieurs fois auparavent. Au piano se tenait Mme Mongeroux, célèbre pianiste du temps; un chanteur de l'Opéra italien avait l'emploi de ténor; Mandini, autre Italien, celui de *basso*; Mme de Richelieu était la *prima donna*; moi, le contralto; M. de Duras le baryton; les chœurs étaient chantés par d'autres bons amateurs. Viotti accompagnait de son violon. Nous exécutions ainsi les finales les plus difficiles. Personne n'épargnait sa peine,

Mäzeninnen

Nicht als Salonnière, doch als Mäzenin ist noch Anne-Élisabeth Bouvet hervorzuheben. Sie wurde später die Frau des Marquis de La Mézangère.[209] Als Schülerin François Couperins hatte sie eine ausgezeichnete musikalische Ausbildung genossen. Auch ihr widmete ihr Lehrer ein Stück in seinem zweiten Cembalobuch von 1717: *La Mézangére*.[210] Sie galt als die stärkste seiner Schülerinnen, doch scheute sie die Öffentlichkeit. Bei Gerber ist zu lesen: „*Mézangere (la Marquise de la)* gebohren 1693; spielte vortreflich auf dem Flügel; auch hatte sie Talente zur Komposition, welche sie vollkommen auszuüben wußte, aber nie wollte sie öffentlich davon etwas herausgeben.[211] Die *Marquise de Gange*, ihre Tochter, welche 1741 zu Paris starb, spielte eben so schön den Flügel, als ihre Mutter, der sie einzig und allein, den Unterricht darauf zu verdanken hatte. Ueberdies erzog die *Mad. Mézangere* unter ihren Augen ein Kind, dem sie einen solchen vortreflichen Unterricht gab, daß es in der Folge Klaviermeister der Königin und der Königlichen Kinder wurde.“[212] Bei diesem Cembaloschüler handelt es sich um Simon Simon, den späteren „Klaviermeister der Königin von Frankreich und der Gräfin von Artois“, so ebenfalls bei Gerber zu lesen. Weiter heißt es hier, er sei mit sieben Jahren zu seinem Onkel gegeben worden, der Organist in einer Abtei bei Caen war, sich allerdings als ungeeigneter Lehrer für das Kind herausstellte. „Von ohngefähr sahe die *Marquise de la Mezangere* den Knaben, und da sie eine besondere Anlage zum Klaviere glaubte an ihm wahrzunehmen, nahm sie ihn zu sich, als er das dreyzehnte Jahr noch nicht erreicht hatte. Keine Mühe wurde nun gespart. *Mr. de Saint Saire* unterrichtete ihn in der Musik überhaupt und die Marquise auf dem Klaviere insbesondere. Sie hatten das Vergnügen zu sehen, daß ihr Schüler im Kurzen sein Glück machte. Seine gute Aufführung und seine Talente, verschafften ihm bald eine Menge Schüler“.[213] Die *Pieces de clavecin dans tous les Genres avec et sans Accompag-*

---

et Viotti était d'une sévérité excessive. Nous avions encore pour juge, les jours de répétition, M. de Rochechouart, musicien dans l'âme et qui ne laissait passer aucune faute sans la relever. L'heure du dîner nous surprenait souvent au milieu d'une finale. Au son de la cloche, chacun prenait son chapeau; alors entrait Mme de Rochechouart en disant qu'il y avait assez à dîner pour tout le monde. On restait, et après le dîner la répétition reprenait. Ce n'était plus une matinée, mais à proprement parler une journée musicale. » *Memoirs de la Madame de La Tour du Pin* Bd. 1, S. 158, zitiert nach Viano, S. 151, Übers.: C. S.

209 Weitere, bei Cohen gemachte Angaben über das Leben der Marquise ließen sich nicht verifizieren.

210 François Couperin, *Second Livre des Pièces de Clavecin*, Paris 1717, Dixième Ordre: *La Mézangére*.

211 Von ihren Kompositionen sind einzig einige Clavierstücke bekannt. Sie werden bei Elson, Meggett und Cohen erwähnt.

212 Gerber LEX.

213 Gerber LEX, Artikel *Simon*.

nement de Violon, op.1. (Paris 1761) sind seiner Gönnerin gewidmet.[214] Ebenso ist gleich das erste Stück, die Allemande der *Premier Suitte*, mit *La Mézangére* betitelt. Ihr erworbenes Wissen und Können gab Anne-Élisabeth de La Mézangère also uneigennützig an einen begabten Jungen weiter, der sich unter ihrer Anleitung zu einem berühmten Musiker entwickelte.

2.3 Pariser Adressverzeichnisse

Aufschluss über die hohe Anzahl an Lehrerinnen in Paris geben in besonderer Weise die Auflistungen der unterrichtenden Personen für bestimmte Fächer in den Almanachen und Adressverzeichnissen, die im Folgenden ausgewertet werden sollen.

Untersucht wurden die Verzeichnisse in *Pradel 1692*, Almanach Musical (*AM*) 1775 bis 1779 und 1783 (die Jahrgänge 1781 und 1782 enthalten keine derartigen Listen), *Tablettes 1785* und Calendrier musical (*CM*) 1788 und 1789. Dabei fanden sich die Namen von 25 Lehrerinnen.

In *Pradel 1692,* dem einzigen noch aus dem 17. Jahrhundert stammenden Verzeichnis, sind folgende Namen unter den *Maîtres pour le clavecin* verzeichnet[215]: Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre, Mme Oves, Mme Louis sowie „Mesdemoiselles Rebours & le Tellier".

In den 1770er und 1780er Jahren erschienen derartige Verzeichnisse praktisch jährlich. Diese Häufung der Informationen erlaubt es, verschiedene Rückschlüsse zu ziehen. Beeindruckend ist in jedem Fall die große Anzahl an musikinteressierten Personen. *Tablettes 1785* beispielsweise verdeutlicht, dass sich in Paris, wo zu diesem Zeitpunkt etwa 500 000 Menschen lebten, immerhin (mindestens) 1200 Personen professionell mit Musik beschäftigten. Dabei zeigt ein Vergleich mit den Namen der im *Concert spirituel* Aufgetretenen, dass diese Liste sicherlich nicht vollständig ist.[216] Doch zunächst die Namen der aufgeführten Clavier- und Harfenlehrerinnen[217]:

Mme Beauvallon *(CM 1788, 1789 – Maîtres de clavecin ou forte-piano),*
Mlle Bertaud *(AM 1775-1779, 1783 – Organistes des eglises de Paris, Couvens de Femmes; AM 1775-1779; CM 1788, 1789 – Maîtres de clavecin et piano-forte;*

---

214 « A MADAME LA MARQUISE DE LA MEZANGÈRE. Madame, Honnoré de vos bienfaits dès ma plus tendre jeuneße … S. SIMON ». Gustafson/Fuller, S. 220–222.

215 Bei den *Maîtres pour l'orgue et le clavecin* ist keine einzige Frau genannt, sie stehen in einem eigenen Verzeichnis als *Maîtreßes pour le même Instrument* mit den *Maîtres pour le Clavecin*. Interessanterweise nennt Pradel auch keine einzige Gesangslehrerin.

216 Siehe dazu Viano, S. 131.

217 Julie Candeille und Marie-Emmanuelle Bayon werden zwar in einigen Verzeichnissen genannt, da ihre Lehrtätigkeit jedoch in einen anderen Zeitraum fällt, sind sie hier nicht aufgeführt.

Tablettes 1785 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes et a clavier. Clavecin & Forte-Piano[218]*)*

Mlle Blondel *(AM 1777-1779; CM 1788, 1789 – Maîtres de clavecin et piano-forte; Tablettes 1785 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes et a clavier. Clavecin & Forte-Piano)*

Mlle Chéron *(AM 1775-1779 – Organistes des églises de Paris, Hôpitaux; AM 1775-1777 – Maîtres de clavecin et piano-forte)*

Élisabeth-Antoinette Couperin*, geb. Blanchet (AM 1775 – Maîtres de clavecin et piano-forte)*

Mlle Descarsins *(CM 1778, 1789 – Maîtres de harpe)*

Mme Goërmans *(AM 1778, 1779 – Maîtres de chant ou musique vocale, Maîtres de clavecin et piano-forte, Maîtres de harpe)*

Mlle Karr *(CM 1788, 1789 – Maîtres de clavecin ou forte-piano)*

Mlle Lacour *(AM 1775-1779 – Maîtres de clavecin et piano-forte219; Tablettes 1785 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes et a clavier. Clavecin & Forte-Piano)*

Mlle Lafond *(AM 1775-1779; CM 1788, 1789 – Maîtres de harpe; Tablettes 1785 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes pincées. Pour la Harpe)*

Mlle Lairet *(AM 1775-1779 – Organistes des eglises de Paris, Chapitres et Paroisses; AM 1775, 1776; CM 1788, 1789 – Maîtres de clavecin et piano-forte; Tablettes 1785 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes et a clavier. Clavecin & Forte-Piano)*

Marie-Madeleine-Claude Leduc, geb. Henry *(AM 1776 – Maîtres de harpe; AM 1777-1779, 1783 – Auteurs ou Compositeurs de Musique; AM 1777-1779 – Maîtres de harpe; Tablettes 1785 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes pincées. Pour la Harpe)*

Mme Miroir *(AM 1777-1779 – Maîtres de chant ou musique vocale; AM 1777-1779 – Maîtres de clavecin et piano-forte)*

Mlle Noblet *(AM 1775-1779, 1783 – Organistes des eglises de Paris, Chapitres et Paroisses; AM 1775-1779 – Maîtres de clavecin et piano-forte; Tablettes 1785 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes et a clavier. Clavecin & Forte-Piano)*

Mlle Offroy *(AM 1776-1779, 1783 – Organistes des eglises de Paris, couvens de femmes; AM 1776-1779 – Maîtres de clavecin et piano-forte; Tablettes 1785 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes et a clavier. Clavecin & Forte-Piano220)*

Mlle Olivier *(AM 1775-1779, 1783 – Organistes des eglises de Paris, Chapitres et Paroisses; AM 1775-1779 – Maîtres de clavecin et piano-forte; Tablettes 1785 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes et a clavier. Clavecin & Forte-Piano)*

---

218 Schreibweise in AM « Berthau », in Tablettes 1785 « Berthaud ».

219 Die Schreibweise schwankt zwischen « Mlle la Cour » (Jahrgänge 1775-1777) und « Mlle Lacour » in den Jahren 1778 und 1779.

220 Hier « Osfroy ».

Mme de Paris *(Tablettes 1785 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes et a clavier. Clavecin & Forte-Piano)*

Mlle Poirier *(AM 1778, 1779 – Maîtres de chant ou musique vocal; AM 1778, 1779; CM 1788, 1789 – Maîtres de clavecin et piano-forte; Tablettes 1785 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes et a clavier. Clavecin & Forte-Piano)*

Mlle Pourvoyeur *(AM 1775 – Organistes des eglises de Paris, Couvens de Femmes; AM 1775 – Maîtres de clavecin et piano-forte)*

Mme Raimond *(AM 1776-1779 – Maîtres de chant ou musique vocale; AM 1776-1779 – Maîtres de harpe; Tablettes 1785 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes pincées. Pour la Harpe)*

Genovieffa Ravissa *(AM 1778, 1779 – Ankündigungen neuer Claviersonaten; Auteurs ou Compositeurs de musique, Maîtres de chant ou musique vocale, Maîtres de gout italien und Maîtres de clavecin et piano-forte; AM 1783 – Auteurs ou compositeurs de musique; Tablettes 1785 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes et a clavier. Clavecin & Forte-Piano)*

Mme Roussel *(Tablettes 1785 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes pincées. Pour la Harpe)*

Mlle de Saint-Marcel *(AM 1777-1779 – Maîtres de harpe; AM 1778, 1779 – Maîtres de chant ou musique vocal; AM 1778, 1779 – Maîtres de clavecin et piano-forte; AM 1778 – Maîtres de guitarre; Tablettes 1785221 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes pincées. Pour la Harpe)*

Mlle Simon *(AM 1779 – Maîtres de clavecin et piano-forte; Tablettes 1785 – Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes pincées. Pour la Harpe)*

Mlle Virion *(AM 1776-1779 – Maîtres de clavecin et de forte piano)*

1. Die Dauer der Unterrichtstätigkeit

Die Dauer der Unterrichtstätigkeit kann nur für die 1770er und 1780er Jahre bewertet werden, da mit *Pradel 1692* nur ein Adressverzeichnis aus dem 17. Jahrhundert vorliegt. Einzig die Biografie Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerres bietet ausführlichere Informationen über das Leben und die verschiedenen Wohnungen dieser Lehrerin, über ihre vier Kolleginnen gibt es keine weiteren Zeugnisse.

In den 1770er und 1780er Jahren, in denen die Almanache und Verzeichnisse in großer zeitlicher Dichte veröffentlicht wurden, sind genauere Aussagen über den Zeitraum der Unterrichtstätigkeit möglich. Wenige Lehrerinnen werden nur in einem Jahrgang genannt: Mme Couperin und Mlle Pourvoyeur (beide in *AM 1775*), Mme de Paris und Mme Roussel (beide in *Tablettes 1785*). Ausschließlich in den letzten Jahrgängen (*CM 1788 und 1789*) sind Mlle Descarsins als Harfenlehrerin sowie Mlle Karr und Mme Beauvallon als Lehrerinnen für Cembalo und Pianoforte angegeben. Mlle Virion und Mme Raimond sind nur in den Jahren 1776 bis 1779 genannt, Mme Miroir von 1777 bis 1779, Mme Goër-

[221] Hier nur « Saint Marcel ».

mans nur in den Jahren 1778 und 1779 und Genovieffa Ravissa 1778, 1779 und 1785. Bei den übrigen Lehrerinnen scheint sich die musikalische Tätigkeit auf große Teile des betrachteten Zeitraums erstreckt zu haben.

Dabei fällt auf, dass im Falle der Organistinnen in einigen Jahrgängen entweder die Tätigkeit als Lehrerin oder die als Organistin erwähnt wird. Dies betrifft Mlle Offroy (als Clavierlehrerin 1777–1779 und 1785 genannt, als Organistin 1776–1779 und 1783), Mlle Olivier (nur als Organistin und nicht wie sonst auch als Lehrerin in den Jahren 1783 und 1785 genannt[222]; hier könnte eine Verlagerung der musikalischen Tätigkeit stattgefunden haben), Mlle Bertaud (als Clavierlehrerin 1775–1779, 1785, 1788 und 1789, als Organistin 1775–1779 und 1783 genannt), Mlle Noblet, die wie vermutlich ihr Vater lange Jahre Organistin an den Kirchen La Madeleine und Saint Opportune war (hier fehlt die Angabe über die Clavierstunden im Jahr 1783[223]), und Mlle Chéron, deren Tätigkeit als Clavierlehrerin von 1775 bis 1777 reichte, diejenige als Organistin aber noch weiter fortgesetzt wurde.

Etwas anders liegt der Fall bei Mme Leduc: Die Almanache der Jahre 1777, 1778 und 1779 nennen sie sowohl als Harfenlehrerin als auch als Komponistin. Letztere Tätigkeit wird auch noch im Jahre 1783 genannt, während *AM 1775* und *Tablettes 1785* sie nur als Harfenlehrerin verzeichnen. All diese Beispiele zeigen, dass die Angaben in den Adressverzeichnissen offenbar nicht immer vollständig sind. Die Art des Eintrags hing vermutlich stark vom Bekanntheitsgrad der Lehrerin und der Werbung (in eigener Person, durch Verwandte oder Bekannte) ab.

Dass Unterrichtsangebote in Form von Anzeigen durchaus ein übliches und Erfolg versprechendes Verfahren gewesen zu sein scheinen, zeigt ein Beispiel aus Liège: Hier taucht im Jahr 1769 eine Mme Bierthe[224] auf, über welche zunächst in der *Gazette de Liège* vom 11. November 1769 zu lesen war, dass „Dilettantinnen informiert werden, dass Mme Bierthe, Komponistin und berühmte Instrumentalistin auf Theorbe, Laute, Mandoline, polnischer und italienischer Gitarre, für welche sie einige Stücke komponiert und außerdem Prinzipien, welche das leichte Erlernen des Spiels dieses Instrumentes wie der Cister[225] ermöglichen sollen, außerdem Symphonien, Trios, Duos und Solos für die Violine schrieb, eine zehnjährige Tochter hat, welche überraschende Schwie-

222 Gerber LEX nennt um 1750 einen Mr Olivier als Organisten zu Paris, der „daselbst um diese Zeit wegen seiner vorzüglichen Kunst berühmt“ war – möglicherweise ihr Vater oder Bruder.

223 Unter *www.musicaetmemoria. Les femmes et la musique* ist 1769 bereits eine Mlle Noblet als Organistin genannt.

224 Auch « Berthe ».

225 Ein französisches Zupfinstrument.

rigkeiten auf der Laute und der Mandoline gemeistert hat".[226] Vom 18. September 1770 stammt der Hinweis auf ihren (heute verschollenen) *Catéchisme musical ou amplification de la musique, dédié à cet illustre chapitre [de la cathedrale de Liège] par Mme Berthe, musicienne*.[227] Fast genau sechs Jahre nach dem ersten Eintrag in der *Gazette de Liège*, am 10. November 1775, war in derselben Zeitung zu lesen, dass Mme Bierthe, geborene Offhuis die Erlaubnis erhalten habe, zusammen mit ihrer Tochter ein Lautenkonzert zu geben. Außerdem bot sie hier erneut Stunden an.[228]

2. Die Unterrichtsfächer

Alle fünf bei *Pradel 1692* genannten Lehrerinnen unterrichteten auf einem einzigen Instrumententyp, dem Cembalo, sie erschienen unter der Abteilung der *Maîtres* bzw. *Maîtreßes pour le clavecin*. Dies ändert sich im 18. Jahrhundert: Mehrere Kombinationen treten auf, die nicht immer im gesamten Zeitraum konstant genannt sind. Ob dies die Realität widerspiegelt oder eher willkürlich geschah, ist nicht nachzuvollziehen.

Sieben Lehrerinnen unterrichteten ausschließlich Clavierinstrumente, weitere sieben waren gleichzeitig Organistinnen. Die Kombination Clavier, Harfe und Gesang wird zweimal genannt (wobei einmal die Gitarre in einem Jahrgang dazukommt), Clavier und Gesang viermal (davon zweimal mit Unterricht im *Goût de Chant*, einmal *Chant Italien*) und Harfe in Kombination mit Gesang einmal. Nur auf der Harfe unterrichten vier Frauen.

Die Kombination mit Gesangsunterricht, der bei fast zwei Dritteln der Lehrerinnen genannt ist, verwundert nicht angesichts der beruflichen Möglichkeiten, die der Gesang einer Frau schon lange bot und des Stellenwertes, den er allgemein einnahm. Von einigen dieser Lehrerinnen sind außerdem Auftritte als Sängerin bekannt: Genovieffa Ravissa sang am 25. März 1778 im *Concert Spirituel* zwei Arien. Michel Brenet nennt unter den Harfenistinnen des *Concert spirituel* im Jahr 1786 zwei Schwestern Descarsins.[229] Die beiden, mit Vornamen Caroline und Sophie, hatten nicht nur in dieser Konzertreihe gesungen und sich dabei auf der Harfe begleitet, sondern auch am 26. Februar 1784, am 10. Mai 1786 und am 15. Februar 1789 im Saal der *Tuilerien* und des *Panthéon*

---

226 « Les dames amateurs sont averties que Mme De Bierthe, componiste et célèbre joueur de Théorbe et de Luth, Mandoline et Guitare Polonaise et Italienne, pour lesquels elle a composé des pièces et des principes pour les apprendre facilement à jouer, et aussi pour le Sistre, compose des Symphonies, Trio, Duo et Solo pour e violon, etc., ayant une petite fille de dix ans qui fait des difficultés surprenantes sur le Luth et la Mandoline. » Gazette de Liège, 11. 11. 1769, zitiert nach Auda, S. 269, Übers.: C. S.

227 Archives de l'Etat à Liège. Reg. K 61, f° 354. Conseil privé, dépêches 1768–78. Auda, S. 269.

228 Gazette de Liège, 10. 11. 1775, siehe Auda, S. 269.

229 Brenet-Concert, S. 346.

konzertiert.[230] Man wird davon ausgehen können, dass es sich bei der in *CM* 1788 und 1789 genannten Mlle Descarsins um Caroline oder Sophie handelte. Gerber nennt eine Mlle Saint-Marcel. Sie war „erste Sängerin des Conzerts zu Lille in Flandern im Jahr 1768, stand vorher als Sängerin in Diensten des Prinzen von Conti zu Paris, und hat sich in dasigem Conzert spirituel öfters mit Beyfalle hören lassen“[231] – möglicherweise handelt es sich um die von 1777 bis 1785 in Paris Verzeichnete.

Dass die Kombination verschiedener Unterrichtsfächer im 18. Jahrhundert gang und gäbe war, zeigen auch die Titelblätter einer weiteren Instrumentallehrerin, der Violinistin Élisabeth de Haulteterre, verheiratete Levèsque. Die Angaben auf der Titelseite ihrer *Deuxième recueil d'airs choisies* mit Harfenakkompagnement und eines früher erschienenen Bandes, *Recueil de chansons,* lassen vermuten, dass „Madame Lévesque, früher Mademoiselle de Haulteterre“ Unterrichtsstunden im Violin- und Harfenspiel sowie im Gesang erteilte.[232]

3. Attribute, welche die lehrende Person beschreiben

Einigen Lehrerinnen sind Attribute angefügt, die entweder ihr spielerisches und erzieherisches Können beschreiben oder sie als Komponistinnen hervorheben. Besonders häufig sind diese Beschreibungen in *Tablettes 1785* anzutreffen. So heißt es hier von Mme de Paris und von Genovieffa Ravissa, sie seien „ausgezeichnete“ Lehrerinnen. Mlle Lafond ist berühmt für ihr Harfenspiel und ihre Fähigkeit, dieses Instrument zu unterrichten. Eine weitere Möglichkeit besteht in der Hervorhebung eigener Kompositionen, wie etwa bei Mme Roussel, die „zahlreiche Airs mit und ohne Akkompagnement“ geschrieben hat. Als Komponistinnen sind ferner Genovieffa Ravissa, Marie-Madeleine-Claude Leduc und Madame Raimond genannt.

4. Das familiäre Umfeld der Lehrerinnen

Bei *Pradel 1692* fällt auf, dass drei von fünf Frauen, entweder weil sie verheiratet oder verwitwet waren, oder aus anderen Gründen (z. B. Alter?) als *Madame* bezeichnet sind. Die beiden Mlles Le Tellier[233] und Rebours lebten in derselben Gegend (*fauxbourg saint Germain*). Der Name Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerres steht nicht zusammen mit denen ihrer Kolleginnen in der Sparte

---

230 Brenet-Concert, S. 374 führt A. Tuetey, *Répertoire général des sources manuscrites de l'histoire de Paris pendant la Révolution*, Bd. III, S. 109 als Quelle an.

231 Gerber NL. Weitere Nachforschungen in den genannten Städten blieben leider erfolglos.

232 Grove 2001.

233 Die Mutter von Marie Rose Dubois, verh. Forqueray war eine geborene Le Tellier, vgl. Benoit-Dufourcq.

der *Maîtreßes pour le clavecin*, sondern ist gemeinsam mit ihrem Mann Marin de la Guerre aufgezählt: „*de la Guerre & Jacquet*".

Bei Betrachtung der übrigen Lehrerinnen fällt auf, dass mit neun *Madames* und 16 *Mademoiselles* Letztere bei weitem in der Überzahl sind. Bei Mme Leduc wird besonders in den ersten Jahrgängen zusätzlich ihr Geburtsname Henry genannt (« ci-devant Mlle Henry »), was eventuell darauf schließen lässt, dass sie bereits in früheren Jahren, sei es als Lehrerin, Komponistin oder Instrumentalistin, bekannt war. Dies passt zu dem Bild, das sich bei den ausübenden und konzertierenden Pariser Musikerinnen abzeichnet: Mme Mondonville, Mme Forqueray, Mme Rameau, Mme Gossec – sie alle waren verheiratet und setzten oft gerade im Zusammenhang mit ihrem Mann ihre Karriere fort.

Interessant ist die Nennung weiterer Personen gleichen Nachnamens, wobei es sich um Ehemänner der mit „Madame" bezeichneten Frauen und um Väter oder Brüder der „Mademoiselles" handeln könnte. Auffällig ist diese Verbindung besonders bei Mlle Offroy (unter dem Namen [M^r^] Offroy steht in einer neuen Zeile Mlle Offroy mit Adresse), Mme Goërmans, Mme Couperin und Mme Miroir (bei diesen dreien sind die Namen *Couperin, Mad. Couperin, Couperin fils*, *Goërmans, Mad. Goërmans* und *Miroir l'aîné, Mad. Miroir* jeweils durch ein Komma getrennt. Eine Klammer fasst sie deutlich unter derselben Adresse zusammen.) Doch es gibt noch weitere mögliche Verwandtschaftsbeziehungen, welche nun etwas genauer erörtert werden sollen:

Bei Monsieur und Madame Goërmans dürfte es sich um den Cembalisten Jean Goërmans den Jüngeren[234] und seine Frau handeln. 1778 scheint die Familie in die angegebene Wohnung in der Rue de Limoges gezogen zu sein, wo auch ein Geschäft für Cembali und Harfen – nicht von ungefähr die Instrumente, welche beide unterrichteten – seinen Standort hatte.[235] Jean Goërmans ist bereits ab 1776 als Clavier- und Harfenlehrer verzeichnet und scheint mehrfach umgezogen zu sein, wohnte aber immer im Hause eines Mr Goujon. Beide Eheleute unterrichteten offenbar nur noch in den ersten Jahren nach ihrem Umzug in die Rue de Limoges.

Neben Mlle Lairet nennen die Almanache der Jahre 1777 bis 1779 unter den *Maîtres de clavecin ou piano-forte* auch einen Mr Lairet. Mlle Lairet, über einen langen Zeitraum hin als Organistin bekannt, ist in den Jahren 1778 und 1779 als Lehrerin unter derselben Spalte wie ihr möglicher Verwandter verzeichnet.

Zu Mme Miroir gibt es eine zahlreiche zu nennende Verwandtschaft – ihr Mann *Miroir l'aîné* und ihre beiden Schwager, *Miroir le jeune* und *Miroir le cadet*. Bereits 1775 sind alle drei Brüder als Lehrer für Cembalo/Pianoforte genannt, die beiden älteren außerdem als Organisten. Ähnlich sieht es 1776 aus. Möglicherweise fand 1776 oder 1777 die Hochzeit von *Mr Miroir l'aîné* statt,

234 Boalch, S. 742.

235 Boalch, S. 72.

denn 1777 gesellt sich für drei nachvollziehbare Jahre Mme Miroir zu den drei Herren. 1783 ist nur noch ihr Mann als Organist genannt, dessen besondere künstlerische Fähigkeiten Fétis[236] und Gerber[237] hervorheben. Er besetzte zahlreiche Organistenstellen, z. B. die an St-Germain des Prés.

Monsieur und Mademoiselle Offroy, Vater und Tochter oder Bruder und Schwester, werden in einer Sparte als Clavierlehrer und -lehrerin genannt. Beide lebten wahrscheinlich gemeinsam bei den *Hospitalieres* in der Rue Mouffetard, wo Mlle Offroy auch den Organistendienst versah. Mr Offroy dagegen war bis 1778 Organist an St. Hilaire (und teilweise auch noch an einigen kleineren Kirchen). Danach verschwindet sein Name gänzlich aus den Verzeichnissen.

Einen Mr Saint-Marcel nennt *Tablettes 1785* unter den *Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes et a clavier. Clavecin & Forte-Piano* in der Rue Haute-des-Ursins, derselben Adresse, unter der auch Mlle Saint-Marcel in diesem Jahr erscheint. Möglicherweise traf ihr Vater oder ein Bruder zu diesem Zeitpunkt (aus Lille?) in Paris ein.

Unklar ist, ob sich unter den Herren mit Namen Paris ein Verwandter der Mme de Paris befindet. Da die Nennungsjahre nicht übereinstimmen, ergibt auch ein Adressenvergleich keinen zuverlässigen Rückschluss (keine Adresse stimmt überein). Es gibt den Instrumentenbauer Claude Paris (in der Rue du Roule in *AM 1775,* in der Rue Saint-Honoré 1776 und 1783) und einen Mr de Paris in der Rue Montorgueil, der 1776 bis 1777 Gesang und Violine, anschließend 1778 und 1779 nur noch Gesang unterrichtete. 1779 ist er unter einer neuen Adresse in der Rue des Lavendières Sainte Opportune verzeichnet.

Auch Marie-Madeleine-Claude Leduc war mit einem Kollegen, nämlich dem Musiker und Musikverleger Pierre Leduc verheiratet. Sie, die Harfenlehrerin, schrieb Harfenbegleitungen zu den Airs, die ihr Mann 1782 in dem von ihm herausgegebenen *Journal de Harpe* veröffentlichte.[238] Nach der Hochzeit, die zwischen Juni 1775 und Anfang des Jahres 1776 stattfand[239], zog die Familie im August 1776 in die Rue Traviersière-S.-Honoré, „zwischen das Hôtel de Bar und das Hôtel de Bayonne"[240], wo sie bis 1785 wohnte. An gleicher Adresse war auch Mr Henry, der Schwiegervater Pierre Leducs, der ebenfalls als Musikverleger tätig war, zu finden. Das junge Ehepaar war also in das Haus des Vaters der Harfenistin Marie-Madeleine-Claude Leduc, geborene Henry, eingezogen.

Die zahlreichen hier und an anderen Stellen erkennbaren verwandtschaftlichen Beziehungen machen deutlich, dass ein Großteil der Lehrerinnen aus Musikerfamilien (oder Familien, die etwa als Verleger oder Instrumentenbauer an-

236 Fétis.
237 Gerber NL.
238 Grove 2001.
239 Devriès, S. 201.
240 Annonces, Affiches et Avis divers vom 1776, S. 820, hier nach Devriès, S. 201.

derweitig mit Musik zu tun hatten), stammten. Dies bestätigen auch die Beispiele der bereits in anderen Zusammenhängen genannten Musikerinnen wie der Organistentochter Henriette-Angélique Houssu, verheiratete Forqueray, die Tochter des Instrumentenbauers Blanchet, Élisabeth-Antoinette, verheiratete Couperin oder Marie-Louise Mangot, die Frau Jean-Philippe Rameaus, die ebenfalls aus einer Musikerfamilie stammte. Die Musikerinnen befanden sich in einem abgesicherten sozialen Netzwerk, innerhalb dessen sie sich bewegten und die Möglichkeiten ausnutzten, die sich ihnen darin boten. Dies erklärt die große Präsenz hervorragender Künstlerinnen im Pariser Leben, aber auch die zahlreichen Berufskombinationen, die den Musikerfamilien den Lebensunterhalt sicherten.

5. Pensionen

Wie anstrengend und schwierig das Leben als Clavierlehrer in Paris war, beschreibt Friedrich Melchior von Grimm in einem an Leopold Mozart gerichteten Brief vom 27. Juli 1778: „Um hier durchzudringen, muß man schlau sein, unternehmungslustig, wagemutig. Ich wünschte ihm [W. A. Mozart] für sein Schicksal halb soviel Talent, aber dafür doppelt soviel Gewandtheit, und ich wäre nicht besorgt um ihn. Es gibt hier nur zwei Wege für ihn, sich durchzuschlagen. Der erste heißt: Klavierstunden geben. Abgesehen davon, daß man sehr geschäftig, ja geradezu ein Scharlatan sein muß, um Schüler zu bekommen, weiß ich nicht, ob er gesund genug ist, diesen Beruf auszuhalten, denn es ist sehr ermüdend, von einem Ende zum anderen in Paris zu laufen und sich dabei in einem fort in Szene zu setzen.“[241] Die Wege waren weit in Paris: „Da Paris eine ganze Welt für sich ist, hätte man oft eher dreißig Meilen zurückgelegt, als jemanden in einem bestimmten Quartier ausfindig gemacht“, so Mercier.[242] Gerade das Reisen von Haus zu Haus war für Frauen noch weit aufwendiger als für Männer. Hauptbeförderungsmittel waren, wenn man nicht sowieso zu Fuß ging, Pferde und Maulesel. Besaß man die Mittel, sich tragen oder fahren zu lassen, war auch dies nicht gefahrlos, wenn man Mercier glaubt, der berichtet: „Die Kastensänfte auf zwei Rädern kippt selten um; aber selbst wenn eine umkippt, die Holme in die Höhe, und eine herausgeputzte junge Dame sich im Innern befindet: man stelle sich ihre Lage vor! Sie muß gewissermaßen in Ohnmacht fallen, um ihre Verwirrung zu verbergen und nicht die Bemerkungen zu hören, die die Umstehenden machen.“[243] Kleine leichte Luxuswagen wurden unter Louis XV. Mode. Sie wurden von einem Pferd gezogen und waren äußerst schnell. Die öffentlichen Kutschen verschwanden während der Revoluti-

---

241 Fr. M. v. Grimm am 27. 7 1778 aus Paris an L. Mozart, in: Mozart DL, S. 109 (im Original frz.).

242 Mercier, S. 83.

243 Mercier, S. 100.

onszeit und machten Platz für die Droschken, von denen es bald an die 800 in Paris gab.[244]

Bürgersteige gab es entlang der Straßen, abgesehen vom Pont Neuf und dem Pont Royal nicht – das erste Trottoir wurde 1779 in der Rue de l'Odéon gebaut, 1784 und 1786 folgten zwei weitere. Wer zu Fuß ging, musste sich zwischen den Fuhrwerken hindurchschlängeln.[245] Abends waren um 1700 die Straßen durch an den Häusern mittels einer Schnur und Rolle befestigte Laternen beleuchtet. Das Anzünden der Kerzen in den Laternen oblag den Hauseigentümern. Vergaßen diese es oder blies der Wind die Lichter aus, so konnte eine ganze Straße im Dunkeln liegen. Im Jahr 1729 gab es in Paris 5772 Laternen dieser Art. 1745 wurden Straßenlaternen erfunden, in denen das Talglicht durch Öl ersetzt wurde. 1763 testete man diese Art der Beleuchtung in einer Nobelstraße, der Rue Dauphine. Sechs Jahre später war das System in ganz Paris etabliert: Die Laternen hingen nun nicht mehr an den Häusern, sondern standen im Abstand von 60 Metern voneinander und gaben ihr Licht in einer Höhe von fünf Metern in der Mitte der Straße ab. Mehr als ein Schummerlicht ergab diese Beleuchtung allerdings auch nicht.[246] Selbst per Kutsche müssen die Wege im Dunkeln, im Winter, bei Kälte, Schnee und Regen auf diesen Straßen unangenehm und beschwerlich gewesen sein.

Vielleicht waren es diese fortdauernden Anstrengungen, die einige Frauen bewogen, nach alternativen Unterrichtsformen zu suchen. So annoncierten zwei Lehrerinnen, dass sie Schülerinnen in Pension aufnähmen: Mlle Blondel und Mlle Simon. Die Anzeigen lauten übersetzt folgendermaßen:

„Mlle Blondel, Rue aux Fers, an der *Tête noire*. Sie nimmt junge Mädchen in Pension oder Halbpension, um sie im Cembalospiel zu unterrichten und veranstaltet jeden Samstag ein kleines Schülerinnenkonzert." Diese Annonce erschien in *AM 1778* und *1779*.[247]

„Mlle Simon, Cul de sac de Rouen im Quartier S. André des Arts. Sie nimmt junge Mädchen in Pension und lehrt sie den Gesang und das Spiel auf Cembalo und Harfe. Sie sorgt für Lehrer im Lesen, im Schreiben, der Geschichte und der Geografie. Den Winter verbringt sie in Paris, den Sommer auf dem Land. Preis: 800 Livres."[248] Auch *Tablettes 1785* weist auf Mlle Simon hin,

---

244 Hillairet Bd. 1, S. 44–45.

245 Hillairet Bd. 1, S. 39.

246 Hillairet Bd. 1, S. 22.

247 « Mlle Blondel, rue aux Fers, à la tête noire. Elle prend de jeunes demoiselles en pension ou demi pension pour leur enseigner le Clavecin, & fait tous les samedis un petit concert pour exercer ses écolieres. » AM 1778, S. 172 und 1779, S. 182, Übers.: C. S.

248 « Mlle Simon, cul de sac de Rouen, quartier S. André des Arts. Elle prend de jeunes Demoiselles en pension, leur enseigne la musique vocale, le clavecin, la harpe, & leur

welche junge Mädchen in Pension nähme und sie den Gesang sowie das Harfen- und Cembalospiel lehre. Genannt ist dieselbe Adresse in der Cul-de-sac de Rouen.[249]

Eine ähnliche Anzeige erschien im Jahr 1770 in den *Annonces, Affiches et Avis divers*. Hier heißt es, dass Mlle Ecambourt das Spiel auf Cembalo, Gitarre, Leier und das Singen unterrichte. Die Instruktion war für Mädchen bestimmt, der Preis betrug jährlich 200 Livres zuzüglich Pensionskosten. „Wer mehrere Instrumente erlernen möchte, zahlt für jedes [weitere] 50 Livres. Instrumente und Noten werden gestellt."[250]

Die Möglichkeit, Töchter zur musikalischen oder allgemein zur Unterweisung, wie sie bei Mlle Simon angeboten wurde, in Pension zu geben, scheint eine für Eltern interessante Variante gewesen zu sein: In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewannen Privatpensionen neben den Klosterinternaten und den öffentlichen Schulen immer mehr an Bedeutung. Immerhin wiesen diese Institute eine größere Ähnlichkeit mit der Erziehung durch Gouvernanten und Erzieherinnen zu Hause auf, als es bei den öffentlichen Schulen der Fall war. Und so erschienen in einem Zeitraum von 15 Jahren mindestens fünf dieser Anzeigen zu musikalisch ausgerichteten Pensionen. Dabei bestand die Pension von Mlle Simon mindestens sechs Jahre lang (1779–1785), sie scheint sich also eines guten Rufes erfreut und sich finanziell rentiert zu haben. Gerade das finanzielle Risiko dürfte ja bei einer Pensionsgründung erheblich über demjenigen gelegen haben, dem allgemein alle Unterrichtenden ausgesetzt waren. Mieten waren laut Mercier vierteljährlich fällig, und zwar jeweils zum 8. Januar, April, Juli und Oktober. Dabei gab es kein Erbarmen mit Zahlungsunfähigen: „Mit der Putzmacherin, die ja schon an dem, was sie euch verkauft, das Doppelte verdient, kann man sich einig werden, wenn man ihr nur die Hälfte bezahlt. Mit seinem Perückenmacher kann man sich verständigen; er weiß sehr wohl und heißt es auch gut, daß er als letzter der Gläubiger sein Geld bekommt. Mit dem Limonadenhändler setzt man sich ins Benehmen; dessen Kellner erzählt euch von der Rechnung seines Bourgeois und spricht nicht mehr davon, wenn man

---

fournit des Maîtres à lire, à écrire, d'histoire & de géographie. Elle passe l'hiver à Paris, & l'été aux environs: prix 800 livres. » AM 1779, S. 188, Übers.: C. S.

249 « *Simon* (Mademoiselle), prend de jeunes Demoiselles en pension & leur enseigne la Musique Vocale, la Harpe & le Clavecin. Cul-de sac *de Rouen*. » Tablettes 1785, *Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maîtres d'instrumens a cordes pincées. Pour la Harpe*.

250 « Mlle Ecambourt enseigne elle-même à toucher le clavecin, à pincer la Guittare, à jouer de la vielle et à chanter. Les Parens qui désireront faire apprendre à leurs filles l'un de ces quatre instrumens, et la Musique vocale, payeront par an 200 livres outre la pension, et ceux qui voudront réunir plusieurs instrumens, payeront 50 livres pour chacun. On fournira graduitement aux Élèves les Instrumens et la Musique. » Annonces, Affiches et Avis divers 19. 9. 1770, nach Vilcosqui, S. 201.

ihn überzeugt, daß er unbedingt die ‚Variétés amusantes' besuchen müsse, und ihm dafür dreißig Sous gibt. [...] Mit seinem Krämer einigt man sich, mit dem Fleischer, mit dem Schneider, ja sogar mit einem Juden; aber mit seinem *Hauptmieter* nicht. Ja, wenn ihr ihm nicht alle drei Monate sein Geld am Achten gebt, kommt er am nächsten Tag um sieben Uhr morgens und sagt: ‚Heute ist der Neunte, und hier ist meine Quittung.' Zögert ihr, fügt er hinzu: ‚Zuallererst bezahlt man hier seine Miete.'"[251]

Alle drei genannten Pensionen wurden von Mademoiselles geleitet, deren jede auf eine bestimmte Eigenart ihres Instituts in dem Anzeigentext hinweist: Mlle Blondel veranstaltete jeden Samstag kleine Konzerte, in denen ihre Schülerinnen auftraten. Von einer Frau ihres Namens existieren auch einige kleinere Kompositionen, möglicherweise Literatur, die eigens für diese Gelegenheiten komponierte wurde.[252] Mlle Simon sorgte neben den musikalischen Fächern für Unterricht im Lesen und Schreiben, in Geografie und Geschichte. Außerdem verbrachte sie den Sommer auf dem Lande. Dies trug den neuen Vorstellungen von Hygiene und Naturverbundenheit Rechnung. Mlle Ecambourt schließlich lehrte einerseits auch das Modeinstrument Gitarre, andererseits gab es hier eine genaue Preisstaffel: 200 Livres im Jahr kostete der Unterricht in einem Instrument und Gesang, dazu kamen die Unterbringungskosten. Jedes weitere Instrument kostete nur 50 Livres, Instrumentarium und Noten waren frei. Da bei Mlle Blondel die Möglichkeit zur Halbpension bestand, muss es auch hier eine Preisstaffelung gegeben haben. Zum Vergleich: Anton Bemetzrieder erhielt für den Unterricht, den er Angélique, der Tochter Denis Diderots erteilte, 500 Livres jährlich, außerdem freie Mahlzeiten im Hause Diderot.

Leider sind diese Angaben nicht mit dem Pauschalpreis von 800 Livres pro Jahr, den Mlle Simon nennt, vergleichbar. Trägt man aber den 400 Livres, welche man für eine Unterkunft bei den *Hospitaliers* in der Rue Mouffetard zu zahlen hatte (s. u.), Rechnung, so scheinen sich die Preise in etwa zu entsprechen. Eine ähnliche Angabe gibt es übrigens von einem weiteren (religiösen) Ausbildungsinstitut für Mädchen in der heutigen Rue des Barres Nr. 12. Seit 1664 war das Haus an die *Fille-de-la-Croix* vermietet. Die Pensionspreise für Mädchen, die hier unterwiesen werden sollten, betrugen im Jahr 1779 zwischen 300 und 400 Livres.[253] Der Unterricht in einer öffentlichen Privatschule kostete im 18. Jahrhundert in Paris monatlich 3 Livres und 10 Sols.[254]

---

251 Mercier, S. 175-176.

252 *Menuets nouveaux pour le violon, flûte, hautbois, pardessus de viole, violoncelle et basson avec la basse-continue, ils peuvent aussi se toucher sur le clavecin et sur la harpe,* Paris o. J.

253 Hillairet Bd. 1, S. 147. Woran die unterschiedlichen Preise geknüpft waren, ist dort leider nicht genannt.

254 Sonnet, S. 137.

Die Notendrucke verschiedener in Paris erschienener *Recueils d'airs avec variations arrangés pour le Clavecin ou forté Piano* geben Aufschluss darüber, in welchem Alter der Eintritt eines Mädchens in eine derartige Pension erfolgen konnte. Heißt es auf dem Titelblatt von op. 1 und 2 noch, die neunjährige Mlle Benaut wohne (sicher bei ihrer Familie) in der „Rüe-Neuve St. Martin au N° 64", so berichten op. 3 und 4, dass die mittlerweile Zehnjährige nunmehr Pensionärin *au Prieuré Royal des Dames de bon Secour* sei.[255]

Auch in einer anderen Schule zur Mädchenausbildung erteilte eine Lehrerin, Mme Laval, neben sonst ausschließlich männlichen Lehrkräften, Musikunterricht. Es handelt sich um die von 1793 bis 1808 bestehende und bekannte Mädchenschule nach dem Vorbild von Saint-Cyr, die von Jeanne Louise Henriette Genest, Mme Campan in Saint-Germain-en-laye ins Leben gerufen wurde. Mme Campan, die aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammte und durch ihre gute Bildung und Begabung Zugang zu höheren Gesellschaftskreisen bekommen hatte, hatte ihre Karriere als Vorleserin in Versailles begonnen, wo sie bald zur Kammerfrau der Königin Marie-Antoinette aufgestiegen war.[256] Als Schulleiterin war sie darauf bedacht, in allen Unterrichtsfächern „die besten" Lehrpersönlichkeiten anzustellen. Ihr Ziel war es, die ihr anvertrauten Mädchen so gut zu unterrichten, dass sie in der Lage sein sollten, ihren Lebensunterhalt selbst zu bestreiten. Dies war im Bereich der Künste einzigartig. Für Musik und Tanz, Komposition, Chorstunden, Clavier-, Violinunterricht und italienischen Gesang hatte Mme Campan vortreffliche und berühmte Lehrpersonen gewinnen können. Mme Laval unterrichtete das Harfenspiel und die Schulleiterin war stolz darauf, dass sie die Harfenistin hatte bewegen können, aus England, wo sie eine gute Bezahlung erhalten hatte, angeblich aber über ihre Verhältnisse gelebt hatte, nach Saint-Germain-en-laye zu kommen.[257] Mme de Genlis lobte diese Schule sehr und meinte, dass es in keinem anderen Land vergleichbare Einrichtungen gäbe.[258]

---

255 *Recueil d'airs avec variations arrangés pour le Clavecin ou forté Piano, œuvre 1, Paris S. d.; Recueil d'airs avec variations arrangés pour le Clavecin ou forté Piano*, œuvre 2, Paris S. d.; *Recueil d'airs avec variations arrangés pour le Clavecin ou forté Piano*, œuvre 3, Paris S. d.; *Recueil d'airs avec variations arrangés pour le Clavecin ou forté Piano*, œuvre 4, Paris S. d.; alle vier Drucke in BNF, Signatur Vm^7^ 5954.

256 Irene Hardach-Pinke, *Die Gouvernante. Geschichte eines Frauenberufs*, Frankfurt/ Main 1993, S. 66.

257 Quintana nennt auf S. 243 zwei professionelle Malerinnen (Mlle. Godefroy und Julie Duvidal de Montferrier), eine Novellistin (Jenny Bastide, Pseudonym: Camille Bodin) und zwei Erzieherinnen, die beide eigene Schulen gründeten (Fanny Kestner und Harriet Preble), aber keine professionelle Musikerin.

258 GenlisDis, S. 94.

6. Wohnorte und Adressänderungen

Bei einem Versuch, die Adressangaben der Lehrerinnen in Pariser Stadtpläne unterschiedlicher Jahren einzutragen, stellte sich heraus, dass gegen Ende des 17. Jahrhunderts die fünf bekannten Lehrerinnen noch verstreut in der Stadt im heutigen 1. und 2. Arrondissement und dem Vorort Faubourg Saint-Germain lebten. Knapp 100 Jahre später konzentrierten sich die Lehrerinnen auf den Kernbereich der Stadt, vorwiegend die Arrondissements 1 (hier waren es immerhin 6 Lehrerinnen), 4, 5 und 6. Sie lebten in der Regel in relativ großer Nähe zur Seine und damit einerseits zum Königshof, andererseits zu den Vierteln, in denen das reiche Bürgertum zu finden war.

Paris im Jahre 1760[259]

Organistinnen lebten oft in der Nähe der Kirche, an welcher sie die Orgel spielten. Dies hatte sicher praktische Gründe, fanden Messen doch meist mehrmals täglich statt. Vielleicht handelte es sich in dem einen oder anderen Fall sogar um eine ‚Dienstwohnung'.Wohnungswechsel fanden eher selten statt. Sicher war dies allein deshalb ratsam, damit jeder in Paris wissen konnte, wo eine bestimmte Lehrerin zu finden war. Von den 18 in mindestens zwei Jahrgängen

259 *Plan géneral de Paris et des faubourgs de Paris* von Robert Vaugondy mit Einteilung der heutigen Arrondissements. (Cote: Ge DD 2987 (815) BNF, Richelieu Cartes et Plans Reprod. Sc 87/664.)

mit Adressen genannten Lehrerinnen wechselten 13 zwischen 1775 und 1789 überhaupt nicht die Wohnung. Vier zogen einmal um: Mme Leduc zog von der Rue S. Thomas-du-Louvre im Quartier du Louvre in die Rue Traversière S. Honoré im Quartier du Palais Royal, Mlle Noblet lebte in der Rue des Fourreurs zunächst *au Duc d'Orléans* und später *à la Picarde*. Mme Raimond zog von der Rue St. Anne im Quartier du Palais Royal in die Rue du Bacq. Genovieffa Ravissa lebte 1777 in der Rue St. André-des Arts, 1778 und 1785 wird sie in der Rue de la Harpe genannt. Beide Straßen liegen in unmittelbarer Nähe im Quartier St. André.

Nur Mlle de Saint-Marcel wechselte zweimal ihren Wohnsitz. In der Rue des Carmes im Quartier S. Benoit lebte sie zunächst im *Maison de M. Berthau*, anschließend im College de Presle. Von dort zog sie in die Rue Haute-des Ursins im Quartier de la Cité.

Mr Miroir l'aîné wird 1788 und 1789 in der Rue de Tournon genannt. Vermutlich zog auch seine Frau, die in diesen Jahrgängen nicht mehr auftaucht (so sie zu diesem Zeitpunkt noch lebte) mit ihm um.

Von François Couperin und seiner Familie sind wir über mehrere Wohnungswechsel informiert: Von der zu St. Gervais gehörenden Dienstwohnung in der Rue Monceau (8. Arrondissement) zog die Familie 1697 in eine eigene Wohnung in der Rue Saint-François (3. Arrondissement)[260], wo sie bis mindestens 1710 blieb. 1713/1714 ist das Domizil in der Rue Saint-Honoré, „*aux armes de Burgogne*, zwischen dem Palais du Royal und der rue des Bons-Enfants" zu finden, 1716 an der Ecke der Rue des Fourreurs (1. Arrondissement)[261]. Ende 1716 zog man in das Quartier Marais in die Rue Poitou (3. Arrondissement), ein weiterer Umzug erfolgte im Jahre 1724. Hier bezog man eine Fünfzimmerwohnung in der Rue Neuve des Bons-Enfants in der Nähe des Place des Victoire, gegenüber dem Hôtel de Toulouse (1. Arrondissement) [262]. Hier wohnte die Familie auch noch zum Zeitpunkt des Todes François Couperins im Jahre 1733.[263] Möglicherweise stiegen mit Erfolg und Bekanntheitsgrad auch die Bereitwilligkeit und finanziellen Mittel zum Umzug.

7. Besonderheiten in den Adressangaben

Bis zum Beginn der Revolution gab es an den Pariser Häusern keine Hausnummern. Die Häuser verschiedener Händler trugen bestimmte Erkennungszeichen, ebenso Gaststätten und Herbergen. Diese Zeichen bestanden aus bemalten und beschrifteten Blechtafeln von zum Teil riesigen Ausmaßen.[264] Um eine Clavier-

---

260 Heute Rue Debellayne.

261 Heute Rue des Halles.

262 Heute Rue Radziwil.

263 Die Angaben zu den verschiedenen Wohnungen François Couperins finden sich in MGG 1963.

264 Hillairet Bd. 1, S. 32.

lehrerin (oder andere Person) leichter ausfindig machen zu können, wurden einigen Adressangaben Ergänzungen zu den Straßennamen beigefügt. Neben schlichten Quartier-Angaben – nötig, um ähnliche Straßennamen sicher voneinander zu unterscheiden und 1692 offenbar noch völlig ausreichend – gibt es im 18. Jahrhundert Beschreibungen, die zur Auffindung eines bestimmten Hauses dienen sollten. So lebte Mlle Descarsins in der Rue Poissonnière, Ecke Rue Bergere. Marie-Madeleine-Claude Leduc war in der Rue Saint Thomas-du-Louvre gegenüber dem Hôtel de Lancastre zu finden[265] und zog von dort in ein Haus Rue Traversière Saint Honoré zwischen dem Hôtel de Bar und dem Hôtel de Bayonne, auch als „bei dem Hôtel de Bar" beschrieben. Mme Miroir lebte Rue du Four S. Germain, gegenüber dem Hof, auf dem der Markt stattfand. Die alte Rue du Four begann am Place de l'Abbaye an der Ecke Rue de Buci, Rue de l'Echaudé, Rue Sainte-Marguerite und Rue des Boucheries. Vermutlich befand sich das Haus, in welchem Mme Miroir lebte, genau an diesem Platz[266].

Mlle Noblet lebte in der Rue Foureurs, im *Duc d'Orléans*, später *à la Picarde*. Mit dem *Duc d'Orléans* dürfte das *Hôtel d'Orléans*[267] gemeint sein. Hier war seit Ende des 15. Jahrhunderts der *Couvent des Filles-Pénitentes* ansässig.[268] Was mit *à la Picarde* gemeint ist, ist unklar. Vielleicht ein Haus, in dem bekannte Leute aus der Picardie ansässig waren? Da diese Adressangabe nicht zuzuordnen ist, ist auch die Entfernung zwischen den beiden benannten Häusern (so es sich um zwei verschiedene handelte) nicht nachvollziehbar.

Mlle Poirier genoss den Vorzug, in der Rue de la Verrerie im Hôtel de Pomponne zu leben. Die Beschreibung zu Mme Raimonds Domizil in der Rue Sainte Anne lautet „gegenüber der Rue du Hazard"[269]. Mlle Virion lebte „in der Rue Argenteuil, bei der Passage S. Roch im Hause eines Färbers".

Einige Male sind die Namen der Hausbesitzer genannt, bei denen die Clavierlehrerinnen lebten. Die Familie Goërmans lebte in der Rue de Limoges bei Mr Gujon, Mlle Karr „bei Mme La Vicomtesse de Boisse" in der Rue Cassette[270]. Sicherlich war diese Adresse für Mlle Karr kein schlechtes Aushängeschild. Mlle de Saint-Marcel war im ersten Jahr ihrer Lehrtätigkeit in der Pension eines Mr Berthau in der Rue des Carmes untergekommen.

Genovieffa Ravissa lebte in der Rue de la Harpe in der Nähe der Rue Serpente im Hause eines Notars. Diese damals sicher sehr genaue Beschreibung ist nicht mehr zu überprüfen, da der betreffende Straßenabschnitt heute Teil des

---

265 Da die Straße selbst heute nicht mehr existiert, können diese Angaben nicht mehr nachvollzogen werden.

266 Hillairet Bd. 1, S. 541–542.

267 Heutige Adresse: Rue Coquillière Nr. 1–7.

268 Hillairet Bd. 1, S. 389.

269 Die Rue du Hasard heißt heute Rue de Thérèse.

270 Das genaue Haus ist nicht feststellbar, zur Rue Cassette siehe auch Hillairet Bd. 1, S. 281–282.

Boulevard Saint-Michel ist.[271] Wie zutreffend die Angaben waren, zeigt aber die Beschreibung der ersten Unterkunft dieser Frau in der Rue Saint-André-des-Arts: Sie findet sich sowohl in *AM* 1778 als auch auf dem Notendruck der sechs Cembalosonaten op.1 von Genovieffa Ravissa und lautet *Rue St. André des Arts vis a vis la rue Gillecœur, Maison de Mr Milon*. Folgt man der Rue Gît-le-Cœur (so der heutige Name), einer kleinen schmalen Querverbindung der Rue Saint-André des Arts mit dem Quai des Grands Augustins, so stößt man an der Kreuzung auf ein großes dreiflügeliges Haus, die heutige Nr. 27, früher *Maison des Trois-Chapelets* genannt. Es handelt sich um ein repräsentatives großes, im Jahr 1640 für den Historiker André Duchesne erbautes Haus. Die Beschreibung erweist sich damit als äußerst präzise.

Sicher waren diese genauen Angaben besonders für Leute wichtig, die Kontakt zur Lehrerin herstellen wollten. Der Unterricht dürfte vorwiegend im Haus der Schülerin oder des Schülers stattgefunden haben, wie aus dem Brief Grimms deutlich wird. Für diese Annahme spricht auch, dass der Eintrag zu Madame Goërmans vermerkt, sie unterrichte nur bei sich zu Hause, was sicher eine Besonderheit darstellte.

Dass die Familie Armand-Louis Couperins seit Jahrzehnten in der Rue du Poutour[272] lebte, scheint allerdings weithin bekannt gewesen zu sein, nennt doch die Eintragung nicht einmal den genauen Straßennamen, sondern nur die Beschreibung „bei Saint-Gervais, bei einem *Receveur de la loterie de l'École roy. militaire*“, oder es war eben dieser, der das Haus der Couperins damals umso leichter auffindbar machte.

Mindestens ebenso interessant wie derartige Wohnungsbezeichnungen sind einige Hinweise, die weitere Rückschlüsse auf die Lebenssituation der Lehrerin zulassen. So lebten Monsieur und Mademoiselle Offroy im (Frauen)-Hospital in der Rue Mouffetard, in welchem Mlle Offroy auch die Orgel der dazu gehörigen kleinen Kirche spielte. Den *Couvent des religieuses hospitalières de Notre-Dame, de la Miséricorde*, oder auch *de la Miséricorde de Jésus* gab es seit dem Jahre 1652. Seit 1656 lebten zwölf Nonnen aus dem Dorf Chantilly in der Rue Mouffetard, heutige Hausnummer 61. Nach der Renovierung zu Beginn des 18. Jahrhundert standen ihnen 37 Betten in „schönen Sälen“ zur Verfügung, der Pensionspreis betrug 36 Livres im Monat oder 400 Livres im Jahr, ein Einzelzimmer kostete 500 Livres (vgl. dazu die entsprechenden Preise in den von Frauen geführten musikalischen Pensionen).[273]

Mme Raimond wohnte 1779 im Hause der *Dames de Sainte-Marie* in der Rue du Bac(q). Der *Couvent de la Visitation Sainte-Marie,* seit 1660 hier ange-

---

271 Hillairet Bd. 1, S. 621–622.

272 Die Rue Poutour heißt heute Rue des Barres. Die heutigen Hausnummern 13, 15 und 17 gehörten zum Besitz von Saint-Gervais. Hillairet Bd. 1, S. 147–148.

273 Hillairet Bd. 2, S. 164–165.

siedelt, ist unter den heutigen Hausnummern 68–80 zu finden und war zu erzieherischen Zwecken bestimmt.[274]

Mlle de Saint-Marcel schließlich lebte für mindestens zwei Jahre im *Collège de Presles* in der Rue des Carmes. Dieses *Collège*, heute unter den Hausnummern 6 bis 14 zu finden, bestand von 1313/1314 bis 1796 und gehörte zu den großen theologischen Studienorten. Bekanntester führender Kopf war der berühmte Philosoph Ramus, bekannt für seine Rechtschreibreform (U/V, I/J, e/é/è).[275]

Dass immerhin drei Lehrerinnen in einem *Couvent* oder *Collège* unterkamen, lässt vermuten, dass diese Art der Unterbringung in kirchlichen Häusern, teilweise als Durchgangsstation verwendet, auch eine als angenehm empfundene und möglicherweise preisgünstigere Alternative zur eigenen Haushaltsführung darstellte.

2.4 Die Wohnungen zweier Clavierlehrerinnen zu Beginn des 18. Jahrhunderts

Bis zur Revolution waren die meisten Pariser Häuser so errichtet, dass ihre schmale Seite zur Straße zeigte; erste Ausnahmen traten mit Beginn des 16. Jahrhunderts auf. Oft ragte jede Etage ein wenig über der anderen hervor, so dass die Fassaden geneigt und die Fronten nicht gerade waren. Der Helligkeit in den Straßen war dieser Baustil nicht unbedingt förderlich. Ab 1607 war die Tendenz rückläufig, und im Jahr 1667 beschränkte man die Höhe der Häuser offiziell auf 18 bis 20 Meter, denn durch die Vervielfachung der Bevölkerungszahlen war auch die Anzahl der Etagen stark angewachsen.[276]

Viele der Häuser, die nur für eine Familie gebaut waren, besaßen nur ein Zimmer mit einem einzigen Fenster pro Etage und dazu, nach hinten heraus, ein dunkles Kabinett, wie sowohl eine kleine Kammer als auch in manchen Fällen die Toilette der Wohnung genannt wurde. Ein Haus mit vier Etagen besaß in einem solchen Falle lediglich vier Zimmer. Die Fenster der reichen Häuser besaßen kleine raue

---

274 Hillairet Bd. 1, S. 132.

275 Hillairet Bd. 1, S. 18, 273 und 671.

276 Siehe dazu auch Mercier, S. 20: „Der übermäßigen Höhe der Pariser Häuser mußte eine Grenze gesetzt werden, denn einige Privatleute hatten buchstäblich ein Haus auf das andere gebaut. Die Höhe wurde auf siebzig Fuß, zuzüglich des Dachs, beschränkt. In manchen Vierteln bekommen die unglücklichen Bürger weder Licht noch Luft. Die einen leiden, weil sie täglich genötigt sind, Treppen zu steigen so hoch wie die Himmelsleiter. Die Armen, die dort oben aus Sparsamkeit wohnen, bezahlen die Holz- und Wasserlieferungen teuer. Die anderen zünden, um sich zu Tisch zu setzen, am hellichten Tag Kerzen an. Diese ungeheure Höhe steht in einem einzigartigen Gegensatz zur erdrückenden Enge unserer Straßen. Unsere großen Überlandstraßen, auf denen nur ab und zu ein Wagen vorbeirollt, sind zu breit und unsere Stadtstraßen, auf denen sie im Dutzend gleichzeitig fahren, sind so eng, daß es fortwährend Stockungen gibt.“

Glasscheiben zwischen den Fensterkreuzen, Künstler verhängten die Öffnungen mit heller Leinwand oder Ölpapier. Spätestens ab 1700 ging man zu einem Baustil mit großen Fensterflächen über. Mittlerweile konnte Fensterglas in Pariser Manufakturen hergestellt werden und war größeren Bevölkerungsteilen zugänglich. Treppenhäuser wurden mit Lichtschächten versehen und die Innenräume mit großen Wandspiegeln und zahlreichen Leuchtern auf Anrichten und Konsolen ausgestattet. So nennt auch das nach dem Tode der Cembalistin Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre angefertigte Inventar ihres Besitzes[277] mehrere Spiegel auf zwei Kaminsimsen wohl zu eben diesem Zwecke. Auch die neuen, statt der trüben Talglichter verwendeten Stearinkerzen trugen dazu bei, dass Innenräume nunmehr taghell erleuchtet werden konnten. Bei den im Folgenden beschriebenen Wohnstätten handelte es sich deutlich um moderne Häuser und reiche Hausbesitzer.

Interessanter noch als die äußeren Beschreibungen der Straßen und Häuser sind die Berichte über die Wohnräume zweier Clavierlehrerinnen um 1700, die in den Dokumenten überliefert sind, die anlässlich ihres Todes zur Feststellung des Nachlasses erstellt wurden. Beide zeigen, dass ihre Bewohnerinnen bequem, ja geradezu luxuriös eingerichtet waren. Es handelt sich um die Appartements von Marie Françoise Certain und der eben bereits genannten Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre.

Marie Françoise Certain

Marie Françoise Certain war die Hauptmieterin einer Wohnung in der ersten Etage im Hause des königlichen Architekten Nicolas de l'Espine in der Rue du Hasard, in der sie mit ihren Dienerinnen Marie und Louise Durand (Letztere verheiratet mit einem Beamten) lebte. Louise Durand war *Femme de chambre,* ihre Schwester Marie Köchin bei Mlle Certain. Außerdem gab es einen Lakaien mit Namen Germain Ruffière, genannt Saint-Germain. Im Jahr 1711 befanden sich die Schwestern Durand seit 18, der Lakai seit zwei Jahren in den Diensten der Musikerin. Die Rue du Hasard ist heute Bestandteil der Rue Thérèse (1. Arrondissement).[278] In der benachbarten Rue Sainte-Anne befand sich u. a. das Hôtel de Lulli, erbaut 1671, das Marie Françoise Certains Freund Jean-Baptiste Lully, *Surintendant de la musique du Roi,* gehörte. Die Rue du Hasard selbst zählte zu einem sich neu bildenden Viertel, in dem gerade auch Musiker Wohnungen bezogen. Das Haus, in dem Marie

---

277 *Inventaire d'après décès*, begonnen am 11. 7. 1729.

278 Die Rue Thérèse beginnt an der Ecke Rue Molière und Rue de Richelieu und endet bei der Ecke Avenue de l'Opéra und Rue de Ventadour. Der Abschnitt zwischen den Straßen Rue Molière und Rue Sainte-Anne erhielt seinen Namen Rue du Hasard im Jahre 1622 von den dort befindlichen Spielhäusern und wegen der Tatsache, dass diese Straße zur Rue des Moulins, wo sich die Schießstände befanden, führte. 1627 wurde die ursprüngliche Straße verlängert und dieser neue Teil 1692 in Rue de Thérèse umbenannt. 1880 fasst man die beiden Straßen wieder zusammen, diesmal unter dem Namen Rue Thérèse. Hillairet Bd. 2, S. 555.

Françoise Certain lebte, befand sich direkt an der Ecke der heutigen Rue Thérèse und der Rue Sainte-Anne.

Das *Inventaire après décès de Mademoiselle Certain* beschreibt die Wohnung der Musikerin wie folgt: Oberhalb des Erdgeschosses, in dem die Küche und eine Speisekammer lagen, öffnete sich ein Zwischengeschoss in zwei Wohnungsteile: In der ersten Etage gab es drei Säle zur Rue du Hasard hinaus und auf gleicher Ebene ein Kabinett. Der Schlafraum war großartig eingerichtet, ein Bett mit einem Himmel *à la duchesse* aus karmesinrotem Damast im Mittelpunkt. Außerdem gab es ein Sofa, mehrere Sitzgelegenheiten, ein Ruhebett und mindestens sieben kostbare Wandbehänge.

Der Salon zur Straße hinaus war mit Fenstergardinen aus rotem Kammgarn und zwei Türvorhängen ausgeschmückt. Es gab vier Wandschirme, sechs Sessel mit Seidenbezug, einen kleinen Tisch aus Nussbaumholz mit einer grün ausgelegten Schublade und zwei Hocker aus demselben Holz, von denen der eine mit türkischem Teppich, der andere mit gefüttertem Seidenstoff bezogen war. Eine klingende Wanduhr, ein Feuerschirm, ein Schrank aus Nussbaumholz mit kleinen verschließbaren, mit Stoffen verzierten Türen, zwei mit Teppichen im türkischen Stil bezogene Holzrahmen, ein kleiner Toilettenspiegel mit verziertem Rand und ein großer Spiegel, der am Kopfteil mit Ornamenten aus Kupfer verziert war, vervollständigten die Einrichtung. Das modernste Möbelstück bestand aus einem Schreibtisch in Form einer Kommode mit verschließbaren Schubladen, gefertigt aus platiniertem Olivenholz, verziert mit Handarbeiten aus Kupfer. Die Portraits zweier einflussreicher, mit Marie Françoise Certain befreundeter Herren hingen ebenfalls im Salon: die goldgerahmten Bilder von Jean-Baptiste Lully und Jean de la Fontaine. Im Mittelpunkt dieses großartigen Zimmers jedoch stand das wundervolle, außergewöhnlich dekorierte Ruckers-Cembalo, das zweimanualige Instrument von Dumont an seiner Seite.

Im Zwischenstock befanden sich in einem Schrank weitere Instrumente: drei Bassviolen, die eine aus England, die andere aus Cremona und eine weitere kleinere, eine Gitarre, eine Theorbe aus Bologna, eine Diskantgambe und eine Blockflöte von der Hand des Pariser Flötenbauers Jean-Jacques Rippert.[279]

Wer war die Bewohnerin dieser luxuriösen Räume? Marie Françoise Certain, geboren um 1661/1662, war eine bekannte Pariser Cembalistin, die Tochter des *Contrôleur ordinaire des guerres* und *Secrétaire de Monsieur le Marquis de Rochefort* Pierre Certain und dessen Frau Anne de Gaillarbois. Das junge Mädchen war Cembaloschülerin des *Premier valet de chambre* von Louis XIV., von Pierre de Nyert gewesen. Dieser hatte sie bei Jean-Baptiste Lully eingeführt, mit dem sie eine enge Freundschaft verbinden sollte.

Der Ruf Marie Françoise Certains für ihr ausgezeichnetes musikalisches Können und für ihren *Esprit* war gleichermaßen bedeutend. Neben Neigung zur Musik

---

279 *Scellés du 2. 2. 1711*, AN, Y 11640.

besaß sie Talente zum Schreiben und für die Malerei. Groß war ihr Ruhm als Cembalosolistin, ebenso groß aber auch ihr Bekanntheitsgrad als Generalbassspielerin. In den Aufführungen der Opern Lullys spielte Marie Françoise Certain den Continuopart. In den Registern des Königshauses taucht sie allerdings nicht auf.[280]

In dem Salon der beschriebenen Wohnung in der Rue du Hasard, die sie seit mindestens 1679 bewohnte, veranstaltete die Künstlerin Konzerte, die sehr beliebt waren. So fordert etwa Jean de la Fontaine in einem Gedicht auf, bei einem Gang durch Paris unbedingt *l'illustre Certain* aufzusuchen, deren cembalistisches Können er – neben weiteren zahllosen anderen guten Eigenschaften und ihrer Gelehrsamkeit – hoch lobt und sogar über das der berühmten Cembalisten Chambonnières, Hardel und die Couperins stellt. Die Musik dieses „liebenswerten Kindes" berührt den Autor angeblich so, dass er nichts weiter benötigt als ihr zuzuhören, um „Geist und Ohr und Augen zufrieden zu stellen".[281] Zu ihren Konzerten erschien jedenfalls die Elite der Pariser Komponisten und Komponistinnen und sicherlich zahlreiche weitere einflussreiche Persönlichkeiten. Die Einrichtung ihrer Wohnung entsprach den gesellschaftlichen Erwartungen an eine solchermaßen berühmte Frau.

Am 1. Februar 1711 verstarb die Musikerin Marie Françoise Certain nach 19-tägiger Krankheit plötzlich und unerwartet in ihrem Haus.[282] Noch wenige Tage zuvor hatte sie Unterricht erteilt. Die nach ihrem Tod verfassten Dokumente geben über einige ihrer Schülerinnen und Schüler und weiteren musikalischen Verbindungen Auskunft: Der Instrumentenbauer Jacques Bourdet aus der *Rue Saint-Martin vis-à-vis la rue Saint-Julien*, der auch für den König arbeitete, erhielt nach dem Tode der Musikerin noch 150 Livres für die Pflege ihrer Instrumente in den letzten fünf Jahren. Jacqueline Boissière meldete im Namen des Sieur Carante, genannt

---

280 Benoit, S. 261.

281 Das Gedicht ist bei Fétis vollständig abgedruckt. Der Text lautet: « Avec mille autres bien ie jubilé fera / Que nous serons un temps sans parler d'Opéra; / Mais aussi de retour de mainte et mainte église, / Nous irons, pour causer de tout avec franchise / Et donner du relâche à la dévotion, / Chez l'illustre Certain faire une station: / Certain par mille endroits également charmante, / Et dans mille beaux arts également savante, / Dont le rare génie et les brillantes mains / Surpassent Chambonnière, Hardel, les Couperains. / De cette aimable enfant le clavecin unique / Me touche plus qu'Isis et toute la musique: / Je ne veux rien de plus, je ne veux rien de mieux / Pour contenter l'esprit, et l'oreille, et les yeux. »
Jal, der aus diesem Vers ebenfalls zitiert, merkt an, dass er vielleicht in Anbetracht des Adressaten – des Lehrers der Certain – beschönigend sein könnte. Über das Verhältnis der 15jährigen Cembalistin und ihres 80jährigen Lehrers wurde anscheinend gemunkelt. Laut Fétis betrachtete Nyert M. Fr. Certain wie eine Tochter. Auch die weiteren frühen Biografen D'Aquin de Châteaulyon und Titon du Tillet äußern sich ähnlich enthusiastisch wie Jal über das Können der Cembalistin. Vilcosqui, S. 51 konnte allerdings auch einen Spottvers über sie ausfindig machen: « Pour entendre son clavecin Certain / fait cracher au bassin. / Elle veut que l'on mette / Dedans son épinette ». Leider gibt er keine Nachweisinformation zu seiner Quelle.

282 *Scellé du 2. 2. 1711*, AN, Y 11640.

Carmeline, Rechte auf das Reisecembalo von Marius an, welches man aus Anlass des Unterrichts, den Mlle Certain der Tochter dieses Sieur erteilte, in deren Haus getragen habe. Auch der Chevalier Gilles Le Maistre, Marquis de Ferière aus der Rue des Massons wünschte ein Instrument wieder abzuholen, dass wohl ebenfalls aus Unterrichtsgründen bei Marie Françoise Certain platziert gewesen war: die Cremoneser Violine.[283]

Marie Francoise Certain hat also zumindest zeitweise auch in ihrer eigenen Wohnung unterrichtet; möglicherweise nur aufgrund ihrer Krankheit, vielleicht konnte sie dies Privileg aber auch immer genießen und sich damit große Mühen und körperliche Anstrengungen ersparen. Wenn dem so war, dann ist dies auf jeden Fall als Hinweis auf ihre herausgehobene Stellung und ihren Bekanntheitsgrad als Musikerin zu werten.

Beeindruckend ist auch die Musikbibliothek, die Marie Françoise Certain bei ihrem Tode hinterließ. Neben praktisch allen Bühnenwerken Lullys (sie besaß neun Bände mit den *anciens ballets* Lullys) befanden sich in ihrem Besitz fünf Autografe Lullys[284], weitere Bände enthielten Drucke Lullyischer Opern und Ballette[285]. Daneben besaß sie 15 nicht näher benannte moderne (also zeitgenössische) Opern, geistliche Werke und an die 30 handgeschriebene Bände mit Instrumentalmusik verschiedener Autoren.[286]

Diese Sammlung wie auch der oben zitierte Vers von La Fontaine geben einen Einblick in das Repertoire, das die Cembalistin selbst aufführte, aber auch über die Werke, die sie vermutlich in den von ihr erteilten Unterrichtsstunden studieren ließ. Titon du Tillet erwähnt, dass sie neben den Werken Louis Couperins, Chambonnières und Marchands häufig Claviertranskriptionen Lullyscher *Symphonies* gespielt habe.[287] Gerade diese Art Transkriptionen war sehr beliebt: In vielen Manuskripten des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts, besonders in Frankreich und Deutschland, findet man unzählige raffinierte wie einfache Fassungen Lullyscher Ouverturen und Arien, beliebter und bekannter Melodien und Stücke. Gustafson zählte unter 762 zugewiesenen wie anonymen Clavierwerken in verschiedenen französischen Quellen allein 291 Transkriptionen von 189 unterschiedlichen Werken Lullys.[288] Sicher hat Marie Françoise Certain, von der keine eigenen Kompositionen überliefert sind, häufig derartige Bearbeitungen für eigenen Bedarf und Unterrichtszwecke selbst angefertigt.

---

283 Moel, S. 72.

284 *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, *Psyché, Thésée, Alceste* und *Isis*.

285 *Atys, Proserpine, Bellérophon, Thésée, Roland, Phaëton, Persée,* 2 Exemplare von *Amadis, Acis et Galathée, Le triomphe de l'Amour, Le temple de la paix, Le Carnaval, Cadmus et Hermione, Achille et Polyxène* und *Idylle sur la paix*.

286 Eine genaue Aufstellung findet sich bei Moel.

287 Titon du Tillet, S. 637.

288 Gustafson Bd. 1, S. 139.

Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre

Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre, die Tochter des Pariser Organisten Claude Jacquet, war als musikalisches Wunderkind an den Hof gekommen, nachdem sie im Alter von fünf Jahren von Louis XIV. ‚entdeckt' worden war. Sie kam so in den Genuss einer aristokratischen Erziehung, sie trat am Hof und in Hauskonzerten bei Adeligen und Hofmusikern auf. Noch Jahre später schrieb Élisabeth-Claude Jacquets Cousin René Trepagne de Menerville von der berühmten „Mademoiselle Jacquet Delaguerre", die seit ihrem fünften Lebensjahr am Hof vor seiner Majestät aufgetreten war.[289] Laut D'Aquin de Châteaulyon gebührte ihr „ein vornehmer Rang unter den zahlreichen sehr gut cembalospielenden Frauen des letzten Jahrhunderts".[290] Die *Lettres historiques et anecdotiques* bescheinigen Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre ein *naturel merveilleux a la musique,* ein wunderbares musikalisches Talent.[291]

Am 23. September 1684 heiratete Élisabeth-Claude Jacquet den Organisten und Cembalolehrer Marin de la Guerre. Die Heirat folgte damit dem üblichen Muster, innerhalb desselben Berufskreises zu heiraten, denn Marin de la Guerre stammte aus einer Dynastie von Organisten. Seine erste Stelle hatte er an der Kirche Saint-Louis-des-Jésuites im Jesuitenkloster in der Rue Saint-Antoine gehabt. 1688 wurde dem nunmehr Verheirateten das Organistenamt an der Saint-Séverin-Kirche in der Rue Prêtres-Saint-Séverin übertragen, der ersten Pfarrkirche, die auf der linken Seineseite eingerichtet worden war. Für Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre bedeutete die Heirat den Abschied vom Hof. In ihrem Haus in der Rue Guillaume (heute Rue Budé)[292] veranstaltete die Künstlerin nun regelmäßig – wie Marie Françoise Certain – eigene Konzerte, die große Aufmerksamkeit erregten.[293] Der Sohn des

---

289 Trepagne de Menerville, S. 24.

290 « Plusieurs femmes dans le dernier siécle ont excellé dans le Clavessin. Mademoiselle de la *Guerre* a tenu un rang distingué parmi elles. » D'Aquin de Châteaulyon Bd. 1, S. 122.

291 *Lettres historiques et anecdotiques*, 1682 à 1687 (18 juillet 1685), BNF, Département des manuscrits, ms.fr. 10265, fr.47vo, nach Cessac-Yeux, S. 237.

292 Die Eltern Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerres wohnten zu diesem Zeitpunkt in derselben Straße. Unter Umständen lebte das junge Paar also im Hause der Eltern der Braut. Die Rue Guillaume, heute Rue Budé, ist eine kurze Seitenstraße der großen Rue Saint-Louis-en-l'Île.

293 Siehe etwa Titon du Tillet, S. 636: « Le merite & la reputation de Mme de la Guerre ne firent que croître dans cette grande Ville, & tous les grands Musiciens & les bons Connoisseurs alloient avec empressement l'entendre toucher le Claveçin: elle avoit surtout un talent merveilleux pour preluder & jouer des *fantaisies* sur le champ, & quelquefois pendant une demie heure entiere elle suivoit un prelude & une *fantaisie* avec des chants & des accords extrémement variez & d'un excellent goût, qui charmoient les Auditeurs. […] On peut dire que jamais pseronne de son sexe n'a eu d'aussi grands talens qu'elle pour la composition de la musique, & pour la maniere admirable dont elle l'executoit sur le Claveçin & sur l'Orgue. »

Ehepaares, der ebenfalls musikalisch hoch begabt gewesen sein muss, verstarb mit zehn Jahren. Er hatte im Alter von acht Jahren, wie seine Mutter, die ihn sicherlich selbst unterrichtete, Aufsehen als Wunderkind durch sein Cembalospiel, sowohl der *Piecen* als auch des *Accompagnements*, erregt. Dass sowohl Marin de la Guerre als auch seine Frau in diesen Jahren Cembalospiel unterrichteten, belegt der Eintrag bei *Pradel 1692*. Madame de la Guerres bekanntester und vermutlich begabtester Schüler war ihr Patenkind Louis-Claude Daquin (1694–1772), der ebenfalls als sechsjähriges Wunderkind Furore gemacht hatte. Louis-Claude Daquin hatte mit zwölf Jahren Marin de la Guerre als Organist vertreten und erhielt schließlich, nach einigen anderen Stellungen, im Jahre 1739 den Ruf in die königliche Kapelle und wenige Jahre später als Organist nach Notre-Dame. Er galt als glänzender Improvisator und großer Virtuose, gleichzeitig als ein schlichter und uneigennütziger Mann von untadeligem Charakter.

1697 verließen sowohl Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre und ihr Mann als auch ihre Eltern die Rue Guillaume, vielleicht als eine Reaktion auf den Tod des Kindes. Die Eheleute de la Guerre bezogen nun ein Appartement in der zweiten Etage eines Hauses in der Rue Saint-Louis, noch heute die große Handelsstraße auf der Insel. Sie besaßen eine Küche zum Hof, ein kleines Zimmer an der Seite und das Schlafzimmer mit einem kleinen Kabinett zur Straße hinaus. Die ganze Einrichtung war entsprechend der Wohnung relativ schlicht gehalten. Der größte Reichtum bestand aus den Musikinstrumenten: einem Spinett, zwei Lauten, einem kleinen Kabinettschrank mit einer Orgel im Innern, je einer Bass- und Diskantgambe, einem dreimanualigen Cembalo und einem Cembalo auf einem Gestell, das unten mit Abschlüssen aus vergoldetem Holz gefasst war.[294]

Gegen Ende des Jahres 1698 bezog das Ehepaar de la Guerre eine neue Wohnung am Cour du Palais, in welcher sie sechs Jahre verbleiben sollten. Sie verfügten hier über einen Saal, drei Zimmer, ein kleines Kabinett sowie eine Küche mit Hängeboden.[295] Im Saal befanden sich Sitzgelegenheiten verschiedener Art und die Bibliothek, die Zeugnis von der Bildung der Eheleute gab. An den Wänden hingen Tapeten und Gemälde, darunter eines des Königs, mit vergoldeten Holzrahmen. Dann gab es natürlich noch das Cembalo auf einem Gestell aus Nussbaumholz mit Eisenverschluss. Eines der Zimmer wurde als Schlafraum genutzt. Wie im Schlafzimmer Marie Françoise Certains bildeten auch hier die reich ausgestatteten Betten den Mittelpunkt des Zimmers. Auf dem Hängeboden der Küche schlief die Dienerin mit Namen Marie auf einer deutlich einfacheren Bettstelle.[296]

Am 16. Juli 1704 starb Marin de la Guerre. Die Witwe bezog daraufhin ein Appartement in der Rue Regrattière, ebenfalls auf der Île Saint-Louis. Für das Appartement mit einem Vorzimmer, einem großen Zimmer, zwei Kabinetten, einer

---

294 Cessac, S. 106–107.

295 *Inventaire après décès de Marin de la Guerre* vom 2. 8. 1704, AN, Minutier central CIX 137.

296 Cessac, S. 104.

kleinen Küche zum Hof, einem kleinen Zimmer und einer Speisekammer, zuzüglich eines Zimmers in der dritten Etage für die Bediensteten, eines kleinen Dachbodens und zwei Kellerräumen[297] zahlte sie 300 Livres jährlich. Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre unterrichtete und komponierte hier, laut Schilling widmete sie sich sogar „hauptsächlich dem Unterrichte und der Composition, und mit viel Glück"[298]. Nach 1715 zog sie sich immer mehr vom öffentlichen Leben zurück. „Die *concerts* bey der berühmten Mademoiselle la Guerre, welche in ihrer Jugend und nachgehens so viel Stücke / auch selbsten einige *Opern, componiret* / haben vor einigen Jahren auffgehöret", so Joachim Christoph Nemeitz im Jahre 1718.[299] Neben den Einkünften aus Unterrichtsstunden verdiente sie am Verkauf ihrer gedruckten Kompositionen: Ihre finanzielle Situation war außerordentlich günstig, wie sich auch an der folgenden Entwicklung ihrer Wohnsituation ablesen lässt.

Die meisten der zahlreichen Drucke ihrer Kompositionen waren Louis XIV. gewidmet. Für ihre Tätigkeit als Cembalolehrerin dürften besonders ihre beiden Cembalobücher, *Les Pièces de clavessin, Premier Livre* (Paris 1687) und *Pièces de clavecin qui peuvent se joüer sur le viollon* (Paris 1707) sowie die *Sonates pour le viollon et pour le clavecin* (Paris 1707) und die *Quatre Sonates en trio et deux sonates pour violon et basse continue* (um 1695), außerdem die Vokalwerke in kleiner Besetzung für Generalbass- und Ensemblespiel von Belang gewesen sein.[300]

Noch einmal sollte Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre umziehen – im Herbst 1726 zog sie wohl zum ersten Mal in eine Wohnung, die nicht auf der Île Saint-Louis gelegen war, und mietete ein Appartement mit fünf Zimmern in der Gemeinde Saint-Eustache, Rue des Prouvaires, zweite Etage.[301] Die Rue des Prouvaires (1. Arrondissement) liegt im Pariser Stadtkern und stammt noch aus älterer

---

297 *Bail 21. 1. 1705*. AN, Minutier central LIV, 694.

298 Schilling ENC.

299 Nemeitz, S. 57.

300 Dazu zählen: *Airs*, in *Recueil d'airs sérieux et à boire*, Paris 1710, 1721, 1724; *Cantates françaises, sur des sujets tirez de l'écriture. Livre premier* für Sopran, Violine ad. lib und Bc, Paris 1708; *Cantates françaises sur des sujets tirez de l'écriture.* Livre second für 2 Soprane bzw. 2 Soprane und Bass, Violine und Flöte ad lib. und Bc, Paris 1711; *Airs*, in: *Les Amusemens de Mr le duc de Bretagne*, Paris 1712; *La Musette ou Les bergers de Suresne*, Paris 1713; *Cantates françaises* für Sopran, Violine/ Flöte/ Oboe und Bc, Paris um 1715; *La Ceinture de Vénus* in: A. R. Lesage/D'Orneral, *Le Théâtre de La Foire*, Bd. 1, Paris 1721; *Te Deum*, Paris 1721 (verschollen). Außerdem könnten Bearbeitungen und Auszüge aus den beiden Opern *Jeux à l'honneur de la victoire* (um 1691/1692, Musik verschollen) und *Céphale et Procris* (Paris 1694) gespielt worden sein.

301 *Bail* 19. 7. 1727, AN, Minutier central CXV, 452, nach Cessac S. 175. (Moel nennt Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre zwischenzeitlich in der Rue de Villedo. In welchen Jahren die Musikerin hier lebte, ist bei Cessac nicht zu finden. Laut frdl. Auskunft von Herrn Moel dürfte die Angabe hierzu in den Archives Nationales, Minutier central zu finden sein.

Zeit. Die Miete (ausgehandelt für fünf Jahre) betrug hier 450 Livres im Jahr – eine geringe Summe für eine Wohnung dieser Größenordnung (wobei die Wohnung für eine einzelne Person sehr groß erscheint).

Der luxuröse Lebensstil, den sich Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre als Witwe leisten konnte[302], zeigt die Eigenständigkeit und das Selbstbewusstsein, mit dem sie sich in der Öffentlichkeit als Künstlerin präsentierte. Den nötigen Rückhalt dazu fand sie in der Einbettung in die familiären Traditionen. Auf dieser Basis – Tradition der Familie im Falle Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerres und ein hochgestellter Freund wie Jean-Baptiste Lully im Hintergrund im Falle Marie Françoise Certains – war es Pariser Frauen um 1700 möglich, sich als eigene künstlerische Persönlichkeiten zu präsentieren und als solche zu agieren. Sicherlich gehörte dazu neben einflussreichen Hintermännern und einer guten Portion Glück auch eine starke Persönlichkeit. Nicht umsonst fehlen von diesen beiden Musikerinnen Beschreibungen eines lieblichen, damenhaften Charakters.

Die Wohnsituation

Die Beschreibungen zahlreicher Kleinmöbel und Einrichtungsgegenstände zeigen, dass mit Marie Françoise Certain und Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre immerhin zwei der fünf aus diesem Zeitraum bekannten Clavierlehrerinnen recht modern eingerichtet waren, waren doch ab etwa 1700 die wuchtigen, klobigen Möbelstücke des 17. Jahrhunderts einer neuen Mode mit schwungvolleren Formen, abgerundeten Kanten an Schranktüren und geschweiften Füßen an Tischen und Stühlen gewichen. Auffallend ist die große Zahl der Sitzgelegenheiten in fast allen Zimmern, ein Zeichen für häufige Besuche. Wandbehänge, Teppiche und Türvorhänge dienten gleichermaßen der Wärme, wie sie auch einen gehobenen Luxus repräsentierten. Betten (in den Schlafräumen) und Instrumente (in den Musikzimmern und Salons) bildeten als kunstvoll und sorgfältig ausgesuchte und arrangierte Möbel stets den Mittelpunkt und Blickfang eines Zimmers. Ihre Wohnungen waren groß und repräsentativ eingerichtet.

Häufige Wohnungswechsel waren, dies verdeutlicht das Beispiel Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerres, bei bekannten Persönlichkeiten durchaus an der Tagesordnung. Das Problem der Auffindbarkeit war bei ihr anscheinend nicht gegeben – im Gegenteil, wo diese berühmte Cembalistin zu finden war, war in Paris wohl immer leicht zu erfragen. Ebenso selbstverständlich waren bei beiden hier besprochenen Persönlichkeiten mehrere Dienstboten. Es steht allerdings zu vermuten, dass die Wohnungen der späteren Clavierlehrerinnen nicht mehr unbedingt diesem Standard entsprachen.

---

302 Die beiden Testamente Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerres aus den Jahren 1726 und 1729 sind aufbewahrt in AN, Minutier central XXXV, 565 (Wallon). Sie listen detailliert die Besitztümer der Musikerin auf. Die Erben stammten aus ihrer eigenen Familie und der ihres Mannes.

3 Instrumente und Unterricht

3.1 Das Instrumentarium der französischen Clavierlehrerinnen

Aus dem 17. und 18. Jahrhundert sind nur wenig französische Instrumente erhalten, da zahlreiche Claviere während der Französischen Revolution zerstört wurden bzw. verloren gingen. Dennoch haben wir heute ein ziemlich klares Bild davon, wie das Instrumentarium aussah, das den Musikerinnen und Clavierlehrerinnen zur Verfügung stand.[303]

Kielinstrumente

Hauptinstrument war das *clavecin,* ein zunächst dünnwandiges Cembalo, mit einem meist aus Nussbaumholz, seltener aus Weichhölzern wie Fichte oder Linde gefertigten Corpus, der gebeizt und zum Teil mit schönen Einlegearbeiten ausgestattet war. Im 18. Jahrhundert ging man dazu über, die nunmehr vorwiegend aus Weichhölzern hergestellten Gehäuse mit wertvollen Lackmalereien und Chinoiserien zu versehen, der Resonanzboden wurde mit Streublumen bemalt. Der Korpus ruhte auf einem oft vergoldeten Gestellrahmen mit geschwungenen Beinen. Die meisten Instrumente hatten zwei, seltener nur ein Manual, deren Umfang sich im Laufe der Jahre von anfänglich vier oder viereinhalb auf fünf Oktaven erweiterte[304], und eine Disposition mit zwei Achtfuß- und einem Vierfußregister. Im 18. Jahrhundert trat meist noch ein Lautenzug hinzu.

Das Kennzeichen französischer Cembali ist ein gut den Klang haltender, singender Diskant der grundtönigen Achtfußregister, während der Bass eher nasal klingt und über eine schnelle Tonansprache verfügt. Die beiden Achtfußregister verschmelzen üblicherweise sehr gut miteinander und ergeben einen dunklen, majestätischen und trotzdem klaren Klang, dem der Vierfuß eine zurückhaltende Brillanz verleiht. Die *Encyclopédie méthodique* aus dem Jahre 1788 spricht von einem *son mâle, en même temps argentin, moëlleux, égal dans tous les tons*, also von einem „kräftigen Ton, der gleichermaßen silbern, weich und über den gesamten Tonumfang ausgewogen ist“. Besonderer Wert wurde auf eine leichte Gängigkeit der Klaviaturen gelegt. So zählt dasselbe Lexikon die *aisance du clavier,* die Leichtgängigkeit der Klaviatur, und die *égalité de sa force à l'egard de chaque touche*, die Gleichmäßigkeit des Anschlages bei jeder Taste zu den wichtigen Vor-

---

303 Zu den folgenden Ausführungen siehe die Artikel von Van der Meer *Cembalo, Klaviziterium, Spinett, Virginal. Entwicklung und Bau*, in: MGG 1999.

304 Dieser Umfang ($F_1 - f^3$), der erstmals von einem Instrument des Pariser Cembalobauers Pierre Donzelague aus dem Jahr 1716 bekannt ist, wurde in der 2. Hälfte des 18. Jh. zum Standard.

zügen eines guten Cembalos.[305] Das absolute Zentrum des Instrumentenbaus bildete, wie nicht anders zu erwarten, Paris.

Bedeutende Instrumente stammen etwa aus den Werkstätten von Claude Jacquet, dem Onkel Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerres, den Familien Blanchet[306] und Goërmans[307] und von Pascal Taskin[308], um nur einige zu nennen. Von Claude Jacquet beispielsweise ist ein zweimanualiges reich verziertes Cembalo aus dem Jahre 1652 erhalten. Dies Instrument hat den Umfang $G_1/H_1 - c^3$ (kurze Oktave) und Koppel.[309] Es ist davon auszugehen, dass Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre auf einem derartigen Cembalo ihren ersten Unterricht erhielt und vermutlich auch in späteren Jahren ein ähnliches Instrument ihres Onkels besaß. Vorstellbar ist auch, dass sie und die Töchter weiterer Instrumentenbauer, wie es von Nanette Stein überliefert ist, potenziellen Kunden auf diesen Instrumenten vorspielten, um damit das Kaufinteresse zu erhöhen. In Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerres Besitz befanden sich ein kleines Spinett, zwei Lauten, eine Orgel (s. u.), je eine Bass- und Diskantgambe, ein dreimanualiges Cembalo und ein Cembalo auf einem verzierten Gestell, das unten mit Abschlüssen aus vergoldetem Holz gefasst war.[310]

Von Vater und Sohn Goërmans gibt es noch zwei ein- und 10 zweimanualige Instrumente. Der Umfang der zwischen 1738 und 1785 entstandenen Cembali bewegt sich zwischen $G_1 - e^3$ oder c^4 und $F_1 - f^3$. Die zweimanualigen Instrumente verfügen über zwei Achtfußregister und einen Vierfuß, manchmal tritt ein *peau de buffle* (s. u.) hinzu. Die einmanualigen Cembali haben ein oder zwei Register in Acht- oder Vierfußlage. Die Gehäuse der Instrumente sind bemalt und zum Teil mit Chinoiserien geschmückt.[311] Auf derartigen Cembali unterrichtete Mme Goërmans, über die in den Jahrgängen 1778 und 1779 des *Almanach musical* zu lesen war, dass sie nur zu Hause Lektionen erteile.[312] Ihr Mann war ebenfalls ein bekannter Cembalolehrer, außerdem handelte er mit Tasteninstrumenten und Harfen. So annoncierte er beispielsweise im *Almanach musical* von 1778, dass bei ihm ein Cembalo *véritable Ruckers* mit großem *Ravalement* angesehen (und gekauft) werden könne, dessen moderner Umbau von einem flämischen Instrumentenbauer gefertigt sei, der gerade erst neu nach Paris gekommen sei. Dieses Cembalo besaß offenbar eine

---

305 ENCm, S. 5.

306 Die Instrumentenbauerfamilie Blanchet wirkte vom Ende des 17. bis in die Mitte des 19. Jh. in Paris. Aus ihr stammte Élisabeth-Antoinette Couperin.

307 Jean Goërmans (1703–1777) und sein Sohn Jacques (gest. 1789). Die Familie stammte aus Flandern.

308 1723–1793.

309 Das Cembalo mit der Signierung « Jacquet fecit 1652 » befindet sich heute im John & Mable Ringling Museum, Sarasota, Florida, USA. Siehe dazu Boalch, S. 407.

310 Cessac, S. 107.

311 Boalch, S. 333–337.

312 « Elle ne donne des leçons que chez elle. » Die Hinweise auf ihren Unterricht finden sich in AM 1778, S. 160, 175 und 187 und 1779, S. 168, 184 und 198.

Schwellvorrichtung, denn es brachte ein Crescendo ebenso wie ein Diminuendo zustande und besaß Register mit deutlich unterschiedlichen Klangeigenschaften.[313]

Aus der Familie Blanchet sind mehrere Instrumente erhalten. Die junge Cembalistin Élisabeth-Antoinette wird auf einem der Instrumente ihres Vaters gelernt und in späteren Jahren eines seiner oder ihres Bruders, ebenfalls auf den Namen François-Etienne getauft, besessen haben. Von diesen beiden sind ein einmanualiges und vier zweimanualige Cembali bekannt, die allesamt zwischen 1733 und 1765 erbaut wurden. Die zweimanualigen Instrumente besitzen in der Regel zwei Achtfuß- und ein Vierfußregister, teilweise mit *peau de buffle*. Die Gehäuse sind bemalt, eines ist mit Elementen „aus Fauna und Flora", ein anderes mit Blattgold verziert. Zwei dieser *clavecins* stehen heute auf Gestellen im Louis-XV.-Stil mit fünf bzw. sieben Beinen.[314]

Nach dem frühen und kinderlosen Tod François-Etienne d. J. heiratete Pascal Taskin, der bei Blanchet gelernt hatte, 1766 dessen Witwe und übernahm die Werkstatt. 1776 wurde ihm der Posten des Hofinstrumentenmachers Louis XV. angeboten. Auch seine Instrumente werden seine Stieftante, und mit dieser ihre Tochter Antoinette-Victoire und Enkelin Célèste-Thérèse, die beide ebenfalls Clavierspielerinnen bzw. als Clavierlehrerin tätig waren, gekannt und gespielt haben. In den Werkstätten Blanchet und Taskin wurden viele Umbauten und Erweiterungen der berühmten flämischen Ruckers[315]- und Couchet[316]-Instrumente durchgeführt (das sogenannte *ravalement*). Philippe Macque beispielsweise merkt 1773, nachdem er bereits ausführlich den schönen Klang dieser flämischen Claviere beschrieben hat, an, dass „ein Cembalo der Ruckers oder von Couchet", kunstfertig von Blanchet erweitert, „heutzutage ein sehr wertvolles und gesuchtes Instrument" sei.[317]

Mehrere Ruckers-Cembali befanden sich im Besitz des Organisten Jean Odéo de Mars. Auf diesen wird seine Tochter Hélène Louise, später verheiratete Venier, geübt und gelernt haben. Ein Instrument stammte von Andreas Ruckers. Es hatte zwei Manuale und ein Gestell aus schwarzem Holz. Geschätzt wurde es nach dem Tode Jean Odo de Mars' auf einen Wert von 600 Livres. Ein zweites, ebenfalls

---

313 AM 1778, S. 33–34.

314 Boalch, S. 241–242.

315 Die wohl bekannteste Antwerpener Cembalobauerdynastie, deren Instrumente sich zu allen Zeiten größter Beliebtheit erfreuten: Hans Ruckers (ca. 1550–ca. 1598), Ioannes (get. 1578–1642), Andreas I (get. 1579–1651/1653) und Andreas II (get. 1607–1654/1655). Boalch, S. 160–164.

316 Die Nachfolger der Ruckers: Ioannes I Couchet (1615–1655, er war ein Neffe Hans Ruckers), Ioannes II (um 1655), Ioseph Ioannes (gest. 1706) und Abraham (2. Hälfte des 17. Jh.). Boalch, S. 37–38.

317 « Un clavecin des Ruckers ou de Couchet, artistement coupé & élargi, avec des sautereaux, registres & claviers de Blanchet, devient aujourd'hui un instrument très précieux. » Philippe Macquer, Dictionnaire raisonné universel des arts et metiers, contenant l'histoire, la description, la police des fabriques et manufactures de France & des Pays Etrangers, Paris 1773, Auszüge in: *Saint-Arroman II*, S. 128–137, hier S. 163.

zweimanualiges Instrument desselben Cembalobauers, einfarbig angestrichen, wurde ebenfalls mit einem Wert von 600 Livres angegeben. De Mars besaß außerdem ein einmanualiges, in Paris erbautes Cembalo (Wert: 100 Livres), ein Pariser Spinett, lackiert und vergoldet (Wert: 40 Livres) und ein sächsisches [!] Clavichord aus Nussbaumholz auf vier Beinen (Wert: 60 Livres).[318]

Laut Nachlassverzeichnis verfügte die Cembalistin und als Clavierlehrerin bekannte Marie Françoise Certain über drei „für den Unterricht bestimmte" Cembali, darunter ein Instrument von Ruckers, das eine außergewöhnliche Bemalung von Peter Paul Rubens trug, die Personen in einer Landschaft zeigte.[319] Beschrieben wurde das Instrument als „ein zweimanualiges Cembalo von Ruckers auf einem Gestell aus geschnitztem und vergoldetem Holz, der Korpus ebenfalls vergoldet und mit Miniaturen bemalt, das Deckelinnere bemalt, geschätzt auf die Summe von 1200 Livres."[320] Dieses Instrument wird ebenso bei Titon du Tillet in dem bereits erwähnten Vers des Dichters Lainez[321] wie in dem nach dem Tode der Musikerin angefertigten Verzeichnis ihres Besitzes[322] erwähnt. Eine Freundin der Verstorbenen, Marie-Anne Coignard, gab bekannt, dass dies Cembalo von Joannes Ruckers ihr zustehe.[323] Das zweite verzeichnete Cembalo von Dumont[324] wurde im Gegensatz zu dem hohen Wert des Ruckers-Instrumentes auf nur 200 Livres geschätzt. Bei dem dritten Cembalo scheint es sich um ein *clavecin brisé,* ein Reiseclavier von Jean Marius gehandelt zu haben.[325]

Auch die Auktion nach dem Tode des Musikmäzens Alexandre-Jean-Joseph le Riche de la Poulpinière am 7. Juli und 27. August 1763 verzeichnet ein Ruckers-Cembalo, daneben werden einmal „Orgeln und Harfen", ein anderes Mal ein Kontrabass, ein Violoncello, ein Jagdhorn, eine Traversflöte und eine Tischorgel er-

---

318 *Inventaire après décès de Jean Odo Demars*, AN, Minutier central LIII, 348, 12. 11. 1756, nach Hardouin.

319 Michel Le Moel, *Marie-Françoise Certain*, in: MGG 1999.

320 « Un clavesin à deux claviers de Ruqier posé sur son pied de bois doré sculpté, le corps d'iceluy aussi de bois doré et peint en mignature, le couvercle d'iceluy peint en dedans, prisé la somme de douze cent livres. » *Inventaire après décès de Mademoiselle Certain 13. 3. 1711*, AN, Minutier central: LXV, 173, siehe Moel, S. 78, Übers.: C. S.

321 Bei Titon du Tillet, S. 637 heißt es: « Lainez a celebré son nom dans des Vers qu'il fit *sur l'harmonie d'un excellent Claveçin d'André Rukers*: les voici. / *Je suis la fille du Genie, / Qui sous le beau nom d'harmonie, / Réunis dans mes sons tous les charmes du Chant; / Et respectant les loix du Dieu qui m'a formée, / Je reste dans* RUKERS *captive & renfermée, / Et j'attens pour sortir la* CERTIN, *ou* MARCHAND. »

322 *Scelle du 2 février 1711*, AN, Y 11640.

323 Moel, S. 73.

324 Gemeint ist Nicolas Dumont, ein Pariser Instrumentenbauer um 1700. Zwei seiner Instrumente sind erhalten, von denen sich das eine (in spielbarem Zustand) in der Musée de la musique, Cité de la musique, Paris befindet.

325 Moel, S. 72. Ein derartiges Instrument ist z. B. im Berliner Musikinstrumentenmuseum zu finden, siehe Kielklaviere, S. 138–144.

wähnt[326]. In seinem Haus lebten Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis und Jeanne-Thérèse Goërmans, verheiratete Saint-Aubin jeweils mehrere Jahre. Bei Letzterer handelt es sich um die Tochter des oben erwähnten Cembalobauers Jean Goërmans.

Die berühmte Cembalistin Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre besaß ebenfalls ein großes flämisches zweimanualiges Cembalo, *un grand clavecin flamant à deux claviers*.[327] Es könnte sich dabei laut Gétreau[328] um das Instrument handeln, das auf dem etwa 1695 entstandenen Portrait der annähernd 35 Jahre alten Musikerin von François de Troy[329] zu sehen ist. Sie besaß außerdem in ihrem *salle attentante à la chambre*, wohl einem Vorzimmer zu ihrem Speisezimmer, ein *petit clavecin à touche blanche et noir sur son pied*, ein kleines Cembalo mit weißen und schwarzen Tasten auf einem Gestell[330], an das sich die Künstlerin ab und an zum Improvisieren setzte. Die Musikerin scheint noch ein weiteres, nicht genauer beschriebenes Cembalo besessen zu haben, wohl das oben erwähnte dreimanualige Instrument, denn in ihrem Testament von 1706 heißt es: „Man verkaufe mein großes und mein kleines Pariser Cembalo mit dem versilberten."[331]

In einem *Antichambre* des Hauses François Couperins in der Rue Neuve-des-Bons-Enfants, in dem auch seine Tochter Marguerite-Antoinette lebte, wurden bei dessen Tod im Jahr 1733 laut *Inventaire* folgende fünf Tasteninstrumente vorgefunden: ein großes Cembalo von Blanchet (Wert: 300 lt), ein großes Spinett aus Flandern (30 lt), ein kleines Oktavspinett (30 lt), ein kleines Spinett (10 lt) und ein kleines *buffet de flûte d'orgue* (15 lt) – eine Tischorgel.[332]

Die Clavierlehrerinnen Marie Françoise Certain, Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre, Jeanne-Thérèse und Mme Goërmans, Élisabeth-Antoinette, Marguerite-Antoinette und Célèste-Thérèse Couperin hatten also große dekorative Instrumente von ausgezeichneter Qualität zu ihrer Verfügung. Als Kindern hatten diese ihnen das Erlernen einer guten Cembalotechnik ermöglicht, als Erwachsenen dienten sie ihnen gleichermaßen als adäquates Arbeitsgerät wie zur Repräsentation ihrer Zugehörigkeit zur Klasse der Musiker.

Neben diesen großen Instrumenten gab es auch kleinere Formen wie das auf deutsch Clavicytherium genannte Instrument, bei Marin Mersennes *épinette dont on*

---

326 Anzeigen in Annonces, Affiches et Avis divers vom 7. 7. 1763 und 25. 8. 1763, nach Cucueil, S. 273–274.

327 Laut Gétreau FH, S. 128 in AN, Minutier central XXXV, 565, 11 juillet 1729: *inventaire après décès d'Elisabeth Jacquet*.

328 Gétreau FH, S. 118.

329 Abgebildet bei Gétreau FH, S. 117, heute in einer privaten Sammlung in London.

330 AN, Minutier central des notaires XXXV, 565. Cessac, S. 177.

331 « On vandera mon grand et mon petit clavecin de paris avec celui d'argenteuil. » AN, Minutier central des notaires XXXV, 565. Wallon, S. 210. Übers.: C. S.

332 *Inventaire* von 1733, nach Benoit, S. 359.

use en Italie[333], und bei Jean-Benjamin Laborde *clavecin vertical* genannt. Als Vorteil dieses Instrumententyps benennt Letzterer, dass es in kleinen Wohnungen weniger Platz beanspruche.[334] Bei Marin Mersennes so genanntem *épinette* (gemeint ist damit ein rechteckiges Virginal) handelte es sich meist um ein Oktavinstrument.[335]

Allgemein erfreuten sich Spinette in Frankreich großer Beliebtheit. Querspinette hießen *épinette à l'italienne,* benannt nach dem italienischen Cembalobauer Girolamo Zenti, der bei seinem Parisaufenthalt in den 1660er Jahren diesen Instrumententyp hier eingeführt haben soll. Später, als Virginale in ganz Europa seltener wurden, wurden Spinette in Frankreich nur noch kurz als *épinette* bezeichnet. Ihr Umfang gleicht dem der Cembali. Auch an der Dekorierung wurde nicht gespart. Für François-Alexandre-Pierre de Garsault zählt das Spinett zu den *instrumens d'amusement*, da sein Klang auf Grund des nur einen Registers zu klein für große Konzerte sei. Es dient nach seiner Aussage zu Studienzwecken.[336] Jean-Benjamin Laborde dagegen bezeichnet das Spinett ausdrücklich als Anfangsinstrument für Kinder.[337] Vermutlich war wie in Deutschland das Clavichord in praktisch allen Haushalten zu finden, in denen musiziert wurde.

Orgel

Bereits im 16. und 17. Jahrhundert baute man selbstständige Pedalwerke für das Solospiel an den großen französischen Kirchenorgeln, die sich im 17. und 18. Jahrhundert zu gewaltigen Instrumenten entwickelten. Man legte Wert auf einen Klang, der einerseits Polyphonie klar hervortreten ließ, andererseits aber auch einen Kontrast zwischen den Manualen förderte. Diese Instrumente waren bestens geeignet, Virtuosität und Improvisationskünste zur Geltung zu bringen. Das Pedal blieb jedoch dem Cantus firmus vorbehalten und war überwiegend mit Zungenstimmen besetzt.[338] Die tiefsten Klangfarben befanden sich im Hauptmanual (und nicht im Pedal).[339] Frankreich und besonders die Hauptstadt Paris besaß denn auch eine eigene Registrierungskunst mit spezifischen Klangfarbenmischungen. Welchen Eindruck dieser spezielle französische Orgeltypus bei den Nichtfranzosen erweckte, beschreibt Charles Burney in seinem *Tagebuch einer Musikalischen Reise durch*

---

333 Mersenne.

334 Laborde, S. 346.

335 Mersenne.

336 Garsault.

337 Laborde, S. 346.

338 Möglicherweise ist die Tatsache, dass der Pedalgebrauch in Frankreich weniger virtuos (und damit bewegungsreich) war als in Nord- oder Mitteldeutschland, einer der Gründe, warum das Orgelspiel von Frauen hier weniger verpönt war.

339 Siehe hierzu auch Claude Noisette de Crauzat, Geschichte der Orgel in einzelnen Ländern: Frankreich mit Elsaß und Lothringen, dt. von Josef Burg, in: *Orgel*, hrsg. von Alfred Reichling, MGG Prisma, Kassel-Basel-London-New York-Prag-Stuttgart-Weimar 2001, S. 87–91.

Frankreich und Italien: „Diesen Abend gieng ich nach St. Gervais, um Herrn Couperin zu hören, der ein Neffe des berühmten Hoforganisten Ludwigs des funfzehnden und des Regenten Herzogs von Orleans ist. Da es die Vigilie, oder der Abend vor dem Feste der Kirchweih war, so fand ich die Kirche sehr voll. [...] Dieß jährliche Fest ist, wie ich merke, die rechte Zeit wo die Organisten ihre Talente zeigen können. Herr Couperin begleitete das Te Deum welches bloß gesungen ward, mit vieler Geschicklichkeit. Die Zwischenspiele zwischen jedem Verse waren meisterhaft. Er zeigte viele Abwechslung im Registriren und im Styl, nebst vieler Gelehrsamkeit und Kenntniß des Instruments, und Finger die an Stärke und Geläufigkeit jeder Schwierigkeit gewachsen waren. Er brachte viele nachdrückliche Gedanken mit beyden Händen oben im Discante hervor, wozu der Baß mit dem Pedal gespielt ward.“[340]

Die Orgel der Pariser Kirche Saint-Gervais, an der traditionsgemäß die Mitglieder der Familie Couperin spielten, wurde ursprünglich im Jahre 1600 von dem flämischen Orgelbauer Mathis Langhedul erbaut. Nach mehreren Erweiterungen und Modernisierungen, u. a. 1676/1685 unter Anleitung des jungen François Couperin und des damaligen Interimsorganisten Michel Delalande, wurde die Orgel 1758/1769 für den eben bei Burney erwähnten Armand-Louis Couperin umgebaut, das Gehäuse vergrößert und umgestaltet, außerdem die Disposition entscheidend geändert. Die Orgel besitzt folgende Manuale: I Positif, II Grand Orgue und III Bombarde, jeweils mit dem Umfang *C, d–d³,* IV Recit mit dem Umfang *g°–d³* und V Echo mit dem Umfang *c'–d³,* außerdem das Pedal, dessen Umfang (heute) von A_1 bis *d'* reicht. Die Manualklaviaturen der heutigen Orgel stammen noch aus der Zeit dieses Umbaus, mehr als zwei Drittel der Register – vor allem Grundstimmen und Kornette – waren bereits vor 1758 bzw. 1795 Bestandteile der Orgel.[341] Charles Burney beschreibt sie folgendermaßen: „Die Orgel zu St. Gervais, welche sehr gut zu seyn schien, ist fast ganz neu [...]. Das Pedal begreift drey Oktaven. Der Ton des Hauptwerks ist stark, voll und angenehm, wenn man langsam spielt; aber bey geschwinden Stellen ist der Wiederhall in diesem großen Gebäude so laut, daß alles verworren und undeutlich wird. Der Tonkünstler darf sich bey dem Zwischenspielen sehr weit ausbreiten; nichts ist zu glänzend oder zu ernsthaft, alle Schreibarten finden hier Statt; und obgleich Herr Couperin die wahre sanfte gebundene Manier der Orgel hat, so versuchte er doch oftmals, und zwar nicht ohne Glück, eigentliche Flügelpassagen[342], scharf abgestossen, in ungebundenen und abgesonderten Noten.“[343] An diesem Instrument vertrat Élisabeth-Antoinette Couperin ihren Mann Armand-Louis, hier war Célèste-Thérèse Couperin als letztes Glied einer langen Fa-

---

340 Burney, S. 23.

341 Hermann J. Busch, *Orgeln in Paris und Chartres, Houdan, Le Petit Andely, Pithiviers, Rouen, Versailles*, Kassel ²1979. Den Artikel über die Orgel von Saint-Gervais, S. 13–15, verfasste Pierre Hardouin.

342 Mit dem Flügel ist das Cembalo gemeint.

343 Burney, S. 24–25.

milientradition als Organistin angestellt. Da Élisabeth-Antoinette Couperins Spiel angeblich nicht von dem ihres Mannes zu unterscheiden war, erlaubt diese Passage zudem Rückschlüsse auf ihr Spiel.

Neben den großen Instrumenten gab es Kleinformen wie Tischregale mit kräftigen Zungenregistern, die oft in aufklappbaren Tischen versteckt waren, etwa das Instrument im Haushalt François Couperins. Auch Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre besaß eine derartige Orgel: In einem kleinen Kabinettschrank mit zwei Klappen und sechs Schubladen aus schwarzem, chinesisch verziertem Holz war im Innern eine Orgel verborgen.[344] Regale dienten als Soloinstrumente, in der Kirche (siehe dazu auch den Bericht über das sonntägliche Musizieren auf dem Landsitz La Pouplinières) und zu Hause wie auch bei Prozessionen.

Außerdem experimentierte man mit Kombinationen aus Saiten- und Pfeifeninstrumenten, wie ein zweimanualiges Cembalo (um 1630) mit einem Orgeluntersatz aus dem 18. Jahrhundert mit jeweils drei Registern zeigt, das aus dem Besitz der Königlichen Familie stammen und in Fontainebleau gestanden haben soll.[345] Möglich, dass dies Instrument von einer der Frauen der Familie Couperin gespielt wurde. Die Orgelregister können dabei vom Untermanual des Cembalos gespielt werden. Derartige Instrumente waren besonders für das Generalbassspiel beliebt. Sie werden in der *Encyclopédie méthodique* als *Clavecin organisé* bezeichnet.[346]

Der Übergang zum Hammerflügel

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden langsam Klagen über die Unflexibilität des Cembaloklanges laut. So heißt es z. B. 1761 bei François-Alexandre-Pierre de Garsault, dass es dem Cembalo daran mangele, „die Klänge an- und abschwellen zu lassen“. Er findet das Instrument allerdings für das Generalbassspiel sehr nützlich.[347] Noch 1780 bezeichnete Jean-Benjamin Laborde das *clavecin* als das *instrument trop connu*[348], das bekannteste Instrument.

Das *clavecin* blieb in Frankreich lange Zeit das führende Clavierinstrument. So stellte etwa Pascal Taskin im Jahr 1763 in Konkurrenz zum neuartigen, in anderen europäischen Ländern bereits modernen Hammerclavier einige Erfindungen vor, die den Cembaloton dynamischer und flexibler gestalten sollten: Der *peau de buffle,* ein

---

344 Cessac, S. 106.

345 Das Instrument befindet sich heute in der Sammlung Beurmann im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und ist ausführlich beschrieben bei Andreas Beurmann, *Historische Tasteninstrumente. Cembali – Spinette – Virginale – Clavichorde*, München-London-New York 2000, S. 100–102.

346 ENCm.

347 « Son défaut est de ne pouvoir enfler & diminuer les sons, qui cessent presqu’aussi-tôt qu’ils sont frappés, point de tenues par conséquent: sa plus grande utilité est l’accompagnement. » Garsault.

348 Laborde, S. 343.

Register mit weichen Lederkielen, ermöglichte eine (minimale) Lautstärkendifferenzierung des Einzeltones mittels des Anschlags. Der Klang dieses Registers ist außerordentlich mild und wenig nasal. Zusätzlich ermöglichte eine von Taskin entwickelte Vorrichtung, die große Zustimmung fand, über fünf bis sechs Kniehebel unterschiedliche Register während des Spiels ein- und ausschalten. Die klangliche und dynamische Bandbreite erweiterte sich dadurch enorm.[349] Erst in den 1770er Jahren begann das Hammerclavier langsam seinen Siegeszug auch in Frankreich. Unter dem Stichwort *Forté-piano, ou Clavecin à marteau* heißt es, wiederum in der *Encyclopédie méthodique*, zusammenfassend: „Das *Fortepiano* ist angenehm zu hören, besonders in Stücken mit leidenschaftlicher Harmonie und wenn es mit Geschmack von einem fähigen Musiker sorgsam behandelt wird. Andererseits bringen aber mehrere Meister [...] Vorwürfe gegen dieses Instrument vor, nämlich, dass es wegen des Gewichts der Hämmer, welches die Finger ermüdet und selbst die Hand mit der Zeit schwer werden lässt, schwer zu spielen sei. Dennoch gewinnen die meisten Meister vorzugsweise dieses Instrument für ihre Kompositionen lieb, da es ihnen deutlichere Effekte als das Cembalo zur Verfügung stellt.“[350] Die ersten Hammerflügel wurden aus England und Deutschland importiert. Zum ersten Mal brachte eine Mlle Le Chantre das neue Instrument öffentlich zu Gehör. Sie spielte darauf am 8. September 1768 im *Concert spirituel* Kompositionen ihres Lehrer Romain de Brasseur[351], ein Ereignis, das allerdings keine große Aufmerksamkeit erregte. So verdrängte das Hammerclavier in dieser Konzertreihe auch zuerst die Orgel, bevor es dem Cembalo seinen Rang streitig machen konnte.[352] Die erste Notenpublikation, die ausdrücklich für das Hammerclavier gedacht war, erschien 1776 im Druck: Es handelt sich um das *Quintetto concertant pour le forte piano principal avec accompagnement de violon, quinte basson et basse* von François-Joseph Darcis[353].

---

349 Eine genaue Beschreibung dieses Instrumententyps, welchen beispielsweise Elisabeth-Antoinette Couperin gekannt haben muss, findet sich bei John Henry van der Meer, Die Geschichte der Zupfklaviere bis 1800. Ein Überblick, in: *Kielclaviere*, S. 9–60, hier S. 34.

350 « Le *forté-piano* est agréable à entendre, sur-tout dans des morceaux d’une harmonie pathétique, & lorsqu’il est ménagé avec goût par un habile musicien; mais outre les reproches qui lui sont faits par plusieurs maîtres, entr’autres, par M. Trouflant, organiste de Nevers, on l’accuse d’être pénible à jouer, à cause de la pesanteur du marteau qui fatigue les doigts, & qui même peut rendre la main lourde avec le temps. Cependant, l’on voit la plupart des maîtres s’attacher de préférence à cet instrument pour leurs compositions de musique, parce qu’il leur donne des effets plus marqués que le clavecin. » ENCm, S. 25, Übers.: C. S. und Ch. S.

351 Gustafson/Fuller, S. 8.

352 Gustafson/Fuller, S. 7–8.

353 Das Charles-Joachim, Comte de Rouault gewidmete Werk erschien 1776 im Druck. Gustafson/Fuller, S. 116–117.

Im Jahre 1777 wurde in Paris von dem aus Straßburg stammenden Clavierbauer Sébastien Erard das erste Tafelclavier gebaut.[354] Dieser Instrumententyp, der durch seine geringere Größe und seinen niedrigeren Preis Einzug in die Wohnstuben des Bürgertums halten sollte, gewann in Frankreich allerdings erst im 19. Jahrhundert an Bedeutung.

Bis zur Französischen Revolution wurden Hammerflügel nur von einem kleineren Kreis Kunstliebender propagiert. Die entsprechenden Kompositionen erschienen meist unter der Angabe *clavecin ou forte-piano.* Sie werden stilistisch und klanglich weder dem Cembalo noch dem Hammerclavier vollkommen gerecht. Dies steht in einem krassen Gegensatz zu den vorhergehenden Jahrzehnten, war doch gerade die französische Cembalomusik berühmt für ihre besonders gut den Klang dieses Instrumentes ausschöpfende Kompositionsart. Es entstand eine Art Mischstil, der die Werke ebenso gut für das Cembalo wie für den Hammerflügel geeignet machte. In diesem Zusammenhang steht auch die Entwicklung der Sonate für Clavier mit begleitenden, obligaten oder ad libitum eingesetzten Instrumenten, meist Violine und Violoncello. Diese Kompositionsart kam bereits im 17. Jahrhundert auf. Im 18. Jahrhundert begann dann mit Jean-Joseph Cassanea de Mondonvilles *Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon, œuvre III* (Paris 1738) eine Entwicklung, die über Armand-Louis Couperins *Sonates en pieces de clavecin avec accompagnement de violon ad libitum* (Paris 1765) und Marie-Emmanuelle Bayons *Six Sonates pour le Clavecin ou Piano Forte dont trois avec accompagnement de violon obligé, œuvre I* (Paris, ca. 1770) bis hin zum klassischen Claviertrio reichte.[355]

An der Verbreitung der neuen Kompositionen und der Propagierung des Hammerclaviers waren in Frankreich über die Salons gerade Frauen stark beteiligt. Zu diesen zählte beispielsweise Anne Louise Boyvin d'Hardancourt Brillon de Jouy (1744–1824), eine Clavierspielerin und Komponistin, die zur liberalen Gesellschaft von Passy gehörte und eng befreundet mit dem Musikliebhaber Benjamin Franklin in dessen Pariser Jahren als amerikanischer Gesandter war. Sie besaß einen englischen Hammerflügel, den ihr Johann Christian Bach geschickt hatte, einen deutschen Hammerflügel und ein Cembalo.[356] Über die Musikerin Julie Candeille berichtete sogar in Deutschland Cramers *Magazin der Musik:* „Im Concert spirituel

---

354 Ein vermutlich fast baugleiches Instrument aus dem Jahre 1790 befindet sich heute im Deutschen Museum in München. Vgl. Hubert Henkel, *Besaitete Tasteninstrumente. Deutsches Museum. Kataloge der Sammlungen. Musikinstrumenten-Sammlung*, Frankfurt/Main 1994, S. 224–226.

355 Bei diesen Sonaten handelt es sich um die erste frz. Publikation, die auf dem Titelblatt das Hammerclavier als Alternative zum Cembalo vorsieht. Siehe dazu Gustafson/ Fuller, S. 10.

356 Bruce Gustafson, *Anne Louise Boyvin d'Hardancourt Brillon de Jouy*, in: MGG 1999. Für diese Besetzung entstand wohl ihr *Trio à trois Clavecins en ut Mineur*, dessen 1. Stimme die Bezeichnung *piano anglois* trägt, siehe Gustafson/Fuller, S. 11.

hat neulich das Concert des Herrn Clementi, so durch die Demoiselle Candeile auf den organisirten Piano=Forte gespielt wurde, viel Aufsehen gemacht. Diese junge Virtuosin ist eine vortrefliche Spielerin, sie hat eine sehr leichte, flüchtige Hand, von der besten Ausführung, viel Geschmack und Genauigkeit; sie fand lauten Beyfall, obgleich dieses Instrument, überhaupt genommen, von weniger Wirkung im Concert ist.“[357] Kein Wunder, waren doch die ersten Hammerflügel sehr leise und für große Konzertsäle ungeeignet. Ihr Reiz lag in der Farbe des Pianos, in der Stille und Intimität. Sicherlich ist das ein Grund, warum sich gerade Frauen so früh mit diesem Instrumententyp auseinandersetzten, der in seinen Klangeigenschaften ihre Geschlechterrolle gleichsam widerspiegelte.

Ausdrücklich wird immer wieder Marie-Emmanuelle Bayon, Komponistin, Virtuosin und Clavierlehrerin, mit der Einführung des Hammerflügels in Frankreich in Verbindung gebracht. Geboren 1746 in Marcei, etwa 200 Kilometer westlich von Paris, fiel sie seit den 1760er Jahren in den intellektuellen und künstlerischen Kreisen der französischen Hauptstadt durch ihr Clavierspiel, ihren Gesang und ihre Kompositionen auf. Sie gehörte zum Salon von Mme de Genlis, die lobende Worte über die junge Künstlerin in ihren Memoiren fand: sie sei eine charmante junge Person, lieblich, sanft, und bescheiden.[358] Im Salon der Mme Genlis trat Marie-Emmanuelle Bayon als Clavierspielerin (die Autorin spricht vom „Piano“ – vermutlich ist hiermit wirklich bereits das Hammerclavier gemeint) gemeinsam mit den Violinisten Wilhelm Cramer und Giovanni (Ivan) Marne Jarnovitz, dem Cellisten Duport[359], der Salonnière Genlis selbst an der Harfe und dem Sänger Friseri auf. Drei Dinge machten die Künstlerin berühmt: Zum einen war es ihre zweiaktige, komische Oper *Fleur d'Epine*[360], in ihrer vollständigen Fassung erstmals aufgeführt am 22. August 1776 im Pariser *Théâtre Italien*, hoch gelobt und in vielen Lexika vermerkt.[361] Zum anderen sind es die Rolle, die man ihr bei der Einführung des Hammerflügels in Frankreich zuschrieb und die Tatsache, dass sie vor Anton Bemetzrieder die Clavierlehrerin Angélique Diderots war, der Tochter des berühmten Schriftstellers.

Am 20. Juni 1770 heiratete Marie-Emmanuelle Bayon auf Vermittlung Denis Diderots dessen Freund, den erfolgreichen Architekten Victor Louis. 1774 wurde

---

357 Cramer MAG, Zweyter Jahrgang 1784, Hamburg 1784, S. 31–32.

358 GenlisM Bd. 1, S. 356.

359 Vermutlich handelte es sich um Jean-Pierre Duport.

360 *Fleur d'épine, Comédie an deux actes, mélée d'ariettes*, 1. Paris [c 1776], 2. Paris o. J., RISM AI B 1428, 1429, BB 1428, 1429a. Es existieren auch verschiedene Bearbeitungen und Drucke einzelner Arien, siehe RISM B II, S. 317 und Garvey Jackson, S. 258–261.

361 Auch CM 1788 und 1789 und Tablettes 1785 vermerken Mme Louis unter den Komponisten und Komponistinnen mit dieser Oper auf S. 251 bzw. S. 279, ebenso AM 1777–1779 (alle drei mit dem Zusatz « à Bordeaux ») und AM 1783.

eine Tochter, Marie-Hélène-Victoire, geboren. Ende 1776 zog die Familie nach Bordeaux, wo Victor Louis den Auftrag erhalten hatte, das neue Theater zu erbauen. Die Familie wohnte gegenüber dem neuen Theater. Mme Louis wurde als eine Frau mit grenzenlosen geistigen Fähigkeiten und von großer Schönheit beschrieben, deren Charme und Liebenswürdigkeit die wichtigsten Leute der Stadt veranlasste, sich um ihre Gunst zu bemühen.[362] Es war eine glanzvolle Zeit für beide Ehepartner. Im August 1780 kehrte die Familie Louis nach Paris zurück. Marie-Emmanuelle gründete hier, wie bereits in Bordeaux, ihren eigenen Kunst- und Literatursalon. Auch sie selbst trat weiterhin als Musikerin auf und komponierte für diese Anlässe, u. a. auch weitere Opern. Im Jahrgang 1787 der *Correspondance secrète, politique et littéraire, ou mémoire* heißt es im Jahr 1787 in einem Vermerk über *Fleur d'épine:* „Sie war es, die das *Forte-Piano*, momentan das Instrument, das sich der größten Beliebtheit erfreut, hier in Mode gebracht hat."[363]

Durch ihre gehobene soziale Stellung konnte sie Einfluss nehmen auf Geschmack und Stil ihrer Gesellschaften. Und durch diesen Einfluss wird sie auch das neue Tasteninstrument, das Hammerclavier, protegiert haben, werden in ihrem Salon an einem dieser Instrumente – wahrscheinlich englischen Typus', wie auch Diderot sie orderte[364] – neben ihr selbst berühmte Musiker ihres Kreises auf diesem Pianoforte gespielt und die Komponisten dafür Werke geschrieben haben. So ging Marie-Emmanuelle Bayon, verheiratete Louis als eine Pionierin des Hammerclaviers in die Musikgeschichte ein.

3.2 Die musikalische Ausbildung der Clavierlehrerinnen

Allein die zumindest bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts beinahe standardmäßige Abstammung der Clavierlehrerinnen aus Musikerfamilien oder Familien, deren Väter in verwandten Berufszweigen beheimatet waren, lässt auf eine gediegene musikalische Ausbildung der späteren Lehrkräfte schließen. Die Beispiele der erfolgreichen Frauen wie Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre oder Marguerite-Antoinette Couperin stützen diese These. Da Heiraten meist im eigenen Milieu stattfanden, konnte die Frau, selbst wenn sie nach einer Eheschließung nicht mehr selbst musikalisch aktiv sein sollte, bei den anliegenden Arbeiten wie dem Kopieren, Einrichten von Instrumentalstimmen für Aufführungen oder der Vorbereitung eines

---

362 Gailleur l'Hardy, *Portefeuille iconographique de V. Louis*, Paris 1828, S. 322, nach Hayes, S. 31.

363 « On prépare à ce spectacle *Fleur d'épine*, ouvrage posthume de l'abbé de Voisenon, mis en musique par Madame Louis, femme de l'Architecte du Roi de Pologne[363], & déjà célebre sous le nom de Mlle. Bayon, par ses talens en musique. C'est elle qui a mis à la mode ici le *Forte-Piano*, instrument qui a maintenant la plus grande vogue. » Metra, S. 216, Eintrag vom 3. 8. 1776. Übers.: C. S. und Ch. S.

364 Siehe die Briefe an Charles Burney vom 26. 9. 1771 und 28. 10. 1771, in: Diderot ÄS, S. 325–328.

Druckes helfen. Im Falle einer Nichtverheiratung oder Verwitwung scheint es in diesen Kreisen üblich und keineswegs unschicklich gewesen zu sein, dass die Frau sich ihr Können und ihre musikalische Ausbildung zu Nutze machte. Die Unterweisung als Kind war also gleichsam eine Vorsorge für spätere Zeiten. Besonders zur Zeit Louis XIV. genossen Musikerinnen eine relativ große Unabhängigkeit, was sich beispielsweise darin zeigt, dass sie üblicherweise mit ihrem Geburtsnamen benannt wurden. Frauen besaßen Eigentum, sie verfassten eigene Testamente, wie es das Beispiel Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerres zeigt. Dies änderte sich zwar unter Louis XV., dennoch blieb in Frankreich eine lebhafte Tradition weiblicher Eigenständigkeit am Leben.[365]

Da man außerdem im 18. Jahrhundert die Privaterziehung sehr ernst nahm, gab es einerseits einen großen Bedarf an musikalischen Lehrkräften. Andererseits wurde so aber auch der Grundstein gelegt, dass der Beruf der Clavierlehrerin in der Folgezeit auch solchen Frauen offen stehen sollte, die zwar nicht auf eine Musikertradition zurückblicken konnten, aber sich mittels einer guten privaten Ausbildung das entsprechende Rüstzeug für den Lehrberuf angeeignet hatten. Wie hoch die Anzahl der entsprechend ausgebildeten Musikerinnen in Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war, zeigt ein deutscher Bericht aus Cramers *Magazin der Musik*: „Von Liebhaberinnen fürs Clavier, die stark spielen, giebt es eine unnennbare Anzahl in Paris. Damen, die im Stande sind mit jedem Claviermeister um die Wette eine schwere, vielleicht auch mit ihm seine eigene gesetzte Sonate abzuspielen, giebt es nicht wenige. Und kaum wird in Europa eine Stadt so viele Liebhaberinnen zählen können, die alle so schön, so empfindungsvoll (dazu sind sie gestimmt) so zärtlich sprechend, Wollust athmend, mit so naifem Anstande moduliren können.“[366]

Dabei sind die Zeiträume, in denen der Unterricht erteilt wurde – zumindest soweit es den Unterricht betraf, der nicht im Rahmen der eigenen Familie stattfand – nicht mit unseren heutigen Vorstellungen zu vergleichen. Anton Bemetzrieder unterrichtete die gesamte Harmonielehre in sieben bis acht Monaten.[367] Nicolas Fleury ging davon aus, dass das Generalbassspiel nach seinem Traktat in nur einem Monat erlernbar sei.[368] Marie Marguerite Deschamps erhielt bei Louis Jacques Thomelin Unterricht im Spiel auf der Orgel und dem Cembalo und im Notenlesen und sollte dadurch in den Stand versetzt werden, binnen drei Jahren Gottesdienste spielen zu können. Ihre Schwester Jeanne Deschamps sollte für ein Jahr Cembalounterricht erhalten. Die Bezahlung war folgendermaßen geregelt: Zu dem Zeitpunkt, an dem

---

365 Edith Borroff, Women Composers: Reminiscence and History, in: *CMSJ* 15, Frühjahr 1975, S. 26–33, S. 30–31.

366 Cramer MAG, 1. Jg., 2. Hälfte, Hamburg 1783, S. 795–796.

367 So lange brauchte er angeblich, um Angélique Diderot diesen Stoff beizubringen. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen aus Mme de Genlis Harfenschule zu diesem Thema.

368 Fleury, *Avertissement*.

Marie Marguerite Deschamps die Hälfte des zu erlernenden Stoffes beherrschen würde, waren 100 Livre fällig. Der restliche Betrag sollte gezahlt werden, wenn je ein von Vater- und von Lehrerseite bestimmter Gutachter das Lernen für abgeschlossen erklären würden. Sollte Marie Marguerite noch nicht in der Lage sein, die ihr gestellten Aufgaben zu lösen (von ihrem vorhandenen oder fehlenden Eifer beim Üben hing der Erfolg des Unterrichts offenbar gar nicht ab), verpflichtete sich ihr Lehrer, sie auch in ihrem (Pariser) Konvent, in den sie offensichtlich eintreten und für den sie das Clavierspiel erlernen sollte, weiter zu unterrichten.[369] Ein Bericht aus dem *Mercure galant* des Jahres 1678 verdeutlicht ebenfalls die kurze Phase, die für den Unterricht veranschlagt wurde. Darin wird von einer Mlle Ange berichtet, die nach nur zwei Monaten Lautenunterricht bei Mr Dessensonieres auf diesem Instrument solche Fortschritte gemacht hatte, „dass sie kaum wiederzuerkennen ist“.[370]

Das Conservatoire National de Musique et de Déclamation

Erst eine spätere Generation von Clavierlehrerinnen sollte von den Möglichkeiten und Chancen, die das neu gegründete *Conservatoire National de Musique et de Déclamation* bot, profitieren können. Am 3. Januar 1784 durch den Baron de Breteuil zunächst als *École Royale de Chant et de Déclamation* gegründet, diente dieses Institut ursprünglich der Ausbildung des sängerischen Nachwuchses für die *Opéra.* Am 1. April 1784 wurde das neue Institut im südlichen Teil des *Hôtel des Menus-Plaisirs* eröffnet. Es gab zwölf Ausbildungsklassen mit jeweils 15 Personen, die bei François-Joseph Gossec zusätzlich Harmonielehre und Komposition studieren konnten. Im Oktober 1788 wurden je sieben Schülerinnen und Schüler von immerhin 17 Lehrkräften in Gesang, Solfège, Tanz, Deklamation und auf einigen Instrumenten unterrichtet.[371] Eine Aufstellung vom April desselben Jahres zeigt, dass die meisten Lehrer drei Mal wöchentlich unterrichteten. Dafür erhielt beispielsweise Louis Gobert, zuständig für Cembalospiel und Akkompagnement, 2400 Livres.[372] Während der Revolutionsjahre verschwand diese Schule. 1789 gründete Bernard

---

369 AN, Minutier central XI, 481, 4. 9. 1727, nach Benoit/Dufourcq, S. 202.

370 « Je fus charmé de ce que j’entendis il y a trois jours sur cet admirable Instrument. M. Dessensonieres le touchoit, et il le touche avec tant de force et de délicatesse tout-ensemble, qu’on peut dire qu’il vaut luy seul un Concert. C’est un plaisir qu’il donne toutes les Semaines à ses Amis, et à ceux qu’ils veulent mener chez luy. Le Jeudy est le jour qu’il a choisi pour cela. Après avoir esté ecouté avec applaudissement dans toutes les Cours de l’Europe, il s’est enfin arresté à Paris, où les Ecoliers qu’il perfectionne font admirer sa manière d’exécuter tout ce qui a jamais esté fait de plus achevé sur le Lut. Pour en estre persuadé, il ne faut qu’entendre Mademoiselle Ange, qui depuis deux mois qu’elle a pris Leçon de luy, a tellement augmenté, soit pour la méthode, soit pour la finesse du Jeu, qu’il semble qu’elle ne reconnaisse plus elle-mesme. » Nach Frédéric Robert, La Musique à travers le « Mercure galant » (1678), in: *RMFC* 1962, S. 173–190, S. 178.

371 Pierre, S. 34.

372 Pierre, S. 47–48.

Sarrette, ein Angestellter des *Bureau du dépôt des grandes-françaises,* mit einigen musikinteressierten Soldaten ein Blasorchester, das an den Revolutionsfesten auftreten sollte. 1792 wurden von den Orchestermitgliedern bereits 120 Schüler unterrichtet. So entstand die *École nationale de musique,* 1793 zum *Institut National de Musique* mit 600 Unterrichtsplätzen erweitert. Mittlerweile fand auch Instrumentalunterricht statt. Im Jahr 1794 befand sich unter den Lehrenden eine einzige Frau, Mlle Mulot, eine Akkompagnistin.[373] Am 3. August 1795 schuf eine *Convention* das *Conservatoire National de Musique et de Déclamation* durch Zusammenlegung der Klassen der *École nationale de musique* und der wieder eröffneten *École de chant et de déclamation.* Am 29. Oktober 1796 öffnete dies neue *Conservatoire* als eine aus der Revolution und deren Geist hervorgegangene Ausbildungsstätte seine Pforten im *Hôtel des Menus-Plaisirs* für 350 Schülerinnen und Schüler.[374] Von Anfang an hatte das Institut eine dreifache Aufgabe, bestehend aus „Musikerziehung, Verbreitung von Musik und Entwicklung von musikalischer Kreativität"[375]. Neben dem Gesangs- und Instrumentalunterricht war man auch am Sammeln alter wie zeitgenössischer Instrumente und Partituren interessiert. So besaß das *Conservatoire* im August 1796 neben zahlreichen anderen Instrumenten auch 53 Cembali und Spinette und 45 Klaviere und Orgeln.[376] Zu den Lehrkräften, deren Zahl auf maximal 115 festgelegt war (die Zahl der Studierenden sollte 600 nicht überschreiten, diese Zahl wurde allerdings nicht einmal annähernd erreicht), gehörten stets die berühmtesten Musiker und Musikerinnen Frankreichs. Die Studierenden, die sogenannten „Zöglinge der Nation" hatten einmal im Jahr eine „Generalprüfung" abzulegen. Es gab ein großes öffentliches Konzert mit anschließender Verteilung der Preise für die Besten der Generalprüfung im Konzertsaal des *Hôtel des Menus-Plaisirs*. Die Berufung zur Lehre am *Conservatoire National de Musique et de Déclamation* galt als „höchste Auszeichung".[377]

Das Ausbildungskonzept André-Ernest-Modeste Grétrys

Nur von wenigen Clavierlehrerinnen und Musikerinnen sind Details über ihre musikalische Ausbildung bekannt. Lucile Grétry, mit vollständigem Namen Angélique-Dorothée-Louise, war die zweite Tochter des Komponisten und *Inspecteur des études* am Pariser *Conservatoire* André-Ernest-Modeste Grétry. Lucile wurde am 15. Juli 1772 in Paris geboren und starb, wie auch ihre beiden Schwestern, in jungen Jahren (März 1790) an Tuberkulose. Sie erhielt von ihrem Vater Unterricht in Kon-

---

373 Pierre, S. 61.
374 Hillaire Bd. 1, S. 380.
375 Gétreau, S. 181.
376 Gétreau, S. 183.
377 Sowa, S. 45.

trapunkt und Deklamation, Jean-François Tapray[378] unterwies sie in Harmonielehre. Ihr Instrument war die Harfe. Bekannt wurde Lucile besonders durch ihre Oper *Le mariage d'Antonio,* die am 29. Juli 1786 erstmals im *Salle Favart* in der *Comédie Italienne* aufgeführt wurde. Lucile hatte die Vokalstimmen, den Bass und das Harfenakkompagnement geschrieben, ihr Vater den Orchestersatz angefertigt. Die Oper war ein voller Erfolg und erlebte insgesamt 47 Aufführungen. In einem am Tag der Premiere an die Redaktion des *Journal de Paris* geschriebenen Brief erläutert Grétry, wie er seine Tochter unterrichtet und sie zum Komponieren angeleitet habe: „Wenn sie mir ein Stück bringt, das ich als musikalisch nicht erfaßt im Sinne der Worte beurteile, sage ich nicht: ‚Deine Melodie ist schlecht', sondern: ‚Sieh her, d i e s hast Du ausgedrückt', und dann singe ich ihr die Melodie vor, und zwar auf Worte, die ich für darauf passend halte, und gebe damit dem, was bisher nur undeutlich oder widersinnig erschien, den richtigen Ausdruck." Nachdem die Schülerin Harmonielehre und Kontrapunkt beherrscht, hält Grétry es für absolut notwendig, intensiv am „wahren Ausdrucks" zu arbeiten. „Mit dieser Übung sollte rechtzeitig begonnen werden, denn die Sprache der Musik, für die meisten Menschen rätselhaft, ist tatsächlich so wahr, so vielfältig wie die Deklamation. [...] Das Studium der Komposition besteht im Studium der Deklamation, so wie dasjenige der Malerei im Zeichnen nach der Natur."[379] Weiteres dazu führt Grétry in seinen Memoiren aus. Damit der Schüler nicht „das Abbild eines einzigen Lehrers werde, plädiert er für häufige Lehrerwechsel: „Der Schüler muß alles sehen, alles kennen, alles vergleichen. Nur aus diesem Chaos kann er sich sein Genre und seinen Stil wählen. Nimmt er alles von seinem Lehrer an, so muß die Natur alles in ihm wieder zurechtrücken, um ihn zu sich selbst zu führen."[380]

---

378 Jean-François Tapray, Komponist, Organist und Lehrer für Harmonielehre und Cembalospiel, arrangierte ein Quartett und einige Arien aus Grétrys Oper *Lucile* (nach der er seine Tochter benannt hatte) und aus *Tableau parlant* für Cembalo.

379 « Lorsqu'elle m'apporte un morceau que je juge n'être pas faisi musicalement dans le sens des paroles, je ne lui dis pas: votre chant est mauvais; mais voici, lui dis-je, ce que vous avez exprimé. Alors je chante son air sur des paroles que j'y crois analogues, & je donne une vérité d'expression à ce qui n'étoit que vague ou à contresens. Cette méthode d'éducation m'a paru la meilleure; car pourquoi rejeter comme mauvais ce qui, en certains cas, auroit pu être bon? En se perfectionnant dans l'art des modulations avec un excellent Maître (M. *Tapray*); en apprenant avec moi l'art d'écrire le contrepoint, je ne juge pas inutile de l'habituer à se servir de l'expression juste. Cette habitude doit être prise de bonne heure; car le langage musical, énigmatique pour bien des gens, est en effet aussi vrai & aussi varié que la déclamation. […] L'étude d'un Compositeur est celle de la déclamation, comme le dessin d'après nature est celle d'un Peintre. » Aus dem Brief Grétrys an die Herausgeber des JdP vom Samstag, 29. 7. 1786, S. 871, Übers. nach GrétryD, S. 193.

380 « J'ai donné plusieurs maîtres de musique à ma fille, et j'en changerai encore. Je sais qu'elle n'en tirera aucun parti, si elle n'est destinée qu'á être un compositeur du commun. Je sais qu'elle s'embrouillera dans les différens systèmes que ses maîtres lui présenteront; que m'importe? J'aime mieux qu'elle s'égare et reste ensevelie dans cette sur-

In seinen *Mémoires ou Essais sur la Musique* legt Grétry nicht nur fest, wie er sich einen guten und geeigneten Unterricht vorstellt, er konstatiert auch, dass „jeder fähige Instrumentallehrer sich an dieselben Regeln wie ein Gesangslehrer hält". Jeder Lehrer sollte, so Grétrys Wunsch, seine Unterrichtserfahrungen aufzeichnen, wie es beispielsweise Mme Montgeroult, Lehrerin am Pariser *Conservatoire,* getan hat. Aus diesen Einzeltraktaten wünscht er sich für jedes Instrument ein gesondertes, von den fünf Inspektoren des *Conservatoire* zusammengestelltes Lehrbuch.[381] Der Lehrer muss nach den Vorstellungen Grétrys kein Universalgenie sein, doch er soll allein schon durch seine guten Prinzipien jedem Schüler nützlich sein. „Er ist ein lebendiges Lexikon der Gelehrsamkeit, der jeden Schüler auf die für ihn gute Art unterweist."[382]

Caroline Wuiet – eine Demoiselle mit einem ‚männlichen Kopf'

Drei der vier Personen, von denen bekannt ist, dass Grétry ihnen (sicher nach der von ihm selbst beschriebenen Methode) Unterricht erteilte, waren Frauen. Neben dem einzigen Jungen, Darcis mit Namen, der mit neun Jahren zu Grétry kam und seiner Tochter Lucile waren dies Alexandrine-Sophie Goury de Champgrand de Bawr (1773–1860)[383], deren Verhältnis zu ihrem Lehrer immerhin so eng war, dass er bei ihrer Hochzeit als Trauzeuge fungierte, und Caroline Wuiet (auch Vuiet), später verheiratete Auffdiener.[384] Letztere war die Tochter eines Organisten von Rambouillet und erregte bereits im Alter von fünf Jahren durch ihr Clavierspiel Aufmerksamkeit. Sie erhielt Unterricht in der Literatur von Pierre Augustin Caran de Beaumarchais und Charles Albert Demonsiter und von Grétry in Musik, außerdem unterwies Jean Baptiste Greuze sie in der Malerei.[385] „Meine zweite Schülerin war Mlle *Caroline Vuïet.* Nie besaß eine Frau einen männlicheren und stärkeren Kopf als diese Demoiselle, die zu dieser Zeit erst neun bis zehn Jahre alt war. Sie könnte eine berühmte Komponistin sein, wenn sie sich nicht der Literatur verschrie-

---

abondance, que si elle devenoit la copie d'un seul homme. Mais si la nature l'a destinée à être quelque chose par elle-même, elle aura de quoi choisir, et saura mettre à profit jusqu'aux contradictions qui existent entre tel et tel système. » Grétry Bd. 1, S. 386, Übers. nach GrétryD, S. 195.

381 Grétry Bd. 3, S. 373.

382 « Il n'est pas nécessaire que le maître ait un génie universel pour diriger son école: en possédant bien les principes, qouiqu'il ne sache pas en faire un grand usage, le bon maître est comme un appendice général, qui représente les maîtres de tous es genres; c'est un dictionnaire vivant d'érudition, qui explique et renvoie chaque élève à sa chose qui lui est propre. » Grétry Bd. 3, S. 381–382.

383 Mme de Bawr beschreibt in ihren Memoiren *Mes souvenirs*, erschienen 1853 in Paris, ihre Unterrichtsstunden ganz ähnlich wie die, welche Lucile erhielt. Brenet-Grétry, S. 191–192.

384 Brenet-Grétry, S. 193.

385 Fétis.

ben hätte, in der sie eines Tages Erfolg haben muss“[386], so Grétry in seinen Memoiren. Dass sie auch am Instrument große Leistungen erbrachte, zeigt ein Bericht von Cramer, nach dem sie „mit vielem Geschmack und Fertigkeit“ spielte und man noch „mehr Großes von ihren Talenten erwarten“ könne, „da sie noch jung ist“.[387]

In den Revolutionsjahren wurde Caroline Wuiet wegen ihrer Verbindungen zur königlichen Familie verurteilt, konnte aber nach Holland und später England fliehen. Sie lebte in dieser Zeit von den Honoraren, die sie mit Clavierstunden verdienen konnte. Nach ihrer Rückkehr nach Paris unter dem *Directoire* stürzte sich Caroline Wuiet in eine literarische Karriere. 1807 heiratete sie den Colonel Auffdiener, mit dem sie nach Lissabon zog. Aus dieser Zeit datieren zwei Briefe Grétrys an seine ehemalige Schülerin, die sein enges Verhältnis zu ihr bezeugen. Er nennt sie „mein inspirierender Engel“ und schreibt: „Sie sind für mich eines dieser Wunder, die man ein Mal in einem köstlichen Traum sieht und die für immer verschwinden.“[388]

Mit dem Einstellungsbefehl der französischen Truppen kehrte das Ehepaar Auffdiener nach Frankreich zurück, lebte aber getrennt, und Caroline Wuiet widmete sich der Musik und Poesie. Sie veröffentlichte Romanzen, Clavierwerke, Kammermusik und zwei 1786 erstmals aufgeführte Opern, *L'Heureuse Erreur* und *L'heureux stratagème ou le vol supposé.* Nach Fétis und Mendel nahm sie auch das Erteilen von Musikstunden wieder auf: alles Früchte ihres bei Grétry genossenen Unterrichts.

Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis und Marie-Françoise de Mars

Mit eigenen Worten schildert Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis in ihren Memoiren den Unterricht, den sie selbst als Kind erhielt, und gibt damit Informationen über ihre Lehrerin Mlle de Mars. Diese, Marie-Françoise mit Vornamen, war von 1753 bis 1760 im *Château* von Saint-Aubin die Lehrerin der jungen Stéphanie-Félicité.[389] Sie war von der Mutter des jungen Mädchens engagiert worden, die selbst in

---

386 « Ma seconde élève fut Melle *Caroline Vuïet;* jamais femme n'eut une tête plus mâle, plus forte que cette demoiselle, qui avoit alors neuf à dix ans. Elle pouvoit être un compositeur distingué lorsqu'elle prit un goût passionné pour la littérature, où elle doit avoir und jour des succès. » Grétry Bd. 3, S. 384, Übers.: C. S. & Ch. S.

387 Nach Unger, S. 42.

388 Briefe André-Ernest-Modeste Grétrys an Caroline Wuiet. Der erste wurde am 10. 2. 1809 in Paris geschrieben, der andere ist undatiert. Hier heißt es: « vous êtes pour moi une de ces merveilles qu'on voit une fois dans un rêve délicieux et qui disparaissent pour jamais. » Beide Briefe abgedruckt in Froidcourt S. 298–299, Übers.: C. S und Ch. S. Angeblich existierte 1833 die Kopie eines Briefes, diesmal von Caroline Wuiet adressiert an Grétry, in dem sie sich über die Enttäuschung beklagte, dass die *Comédie Italienne* eine von ihr geschriebene komische Oper nicht hatte annehmen wollen, siehe Froidcourt, S. 298.

389 Benoit DIC, S. 220. In GroveW und Bowers/Thick wird fälschlicherweise Hélène-Louise de Mars als Lehrerin Stéphanie-Felicité du Crest de Genlis' angegeben.

dem *Couvent*, in dem sie erzogen worden war, Singen und Orgelspiel erlernt hatte. Mit den folgenden Worten beschreibt die frühere Schülerin die Ankunft ihrer Lehrerin: „Ich war in meinem siebten Lebensjahr, hatte eine schöne Stimme und zeigte viel Geschmack für die Musik. Meine Mutter hatte daher in Paris das Arrangement getroffen, dass eine junge Person, die Tochter des Organisten aus Vannes, aus der Basse-Bretagne zu uns kommen sollte. Sie war eine ausgezeichnete Musikerin, die das Cembalo mit Vollkommenheit spielte. Wir fanden bei unserer Rückkehr von Moulins in Saint-Aubin ein gutes Cembalo, ein altes *Rucker,* vor und erwarteten Mademoiselle de Mars mit Ungeduld, denn dies war der Name der jungen Musikerin. Zu meiner großen Zufriedenheit kam sie tatsächlich. Ohne hübsch zu sein, hatte sie doch schöne Augen, eine ausdrucksvolle Physiognomie, zärtliche Umgangsformen und ein kluges und etwas ernstes Aussehen, obschon sie nicht älter als sechzehn Jahre alt war. Von den ersten Tagen an liebte ich sie leidenschaftlich, und dieses Gefühl war ebenso beständig wie lebhaft. Man hatte sie beauftragt, mich in allen Fächern zu unterweisen, man überließ mich ihr ganz. Und trotz ihrer großen Jugend hätte man mich in keine besseren Hände geben können. Mademoiselle de Mars hatte keinerlei weltliche Ausbildung, aber sie besaß einen natürlichen Verstand, einen zarten und ernsthaften Charakter, eine noble und einfühlsame Seele und die aufrichtigste Gottesfurcht.“[390] An späterer Stelle beschreibt die Autorin ihre frühere Lehrerin als immer ruhig gegenüber dem lebhaften jungen Mädchen.[391] Da die Mutter infolge gesellschaftlicher Verpflichtungen keine Zeit für das Kind hatte, kümmerte sich Mlle de Mars fast ausschließlich um das junge Mädchen, das Vater und Mutter „nur beim Aufstehen und in den Ruhestunden“ sah. Den Rest des Tages verbrachte sie mit ihrer Lehrerin in ihrem Zimmer oder beim Spaziergang.[392]

---

390 « J’étais dans ma septième année, j’avais une belle voix, j’annonçais beaucoup de goût pour la musique; ma mère avait pris des arrangemens à Paris pour faire venir de la Basse-Bretagne une jeune personne, fille de l’organiste de Vannes, excellente musicienne et jouant parfaitement du clavecin. Nous trouvâmes à Saint-Aubin un bon clavecin, un vieux *Rucker* arrivant de Moulins, et nous attendîmes avec la plus vive impatience mademoiselle de Mars, c’était le nom de la jeune musicienne. Elle vint en effet, à mon extrême satisfaction; sans être jolie, elle avait de beaux yeux, une physionomie expressive, des manières remplies de douceur, un air sage et un peu grave, quoiqu’elle n’eût que seize ans. Je me passionnai pour elle dès les premiers jours, et ce sentiment a été aussi solide qu’il était vif. On la chargea de m’instruire, de me guider en tout; on me livra entièrement à elle, et malgré sa grande jeunesse on ne pouvait me remettre en de plus dignes mains. Mademoiselle de Mars n’avait nulle instruction profane, mais elle avait de l’esprit naturel, un caractère doux et sérieux, une âme noble et sensible, et la piété la plus sincère. » GenlisM Bd. 1, S. 21–22, Übers.: C. S. & Ch. S.

391 GenlisM Bd. 1, S. 38–39.

392 « Je ne voyais ma mère et mon père qu’un moment à leur réveil, et aux heures des repas. Après le dîner, je restais une heure dans le salon; je passais le reste de la journée dans ma chambre avec mademoiselle de Mars, ou à la promenade toujours seule avec elle. » GenlisM Bd. 1, S. 22.

Täglich erteilte Marie-Françoise de Mars dem jungen Mädchen eine Stunde Musik- und zwei Stunden Cembalounterricht. Stéphanie-Félicité berichtet, dass sie die Mühe des Spielens nach Noten, das ihre Lehrerin von ihr verlangte, so zu umgehen suchte, dass sie sich das entsprechende Stück unter dem Vorwand, es sehr zu lieben, so lange vorspielen ließ, bis sie es auswendig konnte. Nun tat sie nur noch so, als läse sie beim Spielen die Noten, während ihre Lehrerin sich über die großen Fortschritte ihres Zöglings freute.[393] Kein Wunder, dass Mme de Genlis in ihrer Harfenschule und anderen Schriften immer wieder die Wichtigkeit des ernsthaften Studiums von Notenlesen und Blattspiel betonte, wusste sie doch selbst, wie leicht es war, dabei zu schummeln. Später leitete Mlle de Mars ihre Schülerin an, auf dem in Saint-Aubin vorgefundenen alten Ruckers-Cembalo „sieben oder acht Stücke ganz passabel zu spielen", vielleicht aus den Cembalosuiten ihres Vaters.[394] Außerdem lehrte sie sie, „drei oder vier Kantaten von Clérambeault" zu singen, was die Eltern entzückte und dem Mädchen die Bewunderung der Nachbarn eintrug.[395]

Doch nicht nur für den Musikunterricht war Mlle de Mars zuständig, sie war, wie man heute sagen würde, als Gouvernante eingestellt worden. Lehrerin und Schülerin scheinen viel Spaß miteinander gehabt zu haben. Einen großen Raum in der gemeinsamen Zeiteinteilung nahm von Anfang an das gemeinsame Lesen ein. Mit großem Vergnügen sangen die beiden nach selbst erfundenen Melodien Opern, zu denen sie Textbücher besaßen. Außerdem beschäftigten sie sich viel mit Religion, welche die Lehrerin dem Kind anhand der Schönheit der Natur nahezubringen wusste. „Sie war keineswegs eine sachkundige Lehrerin, die mir ernsthafte Stunden erteilt hätte, sie war ein junges Mädchen von siebzehn Jahren, voller Offenherzigkeit, Unschuld und Gottesfurcht, das mir seine Gedanken anvertraute und ihre Gefühle die meinen werden ließ."[396] „Mademoiselle de Mars brachte mir nur sehr wenige Dinge bei, aber ihre Konversation bildete mein Herz und meinen Geist, und sie gab mir mit ihrer ganzen Person ein Beispiel an Geduld, Milde und vollkommener Güte. Ich liebte sie und bewunderte sie sehr. Ich fürchtete, ihr in irgendeiner Weise zu missfallen. Diesen Umstand hätte sie leicht ausnutzen können, wenn sie gewollt hätte, doch daran dachte sie nicht. Da sie mit meinem Charakter zufrieden war, war sie auch mit allem anderen zufrieden und hatte nicht die geringste Lust, mich zu zwingen. Seit dieser Zeit habe ich Geschmack daran, Kinder zu unterrichten."[397]

---

393 GenlisM Bd. 1, S. 26.

394 Charles Demars, Premier Livre de Pièces de Clavecin, Paris 1735.

395 GenlisM Bd. 1, S. 28.

396 « Ce n'était point une savante institutrice qui me donnait de graves leçons, c'était une jeune fille de dix-sept ans, remplie de candeur, d'innocence et de piété, qui me confiait ses pensées, et qui faisait passer dans mon âme tous les sentimens de la sienne. » GenlisM Bd. 1, S. 28, Übers.: C. S.

397 « Mademoiselle de Mars m'enseignait fort peu de chose; mais sa conversation formait mon cœur et mon esprit, et elle me donnait en tout l'exemple de la modestie, de la douceur et d'une parfaite bonté. Je l'aimais et je l'admirais tant, je craignais tellement de lui déplaire, qu'elle m'aurait donné de l'application, si elle l'eût voulu; mais elle n'y

Die Zimmer von Schülerin und Lehrerin lagen direkt nebeneinander. Das der Letzteren hatte eine kleine Tür, die in den Salon führte, während das von Stéphanie-Félicité nur durch das Zimmer ihrer Lehrerin zu erreichen war.[398] Das Mädchen war sehr zufrieden mit dem Arrangement, das ihre Mutter getroffen hatte. „Ich führte ein entzückendes Leben: Morgens spielte ich ein wenig Cembalo und sang, danach lernte ich meine Rollen und nahm dann meine Tanz- und Fechtstunde. Anschließend las ich bis zum Essen mit Mademoiselle de Mars.“[399] Nach dem Essen vergnügten sich die beiden im Salon, wo sie beispielsweise Blumengebinde anfertigten und gingen spazieren.

Im Alter von etwa zehn Jahren wurde Stéphanie-Félicité nach Paris zu ihrer Tante gebracht. Mlle de Mars begleitete Mutter und Tochter, musste sich aber von ihrem Schützling trennen, als der finanzielle Ruin von deren Vater nicht mehr aufzuhalten war. Das Kind war untröstlich und auch „Mademoiselle de Mars war nicht weniger betrübt. Nicht, dass es für sie nicht leicht gewesen wäre, mit ihrem Können und ihrem Verstand einen lukrativeren Platz zu finden, umso mehr, als sie in Paris eine Tante hatte, die ihr sehr half und sie bei sich aufnahm, bis sie einen Platz gefunden haben würde. Sie liebte mich aber wirklich und oft hatten wir uns versprochen, dass wir uns nie voneinander trennen würden!“[400] Marie-Françoise de Mars fand nach der Trennung von ihrem Schützling wirklich eine neue Stellung. Zunächst arbeitete sie bei einer Mme de Voyer, anschließend bei der Prinzessin Louise de Condé.[401] Sie unterrichtete also weiterhin und bestritt damit ihren Lebensunterhalt.

Stéphanie-Félicité reiste mit ihrer Mutter nach Passy zu Mr de la Pouplinière. Von einem „alten Harfenspieler“, einem Deutschen namens Gaiffre[402], erlernte hier u. a. Mme de Saint-Aubin das Harfenspiel, und auch Stéphanie-Félicité lernte dies Instrument lieben und nahm in diesem Sommer bei Gaiffre ihre ersten Unterrichtsstunden. Der Unterricht fand zweimal wöchentlich statt und dauerte manchmal an

---

pensait pas; contente de mon caractère, elle l'était de tout, et elle n'avait nulle envie de me contraindre. Dès ce temps j'avais le goût d'enseigner aux enfants. » GenlisM Bd. 1, S. 29, Übers.: C. S. & Ch. S.

398 GenlisM Bd. 1, S. 29.

399 « Je menais une vie que me charmait: les matins je jouais un peu du clavecin, et je chantais; ensuite j'apprenais mes rôles, et puis je prenais ma leçon de danse, et je tirais des armes. Après cela je lisais jusqu'au dîner avec mademoiselle de Mars. » GenlisM Bd. 1, S. 46-47, Übers.: C. S. & Ch. S.

400 « Mademoiselle de Mars n'était pas moins affligée, non qu'il ne lui fût aisé, avec ses talens et son esprit, de trouver une place plus lucrative, d'autant plus qu'elle avait à Paris une tante fort à son aise, qui la prenait chez elle, jusqu'à ce qu'elle fût placée; mais elle m'aimait véritablement, et nous nous étions promis tant de fois de ne jamais nous séparer! » GenlisM Bd. 1, S. 74–75, Übers.: C. S. & Ch. S.

401 Berligueux, S. 162.

402 Gemeint ist der Harfenist Georg Adam Goepfert, der mehrfach im *Concert Spirituel* aufgetreten war und sich der Weiterentwicklung seines Instrumentes verschrieben hatte.

die drei Stunden.[403] Anfang Oktober kehrten Mutter und Tochter nach Paris zurück. Sie zogen in die Rue Neuve-Saint-Paul in die Nachbarschaft der Familie eines M^r^ Le Fèvre, mit dessen vier Töchtern eifrig musiziert wurde. Stéphanie-Félicité spielte auf der Gitarre und dem Cembalo und sang. Sie bekam Unterricht im *chant italien* bei Ferdinando Pellegrini, der angeblich um sechs Uhr morgens kam, und Generalbassunterricht bei Danican Philidor. Bei einem Mr Zimmermann, der täglich bei der Familie Le Fèvre verkehrte, erlernte sie außerdem das Spiel auf der *Pardessus de viole*. Am liebsten aber spielte die junge Musikerin Harfe. Sie übte nach eigenen Angaben „wenigstens fünf Stunden am Tag" auf diesem Instrument. Stéphanie-Félicité änderte die von Gaiffre verwendeten Fingersätze, setzte auch den kleinen Finger beim Spielen ein und übte aus Mangel an Literatur Cembalostücke, „bald die schwierigsten, die Stücke von Mondonville, Rameau, schließlich von Scarlatti, Alberti, Hendel etc." Sie berichtet, dass sie am Ende des Winters ihre tägliche Übzeit auf mindestens sieben Stunden erhöht hatte, „oft acht oder neun und manchmal zehn oder zwölf Stunden." Nach 18 Monaten betrachtete sie sich als Meisterin auf der Harfe mit einer „bis dahin noch nicht gehörten Kraft auf diesem Instrument."[404] Stéphanie-Félicité hatte von sich selbst die Meinung, dass sie außergewöhnlich schnell ein neues Instrument erlernen könne. So beschreibt sie in ihren Memoiren, dass sie das Spiel auf dem Tympanon, einem Hackbrett, nach nur 14 Tagen allabendlichem Unterricht und anschließendem täglichen dreistündigen Üben erlernt habe. Nach drei Wochen spielte sie zwei Airs, das *Menuet d'Exaudet* und das *Menuet la Furstemberg* mit vielen Variationen angeblich ebenso gut wie ihr Lehrer.[405]

Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis hatte als Kind, glaubt man ihrem eigenen Bericht, keinen Unterricht genossen, der sie auf eine spätere professionelle künstlerische Tätigkeit vorbereitet hätte. Ihr eigener Ehrgeiz, aber auch die besondere emotionale Bindung an ihre erste Lehrerin Marie-Françoise de Mars und die daherrührende Motivation versetzten sie neben den gelegten Grundlagen in der Musik in den Stand, selbst erfolgreich an ihrer eigenen Ausbildung weiterzuarbeiten.

Hélène-Louise de Mars, verheiratete Venier

Die oft mit Marie-Françoise de Mars verwechselte fast gleichaltrige Cousine Hélène-Louise de Mars hatte bereits in ihrer Jugend mehrere von ihr komponierte *Cantatilles* (kleine Kantaten) veröffentlicht. 1756, im Todesjahr ihres Vaters, lebte sie mit ihrer Mutter und fünf Geschwistern in der Rue S. Thomas du Louvre, Gemeinde S. Germain l'Auxerrois.[406] Hélène-Louise de Mars war zu diesem Zeitpunkt noch ledig, doch kurze Zeit später ehelichte sie den Geiger und Musikhändler Jean-

---

403 GenlisM Bd. 1, S. 83–84.

404 GenlisM Bd. 1, S. 96–97.

405 Genlis Choix, S. 62–63.

406 *Inventaire après décès de Jean Odo Demars.* AN, Minutier central LIII, 348, 12. 11. 1756, nach Hardouin, S. 251.

Baptiste Venier, genannt Venieri. Sie galt als vorzügliche Cembalistin und ist im *Tableau de Paris pour l'année 1759* unter den *Maitresses pour le clavecin* als „Madame Venieri, früher Mademoiselle de Mars, Rue Saint-Thomas du Louvre" verzeichnet.[407] Ihr Mann ist hier unter den *Maîtres de violon et pardessus de viole* zu finden. Bereits 1754 war Venier – nicht jedoch seine Frau – als Violinlehrer aufgeführt gewesen und der Jahrgang 1755 nennt unter derselben Adresse eine Musikhandlung mit dem Spezialgebiet „ausländische Musik" unter seinem Namen.

Auch der Vater Hélène-Louise de Mars', Jean Odéo de Mars, war Organist gewesen und hatte seine Tochter musikalisch sorgfältig ausgebildet. Sie verheiratete sich nach seinem Tode mit einem Musikerkollegen und arbeitete als professionelle Musiklehrerin, um gemeinschaftlich mit ihrem Mann den Lebensunterhalt der Familie zu bestreiten. Sie hatte bereits als Kind komponiert, beherrschte also auch Generalbass und Harmonielehre und war durch ihr in der Jugend (vermutlich im Elternhaus) erworbenes instrumentales Können als Verheiratete in der Lage, dies gewinnbringend einzusetzen.

3.3 Die französische Claviermethodik

3.3.1 Cembalounterricht

Nach welcher Methode werden die Clavierlehrerinnen unterrichtet haben? Welche Schulwerke verwendeten sie, welche Literatur? Diese Fragen werfen wenig Probleme auf, wenn die Lehrerin entsprechende Literatur publizierte. Im anderen Falle sind sie selten befriedigend zu beantworten. Die zeitgenössischen Instrumentalschulen enthalten natürlich eine mehr oder weniger große Anzahl an Übungsstücken, doch in (nach heutigen Vorstellungen) ausreichender Menge treten diese erst in den Schulwerken für Hammerclavier auf. Aufschluss über die Praxis früherer Jahre geben eher Manuskripte wie etwa *La Pierre*[408], in denen wenig Text, dafür umso mehr Stücke notiert wurden. Häufig entspricht sich das Repertoire dieser Manuskripte und setzt sich aus den ‚Schlagern' der Zeit zusammen. Neben Tanz- und Variationssätzen gehören dazu häufig Opernarrangements und – im Generalbassunterricht – sicherlich auch kammermusikalische Werke und Arien. Man kann davon ausgehen, dass die meisten Lehrenden selbst Unterrichtsmaterial komponierten und arrangierten. Dies war eine Selbstverständlichkeit und führte nicht unbedingt dazu, wirklich öffentlich als ‚Komponist' oder ‚Komponistin' bezeichnet zu werden. Es handelte sich um einen allgemein üblichen, aus der Tradition und dem Bedarf erwachsenen Usus. Nach 1700 stieg die Zahl der Druckerzeugnisse stark an und weitere Bevölkerungsschichten bekamen Zugang zu Musik, wodurch insgesamt der Bedarf an Unterrichtenden und mit ihnen die Zahl der musikpädagogisch ausgerichteten Drucke

---

407 « Madame Venieri, ci-devant Melle de Mars, rue Saint-Thomas du Louvre », Angabe nach Brenet-Genlis, S. 4, Anmerkung 1. Auch Brenet vermischt die Identitäten von Marie-Françoise und Hélène-Louise de Mars.

408 La Pierre.

stieg.[409] Zu den rein auf die Musikpraxis bezogenen Anweisungen trat teilweise die Behandlung musikpädagogischer und erzieherischer Fragen.

Von Frauen verfasste Cembalolehrwerke sind nicht überliefert. Es existieren jedoch Manuskripte, die ausdrücklich für Frauen verfasst wurden; so etwa das eben erwähnte *Manuscrit de Mademoiselle La Pierre*. Als Manuskript mit klaren pädagogischen Absichten diente es der clavieristischen Schulung jener Mlle La Pierre und einer Mlle Le Noble. Beide genossen wahrscheinlich den Unterricht derselben Person. Für Mlle Le Noble wurde das Buch übrigens ein zweites Mal beschrieben, diesmal von hinten nach vorn, allerdings ohne den musiktheoretischen Einstieg, der vermutlich von der ersten Niederschrift her erneut verwendet wurde. Das Repertoire, das die beiden jungen Damen erarbeiteten, ist in großen Teilen identisch, von Mlle Le Noble ist allerdings auch eine kleine Eigenkomposition, ein Couplet zu den *Folies d'Espagne*, eingetragen.[410]

Das Manuscrit de Mlle La Pierre

Mlle La Pierre begann ihren Unterricht am 6. September 1687, wie die Eintragung auf der ersten Manuskriptseite zeigt: « *Mademoiselle de La Pierre a commence D'apprendre a Joüer du Clavessin Le Sixiesme Jour du mois de Septembre 1687.* » Die Einführung in die Musiklehre beansprucht drei Seiten, daran schließen sich Spielstücke an, die zum bekannten Repertoire der Zeit gehören, wie etwa *Les Zephirs* oder die *Courante Isis* von Jacques Champion de Chambonnières.

Auf der ersten Seite sind die Tonleiter [*la Game*], der C-Schlüssel [*clef de c sol ut*] auf der ersten Linie, der Violinschlüssel [*clef de g re sol*] auf der zweiten Linie und der F-Schlüssel [*clef d'ef ut fa*] auf der dritten Notenlinie notiert. Auf der nächsten Seite folgt die *Tablature pour le Clavessin,* die Umsetzung der Tonleiter in das Notensystem, wobei die Kennzeichnung der Noten auf den entsprechenden Linien durch Notensilben erfolgt. Ähnlich ist das Thema auch in den zeitgenössischen gedruckten Traktaten abgehandelt. Die erste Schule, die sich konkret und ausschließlich dem Cembalospiel widmet, erschien im Jahre 1702. Es handelt sich um die von Mr de Saint-Lambert veröffentlichten, recht weit verbreiteten *Principes du Clavecin*[411]. Bei ihm ist das Thema des Notenlesens in verschiedenen Schlüsseln mit der Verbindung zur Klaviatur extrem ausführlich abgehandelt; es beansprucht immerhin drei Kapitel auf acht Seiten.[412] Seine Abbildungen zeigen die drei Notenschlüssel auf den verschiedensten Linien, die nach seiner Aussage allesamt gebräuchlich waren. Für das Erlernen der Notennamen schlägt der Autor vor, erst die Namen der Noten auf den Linien, anschließend die in den Zwischenräumen und zuletzt die Noten auf den Hilfslinien zu erlernen. Dabei gehe man langsam und methodisch vor: „Man soll die Noten im G-Schlüssel noch gar nicht lernen, wenn man

---

409 Lescat, S. 27-31.

410 Zur Beschreibung des Manuskripts siehe Gustafson Bd. I, S. 112–113.

411 Saint-Lambert.

412 Saint-Lambert, Kapitel 1–3, S. 1–8.

sie nicht bereits vollkommen im C-Schlüssel beherrscht, denn Eile im Studium läßt zurück- statt vorangehen. Man muß erst sicher die erste Sache beherrschen bevor man an die zweite geht, niemals mehr als eine auf einmal anvisieren und sich davon die einfachste und klarste Vorstellung machen, die möglich ist. Und dies gilt für jede Art Studium."[413] Auch die Umsetzung auf die Klaviatur, in deren Abbildung die Notenschlüssel zur Orientierung eingetragen sind, wird von Saint-Lambert an mehreren Beispielen genauestens erläutert.[414] Sicherlich werden Mlle La Pierre und Mlle Le Noble ähnliche Anweisungen zur Erlernung der Notennamen, wie sie Saint-Lambert schriftlich fixiert, mündlich erteilt worden sein.

Bei Saint-Lambert sind in der Abbildung der Klaviatur[415] die Obertasten mit *Cis, Es, Fis, Gis* und *B* bezeichnet, er geht also noch von einer mitteltönigen Clavierstimmung[416] aus. Dasselbe trifft für das Manuskript *La Pierre* zu. Die übrigen Halbtöne sind bei Saint-Lambert lediglich in Anmerkungen am Ende seines Traktates erwähnt, sie wurden noch selten verwendet.

Im Manuskript *La Pierre* schließen sich nun die Zeichen für *cadence* (Triller) und *Pincé* (Mordent), die *Double cadence* (Doppelschlag), das *Harpegement* (Arpeggio) und *Coulement* (Schleifer) an. Die Bezeichnungen und Ausführung der Verzierungen nehmen in den Lehrwerken für das Cembalospiel üblicherweise einen breiten Raum ein, sind sie doch allgemein wesentlicher Bestandteil französischer Barockmusik. In vielen Noteneditionen ist zu Beginn eine Verzierungstabelle abgedruckt, manchmal recht kurz, bei Jean-Henri d'Anglebert aber etwa so detailliert, dass die Tabelle immerhin 29 Zeichen enthält.[417] François Couperin führt in seiner Cembaloschule *L'Art de toucher le Clavecin* mittels einer Beschreibung von Doppeltrillern ein Beispiel für die außergewöhnlich gute Eignung der Frauenhände an: „Bei dieser Gelegenheit möchte ich kurz erwähnen, daß ich eines Tages diese auf moderne Weise gebundenen Terzen[418] von einer jungen Dame ausführen ließ und dabei versuchte, sie zwei Triller mit derselben Hand gleichzeitig schlagen zu lassen. Die glückliche Veranlagung, die ausgezeichneten Hände und große Gewandtheit, die sie erworben, hatten sie so weit gebracht, daß sie beide Triller sehr gleichmäßig

---

413 « Il ne faut point apprendre les Notes par la clef de Sol, qu'on ne les connoisse parfaitement par la clef d'Ut; car l'empressement dans l'étude fait reculer au lieu d'avancer. Il faut se rendre sûr d'une premiére chose avant que de passer à une seconde; n'en envisager jamais qu'une à la fois, & s'en faire l'idée la plus simple & la plus nette qu'il puisse, & ceci regarde toute sorte d'étude. » Saint-Lambert, S. 6, Übers. nach Saint-LambertD, S. 12.

414 Saint-Lambert, S. 6.

415 Saint-Lambert, S. 6.

416 Kennzeichen der mitteltönigen Stimmung sind reine Großterzen. Dadurch sind die Obertasten von Clavierinstrumenten auf b- oder #-Töne festgelegt.

417 Jean-Henry d'Anglebert, Marques des agréments et leur signification, in: *Pièces de clavecin*, hrsg. von Kenneth Gilbert, Bd. 1, Paris 1992, S. XIV.

418 Damit bezieht Couperin sich auf seine Fingersatzvorschläge zur Ausführung von mehreren aufeinanderfolgenden Terzen.

schlug. Ich habe diese junge Dame aus den Augen verloren. Aber wahrlich, gelangte man zu dieser Fertigkeit, so gereichte dies dem Spiel zur großen Zierde. Später habe ich Gleiches noch von einem übrigens sehr tüchtigen Manne ausführen hören, aber – möglich, daß er zu spät damit angefangen hatte, – sein Beispiel hat mich keineswegs ermutigt, mich abzuquälen, um selbst eine Ausführung zu erreichen, wie ich sie haben möchte."[419]

Die Auswahl der im Manuskript *La Pierre* erläuterten musikalischen Zeichen entspricht den Gepflogenheiten: Gezeigt werden *Tenuë* (Haltebogen) und *Liaison* (Legatobogen), die Zeichen für *Reprise* und *Guidon* (Custos) und *Renvoy* (Rückweiser). Bei einigen anderen Autoren erscheinen noch das Wiederholungszeichen (*Double Barre*) und die Fermate (*Point d'admiration*). Die Pausenzeichen, nämlich Viertel-, Achtel- und Sechzehntelpause (*Soupir, Demie Soupir und Can de soupir*) sowie die Ganze Pause (*Pause)* und Halbe Pause (*Demie pause*) sind in *La Pierre* an zwei verschiedenen Stellen in die Erläuterungsbeispiele eingeschoben. Auf Seite 3 werden dann die Notenwerte in Verbindung mit dem Takt gelehrt. Die Beispiele zeigen jeweils einen Viervierteltakt und welche Noten darin stehen können: eine Ganze (*Ronde ou Mesure*), 2 Halbe (*Blanche 2 a La Mesure*), 4 Viertel (*Noirs 4 a La Mesure*), 8 Achtel (*croche 8 a La Mesure*) oder 16 Sechzehntelnoten (*double croche 16 a La Mesure*). Die aufgelisteten Taktarten sind der Viervierteltakt (*Mesure a 4 temps*), der Zweihalbetakt (*Mesure a 2 temps*), der Takt zu drei Vierteln (*Mesure a 3 temps*), der Dreiachteltakt (*Mesure triple simple*) und schließlich der Dreihalbetakt (*Mesure triple double*). Allgemein werden in den Cembaloschulen, ähnlich wie in *La Pierre,* die Werte für Ganze, Halbe, Viertel, Achtel und Sechzehntelnoten mit und ohne Punkt gezeigt, erst 1783 in Anton Bemetzrieders *Nouvelles Leçons de Clavecin*[420] tauchen Vierundsechzigstel, Triolen und Sextolen auf. Für Letzteren sind nunmehr eher die italienischen Kunstwörter wie *Allegro* oder *Adagio* denn das Taktzeichen maßgeblich für die Wahl des Tempos. Bis über die Jahrhundertmitte hinaus blieb die Bedeutung der Taktzeichen neben dem Grundcha-

---

419 « A propos de ces tierces coulées à la moderne; Je dirai en deux mots, qu'un jour en les fesant exercer à une jeune personne, j'essayai de lui faire batre deux tremblemens à la fois, de la même main. L'heureux naturel, les excèlentes mains; et la grande habitude qu'elle en avoit aquise, L'avoient fait ariver au point de les batre tres ègalement. J'ai perdu cette jeune personne de vuë. En verité, sy l'on pouvoit gagner cette pratique, cela donneroit un grand ornement au jeu. J'en ay entendu faire, cependant, depuis, à un homme /d'ailleurs fort habile/ mais, soit qu'il sy fût pris trop tard, son exemple ne m'a point encouragé à me donner la torture pour ariver à les faire comme je souhaiterois qu'ils fussent faits. » Couperin, S. 30–31, Übers. nach CouperinD, S. 20.

420 Antoine Bemetzrieder, Nouvelles Leçons de Clavecin ou Instructions générales sur la Musique Vocale & Instrumentale, sur la Mélodie & l'Harmonie; sur l'Accompagnement & la Composition &c., suivies d'une nouvelle explication géométrique de l'Echelle Musicale, des Modes & des differens Genres de Musique. De la propagation de la Quarte, &c., London 1783², R in: *Saint-Arroman II*, S. 161–176. Das Werk ist zweisprachig (frz./engl.) abgefasst.

rakter eines Stückes wichtigstes Merkmal zur Erkennung des Tempos, also etwas, dass alle Clavierspielenden erlernen mussten. Als Letztes werden in *La Pierre* die Notenwerte mit Punkt erläutert. Darunter steht die Erklärung in Worten und Noten: « *Le point vaut toujours La moitie de La notte qui Le precede*. » – Der Punkt zählt immer halb so viel wie die Note, die ihm vorhergeht. Es schließt sich ein erstes *Prélude non mesuré* an.

Diese knappen Anweisungen, die immer im Bedarfsfall ergänzt worden sein dürften – wie sonst wäre das ‚Durcheinander' in der Anordnung der Pausenzeichen zu erklären – scheinen mit den verbalen Ergänzungen ausgereicht zu haben, um die beiden Schülerinnen in den Stand zu versetzen, die gängige Cembaloliteratur der Zeit zumindest einigermaßen zu bewältigen. Es handelt sich um ein Beispiel musikalischer Ausbildung von Liebhaberinnen. Leider enthalten die einzelnen Seiten des Buches von Mlle La Pierre keine Erläuterungen zu den Stücken, sodass die weitere Unterrichtskonzeption nicht deutlich wird. Der hauptsächliche Teil des Lernstoffes dürfte nur mündlich weitergegeben worden sein. Dennoch kann festgehalten werden, dass vermutlich die meisten jungen Frauen aus derartigen Manuskripten lernten; so wirkt beispielsweise die *Tablature pour le Clavessin*[421], ein anonymes Manuskript aus dem 17. Jahrhundert, fast wie eine Abschrift von *La Pierre*. Ein ähnliches Repertoire an Unterrichtsliteratur – leider ohne musiktheoretischen Teil, dafür mit einer Stimmanweisung, enthält das sogenannte *Manuscrit Redon.*[422] Es stammt aus dem Jahre 1661 und gehörte « Mademoiselle Claude Redon », einem Mitglied einer Clermonter Familie. Sie wurde um 1650 geboren und verehelichte sich im Jahr 1668. Zu dem Zeitpunkt, da Mlle Redon aus ihrem Cembalobuch studierte, war sie also ein junges Mädchen.[423] Das Manuskript enthält u. a. ebenfalls die oben erwähnte und weit verbreitete *Courante Isis* von Chambonnières. Vermutlich wird auch die junge Mme de Genlis von Marie-Françoise de Mars nach einem ähnlichen Manuskript unterrichtet worden sein.

Die Erläuterungen des Manuskriptes *La Pierre* berühren weitgehend drei Punkte: Notenkunde, Anweisungen zu den Manieren und Spielstücke. Die beiden erstgenannten Themen finden sich bei den meisten Autoren anderer Cembaloschulen. Spielstücke dagegen findet man in den gedruckten Schulwerken in geringerer Anzahl. Im Normalfall schrieb ein Lehrer die zu erlernenden Stücke in das Notenbuch der Familie. Immerhin, so betonen viele Autoren, kann man den guten Vortrag mit dem rechten *gout* nur bei einem Meister persönlich erlernen. Jean-Léonor Le Gallois, Sieur de Grimarest geht sogar so weit zu sagen, dass es eigentlich nötig sei, die Stücke bei ihren Komponisten selbst oder zumindest deren herausragenden

---

421 Anonym, Tablature pour le Clavessin, Manuscrit o. O., o. J. (17. Jh.), BNF Signatur Vm7 6307, R in: *Saint-Arroman I,* S. 93.

422 MS 55-Redon, Bibliothèque Clermont-Ferrand, Archives départementales du Puy-de-Dome 2 E 976[57].

423 Gustafson, S. 121.

Schülern zu studieren, da nur diese genau die „Regeln und Schönheiten“ dieser speziellen Kompositionen kennten und zu unterrichten wüssten.[424] Dies ist sicher der Grund, dass die Anweisungen so spärlich sind – sie wurden verbal vermittelt, auch wenn es eine auffällig hohe Anzahl an Schulen für das Erlernen des Clavierspiels *sans maître*, ohne festen Unterricht bei einem Lehrer[425] gibt.

Spieltechnische Anweisungen

Das Fehlen von Hinweisen zu spieltechnischen Fragen in den Manuskripten wird wettgemacht durch die in den Druckerzeugnissen zum Teil sehr ausführlichen methodischen und technischen Anleitungen. Gerade aus der Anfangszeit musikpädagogischer Publikationen gibt es zahlreiche Anweisungen zur Sitzposition und Körperhaltung beim Clavierspiel bzw. Warnungen vor unschönen Angewohnheiten. Dies ist ein interessantes und für clavierspielende Frauen sicherlich brisantes Thema. Gefordert werden im Allgemeinen vor allem die Bequemlichkeit beim Spielen und die *bonne grace*, wie Saint-Lambert[426] es ausdrückt, also ein anmutiges Aussehen. Rameau betont, dass der gesamte Körper unverkrampft und locker sein soll.[427] Wer in Händen und Körper verspannt ist, so Jean Denis, wird niemals gut spielen können.[428] Anschaulich beschreibt er, welche Unarten ihm bei Clavierspielern besonders missfallen: „Einmal kam ein junger Geck, der sich für sehr gut hielt, und fragte mich nach einem guten Cembalo oder Spinett. Er schaute immer um sich, ob ich beobachtete, was er spielte und achtete nicht auf das, was er tat. Um sich Gehör zu verschaffen, schlug er lauter mit seinem Fuß den Takt, als das Instrument klang. Andere [Spieler] sind noch lustiger anzusehen, die die Hälfte der Triller in der Luft vollziehen und nur die andere Hälfte hörbar machen. Wieder Andere wackeln ständig knurrend mit dem Kopf, was sehr drollig ist. Ich sah einen jungen Herrn, der sehr gut spielte, und alle drei Takte so laut mit der Zunge schnalzte, dass ich kaum an mich halten konnte zu lachen. Ein Organist, der sehr gut Cembalo und Spinett spielt (und nicht zu den Pariser Organisten gehört), wirft, wenn er etwas spielen möchte, das er für gut hält, seine beiden Beine auf eine Seite, hält den Körper schief und runzelt das Gesicht, was für die, die ihn spielen sehen, fast unerträglich ist.“[429]

---

424 Jean Léonor, Sieur de Grimarest, Lettre de M^{r} Le Gallois a Mademoiselle Regnault de Solier touchant La Musique, Paris 1680, S. 80–81, R in: *Saint-Arroman I*, S. 97–101. Einen ähnlichen Hinweis gibt Saint-Lambert für das Tempo.

425 So z. B. Nicolas Siret, *Pieces de Clavecin* [Premier Livre] Paris ca. 1710, R Genf 1982 oder Pierre-Claude Foucquet, *Les Caracteres de la Paix. Pieces de Clavecin œuvre P^{er}*, Paris 1751, R Genf 1982.

426 « La commodité de celuy qui joüe est la premiére regle qu’il doit suivre; la bonne grace est la seconde. » Saint-Lambert, S. 42.

427 Rameau, S. 11–12.

428 Denis, S. 39.

429 « Des mauvaises coustumes qui arrivent à ceux qui joüent des Instruments. […] Il viendra quelquefois un jeune enfariné me demander un bon Clavecin ou une Espinette, le-

– Und wie viel ärgerlicher sollte dieser Anblick nicht bei einer Frau sein, die doch verstärkt auf ihr Aussehen zu achten hat?

Über die richtige Spielhaltung geben die gedruckten Schulen in mehr oder weniger ausführlicher Form Auskunft. Couperin, der die Unterseite des Handgelenkes in Höhe der Fingerspitzen wissen möchte, erläutert, wie er eine Fehlhaltung nötigenfalls korrigiert: „Hält jemand das eine Handgelenk beim Spiel zu hoch, so ist das einzige Mittel, das ich dagegen gefunden, folgendes: Man lasse von einer zweiten Person eine kleine biegsame Gerte so halten, daß diese über das fehlerhaft gehobene Handgelenk hinweg- und gleichzeitig unter dem andern hindurchgeht. Ist der Fehler entgegengesetzt, so verfahre man umgekehrt. Man tue dem Spieler aber mit dieser Gerte keineswegs Zwang an. Nach und nach verliert sich dieser Fehler, und diese Erfindung hat mir schon gute Dienste getan.“[430] Ähnlicher Mittel werden sich auch andere Unterrichtende der Zeit bedient haben. Couperin empfiehlt außerdem Personen, die spät mit dem Cembalospiel angefangen haben oder zuvor keinen guten Unterricht hatten, „da ihre Sehnen hart geworden sind oder [sie] schlechte Gewohnheiten angenommen haben könnten, darauf [zu] achten, daß sie, ehe sie sich ans Clavecin setzen, ihre Finger geschmeidig machen oder geschmeidig machen lassen: d. h., sie müssen die Finger nach allen Richtungen dehnen oder von jemandem dehnen lassen“[431].

---

quel pensant faire des merveilles a plus de peine à tourner la teste, & regarder si je prends garde à ce qu'il joüe, qu'il ne prends garde à ce qu'il fait, & pour ce faire entendre il fera plus de bruict avec son pied, pour battre la mesure, que l'Instrument qu'il sonne. Autres font bien plus plaisamment, qui font la moitiée de la cadence en l'air, & font sonner le reste: Autres branles la teste à chaque moment avec un grondement qui est assez drolle. I'ay veu un jeune homme qui joüoit fort bien, & de trois mesures en trois mesures il faisoit un clacq avec sa langue, si haut que j'eus bien de la peine à m'empescher de rire: Un Organiste qui touche fort bien l'Orgue & l'Espinette, qui n'est point Organiste de Paris, quand il veut joüer quelque chose qui croit estre bien fait, il jette ses deux jambes tout d'un costé, & met son corps de travers avec un renfrongnement de visage, ce qui est presque insupportable à ceux qui le voyent toucher. » Denis, S. 39–40, Übers.: C. S. & Ch. S.

430 « Sy une personne a un poignet trop hault en joüant, le seul remède que j'aye trouvé, est de faire tenir une petitte baguétte-pliante par quelqu'un; la qu'elle sera passée par dessus le poignet déffectueux; et en même-tems par dessous L'autre poignet. Sy le déffaut est opposé, on fera le contraire. Il ne faut pas, avec cette baguétte, contraindre absolument celuy, ou celle qui joüe. Petit a petit ce déffaut se corige; et cette invention ma servie tres utilement. » Couperin, S. 5, Übers. nach CouperinD, S. 11.

431 « Les personnes qui commencent tard, ou qui ont été mal=montrées feront attention que comme les nerfs peuvent être endurcis, ou peuvent avoir pris de mauvais plis, elles doivent se dénoüer, ou se faire dénoüer Les doigts par quelqu'un, avant que de se méttre au clavecin; c'est adire se tirer, ou se faire tirer Les doigts de tous les sens. » Couperin, S. 9-10, Übers. nach CouperinD, S. 12.

Eine große Lockerheit und Unabhängigkeit der Finger sind am Cembalo unabdingbar für einen schönen Vortrag. Sowohl Couperin als auch Rameau[432] empfehlen, zu Beginn auf einem Spinett oder mit einem ganz weich bekielten Cembaloregister zu spielen, um eben diese Lockerheit zu erreichen. So heißt es bei Couperin: „Für den ersten Jugendunterricht bediene man sich lediglich des Spinetts oder nur eines Manuals auf dem Clavecin, und das eine wie das andre sei nur ganz schwach bekielt. Dieser Punkt ist von unendlicher Tragweite, denn ein schönes Spiel hängt mehr von der Geschmeidigkeit und der freien Beweglichkeit der Finger ab, als von der Kraft. Läßt man ein Kind von Anfang an auf zwei Manualen spielen, so muß es, um die Saiten zum Erklingen zu bringen, unbedingt seine kleinen Hände überanstrengen, und hieraus entstehen schlechte Handhaltung und Härte des Spiels.“[433] Notwendige Voraussetzung für diese große Lockerheit sind möglichst kleine Spielbewegungen. Durch ein zu hohes Heben der Finger wird der Ton laut Couperin[434] „trockener“ und „härter“. Sein Ideal ist ein „weicher“ Anschlag[435]. „Man muß vor allem das Feingefühl für die Tasten entwickeln und stets ein gut bekieltes Instrument haben.“[436] Und gerade im Bereich des Anschlags und guten Cembaloklanges scheinen die Stärken vieler Frauen gelegen zu haben, glaubt man Cramers Bericht über die Pariser Liebhaberinnen, die alle so „schön“, „empfindungsvoll“ und „zärtlich sprechend“ spielten.[437]

Lehrmethode

Um diesen Anschlag zu erreichen, ist neben Anlage und ausdauerndem Üben natürlich der Unterricht bei einer methodisch gut vorgehenden Lehrkraft von Nöten. Im Rahmen seiner Überlegungen, was die Eigenschaften eines guten Lehrers seien, befasst sich Saint-Lambert recht ausführlich mit dieser Thematik: „Ein guter Lehrer

---

432 Jean-Philippe Rameau, De la Mechanique des doigts sur le clavessin, in Pieces de clavecin avec une table pour les agremens, Paris 1724, S. 5, R in: *Saint-Arroman I*, S. 182–183. dt. Übersetzung in: Jean-Philippe Rameau, *Pièces de Clavecin*, hrsg. von Erwin R. Jacobi, Basel-Tours-Kassel [4]1972, S. 16–19.

433 « On ne doit se servir d'abord que d'une épinette, ou d'un seul clavier de clavecin pour la premiere jeunesse; et que L'une, ou L'autre soient emplumés tres foiblement: cet article ètant d'une consequence infinie, La belle execution dèpendant beaucoup plus de la souplesse, et de la grande Liberté des doigts, que de la force; en sorte que dès Les commencemens sy on Laisse joüer un enfant sur deux claviers, jl faut de toutte nècessité qu'il outre ses petites-mains pour faire parler les touches; et delá viennent les mains mal-placées, et la dureté du jeu. » Couperin, S. 6–7, Übers. nach CouperinD, S. 11–12.

434 « Il est sensé de croire, /L'experience àpart/ qu'une main qui tombe de hault donne un coup plus sec, que sy elle touchoit de prés; et que la plume tire un son plus dur de la corde. » Couperin, S. 7.

435 « La Douceur du Toucher ». Couperin, S. 7.

436 « Il faut surtout se rendre tres dèlicat en claviers; et avoir toujours un instrument bien emplumé. » Couperin, S. 45, Übers. nach CouperinD, S. 25.

437 Cramer MAG, 1. Jg., 2. Hälfte, Hamburg 1783, S. 795–796.

muß gründlich die unterschiedlichen Dispositionen derer, die sich ihm anvertrauen, erkennen und sich auf die Fassungskraft und das Vermögen jedes Einzelnen einstellen. Er lehrt die einen wie die anderen in der Art, die für sie am besten geeignet ist. Er entwickelt so viele verschiedene Methoden wie er unterschiedliche Talente zu leiten hat. Er spricht kindlich zu Kindern und verständig zu verständigen Personen: zu den einen wie zu den anderen aber einfach und klar gegliedert. Er erklärt seine Prinzipien in einer guten Ordnung und beschwert nie das Gedächtnis derer, die er instruiert mit Anweisungen zur unpassenden Zeit. Er zeigt eine allgemeine Regel auf als gäbe es keine Ausnahme und wartet die richtige Gelegenheit ab, über diese Ausnahme zu sprechen, da er weiß, daß man es sich so besser merkt. Wenn er gleich darüber gesprochen hätte, wäre der Eindruck der allgemeinen Regel beeinträchtigt worden. Er gibt seine erste Regel, als wäre es die einzige, über die jemals gesprochen werden müßte und wenn die zweite an der Reihe ist, wird nie erwähnt, daß noch irgendwelche anderen folgen müssen. Wenn es von der Theorie zur Praxis geht, so weiß der gute Lehrer für jeden seiner Schüler die Stücke auszuwählen, die am besten zur Disposition seiner Hände passen. Für die, die es brauchen, komponiert er selbst Stücke. Aber nachdem er ihnen zu Beginn einige einfache Stücke zur Unterhaltung gegeben hat, gibt er ihnen solche, die für ihre Hände schwierig sind, um ihre Fehler zu korrigieren. Der gute Lehrer bringt diejenigen zu großer Perfektion, denen diese Übungen leichtfallen und noch weiter die, die noch begabter sind. Er bringt die Schüler, die bessere Voraussetzungen haben als er selbst auch dazu, besser als er zu spielen. Aber da er weiß, daß man nicht vorwärts kommen kann, wenn man keine Beziehung zu seiner Übung hat, hat er auch ein spezielles Geheimnis, um den Schülern Spaß am Üben zu vermitteln. Diese Gabe ist eine der wichtigsten für Lehrer, die Kinder unterrichten, da die natürliche Unbekümmertheit der jungen Kinder oft dazu führt, daß sie, nachdem sie gewünscht hatten, Cembalo spielen zu lernen, beim dritten oder vierten Mal keine Lust mehr haben wegen der Schwierigkeiten, die sie vorfinden und ihr Mißfallen geht manchmal so weit, daß eine Übung, die als spielerisch gilt und wirklich spielend erlernt werden sollte, für sie nur Qual und Tränen bedeutet. Es ist die Aufgabe des Lehrers, seinen empfindsamen Schülern die Schwierigkeiten, die ihnen unangenehm sind, zu erleichtern und die Schüler so zu behandeln, daß sie ihre kleinen Übungen mit Freude oder wenigstens mit Courage und Ausdauer angehen.“[438] Die Wahl eines guten Lehrers ist

[438] « Un bon Maître sçait connoître à fond les differentes dispositions de ceux qui se mettent entre ses mains; & s’accommodant à la portée & à la capacité de chacun, il les instruit les uns & les autres dans la maniere qui leur convient les mieux. Il se fait autant de methodes differentes, qu’il a de differens genies à conduire. Il parle en enfant aux enfans; raisonnablement aux personnes raisonnables: aux uns & aux autres avec intelligence & netteté. Il expose ses principes dans un bon ordre & les presente toûjours sous des idées simples & détachées. Il n’embarasse point la memoire de ceux qu’il instruit par des distinctions hors de saison. Il enseigne une regle generale comme si elle étoit sans exception, attendant que l’occasion amene cette exception pour en parler, parce qu’il sçait qu’alors elle se conçoit mieux; & que s’il en eût parlé d’abord elle eût em-

entscheidend für den Erfolg oder Misserfolg des Unterrichts: „Von dieser Wahl hängt nämlich der Erfolg des Studiums eines Schülers zumindest so viel ab wie vom Rest. Der Eine, der hätte geschickt werden können, wenn er gut unterwiesen worden wäre, bleibt unbeachtet, weil sein Lehrer es war. Ein anderer profitierte im Gegensatz dazu sehr, obwohl er schlechtere Voraussetzungen hatte, weil sein Lehrer ihn lehrte, aus dem wenigen den größtmöglichen Nutzen zu ziehen. Um gut zu sein, muß ein Lehrer zwei Qualitäten besitzen: DAS KÖNNEN und die GEWISSENHAFTIGKEIT, denn, damit der Schüler gut wird, bedarf es beim Lehrer ganz bestimmt zweier Dinge: DES KÖNNENS und DES WOLLENS.“[439] So viel hängt also laut Saint-Lambert von der unterrichtenden Person ab. Das den Frauen in besonderem Maße zugeschriebene Einfühlungsvermögen, ihre natürliche Veranlagung zur Erziehung und ihre Fähigkeit, eigene Wünsche und Bedürfnisse zugunsten Anderer zurückzustellen, also ausschließlich das Fortkommen der ihnen anvertrauten Person zu fördern, dies müsste Frauen, welche über einen gesunden Menschenver-

---

pêché l'impression de la regle generale. Il donne sa premiere regle comme si elle étoit la seule dont il dût jamais parler; & lorsqu'il passe à une seconde, c'est toûjours sans faire aucune mention de celles qui la doivent suivre. Passant de la Théorie à la Pratique, le bon Maître sçait choisir pour chacun de ses écoliers les pieces qui conviennet le mieux à la disposition de leur main. Il en compose même exprés pour ceux qui en peuvent avoir besoin. Mais après avoir mis entre les mains de ses écoliers quelques pieces faciles pour les divertir au commencement, il leur en donne ensuite qui sont directement opposées à la disposition de leur main pour en corriger le defaut. Le bon Maître meme loin dans la perfection celuy qui a beaucoup de facilité pour cet exercice; & plus loin celuy qui en a davantage. Il fait joüer mieux que luy-même les Ecoliers ou Ecolieres qui peuvent avoit plus de disposition que luy. Mais comme il sçait qu'on ne peut profiter si l'on n'a de l'attache à son exercice, il a encore un secret particulier pour faire ensorte que les Ecoliers se plaisent à apprendre. Ce talent est un des plus necessaires aux Maîtres qui ont des enfans à enseigner, car la legereté naturelle des jeunes enfans fait bien souvent qu'aprés avoir souhaité ardemment d'apprendre à joüer du Clavecin, ils en sont dégoûtez dés la troisiéme ou quatriéme Leçon à cause de la difficulté qu'ils y trouvent: & leur dégoût va quelques fois si loin qu'un exercice qui s'appele jeu, & qui devroit effectivement s'apprendre en joüant n'est pour eux qu'un objet de tristesse & de larmes. C'est donc aux Maîtres à trouver le moyen de soulager ses tendres éléves qu'on leur donne de toutes les difficultés qui les rebutent, & d'agir avec eux de maniére qu'ils s'adonnent à leurs petits exercices avec plaisir, ou du moins avec courage & perseverance. » Saint-Lambert, *Avis,* S. V–VI, Übers. nach Saint-LambertD, S. 3–4.

439 « De ce choix dépend du moins autant que du reste, le succés de l'etude d'un écolier. Tel seroit devenu habile, s'il eût été bien montré, qui est demeuré ignorant parce que son Maître l'étoit; & tel autre au contraire a beaucoup profité, quoyqu'il eut moins de disposition, parce que son Maître a sçu luy faire faire un bon usage du peu qu'il en avoit. Un Maître pour être bon doit avoir deux qualitez, le SÇAVOIR & la PROBITÉ; parce que pour faire un bon écolier, il faut absolument deux dispositions dans le Maître: QU'IL LE PUISSE & QU'IL LE VEÜILLE. » Saint-Lambert, *Avis*, S. V, Übers. nach Saint-LambertD, S. 3.

stand und Überblick verfügen, in den Augen Saint-Lamberts zu ausgezeichneten Lehrerinnen gemacht haben.

Kinderunterricht

Auch ein auf das Wesen der Kinder eingehender Unterricht wurde um 1700 immer häufiger überdacht. Einige Publikationen wenden sich direkt an Kinder (so bereits der erste Teil von Étienne Louliés 1696 erschienenen *Éléments ou Principes de Musique*[440]), andere beschäftigen sich mit der Thematik eines für Kinder angemessenen Unterrichtsstils und Repertoires. Dies ist im Zusammenhang mit den Clavierlehrerinnen interessant, da ja Frauen als besonders geeignet für die Kindererziehung angesehen wurden. Dass der Beginn des Cembalounterrichtes im Kindesalter allgemein üblich war, zeigt eine 1788 im *Calendrier musical* veröffentlichte Beschreibung, bei der es um „kleine Cembali für Kinder" geht. Entworfen wurde ein solches Instrument von Herrn Vernier. Die Tastengröße sei, so heißt es hier, der Kinderhand angemessen und das Instrument so konstruiert, dass mit wachsender Hand die Klaviatur ausgewechselt und immer wieder angepasst werden könne.[441]

Saint-Lambert ist der Meinung, das beste Alter für den Beginn mit dem Cembalospiel sei „vor dem 10. Lebensjahr, selbst mit 5 oder 6 Jahren".[442] „Nichtsdestoweniger kann man zum Vorteil der Damen sagen, daß sie durch die natürliche Feinheit ihres Geschlechts mit 30 Jahren eine bessere Disposition der Hand besitzen, als sie die Männer mit 15 oder 16 Jahren haben."[443] Für François Couperin ist das geeignete Einstiegsalter der Kinder das sechste bis siebte Lebensjahr. „Das soll nicht etwa ältere Personen ausschließen: aber um die Hände für die Übungen am Clavecin zu modeln und zu formen, ist der früheste Anfang natürlich der beste."[444] „Jungen Menschen lege man in dem Maße, wie sie wachsen, ein mehr oder weniger hohes Kissen unter die Füße, damit diese nicht in der Luft schweben und den Körper

---

440 Auf dem Titelblatt von Loulié heißt es: « Tres-clair, tres-facile, & tres-court, & divisez en Trois Parties. La Premiere pour les Enfans. La Seconde pour les Personnes plus avancez en âge. La Troisième pour ceux qui sont capables de raisonner sur les Principes de la Musique. »

441 CM 1788, S. 6.

442 « Avant dix ans, & meme dés cinq ou six », Saint-Lambert, *Avis*, S. V, Übers. nach Saint-LambertD, S. 3.

443 « Néanmoins on peut dire à l'avantage des Dames, qu'a cause de la delicatesse naturelle de leur sexe, elles ont à trente ans encore plus de disposition dans la mains que les hommes n'en ont à quinze ou seize. » Saint-Lambert, *Avis*, S. V, Übers. nach Saint-LambertD, S. 3.

444 « L'âge propre a commencer Les enfans, est de six, a sept-ans: non pas que cela doive exclure Les personnes plus avancées: mais naturèlement, pour mouler; et former des mains a L'exercice du clavecin, le plutot, est le mieux. » Couperin, S. 3, Übers. nach CouperinD, S. 10.

in richtigem Gleichgewicht halten können.“[445] Kinder sollen auf einem Spinett oder leichtgängigen Cembalo zu spielen beginnen. Dazu führt Couperin noch aus: „Es ist in der ersten Unterrichtszeit besser, die Kinder nicht in Abwesenheit des Lehrers üben zu lassen: die kleinen Wesen sind zu zerstreut, um sich zu zwingen, die Hände in der vorgeschriebenen Lage zu halten. Ich nehme deshalb während des Anfangsunterrichtes der Kinder aus Vorsicht den Schlüssel des Instrumentes, auf dem ich sie unterweise, mit, damit sie in meiner Abwesenheit nicht in einem Augenblicke verderben können, was ich in aller Sorgfalt ihnen in ¾ Stunden beigebracht habe.“[446] Couperin geht also für Kinder von einer Unterrichtsstunde mit 45 Minuten aus, in denen er anscheinend hohe Konzentration verlangt. Vom Abschließen des Instruments außerhalb der Unterrichtsstunden berichtet auch der Harmonielehretraktat Anton Bemetzrieders. Hier heißt es: „Wenn ich Kinder unterweise, stecke ich den Cembaloschlüssel in meine Tasche.“[447]

Für Rameau steht fest: „Ein noch so junges Kind unterhalten wir gut, indem wir ihm nach und nach die drei gängigen Tonleitern und alle beschriebenen Regeln beibringen. Nach einem Jahr wird es sie beherrschen. Die Zeit eilt nicht – und so viel ist gewonnen. Unterhalten wir es außerdem damit, ihm die Tonleitern in die Finger zu bringen, so rettet dies vielleicht vor dem Verdruss der üblichen Lektionen – wenigstens glaube ich das. Die Sache ist ihm schon ein wenig vertraut? Zeigen wir ihm also Noten von gleichem Wert wie Ganze oder Viertel auf den fünf Linien, auf denen die fünf Finger liegen werden und bald wird es alle Positionen dieser Noten kennen und auch deren Abstände untereinander.“[448] Der Unterricht begann wohl

---

445 « On doit mettre quelque chose de plus, ou de moins hault sous les pieds des jeunes personnes, a mesure qu’elles croissent: afin que leurs pieds n’etant point en l’air, puissent Soutenir le corps dans un juste équilibre. » Couperin, S. 3, Übers. nach CouperinD, S. 11.

446 « Il est mieux, pendant les premieres Leçons qu’on donne aux enfans de ne leur point recommander d’étudier en L’absence de la personne qui leur enseigne: Les petites personnes sont trop dissipées pour s’assujètir a tenir leurs mains dans la scituation qu’on leur a prescrite: pour moy, dans les commencemens des enfans j’emporte par précaution la clef de L’instrument sur lequel je leur montre, afin qu’en mon absence ils ne puissent pas déranger en un instant ce que j’ay bien soigneusement posé en trois quarts d’heures. » Couperin, S. 7–8, Übers. nach CouperinD, S. 12.

447 « Quand je montre à des enfans, j’emporte dans ma poche la clef du clavecin. » Bemetzrieder, S. 20.

448 « Amusons un enfant, dès e plus bas âge, à s’inculquer peu à peu la mémoire les trois gammes dont il s’agit, & dans tous les ordres prescrits; lui fallût-il un an pour s’en rendre maître, rien ne presse, ce seroit autant de gagné: amusons-le de même à lui faire reconnoître l’ordre de ces gammes sur ses doigts, peut-être cela lui sauvera-t-il l’ennui des leçons ordinaires, du moins je le crois. La chose lui est-elle un peu familière? Présentons-lui des notes d’égale valeur, comme rondes ou noires, sur les cinq lignes, où il se rappellera ses cinq doigts; bien-tôt toutes les positions de ces notes lui seront connues, aussi-bien que les intervalles qu’elles formeront entr’elles. » Rameau, S. 7, Übers.: C. S.

üblicherweise mit kleinen Fingerübungen, Passagen, Arpeggiofloskeln und Verzierungsübungen in einfachen Tonarten[449], wie Couperin sie in seiner Schule zeigt.[450] „Diese kleinen Übungen, von denen man gar nicht genug geben könnte, sind gleichzeitig stets zur Verfügung stehender Stoff, der bei vielen Gelegenheiten von Nutzen sein kann.“[451] Mit dem Spielen nach Noten beginnt François Couperin erst später: „Man sollte den Kindern die Tabulatur erst zeigen, nachdem sie eine gewisse Anzahl von Stücken wirklich in den Fingern haben. Wenn die Kinder nämlich ins Buch sehen, ist es fast unmöglich, daß ihre Finger nicht in Unordnung geraten und sich verzerren. Selbst wenn die Verzierungen darunter nicht leiden sollten, entwickelt sich doch das Gedächtnis weit besser durch Auswendiglernen.“[452] „Wer bis hierher gelesen, wird wie ich glaube, nicht daran zweifeln, daß ich von der Voraussetzung ausgegangen bin, man müsse den Kindern zuerst die Tonzeichen beibringen.“[453] Außerdem ermahnt Couperin Eltern und Erzieher der Kinder, genügend Geduld mitzubringen und der Lehrperson zu vertrauen.[454]

Woran mag es liegen, dass keine der zahlreichen Cembalolehrerinnen ein Schulwerk veröffentlichte? Gedruckte Lehrwerke und Methoden waren Werbung für ihren Autor und dessen Verleger bzw. dessen weitere Druckerzeugnisse. Oft genug wurden, besonders in späteren Jahren, den Drucken Ankündigungen über weitere Werke desselben Autors oder desselben Verlegers beigefügt, wie dies z. B. in dem Generalbasstraktat von Mme Gougelet der Fall ist.

Die Schule markiert immer einen bestimmten Zeitpunkt im Leben der unterrichtenden Person und repräsentiert eine ganz persönliche Sichtweise und Lehrart. Darin ist sie eindeutiger als die oft nur spontan verfassten kurzen Anweisungen in zu Unterrichtszwecken für eine bestimmte Person verfassten Manuskripten wie *La Pierre*. Nach der eigenen musikalischen Ausbildung suchte man sich einen Platz im Musikleben, baute sich einen Kreis von Schülerinnen und Schülern auf. Die dazu nötige Werbung geschah durch mündliche Empfehlung, aber auch durch Präsenz in den Auflistungen der unterrichtenden Personen für bestimmte Fächer in den Alma-

---

449 Couperin, S. 8.

450 Couperin, z. B. S. 31–34.

451 « Ces petits Exercices qu’on ne sçauroit trop multiplier, sont autant, de matéreaux tout prets à mettre en place; et qui peuvent servir dans beaucoup d’occasions. » Couperin, S. 9, Übers. nach CouperinD, S. 12.

452 « On devroit ne commencer à montrer la tablature aux enfans qu’aprés qu’ils ont une certaine quantité de pieces dans les mains. Il est pres qu’impossible, qu’en regardant leur Livre, les doigts ne se dérangent; et ne se contorsionnent: que Les agrémens même n’en soient altèrés; d’ailleurs, La memoire se forme beaucoup mieux en aprenant par=cœur. » Couperin, S. 12, Übers. nach CouperinD, S. 13.

453 « Je crois qu’on n’a pas douté en Lisant jusqu’ici, que je n’aye supposé, qu’on a dû enseigner d’abord aux enfans, Le nom des notes du clavier. » Couperin, S. 13, Übers. nach CouperinD, S. 13.

454 Couperin, S. 27.

nachen und Adressverzeichnissen. Eine nicht unbeträchtliche Anzahl an Namen von Lehrerinnen sind nur aus derartigen Zusammenhängen bekannt. Ein Lehrwerk wurde üblicherweise nach Sammlung von etwa zehn bis 15 Jahren Unterrichtserfahrung verfasst, frühestens im Alter von 30 Jahren und zur Wende zum 19. Jahrhundert hin eher immer später.[455] In diesen Altersangaben könnte sich ein Grund für die Tatsache abzeichnen, dass der hohen Anzahl weiblicher unterrichtender Personen eine solch geringe Menge an Lehrwerken von Autorinnen gegenübersteht. Hatten die Frauen in jungen Jahren mit dem Unterrichten begonnen, waren sie unter Umständen in einem Alter, in dem Männer ihre Traktate publizierten, bereits verheiratet – eine Werbung in eigener Sache war nicht mehr von Nöten.

Um einen Traktat zu erwerben, musste auch der Käufer mehr Geld investieren, als wenn es sich um Notenmaterial handelte. Dementsprechend setzte der Druck durch einen Verleger ein größeres Vertrauen in den Autor, seine Beliebtheit und den Verkaufserfolg der Publikation voraus. Mag sein, dass dieses Vertrauen Frauen gegenüber im Vergleich zu ihren männlichen Zeitgenossen geringer war, konnten sie als Frau ja auch nicht in gleicher Weise auf Öffentlichkeitswirkung als Instrumentalistin hoffen und pochen.

3.3.2 Generalbass und Harmonielehre

Im Allgemeinen lassen sich Generalbassschulwerke nicht von den Kompositionstraktaten trennen, galt doch lange Zeit (und in Frankreich länger als im übrigen Europa, nämlich bis weit in das 19. Jahrhundert hinein) Generalbass als Grundlage zur Komposition und war in den zeitgenössischen Harmonielehren und Orgelschulen vertreten. Noch 1884 erschien mit dem *Traité d'accompagnement au piano de la basse chiffrée du chant donné et de la partition d'Orchestre* Emile Durands ein Generalbasstraktat, welcher das Spielen nach Ziffern lehrte.

Stilistisch beschreiben die französischen Generalbassschulen des 17. und 18. Jahrhunderts einen Continuostil, der sich von demjenigen, wie er in italienischen und deutschen Quellen der Zeit gelehrt wird, grundlegend unterscheidet. In Frankreich geht es weder um das Erfinden einfallsreicher Improvisationen noch einer kontrapunktischen Stimmführung, sondern es geht darum, auf Grundlage einer sauberen guten Stimmführung mit raffinierten, geschmackvollen Arpeggien ein farbiges und kontrastreiches Continuo zu gestalten. Diese Sache kann nur erlernt werden, indem man immer wieder gutes Continuospiel hört, im Unterricht vorgespielt bekommt und selbst ausprobiert. Nur die Schulen von Denis Delair von 1690[456] und Anton Bemetzrieder von 1771[457], die auch allgemeine Informationen über das Cembalospiel und Solfège enthalten, beschreiben musiktheoretische Grundlagen, wie sie in den Cembaloschulen gelehrt werden. Die übrigen Autoren gehen davon aus,

---

455 Siehe dazu die Untersuchung in Lescat, S. 18.

456 Delair.

457 Bemetzrieder.

dass, wer das *Accompagnement* erlernen möchte, zuvor ein gewisses Können im Cembalospiel erworben habe.

Die Traktate beschäftigen sich daher eher grundsätzlich mit der Frage, welche Akkorde an welcher Stelle zu spielen seien. Oft gibt es, gerade in späteren Schulen, zahlreiche Übungsbeispiele. Die meisten Autoren betonen ausdrücklich, dass sie Allgemeinverständlichkeit ihres Traktates anstreben. Beschrieben werden Intervalle, Konsonanzen und Dissonanzen, Dur- und Molltonleitern mit den entsprechenden Ganz- und Halbtonschritten in den unterschiedlichen Modi, teilweise auch Modulationswege, außerdem selbstverständlich die Bedeutung der Ziffern zu den entsprechenden Basstönen. Die kürzeste Quelle überhaupt, diejenige von Jean-Henri d'Anglebert, enthält laut Autor in fünf (für die heutige Praxis sehr ergiebigen) Beispielen alles, was man zum Akkompagnement wissen muss.[458] Die Akkorde ergeben sich bei Autoren wie Delair[459] oder Saint-Lambert[460] aus den Fortschreitungen der Bassstimme. Außerdem gibt es zahlreiche Regeln dazu, welche nicht genannten Ziffern beim Spielen ergänzt werden müssen und wie unter Alternativmöglichkeiten zur Harmonisierung zu entscheiden sei. Mit demselben Wissen ist es möglich, auch unbezifferte Bässe ad hoc zu akkompagnieren. Der Pädagoge Jean-François Dandrieu etwa wiederholt in seiner Schule des Generalbassspiels jedes seiner zahlreichen Übungsbeispiele drei Mal: zuerst mit einer Ziffer für jeden zu spielenden Ton des Akkordes in der entsprechenden Lage, dann mit der Bezifferung und schließlich noch einmal ohne Bezifferung, um auch die entsprechenden Harmonien aus der Bassfortschreitung entnehmen zu lernen.

Die Akkorde des französischen Continuos sollen, passend zum üppigen Klangcharakter der französischen Instrumente, häufig und kunstvoll arpeggiert werden, um den Cembaloklang biegsam und farbig zu gestalten. Zahlreiche Traktate und Vorworte zu Cembalobüchern bieten hierzu reichhaltige Anregungen. Da oft weder die genaue Rhythmisierung noch die gewünschte Art der Ausschmückung, oft nicht einmal die Stelle notiert ist, an der ein Akkord arpeggiert werden soll, gehören hierzu neben einer sicheren Stilkenntnis und dem *bon goût* auch gutes Einfühlungsvermögen und Einfallsreichtum, eine gehörige Portion musikalischer Raffinesse. Dies gilt natürlich nicht für die Orgel.

Sparsam sind auch entsprechend der eingangs ausgeführten Konzeption der französischen Schulen zum Generalbassspiel die Anweisungen zum Vortrag eines guten Akkompagnements. Um all die Feinheiten des Generalbassspielens zu erlernen, ist eben die zusätzliche persönliche Unterweisung durch eine lehrende Person unumgänglich nötig. So heißt es bei Saint-Lambert über eine Akkordwiederholung,

---

458 Jean Henry d'Anglebert, *Preface* zu *Piece de clavecin* von 1689, faksimiliert in: Jean-Henry d'Anglebert, *Pièces de clavecin*, hrsg. von Kenneth Gilbert, Bd. 1, Paris 1992, S. XVIII.

459 Delair.

460 Saint-Lambert NT.

dass man sie sich persönlich zeigen lassen müsse[461], denn der größte *goût* des *Accompagements* bestehe eben darin, sich dem Sinn der Worte oder dem Affekt des Stückes so weit als möglich anzupassen.[462] Dass die Gabe der Anpassungsfähigkeit gerade Frauen zugesprochen wurde, wurde bereits ausgeführt.

Eine Generalbassschule, deren Zielgruppe ausdrücklich Frauen sind, veröffentlichte 1754 Jean-François Dubugarre.[463] In der an *Mesdames* gerichteten Vorrede betont er, dass er auf lange und abstrakte Regeln (eine Lehrart, die ja laut Geschlechtscharakter nicht zu Frauen passt) verzichten und stattdessen die Schwierigkeiten des Akkompagnements in seinem kleinen Werk vereinfachen wolle. In den ersten beiden Kapiteln erläutert er die Grundlagen: verschiedene Notenschlüssel und die Umsetzung der Notenschrift auf die Claviatur, dann folgen Erläuterungen zur Spielart: Stimmenanzahl und Arpeggien, bevor Dubugarre zu den einzelnen Akkorden übergeht. In Kombinationen von zunächst je vier, später auch mehr Akkorden werden nun in einer Art Baukastenprinzip verschiedene Bezifferungen, Dissonanzen mit Auflösungen und Akkordverbindungen erläutert und einstudiert. Daran schließen sich Übungsstücke mit Bässen an, auf die die *Régle d'octave*[464] angewendet werden soll. In jeder neuen Themeneinheit gibt es einen Erläuterungstext und entsprechende Notenbeispiele. Ein Frage- und Antwortspiel über die Grundlagen des Akkompagnements vervollständigt dieses Unterrichtswerk.

Die Méthode ou Abrégé des règles d'accompagnement de Clavecin et Recueil d'airs avec Accompagnement d'un Nouveau genre der Mme Gougelet

„Beinahe alle, die bislang Schulen für das Generalbassspiel veröffentlicht haben, konnten sich nur den Lehrern oder solchen Personen, die in der Komposition bereits weit fortgeschritten sind, verständlich machen. Dieser Umstand hat mich bewogen, vorliegende kleine Abhandlung zu verfassen. Ich werde sie so klar und deutlich abfassen, wie es mir möglich ist, ohne zu weitläufig zu werden, sodass alle Welt, selbst Kinder, sie verstehen oder doch wenigstens in den Stand versetzt werden, die Arbeiten anderer zu diesem Thema zu verstehen. Von welchem Nutzen ist es schließlich denen, die bereits die Komposition beherrschen, das *Accompagnement* zu erlernen? Mein Traktat richtet sich also an die, welche diese Kunst noch nicht beherrschen und man muss sie Stückchen für Stückchen instruieren. Es ist absolut notwendig, ein wenig Vorwissen mitzubringen, bevor man mit dem *Accompagnement* beginnt. Es wäre hier also überflüssig, musiktheoretische Grundlagen aufzuzeigen. Alle, die dieses Werk lesen, können (mit dieser Methode) selbst das *Accom-*

---

461 Saint-Lambert NT, S. 62.

462 Saint-Lambert NT, S. 63.

463 Jean-François Dubugarre, *Methode plus courte et plus facile que l'ancienne pour l'Accompagnement du Clavecin dediée aux Dames*, Paris 1754, R Genf 1972.

464 Unter der *Règle de l'octave* versteht man eine Lehrmethode zur Harmonisierung, bei der jeder Tonleiterstufe auf- wie abwärts ein bestimmter Akkord zugewiesen ist.

pagnement erlernen."[465] – so die einleitenden Worte zu Mme Gougelets Generalbassschule.

Die Autorin möchte, wie aus den oben zitierten Worten hervorgeht, die absoluten Grundlagen des Generalbassspiels so einfach, klar und verständlich vermitteln, dass selbst Kinder sie verstehen können. Sie formuliert damit, wie bereits Dubugarre, ein Defizit an schriftlichen Abhandlungen dieser Art. Nur einige geringe musikalische Vorkenntnisse werden vorausgesetzt. Vergleicht man diese Herangehensweise mit den anderen Traktaten, so wird deutlich, dass sich die Autorin damit tatsächlich an ein ganz anderes Klientel wendet.

Gougelet erläutert zunächst Dreiklänge und Umkehrungen, Sept- und Nonenakkorde in Dur und Moll und Akkorde mit übermäßigen und verminderten Intervallen, jeweils mit Bezifferung. Die Akkorde werden verschiedenen Stufen bzw. Funktionen zugewiesen. Bereits Rameau war das System, anhand der Bezifferungen und Bassfortschreitungen die Harmonisierung zu finden, zu schwierig erschienen. Er entwickelte daher eine Theorie, nach welcher man sich über Fingerpositionen die Akkorde, welche streng in Konsonanzen und Dissonanzen getrennt sind, merkt. Dies System spiegelt gleichzeitig kontrapunktische Elemente, z. B. die Auflösung einer Dissonanz, wider. Rameau berichtet, dass nach seiner Methode Personen zwischen 20 und 25 Jahren in weniger als sechs Wochen und mit Spaß das Akkompagnement erlernt hätten.[466]

Mme de Gougelet verlangt, dass ein Akkord in allen Tonarten geübt werde, bevor man zum nächsten übergeht. Über die Lage und Höhe der zu spielenden Aussetzung äußert sich die Autorin nur recht allgemein dahingehend, dass man aus klanglichen Gründen am Besten immer „in der Mitte der Claviatur" akkompagniere.[467] Die Besonderheit des Generalbasstraktates Mme de Gougelets im Vergleich mit den übrigen Schulwerken besteht darin, dass sie alle Akkorde auf wenige Grundformen über gedachten Bass-Grundtönen zurückführt. Die Akkorde erhalten durch dieses System eine stärkere funktionale Bestimmung, als dies in den früheren Abhandlun-

---

465 « Presque toutes les personnes qui ont fait des principes d'accompagnement, n'ont pû se faire entendre que par les maîtres ou par ceux qui sont déja fort avancés dans la composition: c'est ce qui m'à engagé à donner ce petit essai que je rendrai aussi clair qu'il me sera possible, afin d'être entendue de tout le monde même des enfans, ou au moins de les mettre en état de comprendre les auteurs qui ont travaillé sur ce sujet. En effet, de quelle utilité est il d'apprendre l'accompagnement à ceux qui sçavent déja la composition? C'est donc pour ceux qui ne sçavent pas, qu'il faut écrire, afin de les instruire petit à petit. Il est absolument nécessaire de sçavoir un peu de musique avant d'apprendre l'accompagnement. Ainsi, il est inutile de parler ici de principes de musique, et toutes personnes qui la liront, pourront d'eux mêmes (avec cette Méthode) apprendre l'accompagnement. » Gougelet, S. 3, Übers.: C. S. & Ch. S.

466 Rameau, S. 7, Anmerkung.

467 « Mais il vaut toujours mieux accompagner dans le médion du Clavecin que dans le haut, parce que les sons du haut sont trop aigus et dans le bas on ne les distingueroit pas assez d'avec la basse. » Gougelet, S. 3.

gen der Fall war. Entsprechend gibt es ausgeschriebene Beispiele, in denen eine zweite (zu denkende) Bassstimme mit einer Bezifferung, welche die Grundform des Akkords angibt, unter der Aussetzung und eigentlichen Bassstimme notiert ist.

Die Autoren- bzw. Autorinnenzuschreibung der *Méthode ou Abrégé des règles d'accompagnement de Clavecin* Mme Gougelets in der Literatur erweist sich als problematisch. Abwechselnd werden der Pariser Organist und Autor Pierre-Marie Gougelet[468] bzw. Mme Gougelet[469] genannt. Die Unsicherheit dürfte früh begonnen haben. Bereits *Tablettes 1785*[470] nennt eine Methode für Cembalo – identisch oder nicht mit dem Generalbasstraktat? – ebenso Carl Whistling und Friedrich Hofmeister[471]. Das Fehlen des Namenszusatzes würde in diesem Fall auf einen Mann hindeuten. Beide, sowohl M^r^ als auch Mme Gougelet, scheinen musikalisch tätig gewesen zu sein. Die Schule selbst trägt auf dem Titelblatt die Aufschrift « M. ^De^ GOUGELET », die an Mme la Comtesse de Rostang gerichtete Zueignung ist unterzeichnet mit « *Votre très humble et très obéissante Servante Gougelet* ». Dies spricht für eine Autorin. Gustafson und Fuller[472] bezeichnen sie als „Madame Pierre-Marie Gougelet", also die Frau des oben genannten Organisten, im Zusammenhang mit op. 2 der Komponistin, einer 1771 gedruckten Sammlung von Airs mit akkordischer Begleitung.

Ein weiterer Generalbasstraktat?

Fétis erwähnt die Möglichkeit, dass Marie-Emmanuelle Bayon die Autorin eines Clavier- und eines Generalbasstraktates sei. Diese beiden Schulwerke sind allerdings nicht mehr auffindbar und Bayons Urheberschaft ist eher als zweifelhaft zu betrachten.[473] Der Eintrag dazu findet sich im *Verzeichniß alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien* der Wiener Musikalienhandlung Traeg. Die Titelangaben lauten hier: „Louis (Ph.): Von der Fingersetzung, den Manieren und dem Geiste des Vortrags auf dem Klavier (Manuskript), 9fl" und „Grundriß zum Lehrbegriffe des Accomp. (Man), 9fl."[474]

---

468 Mendel, Fétis.

469 Dufourcq, Ebel, Fétis, MiLeFé, Cohen, Garvey Jackson.

470 « Gougelet, a fait plusieurs airs de Guitare & une Méthode de Clavecin. » Tablettes 1785.

471 « Gougelet, Méthode p. Pfte. Paris, Cousineau 9 FR. » Whistling/Hofmeister, S. 483.

472 Gustafson/Fuller, S. 266.

473 « Peut-être est-ce à elle qu'il faut attribuer les deux ouvrages suivants, qui existaient en manuscrit à Vienne, en 1799, chez l'éditeur de musique Traeg, sous le nom de Louis (Ph.): 1° Du doigté, des manières et de l'esprit de l'exécution sur le piano – 2° Principes de la doctrine de l'accompagnement. » Fétis.

474 Verzeichniß alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst= und Musikalienhandlung des Johann Traeg zu Wien, in der Singerstrasse Nr. 957. zu haben sind, Wien 1799, S. 232.

Sowohl der deutsche Verlag als auch die falschen Initialen für den Vornamen sprechen dagegen, dass die beiden Lehranweisungen von Marie-Emmanuelle Bayon, verheiratete Louis, stammen.

3.3.3 Schulwerke für die Harfe

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstand aus dem Versuch, die bis dato rein diatonische Harfe chromatisch zu gestalten, die Haken- und, wohl um 1720 in Donauwörth (in der Familie Hochbrucker) die in *Es* gestimmte Pedalharfe. Für jede diatonische Note gab es ein Pedal zur Erhöhung aller gleichnamigen Saiten. Dieser Harfentyp sollte sich rasch in den Salons verbreiten. In Paris wurde ein derartiges Instrument durch den Harfenisten Georg Adam Goepffert, den späteren Lehrer Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis', bekannt gemacht. Am 25. Januar 1749 stellte er ihn erfolgreich im *Concert Spirituel* vor. Zu den wichtigsten Pariser Harfenbauern zählten u. a. Jean-Henri Nadermann und seine Söhne Pierre-Joseph und Henri sowie der aus dem Clavierbau bekannte Straßburger Sébastien Erard. Letzterer löste bautechnisch im Jahre 1801 das Problem der doppelten Rückung. Mit seiner Erfindung, welche zwar 1801 in London bereits das Patent erhielt, aber erst zehn Jahre später standardmäßig umgesetzt werden sollte – und im Prinzip bis heute gültig ist – können nun durch einfaches oder doppeltes Treten der Pedale alle Töne sowohl erhöht als auch erniedrigt werden.[475]

Der Beliebtheitsgrad der Harfe war im 18. Jahrhundert am Hof wie in der Stadt gleichermaßen hoch. Der Klang und das dekorative Aussehen des Instruments entsprachen dem Zeitgeist in idealer Weise. So gehörte die Harfe neben dem Clavier und später der Gitarre, zunächst in adeligen, später auch in bürgerlichen Kreisen (und besonders bei Frauen) zu den beliebtesten Instrumenten. Durch die technischen Neuerungen hatten sich die spieltechnischen Möglichkeiten und das Repertoire dieses Instruments erweitert. Die ersten gedruckten Musikalien erschienen in den 1770er Jahren, häufig ist die Bezeichnung ‚für Cembalo/Pianoforte oder Harfe' zu lesen. Dennoch neigten diejenigen, welche sich speziell der Harfe verschrieben hatten, dazu, Clavierstücke für ihr Instrument abzusetzen. Oft und gern wurde die Harfe auch als Continuoinstrument verwendet.

Die erste französische Harfenschule wurde im Jahre 1763 veröffentlicht. Es handelt sich um die *Essai sur la vraie manière de jouer la harpe, avec une méthode de l'accorder* Philippe-Jacques Meyers, in den *Annonces, Affiches et Avis divers* vom 19. Januar 1764 angekündigt als *Méthode pour apprendre à jouer de la harpe avec plusieurs exemples, leçons et pièces servant à la connoissance parfaite de cet instrument*.[476] Die nächsten Instruktionen erschienen in den kommenden Jahren in

---

475 Zur Entwicklung des Harfenbaus siehe John Henry van der Meer, *Musikinstrumente. Von der Antike bis zur Gegenwart. Katalog zur Sammlung historischer Musikinstrumente des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, München 1983, S. 124–125 u. 205–207.

476 Zitiert nach Lescat, S. 177.

rascher Folge. Allgemein galt die Harfe als schwer zu erlernendes Instrument, wie etwa François-Vinvent Corbelin 1779 in seiner *Méthode de harpe* betont.[477] Die Schulwerke behandeln im Allgemeinen Fingersätze, Phrasierung, Akkord- und Pedalspiel. Immer wieder wird darauf hingewiesen, wie gut sich die Harfe zur Begleitung der Singstimme eigne. Entsprechend wurden zahlreiche Sammlungen von Arien und Liedern *avec accompagnement de harpe* publiziert.
An dieser Stelle sollen drei von Frauen verfasste Harfenschulen betrachtet werden: diejenigen von Mlle Merelle, Theresia Demar und von Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis. Die vollständigen Titel lauten:

Mlle Merelle, *New and Complete Instructions for the Pedal Harp in two Books containing all the necessary rules with exercices, preludes, &c.*, London ca. 1800[478]

Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis, *Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer de la Harpe en moins de Six Mois de Leçons, et contenant un enseignement et des détails entièrement nouveaux sur les Sons Harmoniques et sur plusieurs autres effets également neufs que peut produire cet Instrument*, Paris 1802[479]

Theresia Demar, *Méthode de Harpe*, Paris ca. 1810[480]

Die verhältnismäßig hohe Anzahl der von Frauen verfassten Schulwerke für die Harfe verwundert nicht, wenn man bedenkt, wie sehr neben dem Clavier gerade dies Instrument mit dem Musizieren von Frauen verknüpft war.

Die Harfenschulen von Mlle Merelle und Theresia Demar

Sowohl Mlle Merelle als auch Theresia Demar widmeten ihre Harfenschulen ihren Schülerinnen und Schülern. Sie vermitteln die Grundlagen der Technik des Harfenspiels. So kündigt das Titelblatt Mlle Merelles an, dieses Werk fördere die „Fertigkeit, Sicherheit und Präzision“ auf dem Instrument.[481] „Dieses Buch richtet sich an Anfänger, die mit der Harfe noch völlig unerfahren sind“[482], so heißt es zu Beginn der *Instructions for the Harp.* Über musiktheoretische Grundbegriffe wie beispielsweise Notenlehre – in den meisten Cembaloschulen obligatorisch und bei Demar immerhin elf Seiten umfassend – wird kein Wort verloren, sie werden schlicht vorausgesetzt. Merelles Anweisungen drehen sich um das Harfenspiel selbst. Für den Klang, so heißt es, ist es wichtig, die Griffe gut vorzubereiten. Daher ist ein gut

---

477 François-Vincent Corbelin, *Méthode de harpe pour apprendre, seul et en peu de temps, à jouer de cet instruent; avec un principe très simple pour l'accorder*, Paris 1779, *Introduction*, nach Lescat, S. 96.

478 Bodleian Library, University of Oxford, Mus. Instr. I, 165 (14).

479 R Genf 1974. Eine 2. Auflage erschien wohl 1806 oder 1807.

480 BNF, Signatur VM8 T 12.

481 “Calculated for acquiring facility, steadiness and precision on the Instrument.” Merelle, Titelblatt.

482 “This Book is intended for beginers totally Unacquainted with the HARP.” Merelle, S. 2.

durchdachter und konsequent befolgter Fingersatz wichtig. Auf fünf Seiten mit Übungen in Oktaven, Sexten und Terzen folgen auf- und abwärts arpeggierte Akkorde in Grundstellung und Umkehrungen und als Septakkorde sowie Tonleitern.

Beide Harfenschulen enthalten Stimmanweisungen. Demar beschäftigt sich außerdem mit der Frage, nach welchem Instrument man die Harfe in einem Orchester stimmen sollte und empfiehlt hierzu Blasinstrumente.[483]

Auf Seite 17 und 18 ist bei Merelle *An Introductory Lesson to Preludes, Sonatas, and after practising Unions* abgedruckt, dem sich die Erläuterung der sieben Pedale zur Erhöhung der diatonischen Noten anschließt, ein Thema, das bei Demar sehr ausführlich und mit vielen Beispielen behandelt wird.[484] Merelle erläutert des Weiteren dynamische Zeichen, welche man für das *Swell-Pedal* oder *Soupape,* also ein Schwellpedal, notiert. Nun beginnt eine Folge von 16 Übungsbeispielen, die reichlich mit Fingersätzen und Anweisungen zur Pedalisierung versehen sind. Die Harfenschule Mlle Merelles beschränkt sich damit auf knappe Erläuterungen zu den wichtigsten harfenspezifischen Details und lässt Raum für ausgiebige Noten- und Übungsbeispiele. Laut Fétis folgten auf diesen ersten Band der Harfenschule noch zwei weitere Bände.[485] Das Titelblatt des ersten Teiles spricht von insgesamt zwei Bänden ("*in two books*"). Insgesamt scheint nur noch ein Exemplar des ersten Teilbandes in der British Library London zu existieren.[486]

Theresia Demar betrachtet auch eine gute Haltung am Instrument als grundlegend für die Entwicklung eines sonoren Klanges. Eine Abbildung zeigt eine Dame beim Harfenspiel. Außerdem ist auf dem Titelblatt ein kleines Bild mit einer elegant an eine ebenso große Harfe gelehnte Dame abgedruckt. Demar weist darauf hin, dass alle Akkorde auf der Harfe grundsätzlich arpeggiert werden. Zahlreiche mit Fingersätzen versehene Übungsbeispiele bereiten auf zwölf Spielstücke vor: kleine *Préludes* und *Airs* und als Abschluss ein « *Marche de Figaro* ». Dabei gibt es immer wieder kleine aufführungspraktische und spieltechnische Hinweise, die das Werk als Studienheft interessant machen. Die Harfenschule ist übrigens angeblich bereits op. 21 der « *Harpiste de la Musique du Roi* ».[487]

Stéphanie-Felicité du Crest de Genlis und ihre Methode des Harfenunterrichts

Ganz anders als die Harfenschulen Mlle Merelles und Theresia Demars präsentiert sich diejenige von Stéphanie-Felicité du Crest de Genlis: Die Autorin zeigt sich hier als die bewanderte Schriftstellerin, als welche sie bekannt wurde. In einem ersten

---

483 Demar, S. 14–15.

484 Demar, S. 12–13.

485 Siehe Fétis, *Merelle*. Hier heißt es: « On a, sous ce nom, une méthode de harpe, divisée en trois livres, et intitulée: *New and complete instruction for the Pedal Harp*; Londres, 1800 ».

486 Alle weiteren Anfragen an die in RISM AI genannten Bibliotheken (D-LEmi, DK-Kk, GB-Cu und GB-Ob) blieben ergebnislos.

487 Demar, Titelblatt.

ausführlichen Kapitel beschäftigt sich Genlis mit der Geschichte der Harfe, den verschiedenen Harfentypen und Berichten über Berühmtheiten unter den Spielenden. Dabei fügt sie einige autobiografische Details und Informationen über ihre eigenen Schülerinnen ein, die junge Mlle d'Orléans und Mlle Navoigile[488]. Die Methode stellt laut Genlis ein Resümee aus den eigenen Überlegungen zu den Unterrichtsstunden dieser beiden Schülerinnen sowie ihres Adoptivsohnes und Harfenschülers Casimir (s. u.) dar. Es folgt ein zweites Kapitel, das sich mit „dem Geschmack, dem Ausdruck und der Instrumentalmusik ganz allgemein"[489] beschäftigt. Die Harfe hat laut Genlis gegenüber dem Clavier den Vorteil einer unendlichen dynamischen Bandbreite. Dies sollte man sich zunutze zu machen wissen.

Die Harfenschule, welche Genlis ihrem Lieblingsschüler Casimir Baecker gewidmet hat, soll auch ohne Unterrichtsstunden durch einen Lehrer oder eine Lehrerin zum Erfolg führen können. Ziel ist ein leichtes und sauberes Spiel. Genlis spricht sich dafür aus, beim Spiel auf der Harfe alle fünf Finger jeder Hand zu verwenden.[490] Diese Technik scheint lediglich in ihrem Umkreis verbreitet gewesen zu sein. Üblicherweise war (wie heute) der kleine Finger vom Spielen ausgenommen.

Der wahre Ausdruck, so Genlis, liegt darin, auch unabhängig von den durch die Komponisten angezeigten Piano- und Fortestellen jede Note entsprechend der ihr eigenen Kraft oder Sanftheit zu spielen.[491] Es geht also um ein ausdrucksvolles und einfühlsames, musikalisches Spiel. Diese Spielart kann letztendlich niemand vermitteln, denn das Gelingen hängt nur vom „Geschmack" und der „Seele"[492] des oder der Ausführenden ab. Man wähle, so Genlis, gute Literatur und mache sich nicht mit allzu vielen geistlosen Bravourstücken lächerlich. Man sorge lieber dafür, dass die Instrumentalmusik die unumgänglich nötigen Verzierungen erhält, denn „um zu bezaubern, muss das Spiel abwechslungsreich, beseelt, ausdrucksvoll und brillant sein."[493] Generell hält sie schnelle Stücke für die Harfe, die nicht in der Lage ist, Töne lang klingen zu lassen, für angemessener als langsame. Ein ziemlich kurzes Kapitel beschäftigt sich mit Kompositionen für die Harfe. Ausgehend von der Grundtonart der Harfe, *Es*-Dur, erläutert Genlis, wie die Pedale einzusetzen sind und welche Tonarten schwierig, bzw. leicht auszuführen sind. Ein weiterer Ab-

---

488 Mademoiselle Navoigille war die Tochter des Geigers Julien oder Hubert-Julien Navoigille le cadet. Sie scheint sich zu einer guten Harfenistin entwickelt zu haben und fand in den Annonces, Affiches et Avis divers von 1798, S. 2151 Erwähnung, siehe Barry S. Brook, *Navoigille*, in: MGG 1962.

489 « Du Goût, de l'Expression, et de la Musique instrumentale en générale. » Kapitel 2 in Genlis Harpe, S. 5–10.

490 Genlis Harpe, S. 17.

491 Genlis Harpe, S. 6.

492 « Au goût et à l'âme », Genlis Harpe, S. 6.

493 « Il faut absolument pour charmer qu'elle soit variée, animée, expressive et brillante. » Genlis Harpe, S. 6.

schnitt behandelt die Auswahl einer guten Harfe. Sie protegiert die neuen Harfen von Erard. Ihre Abbildung der Saiten zeigt einen Umfang von fünfeinhalb Oktaven.

Erst nach vier einleitenden Kapiteln geht es an das Harfenstudium, an die *Manière d'étudier.* Hier beschreibt Genlis einen ausgedehnten und ausgefeilten Studienplan: „Ich rate Anfängern, in mehreren Abschnitten (drei oder vier) von einer guten Viertelstunde am Tag zu üben und dies zwei oder drei Wochen. Anschließend übt man einen Monat in drei Abschnitten von einer halben Stunde. Nach sechs Wochen erhöht man die Übzeit um eine halbe Stunde, im Monat darauf noch einmal um eine Stunde. Schließlich, nach vier Monaten, perfektioniert man sein Repertoire, indem man morgens eine Stunde die schwierigsten Passagen aus den Stücken und aus meinen Übungen und eine Stunde Stücke spielt, also insgesamt zwei Stunden. Anschließend folgen gesondert je eine halbe Stunde Studien von Harmonien in beiden Händen und Beschäftigung mit Blattspiel, macht drei Stunden Übzeit. Abends folge dann eine zweite Übzeit von noch einmal zwei Stunden: anderthalb Stunden an den Stücken und eine halbe Stunde Harmonien. So sollte man sechs Monate studieren. Verfährt man in dieser Art zehn Monate, so wird man eine große Fertigkeit erlangen. Will man noch besser werden, sollte man eine und eine halbe Stunde täglich mehr investieren, und zwar eine halbe Stunde mit Harmonien (was mit der vorangegangenen Zeit eineinhalb Stunden ausmacht), eine halbe Stunde Blattspiel (was eine Stunde insgesamt macht) und eine halbe Stunde präludieren, insgesamt also sechs Stunden. Man fahre so ein Jahr fort und man wird in vierundzwanzig Monaten ein großes Können haben. Wenn man mit einem durchschnittlichen Können zufrieden ist, reichen zweieinhalb Stunden täglich."[494]

Die Methode, die Mme de Genlis in ihrer Schule vorstellt, zeigt auf, wie sie selbst unterrichtete. Sie befürwortet ein Alter von fünf bis sechs Jahren für den Beginn mit dem Harfenspiel. Auch der Erziehungsroman *Adèle et Théodore* be-

494 « Je conseille dans les commencemens de faire étudier à plusieurs reprises (trois ou quatre) und bon quart d'heure chacune pendant quinze jours ou trois semaines. Ensuite à trois reprises d'une demie heure chacune pendant un mois. Au bout de ses six semaines on augmentera le travail total d'une demie heure, le mois d'ensuite on l'augmentera d'une heure. Enfin au but de quatre mois on perfectionnera son répertoire en jouant le matin une heure des passages les plus difficiles de ses pièces et des passages les plus difficiles de mes leçons, et une heure des pièces. En tout deux heures. Après cela une étude à part d'une demie heure toute en sons harmoniques des deux mains, et une demie heure employée à déchiffrer. Ce qui formera une étude de trois heures. Le soir seconde étude de deux heures, une heure et demie pour perfectionner ses pièces, une demie heure de sons harmoniques. Il faut continuer cette étude six mois. On jouera depuis dix et l'on sera déjà d'une très grande force. Si l'on veut atteindre la supériorité, il faut après cette étude ajouter une heure et demie de plus, employée ainsi: une demie heure en sons harmoniques, (ce qui fera avec l'étude précédente conservée une heure et demie) une demie heure de déchiffrer (ce qui fera une heure en tout) et une demie heure à préluder. En tout étude de six heures. Qu'on la continue un an et l'on aura acquis en vingt deux mois un grand talent. Si l'on ne veut qu'un talent agréable deux heures et demie par jour suffiront. » Genlis Harpe, S. 14–15, Übers.: C. S. & Ch. S.

schreibt, wie sich Mme de Genlis den Harfenunterricht junger Mädchen, die natürlich nicht das volle, oben beschriebene Übungsprogramm durchziehen sollen, vorstellt. Das Mädchen Adèle beginnt auf einer kleine (Kinder-)Harfe. Sie liest Noten und verbringt mit Musik, Lektüre und Malerei etwa eineinhalb Stunden am Tag in mehreren Zeitabschnitten. Um die Gleichmäßigkeit der Hände, welche laut Genlis die Perfektion im Harfen- und Cembalospiel ausmacht, zu trainieren, lässt sie Kinder ein Jahr lang die Hände nur einzeln studieren, Jugendliche und Erwachsene immerhin sechs Monate. Jeden Tag werden immer aufs Neue Verzierungen, Rouladen und Passagen geübt, Floskeln, die in einem Stück vorkommen können, und dabei wird verstärkt auf die linke, oft vernachlässigte und daher unkontrolliertere Hand geachtet. Sie meint, dass diese Art des Lernens von Seiten des Kindes nicht allzu viel an Aufmerksamkeit beanspruche und es nicht so sehr ermüde, da nicht so viele Dinge auf einmal wie Notenlesen, Handhaltung, Fingersatz und Zusammenspiel von Melodie und Bass verlangt werden. Genlis konstatiert, dass kein Lehrer bisher ihre Methode übernommen habe, da man damit nicht in fünf oder sechs Monaten einen viele Stücke spielenden Schüler produzieren kann und wohl auch der größte Teil der Eltern unzufriedener wäre, wenn sie sähen, dass ihre Tochter ein Jahr nur Passagen repetiere. Sie verspricht allerdings auch, dass, wer nach ihrer Methode vorgehe, in weniger als drei Monaten die übertreffe, die drei Jahre nach der üblichen Art gelernt hätten. Ein Studium des Akkompagnements mit Kindern lehnt sie ab und möchte dies wegen seiner Abstraktheit erst mit 15 oder 16 Jahren beginnen.[495] Damit spricht sich Genlis für eine nach ihrer Meinung kindgerechte und der kindlichen Auffassungsgabe angepasste Lernmethodik aus und zieht Rückschlüsse aus ihrer eigenen Geschichte als Schülerin.

An die Einleitung schließen sich in Mme de Genlis' Harfenschule 15 Lektionen mit Erläuterungen und Spielübungen an, welche die Sitzposition an der Harfe, das Erkennen der verschiedenen Saiten, die Ordnung der Finger, den Gebrauch der Pedale, Verzierungen, Läufe und Arpeggiengänge über den gesamten Tonraum, Oktav-, Terzen- und Sextengänge, Daumenübungen, Artikulationen, Vibrato, Akkorde und Tempoangaben behandeln. Eingeschoben sind einige Erfindungen und Beispiele, welche auf Casimir zurückgehen sollen.

Die Notenbeispiele haben Ähnlichkeit mit denen der Clavierschulen der Zeit, sie sind speziellen technischen Problemen gewidmet und auf deren Lösung hin ausgerichtet. Daneben ist die Harfenschule durch die zahlreichen allgemeinen Erläuterungen ein aufführungspraktisch wie instrumentengeschichtlich interessantes Dokument.

Im Anschluss an die Methode des Harfenspiels gibt es noch eine *Petite Méthode de Harpe pour apprendre à accompagner et à jouer des petits Airs.* Nach zwölf Übungslektionen, welche Arpeggienübungen und eine Anweisung zu deren Pedalisierung, Vorübungen zu Verzierungen sowie als Abschluss einen Satz zu *Ah! Vous dirai-je maman* mit drei Variationen enthalten, beendet Mme de Genlis ihr Unter-

495 Genlis AT, Lettre 11, S. 57–59.

richtswerk endgültig mit dem Satz: „Nach diesen zwölf Lektionen sollte man noch einen Monat bei einem Lehrmeister seine Studien vervollkommnen. Dann wird man in der Lage sein, allein zu studieren.“[496]

Einige Schülerinnen und Schüler der Mme de Genlis sind namentlich bekannt: Von Mlle d'Orléans und Mlle Navoigile berichtet sie in ihrer Harfenschule, Erstere spiele mit einer Kraft wie sonst kaum eine andere Frau und Letzere, welche drei Jahre bei ihr das Harfenspiel erlernt habe, spiele dieses Instrument derzeit am allerschönsten.[497] Über den Unterricht der Adélaïde d'Orléans berichtet der Erziehungsroman *Adèle und Théodore*. Eine weitere Passage über die erste Unterrichtszeit ist in den Memoiren der Mme de Genlis nachzulesen. Das Mädchen hatte mit fünf Jahren das Spiel auf der Harfe begonnen und spielte nach zwei Jahren oftmals in den samstäglichen Unterhaltungen. Anscheinend übte sie oft stundenlang mit großer Ausdauer.[498] Die ältere ihrer eigenen Töchter war nach den Zeugnissen Mme de Genlis' außerordentlich begabt und spielte nach nur vier Jahren ebenfalls sehr gut auf der Harfe und dem Cembalo.[499] Mme de Genlis' Begeisterung für ihr Instrument war groß und so unterwies sie auch die Tochter ihrer Milchfrau, der sie eigens eine kleinere und handlichere Harfe aus Paris kommen ließ. Weniger erfolgreich war der Musikunterricht bei ihrer Schwägerin. Ihr brachte sie schließlich stattdessen die richtige Orthografie bei.[500]

Der Schüler, der die größte Rolle im Leben der Mme de Genlis spielte, war ihr um das Jahr 1790 herum in Berlin geborene Adoptivsohn Casimir Baecker, dem sie ihre Harfenschule widmete. Sie nahm den Jungen, der eigentlich Friedrich hieß[501], im Jahre 1799 in ihre Obhut und machte ihn zu ihrem ‚Starschüler'. Casimir erlernte das Harfenspiel nach der in der Schule aufgezeigten Methode. Mme de Genlis ermahnte ihn auch in späteren Briefen immer wieder zu Fleiß und ausdauerndem

---

496 « Après ces 12. leçons, il faudra garder encore un mois le maitre pour perfectionner cette étude, ensuite, on sera parfaitement en état d'étudier seul. » Genlis Harpe, S. 65, Übers.: C. S.

497 Genlis Harpe, S. 3.

498 Siehe Genlis Choix, S. 188–189. In ihren *Lecons d'une Gouvernante* geht die Lehrerin ebenfalls, nach zwölf Jahren, die sie sich bereits mit der Erziehung Adelaïdes beschäftigt hatte, auf das musikalische Talent ihres Zöglings ein. « Aussi peut-on dire sans exagération qu'elle est pour son âge un prodige sur la harpe, talent qu'elle ne doit qu'à moi seule, puisque le Valet-de-chambre Musicien qui l'a fait répéter mes leçons, n'a nulle connoissance de cet instrument, & ne sait même pas l'accorder. » Genlis LG, Teil 1, S. 221.

499 Genlis Choix, S. 176–177.

500 GenlisM Bd. 1, S. 240.

501 Siehe Dobronić-Mazzoni, S. 25. Entgegen der Erzählung Genlis' bezeichnet Dobronić-Mazzoni Friedrich Baecker als Waisenjungen.

Üben.[502] Um das Jahr 1808 herum trat der junge Virtuose erstmals in Konzerten auf. Besonders lobte die Kritik, so Fétis, seine brillante und saubere Spielart und die Klangschönheit seines Spiels.[503] Als Achtzehnjähriger war er unter dem Namen *Casimir* in aller Munde. Er komponierte und spielte gern und häufig eigene Werke und Arrangements. Die Kritik eines seiner Konzerte in Straßburg in der AMZ aus dem Jahre 1811 lautet folgendermaßen: „In Strasburg machte Hr. Casimir, ein junger Componist u. Virtuos auf der Harfe in diesen beyden Eigenschaften bedeutendes Aufsehen und grosses Glück. Wie man uns schreibt, übertrift er, als Harfenspieler, besonders in Hinsicht auf Besiegung von Schwierigkeiten, alles, was man gehört hat, und führt namentlich auch sehr schwere Klavierstücke auf seiner Harfe vollkommen aus. Auch dadurch wird seine Erscheinung noch interessant, dass er, als Virtuos, ein Schüler der berühmten, unermüdlich thätigen Schriftstellerin, Mad. de Genlis, ist, welche selbst sehr gut Harfe spielt, und vor kurzem eine *Méthode de Harpe* herausgegeben hat, welche gerühmt wird, aber, ausser einer gefälligen Schreibart, nichts Ausgezeichnetes enthält.“[504]

Nach seiner Rückkehr nach Paris im Jahre 1813 heiratete Casimir Baecker und zog sich ins Privatleben zurück. Er lebte mit seiner Familie in Mantes und führte ein beschauliches Leben, hielt aber engen Kontakt zu seiner Adoptivmutter.[505] Diese liebte den jungen Mann überschwänglich. In den zwischen 1802 und 1830 geschriebenen Briefen wird deutlich, dass sie zeitlebens seine Ratgeberin war und ihre Erziehung (auch nach seiner Eheschließung) niemals beendete. Sie erinnerte ihn daran, dass es wichtig sei, respektvoll, bescheiden, zurückhaltend, diskret und liebens-

---

502 So heißt es etwa in einem undatierten Brief (vermutlich geschrieben im Jahr 1804) Mme de Genlis' an Casimir Baecker: « Allons, mon ami, plus de perte de temps; justifiez par le plus éclatant succès l'espérance de vos amis, de votre mère et du public, et confondez toute cabale. Six heures et demie par jour pendant un mois vous rendront au-dessus de tout ce qu'on peut imaginer. » Lapauze, S. 14–15.

503 Zu Casimir Baecker siehe auch Fétis.

504 AMZ 1811, Sp. 67–68.

505 Einen weiteren Schüler erwähnt Mme de Genlis in einigen ihrer Briefe an Casimir: Alfred Le Maire, ein Kind, das von Casimir adoptiert worden war. Im September 1810 teilte sie Casimir einen Tagesablauf des Jungen mit, beginnend mit dem Aufstehen um halb acht am Morgen und endend mit dem Abendessen um halb zehn. Um zehn Uhr, spätestens viertel nach zehn ging der Junge schlafen. In diesem Tagesablauf werden die Unterrichtsstunden aufgezählt, die Alfred üblicherweise absolvierte. Neben Lesen und Schreiben und genau festgesetzten Ruhezeiten finden sich auch Übzeiten für das Harfenspiel: von elf Uhr an bis zum Mittagessen (vermutlich eine Stunde), dann von viertel nach eins nochmals eine Stunde, schließlich eine weitere Stunde zwischen vier und fünf Uhr. Außerdem gehörte das Kopieren von Musik (eine halbe Stunde von acht Uhr bis halb neun) zum Tagesplan. Sonntags sollte mehr Ruhe gehalten werden. Lapauze, S. 57–58.

würdig zu sein, um in der Gesellschaft Erfolg zu haben.[506] Immer wieder ermahnte sie ihn, treu an die Religion zu denken[507] – spürbare Früchte ihrer eigenen Erziehung durch Mlle de Mars. Sie freute sich an seinen Erfolgen, die, wie sie in ihrer Schule verspochen hatte, durch das genau geplante Übepensum eingetreten waren, sie ließ all ihre Beziehungen spielen, um Konzerte für ihn zu organisieren und sandte ihm Notenmaterial. Die Schwäche für ihren Adoptivsohn ging so weit, dass Casimir, der wohl begabt, aber eher apathisch und inkonsequent veranlagt und weniger fleißig war, als seine Mutter es von ihm erwartete, und gern seinem Vergnügen nachging, ihr in jeder Lage Geld aus der Tasche ziehen konnte. Der Erfolg ihrer Methode zeigt also eine gewisse Ambivalenz.

3.3.4 Unterricht am Hammerclavier

Die neuen pädagogischen Gedanken und die Entwicklung des pianistischen Virtuosentums bedingten auch veränderte Lehrmethoden, die sich in den zahlreichen ausführlichen Etüdenwerken des 19. Jahrhunderts widerspiegeln. Die lehrende Person war nicht mehr alleinverantwortlich für Lehrart und Literaturauswahl, sondern man unterrichtete nach der ‚Schule von', bekannte sich zur Methode eines bedeutenden Künstlers oder Pädagogen. Marie Bigot de Morogues etwa besaß, „obgleich sie selbst komponierte, niemals die Schwäche (wie gewöhnlich die Lehrer), ihre eigenen Kompositionen studieren zu lassen. Diesen, wenn auch klein an der Zahl, wurde die Ehre zu Teil, nach ihrem Tod zum klassischen Repertoire des Instrumentes gezählt zu werden."[508]

Im Vergleich mit den Cembaloschulen fällt auf, dass die Lehrwerke für das Spiel auf dem Pianoforte deutlich weniger Text, dafür aber mehr etüdenhafte Übungsbeispiele enthalten, die oft „nach Schwierigkeitsgrad geordnet" sind. Die Notwendigkeit vieler neuer Schulwerke wird begründet mit der rasch voranschreitenden Weiterentwicklung der Spieltechnik, bedingt durch das neue Instrumentarium. Während die Cembalistinnen wie ihre männlichen Kollegen meist auch Orgeldienste verrichteten und die Schulwerke bis etwa 1780 oftmals ganz allgemein für Clavierinstrumente gedacht sind, zeichnet sich nun eine neue Entwicklung ab. Das Pianoforte hielt Einzug in Häuser, Konzertsäle und auch, zunächst gemeinsam mit

---

506 « Pour réussir dans la société où tu es, sois toujours *respectueux, modeste, réservé, discret, complaisant*. » Undatierter Brief (ca. 1811) Mme de Genlis' an Casimir Baecker, in Lapauze, S. 106–107, hier S. 106.

507 Siehe die Briefe der Mme de Genlis an Casimir Baecker. In einem anderen Brief vom 22. 9. 1810 heißt es beispielsweise in den Abschiedsworten: „Je t'embrasse maternellement. Dieu, la mort et l'Éternité. Honore partout et toujours la religion. » Lapauze, S. 58–61, hier S. 61. Ähnliche Formulierungen finden sich häufig am Ende der Briefe.

508 « Quoique elle ait elle-même composé, elle n'eut jamais la faiblesse, si ordinaire aux professeurs, de faire étudier sa musique; mais ses ouvrages, trop peu nombreux, obtiendront l'honneur posthume de devenir classiques pour l'instrument. » Miel, S. 317, Übers.: C. S.

dem Cembalo, in die Titel der Instrumentalschulen: Der Terminus *clavecin* (Cembalo) taucht immer noch auf, wenn die Tendenz zum Hammerclavier auch bereits deutlich und der Sprachgebrauch mitunter nicht eindeutig ist. Erst kurz vor der Jahrhundertwende verschwand das Cembalo endgültig von den Titelblättern. Die spieltechnischen Änderungen sind aus heutiger pianistischer Sicht eher gering, es sind die Stilistik und die Ansprüche an Instrumentalunterricht, die eine Wandlung erfuhren.

Zu den Einfluss nehmenden Schulen zählten insbesondere die *Methode pour le piano forte* von Ignace Pleyel und Johann Ludwig Dussek aus dem Jahre 1797[509] sowie die Schulen von Louis Adam, die *Méthode nouvelle pour le piano, à l'usage des élèves du Conservatoire*[510], erschienen 1802, sowie die bereits 1798 gemeinsam mit dem Prager Ludwig Wenzel Lachnith veröffentlichte *Méthode ou principe général du doigté pour le forte piano*[511]. Diese Pianoforteschule wurde ebenso wie die von beiden Autoren gemeinsam verfassten *Exercices préparatoires par le piano* (o. J.) vom *Conservatoire national* offiziell für den Clavierunterricht verwendet.

Louis (Johann Ludwig) Adam, seit 1797 Professor für Pianoforte am Pariser *Conservatoire,* war u. a. Lehrer von Friedrich Kalkbrenner, Franz-Joseph (François-Joseph) Hérold und Mlle Renaud d'Allen, später verheiratete Mme de Grammont. Viele Studierende seiner Klasse erlangten künstlerische Anerkennung. Im Jahr 1818 begründete Adam am *Conservatoire* einen Kurs, der den *jeunes filles,* den Schülerinnen, vorbehalten war.

Das Alphabet Pour le Piano von Mme Duhan

Anders als es beim Cembalo der Fall gewesen war, veröffentlichten auch Frauen Lehrwerke für das Spiel auf dem Pianoforte. Mme Duhan scheint nicht nur Clavierlehrerin, sondern auch Musikverlegerin gewesen zu sein.[512] Ihr *Alphabet Pour le Piano* baut, wie gleich aus dem Titelblatt hervorgeht, auf ihrem *Alphabet Musical* auf,[513] das an späterer Stelle beschrieben wird. Die Schule soll in kurzer Zeit zu Fingerfertigkeit, Unabhängigkeit der Hände (womit insbesondere ein deutlicher Anschlag aus dem Fingergrundgelenk gemeint ist) und Sicherheit beim Clavierspiel verhelfen.[514] Dazu dienen 102 Tafeln und 32 Übungsbeispiele, die von einem M^{r}

---

509 Ignace Pleyel, Johann-Ludwig Dussek, *Methode pour le piano forte*, Paris 1797.

510 Louis Adam, *Méthode de Piano du Conservatoire*, Paris 1802.

511 Louis Adam, Ludwig-Wenzel Lachnith [Lachnitz], *Méthode ou principe général du doigté pour le Forte Piano adoptée par le conservatoire de Musique de Paris pour servir à l'Instruction des Elèves dans cet Etablissement*. Die 1. Auflage erschien 1798, eine 2. im Jahr 1801 in Paris. R in Roudet I, S. 75-239.

512 Gardeton, S. 54 nennt Mme Duhan als Verlegerin von Dusseks *Méthode pour le piano.*

513 Mme Duhan, *Alphabet Pour le Piano faisant suite à l'Alphabet Musical composé et dedié à Mademoiselle Adelle Thourin par* Mme *Duhan*, BNF Signatur Vm^{8} s 272.

514 Duhan, *Avis préliminaire,* S. S.A.

L. Jadin komponiert und hier mit Fingersätzen versehen und den entsprechenden Tafeln zugeordnet abgedruckt sind.

Die Methode spiegelt den Unterricht wider, den Mlle Adèle Thourin, der das Werk auch gewidmet ist, bei Mme Duhan erhalten hatte. Demnach reichen, so die Autorin, 28 bis 30 *Leçons* aus, um sicher Clavier zu spielen und ihre Schülerin war bereits nach zwölf *Leçons* im Stande, nach den großen Claviermethoden (gemeint sind wohl Schulen wie die von Adam oder Pleyel-Dussek) zu arbeiten. Mme Duhan legte großen Wert darauf, dass jedes Beispiel erst stumm, d. h. mental geübt werde. Erst wenn auf diese Art alles erfasst ist, sollte man sich ans Instrument begeben.

Der Reihe nach werden zu jeder Dur- und im Anschluss daran zu den (melodischen) Molltonarten jeweils Tonleiter, Intervalle und Arpeggien mit Fingersätzen abgebildet. Die Hände sollen zunächst einzeln, dann zusammen geübt werden. Es folgt die der Tonart zugeordnete *Leçon*. Die Übungsstücke steigen im Schwierigkeitsgrad an; sie behandeln verschiedene Taktarten, Tempi, Rhythmen, Artikulationen und musikalische Charaktere. Meist befindet sich in der rechten Hand eine Melodie, während die linke Hand mit verschiedenen Mustern begleitet.

In gewisser Weise ähnelt Mme Duhans Methode in ihrem Aufbau den Vorstellungen François Couperins: Anhand von Passagen und kleinen Floskeln wird eine Fingerfertigkeit erreicht, die eingebettet in kleine musikalische Übungsstücke zu einem guten Clavierspiel führen sollen.[515]

Der Cours complet pour l'Enseignement du Forté Piano von Hélène de Montgeroult

Besonders eindrucksvoll ist die dreibändige Schule Hélène de Montgeroults. Dieser Musikerin gebührt der Ruhm, als erste Clavierprofessorin am Pariser *Conservatoire national de Musique et de Déclamation* tätig gewesen zu sein. Ihr *Cours complet pour l'Enseignement du Forté Piano conduisant progressivement des Premiers Eléments aux plus Grandes Difficultéz* erschien nach 1812, aber vor 1820 im Druck.

Hélène de Montgeroult widmet einen eigenen Passus der Wahl eines geeigneten Tasteninstruments, die mit Sorgfalt durchgeführt werden soll. Wichtig ist, dass die Claviertasten keine Nebengeräusche beim Spielen verursachen, dass die Mechanik nicht zu leichtgängig ist (das genaue Gegenteil zu den Äußerungen Couperins und Rameaus für den Anfangsunterricht), die Tasten genügend Tiefgang haben und die Dämpfung gut funktioniert. Auf einem guten Pianoforte lassen sich viele Abstufungen mittels des Anschlags erreichen und jede Unregelmäßigkeit des Spielenden

---

515 Schilling ENC und Gaßner nennen insgesamt drei Schulen: Das *Alphabet musical* (s. u.), die *Méthode ou Alphabet pour apprendre le Doigter et posséder en peu de Tems l'Aplomb du Pfte* und das *Alphabet p l. Pfte., et 32 Leçons*, außerdem mehrere Clavierwerke. Sie sind der Meinung, dass ihre Schulwerke Mme Duhan als „eine denkende und geschickte Lehrerin in der Musik, namentlich im Clavierspiele, charakterisiren" (Schilling ENC). Vermutlich haben diese Autoren bereits keines der Werke Mme Duhans mehr zu Gesicht bekommen.

wird sofort hörbar. Man wähle zum Arbeiten immer das beste Instrument, um sich selbst kritisch zu schulen.[516] Die Autorin geht von einem Lernen mit hohem Anspruch aus.

Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Schulen, in denen das Hauptaugenmerk auf einer gleichmäßigen Virtuosität liegt, setzt Montgeroult einen weiterreichenden Schwerpunkt. Ihr erklärtes Ziel ist es, dass das Clavier den Gesang und all die Modulationen imitiere, deren eine gute Stimme fähig ist.[517] Als wichtigstes Mittel dazu sieht die Autorin die Atmung, also die Phrasierung an. Sie vergleicht das Spiel am Pianoforte mit einer Orchesteraufführung mit Gesang: Während das Orchester immer genau im Takt spielt, nimmt sich der Sänger Freiheiten in der Gestaltung seiner Phrase und trifft teilweise nur an deren Ende genau mit dem Orchester übereinander. Beim Clavierspiel entspricht die rechte Hand der Gesangspartie, während die linke gleichsam als Orchester begleitet. Mit jedem Phrasenende des imaginären Sängers kann die rechte Hand ihre Position auf der Tastatur verändern (Lagenwechsel) und gleichzeitig etwa so lange zögern, wie eine Atmung bräuchte.[518] Diese Imitation des Gesangs, eine der Grundregeln barocker Rhetorik im neuen Gewand, bietet laut Montgeroult mehrere Vorteile: Das Volumen des Klanges vergrößert und verbessert sich. Außerdem gewöhnt man sich rasch an ein gutes Legatospiel, welches einen reichen Klang ergibt. Weiterhin ist es durch geschickte Artikulationen und Dynamik möglich, die Akzentuierung einer Stimme nachzuahmen. Dieser Effekt lässt sich durch Ornamentik noch weiter unterstützen.[519]

Montgeroult möchte mit ihrem Lehrwerk Kindern und Jugendlichen, die keine Gelegenheit haben, guten Unterricht zu bekommen und deren Eltern selbst keine musikalischen Kenntnisse besitzen, zu dem verhelfen, „was man heutzutage einen talentvollen Vortrag nennt"[520]. Dazu benötigt man gutes Stilgefühl, Eleganz und einen „großen und edlen Ausdruck".[521] Zu einem guten Clavierspiel gehören damit laut Montgeroult nicht nur die technischen, sondern auch unbedingt die entsprechenden musikalischen Fähigkeiten. Ihre Schule möchte von den ersten Grundbegriffen ausgehend die Lernenden – und damit sind junge Menschen angesprochen – zur Meisterung der größten Schwierigkeiten hinführen. Der Stoff ist dazu in drei Teilbände aufgeteilt. Der erste Band enthält im Anschluss an eine zwölfseitige theoretische Einleitung die elementaren Übungen, mit denen das Clavierspiel begonnen werden soll. Der Schwierigkeitsgrad dieser Übungen wird im ersten wie im zweiten Band kontinuierlich gesteigert und ergänzt durch die „vierzig Etüden, Fugen und

---

516 Montgeroult Bd. 1, S. VI, *Avertissement*.

517 Montgeroult Bd. 1, S. I, *Preface*.

518 Montgeroult Bd. 1, S. I-II, *Preface*.

519 Montgeroult Bd. 1, S. II-III, *Preface*.

520 « Ce qu'on nomme aujourd'hui talent d'exécution », Montgeroult Bd. 1, S. III, *Preface*.

521 « D'un beau style, d'une élégance appropriée à tous les genres, et d'une grande et noble expression », Montgeroult Bd. 1, S. IV, *Preface*.

anderen klassischen Stücke"[522] des dritten Teilbandes. Die Übungen sind in thematische Kapitel unterteilt, denen jeweils ein einführender Text über die zu bewältigenden Schwierigkeiten vorangestellt ist. Der Textteil ist damit im Vergleich zu den übrigen zeitgenössischen Schulwerken außerordentlich hoch. Die Literaturauswahl soll den Geschmack bilden und nicht so niveaulos sein wie viele der Übungen, mit denen man oft Kinder beginnen lässt.[523] Damit spricht sich Hélène de Montgeroult ausdrücklich gegen eine Mechanisierung des Clavierspiels aus.

Hinweise zu spieltechnischen Problemen

Montgeroult bezeichnet die bequemste Körperhaltung als die beste für das Spielen.[524] Man soll in der Mitte des Claviers sitzen. Die bei den meisten Autoren zu lesende Anweisung, dass die Ellenbogen nicht viel höher als die Hände auf der Claviatur zu sein brauchen, setzt Montgeroult noch in den Kontext zur nicht mehr vorteilhaften „alten Methode", welche das Gegenteil vorschrieb und den Gebrauch des Daumens und damit die freie Bewegung der Hand behindert habe.[525]

Die Unabhängigkeit der Finger und ein gleichmäßiges, nicht prinzipiell von der Metrik beeinflusstes Spiel treten auf dem Hammerclavier mehr und mehr in den Mittelpunkt der technischen Unterweisung. Die Hand nimmt im Laufe der Zeit eine immer flachere Position ein. Laut Montgeroult sollen die Handrücken etwas höher als die Ellenbogen sein. Der Erläuterungstext zu einer Abbildung mit Händen in der gewünschten Haltung informiert außerdem darüber, dass der Daumen „ganz unter den Zeigefinger gestreckt" und an allen Gelenken gerundet sein soll. Die Finger sind leicht gestreckt, nur das zweite Glied ein wenig gerundet. Der Anschlag erfolgt mit der Fingerkuppe, keinesfalls mit dem Nagel. Nur der fünfte, der kürzeste Finger ist gänzlich gestreckt und soll zusammen mit dem Daumen einen doppelten Stützpunkt der Hand bilden. Die Hände sind so weit in die Tastatur hineingeschoben, dass die Finger auf den Obertasten stehen können, ohne dass die Position der Hände gestört wird.[526] Damit sind vorrangig zwei Unterschiede zur früheren Technik formuliert: die geringere Handwölbung und die weiter in die Tasten geschobene Handposition.

Ein durchgängiges Legatospiel wird zum Normalfall. Eine ruhige Position des Körpers und des Spielapparates sind weiterhin äußerst wichtig und entsprechen den ästhetischen Vorstellungen der Zeit. Da die Claviaturen der frühen Hammerflügel sehr leichtgängig sind, verbieten sich größere Spielbewegungen von selbst, will ein sauberes Spiel gewährleistet sein. Schultern und Oberarm bleiben am Spiel unbetei-

---

522 « La Troisième partie toujours progressive, arrive aux plus grandes difficultés de l'art, et contient outre quarante Etudes, des Fugues et autres morceaux dans un genre classique. » Montgeroult Bd. 1, S. V, *Avertissement*.

523 Montgeroult Bd. 1, S. V, *Avertissement*.

524 Montgeroult Bd. 1, S. VI, *Avertissement*.

525 Ebd.

526 Montgeroult Bd. 1, S. VII, *Avertissement*.

ligt. Auch Montgeroult stellt einen Zusammenhang zwischen Anschlag und Haltung her: Die nötige Kraft für den Anschlag kommt ganz aus der Hand und nicht aus anderen heftigen Bewegungen des Handgelenks oder aus dem Arm. Letztere sind sorgfältig zu vermeiden.

Fingersatzregeln

Anweisungen zum Fingersatz geben Pleyel und Dussek in einem ausführlichen, *Regles pour le Doigter* (Regeln für den Fingersatz) betitelten Kapitel.[527] Sie betreffen vor allem Tonleitern und gleichen nicht mehr dem in den meisten Cembalotraktaten beschriebenen alten Fingersatz mit guten und schlechten Fingern, sondern den aus unserer Sicht modernen Fingersätzen. Von den Skalenfingersätzen leiten sich alle anderen Passagen ab. Terzentonleitern können noch mit dem alten Fingersatz (2. und 4. Finger seitlich versetzt) oder modern gegriffen werden. Die erste Art wird als brillant, die zweite als gebundener und folglich zarter bezeichnet.[528] Arpeggienähnliche Gänge leiten ihre Fingersätze von den entsprechenden Akkorden ab. Bei Frédéric Thiéme[529] wie auch bei Anton Bemetzrieder[530], beide Werke von 1796, findet man zusätzlich Fingersätze für chromatische Tonleitern. Viguerie, ebenfalls von 1796, beschreibt den stummen Fingerwechsel als wichtiges Mittel in „akkordischen und gebundenen Stücken.“[531] Neu sind Repetitionsübungen, wie sie beispielsweise 1797 bei Nonot[532] zu finden sind.

Montgeroult bezeichnet allgemein den Fingersatz als den Besten, welcher „den schönen Händen die Anmut bewahrt, welche die Natur ihnen gegeben hat und die anderen verschönert“. Mit diesem Fingersatz lassen sich alle Schwierigkeiten mit der größten Leichtigkeit und dem geringsten Bewegungsaufwand ausführen.[533] Entscheidend für die Auswahl des Fingersatzes ist, dass er die Schwächen des Instruments, „das Hämmern, die Trockenheit und Kleinheit des Tons“[534] überwindet,

---

527 Pleyel/Dussek, S. 18–40.

528 Pleyel/Dussek, S. 31–32.

529 Frédéric Thiéme, Principes abrégés de musique pratique pour le Forté Piano avec Gammes Exercices, Préludes et Airs Connus disposés Méthodiquement et en forme de Leçons pour parvenir en peu de temps à la Connoissance du doigté de cet Instrument pour les Tons les plus usités de la Musique Moderne suivie de Six Petites Sonates formées d'Airs connus, Rouen 1796, S. 9, R in: *Roudet I*, S. 171–210.

530 Anton Bemetzrieder, Nouvelles leçons de clavecin ou piano-forte, Paris ca. 1796, S. 6, R in: *Roudet I*, S. 111–122.

531 « Il est essentiel de s'accoutumer aussi à substituer un doigt à la place d'un autre, sans relever la touche; cela facilite surtout l'exécution de la musique qui est dans le genre harmonieux et lié. » Bernard Viguerie, L'Art de Toucher le Piano-Forte, Paris ca. 1796, S. 8, R in*: Roudet I*, S. 123–161.

532 Nonot, S. 18-21.

533 Montgeroult Bd. 1, S. VII, *Avertissement*.

534 « Le martelé, la sécheresse, l'exiguïté du son », Montgeroult Bd. 1, S. VII, *Avertissement*.

denn diese Eigenschaften sind nicht geeignet zum Ausdruck von Emotionen auf dem Pianoforte. Da die Klänge möglichst dicht werden sollen – man bedenke den zarten und besonders in der Höhe oft wenig tragfähigen Ton dieser Instrumente – ist eine gute Bindung, also ein deutliches Legato- bzw. sogar Überlegatospiel unerlässlich. So kann laut Montgeroult nicht nur das Klangvolumen vervierfacht, sondern auch die Möglichkeit der Klangdifferenzierung gesteigert werden.[535] Weiter heißt es: „Die Kleinheit des Tons kommt daher, dass die Tasten nicht GEFÜHLT, sondern GESCHLAGEN werden. Die Finger haben also nicht das Gefühl, dass es sich wirklich um eine Berührung handelt." Anschlagskunst und Fingersatz ermöglichen ein differenziertes Spiel und bewirken laut Montgeroult, „dass das Piano […] seine Vorzüge und Effekte völlig verändert."[536]

Die Übungsbeispiele

Allgemein werden die Übungsbeispiele zahlreicher und sind in der Regel sehr technisch ausgerichtet. So schließen sich etwa an sieben Seiten Einleitung bei Adam/ Lachnith 13 Seiten mit Tonleitern in Dur und Moll an; es folgen Übungsvarianten und Passagen in Achteln, Triolen und Sechzehnteln in unterschiedlichen Tonarten, Oktavenübungen, Tonrepetitionen, Arpeggien, Etüden zum stummen Fingerwechsel, Verzierungen sowie Beispiele zum Überschlagen der Hände anhand gebrochener Arpeggien über mehrere Oktaven.

Montgeroult betont, dass es wichtig sei, erst die sieben ersten Folgen des ersten Bandes der Schule vollständig zu beherrschen, ehe man mit dem zweiten Teil beginnt. Täglich soll drei Stunden, aufgeteilt in zwei Übephasen, exerziert werden. Dies hält sie für ausreichend, damit ein Kind von sieben Jahren im Verlauf eines Jahres diesen Stand erreichen kann.[537] Von Kindern wird anfangs kein allzu großer Ausdruck erwartet. Wichtig ist, dass man das Alter und die dafür angemessenen Leidenschaften berücksichtigt. Alles andere wäre lächerlich und schockierend und würde einen schlechten Einfluss auf die weitere Geschmacksbildung haben. Kinder sollen zu einem natürlichen Ausdruck und einer guten Ausführung angeleitet werden: „Man lasse sich den Schüler also bis zum Jugendalter nur mit dem mechani-

---

535 Montgeroult Bd. 1, S. VII, *Avertissement*.

536 « L'exiguité du son vient de ce que les touches ne sont pas SENTIES mais FRAPPÈES. Les doigts, alors, sont privés d'un sens qui agit réellement sur la touche. La grande quantité de son, dépend donc de l'art avec lequel on sait, par un bon doigté, soutenir la note, soit en la pressant fortement après qu'elle a résonné pour en prolonger la vibration, soit en s'étendant moëlleusement sur une succession de notes sans les quitter; ce procédé est un des secrets de la grande exécution, et il est vrai de dire que le Piano joué ainsi, change absolument de qualité et d'effets. » Montgeroult Bd. 1, S. VII, *Avertissement*. Eine weitere Begründung für das Legatospiel liegt natürlich im Vergleich mit der Singstimme.

537 Montgeroult Bd. 1, S. VIII, *Avertissement*.

schen Teil des Spiels beschäftigen und mit den verschiedenen in der Musik angezeigten (notierten) Abstufungen. Dies soll er täglich üben.“[538]

Im ersten Band von Hélène de Montgeroults Clavierschule gibt es insgesamt 972 Übungen, welche in 17 Folgen oder Abschnitte unterteilt sind, die sich verschiedenen Problemen der Spieltechnik widmen. Es gibt Übungen zum Anschlag, zur Steigerung des Tempos, zu Arpeggien, Oktav- und Terzgängen, zur Abwechslung der Hände, zu gehaltenen Noten für die Unabhängigkeit der Finger, zu Artikulationen, Synkopen und Verzierungen. Montgeroult spricht sich gegen den allgemein üblichen Beginn mit Tonleitern aus, zu denen eine Veränderung der Handposition (aus dem Fünftonraum heraus) zu einem Zeitpunkt von Nöten ist, da die richtige Haltung noch nicht verinnerlicht ist.[539] Dem Daumenuntersatz kommt eine so entscheidende Bedeutung zu, dass die Einrichtung der Hand vor Erlernung dieser wichtigen Technik als grundlegend betrachtet wird.

Jede Übung soll sehr langsam einstudiert werden (für Montgeroult die beste Methode um zu lernen, später schnell zu spielen), wobei der Daumen und der kleine Finger ihre Tasten beständig halten. Jede Note soll „mit Kraft, doch ohne zu klopfen“[540] angeschlagen werden. Auch bei kräftigem Anschlag darf das Tastengefühl nicht verloren gehen. Zunächst sollen die Hände einzeln geübt werden und anschließend zusammen. Dies fördert die Unabhängigkeit der Finger, deren absolut freie Beweglichkeit das erste und wichtigste Ziel ist. Die folgenden 93 ein- bis zweitaktigen Übungen der ersten Lektion erscheinen in Tonarten mit bis zu sieben Vorzeichen und verwenden verschiedenste Fingerkombinationen. An der ersten Übung wird verdeutlicht, wie das Tempo allmählich gesteigert werden soll: Nach einer Notation in Vierteln erscheint dieselbe Tonfolge in Achteln, Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln. Es schließen sich 214 Tonleiterübungen in allen Dur- und Molltonarten über ein und zwei Oktaven an, in denen verschiedenste Handbewegungen erlernt werden. Dabei soll besonders auf den Daumen geachtet werden. Jede überflüssige und ruckartige Handbewegung ist zu vermeiden. Die nächsten 113 Übungen erweitern die Handrückung durch seitliches Versetzen und Fortrücken in Passagen und Arpeggien, *Batteries* genannt. Langsam tauchen einige Beispiele auf, die speziell auf clavieristische Klangeigenschaften eingehen, dynamische Angaben fehlen jedoch gänzlich. Die dabei erscheinenden Doppelgriffübungen verlangen eine hohe Flexibilität der Hand und reichen bereits an hohe Schwierigkeitsgrade heran.

---

538 « On laissera donc l’élève s’occuper uniquement, jusqu’à son adolescence, du mécanisme de son jeu et des diverses nuances indiquées dans la musique qui sera l’objet de son travail journalier. » Montgeroult Bd. 1, S. VIII, *Avertissement*. Übers.: C. S.

539 Montgeroult Bd. 1, S. 2, *Premiere Partie, Exercices préliminaires, Ire. Suite d’Exercices*.

540 « Il touchera la note avec fermeté, sans pourtant la taper », Montgeroult Bd. 1, S. 2, *Premiere Partie, Exercices préliminaires, Ire. Suite d’Exercices.*

Systematisch wird der Bewegungsduktus erweitert. Das 5. Kapitel beschäftigt sich mit der Steigerung des Spieltempos; dabei ist auf absolute Gleichmäßigkeit zu achten. Unter die 88 Übungsbeispiele sind, wie in den anderen Kapiteln auch, immer wieder kurze Erläuterungen eingeschoben. Ab Übung 45 wird das Spiel in Oktaven von kleinen Imitationen und parallelen Gängen in Sexten oder Dezimen unterbrochen. Das 6. Kapitel beschäftigt sich mit gebrochenen Arpeggien in Parallel- und Gegenbewegung und dem Oktavenspiel. An dieser Stelle kann laut Vorwort parallel mit dem zweiten Band begonnen werden.

Im ersten Band schließen sich 49 Übungsbeispiele zum Erlernen gebundener Terzgänge und ein Kapitel zu Arpeggien und Handkreuzungen an. Nach zehn Vorübungen, in welchen die Hände abwechselnd spielen, gibt es solche, in denen eine Hand jeweils um die andere begleitende herumspringt. In einem weiteren Schritt springt die eine Hand zwischen Doppelgriffe der anderen. Das 10. Kapitel widmet sich der Unabhängigkeit der Finger bei gleichzeitiger Fesselung der Hand durch eine oder mehrere gehaltene Noten, allerdings ohne stumme Fingerwechsel, sodass kein vollständiges Legato entsteht. Im folgenden Kapitel werden Seitenbewegungen der Hände in gleichen und unterschiedlichen Intervallfolgen und akkordisches Spiel (mit bis zu fünf Tönen in einer Hand) erarbeitet. Darauf folgen in Kapitel 12 Übungsbeispiele mit punktierten Noten. Dabei sollen sowohl die punktierte als auch die nachfolgende kürzere Note artikuliert werden. Kürzere Artikulationen werden an Beispielen wie Bögen oder in einem durch kurze Pausen durchbrochenen Satz geübt. In der 34. Übung, der letzten dieses Teils, tauchen erstmals Keile auf. Im nächsten Abschnitt, der in 23 Übungen Synkopen behandelt, geht es vorwiegend um deren dynamische Inhalte, ein *crescendo* und einen damit verbundenen höheren Druck des Fingers auf die Taste in Abhängigkeit von Harmonie und Metrum.

Kapitel 14 geht ausführlich auf verschiedene Artikulationen, legato und staccato, ein. Gebundene Noten verlangen demnach große Anschlagsdelikatesse. Die erste Note wird gehalten (betont), die letzte Note unter dem Bogen locker abgesprungen, wobei der Finger die Taste nur streift. Daher gleitet die Hand gleichsam über das Clavier, ohne sich jemals zu heben. Beim Staccato ist darauf zu achten, dass die Noten so angeschlagen werden, dass ihre Schwingungen sich mit denen der nächsten Note verbinden, der Klang also nicht zu trocken ist. Dazu ist es wichtig, einen geeigneten Fingersatz zu verwenden, der es auch ermöglicht, den Tönen Farbe zu geben. Nur ein wirklich guter Fingersatz gibt einer Folge von Zweier- oder Dreierbindungen ihre wahre Nuancierung. Der optimale Klang entsteht, wenn man auf dem Pianoforte das Martellato der Streichinstrumente nachzuahmen sucht. Dazu wird entweder die Taste mit einer plötzlichen Bewegung angeschlagen und gleichzeitig die Fingerspitze unter die Hand zurückgezogen oder man gibt der Taste einen kleinen, trockenen Stoß und lässt dann den Finger fast senkrecht in die Ausgangsposition zurückfallen.[541] Im 15. Kapitel folgen 71 Stücke zu Trillern (*Cadences)*

---

[541] Montgeroult Bd. 1, S. 200, *Premiere Partie, Exercices préliminaires, 14me. Suite d'Exercices.*

und Doppeltontrillern (*Tremendo).* Triller bilden laut Montgeroult den schwierigsten Teil der Claviertechnik, da sie gleichzeitig der Kraft, der Geschmeidigkeit, der Geschwindigkeit, Gleichmäßigkeit und Unabhängigkeit der Finger[542] bedürfen. Sie beginnen immer auf der oberen Nebennote und enden mittels eines (nunmehr) obligatorischen Nachschlages auf der Hauptnote. In Kapitel 16 geht es um „kleine Noten“ *(Petit Notes)*, Vorschläge und Vorhalte. Diese dienen dazu, den Melodien Farbe und Kolorit zu verleihen und ihren emotionalen Gehalt zu verstärken. Entsprechend richtet sich die Ausführung der kleinen Note(n) nach dem Charakter der jeweiligen Stelle. Das letzte Kapitel zeigt anhand einer *Cara negli occhi tuoi* betitelten Arie des italienischen Komponisten Nicola Antonio Zingarelli mit Variationen von Tommaso Marchesi verschiedene Möglichkeiten der adäquaten Ornamentierung einer Melodie auf dem Pianoforte.

Kennzeichnend für den ersten Band der Clavierschule Montgeroults ist eine ungeheure Fülle an Übungsmaterial, dass jedes Kapitel von sehr leichten bis zu höchst anspruchsvollen Beispielen führt, wie sie auch heute noch in den schwersten Klavieretüdensammlungen zu finden sind. Dynamische und interpretatorische Angaben fehlen völlig. Es geht um ein Fingerexerzitium, um technische Gewandtheit und ein Umsetzen musikalischer (charakterlicher) Inhalte über die Anschlagskultur.

Da bereits nach etwa einem Jahr parallel zu diesen technischen Übungen mit dem zweiten Band der Clavierschule begonnen werden soll, bleiben diese Inhalte nur im allerersten Zeitraum unberührt, stehen sie doch im zweiten und dritten Teil des Lehrwerks deutlich im Vordergrund. Es mangelt nicht an musikalischen Anweisungen. Enthalten sind im zweiten Band insgesamt 70 klangvolle Etüden, deren Übungszweck entweder für die eine, die andere oder beide Hände bestimmt sind. So geht es z. B. um die Verdeutlichung einer auf beide Hände aufgeteilten Melodie in gebrochenen Akkordtönen (Etüde Nr. 5), um melodisches und gleichmäßiges, klanglich ausgewogenes Terzenspiel (Etüde Nr. 12) oder um Triller und Synkopen (Etüde Nr. 70). Die Bände der Clavierschule sind damit deutlich aufeinander abgestimmt. Jeder Etüde ist eine Tempoangabe *(d'après le Métronom de Maelzel)* vorangestellt, zu jeder Nummer erfolgt eine verbale Erläuterung zur gewünschten Ausführung, über die zu erwartenden Schwierigkeiten und das Ziel dieser Übung. So heißt es z. B. zu Nr. 51, der „zehnten Etüde für die linke Hand“: „Diese Etüde gibt Gelegenheit zu sehr häufiger Anwendung der ersten, gleichzeitig wichtigsten Regel über die Einrichtung der Hand, nämlich den Daumen unhörbar unterzusetzen. Der Schüler wird dieses Ziel erreichen, wenn er oft und aufmerksam die Tonleitern des ersten Teils dieses Werkes gearbeitet hat. Unter dem Gesichtspunkt des Ausdrucks bietet dieses Stück eine schwierig zu fassende Schattierung. Spielt man die Noten von Oberstimme und Bass zu exakt übereinander, wird die Melodie davon trocken. Auf der anderen Seite resultiert aus einer zu starken Trennung ein affektierter Ausdruck, der dem Stück seinen Zusammenhang und seine Intention nimmt. Wir be-

542 « La force, la souplesse, la rapidité, l'égalité et l'indépendance des doigts. » Montgeroult Bd. 1, S. 206, *Premiere Partie, Exercices préliminaires, 15me. Suite d'Exercices.*

trachten das Stück demzufolge als sehr geeignet, um das musikalische Talent des Schülers zu testen. Der Bass muss exakt im Takt gespielt werden und so gebunden wie möglich. Der Ausdruck der Melodie darf nur von einer leichten Veränderung des Taktes in der rechten Hand herrühren.“[543]

Der dritte Band setzt diese Art der Etüden fort, sodass mit dem zweiten und dritten Band insgesamt 114 von der Autorin selbst komponierte Etüden als musikalisches Spielmaterial zusätzlich zu den Übungen des ersten Bandes zur Verfügung stehen. Hinzu kommen noch drei Themen mit Variationen von Händel, ein Kanon, drei Fugen, ein *Thême varié dans le genre moderne* und eine Fantasie. Mit ihrem dreibändigen *Cours complet pour l'Enseignement du Forté Piano* legte Hélène de Montgeroult also ein groß angelegtes, systematisch aufgebautes und durchdachtes Übungswerk vor. Die zugrunde liegende Claviertechnik ist noch die des ausgehenden 18. Jahrhunderts, doch die Art der Vermittlung ist neu.

Laut den Berichten des Barones de Trémont, eines engen Freundes Hélène de Montgeroults, ist die Entstehung der Clavierschule einem Freundschaftsbeweis zu verdanken: Ein namentlich nicht genannter Freund – möglicherweise er selbst – , der den Sommer bei der Musikerin auf dem Lande verbrachte, lehrte sie die italienische Sprache, sie erteilte ihm im Gegenzug Clavierstunden. Die einzelnen Lektionen sollten anhand von Kompositionen Mme Montgeoults einerseits technischen Fortschritt bringen, andererseits, unterstützt durch die schriftlichen Erläuterungen, unterschiedliche musikalische Charaktere lehren und dies so, dass auch Kinder danach lernen konnten.[544] Sicher geht dieses ausgearbeitete, durchdachte und ineinandergreifende Konzept nicht nur auf die Erfahrungen eines Sommers zurück, sondern spiegelt eine langjährige Berufspraxis, vielleicht auch den bereits seit Längerem gehegten Plan zu einem Lehrwerk wider. „Mme de Montgeroult lehnte es lange ab, ein Werk drucken zu lassen, das sie aus Zuneigung, ohne Blick auf eine breite Öf-

---

543 « Cette étude fournira l'accasion de faire très fréquemment l'application de la première, comme de la plus importante règle du mécanisme de la main, qui est de passer le pouce d'une manière insensible. L'élève aura atteint ce but s'il a travaillé souvent et avec attention les exercices de Gammes de la première partie de cet ouvrage. Sous le rapport de l'expression, ce morceau offre une nuance difficile à saisir. Si l'on fait marcher avec trop d'exactitude les notes de dessus avec la basse, le chant en contractera de la sécheresse; et d'un autre còté, si on les sépare trop, il en résultera une affectation d'expression, qui enlévera au morceau son ensemble et son intention. Nous le considérons donc comme très propre à éprouver le talent musical de l'élève. Il faut que la basse soit jouée exactement en mesure, et le plus lié possible. L'expression du chant ne doit produire qu'une légère altération dans quelques mesures de la main droite. » Montgeroult Bd. 2, S. 144, N°. 51, *10me. Etude de main gauche, Pour parcourir le clavier d'une manière liée. Observations*. Übers.: C. S. & Ch. S. Montgeroult bezieht sich hier auf das bereits im *Avertissement* am Beispiel einer Orchesteraufführung mit Gesang beschriebene Rubato.

544 Trémont, S. 755.

fentlichkeit komponiert hatte. Sie entschloss sich dazu erst 1812, glaube ich“[545], so noch einmal der Baron de Trémont. Dies ist die genaueste Jahresangabe, die uns zur Entstehung des *Cours complet pour l'enseignement du forte-piano* vorliegt. Allerdings erwähnt Grétry bereits 1797, dass Mme Montgeroult ihre „Unterrichtserfahrungen“ aufgezeichnet habe.[546] Wahrscheinlich verwendete sie ihre Etüden auch im Unterricht mit den Studenten am *Conservatoire nationale*. Da die Clavierschule 1820 bei Janet et Cotelle *au dépôt légal* am 1. Februar und in der *Bibliographie de la France* am 5. Februar angezeigt[547] ist, wäre der Druck erst zwischen 1812 und (allerspätestens) Anfang 1820 anzusetzen. Die Zeitschrift *Le Dilettante* stellt im Jahr 1833 in einem *De l'Education musicale des femmes* betitelten Artikel die Clavierschule Montgeroults auf eine Stufe mit den Lehrwerken Muzio Clementis, Daniel Steibelts, Benoît-Auguste Bertinis, Frédéric Kalkbrenners und Ignace Moscheles'.[548]

Besonders interessant ist im Zusammenhang mit der Rezeption der Clavierschule Hélène de Montgeroults das Zeugnis Antoine-François Marmontels. Dieser war seit 1827 Gesangsschüler am *Conservatoire* und studierte Clavier in der Klasse Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermanns. 1837 wurde er zum Gesangslehrer am *Conservatoire* ernannt, vertrat 1846 Henri Herz als Clavierdozenten und trat 1848 die Nachfolge seines Lehrers Zimmermann an. Er war einer der angesehensten Professoren des Instituts und hinterließ ein musikalisches wie literarisches Œuvre mit größtenteils didaktischem Hintergrund. Marmontel berichtet: „Es war die Methode von Mme de Montgeroult, nach der ich vor mehr als fünfzig Jahren mit dem Clavierspiel begonnen habe. Dieser zeitliche Abstand könnte glauben machen, dass der theoretische Teil und die ästhetischen Betrachtungen dieses Werkes mittlerweile überholt seien. Es ist indessen nicht so, und, um nur eines von tausend Beispielen zu nennen, brauchen wir uns nur einige Ratschläge aus dem Vorwort der Autorin anzusehen. Ihre Grundsätze über die Phrasierung sollten jedem der lärmenden Virtuosen heutzutage gegenwärtig sein, die oft anscheinend nur das eine Ziel kennen, ihr Können zur Schau zu stellen, indem sie durch ihre Muskelkraft Saiten und Hämmer ruinieren.“[549] Er zitiert eine Passage des Vorwortes und lobt besonders Mont-

---

545 « Mad^e^. de Montgeroult se refuse longtems a faire graver un œuvre composée par affection, sans vüe de publicité. Elle ne s'y détermina je crois que vers 1812. » Trémont, S. 755, Übers.: C. S. & Ch. S.

546 Grétry Bd. 3, S. 373. Siehe auch das Kapitel *Ausbildung*.

547 Bouton/Gétreau, S. 74.

548 De L'education des Femmes, in: *Le Dilettante: Journal de musique* 1833, Bd. 1 Nr. 5 (20. 10., S. 1–2), Nr. 6 (27. 10., S. 1–2) und Nr. 7 (3. 11., S. 1–2), Angabe nach Johnson, S. 22.

549 « C'est par la méthode de Mme de Montgeroult que j'ai commencé, il y a plus de cinquante ans, l'étude du piano. Cette date pourrait faire croire que la partie théorique et les considérations esthétiques en sont entièrement surannées. Il n'en est rien cependant, et, pour ne citer qu'un exemple entre mille, nous ne pouvons mieux faire que de transcrire, quelques lignes des conseils donnés par l'auteur dans la préface de son

geroults Weg, das singende Clavierspiel zu erlernen, die Imitation der Gesangsstimme, also nicht die rein mechanische, sondern eine musikalische Erziehung. „Besser kann man es nicht ausdrücken. Das ganze Vorwort ist mit derselben Klarheit und demselben guten Menschenverstand abgefasst. Die Methode steigt im Schwierigkeitsgrad kontinuierlich von den Grundprinzipien bis zu den größten Schwierigkeiten an. Dieser dreibändige Kurs enthält nicht nur zahlreiche mechanische Übungsbeispiele und die Basis all dessen, was zu einer guten Ausführung notwendig ist, sondern auch die Grundlagen zur Akzentuierung, Ornamentierung und zur Geschmacksbildung und all dies mit einem vollkommenen Gefühl und einem Verstand voller Eklektizismus[550], wie es zu einer praktischen Methode gehört, welche die erreichten Fortschritte zusammenfasst. Besondere Kapitel behandeln die Klangbildung, geschmackvolle und ausdrucksstarke Noten. Sie sind sorgfältig und ausführlich geschrieben und bilden eine exzellente Grundlage für die Betrachtungen der Lehrer wie der Schüler.“[551] Mit ihren Ausführungen beweist die Autorin des *Cour complet pour l'enseignement du forte-piano* seiner Meinung nach die Beobachtungsgabe und Analysefähigkeit, welche wahre Professoren ausmachen.[552]

Trotz all dieses Lobes verkaufte sich das Lehrwerk nicht gut. Es war zu ausgedehnt, zu kostspielig und in seinen Anforderungen für die meisten bürgerlichen Haushalte des 19. Jahrhunderts zu hoch gegriffen.

Weitere Schulwerke

Die im Jahre 1800 im *Journal de Paris* angekündigte Pianoforteschule einer Mme Hutin ist leider verschollen.[553] Lediglich die Anzeige vom *2.me Jour complémentaire* des Jahres VIII zeugt noch von ihrer Existenz. Hier heißt es: « *MÉTHODE*

---

cours. Ses axiomes sur le ‚bien dire' devraient être présents à la pensée des virtuoses tapageurs qui semblent n'avoir qu'un but l'étalage de leurs forces musculaires, brisant cordes et marteaux pour faire montre de talent. » Marmontel S. 258. Übers.: C. S. & Ch. S.

550 Eklektizismus: mechanische Vereinigung zusammengetragener Gedanken- und Stilelemente.

551 « On ne peut mieux dire. La préface entière a la même netteté et le même bon sens; quant à la méthode, elle conduit progressivement des principes élémentaires aux plus grandes difficultés. Le cours, divisé en trois volumes, renferme non-seulement de nombreuses formules de mécanisme et tout l'arsenal des traits qui forment la base d'une bonne exécution, mais encore les principes d'accentuation, d'ornementation et de goût, étudiés avec un sentiment parfait et l'esprit d'électisme que convient à une méthode pratique condensant et résumant les progrès accomplis. Les chapitres spéciaux traitant de la sonorité, des notes de goût, de l'expression, sont écrits avec un soin minutieux, et offrent des bases excellentes à l'observation des maîtres, comme à celle des élèves. » Marmontel, S. 259, Übers.: C. S. & Ch. S.

552 Marmontel, S. 258.

553 Siehe Lescat, S. 173. Hier heißt es *Localisation inconnu*. Sämtliche Anfragen an Bibliotheken und RISM-Stellen blieben leider ergebnislos.

simple & facile pour vaincre en peu de temps, toutes les difficultées de Piano-Forté, par M.me HUTIN, professeur de Musique, rue de faubr Honoré, n.o 20, maison du charcutier. – Prix 2'. »[554]

Unter Marie Bigots drei veröffentlichten Opera befindet sich zwar keine Schule, wohl aber eine *Suite d'études,* ähnlich den Etüden Clementis, Cramers oder Chopins. Es handelt sich um sechs musikalisch attraktive Kompositionen, jede bestimmten technischen Problemen wie etwa schnellen kleinen Fingerbewegungen, Handgelenksdrehungen, der Gleichmäßigkeit in langen Passagen, Oktavenspiel, lockeren Artikulationen oder Skalen mit gefesselten Fingern zur Stärkung der Außen- oder Innenhand gewidmet. Der Druck ist im Vergleich mit früheren Noteneditionen reich mit interpretatorischen Zeichen versehen. Klanglich sind die Etüden nur noch auf dem Hammerclavier zufriedenstellend darstellbar.[555]

3.3.5 Theoretischer Unterricht

Im Gegensatz zu den frühen deutschen Instituten waren am Pariser *Conservatoire* von Anfang an auch Frauen in den Instrumentalklassen vertreten. Für die weiblichen Studierenden gab es eigene Kurse, für die Lehrerinnen benötigt wurden. So kam es, dass ein Teil der ehemaligen Studentinnen hier Stellen erhielt, ein anderer Teil begann eine private Lehrtätigkeit. Die von Frauen verfassten theoretischen Werke, die im Druck erschienen, richten sich denn auch genau an diese Zielgruppe: an Kinder und junge Frauen.

Die Lettres sur la musique von Mme Cœdès

1806 erschienen die *Lettres sur la musique, avec des exemples gravés*[556] von Mme Cœdès, geborene Lechantre. Dies Buch enthält auf 84 Seiten vier Briefe, deren erster eine allgemeine Einleitung enthält, der zweite von den Grundlagen der Musik und der dritte von der Harmonielehre handelt und der vierte schließlich Unterrichtsmethodik zum Inhalt hat.[557] Die beschriebene Claviertechnik ist eher retardierend und steht keineswegs im Zentrum der Schrift.

Laut Fétis war Mme Cœdès *Professeur de musique* in Paris und hatte das Clavierspiel bei Jean-Baptiste-Léopold-Bastien Désormery und Harmonielehre bei Jean-Joseph (?) Rodolphe studiert.[558] Im Vorwort beschreibt sie die Entstehung ih-

---

554 JdP 19. 9. 1800.

555 Eine Neuausgabe, hrsg. von Calvert Johnson, erschien 1992 in der Reihe *Historical Women Composers for the Piano: Marie Bigot*, Vivave Press 1992. Originaldruck in BNF.

556 *Lettres sur la Musique, avec des exemples gravés par Madame Cœdès*, Paris 1806, BNF Signatur V-5225.

557 Siehe Fétis und Lichtenthal Bd. 4, S. 116. Letzterer nennt die Autorin « Madame Coeder ».

558 Siehe den Artikel *Cœdès* in Fétis.

rer *Lettres sur la musique*: Sie waren ursprünglich an eine Freundin und Mutter gerichtet, die zurückgezogen auf dem Lande lebte und sich ganz der Erziehung ihrer Töchter widmete. An eine Publikation sei nicht gedacht gewesen. Auch die gedruckte Ausgabe richtet sich an Mütter, die „einen sicheren und leichten Führer“[559] suchen, wenn sie auf dem Lande keine guten Lehrmeister vorfinden und somit ihre Kinder selbst in der Musik unterrichten. Diese Idee erinnert an Mme de Genlis' Erziehungsroman *Adèle et Théodore.* Die vermittelten Kenntnisse sollen das Erlernen der allgemeinen musikalischen Grundregeln und der Harmonielehre ermöglichen und damit zu einer korrekten und brillanten Spielweise auf dem Pianoforte verhelfen. Die veröffentlichten Texte seien Kopien von Briefen, welche sie selbst an ihre Tochter zur Unterweisung ihrer Enkelin geschrieben habe. Im ersten Brief spricht sich Mme Cœdès gegen den üblichen Beginn mit *Solfège* aus, den sie als eine „fremde Sprache“ bezeichnet. Aus diesem Grund nimmt die Harmonielehre einen solch großen Stellenwert bei Mme Cœdès ein, denn alle drei Grundbausteine: Harmonielehre, musikalische Elementarlehre und Fingersatz bilden zusammen den Weg, die Schülerinnen[560] schnell und leicht zu einem guten Clavierspiel zu bringen. Der Unterrichtsbeginn der Kinder wird mit sieben bis zehn Jahren benannt.[561] Um das Erlernen eines guten und brillanten Clavierspiels zu erreichen, ist es wichtig, der Tochter ein Instrument mit – im Gegensatz zu Montgeroults Anweisung – leichtgängiger Claviatur zur Verfügung zu stellen, damit die Kinderhand nicht zu viel Kraft aufwenden muss[562] – eine ganz in der alten Tradition verhaftete Aussage. Während des ersten Jahres soll die Schülerin nur langsam spielen, und zwar vorwiegend Tonleitern und Passagen, die dann auch zum Präludieren dienen und in den zu erlernenden Liedern und kleinen Sonaten nützlich sind. Ein gut durchdachter Fingersatz ist dabei Grundvoraussetzung für ein geschmeidiges, gleichmäßiges und damit letztendlich gutes und brillantes Clavierspiel. „Nur mit großer Pein“ kann Mme Cœdès die Lehrmethoden manch berühmter Lehrer betrachten, die mit Kindern auf einem schwergängigen Clavier zu spielen beginnen und dann wünschen, dass die Kinder alle Stücke wie Erwachsene in der richtigen Geschwindigkeit spielen: So komme der harte und meckernde Anschlag zustande, den die Schülerinnen angeblich niemals verlieren können.[563]

Nach dem Lehrplan der Mme Cœdès sollen die Schülerinnen, so versichert sie, nach nur sechs Monaten im Stande sein, in Konzerten (gemeint sind wohl häusliche Konzerte und Abendveranstaltungen) aufzutreten und nach zwei Jahren Studium nicht nur gut spielen, sondern auch in der Lage sein, die Werke aller Autoren, wie schwer sie auch seien, eigenständig richtig einzustudieren, gut zu spielen und

---

559 « Un guide sûr et facile », Cœdès, *Avant-Propos*. Übers.: C. S.

560 Da sich Mme Cœdès ausdrücklich an Mütter und Töchter richtet, ist in diesem Fall im Deutschen immer das Wort „Schülerinnen“ verwendet.

561 Cœdès, S. 3.

562 Ebd.

563 Cœdès, S. 4.

schließlich von der guten und korrekten auch zu einer brillanten Ausführung zu gelangen.[564] Zu diesem Zeitpunkt hat laut Cœdès die musikantische Erziehung einzusetzen, die Fähigkeit, Melodien und Passagen mit Anmut und dem ihnen eigenen Geschmack zu gestalten und „mit Seele“ zu spielen. Man erarbeitet dazu gemeinsam mit den Schülerinnen den Charakter der Melodien „großer Meister“.[565] Dabei soll die Lehrerin sanft und doch lebhaft in jeder Unterrichtsstunde sein, klar und mit so wenig Worten wie möglich erklären und alles geduldig wiederholen, bis der Stoff verstanden worden ist. Allerdings soll die Erklärung nicht immer gleich sein, sondern jedes Mal etwas anders. Wenn die Schülerinnen etwas nicht verstehen, so ist es, weil die Lehrerin es ihnen schlecht erklärt hat. Demzufolge muss Letztere ihre Erklärungen verbessern.[566] Soweit der Inhalt des ersten Briefes.

Im zweiten Brief geht es um die Grundlagen der Musik, besonders das Notensystem und den Takt. Dabei werden alle Erklärungen auf Tafeln mit Notenbeispielen verdeutlicht. In einer Abhandlung über die „Präzision“ wird mithilfe eines imaginären Pendels versucht, das Tempo und die Temporelationen der Noten zu erfassen.

Der dritte Brief behandelt die Harmonielehre. Cœdès führt die Akkorde auf vier Grundmuster zurück: den Grundakkord (*accord parfait*) und drei Septakkorde (*septième seconde, septième dominante, septième diminuée*). Sie bestimmt den Basston als die jeweilige Grundnote (*note grave*) des Akkords; der Grundton (*note fondamentale*) dagegen kann bei einer Umkehrung natürlich in einer anderen Stimme liegen. Entspricht die Bassnote nicht einem der übrigen Akkordtöne, so nennt sie dies einen *Accord dérivé* oder *Accord d'emprunt*. Die einzelnen Akkorde, welche Mme Cœdès im Folgenden genauer bespricht, werden durch Notenbeispiele (jeweils mit *C* als Ausgangspunkt) vor Augen geführt und sind bestimmten Stufen zugeordnet. In den Notenbeispielen verdeutlichen Ziffern die Zusammensetzung der Akkorde.

Besonderes Interesse weckt der vierte Brief, überschrieben mit *Sur la méthode à suivre pour l'enseignement*, also von der Unterrichtsmethodik, und dargestellt am Beispiel des Clavierunterrichts. Hier geht es ausführlich um den Fingersatz. Dazu gibt Mme Cœdès zwei allgemeine Regeln, nämlich erstens so oft als möglich die Akkorde so zu greifen, dass man die Hand so wenig wie möglich versetzt und zweitens sich für große Intervalle häufig der beiden Außenfinger zu bedienen.[567] Zwei ausführliche Tafeln mit Erläuterungen beschreiben die (auch heute üblichen) Tonleiterfingersätze in Dur und Moll für beide Hände. In einer Anmerkung wird darauf hingewiesen, dass alle Übungen sowohl mit der rechten als auch mit der linken Hand so lange einzeln und langsam zu üben sind, bis die Finger eine absolute Geschmeidigkeit und vollkommene Gleichmäßigkeit beim Spiel erlangt haben. Dies

564 Cœdès, S. 4–5.
565 Cœdès, S. 5.
566 Cœdès, S. 5–6.
567 Cœdès, S. 67.

wird mittels Triller- und Fesselübungen erreicht.[568] Während die Finger den Anschlag trainieren, erlernt die Schülerin die Noten im G-Schlüssel zu lesen. In einem zweiten Schritt werden Tonleitern mit bis zu fünf Vorzeichen auf- und abwärts mit den richtigen Fingersätzen erarbeitet. Auch hier werden die Töne nicht nur gespielt, sondern gleichzeitig gelesen. Außerdem tritt der F-Schlüssel hinzu. Die Tonleitern werden nach dem Studium jeder einzelnen Hand auch im Zusammenspiel geübt, wobei es nicht so sehr auf die Präzision, als auf das genaue und exakte Lesen des Notentextes ankommt. Diese Art Übung soll dazu verhelfen, sich beim Anblick der geschriebenen Noten deren Klang vorzustellen und danach zu spielen.[569]

Um die Grundlagen der Musiktheorie begreiflich zu machen, erklärt man der Schülerin in einem dritten Schritt eine Tonleiter ohne Vorzeichen und ihren Aufbau in Ganz- und Halbtonschritten auf den Tasten und dann die Bedeutung und Auswirkung der Vorzeichen. Es folgen die anderen Tonarten. Mit diesem Wissen ist es möglich, Akkorde zu begreifen und zu bilden, wobei mit dem Grundakkord begonnen wird. Als Übungsbeispiel gibt es dazu ein kleines *Prélude* als Modell für eigene Erfindungen. Nebenbei sollen die Kinder, um nicht den Spaß zu verlieren, immer wieder kleine Stücke, bekannte Melodien oder Tänze spielen. Außerdem empfiehlt Mme Cœdès zur Vorbereitung auf größere Sonaten das Studium anspruchsvoller Variationen.[570] Nebenbei werden Improvisationsmodelle mit arpeggierten Akkorden und kleine *Préludes* geübt. Eingeführt wird auch die Bezifferung, um eine sichere Zuordnung der Akkorde zu den entsprechenden Tonleiterstufen zu gewährleisten.

An dieser Stelle ist der in dem vierten Brief von Mme Cœdès festgehaltene Weg zur Erlernung der Musik abgeschlossen. Die jungen Schülerinnen haben eine Menge gelernt, sie spielen gut Clavier und Generalbass, haben harmonisches Verständnis und können kleine (oder große) *Préludes* und Variationen improvisieren. „Diese Methode lässt Ideen geboren werden und bereitet das Genie auf die Komposition vor.“[571] Das Clavier dient dabei nur als Vehikel für ein größeres Lernziel. So erstaunlich dies zunächst klingen mag, liegt mit diesen vier Briefen eine anspruchsvolle und ausgearbeitete Methode mit einem ‚ganzheitlichen' Ansatz vor, welche gleichzeitig enorme Ansprüche an eine unterrichtende Mutter stellt.

Mme Duhans Alphabet Musical

Mme Duhans bereits erwähntes theoretisches Schulwerk heißt mit vollständigem Namen *Alphabet Musical ou Méthode sure Pour apprendre aux plus jeunes Elèves en très peu de tems, les prémiers Elémens de la Musique*.[572] Veröffentlicht wurde das

---

568 Cœdès, S. 72–73.

569 Cœdès, S. 76.

570 Cœdès, S. 78.

571 « Cette méthode fait naître des idées, et prépare le génie pour la composition. » Cœdès, S. 84, Übers.: C. S.

572 DuhanM, BNF Signatur Vm^{8} 268.

Werk in Paris und zwar mit Sicherheit vor dem Claviertraktat, eine genaue Jahresangabe fehlt allerdings.

Auffallend ist, wie auch bereits in der Clavierschule, der Hinweis auf die Kürze der Zeit, in der das Lernziel erreicht werden kann. Außerdem richtet sich das Buch ganz explizit an junge Kinder. Es kann z. B. als Vorstufe zum Instrumentalunterricht eingesetzt werden. Natürlich, so sagt Duhan, ist fast alles, was sie aufzuzeigen hat, bereits an anderer Stelle geschrieben worden, doch habe sie auch etwas Neues zur Vermittlung der Musiktheorie zu sagen.[573] Dies Neue betrifft vorrangig das Notenlesen. Und so wird erst der G-Schlüssel, dann der F- und anschließend der C-Schlüssel erarbeitet und zwar sämtliche Noten einschließlich derer auf den Hilfslinien. Gleichzeitig mit dem beharrlichen Studium der Notennamen werden die Notenwerte erlernt[574], die im gesamten Verlauf der Methode konsequent auf Achtelschläge zurückgeführt werden. Durch die gleich zu Beginn erworbene Sicherheit im Notenlesen sind alle weiteren zu erlernenden Dinge wie Taktarten, Tonleitern, Ganz- und Halbtonschritte, Vorzeichen oder Modi wesentlich einfacher und letztendlich, so Duhan, führt dieser Weg schneller zum Erfolg. Ganz im Sinne Saint-Lamberts insistiert die Autorin, wie wichtig es sei, erst dann etwas Neues zu beginnen, wenn das Alte wirklich verstanden und verinnerlicht sei.[575] Entscheidend sind die richtige Reihenfolge und klare und deutliche Erklärung vonseiten der lehrenden Person. Nach dieser Einleitung und Darlegung ihrer Vorstellungen beginnt Mme Duhans Lehrwerk, das auf 103 Seiten in 224 kurzen Kapiteln die musiktheoretischen Grundlagen erläutert.

Eine marktstrategisch geschickte Annonce in Carl Friedrich Whistlings und Friedrich Hofmeisters Handbuch der musikalischen Literatur untermauert übrigens die These, dass Mme Duhan als Musikverlegerin tätig gewesen sei. Das Alphabet Musical gab es demnach in drei Varianten zu kaufen: das Schulwerk allein zum Preis von 20 Francs, ohne die Kartons kostete es lediglich 10 Francs, diese letzteren alleine waren für 12 Francs zu erwerben.[576]

Mme de Grammont und Mlle Lesne

Die Schulen zweier weiterer Lehrerinnen, die nach Hélène de Montgeroult am Pariser *Conservatoire* unterrichteten, sollen an dieser Stelle noch genannt werden, da diese Lehrwerke nur wenige Jahre nach dem behandelten Zeitraum erschienen: Mlle Renaud d'Allen, später verheiratete de Grammont, war seit etwa 1802 Schülerin am *Conservatoire* und wurde anschließend dort Lehrerin in den Fächern Gesang, Cla-

---

573 « Mais aussi je dois espérer que l'on approuvera la publication de mes moyens d'enseignement, lorsqu'on observera qu'ils sont absolument neufs. L'usage en fera connaître l'utilité. » DuhanM, S. i, *Avis préliminaire.*

574 DuhanM, S. iii, *Avis préliminaire.*

575 DuhanM, S. ii, *Avis préliminaire.*

576 Whistling/Hofmeister, S. 587, *Vermischte theoretische Werke*. Auf S. 482 ist unter der Rubrik *Lehrbuecher für das Pianoforte* auch der Clavertraktat Mme Duhans angezeigt.

vier und Harmonielehre. Im Jahr 1817 eröffnete sie Elementarmusikkurse, für welche sie ihre noch im selben Jahr erschienenen *Principes de Musique*[577] schrieb. Nach ihrer Heirat mit Mr de Grammont im Jahre 1821 zog sie sich aus dem Lehrberuf zurück.[578]

Die 31 Seiten umfassenden *Principes de Musique* sind unterteilt in vier aufeinander aufbauende „Klassen", in deren jeder in Form eines Frage- und Antwort-Dialoges bestimmte theoretische Aspekte der Musiklehre behandelt werden. So geht es in der *Premier Classe* zunächst um das Wesen der Musik selbst, um Notenlinien und Hilfslinien, um Notenwerte, den Verlängerungspunkt und die Pausenzeichen. Die *Seconde Classe* beschäftigt sich in acht Teilabschnitten mit acht verschiedenen Notenschlüsseln. Diese Vielzahl der Schlüsselpositionen erinnert stark an Saint-Lamberts Cembaloschule von 1702. Außerdem geht es um die Begriffe „hoch", „mittel" und „tief", die entsprechenden Stimmbezeichnungen und den Takt, wobei Mme de Grammont ausführlich auf die speziellen Betonungsmuster der Taktangaben eingeht. Auch die Beschreibungen der Taktzeichen erinnern an Saint-Lambert, Mme de Grammont geht jedoch verstärkt auf die Benennung der mit zwei Zahlen notierten und zu Saint-Lamberts Zeit weniger gebräuchlichen Taktarten ein. Des Weiteren werden Triolen, Wiederholungen und Synkopen behandelt. In der *Troisieme Classe* geht es um Intervalle, Vorzeichen und Tongeschlechter, die *Quatrieme Classe* schließlich hat zunächst Harmonielehre zum Inhalt (Tonarten, die Reihenfolge der Vorzeichen, Tonleitern in Dur und Moll, die Tongeschlechter und Transpositionen). Es folgt ein Dialog, in dem die Bewegung, also das Tempo, bestimmt wird. Mme de Grammont nennt dazu, wie dies auch bei Montgeroult und Duhan der Fall ist[579], die italienischen Fachtermini mit französischen Erläuterungen. Die Liste reicht von *Grave* („*Grave, le plus lent de tous les mouvemens*", also die langsamste Bewegung überhaupt) bis hin zu *Prestissimo* („*Très-vif*", also sehr lebhaft). Daran schließt sich eine Liste mit zehn zusätzlichen Bestimmungsworten wie *con espressione* oder *non troppo* an. Eine lange Aufzählung widmet sich dynamischen und ausdruckssteigernden Angaben wie etwa *con delicatezza* oder *accelerando*. Des Weiteren werden Artikulationszeichen, Bögen, Verzierungen, der Orgelpunkt und weitere musikalische Zeichen behandelt. Eine letzte Passage behandelt das Streichertremolo und Oktavierungen.

Eine Mlle Lesne, die 1818[580] einen Traktat mit 64 Seiten, *Grammaire musicale basée sur les principes de la grammaire française* genannt, veröffentlichte, war Professorin für *Solfège* und Clavier am Pariser *Conservatoire*. Fétis schreibt dazu er-

---

577 *Principes de Musique, rédigés par Mme. de Grammont, née de Renaud d'Allen, pour servir a l'étude des élèves de ses classes*, Paris 1818, BNF Signatur 311 966 44. Mir liegt die 2. Auflage von 1820, ebenfalls in der BNF Signatur 311 966 45, vor.

578 Fétis.

579 Montgeroult Bd. 1, S. IXXV.

580 Eine 2. Auflage erschien laut Lichtenthal Bd. 4, S. 119 im Jahre 1820.

läuternd (und vernichtend): „Die Autorin der *Grammaire musicale* bedient sich aller Begriffe der allgemeinen Grammatik, um die Begriffe der Musik zu erklären. So sind in ihrem Buch die Buchstaben durch die Klänge, das Alphabet durch die Tonleiter, die Artikel durch die Schlüssel, die Notenzeichen durch Substantive, Kreuze, b-Vorzeichen und Auflösungszeichen durch Adjektive dargestellt. Takte entsprechen Verben, die Abschnitte sind die Taktzeiten etc. Nichts davon hat eine wirkliche Grundlage noch ist es von Wichtigkeit. Es handelt sich lediglich um ein Wortspiel.“[581]

3.4 Angélique Diderot – eine Clavierschülerin im 18. Jahrhundert

Angélique Diderot (1753–1824) war die Tochter des Enzyclopädisten Denis Diderot. Sie erhielt bis zu deren Eheschließung Clavierunterricht bei Marie-Emmanuelle Bayon. Mehrmals erwähnt Denis Diderot die Musikerin in seiner Korrespondenz. Er scheint nicht nur die Heirat der jungen Frau mit einem seiner Freunde arrangiert zu haben, sondern auch von der Künstlerin beeindruckt gewesen zu sein. So schrieb Diderot am 24. August 1768 an seine Freundin Sophie Volland: „Gestern morgen führte ich meine beiden Engländer zu Mlle Bayon, die ich vorher benachrichtigt hatte. Sie spielte wie ein Engel. Ihre Seele war ganz und gar in ihren Fingerspitzen.“[582]

Angélique Diderot war nur sieben Jahre jünger als ihre Lehrerin. Der Altersunterschied war damit noch geringer als derjenige zwischen Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis und Marie Françoise de Mars, der Anschluss an die Diderots und im

---

581 « L’auteur de la *Grammaire musicale* s’est servi de tous les termes de la grammaire générale pour expliquer ceux de la musique; ainsi, dans son livre, les lettres sont représentées par les sons, l’alphabet par la gamme, les articles par les clefs; les figures de notes sont les substantifs ; les dièses, bémols et bécarres les adjektivs; les mesures sont des verbes, parce qu’elle ont des temps, etc. Rien de tout cela n‘a de base réelle ni d’utilité, ce n’est qu’un jeu de mots. » Fétis, Übers.: C. S.& Ch. S. Die Datierung Fétis’ auf 1820 bezieht sich auf die 2. Auflage, die AMZ (Jg. 1819, Sp. 106) nennt das Werk bereits 1818. Der Autor dieser Nachricht, der ebenfalls die Wortparallelen erwähnt, behält sich vor, „nächstens weitläufiger über dieses Werk zu reden, sobald mir dasselbe wird zu Gesichte gekommen seyn“. Es scheint kein Exemplar erhalten zu sein.

582 « Hier matin, je conduisis mes deux anglois chez mad^{elle} Bayon, que j’avois prévenue. Elle joua comme un ange. Son âme étoit toute entière au bout de ses doigts. » Brief Denis Diderots an Sophie Volland vom 24. 8. 1768, Autograph in BNF, Mss. N.a.fr. 13. 729, fol. 122-123, Abdruck in Diderot Bd. 8, S. 94, Übers. nach Diderot ÄS, S. 321. Wenige Wochen später, am 19. 9. 1768, zählt Diderot die Orte auf, zu denen er sich mit Vorliebe begab, wenn er zu Hause Frau und Tochter „in Harnisch gebracht“ habe und gibt auch damit seiner Verbundenheit an die junge Künstlerin Ausdruck: „Wohin? Auf Ehre, das weiß ich vorher selbst nicht. Zuweilen zu Naigeon oder zu Damilaville. Ein andermal zu Mademoiselle Bayon, die sich meinetwegen an ihr Klavier setzt und mir alles vorspielt, was ich mir wünsche. Meine letzte Rettung ist der Bücherquai.“ Brief Denis Diderots an Sophie Volland vom 10. 9. 1768, Diderot SV, S. 281-291, hier S. 281.

Besonderen an Angélique aber, obgleich Mlle Bayon nicht in der Familie ihrer Schülerin lebte[583], offenbar noch enger. Der Unterricht erstreckte sich auf die Jahre 1765 bis 1769[584]. Mehrmals wird in der Schrift, die den Unterricht beschreibt, den Angélique im Anschluss an die Stunden bei Mlle Bayon durch Anton Bemetzrieder erhielt, auf die frühere Lehrerin Angéliques Bezug genommen.

In der Schule Bemetzrieders wird berichtet, dass Angélique Kompositionen von Leontzi Honauer, Johann Gottfried Eckard, Johann Schobert und Georg Christoph Wagenseil spielte – Werke, die sie sicher im Unterricht bei ihrer vorherigen Lehrerin erarbeitet hatte. Über deren eigene Kompositionen urteilt die Schülerin, dass sie „mit Delikatesse und Geschmack" gespielt werden müssten.[585] Auch Marie-Emmanuelle Bayon selbst wird von Angélique in an Bemetzrieder gerichteten Worten auf dessen Nachfrage beschrieben: „Eine zauberhafte Frau, bei der man nicht weiß, was man zuerst loben soll: den Geist, den Charakter, die Sitten oder das Talent. Warten Sie, ich muss Ihnen eines ihrer Stücke vorspielen … Finden Sie nicht, dass ihre Komposition Leichtigkeit, Ausdruck, Anmut und eine schöne Melodie besitzt?"[586]

Welches Bild entwirft dies von dem Unterricht, den Marie-Emmanuelle Bayon erteilte? Obgleich die Lehrerin, wie ihre Kompositionen beweisen, selbst über ein profundes musiktheoretisches Wissen verfügt haben muss, erlernte Angélique Diderot in diesen Stunden kein Generalbassspiel, sie improvisierte nicht. Der Unterrichtsinhalt beschränkte sich auf das Erlernen zeitgenössischer moderner Kompositionen. Laut eigener Aussage konnte Angélique („lediglich") die Stücke „fast aller Komponisten dahinstottern"[587] und dies mehr oder weniger aus dem Kopf. Diese technisch und musikalisch anspruchsvollen Kompositionen scheint sie allerdings ziemlich gut hervorgebracht zu haben. So lobt Bemetzrieder die geläufigen Finger seiner Schülerin und ihre gut eingerichtete Hand, außerdem ihre Verstandeskraft.[588] Etwas unparteiischer als dieses Lob (die Schule Bemetzrieders wurde immerhin von Diderot überarbeitet und herausgegeben) dürfte das Charles Burneys sein, der Angélique Ende 1770 spielen hörte und über den Besuch bei ihrem Vater berichtet: „Mademoiselle *Diderot*, seine Tochter, ist eine der besten Flügelspielerinnen in Pa-

---

583 Laut dem Titelblatt des Druckes der 6 Claviersonaten lebte Mademoiselle Bayon 1769 in der Rue du Four, *vis-a-vis le Caffé*.

584 Siehe Deborah Hayes, *Madame Louis*, in: Glickman/Schleifer 4, S. 93–105, hier S. 93.

585 « Alberti veut être joué avec délicatesse & goût, il en est de même des piéces de mon Amie, Mad. Louis. » Bemetzrieder, S. 152.

586 « Une femme charmante dans laquelle en ne sçait quoi louer de préférence, l'esprit, le caractere, les mœurs ou le talent. Tenez ; il faut que je vous joue une de ses pieces … Ne convenez-vous pas que sa composition a de la facilité, de l'expression, de la grace, du chant …? » Bemetzrieder, S. 117–118, Übers.: C. S.

587 « L'Eleve: Tout mon sçavoir se réduit à anoner, comme vous voyez, presque tous les Auteurs. » Bemetzrieder, S. 117.

588 Bemetzrieder, S. 118–119.

ris, und für ein Frauenzimmer besitzt sie ungewöhnlich viele Kenntniß von der Modulation; indessen, ob ich gleich das Vergnügen gehabt habe sie verschiedene Stunden zu hören, so hat sie doch platterdings nichts von französischer Komposition gespielt sondern alles war italiänische und deutsche Arbeit; und hieraus läßt sich leicht auf des Herrn *Diderots* Geschmack in der Musik schließen.“[589]

Angélique Diderot war also geübt im Vortrag von Kompositionen im italienischen und deutschen Stil und hatte es hierin, unter Anleitung ihrer Lehrerin, zu großer Fertigkeit gebracht. Über die mit „*Goût*“ und „Delikatesse“ zu spielenden Stücke von Alberti und Bayon berichtet Burney nicht. Es wäre jedoch höchst erstaunlich, wenn sie die Werke ihrer eigenen Lehrerin nicht ebenso gut vorgetragen hätte. Ob die fehlenden theoretischen Instruktionen auf die vorrangigen Wünsche Diderots zurückgingen oder dem Ermessen der Lehrerin oblagen, ist nicht bekannt. Vermutlich spiegelt dieser Fall einfach die übliche Vorgehensweise im Clavierunterricht wider, Mädchen mit möglichst wenig Wissen zu ‚belasten'. Festzuhalten bleibt, dass es Mlle Bayon gelungen ist, eine Clavierschülerin auf ein hohes technisches und musikalisches Niveau zu bringen.

Am 30. Juni 1770 berichtete Denis Diderot an Friedrich Melchior von Grimm von der Hochzeit Mlle Bayons mit „Louis, dem Architekten des Königs von Polen“.[590] Damit endeten die Unterrichtsstunden. Und kurze Zeit darauf entstand der letzte Brief, den es zu erwähnen gilt, und den Diderot nunmehr an das Ehepaar Louis richtete. Er empfiehlt dem Ehemann nochmals das Glück der jungen Frau an, die er immer wieder als seinen „Engel“ bezeichnet: „O mein Freund Louis, Ihre Frau ist ein Engel; sie komponiert wie ein Engel, sie spielt wie ein Engel, sie singt wie ein Engel, sie hat die Hände, den Charakter und alle Vorzüge eines Engels. Ich liebe sie ebenso zärtlich wie mein eigenes Kind.“ Der ganzen Familie Diderot habe sie „die Köpfe verdreht“.[591] Der Kontakt riss auch nach dem Umzug der Louis' nach Bordeaux nicht ab. Im Gegenteil, als sich mit den Jahren das Zusammenleben mit Victor Louis immer schwieriger gestaltete und Marie-Emmanuelle Louis in den Revolutionsjahren stark unter den musikalischen und gesellschaftlichen Einschränkungen litt, war Angélique, mittlerweile verheiratete Vandeul, ihrer ehemaligen

---

589 Burney, S. 300.

590 « Nous venons de conjoindre mad^elle^ Bayon avec Louis, l'architecte du Roy de Pologne. » Brief Denis Diderots an Fr. M. von Grimm vom 30. 6. 1770, Autograph in BNF, Mss. N.a.fr. 24. 930, fol. 61, Abdruck in Diderot Bd. 10, S. 79.

591 « O mon ami Louis, votre femme est un ange; elle compose comme un ange, elle joue comme un ange, elle chante comme un ange, elle a les mains, le caractère, toutes les qualités d'un ange. Je l'aime aussi tendrement que mon enfant. Je vous recommande son bonheur. Si jamais vous lui donniez la peine la plus légère, j'irois vous arracher les deux yeux. Sur les deux yeux de votre tête, que mon ange, que le vôtre soit heureuse. Elle a tourné toutes nos têtes; songez que vous êtes menacé d'une nuée d'ennemis, si vous ne marchez pas droit. Jour de Dieu, marchez droit. » Brief Denis Diderots an das Ehepaar Louis, geschrieben nach Juni 1770, Autograph in BNF, Mss. N.a.fr. 24.932, fol. 118, in Diderot Bd. 10, S. 87–88.

Lehrerin eine gute Freundin und fortwährende Vertraute. Sie hegte deutlich keine großen Sympathien für den Architekten, dem seine Karriere, Geld und Spiel wohl außerordentlich viel bedeuteten. Die Freundschaft der beiden Frauen aber dauerte fort. Aus dem Jahre 1796 ist überliefert, dass Angélique bevorzugt eine Mme Houdon, Mlle Sedaine sowie ihre alte Freundin Mme Louis empfing und nach dem Tod ihres Mannes lebte Mme Louis einige Zeit bei ihrer Freundin.[592] Angélique de Vandeul und Marie-Emmanuelle Louis verbrachten viel Zeit miteinander, auch gemeinsame Konzertbesuche sind überliefert.[593] „Wir leben wie zwei Tauben, meine gute Freundin und ich", so Angélique 1797 an ihren Ehemann, „vom Abendessen bis Mitternacht ruhen wir auf unseren Sesseln."[594]

Die Leçons de Clavecin, et Principes d'harmonie von Anton Bemetzrieder

Wesentlich kürzer als die Studienzeit bei Marie-Emmanuelle Bayon war diejenige, die Angélique Diderot bei Anton Bemetzrieder verbrachte. Dieser war 1766 nach Paris gekommen und unterrichtete das junge Mädchen etwa sieben bis acht Monate im Cembalospiel, in Harmonielehre und Generalbass. Ein interessantes Dokument über diesen Unterricht liegt mit den *Leçons de Clavecin, et Principes d'harmonie* Bemetzrieders aus dem Jahre 1771 vor,[595] da in diesem Buch die einzelnen Unterrichtsstunden des jungen, musikalisch talentierten und intelligenten Mädchens beschrieben werden. Die *Leçons de Clavecin* sind Bemetzrieders erstes Lehrwerk, das, mit einem Vorwort Diderots versehen, den Musiker in seinem Erscheinungsjahr in Paris schlagartig bekannt machte. Laut Gerber habe das Werk „alle seine Vorgänger an Gründlichkeit und Deutlichkeit übertroffen".[596] Es enthält eine Fülle an Details über den Ablauf damaligen Unterrichts.

Diderot spricht sich in seinem Vorwort dafür aus, dass Eltern an den Unterrichtsstunden ihrer Kinder teilnehmen sollten, da sie dann mehr bei der Sache wären und neben der Hilfestellung an die Kinder auch noch selbst davon profitieren könnten.[597] Entsprechend taucht Diderot selbst ab und an in den Dialogen als *Le Philosophe* (Philosoph) auf, während seine Tochter als *L'Elève* (Schülerin) und Bemetzrieder als *Le Maître* (Lehrer) bezeichnet werden. Diderot liebte es, wenn seine Tochter Angélique ihm ihre Übungen vorspielte, hörte ihr zu, half ihr und wies sie, so weit es ihm aufgrund seiner Kenntnisse möglich war, auf Spielfehler hin. So berichtet er bereits vor Bemetzrieders Zeit am 31. Juli 1762 in einem Brief an Sophie

---

592 Diderot Bd. 15, Paris 1970, S. 250.

593 Siehe Deborah Hayes, *Madame Louis*, in: Glickmann/Schleifer 4, S. 93–105, hier S. 94.

594 « Nous vivons comme deux colombes, ma bonne amie et moi", disait-elle de Mme Louis à son mari le 8 messidor An V ... „Depuis le dîner jusqu'à minuit, nous sommes restées sur nos fauteuils. » Angélique de Vandeul am *8. Messidor an V* (1797). Biest, S. 11, Übers.: C. S.

595 Anton Bemetzrieder, *Leçons de Clavecin, et Principes d'Harmonie*, Paris 1771.

596 Gerber LEX.

597 Bemetzrieder, S. V.

Volland: „Ich bin von meiner Kleinen entzückt, weil sie mit ihren Gedanken bei der Sache ist. ‚Angélique, diese Stelle bereitet dir wohl Schwierigkeiten? Sieh auf dein Blatt.' – ‚Der Fingersatz steht nicht auf meinem Blatt, deshalb komme ich nicht weiter.' – ‚Angélique, ich glaube, du hast einen Takt vergessen.' – ‚Wie sollte ich ihn vergessen haben, ich greife doch eben noch den Akkord!'"[598]

Wir erfahren weiterhin aus einem Dialog zwischen Diderot und Bemetzrieder, dass bereits Vier- bis Fünfjährige mit dem Cembalospiel begannen und oft mindestens 15 Jahre Übung nötig waren, um „mittelmäßig" zu spielen.[599] Der Unterricht Bemetzrieders im Hause Diderot scheint in den sieben oder acht Monaten, die er währte, fast täglich stattgefunden zu haben. Diderot lädt Bemetzrieder, von dessen Können und Worten er überzeugt ist, ein, jeden Abend „um halb sieben" zu kommen. Bei dieser Gelegenheit soll Angélique von ihm etwas Geschichte und Geografie lernen, „die übrige Zeit soll für Clavier und Harmonielehre verwendet werden." Bemetzrieder fungierte also gleichzeitig als Hauslehrer. Weiterhin lautete die Vereinbarung zwischen Bemetzrieder und Diderot, die beim ersten Zusammentreffen der beiden Männer getroffen wurde, nach der Beschreibung des Letzteren folgendermaßen: „Sie werden jeden Tag ihr Gedeck vorfinden, und zwar zu allen Mahlzeiten. Da die Beköstigung allein aber nicht genügt, sondern da Sie auch Wohnung und Kleidung bestreiten müssen, werde ich Ihnen fünfhundert Livres im Jahr geben. Das ist alles, was ich für sie tun kann."[600] Im siebten Dialog des Generalbasstraktates fragt die Schülerin den Lehrer, wo er so lange geblieben sei – seit sieben Tagen habe sie ihn nicht mehr gesehen.[601] Ab und an gab es also Unterbrechungen in der regelmäßigen Abfolge der Unterrichtsstunden.

Im Anschluss an die Stunde erhielt der Lehrer ein sogenanntes *cachet,* ein Billet, für welches, nach Ansammlung einer bestimmten vereinbarten Anzahl, der Lehrer sein Honorar bekam. Nach Angéliques Musikstunde wurde üblicherweise gemeinsam zu Abend gegessen. Nur einmal, am Ende des vierten Dialogs, ist der Lehrer in Eile, nimmt rasch seinen Hut und Stock und verabschiedet sich.[602] Lilo Gersdorf vermutet wohl zu Recht, dass er zu einem weiteren seiner zahlreichen Schüler, welche Diderot mehrfach in anderen Zusammenhängen erwähnt,[603] eilte.[604]

---

598 Brief Denis Diderots an Sophie Volland vom 31. 7. 1762, zitiert nach Diderot SV, S. 173–178, hier S. 177–178.

599 Bemetzrieder, S. 3. Entsprechend heißt es in *Rameaus Neffe*: „ER: Wenn man Euch nun ganz gehorsamst bäte, könnte man von dem Herrn Philosophen nicht erfahren, wie alt ungefähr Mademoiselle seine Tochter ist? ICH: Acht Jahre könnt ihr annehmen. ER: Acht Jahre! Schon vier Jahre sollte sie die Finger auf den Tasten haben." Denis Diderot: Rameaus Neffe, in: Diderot ÄS, hier S. 424.

600 Denis Diderot, *Über die Klavierschule und die Prinzipien der Harmonie von Bemetzrieder*, in: Diderot ÄS, S. 329–330.

601 Bemetzrieder, S. 153.

602 Bemetzrieder, S. 110.

603 Z. B. in seinen Briefen an Charles Burney vom 18. 8. und 28. 10. 1771. Diderot ÄS, S. 323–325, hier S. 324 und S. 326–328, hier S. 327.

Angélique, erklärter Liebling ihres Vaters, war bereits vor Unterrichtsbeginn bei Anton Bemetzrieder eine gute Spielerin gewesen, die anspruchsvolle Literatur bewältigte. Die Musik übte sie „zur Freude des Papa“ aus.[605] Sie absolvierte ein breites Übepensum. Im fünften Dialog berichtet der *Philosophe* dem *Maître,* die Schülerin habe bereits morgens zwischen fünf und sechs geübt und er höre „Tonleitern und Triller morgens, nach dem Essen und abends.“[606] Noch 1820 erwähnt Jacques-Henri Meister in einem Brief an Angélique deren schönes Clavierspiel. Bezug nehmend auf ihr erstes Zusammentreffen zu einem Zeitpunkt, da Angélique „etwa fünfzehn oder sechzehn Jahre alt“ war[607] (also bei Mlle Bayon Unterricht erhalten haben müsste), schrieb Meister am 3. Oktober 1820: „Ich bewahre immer noch die lebhafteste und zärtlichste Erinnerung an den Eindruck, den Sie auf mich machten, als ich zum ersten Mal das Glück hatte, Sie im Arbeitszimmer ihres Vaters zu sehen und so reizend das Clavier spielen zu hören.“[608]

Bemetzrieder hatte den Auftrag, das Mädchen in Harmonielehre sowie in der Vortragskunst zu unterweisen. Zum *Amusement* seiner aufgeweckten Schülerin, die ihren Lehrer immer wieder durch ihre Fragen anregt und erfreut, werden die zu übenden harmonischen Folgen, ausgehend von erweiterten Kadenzen, in moderne Spielfiguren verpackt, welche im zwölften Dialog dann in ein kleines improvisiertes *Prélude*[609] Angéliques münden. Während der theoretischen Erläuterungen sitzt Angélique am Clavier. Nur um mancherlei harmonische Verbindungen und Besonderheiten, die Angélique nicht aus dem Stegreif spielen kann, hörbar zu machen, wechseln Schülerin und Lehrer die Plätze. Dass der Unterrichtsstil Bemetzrieders sehr vom Instrument ausgeht, zeigt auch die Tatsache, dass grundsätzlich alle Übungen in sämtlichen Tonarten ausgeführt werden. In den notierten *Batteries* und Bassfiguren zeigt sich Angéliques virtuose Spieltechnik. Bemetzrieder ist sehr zufrieden mit seiner Schülerin, sie lernt sehr schnell.[610] Nach Ende der Unterrichtszeit wird schließlich berichtet, dass die Schülerin nun alles wisse und Bemetzrieder ihr nichts

---

604 Lilo Gersdorf, *Marie Angélique Diderot und die Leçons de Clavecin et Principes d'Harmonie von Anton Bemetzrieder. Paris 1771*, ungedr. Dissertation, Salzburg 1992, S. 105.

605 « Je fais de la Musique pour le plaisir de Papa….“ Bemetzrieder, S. 134.

606 Bemetzrieder, S. 122.

607 « Tout ce que je sais, mon excellente amie, c'est que la première fois où je vis Mademoiselle Angélique Diderot, elle pourait avoir environs quinze à seize ans. » Brief J.-H.Meisters vom 8. 5. 1816, in Biest AD, S. 7.

608 « Je n'en conserve pas moins le plus vif et le plus tendre souvenir de l'impression que vous m'avez faite la première fois que j'eus le bonheur de vous voir dans le cabinet de Monsieur votre père touchant délicieusement du piano. » Brief J.-H.Meisters vom 3. 10. 1820, in Biest AD, S. 7. Übers.: C. S. & Ch. S.

609 Bemetzrieder, S. 303–306.

610 « L'Eleve: Vrai, vous êtes satisfait? – Le Maître: Très-satisfait. On ne va pas plus vîte. » Bemetzrieder, S. 154, und an anderer Stelle: « Le Maître: Je vous en fais mon compliment; vous êtes bien plus habile que vous ne pensez. » Bemetzrieder, S. 202.

mehr beizubringen habe. „Die Schülerin: Mein Papa, alles ist fertig, alles. Der Herr behauptet, dass er mir nichts mehr beizubringen hat, gar nichts.“[611]

Nach Abschluss ihrer Studien bei Bemetzrieder erhielt Angélique Clavierstunden bei Johann Gottfried Eckard. Ihr Musizieren endete aber wohl bald nach ihrer Verheiratung. Diderot war denn auch mit seinem Schwiegersohn außerordentlich unzufrieden, der die sorgfältige Erziehung, die Diderot seiner Tochter hatte angedeihen lassen, nicht zu schätzen wusste: „Ich habe meine Tochter einem Menschen zur Frau gegeben, der zur Hälfte ein kleiner Geck ist. Ich hatte mein Kind dazu erzogen, nachzudenken, Bücher zu lesen, am zurückgezogenen Leben Gefallen zu finden, all jene albernen Nichtigkeiten zu verachten, die das ganze Leben einer Frau in Dunst aufgehen lassen; ich hatte sie daran gewöhnt, sich bescheiden zu kleiden und Geschmack an der Musik und allen guten Dingen zu finden. Doch dieser kleine Herr wünscht, daß seine Frau vom frühen Morgen an ihm zu Gefallen sich schmückt wie eine Puppe und den Tag über so bleibt. Er sieht es ungern, wenn sie sich bei der Rückkehr von einem Besuch dieses hinderlichen und prunkvollen Rüstzeugs entledigt. Wie er selbst sagt, liegt die Harmonie im Optischen. Das Kind, das noch an den alten Irrlehren des Vaters festhält, empört sich, beklagt sich, speit Funken und schickt sich absolut nicht in die faden und platten Lehren ihres Stutzers und Pedanten. [...] Dieser Mensch läßt jede Urteilsfähigkeit, jedes Feingefühl und jede Kenntnis seiner Wahren Interessen vermissen“[612], so heißt es in einem Brief an Grimm vom 9. Dezember 1772. Angélique Diderot ging damit den Weg so vieler Frauen des 18. Jahrhunderts. Durch ihren interessierten Vater war ihre Ausbildung sicherlich qualifizierter als die vieler anderer Mädchen, nach ihrer Heirat lag aber auch bei ihr das musische Talent brach und wurde höchstens noch im Rahmen der Familie genutzt.

---

611 « L’Eleve: Mon papa, tout est fini. Tout. Monsieur prétend qu’il n’a plus rien à m’apprendre, mais rien. » Bemetzrieder, S. 281, Übers.: C. S.

612 Brief Diderots an Fr. M. von Grimm vom 9. 12. 1772, Übers. nach DiderotBR, S. 387–390, hier S. 387–389.

4 Berufsentwicklung

4.1 Hélène de Montgeroult – Clavierprofessorin am Conservatoire National de Musique et de Déclamation

Das Leben Hélène de Montgeroults glich laut Michel Brenet „einem Roman“.[613] Erzogen nach den Maßstäben, die für ein reiches und adeliges Mädchen galten, erhielt die junge Hélène seit 1776 auch eine profunde musikalische Ausbildung. Nicolas-Joseph Hüllmandel war ihr erster (namhafter) Clavierlehrer, gefolgt von Muzio Clementi (1784) und Johann Ladislav Dussek (1786). Laut Marmontel nahm Hüllmandel regen Anteil an den Fortschritten seiner Schülerin. Er lehrte sie den „eleganten und korrekten Stil“ seines eigenen Lehrers Carl Philipp Emanuel Bach.[614] Clementi und Dussek brachten ihre Schülerin zu „bemerkenswerter Kraft und Männlichkeit, ohne den feinen Glanz von Eleganz zu verändern, der das Privileg und die natürliche Gabe von Virtuosinnen ausmacht.“[615] Unter dieser Anleitung entwickelte sich die junge Frau zu einer höchst angesehenen Künstlerin. Bei Fétis heißt es: „Beschenkt mit einem erlesenen Gefühl sowie einem analytischen Verstand erwarb sie auf dem Clavier das schönste Können, das eine Frau ihrer Zeit besaß.“[616] Sie trat beispielsweise im Hause der Familie Rochechouart auf und war eng befreundet mit dem berühmten Violinisten Jean-Baptiste Viotti.

Ange Marie Eymar berichtet über die junge Musikerin in seinen *Anecdotes sur Viotti*. Er nennt sie darin nach der Muse der lyrischen Poesie und des lyrischen Gesanges *Euterpe:* „*Euterpe* verbrachte die schöne Jahreszeit auf dem Land im Tal von Montmorency. Ihr Haus war heiter: Es vereinte in der schönsten Lage all den Charme der Schlichtheit, der Reinlichkeit und der Eleganz; es war ein Tempel der Freundschaft, der Begabungen und des Geschmacks.“[617] Eymar beschreibt einen Besuch bei Hélène de Montgeroult, in deren Haus Viotti um 1780 oft zu finden gewesen sein soll, beschreibt das Entzücken des Besuchers (also das Eymars selbst) über die schöne Natur dieser Gegend und seine Freude, sobald das Clavierspiel der jungen Hélène sein Ohr erreicht. Selbstvergessen sitzt sie am Clavier, Viotti arrangiert derweil Blumen. Doch als das Spiel Hélène de Montgeroults immer aus-

---

613 Brenet Teil II, S. 142.

614 Marmontel, S. 254.

615 « Une force, une virilité remarquables, sans altérer toutefois cette fine fleur d'élégance qui est le privilége et comme l'attribut naturel des femmes virtuoses », Marmontel, S. 255, Übers.: C. S. & Ch. S.

616 « Douée d'un sentiment exquis et de l'esprit d'analyse, elle acquit sur le piano le plus beau talent qu'une femme ait possédé de son temps. » Fétis, Übers.: C. S.

617 « *Euterpe* passait la belle saison à la campagne dans la vallée de Montmorency. Sa maison était riante; elle réunissait, dans la situation la plus heureuse, tous les charmes de la simplicité, de la propreté, de l'élégance; c'était le temple de l'amitié, des talens et du goût. » Eymar, S. 14, Übers.: C. S.

drucksstärker wird, greift er zur Violine und die beiden improvisieren gemeinsam.[618] Der Autor ist völlig hingerissen: „Kommt und hört *Euterpe* und *Viotti:* wie sie sich folgen, wie sie sich gegenseitig durchschauen, wenn sie aufeinander antworten! Diese beiden Virtuosen sind gleichermaßen von der Wissenschaft um die Harmonie durchdrungen und nicht nur in der Aufeinanderfolge der Akkorde, musikalischen Phrasen und in der natürlichen Folge leidenschaftlicher Akzente, sondern auch in der Kenntnis und bei der Verwendung aller kleinen Hilfsmittel, durch welche man Effekt und Ausdruck steigern kann, gleichermaßen versiert. Beide sind mit der seltenen Gabe der Erfindung und mit höchst erstaunlichem Einfallsreichtum beschenkt. Der Himmel hat sie mit dem tiefsten Gefühl und dem reinsten Geschmack beschenkt.“ Die beiden verlieren sich weiter in ihren Improvisationen, bis die Nacht hereinbricht. Niemand vermag aufzubrechen, sind doch alle noch wie gebannt vom Zauber der soeben gehörten Musik. „*Euterpe* bleibt einige Zeit unbeweglich und still. Ich selbst glaube, die beiden noch immer zu hören, und lasse meiner stark bewegten Seele ganz und gar freien Lauf, als *Euterpe* sich plötzlich lebhaft erhebt, verlangt, dass man die Fenster schließe und eine Fackel bringe. Während man diesen Befehlen Folge leistet, legt sie einen Schleier um ihren Kopf, zieht die Falten des Tuches, das ihren Busen bedeckt, in die Länge und drapiert es um sich in der Form eines Leichentuches. Sie platziert sich in der Tiefe des Salons auf einem Sofa. Dort liegend, gibt sie ihrer Haltung, ihren Zügen und ihrer Physiognomie den Charakter und den Ausdruck einer Frau, die, in einem Grab niedergestreckt, aus dem Schoß des Todes erwacht. Dieses Schauspiel bietet sich unseren Augen, als das Licht eintrifft. *Wie findet ihr,* fragt uns *Euterpe,* diese (Denkmal-) Gestalt?“ „Tiefe Emotionen“ erschüttern den Autor, zahlreiche Empfindungen, Ideen und Gefühle werden noch einmal aufgeworfen, und er sinniert darüber nach, wie weit ein schöpferischer Mensch sich mit seiner Kunst verausgaben kann. Hélène de Montgeroult „hatte in ihren Adagios alle Akzentuierungen der Leidenschaften und des Schmerzes vollkommen ausgedrückt. Ihr Kopf und ihre Hand waren ermüdet, ihre Vorstel-

618 « Ah! c'est *Euterpe*, qui pourrait s'y tromper? J’accours, et je la trouve préludant sur son piano. *Viotti*, qui déjà est auprès d'elle, ne s'aperçoit point de mon arrivée; il est profondément occupé à réunir, à déplacer, à rapprocher encore des fleurs qu’il a cueillies et qu'il cherche à assortir dans un bouquet. Cependant *Euterpe* promène une main légère sur les touches de l'instrument. Elle parcourt et enchaîne les modulations; elle essaie plusieurs traits de chant, en passant successivement dans tous les tons par les accords les plus inattendus et par les transitions les plus savantes. *Viotti*, toujours occupé de ses fleurs, ne lui donne que par intervalles quelques momens d'attention. Mais lorsque les chants *d'Euterpe* deviennent expressifs; lorsque sa main, semblant partager l'émotion qui commence à régner dans son ame, presse plus fortement et paraît s'arreter sur les cordes qui caractérisent plus particulièrement *l'expression*, alors *Viotti* l'écoute avec une extrème attention: peu-à-peu ses fleures, qu'il oublie, échappent de ses mains; il se lève sur la pointe du pied, va chercher son violon, l'accorde doucement; il s'approche, et les sons du violon commencent à se faire entendre avec ceux du piano. » Eymar, S. 17–18.

lung aber war weit weg und alle Einfühlsamkeit ihrer Seele war nicht mehr erschöpft. Sie hatte die Hoffnung darauf aufgegeben, den Tod durch Klänge darstellen zu können und wusste nun ein Mittel zu finden, ihn irgendwie sichtbar und greifbar zu machen. Sie war in diesem Moment eine grandiose Bildhauerin, so wie sie zuvor eine großartige Musikerin gewesen war, denn das Genie, welches Meisterwerke erschafft, ist in allen Künsten dasselbe."[619]

---

619 « Venez entendre *l'Euterpe* et *Viotti*: comme ils se suivent! comme ils se devinent! comme ils se répondent tour-à-tour! ces deux grands virtuoses sont également profonds dans la science de l'harmonie; également versés, non-seulement dans l'enchaînement des accords, des phrases musicales, et dans la succession naturelle des accens passionnés, mais encore dans la connaissance et la pratique de tous les moyens accessoires par lesquels on peut ajouter à l'effet et à l'expression; tous deux sont doués du don si rare de l'invention et de la plus étonnante fécondité. Le ciel leur a départi avec le sentiment le plus profond, le goût le plus pur: l'art leur a donné l'exécution la plus brillante et la plus facile. Rien n'est comparable à la douceur des chants qui sortent du tendre violon de *Viotti; Euterpe* sur le piano sait avec un discernement exquis tirer parti de cette inappréciable et pourtant sensible altération des sons et des dissonnances même, qui donne à chaque ton un caractère particulier. Elle possède éminemment l'art de retarder ou d'accélerer à propos quelques-unes des parties dans lesquelles la mesure se subdivise, et par ce moyen d'ajouter sans changer de rhythme au pathéthique de son *expression*. C'est elle qui tantôt invente et conduit la mélodie, et dont la verve maîtrisant celle de *Viotti*, l'entraîne irrésistiblement. Tantôt le génie de *Viotti* s'élevant à son tour, commande à *Euterpe* de le suivre et de l'accompagner par ses accords. La partie principale et celle d'accompagnement passent ainsi successivement de l'un à l'autre, sans que ce changement ait jamais rien de brusque, de vide ou de languissant. On ne s'en aperçoit même que par la variété d'effets qui naît de la difference et des moyens particuliers qui tiennent à la nature des deux instrumens. Est-ce la même ame qui les anime, le même Dieu qui les inspire? Oui, car c'est le même sentiment. Pendant qu'ils improvisent ainsi, les heures se passent et le jour commence à baisser. La nuit devait nous rendre à Paris; mais comment se résoudre à partir, dans l'état où nous ont laissé des émotions si vives et si profondes? La mélancolie qui s'empare de *Viotti*, au déclin du jour, pèse plus fortement encore que de coutume sur son cœur. *Euterpe* reste quelques tems immobile et silencieuse. Quant à moi qui crois les entendre encore, j'abandonne mon ame fortement émue à toute son agitation, lorsque tout-à coup *Euterpe* se lève avec vivacité, elle demande qu'on ferme les fenêtres et qu'on apporte un flambeau. Tandis qu'on obéit à ses ordres, elle jette un voile sur sa tête, elle allonge les plis du mouchoir qui couvre son sein, elle drape en forme de linceul funéraire le vêtement qui la couvre, et va se placer dans le fond du salon, sur un sopha. Là, à demi couchée, elle donne à son attitude, à ses traits et á sa physionomie, le caractère et l'expression d'une femme qui, étendue sur un tombeau, se réveille du sein de la mort. Tel est le spectacle qui s'offre à nos regards lorsque la lumière arrive. C*omment trouvez-vous*, nous dit *Euterpe*, *cette figure de monument?* […] Les profondes émotions ébranlent à-la-fois toutes les puissances de notre ame; elles rappellent toutes les sensations, toutes les idées, tous les sentimens qui leur sont analogues: jetée hors d'elle-même dans ces momens, l'ame a besoin de réaliser pour ainsi dire le sentiment dont elle est remplie. C'est lorsque l'homme inspiré, Ecrivain, Musicien, Peintre ou Statuaire se trouve dans cette situation,

Hélène de Montgeroult ist hier ganz Künstlerin, aber auch ganz Frau. Sie besitzt großen Charme und setzt ihren weiblichen Körper bewusst ein. Gleichzeitig gibt Eymar in dieser Erzählung auch den ersten, mir bekannten Bericht über eine französische Musikerin, deren Improvisationen und Schaffen im Lichte eines neuen Künstlerbildes dargestellt werden: eines Künstlers, der aus sich heraus schaffen muss und sich (und seine Seele) dabei völlig verausgabt. Nach diesem neuen Bild sind es nicht mehr Begabung, Kompositionsaufträge oder wirtschaftliche Notwendigkeit, die zum Schaffen animieren, sondern es ist die Seele des Musikers, des Komponisten, die ihn drängt, seine Gefühle zu offenbaren. Damit ist auch die Weiche zur Trennung von Komponieren, Virtuosentum und Lehrtätigkeit gestellt. Die Künstlerin Hélène de Montgeroult steht gleichwertig neben ihren männlichen Kollegen. Sie ist eine Frau, die in den Augen ihrer Zeitgenossen männliche und weibliche Attribute glücklich in sich vereint. Sie wusste, wie die obige Szenerie zeigt, mit dieser Einschätzung umzugehen, ja, sie auch bewusst einzusetzen.

Im Jahr 1784 heiratete die Künstlerin André-Marie Gaultier, den Marquis de Montgeroult.[620] Er starb bereits neun Jahre nach der Hochzeit im Krieg. Das Paar hatte u. a. in den Salons von Mme de Staël und der berühmten Malerin Vigée-Lebrun verkehrt. Letztere berichtet aus der Zeit dieser Ehe Mme de Montgeroults in ihren Erinnerungen, dass diese trotz ihrer Jugend „doch die ganze, wirklich recht anspruchsvolle Gesellschaft durch ihren wundervollen Vortrag und Ausdruck in Erstaunen“ versetzte, denn „sie ließ die Tasten sprechen“.[621] Unschwer lassen sich in diesen Beschreibungen die in ihrem Clavierlehrwerk propagierten Prinzipien wiederfinden.

Am 14. Februar 1793 wurde Hélène de Montgeroult vom Revolutionstribunal als Adelige angeklagt und anschließend zur Guillotine verurteilt. Über ihre Errettung gib es zwei unterschiedliche Geschichten. Die erste stammt aus den Erinnerungen des Baron de Trémont, eines Freundes, vermutlich sogar Liebhabers in späteren Jahren. Demnach versprach ein gewisser „M^{r} xxx“, den sie aus seiner Zeit als Redakteur beim *Moniteur* kannte, sie vorübergehend als Schutzmaßnahme zu heiraten. Mme de Montgeroult habe das großzügige Angebot angenommen und während die-

---

qu'il épuise toutes les ressources de son Art, et qu'au besoin le les appelle tous à son aide. Alors viennent en foule s'offrir à son imagination toutes les idées, tous les souvenirs, toutes les images qui peuvent avoir quelques rapports avec son modèle, et il s'en sert pour achever de le représenter avec la même vérité et la même force qu'il l'a conçu. Voilà ce qui était arrivé à *Euterpe*. Elle avait rendu parfaitement dans ses adagio les accens des passions et ceux de la douleur. Sa tête et sa main en étaient fatiguées, mais son imagination avait été plus loin, et toute la sensibilité de son ame n'était plus encore épuisée. Désespérant de figurer la mort par des sons, elle sut trouver le moyen de la rendre en quelque sort visible et palpable. Elle fut un moment aussi grand statuaire qu'elle avait été auparavant grande musicienne, parce que le génie qui crée des chef-d'œuvres est le même dans tous les Arts.“ Eymar, S. 18–21, Übers.: C. S. & Ch. S.

620 Jérome Dorival, *Montgeroult,* in: MGG 1999.

621 Vigée-Lebrun Bd. 1, S. 57.

ser Ehe einen Sohn geboren.[622] Obwohl der Baron de Trémont noch selbst aus dem engen Bekanntenkreis Hélène de Montgeroults stammt, lässt sich die Geschichte in genau dieser Form nicht anhand der erhaltenen Akten verifizieren. Ja, es gab eine solche Eheschließung, die nur kurze Zeit dauerte und aus der ein Sohn hervorging, doch die Jahreszahlen stimmen nicht. Eine andere Version über ihre Rettung vor der Guillotine lautet, dass sie ihr Leben durch das Spielen von Variationen über die *Marseillaise* auf dem Clavier vor den Mitgliedern des Tribunals retten konnte.[623] Eine ähnliche Begebenheit wird von Claude-Bénigne Balbastre erzählt. Er war wegen seiner engen Kontakte zur königlichen Familie angeklagt worden und wurde schließlich durch Veröffentlichungen seiner Arrangements der Revolutionslieder *Ça ira* und *Marseillaise* rehabilitiert.[624] Ein Freund und Bewunderer Hélène de Montgeroults, Bernard Sarrette, hätte, sollte diese Geschichte die wahren Ereignisse wiedergeben, den entscheidenden Hinweis auf die außergewöhnliche Kunst der Musikerin geliefert und ihre Begnadigung damit erfolgreich begründet, sie werde als Lehrerin des neuen *Conservatoires* dringend benötigt.[625]

1795 wurde sie zur Lehrerin am Pariser *Conservatoire National* ernannt. Als *Professeur de piano* unterrichtete sie die *première classe*.[626] Nur eine weitere Frau findet sich auf der Liste der *Professeurs* von 1795[627]: Louise Rey unterrichtete gegen ein Gehalt von 1600 Livres als *Professeur de troisième classe*[628] von 1795 bis 1797 *Solfège*. Hélène de Montgeroult begann ihre Arbeit am 22. November. Laut Marmontel waren es ihre große Begabung als Musikerin und ihre Virtuosität, ihr aristokratischer Rang und ihre Position als Emigrantin, die sie schnell zu einer sehr populären Lehrerin machten.[629] Zu Hélène de Montgeroults Schülern zählten Louis-Barthélemy Pradères (oder Pradher), Alexandre-Pierre-François Boëly und Ignace-Antoine-François-Xavier Ladurner. Pradher gewann in den Jahren 1797 und 1798 mit 15 bzw. 16 Jahren einen ersten Preis bei den Jahresprüfungen im Fach *Clave-*

---

622 Trémont, S. 753–754.

623 MiLeFé und Brenet Teil II, S. 143.

624 Ein weiterer Schritt Balbastres bestand darin, um 1793 ausschließlich für Hammerclavier, das Instrument, das im Gegensatz zum *Ancien Régime* mit dem neuen Bürgertum assoziiert wurde, zu komponieren. Siegbert Rampe, Zur Sozialgeschichte des Claviers und Clavierspiels in Mozarts Zeit, Teil 1 in: *Concerto* Juni 1995, S. 24–28, hier S. 27.

625 Während der Herrschaft des Terrors lebte Hélène de Montgeroult (größtenteils incognito) in Berlin, wo sie Kontakte zu dem Organisten Peter Schramm unterhielt. Vgl. Édouard Monnais, *Esquisses de la vie d'artiste, par Paul Smith,* Paris 1844.

626 Pierre, S. 452.

627 *Liste des Professeurs admis au concours à compter du Ier Frimaire An IV* [22. 11. 1795], AN O² 65[a], hier nach Pierre, S. 129.

628 Pierre, S. 129 und 408. Louise Rey war vermutlich die Tochter von Jean-Baptist Rey, ebenfalls einem Musiker, und lehrte am Conservatoire Solfège. Roger Cotte, *Rey,* in: Grove 2001.

629 Marmontel, S. 256–257.

cin[630], und wurde am 20. November 1800 zum *Professeur de deuxième classe* ernannt[631]. Auch Ladurner war Clavierlehrer am *Conservatoire,* und zwar von 1797 bis zum Jahre 1802. Wie Pradher unterrichtete er die *deuxième classe*.[632] Boëly holte sich oft Ratschläge bei der Lehrerin Montgeroult.[633] Camille Petit, ein im Jahre 1800 geborener Schüler von Pradher und Montgeroult, ging später nach London, wo er sich mit großem Erfolg in einigen Konzerten hören ließ und selbst als Clavierlehrer und Komponist bekannt wurde.[634] Er gehörte, wie auch Boëly, zu Hélène de Montgeroults Privatschülern. Marmontel zählt auch die Schüler Pradhers zur „Klasse Montgeroult" und nennt sie ihre Enkelschüler: die Brüder Jacques und Henri Herz, Henri Rosellen und Félix le Couppey (den Nachfolger seines Lehrers Pradher).[635]

Der Titel *Professeur de première classe* besagte, dass Hélène de Montgeroult die männlichen Studenten der höchsten Klasse unterrichtete. Ihr Gehalt betrug 2500 Livres jährlich.[636] Sogar bis Deutschland drang der Ruhm der Lehrerin am *Conservatoire.* Bei Gerber heißt es: „Es soll dies ein Frauenzimmer von ausgebreiteten Kenntnissen, und als Professorin beym Konservatorium mit angestellt seyn."[637] Nach zwei Jahren verschwand der Name Hélène de Montgeroults aus den Lehrerlisten des *Conservatoires* – in der Liste des Jahres VII (1798) gilt ihr Platz als vakant.[638] Die Gründe für ihr Ausscheiden sind nach wie vor unbekannt, sind aber vermutlich in ihrer Heirat mit Charles-Hyacinte His (s. u.) zu suchen.

Der Baron de Trémont, ein Bewunderer Hélène de Montgeroults, rühmt die große Schönheit der Marquise: „Sie gehörte zu der kleinen Zahl an Frauen, denen man nicht begegnen konnte, ohne innezuhalten und sie zu betrachten: eine große Frau mit einer imposanten Gestalt, die Haut von dieser Feinheit und diesem braunen Teint des warmen Klimas, die Haare und Augen vollkommen schwarz, ihr Blick abwechselnd durchbohrend und dann wieder von einer bezaubernden Empfindsam-

---

630 Pierre, S. 512, 513. Als sein Lehrer ist hier bereits Louis-Geneviève-Jules Gobert angegeben.

631 Pierre, S. 131 und 454.

632 Pierre, S. 409.

633 Marmontel, S. 257.

634 Unger, S. 238–239.

635 Marmontel, S. 257.

636 Johnson, S. 21.

637 GerberNL.

638 Pierre, S. 409. Ein Jahr später zeigt die Liste eine Unterscheidung in *Piano homme,* unterrichtet von Nicolas Séjan in der *Premier classe* und in *Piano femme,* unterwiesen von Hyacinthe Jadin in der *Seconde classe.* In Letzterer gab es außerdem drei weitere Lehrkräfte, die ausdrücklich Jungen und Männer unterrichteten, nämlich François-Adrien Boieldieu, Benoit-François Mozin (*jeune*) und François Nicodami, Louis-Geneviève-Jules Gobert dagegen unterrichtete weiterhin schlicht das *Piano.* Pierre, S. 410. Diese Aufteilung ist in den nächsten bei Pierre angedruckten Listen nicht mehr existent.

keit, die eine lebendige Vorstellungskraft und tiefe Gefühle verrieten. Ihr Geist war ebenso vornehm wie ihre Person. Ihre Freundin Mme de Staël machte davon viel Aufhebens und redete von ihr als *ihrer Kaiserin*.“[639] Marmontel nennt Hélène de Montgeroult eine „Königin der Schönheit“ mit lebhaftem und durchdringendem Blick und allen Vorzügen der alten Aristokratie wie Vornehmheit, einer ausgesuchten Höflichkeit und angeborenem Charme.[640]

Trémont achtet in seiner Beschreibung Hélène de Montgeroults aber auch darauf, dem Weiblichkeitsideal Genüge zu tun. Zunächst formuliert er seine Meinung über Frauen, die männliche Eigenschaften anzunehmen wünschen: Benehmen sie sich nicht wie Frauen, so vergeuden sie angeblich die Ressourcen, die ihnen Gott geschenkt hat und die ihnen aufgrund ihres Geschlechts eigen sind. Versuchen sie, es Männern gleichzutun, so ermüden sie bald. Er hebt die häuslichen Tugenden, mütterliche Zärtlichkeit, Hingabe, die anhaltende Sorge und Zartheit hervor, welche von Frauen bis zu einem von Männern nur selten erreichten Punkt gebracht seien. Wenn sich also Frauen so entwickeln, dass sie ihre Vorzüge aufgeben, um die der Männer anzunehmen, dann können sie laut seiner Aussage zwar mit Erstaunen und selbst mit Bewunderung rechnen, sie verlieren aber auch ihren weiblichen Charme, sie werden „messerscharf“ und man hält sie oft für pedantisch.[641] – Man beachte seine Beschreibung von Hélène de Montgeroults abwechselnd sanftem und einfühlsamem, dann wieder messerscharfem Blick.

Anschließend geht der Baron de Trémont in seinen Ausführungen auf die geistigen Gaben der Frauen ein: Allgemein schreibt er dem weiblichen Geschlecht weniger Verstand und größere Schwierigkeiten bei komplexen Überlegungen zu ernsten Themen zu. Eine vollkommene Frau besitzt laut Trémont eine „glückliche Mischung“ aus weiblicher Moral und männlichem Geist. Und genau dies besaß seiner Meinung nach Hélène de Montgeroult. Es sind ihre Menschenliebe, eine noble (und damit ‚altmodische’) Erziehung, Charme, starke Gefühle und Herzensbewegungen, die wohl in Kombination mit ihren Leistungen, ihrem Verstand und starkem Willen den Zauber dieser Frau auf ihre Zeitgenossen ausmachten. Sie blieb, solange die äußeren Umstände dies erlaubten, innerhalb der Grenzen ihres Standes als Adelige und als Frau: Ihr Ruf als Virtuosin und Improvisatorin war groß, ihr Salon galt als einer der wichtigsten von Paris. Sie musizierte als eine Virtuosin von großem Ruhm daheim und in den Salons, nicht aber im öffentlichen Konzert. Ihre Lehrtätigkeit am

---

639 « Elle etait du petit nombre de ces femmes qu'on ne peut rencontrer sans s'arrêter pour les regarder. Une taille élevée, la tournure imposante, la peau de cette finesse et de cette teinte brune = unie des climats chauds: les cheveux, les yeux parfaitement noirs, et ce regard tour à tour perçant où d'une sensibilité enchanteresse qui annonce une imagination vive et des sentiments profonds. Son esprit etait aussi distingué que sa personne. Son amie Mad^e^. de Staël en faisait grand cas, et elle la nommait *mon impératrice*. » Trémont, S. 750, Übers.: C. S. & Ch. S.

640 Marmontel, S. 260.

641 Trémont, S.790–791.

Conservatoire beendete sie, als sie sich 1797 mit Charles-Hyacinte His, dem Vater ihres Sohnes, verheiratete[642] (möglicherweise die von Trémont genannte ‚Revolutionsehe') und gegen die Drucklegung ihres Schulwerkes sträubte sie sich zunächst. Hélène de Montgeroult wirkte bis an ihr Lebensende als aktive Künstlerin und als Lehrerin, doch immer im engeren Kreis, nicht auf öffentlichen Bühnen und nicht mehr an der großen, international anerkannten Lehranstalt, dem *Conservatoire National de Musique et de Déclamation.* Erst um 1830 scheint sie sich vom Unterrichten zurückgezogen zu haben.[643]

Hélène de Montgeroult war eine adelige Virtuosin von großer Reputation, der ihr Können möglicherweise das Leben rettete, die den Spagat zwischen Frausein und Professionalität erfolgreich meisterte, eine außergewöhnlich erfolgreiche Künstlerin in einer Umbruchzeit, der das Unterrichten ebenso wie das eigene Musizieren eine Passion war und die von keinerlei finanziellen Nöten zu dieser Tätigkeit bestimmt wurde.

4.2 Die Revolutionsjahre und neue Voraussetzungen für den Beruf der Clavierlehrerin

Hatten die Clavierlehrerinnen um 1700 – so weit mit Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre und Marie Françoise Certain nachvollziehbar – luxuriös und finanziell gut gestellt gelebt, so scheint sich bereits in den mittleren Jahren des 18. Jahrhunderts dieses Bild leicht gewandelt zu haben: Mädchen aus Musiker- und musikverbundenen Familien wurden musikalisch gut und fundiert unterwiesen, um

1. als junge Mädchen durch Konzertieren, Unterrichten und Notenkopieren zum Familieneinkommen beitragen zu können,
2. eventuell ihre Heiratschancen zu verbessern, sollten sie in den entsprechenden Salons auftreten können,
3. im Falle einer Heirat, die üblicherweise im selben Berufsmilieu geschlossen wurde, beim Verdienst mithelfen zu können,
4. im Falle einer Nichtverheiratung unter Umständen die alt gewordenen Eltern, in deren Haus die Mädchen wohl meist blieben, durch musikalische Tätigkeiten und insbesondere das Erteilen von Unterrichtsstunden zu versorgen und selbstständig nach deren Tode den eigenen Lebensunterhalt zu bestreiten und schließlich
5. auch als Witwe ihr Auskommen zu haben. Über die tatsächliche finanzielle Situation dieser Frauen lassen sich selten genauere Angaben machen. Um den Lebensunterhalt zu bestreiten, scheint ihr Einkommen in den meisten Fällen (min-

642 Jérome Dorival, *Montgeroult,* in: MGG 1999.

643 Johnson, S. 22.

destens) ausreichend gewesen zu sein, wenn auch der große Luxus wohl bereits fehlte.

In der Revolutionszeit entwickelte sich wiederum ein neues Schema. Dafür scheint es zwei Gründe zu geben: Einmal gab es mittlerweile wesentlich mehr Frauen, die Musikunterricht erhalten hatten; musikalische Bildung war in größeren Bevölkerungsteilen und Gesellschaftsschichten anzutreffen. So entwarf beispielsweise Rousseau über den musikalischen Werdegang einer Frau folgendes Bild: „Sophie besitzt natürliche Talente; sie ist sich ihrer bewußt und hat sie nicht verkümmern lassen: da sie aber nicht in der Lage war, viel Kunst für ihre Bildung aufzuwenden, hat sie sich damit begnügt, ihre hübsche Stimme im richtigen und gefälligen Gesang zu üben, ihre Füßchen federleicht und graziös zu setzen, in jeder Situation ihre Reverenz frei und ungehemmt zu machen. Im Übrigen hat sie als Gesangslehrer nur ihren Vater gehabt und ihre Mutter als Tanzlehrerin; ein benachbarter Organist gab ihr auf dem Spinett etwas Unterricht im Begleiten, den sie später allein fortsetzte. Zunächst dachte sie nichts anderes, als ihre Hand vorteilhaft auf jenen schwarzen Tasten zur Geltung zu bringen, dann fand sie heraus, daß der scharfe und harte Ton des Spinetts den Klang ihrer Stimme weicher machte; nach und nach wurde sie empfänglich für Harmonie, endlich, als sie erwachsener wurde, begann sie die Reize der Ausdruckskraft zu begreifen und die Musik um ihrer selbst willen zu lieben. Das aber ist eher eine Neigung als ein Talent; sie kann kaum eine Melodie nach Noten lesen.“[644] Natürlich wäre die imaginäre Sophie nicht in der Lage, Clavierunterricht zu erteilen, aber selbst sie, die nur zu den frauenspezifischen Tätigkeiten angeleitet wird, erhält ein geringes Maß an musikalischer Förderung. Allgemein hatte sich in der Nachfolge Rousseaus das Ideal der Kindererziehung weit reichend geändert. Man suchte Kinder nicht nur auf eine andere Art zu formen als in den vorhergehenden Jahrhunderten, sondern man trachtete auch danach, sie weit gefächert zu fördern. Mme de Genlis beschreibt in ihren Memoiren den Wandel der Erziehungsmaßstäbe und konstatiert, dass seit Louis XIV. ein deutlicher Verfall der Kultur stattgefunden habe.[645] Das Erziehungsideal hatte sich verändert und einer neuen Einstellung zu Vergnügungen und Bildung Platz gemacht. Dies bedeutete auch für Lehrende eine neue ‚Standortbestimmung’, bewirkte, dass sich wesentlich mehr Frauen – wenn auch vielleicht nicht auf höchstem Niveau – ein Unterrichten zutrau-

644 Rousseau, S. 790–791.

645 « Les parents ne menaient point jadis dans la société des enfants de sept à huit ans; on y menait même bien rarement une fille de quinze ou seize. Aujourd'hui on ne peut plus se séparer de ses enfants; on en est idolâtre, on en est esclave; ce qui n'empêche pas les veufs et les veuves de se remarier, et souvent de mettre une partie de leur bien à fonds perdu.“ „Quand on a des filles de quinze à seize ans, c'est pour elles qu'on va dans le monde et qu'on se trouve à toutes les fêtes, qu'on suit tous les bals. C'est pour elles qu'on se pare à peu près comme elles; c'est pour elles qu'on leur fait mener un genre de vie qui ôte toute possibilité d'acquérir de vrais talents et une solide instruction. » Genlis Choix, S. 270–272.

ten und deutete sich bereits bei dem (schlechten) Verkauf der Clavierschule Hélène de Montgeroults an.

Ein weiterer Grund für eine Änderung des Berufsbildes der Clavierlehrerin ist darin zu suchen, dass sich mehr Frauen, sei es durch Verlust des Ehemannes oder des Familienvermögens, sei es durch Scheidung gezwungen sahen, selbst für sich zu sorgen – Hélène de Montgeroult bildet hier eine deutliche Ausnahme. Hatten bereits in früheren Jahren Eheprobleme z. B. Genovieffa Ravissa zum Unterrichten gebracht, so wurde nun gerade Trennung oder Scheidung zu einem akzeptablen Grund, den Beruf der Clavierlehrerin zu ergreifen. Der als Kind erhaltene Musikunterricht wurde somit auch für Frauen ganz anderer Herkunft und in anderen Lebenslagen zu einer Ressource. Dies zeigen die Beispiele der folgenden vier Frauen.

Beispiel 1: Julie Candeille – Versorgung von Angehörigen

Julie Candeille war die Tochter des Komponisten und Sängers Pierre-Joseph Candeille. Sie führte ein schillerndes, von Höhen und Tiefen geprägtes Leben. Ihre Freundin Louise Fusil meinte, Julie Candeille habe von einem Glück geträumt, wie man es nur „in Romanen oder in den Nestern der Turteltauben" finden könne.[646] Sie besaß eine schöne Stimme, sie tanzte, spielte Harfe, Cembalo und Pianoforte. Sie komponierte Opern, Romanzen, Instrumentalkonzerte und -sonaten und schrieb Romane.

Pierre-Joseph Candeille ließ seine Tochter früh in den wichtigen musikalischen Salons der Zeit auftreten. In den 1780er Jahren war Julie Candeille mehrfach erfolgreich im *Concert spirituel* zu hören: So spielte sie 1783 Konzerte von Muzio Clementi und Johann Schobert, später auch eigene Kompositionen, die veröffentlicht wurden. Über ihr Spiel an dem neuartigen Instrument, dem Hammerclavier, im *Concert spirituel* berichtete der *Mercure:* „Diese junge Virtuosin ist eine außergewöhnlich gute Musikerin. Sie besitzt eine sehr brillante Hand, eine perlende Ausführung, viel Geschmack und Präzision und erhielt viel Applaus, obgleich das Instrument im Allgemeinen wenig Eindruck im Konzert macht."[647]

Doch Julie Candeille trat nicht nur als Clavierspielerin, sondern auch als Sängerin auf. 1782 debütierte sie nach nur einem Jahr Unterricht an der *Opéra*. Der *Mercure* beschreibt sie nach der Vorstellung als „von angenehmer und interessanter Gestalt, vorteilhafter Figur, mit einer sanften und einfühlsamen Stimme und einer

---

646 « Elle ‚rêvait d'un bonheur que n'existe que dans les romans ou dans les nids de tourterelles.' » Terrin, S. 405.

647 « La seule nouveauté qu'ait offerte le concert du 16 août est un concerto de M. Clementi, exécuté sur le forté-piano organisé par Mlle Candeille, de l'Académie royale de musique. Cette jeune virtuose est extrêmement bonne musicienne; elle a la main très brillante, l'exécution perlée, beaucoup de goût et de précision; elle a été fort applaudie, quoique cet instrument fasse, en général, peu d'effet au concert. » Mercure, Aug. 1783, zitiert nach Pougin, S. 365, Übers.: C. S.

großen Kenntnis der Musik, ihr ganzes Spiel voller Seele und Intelligenz."[648] Nach zwei Spielzeiten zog sie sich jedoch zurück: Ihre Stimme galt als zu klein. Keiner ihrer vielen Vorzüge, so hieß es im *Mercure*, könne die grundsätzlichen Fehler ihrer Stimme wettmachen.[649] Sie widmete sich nun dem Studium der Vortragskunst und spielte ab 1785 an der *Comédie-Française* regelmäßig tragische Rollen, allerdings mit eher mäßigem Erfolg. Erst die Veränderung in das komische Fach, der sich 1790 mit dem Wechsel an das *Théâtre du Palais-Royal,* das spätere *Théâtre de la République,* vollzog, bildete den Beginn ihrer großen Karriere als Schauspielerin.

Auch ihr privates Leben war von zahlreichen Umschwüngen geprägt. Von immerhin fünf Heiratskontrakten spricht Julie Candeille in ihren Memoiren: zwei Projekten, einer Annullierung und zwei rechtskräftigen Ehen.[650] Über die zwei ‚Projekte' ist nichts mehr bekannt. Ihre erste, am 18. *Brumaire* des Jahres III (8. November 1794) mit dem Arzt Nicolas Delaroche heimlich geschlossene Zivilehe, wurde bereits am 13. Dezember 1797 wieder getrennt. Während ihrer Ehejahre komponierte Julie Candeille und setzte ihre eigenen Stärken in diesen Stücken besonders gut in Szene. Nach mehreren Misserfolgen (sie selbst spricht in einem Brief an die Redaktion des *Journal de Paris* von „Ungerechtigkeit", „Verleumdung „und „heimtückischen Verdächtigungen" und bezeichnet das Theater und die Schriftstellerei als ihre einzigen Arbeitsmöglichkeiten[651]) brach Julie Candeille im Jahr 1796 nach Holland und Belgien auf. Sie gab hier zahlreiche Clavierkonzerte und lernte Jean Simons kennen, einen reichen Wagenbauer aus Brüssel, den sie am 11. Februar 1798 (also kurz nach der Trennung von ihrem ersten Mann, dessen Namen sie nie trug) heiratete. Sie nannte sich in der Folge häufig Julie Simons-Candeille. Doch auch diese

---

648 « Une figure agréable et intéressante, une taille avantageuse, une voix douce et sensible, und grande connaissance de la musique et une action pleine d'âme et d'intelligence. » Mercure, Jan. 1783, zitiert nach Pougin, S. 365, Übers.: C. S.

649 Mercure 29. 10. 1785, nach Pougin, S. 366.

650 *Mémoires de Julie Candeille*, nach Terrin, S. 415.

651 Der vollständige Text lautet: « *Au Rédacteur du Journal de Paris*. CITOYEN, Quand la persecution me poursuit, quand l'injustice & la calomnie s'attachent à ma ruine, je dois à mes défenseurs, je me dois à moi-même, de repousser les insinuations perfides de ceux qui voudroient encore me ravir l'estime du public après avoir trompé tous les efforts que j'ai fait pour lui plaire. Jamais un *orgueil* insensé, jamais une *prétention* arrégante ne dirigèrent mes pas dans la carrière des arts. La soumission & la nécessiité me mirent au théâtre; l'habitude & l'amour du travail m'ont enhardie à écrire. Ces deux ressources réunies sont mes seuls moyens d'existence; ma famille à soutenir, d'autres charges plus onéreuses, mes besoins actuels & sur-tout l'inquiétude de l'avenir, voila mes motifs pour les faire valoir: j'ose croire que, s'ils eussent été connus, mes détracteurs eux-mêmes n'auroient pû se déterminer à me rendre l'objet du ridicule & de l'aversion quand je devois être celui de l'indulgence & de l'encouragement. Ne refusez pas à mon malheur, citoyen, le dédomagement que je sollicite de votre bien-veillance. Ce ne sera pas la première ni la plus foible obligation que je vous aurai eue sans vous connoître. *Julie Candeille, femme de R.* » JdP *11. Pluvoise, An III* (30. 1. 1795), S. 530.

Ehe stand unter keinem guten Stern, und die Eheleute trennten sich nach einigen Jahren. Ohne ihren Mann und nur mit geringen finanziellen Mitteln ausgestattet kehrte Julie Candeille 1802 nach Paris zurück. Zu diesem Zeitpunkt begann sie, ihr künstlerisches Talent nicht nur als selbst Ausübende, sondern auch als Lehrende zu nutzen. Die nächsten Jahre verbrachte sie mit Clavierunterricht, Gesangs- und Vortragsstunden,[652] um für sich und ihren Vater zu sorgen.[653] Sie publizierte außerdem Musikalien, Essays und Novellen. Während der Hundert Tage (1. 3.–18. 6. 1815) musste sie wegen einer bourbonenfreundlichen Schrift nach England flüchten. Auch hier unterrichtete sie und veranstaltete literarische wie musikalische Soireen, an denen u. a. auch Giovanni Battista Viotti, Charles–Philippe Lafont, Johann Baptist Cramer und Ferdinand Sor teilnahmen.

Zurückgekehrt nach Paris lebte sie von einer ihr von Louis XVIII. bewilligten Pension und weiterhin vom Unterrichten. Im Jahr 1819 annoncierte Julie Candeille in den *Annales de la musique* folgendermaßen: „Mme Simons-Candeille, Lehrerin für das Piano, Rue Caumartin Nr. 30, benachrichtigt alle, welche ihr [bereits] Vertrauen geschenkt haben, dass sie ihren Kurs mit Clavierstunden wieder aufgenommen hat. Zwei Mal in der Woche erteilt Mme Simons Unterricht in ihrem Haus an junge Personen. Nach Übereinkunft mit den Eltern und gemäß den mit Mme Simons getroffenen Vereinbarungen ergänzt sie ihre Clavierstunden durch die Grundzüge der Vortragskunst und einige Elemente aus Geschichte und Literatur.“[654] Mehrere Dinge sind an dieser Anzeige auffällig: Mme Simons-Candeille, wie sie sich hier nennt, unterrichtet ausschließlich das Pianoforte – von einer Vielzahl an Tasteninstrumenten ist ein einziges übrig geblieben. Der Unterricht findet, wie bei den Pensionsinhaberinnen einige Jahrzehnte früher, in ihrem Hause statt, die Schülerinnen und Schüler – mit dem Neutrum „Personen“ sind sicherlich beide Geschlechter gemeint – wohnen allerdings nicht bei ihrer Lehrerin. Wie zuvor kann das Unterrichtsangebot durch weitere Fächer ergänzt werden, doch wird auf eine genaue Absprache mit den Eltern hingewiesen. Dies weist auf eine Art Unterrichtskontrakt hin,

652 Bekannt ist von ihren Schülerinnen einzig Delphine Gay, die spätere Mme de Girardin, siehe Terrin, S. 416.

653 « Pendant dix ans, elle donna assis des leçons de musique et de littérature pour soutenir elle et son père. » Trémont Can S. 10. Ihr Vater, mittlerweile Witwer, hatte seit 1805 keine Arbeit, bis ihm in der Restauration eine Pension bewilligt wurde. Julie Candeille unternahm jede Art von Anstrengung, seine Versorgung zu sichern und schrieb in diesem Zusammenhang zahlreiche erhaltene Briefe, heute BNF, Section de Musique, manuscrits autographes #1, #9, #11, #12, #13, #14, #18, #19 und Bibliothèque de l'Opéra; weitere Bittbriefe befinden sich in AN unter den Signaturen AJ^13^ 80 und AJ^13^ 54.

654 « Mme Simons-Candeille, professeur de piano, rue Caumartin, n° 39, prévient les personnes qui lui ont accordé leur confiance, qu'elle a repris son cours d'enseignement du piano. Deux fois la semaine Mme Simons donne leçon, chez elle, aux jeunes personnes. Selon la convenance des parens et les arrangemens avec Mme Simons, elle joint à ses leçons de piano des principes de déclamation et quelques élémens d'histoire et de littérature. » Annales de la musique 1819, zitiert nach Pougin, S. 403. Übers.: C. S. & Ch. S.

auch wenn er vielleicht nur mündlich geschlossen wurde. Der Hinweis auf die Entscheidungen der Eltern bekräftigt die Aussage Mme Simons-Candeilles, nach welcher sich das Unterrichtsangebot an „junge Personen“, an Kinder und Jugendliche, richtet.

Im Jahre 1822 heiratete Julie Candeille, deren zweiter Mann 1821 verstorben war, den Maler Hilaire-Henri Périe de Senovert. Im Jahr 1827 zogen die beiden nach Nîmes. Hier fühlte die Künstlerin sich nicht wohl. Ihr fehlte das anregende Umfeld der französischen Hauptstadt. Julie Candeille widmete sich in diesen Jahren hauptsächlich schriftstellerischen Tätigkeiten. Wie Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis hinterließ sie Memoiren, die sie hier verfasste und die sich heute in der *Bibliothèque municipal de Nîmes* befinden sollen. Sie sind auf dem Titelblatt mit „15. November 1829“ datiert.[655] Außerdem erschienen seit 1809 bis zu ihrem Lebensende mehrere Romane. In dieser Zeit der durch ihren Mann gewährleisteten finanziellen Sicherheit unterrichtete sie nicht mehr.

Julie Candeille diente der Unterricht als eine Geldquelle in Zeiten der Not, um sich selbst und Angehörige zu versorgen, nicht jedoch in ihren Ehezeiten, in denen sie sich ihren anderen künstlerischen Interessen widmete. Unterrichten war nicht mehr Selbstverständlichkeit, sondern ein Notanker.

Beispiel 2: Sophie Gail – Tochter einer in der Revolution verarmten Adelsfamilie

Sophie Gail wurde unter dem Familiennamen ihres Mannes bekannt. Sie war die Tochter Claude-François Garres, eines angesehenen Arztes und Leibchirurgen des Königs, der 1785 geadelt wurde, und seiner Frau Marie-Louise-Adélaïde Calloz, die aus einer alten Adelsfamilie stammte. In ihrem Elternhaus verkehrten regelmäßig Künstler und Literaten wie etwa Luigi Boccherini. Das junge Mädchen nahm an deren Zusammenkünften teil, hörte intensiv zu und galt bereits mit zwölf Jahren als eine bemerkenswerte Clavierspielerin und Sängerin. Mit 14 Jahren veröffentlichte sie in den Gesangs-Journalen von Chevardière und Bailleux ihre ersten *Romances*.

Im Jahr 1794 wurde Sophie Garre mit dem um 20 Jahre älteren Hellenisten Jean-Baptist Gail verheiratet, trennte sich aber bald von ihrem Mann. Laut Fétis war daran eine „Unvereinbarkeit der Gemüter und Geschmäcker“[656] schuld. Sophie Gail behielt den Namen ihres ehemaligen Mannes. Sie wurde als Schülerin am Pariser *Conservatoire* aufgenommen und studierte Gesang bei Bernardo Mengozzi. In den nächsten Jahren unternahm sie eine erfolgreiche Tournee durch den Süden Frankreichs und durch Spanien. Während der Revolutionszeit hatten die Eltern Garre ihr Vermögen verloren, doch die Arbeit als Sängerin und die Publikation von *Romances* verschafften Sophie Gail das nötige Auskommen. Außerdem erteilte sie Musikunterricht – Fétis spricht von ihren „sehr guten Schülern“[657].

---

655 Terrin, S. 422. Nachfragen in Nîmes blieben leider ergebnislos.

656 « Une incompatibilité d'humeur et de goûts amena, au bout de quelques années, une séparation devenue nécessaire. » Fétis.

657 Fétis.

Zwischen etwa 1808 und 1810 unterhielt Sophie Gail einen Salon, in dem man Auszüge aus aktuellen Opern und geistliche Musik aufführte: „Madame Gail war in dieser *Pléiade* wie ein großer Stern, um den glänzende Satelliten wirbelten; trotz mangelnder Anmut hatte sie einen so lebhaften Gesichtsausdruck, eine so leidenschaftliche Seele, entwickelte sie eine so perfekte Fähigkeit, aus jedem Menschen das Beste hervorzuholen, ihr Geist hatte eine solche Flexibilität, unnachsichtig zu verspotten oder gewandt und liebenswürdig zu parlieren, sie sprudelte in jedem Augenblick von so feinsinnigen Antworten und klugen Bemerkungen, die ihre Konversation in ein fortwährendes Feuerwerk verwandelten, dass überaus distinguierte Männer sich häufig gerne von ihr leiten ließen.“[658]

Sophie Gail selbst studierte weiter: diesmal Komposition bei François-Joseph Fétis, später bei François Louis Perne und Sigismund Neukomm. Außerdem komponierte sie Bühnenwerke. Auf den ersten riesigen Erfolg 1813 mit der komischen Oper *Les Deux Jaloux* folgten allerdings mehrere Misserfolge und Sophie Gail wandte sich wieder verstärkt ihrem ursprünglichen Genre, dem Gesang zu.[659] In Paris erschienen zahlreiche *Romances* im Druck, mit welchen sie den Geschmack des Publikums traf.[660] Noch einmal, 1818, gelang ihr mit *La Sérenade* ein großer Erfolg als Opernkomponistin. Ein Jahr später starb sie in Paris an den Folgen einer Lungenerkrankung.

Sophie Gail war als Tochter einer Adelsfamilie in künstlerisch anregenden Verhältnissen aufgewachsen und erzogen worden; sie faszinierte durch ihre Intelligenz und ihr Talent. Zu einer kurzen unglücklichen Ehe gedrängt und von der Revolution und den damit verbundenen Schwierigkeiten zu ernsthaftem musikalischem Studium und Beruf geführt, begann sie erst spät ihre professionelle Laufbahn.

Beispiel 3: Pauline Duchambge – eine Scheidung mit großen Problemen

Pauline du Montet stammte aus Martinique. Hier wurde sie im Jahr 1778 als Tochter einer wohlhabenden adeligen Familie geboren. Das Mädchen wurde in einem

---

658 « Madame Gail était, dans cette pléiade, comme l'étoile principale autour de laquelle tourbillonnaient de brillants satellites; malgré les disgrâces de son extérieur, elle avait une physionomie si animée, une âme si ardente, elle saisissait avec tant d'art le secret de mettre chacun en relief, son esprit avait tant de souplesse pour railler avec la raillerie, deviser avec les causeurs à la mode, faisant jaillir à chaque instant de ces reparties fines, de ces mots ingénieux qui rendaient sa conversation un feu d'artifice continuel, que des hommes fort distingués ont été bien des fois soumis à son empire. » Michaud, Übers. nach Launay, S. 3–4.

659 1816 trat sie z. B. in London, Deutschland und Wien mit der Sängerin Angelica Catalani auf.

660 Auch in Deutschland war eine ihr zugeschriebene *Barcarole* (die lt. Huys, S. 13 von François-Joseph Fétis stammt und Sophie Gail gewidmet ist) äußerst beliebt und wurde mehrfach in der AMZ (1820, Sp. 201 und 1821, Sp. 402 und 720) erwähnt.

Pariser Kloster erzogen, wo sie auch Clavierstunden erhielt. Im August 1792 kehrte sie zu ihren Eltern nach Martinique zurück. Vier Jahre später verheiratete man sie mit dem Baron Philibert-Auguste-Gustave-Maximilien-Désiré Duchambge, Baron von Elbhecq, Schatzmeister von Martinique. In der Folge gebar Pauline zwei Kinder: den Sohn Edouard, der bereits im Kleinkindalter starb und die Tochter Marie-Clémentine.

Zwei Jahre nach der Hochzeit starben beide Elternteile Paulines und sie verlor den gesamten Familienbesitz. Ihre Ehe war nicht glücklich und schon bald nach dem Tod der Eltern begann der erbitterte Kampf um die Scheidung, der drei Jahre dauern sollte. Ihr Mann hoffte, dass sich die Scheidungsgesetze vom September 1792 wieder ändern würden, die bestimmten, dass Scheidung „für den Fall der geistigen Umnachtung, der Verurteilung zu Strafen, die mit dem Verlust der bürgerlichen Ehrenrechte verbunden sind, für den Fall von Misshandlungen oder schweren Beleidigungen, von sittenwidrigem Lebenswandel, der Aufgabe der gemeinsamen Wohnung, des Ausbleibens jeglicher Nachricht über einen Zeitraum von fünf Jahren hinweg oder der Auswanderung“[661] möglich sei. Im Falle der „Unvereinbarkeit der Gemüter“ mussten beide Ehepartner in gegenseitigem Einverständnis die Scheidung beantragen. Philibert Duchambge spielte auf Zeit, tat alles, um den Ablauf des Verfahrens zu verlangsamen. Als ein im Geist des *Ancien Régime* erzogener Mann war er wohl mit einer Trennung, nicht aber mit dem Zivilakt Scheidung einverstanden. So „raubte“ er[662] die Tochter Clementine, brachte sie zu seiner Mutter und von dort in ein angesehenes Mädchenpensionat – weg von der Mutter Pauline. Als die Scheidung am 25. März 1807 endlich rechtskräftig wurde, verlor Pauline damit auch ihr Kind, das sie viele Jahre lang nicht sehen durfte, da die Familie des Mannes jeglichen Kontakt zwischen Mutter und Tochter unterband – ein Sieg mit bitterem Beigeschmack.[663] Nach der Scheidung blieb Pauline Duchambge eine kleine Pension, gerade ausreichend zu einem sparsamen Leben. Sie entschloss sich, ihre musikalischen Talente weiter auszubilden, nahm Unterricht in Harmonielehre, Komposition und Clavierspiel und machte rasch große Fortschritte. Sie trat sowohl am Clavier als auch als Sängerin auf, wobei sie sich selbst begleitete. Fétis beschreibt ihre Erscheinung als „etwas melancholisch, voller Zartheit und Charme“[664].

1814 verlor Pauline Duchambge infolge der politischen Ereignisse ihre Pension und war gezwungen, aus ihren Talenten Profession zu machen, um ihren Lebensunterhalt zu sichern. Sie veröffentlichte einige Kompositionen, besonders *Romances* (von denen sie an die 400 schrieb). Außerdem widmete sie sich, soweit es ihre körperliche Konstitution zuließ, vollständig dem Unterrichten. Mendel bezeich-

---

661 Jean-Paul Bertaud, *Alltagsleben während der Französischen Revolution*, dt. von Christine Diefenbacher, Würzburg 1989, S. 146.

662 Ambrière, S. 298, ohne Quellenangabe.

663 Ambrière, S. 297–298.

664 « Son entretien, où régnait toujours une certaine mélancolie, étain plein de douceur et de charme. » Fétis.

net sie als „vortreffliche und berühmte französische Musiklehrerin“, die „viele anerkannte Pianisten und Sängerinnen gebildet und mit Erfolg in die Oeffentlichkeit geführt“ habe.[665] Leider sind keine Namen aus ihrem Schülerkreis bekannt. „Sie besaß eine schöne Stimme“ und eine *grand art de bien chanter*, die sie an viele Schülerinnen vermittelte. Dabei ging es ihr nicht darum, Sängerinnen für die Bühne oder die großen Salons auszubilden, sondern die Kunst zu vermitteln, *à chanter simplement pour le charme intime et pour le timide écho de la maison*[666]. Dies formulierte Unterrichtsziel trifft genau den Kern des Ideals der Mädchenerziehung: Im kleinen Kreise wird musiziert, der Gesang soll einfach und nicht künstlich sein, nicht prunkvoll und beeindruckend, sondern eindrücklich mit intimem Charme, wobei das Mädchen sich möglichst selbst am Clavier begleitet.

Zwar führte auch Pauline Duchambge einen Salon, in dem sich bekannte Persönlichkeiten trafen, an sich lebte sie jedoch eher zurückgezogen in ihrem engen Freundeskreis und mied das große Leben. Ihre intimste Freundin war die Poetin Marceline Desbordes-Valmore (1786–1859), ihre enge Vertraute, die sie 1815 kennen gelernt hatte und von der Duchambge einige Gedichte vertonte.[667] Das Schicksal Marceline Desbordes-Valmores ähnelte dem Pauline Duchambges: Nach einer unglücklichen Ehe lebte sie nun in einfachen Verhältnissen von ihrer schriftstellerischen Tätigkeit. Die Freundschaft hielt bis zu Paulines Tod im Jahr 1858. Beide besuchten sich regelmäßig und schrieben sich.

Pauline Duchambge: eine Frau mit einem romantisch anmutenden Schicksal, die nicht aus einem künstlerischen Umfeld stammte. In einem Kloster erzogen, hatte sie als Kind musikalischen Unterricht erhalten, war auf diesem Gebiet aber nicht besonders aufgefallen. Eine schwere Scheidung bestimmte die Waise, sich ein neues Umfeld zu suchen. Dies fand sie in Künstlerkreisen. Sie war in der Lage, ihre als Kind erworbenen musischen Fähigkeiten auszubauen, sodass das Unterrichten sie vor existenzieller Not bewahrte.

Beispiel 4: Marie Bigot de Morogues – Begründerin einer eigenen ‚Schule’

Marie Kiéné war die Tochter des Musikerehepaares Joseph Kiéné, einem Cellisten, und seiner Frau, der Pianistin Catherine Leyer. Beide Elternteile scheinen in Colmar Instrumentalunterricht erteilt zu haben.[668] Das junge Mädchen erhielt, wie Mendel sich ausdrückt, „eine fein wissenschaftliche und musikalische Erziehung“[669]. Die ersten Clavierstunden erteilte ihr die Mutter. Im Jahr 1791 zog die Familie nach Neuenburg. Hier heiratete Marie Kiéné im Jahr 1804 den bretonischen weit gereis-

---

665 Mendel.

666 J. Janin, in: *Le Ménestrel*, 6. 6. 1858, S. 3, nach Herbert Schneider, *Duchambge*, in: MGG 1999.

667 Auch andere berühmte Dichter der Zeit wie François Chateaubriand oder Victor Hugo schrieben für sie.

668 Michaud.

669 Mendel.

ten Adeligen Paul Bigot de Morogues. Er besaß Begabung für moderne Sprachen und hatte sich durch diese Voraussetzung einen Platz in den diplomatischen Kanzleien gesichert. Außerdem war er ein großer Musikliebhaber.[670] Das junge Paar verließ Neuenburg am 21. Juli, nur wenige Wochen nach der Hochzeit, und zog nach Wien, wo Paul Bigot de Morogues die Stelle eines Bibliothekars des Grafen Andrej K. Rasumovskij erhielt. Rasumovskij, seit 1793 Botschafter in Wien, kannte zahlreiche Musiker, u. a. Beethoven. Marie Bigot de Morogues konnte durch ihn schnell Kontakte zur Wiener Musikszene knüpfen.[671]

Im künstlerischen Umfeld Wiens blühte die junge Musikerin, die sich durch ihr Clavierspiel rasch einen Namen machte, weiter auf. Sie kannte Antonio Salieri und Joseph Haydn[672] ebenso wie den achtjährigen Franz Schubert, dem sie, sehr von dem Jungen angetan, Ratschläge erteilte.[673] Am 1. Mai 1805 trat sie öffentlich in einem der Augarten-Konzerte auf: „Ihr Klavierspiel hat wirklich entschiedene Vorzüge: ihr Vortrag ist rein, angemessen, und am gehörigen Orte delikat und fein“[674], urteilte die AMZ. Laut Hanslick konzertierte Marie Bigot de Morogues nicht häufig öffentlich, doch wenn, dann meist mit Werken Beethovens.[675] Ihre enge Freundschaft mit dem Komponisten ist bekannt. Er schenkte ihr das Autograf seiner *Sonata Apassionata* op. 57.[676]

Die politischen Ereignisse bestimmten das Ehepaar im Jahr 1809, nach Paris zu ziehen. Schon bald ließ sich Marie Bigot de Morogues auch hier als Pianistin hö-

---

670 Michaud.

671 Perreau, S. 61.

672 Die Überlieferung sagt, dass Haydn sie, als sie ihm das 1. Mal eine seiner Kompositionen vorspielte, in seine Arme schloss und ausrief: „Mein liebes Kind, das ist nicht meine Komposition, das haben Sie komponiert, nicht bloß gespielt!“; und auf den Umschlag des Stückes schrieb er: „Am 20. Februar 1805 ist Joseph Haydn glücklich gewesen.“ Nohl-H, Bd. 3, S. 239 und Nohl-B, S. 216–217.

673 « Un soir, après une brillante exécution d’œuvres de Mozart et de Salieri, l’un des assistants lui présenta son fils, âgé de 8 ans, qui, affirmait-il, donnait déjà les plus belles espérances en matière de musique. Enthousiaste, généreuse et prime-sautière, Marie se-prit aussitôt d’affection pour le bambin, l’attira chez elle et lui prodigua ses conseils. L’enfant, qui devait plus tard magnifiquement réaliser les espoirs placés en lui, s’appelait Franz Schubert. » Krumpholtz, S. 130.

674 AMZ 1805, Sp. 536.

675 Hanslick, S. 213.

676 Das Manuskript befindet sich heute in der Bibliothèque du Conservatoire/BNF. Die Geschichte dazu ist folgendermaßen überliefert: Mit der fertigen Abschrift der Sonate in Händen und unterwegs zur Wohnung der Bigot de Morogues’ wurde Beethoven vom Regen überrascht, der das Manuskript beinahe unleserlich machte. Marie Bigot de Morogues jedoch nahm die Noten, stellte sie auf ihr Clavier und spielte die neue Komposition trotz aller Regenwasserflecke so gut vom Blatt, dass Beethoven völlig überrascht war. Nach erneuter Abschrift schenkte er ihr das Manuskript. Perreau, S. 62–63 und Nohl-B, S. 245–246.

ren, vorwiegend mit Kompositionen Mozarts und Beethovens. Marmontel bezeichnet sie als die einzige Clavierspielerin, die Hélène de Montgeroult das Wasser reichen konnte. Zum Freundeskreis Marie Bigot de Morogues' zählten u. a. Luigi Cherubini, Johann Ladislav Dussek und Johann Baptist Cramer. Außerdem gehörte sie wie Hélène de Montgeroult zum Kreis um Pierre Marie François de Sales Baillot. Bei Cherubini und Auber nahm sie Unterricht in Harmonielehre und Komposition. Im Hause der Morogues' trafen sich bald die berühmtesten Künstler ihrer Zeit. Die Musik, die anregenden Gespräche und nicht zuletzt das Clavierspiel der Gastgeberin waren unweigerlich ein Anziehungspunkt.

1812 geriet Paul Bigot de Morogues, der an Napoleons Russlandfeldzug teilnahm, in Wilno in Gefangenschaft. Erst 1817 kehrte er nach Paris zurück. In der Zwischenzeit verdiente seine Frau den Lebensunterhalt für sich selbst und ihre beiden Kinder mit Clavierstunden. Ihr Unterricht war so erfolgreich, dass die Tage bald mit zahlreichen Verpflichtungen wie Lektionen, Konzerten, Repetitionen und der Erziehung ihrer eigenen Kinder ausgefüllt waren. „Bei der Ausbildung von Pianisten kam es Mme Bigot immer darauf an, sie zu Musikern zu erziehen. Zu diesem Ziel führte eine strenge Auswahl der zu studierenden Werke. Sie setzte ihren Schülern nie etwas anderes vor als Stücke, die sich durch einhellige Zustimmung als würdig erwiesen hatten; und obgleich sie selbst komponierte, zeigte sie niemals die Schwäche (wie es gewöhnlich die Lehrer tun), nur ihre eigenen Kompositionen studieren zu lassen. Diesen, wenn auch klein an der Zahl, wurde die Ehre zu Teil, nach ihrem Tod zum klassischen Repertoire des Instrumentes gezählt zu sein. Wenn es ihr Wunsch war, unabhängig zu sein und für sich und ihre Kinder selbstständig zu sorgen, so wurde sie in ihrem Entschluss noch bestätigt durch das Wissen, in ihrer Kunst nützlich zu sein. Leider entsprachen ihre körperlichen Kräfte nicht ihrer moralischen Energie. Die Erschöpfung zehrte sichtlich an ihrer Gesundheit, sie rief ihre Mutter und Schwester zu sich, um ihr – Schülerin der einen und Lehrerin der anderen – beizustehen. In diesen beiden fand sie Kolleginnen, die fähig waren, sie zu ersetzen. Ihre Schule zeichnete sich durch eine außerordentliche Reinheit der Prinzipien und eine vollkommene Einigkeit in der Tradition aus: Selbst ihre Tochter, die ihre Anlagen geerbt hatte, konnte sie weitergeben. Damit wurde eine völlig neue Idee realisiert: die Familie Mme Bigot de Morogues', Vater, Mutter und Schwester, die mittlerweile seit dreißig Jahren in der Schweiz lebten, verließen Neuenburg und kamen voller Hoffnungen nach Paris; trafen Mme Bigot de Morogues allerdings bereits bettlägerig an."[677] Mutter und Tochter stürzten sich dennoch

677 « En formant des pianistes, Mme Bigot se proposait surtout de faire des musiciennes. Un choix sévère des morceaux d'étude devait la conduire à ce but. Jamais elle ne mit sous les yeux de ses écolières que des productions consacrées par une longue unanimité de suffrages; et quoique elle ait elle-même composé, elle n'eut jamais la faiblesse, si ordinaire aux professeurs, de faire étudier sa musique; mais ses ouvrages, trop peu nombreux, obtiendront l'honneur posthume de devenir classiques pour l'instrument. Si le désir d'arriver à l'indépendance et d'assurer le sort de ses enfans soutenait son courage, elle se sentait aussi affermie dans sa résolution par la certitude d'être utile à l'art qui

in die Arbeit, „ihr teuerster Wunsch war damit realisiert: Ihre Schule überlebte sie, ihre Mutter und Tochter führten ihre Arbeit fort und zahlreiche Talente zeugten lange Zeit davon.“[678]

Diese Beschreibungen sind recht aufschlussreich. Mme Bigot de Morogues soll darin nicht nur in einem äußerst positiven Licht erscheinen, ihr Wesen soll auch einerseits dem idealen Frauenbild entsprechen, andererseits eine ernst zu nehmende Künstler- und Pädagoginnenpersönlichkeit darstellen: Marie Bigot de Morogues besitzt Überblick über ihr Tun. Ihre Planung ist gut organisiert und durchdacht. Sie sorgt in bewundernswerter Weise für ihre Kinder, ist aber gleichzeitig von schwacher Konstitution, kränklich und ermüdet von der Arbeit. Sie selbst ist die Schülerin ihrer Mutter und die Lehrerin ihrer Schwester und Tochter: Eine Frau gibt ihr Wissen innerhalb ihrer Familie weiter. Die Frauen der Familie sind es auch, welche die Kranke tatkräftig unterstützen. Marie Bigot de Morogues begründet – laut der Überlieferung mit Bedacht und Vorsatz – eine eigene Schule, in der ihre Lehre rein und unverfälscht weitergegeben wird. Als bescheidene Frau lehrt sie allerdings nicht mithilfe ihrer eigenen Kompositionen oder gar einem eigenen Schulwerk, sondern sie bedient sich der großen, sicheren Erfolg versprechenden Meisterwerke. Ihre eigenen Kompositionen werden vorwiegend nach ihrem Tode – posthum – gewürdigt. Sie wie auch die von ihr begründete Tradition des Clavierspiels sollen dafür sorgen, dass die Künstlerin nicht in Vergessenheit gerät.

Die berühmtesten Schüler und Schülerinnen Marie Bigot de Morogues’ waren zweifellos die damals elfjährige Fanny und ihr Bruder, der achtjährige Felix Mendelssohn-Bartholdy, die 1816 in Paris weilten. Zweimal erwähnt Felix Mendelssohn-Bartholdy die Familie Bigot de Morogues in einem (späteren) Brief. [679] Eine

---

était l’objet de son culte; malheureusement, les forces du corps ne répondaient pas chez elle à l’énergie morale, la fatigue altérait visiblement sa santé; elle venait d’appeler auprès d’elle sa mère et sa sœur pour la seconder; disciple de l’une, maîtresse de l’autre, elle trouvait dans toutes deux des collaboratrices capables de la suppléer. Son école, remarquable par la pureté des principes, l’eût encore été par la parfaite unité des traditions: sa fille même, héritière de ses dispositions, pourrait propager sa doctrine. Cette idée vraiment neuve allait se réaliser: la famille de Mme Bigot, établie en Suisse depuis trente ans, avait quitté Neuchâtel; un père, une mère, une sœur arrivent à Paris, pleins d’espérances; mais déjà Mme Bigot était alitée. » Miel, S. 317. Übers.: C. S. & Ch. S.

678 « Son vœu le plus cher s’est réalisé, son école lui a survécu; sa mère et sa fille la continuent, et les nombreux talents qui en sont sortis lui assurent une longue durée. » Michaud, Übers.: C. S.

679 Zunächst heißt es: „Ich lebe übrigens wie ein Heide; Abends und Mittags aus; heute bei Baillot, morgen bei einer mit Bigots befreundeten Familie, übermorgen Valentin, Montag Fould, Dienstag Hiller, Mittwoch Gérard, und so schon die ganze vorige Woche“, dann, etwas später: „Den Anfang machte ein Quintett von Bocherini, eine Perrücke, aber mit einem ganz liebenswürdigen, alten Herrn darunter; dann forderten die Leute eine Sonate von Bach. Wir nahmen die aus *A dur*. Mir dämmerten sehr alte Töne dabei auf, wie sie Baillot mit Mde Bigot spielte; wir trieben einer den andern vorwärts; das Ding wurde lebendig, und machte uns beiden und den Leuten so viel Spaß, daß wir

weitere Schülerin war die Tochter eines ihrer Freunde: Auguste Baillot, geboren am 9. Mai 1810. Ihr Vater hielt Erinnerungen an diese Zeit in seinem *Journal* fest: „Juni 1816. Am zehnten dieses Monats gab Mme Bigot Dir Deine erste Clavierstunde.“ „24. Januar 1820. Wir haben Dir einen neuen Clavierlehrer – Mr Boëly, einen der besten in Paris, verschafft. Die Gesundheit Mme Bigots erlaubt es ihr nicht, Dir so viel Zeit zu widmen, wie es Ihrem Interesse an Deinen Fortschritten entspräche.“[680]

Mit nur 34 Jahren starb Marie Bigot de Morogues an einer Lungenerkrankung. „Allein der zarte Körper der B. war den ungewohnten Anstrengungen einer anhaltenden Lehrthätigkeit nicht gewachsen. Ein Brustleiden kam bald bei ihr zum Ausbruch und sie erlag bereits am 16. Septbr. 1820 dieser Krankheit“, heißt es bei Mendel.[681]

Marie Bigot de Morogues, eine großartige Musikdilettantin, wurde durch Kriegsereignisse bestimmt, ihre bisherige Liebhaberei zur Profession zu machen. Dabei ging sie so systematisch und wohl überlegt vor, dass man von ihrer ‚Schule’ sprach. In den Gedankengängen ihrer Zeitgenossen war damit aber auch die ‚Überforderung’ ihres weiblichen Körpers vorprogrammiert. Sie hatte sich über die Grenzen, die ihr ihre Geschlechterrolle zuwies, in männliches Terrain vorgewagt und zahlte dafür mit ihrem frühen Tode den Tribut. Entkräftung und Tod aufgrund von Überforderung durch das Unterrichten, dies ist eine Argumentationskette, die in Deutschland nach 1800 ebenfalls auftritt.

---

gleich die aus *E dur* darauf setzten, und nächstens die vier andern vornehmen wollen.“ Brief Felix Mendelssohn-Bartholdys vom 20. 12. 1831, in: Mendelssohn, S. 302–307, hier S. 303 u. 305. Zu Marie Bigot de Morogues’ Aufführungen Bach’scher Werke siehe Palm.

680 « Juin 1816. C’est le 10 de ce mois que Mme Bigot t’a donné ta première leçon de piano. » „24 janvier 1820. Nous t’avons donné pour maître de piano M. Boëly, un des meilleurs de Paris, la santé de Mme Bigot ne lui permettrant pas de donner le temps nécessaire à tes progrès et ses forces ne répondant malheureusement plus à l’intérêt qu’elle te porte. » Aus den *Souvenirs de Baillot*, nach François-Sappey, S. 172. Übers.: C. S.

681 Mendel.

Teil II

Schweiz und Niederlande

In diesem Abschnitt werden die Schweiz und die Niederlande, jeweils in den heutigen Landesgrenzen, betrachtet. Diese Länder besitzen auf den ersten Blick deutliche Gemeinsamkeiten, stehen sie doch in stark reformierter Tradition. Außerdem suchten beide mangels ausreichender Anzahl eigener professioneller Musizierender (was in den Niederlanden sicherlich auch auf die Landesgröße zurückzuführen ist) Kontakte zum Ausland. Dies bedeutete für die Schweiz, dass man bemüht war, möglichst viele ausländische Musiker und Musikerinnen im Land zu halten. Allerdings mussten diese wiederum strenge Auflagen erfüllen, um die Schweizer Musiker selbst nicht zu übervorteilen. In den Niederlanden wünschte man am reichen kulturellen Leben Frankreichs zu partizipieren und von dort zu lernen. Das deutsche Ideal der Frau als Hausfrau, Gattin und Mutter war aber so stark im Wertekanon verhaftet, dass es auf den späteren Lebensweg der niederländischen Mädchen entscheidenden Einfluss nahm. So gestaltete sich, wie sich zeigen wird, die Situation für die Musiklehrenden beider Länder deutlich unterschiedlich.

1 Die Schweiz

1.1 Das Musikleben in der Schweiz

Bietet das französische Musikleben, bedingt vor allem durch die starke Zentralisierung auf die Hauptstadt Paris, das recht einheitliche Bild eines hoch entwickelten kulturellen Lebens, so sah dies in der heutigen Schweiz völlig anders aus. Da über das Musikleben dieses Landes wenig bekannt ist und geforscht wurde, soll eine kleine Einführung in das kulturelle Leben der Städte gegeben werden, aus denen Clavierlehrerinnen bekannt sind.

Die Schweiz – das war im 17. und 18. Jahrhundert ein armes Land, angewiesen auf Getreide- und Salzeinfuhr. Man exportierte Vieh und Käse, außerdem gab es kleinere Textilunternehmen. Daneben besaßen die Schweizer aber einen guten Ruf als Hauslehrer und waren während des 18. Jahrhunderts in allen europäischen Ländern als Privatlehrer zu finden. Die Aufklärung ging von Genf aus und sprang von dort in die reformierten Städte über. Zuletzt setzten sich die neuen Ideen in Bern und den Bergkantonen durch, die sich eher zurückhaltend verhielten. Im Jahr 1761 wurde die Helvetische Gesellschaft gegründet, eine freundschaftliche Vereinigung, deren Mitglieder aus allen Kantonen kamen. Sie bildete ein Diskussionsforum für die Fragen der Zeit; hier entwickelte man auf ethischer Grundlage die Haltung des Helvetismus. Daraus ergab sich u. a. die (praktizierte) Forderung nach Toleranz zwischen den Konfessionen und Religionen.

Die Schweiz – das war aus musikalischer Sicht ein bis zum 18. Jahrhundert ziemlich unbeschriebenes Blatt. Hatte sich in den katholischen Gebieten zumindest die Tradition der Kirchenmusik weiterentwickelt, so war in den übrigen Landesteilen von der Reformation an bis etwa 1800 fast ausschließlich das Singen von Psalmen erlaubt und üblich. Noch bis 1860 galt Psalmengesang offiziell als geeignetes Erziehungsmittel für die Jugend. Tanzen war strikt verboten, weltliche Musik spiel-

te eine untergeordnete Rolle. Die Entwicklung hierzu wurde von außen, besonders von Deutschland, angestoßen. Nicht ohne Grund nahm dabei die Stadt Neuenburg (Neuchâtel) eine Vorreiterrolle ein.

Neuenburg

Neuenburg gehörte von 1707 bis 1848 zum preußischen Herrschaftsgebiet, konnte sich aber eine weitgehende Selbstverwaltung bewahren. Diese Autonomie verschaffte dem kleinen Kanton eine Sonderstellung. Politisch gesehen bildete Neuenburg für das Preußische Reich zwar eine Pufferzone, war aber gleichzeitig durch ein Bündnis mit der Eidgenossenschaft in der Lage, sich in Krisensituationen abwechselnd auf seine Zugehörigkeit zu Preußen oder Bern zu berufen. Dies führte dazu, dass die Stadt einerseits von Kriegen größtenteils verschont blieb, hier aber andererseits eine besonders große Toleranz und Offenheit herrschen konnte. Es ist der Ort, an den Jean-Jacques Rousseau 1762 unter dem Schutz Friedrichs II. von Preußen floh, nachdem in Paris Haftbefehl gegen ihn erlassen worden war. Er lebte bis 1766 in dieser Gegend. Nicht zuletzt wurde in Neuenburg, Sitz der *Société typographique de Neuchâtel*, einem der bedeutenden Verlage für französische Bücher der damaligen Zeit, 1777 bis 1779 die Quart-Ausgabe der *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres* gedruckt.

1754 entstand in Neuenburg die erste Schweizer *Académie de Musique* mit etwa 20 Konzerten pro Saison, die anfänglich in den Adels- und hohen Bürgerhäusern stattfanden. Als Interpreten waren neben den Amateuren der Stadt durchreisende Virtuosen und Virtuosinnen zu hören. Die *Société de la Salle de Musique* der Stadt Neuenburg, die für die Ausrichtung der Konzerte verantwortlich zeichnete, unterhielt ein festes Orchester und errichtete im Jahre 1769 sogar eine eigene *Maison du Concert*.[682] Das Neuenburger Orchester, das während der vier Monate dauernden Wintersaison einmal wöchentlich probte, bestand aus den Liebhabern der Stadt, vorwiegend Streichern, und den für diese Personen tätigen Lehrkräften (überwiegend Italiener und Deutsche). Die fehlenden Positionen wurden durch professionelle Musiker ergänzt. Der Leiter des Orchesters hatte immer in der jeweils benötigten Stimme auszuhelfen. Außerdem war er neben seiner Orchesterarbeit verpflichtet, Gesangsstunden zu erteilen und mit seiner Klasse in jedem Konzert wenigstens ein Vokalwerk aufzuführen. Im Jahr 1760 hatte die *Société de la Salle de Musique* ein großes zweimanualiges Cembalo des ortsansässigen Instrumentenbauers Speissegger (1727–1782) angeschafft, das 1785 wieder verkauft wurde. Im Jahr 1779 erwarb man ein Hammerclavier.[683] Eines dieser Instrumente spielte Genovieffa Ravissa während ihrer Arbeit als Cembalistin dieses Orchesters.

---

682 Zum Musikleben Neuchâtels s. a. Fallet.

683 Frdl. Hinweis von Pierre-Laurent Haesler. Lt. Inventarverzeichnis vom 1. 5. 1823 besaß die *Société de la Salle de Musique* zu diesem Zeitpunkt ein „altes Cembalo“ und ein „Pianoforte in schlechtem Zustand“. *Instruments à Cordes et a Vent appartenant a*

In der Schweiz gab es im Gegensatz zu Deutschland keine Höfe. Dies schränkte die Berufsmöglichkeiten für die Schweizer Musiker stark ein. Allgemein war ihr Sozialstatus denkbar schlecht. Oft war die Unterrichtstätigkeit Bestandteil des musikalischen Engagements. Der Organist Alexandre Speissegger etwa hatte laut Anstellungsvertrag Schüler auf verschiedenen Instrumenten zu unterrichten und erhielt dafür im Jahre 1751 insgesamt 100 Francs, teils von den Schülern, teils von seinem Dienstherrn.[684] Sein Nachfolger Simon Pfannenschmidt aus Basel war als *Maître de Clavessin* nach Neuenburg gekommen. Er begann seine musikalische Laufbahn hier als Cembalist des Orchesters. Ein weiterer Cembalolehrer, Joseph Seytz de Burnany, kam 1766 nach Neuenburg: Die Stadt war durch ihr reiches Musikleben zu einem Anziehungspunkt geworden. Auch Gouvernanten und Hauslehrer priesen ihre musikalischen Kenntnisse an, wie eine Anzeige aus der *Feuille d'avis de Neuchâtel en Suisse* vom 4. August 1785 zeigt: „Eine Person in reifem Alter und von sehr solidem Charakter, viel gereist und mit Kenntnissen in Geschichte, Geografie, Arithmetik, Geometrie, Trigonometrie, Vermessung und Nivellierung[685] wie in der Vokal- und Instrumentalmusik und mit guten Zeugnissen, sucht einen Platz als Gouverneur oder einem ähnlichen, seinen Fähigkeiten entsprechenden Beruf in einem guten Haus in der Stadt oder auf dem Land. Man wende sich an den *Maître de Musique* Sieur Gaillard[686] in Neuenburg."[687] Leider war den reinen Gesangs- und Instrumentallehrkräften in den Einwohnerverzeichnissen[688] keine eigene Sparte gewidmet. Somit ist es nicht möglich, die tatsächliche Anzahl der Lehrenden festzustellen.

---

la Direction du Concert au 1er Mai 1823, Registre de la Direction de la Sale de Musique 1776, BPU Neuchâtel, Ms A 703.

684 Zu Alexandre Speissegger siehe Fallet, S. 196–206.

685 Gemeint ist Feld- und Höhenvermessung.

686 Monsieur Gaillard (Vorname unbekannt), frz. Herkunft, war seit 1782 in Neuenburg als „Primgeiger der dortigen Académie de musique" engagiert und wird noch 1820 in der Stadt als Orchesterdirigent erwähnt. Siehe Refardt.

687 « Une personne d'un âge mûr & d'un caractere fort solide, ayant beaucoup voyagé à joignant aux connoissances de l'histoire, de la géographie, de l'arithmétique, de la géometrie, de la trigonométrie, de l'arpentage & du nivellement celle de la musique vocale & instrumentale, & étant munie de bons certificats, desiroit être placée dans quelque ville ou à la campagne, dans une bonne maison, soit en qualité de gouverneur, ou d'une autre manière convenable & analogue à ses talens. On s'adressera au Sieur Gaillard, maître de musique, à Neuchâtel. » Feuille d'avis de Neuchâtel en Suisse, 4. 8. 1785, Übers.: C. S.

688 Über die Zahl der in Neuenburg ansässigen Musikerinnen und Musiker geben die Einwohnerverzeichnisse Auskunft. Sie stieg von zwei (1779 und 1780), 3 (1781) und vier (1782 und 1783) auf fünf im Jahre 1784 und fiel dann in den nächsten beiden Jahren wieder auf drei bzw. zwei Musiker. Im Jahr 1787 wurden fünf Musiker verzeichnet, in den Jahren 1788 bis 1792 schließlich sechs. Diese Auflistung wurde freundlicherweise von Olivier Giradbille, AVN, zusammengestellt.

Lausanne

Ganz ähnlich sah es in Lausanne aus. Seit 1536 bestand die Berner Hoheit, unter der die Reformation eingeführt wurde und die bis 1798 bestehen blieb, als mit Hilfe der Franzosen die unabhängige *République Lémanique* ausgerufen wurde. Im Jahr 1803 wurde Lausanne zur Hauptstadt des neuen 19. Schweizer Kantons: der Waadt.

In Lausanne[689] gab es wie in vielen anderen Orten der Umgebung eine *École de Chant*, die für alle Kinder zur Gesangserziehung, dem Singen von Psalmen, offen war, egal, aus welcher Bevölkerungsschicht sie stammten. Der Unterricht, in dem auch Grundlagen der Musiktheorie wie Tonleitern, Intervalle und Tonschritte gelehrt wurden, wurde nach Geschlechtern getrennt erteilt. Orgeln wurden gebaut und Musiker eingestellt. Von diesen kamen viele, besonders Organisten, aus Deutschland.

Das weltliche Musikleben spielte sich während des 18. Jahrhunderts in den privaten Salons ab, geschlossenen Gesellschaften, in denen sich Aristokraten, Intellektuelle und Künstler beiderlei Geschlechts trafen. Es gab einen Salon in der Rue de Bourg, einen zweiten in der Rue de la Cité und einen weiteren in der Rue de la Palud, in denen man sich mit Künsten und Wissenschaften beschäftigte. Jeder Salon bildete einen in sich geschlossenen Kreis, an dem etwa 20 Häuser teilnahmen, was 30 bis 40 Personen bedeutete. Man aß gemeinsam, die Frauen spielten, man musizierte oder amüsierte sich bei szenischen Spielen. Den professionell Musizierenden boten diese Zusammenkünfte ein ideales Terrain, sich zu präsentieren, Kontakte zu knüpfen sowie für ihre Lehrtätigkeit zu werben. Wie langsam und vorsichtig sich derartige Kontaktaufnahmen entwickelten, wird das Beispiel von Angletine de Charrière de Sévery und Genovieffa Ravissa zeigen. Von Zeit zu Zeit wurde außerdem eine Reihe von Subskriptionskonzerten angeboten. Mit Unterbrechungen existierten diese *Concerts d'Abonnement* in Lausanne bis 1867. Auch im Alltag spielte das Musizieren eine Rolle. So beschrieb etwa Catherine de Chandieu, die Mutter der eben erwähnten Angletine de Charrière de Sévery, in ihrem Tagebuch einen Ausflug im Juni 1773 folgendermaßen: „Nach dem Mittagessen waren wir in Montricher. Hier trafen wir niemanden an. Wir sangen, spielten Cembalo, besuchten all die letzten Winkel des alten Schlosses, tranken Tee und kehrten abends nach Sévery zurück."[690]

Was jedoch immer wieder zu fehlen schien, waren qualifizierte Lehrkräfte. So schrieb z. B. Charlotte Thomasset des Granges am 21. Mai 1785 an ihre Freundin Angletine de Charrière de Sévery: „Zur Zeit haben wir hier keinen Cembalolehrer.

---

689 Zum Musikleben Lausannes siehe Burdet.

690 « Nous avons, écrit-elle, été, après dîner, à Montricher. Il n'y a avait personne. Nous avons chanté, joué du clavecin, visité tous les trous de ce vieux château, pris du thé, et sommes revenus le soir à Sévery. » Journal de ce qui se passe à l'Isle, nach Sévery, S. 183, Übers.: C. S.

Ich übe ganz für mich allein. Ich habe Konzerte von Giordani.“[691] Drei Jahre später, am 30. April 1788, schrieb sie dann: „Seit ungefähr sechs Monaten habe ich zu meiner Freude einen Cembalolehrer. Ich war aus Mangel an Stunden gezwungen, mit dem Musizieren (fast) ganz aufzuhören, was mir große Pein bereitet hat. Jetzt entschädige ich mich dafür: Ich bin beinahe den halben Tag an meinem Instrument zu finden!“[692] Anfänglich waren es wie anderorts auch die Mitglieder der Aristokratie und des reichen Bürgertums gewesen, die ihren Kindern Musikunterricht hatten erteilen lassen. Dabei kamen die Lehrkräfte für das Instrumentalspiel überwiegend aus dem Ausland, den deutschsprachigen Ländern, Frankreich und Italien. Viele blieben nur vorübergehend in der Lausanner Gegend, andere wiederum Jahrzehnte, so Antoine Nicoli, der mit seiner Schwester Catherine und deren Ehemann Gaëtan Bassi aus Neapel gekommen war. Überhaupt unterrichteten hier eine ganze Reihe Frauen, in der Regel Clavierspiel oder Gesang. Einige von ihnen sollen später eingehender besprochen werden.

Im Jahr 1782 bestimmte der *Conseil* der Stadt Lausanne, dass es niemandem, weder Einwohnern, tolerierten Personen noch Durchreisenden erlaubt sein solle, ohne Erlaubnis des Stadtrates Unterricht in Wissenschaften oder Künsten zu erteilen. Die in der Stadt ansässigen Lehrkräfte, die nicht den Status von Einwohnern besaßen, konnten nur unter der Voraussetzung eine Aufenthaltsgenehmigung erlangen, dass sie dieselben Steuern und Abgaben wie die Einwohner zahlten. Außerdem waren sie verpflichtet, in jedem Monat eine gewisse Anzahl an Unterrichtsstunden als finanzielle Garantie zu erteilen. Auch der Preis für diese Stunden war in Lausanne vom Stadtrat festgelegt: Er betrug für Unterricht im Zeichnen, in Sprachen, Vokal- und Instrumentalmusik monatlich acht Livres für ein oder zwei Familienmitglieder, zwölf Livres für drei oder vier Personen aus derselben Familie, zehn Livres für zwei verschiedene Familien und vier Livres pro Kopf für drei oder vier Personen aus verschiedenen Familien.[693] Lehrerinnen und Lehrer verdienten somit genau dasselbe für eine Unterrichtsstunde.

Bern

In Bern, Hauptstadt des zweitgrößten Schweizer Kantons, zu dessen Hoheitsgebiet Lausanne gehörte, fand das kulturelle Leben[694] ebenfalls hauptsächlich in den Sa-

---

691 « Nous n’avons point de maître de clavecin à présent. Je m’exerce toute seule. J’ai des concertos de Giordani. » Brief Charlotte Thomassets an Angletine de Charrière de Sévery vom 21. 5. 1785, nach Burdet, S. 446, Übers.: C. S.

692 « J’ai le plaisir d’avoir un maître de clavecin depuis six mois environ. J’allois être obligé de quitter entièrement la musique, manque de secours, ce qui me faisoit beaucoup de peine. Je m’en dédommage à présent: je suis à peu près la moitié de la journée à mon instrument. » Brief Charlotte Thomassets an Angletine de Charrière de Sévery vom 30. 4. 1788, nach Burdet, S. 446, Übers.: C. S.

693 ACL D 153, S. 193–195, 4. 7. 1782, in ACV, hier nach Burdet, S. 485–486.

694 Siehe dazu ausführlich Capitani, bes. S. 75–121 und Capitani/Oester, S. 1–38.

lons statt, in Lesegesellschaften, in Logen und den zahlreichen gelehrten und patriotischen Gesellschaften, die sich in der Stadt und auf dem umliegenden Land bildeten. Die alten Männergesellschaften, die in früheren Jahren für die Ausbildung des musikalischen Nachwuchses gesorgt hatten, waren weitgehend vom Salon nach französischem Vorbild abgelöst worden. Hier trafen sich Männer und Frauen, unterhielten sich, musizierten, lasen, diskutierten, spielten, tranken Kaffee, Tee und Schokolade und tanzten. Die Musik gewann einen anderen Stellenwert und wurde plötzlich durch ein neuartiges Publikum und veränderte Gegebenheiten geprägt.

Über den Schulunterricht wurde weiterhin der Psalmengesang verbreitet, aber auch ein Repertoire an geistlichen moderneren Liedern. So heißt es in einer Vorschrift für die Berner Mädchenschulen im Jahr 1765: „Die Pflicht der Singmeisterin besteht darin, daß sie den Töchtern die Anfänge der Singkunst mit Bekanntmachung der Schlüsseln, Noten und andern nöthigen Dingen beybringe, folgends zuerst mit ihnen die Psalmen, wie auch schöne geistliche Lieder in der Seelenmusik oder in des Bakofens[695] Halleluja und des Schmidlins[696] Gesangbuch fleißig singe. Wobey sie nach der Fähigkeit der Töchteren und nach dem herrschenden Geschmack der Musik richten mag.“[697] Eigens eingestellte Singmeisterinnen gab es erst seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an vier der Berner Lehranstalten.[698]

Genf

Bis zur Eröffnung des Genfer *Conservatoire de musique* im Jahr 1835 lag die musikalische Unterweisung hier in den Händen der *Société de musique de Genève.* Wenig ist über diese Zeit bekannt. Im Jahr 1738 ist ein Herr Beauregard als „Leiter einer Musikschule“ genannt, der sich anbot, mit seinen Schülern (und Schülerinnen?) vierstimmige Psalmen an der Kathedrale St. Pierre zu singen.[699] Des Weiteren wirkten hier als Lehrer Mitglieder einer aus Grenoble stammenden Familie Scherer. Sie waren Organisten, Orgelbauer, Komponisten und eben auch Musiklehrer.[700] Fried-

---

695 Gemeint ist der Kantor Johann Kaspar Bachofen (1695–1755). Sein „Musikalisches Halleluja oder schöne und geistreiche Gesänge, mit neuen und anmutigen Meldeyen begleitet, Zürich 1728 besteht aus 115 dreistimmigen, 64 zweistimmigen und 27 einstimmigen Liedern, weitere erweiterte Auflagen erschienen [2]1733, [3]1735, [4]1743, [5]1750, [7]1759, [8]1767, [9]1776, [10]1786 und 1803. Siehe Refardt.

696 Der Pfarrer Johannes Schmidlin (1722–1772) veröffentlichte diverse Sammlungen mehrstimmiger Choräle mit Bc, siehe Refardt.

697 Zitiert nach Capitani, S. 90. Dieser bezieht sich auf eine Stelle in Zulauf, S. 61.

698 Siehe Zulauf, S. 61.

699 Siehe Refardt. Dieser bezieht sich auf die „Kollektaneen (Registerauszüge usw.) des Herrn R. Aloys Mooser in Genf“.

700 Während seines Genfer Aufenthalts in den Jahren 1767 und 1768 nahm ein mecklenburgischer Prinz Unterricht bei einem der Scherers, vermutlich bei Nicolas, der seit 1756 als Organist an St. Pierre wirkte. Er wie auch sein Verwandter, der Orgelbauer Jean-Jacques Scherer, werden 1791 in Genf als Clavier- und Violinlehrer genannt, ein Scherer arbeitete noch 1808 als Musiklehrer in der Stadt. Siehe Cherbuliez, S. 324.

rich Schwind(e)l aus Deutschland, geboren in Amsterdam, soll 1776 eine Musikschule errichtet haben. Genaueres hierüber ist nicht bekannt.[701] Cherbuliez nennt als Lehrer weiterhin den Violinisten Christian Haensel, den Harfenisten Joseph Elouis (auch bekannt aus London, Paris und Basel) und Johann Kaspar Weiss, ebenfalls in London genannt.[702] Das Niveau scheint in den Privathäusern allerdings unterschiedlich hoch gewesen zu sein. So bemerkt der Korrespondent der AMZ des Jahres 1815 recht bissig: „Fast alles liebhabert nämlich, und lässt sich schon *très fort* nennen, wenn es nur einen raschen Tanz oder eine süsse Romanze im Takt spielen kann.“[703]

Unter den vier ersten Lehrkräften für Clavier bei der Neugründung des *Conservatoire* befand sich immerhin eine Frau, Louise Henry, die für ein Jahr hier unterrichtete. (Ihr bekanntester männlicher Kollege war Franz Liszt, von 1835 bis 1836 *Professeur honoraire* am Genfer *Conservatoire*.) 1836 wurden je zwei Frauen und Männer für dieses Fach neu eingestellt.[704]

Am 19. März 1788 trat in Genf, seit Jahrhunderten Zentrum des Calvinismus, ein staatliches Tanz- und Musiklehrerreglement in Kraft. Hier heißt es gleich im ersten Artikel, dass „alle Personen, die die Absicht haben, Musik- oder Tanzstunden zu geben, die Erlaubnis der staatlichen Behörde einholen müssen. Fremde, die es sich einfallen lassen, ohne eine solche Erlaubnis Musikunterricht zu erteilen, werden der Stadt und des Landes verwiesen. Die Behörde führt ein Register mit den Namen derjenigen, welche die Unterrichtsbewilligung besitzen. Die Musiklehrer sollen mindestens 16 Lektionen zu je einer Stunde im Monat erteilen. Den erstklassigen Musiklehrern ist es verboten, mehr als 51 Genfer Florins (Gulden) zu verlangen oder anzunehmen, und zwar als Monatspauschale. Musiklehrer, die sich nur kurz in Genf aufhalten und zu unterrichten wünschen, müssen ebenfalls von der Behörde die Erlaubnis dazu erhalten, wobei ihnen entsprechend ihren Fähigkeiten der Preis ihrer Stunden vorgeschrieben wird. Den Einheimischen, die die festgesetzten Preise überschreiten oder höhere Honorare annehmen, kann eine Unterrichtssperre auferlegt werden. Anfang November werden jedenfalls alle Musiklehrer in Genf vor die Behörde zitiert und ihre Unterrichtserlaubnisscheine erneuert, wobei ihnen das vorliegende Reglement vorgelesen wird, damit niemand behaupten könne, es sei ihm unbekannt!“[705] – Strenge Regeln, die das Unterrichtswesen genau ordneten, wohl aber für Frauen keine unüberwindlichen Schwierigkeiten mit sich brachten – immerhin unterrichteten hier Henriette Appia und die beiden „Damen Haensel“ Suzanne Haensel, geborene Adorn und ihre Schwägerin.

---

701 Cherbuliez, S. 325.
702 Cherbuliez, S. 325.
703 AMZ 1815, Sp. 153.
704 Henri Bochet, *Le Conservatoire de Musique de Genève 1835–1935*, Genf 1935, S. 146.
705 Cherbuliez, S. 325–326.

Die deutschsprachige Schweiz

In der deutschsprachigen Schweiz scheinen Frauen eher als Sängerinnen denn als Instrumentalistinnen präsent gewesen zu sein.[706] Man kann davon ausgehen, dass das Musikleben in der französischen Schweiz, das bisher deutlich besser erforscht ist als das der deutschsprachigen Landesteile, wohl reger, in unseren Augen fortschrittlicher war als das der übrigen Landesteile. Frauen standen hier anscheinend mehr Möglichkeiten offen, als dies in den nördlicheren deutschsprachigen Kantonen der Fall war. Die Einflüsse Frankreichs und Deutschlands waren auf dieser Ebene spürbar. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts waren Frauen in allen Rollen anzutreffen, in denen sie für Männer keine oder wenig Konkurrenz darstellten. Dazu zählten in der Hauptsache die pädagogischen Berufe.

Institutionalisierte Ausbildungsstätten für Musik entstanden spät: In Genf öffnete das *Conservatoire de musique* im Jahr 1835 seine Pforten. Das *Conservatoire* der Stadt Neuenburg dagegen wurde, um ein zweites Beispiel zu nennen, erst am 13. April 1918 eröffnet. Bis dato war die musikalische Ausbildung privat organisiert. Und erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts gibt es an den Schweizer Konservatorien Klassen zur musikalischen Berufsausbildung.

1.2 Zwei Berner Konkurrentinnen: Mme Latour und Mme Cortaillod

Instrumentalunterricht, den man in Bern früher ausschließlich bei den städtischen Spielleuten hatte erhalten können, wurde nun, im 18. Jahrhundert, immer häufiger von freischaffenden Musiklehrkräften erteilt. Gesangsunterricht und Clavierstunden gehörten zum guten Ton und zur Grundausbildung der Mädchen ‚besserer' Familien; im Erziehungsplan der Jungen spielte Musik eine geringere Rolle. Carl Durheim, ein großer Musikliebhaber, berichtet über seine musikalische Ausbildung, begonnen etwa 1795, dass sein Vater ihm erlaubte, „eine kurze Zeit" Violinstunden „zu zehn Kreüzer per Stund" zu nehmen.[707] Nach etwa zwei Monaten wurde der Unterricht als zu kostspielig befunden, und der Junge bildete sich autodidaktisch fort. Er entwickelte sich zu einem eifrigen Musikdilettanten, spielte mehrere Instrumente und trat in der Berner Musikalischen Gesellschaft später sogar als Operntenor auf.

Das Repertoire der Clavierstunden in den bürgerlichen Haushalten bestand aus Tänzen, Liedern und Sonaten, wie es etwa die für eine Clavierschülerin angefertigte

---

706 Studien zum Musikleben in Winterthur in Fehr, zu Zürich in Briner und Friedrich Jakob, Die Musik, in: Hans Wysling (Hrsg.), *Zürich im 18. Jahrhundert*, Zürich 1983, S. 253–265. Interessant ist außerdem die Arbeit von Cherbuliez.

707 Rudolf von Fischer (Hrsg.), Aus den Lebenserinnerungen Karl Jakob Durheims, in: *Berner Erinnerungen aus der Zeit des Übergangs*, Bern 1956, S. 34, hier nach Capitani, S. 110.

Handschrift in Murtener Privatbesitz zeigt.[708] Wer in Bern Musikunterricht erteilte, bot häufig ein weiteres Unterrichtsfach neben der musikalischen Unterweisung an. So heißt es in einem Inserat im *Hoch-Oberkeitlichen-Privilegierten Wochenblatt* vom 16. März 1776: „Eine Demoiselle aus dem Waadt-Land, welche die Musik beherrscht und Cembalo spielt, wünscht eine Anstellung in einem guten Haus zu finden, in dem sie Stunden in Musik und Handarbeiten an junge Mädchen erteilen kann.“[709]

Trotz der großen Nachfrage an musikalischer Unterweisung war der Wettkampf unter den in einer Stadt ansässigen Lehrkräften sicherlich groß, wie zwei Inserate aus dem Berner Wochenblatt des Jahres 1794 zeigen. Beide Ausgaben sind leider nicht erhalten; Hans Bloesch konnte sie wohl zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei seiner Arbeit über die Bernische Musikgesellschaft noch einsehen. Er schreibt: „Einen weiteren Rückschluss auf die rege Musikpflege jener [1790er-]Jahre lässt auch die Ansiedlung mehrerer privater Musiklehrer zu. Durch ein Inserat im Wochenblatt vom 22. Wintermonat 1794 sucht eine Mme. Latour Stunden zu geben für Klavier, Gesang und Harfe und empfiehlt sich dabei mit dem interessanten Hinweis, dass sie eine ‚bonne clavecinniste, elève du célèbre Mozart' sei. Mit dieser gefährlichen Konkurrentin ist aber Mme. Cortaillod gar nicht einverstanden und sofort rückt sie ihrerseits ein bezeichnendes Inserat im Wochenblatt ein (13. Christmonat 1794): ‚Mme. Cortaillod tut noch immer hie und da vernehmen, dass von ihren Missgönnern ausgestreut wird, als gebe sie keine Lectionen mehr auf dem Pianoforte. Sie darf hiermit das Gegenteil versichern... sie hat auch die neue Methode von dem berühmten Hrn. Milchmeyer gelernt und viel neue Musik angeschafft....' Ob der berühmte Mozart oder der berühmte Hr. Milchmeyer die Oberhand gewonnen, wissen wir leider nicht.“[710]

Die Pianoforteschule Peter Johann Milchmeyers

Weitere Informationen über diese beiden Clavierlehrerinnen scheinen nicht mehr zu existieren. Immerhin verrät das Inserat Mme Cortaillods die Lehrmethode, nach der vermutlich diese Lehrerin, wohl aber nicht Mme Latour, unterrichtete. Peter Johann

---

708 Siehe dazu ausführlich Capitani/Oester, S. 1–38. In der Berner Stadt- und Universitätsbibliothek befindet sich heute ein Exemplar einer *Kleine[n] Musiklehre oder Klavier- und Generalbassschule: sowohl für Anfänger im Klavierspielen als für diejenigen, welche sich eine gründliche Kenntniss der Musik durch Selbstunterricht verschaffen wollen* des Schullehrers und Organisten S. König in Burgdorf, gedruckt in Biel, datiert zwischen 1800 und 1840. Wann diese Methode erstmals in Bern verwendet wurde, ist nicht festzustellen. Frdl. Auskunft von Herrn Andreas Berz, Schweizerische Landesbibliothek Bern.

709 « Demoiselle du Pays-de-Vaud qui entend la musique et joue le Clavecin, souhaiterait trouver condition dans une bonne maison pour donner des leçons de musique et d'ouvrages à des jeunes demoiselles. » Hoch-Oberkeitliches-Privilegierten Wochenblatt 16. 3. 1776, zitiert nach Capitani, S. 109, Übers.: C. S.

710 Bloesch, S. 28–29.

Milchmeyer, laut den Titelblättern seiner Werke „Hofmechanikus Sr. Durchl. des Churfürsten von Baiern, Pianoforte=und Harfenmeister“, publizierte zahlreiche pädagogische Werke für das Clavier.[711] Geboren gegen 1750 in Frankfurt/Main, hatte er lange Jahre in Frankreich gelebt. 1780 ließ er sich in Mainz als Hofmechanikus nieder. Er starb 1813 als Clavierlehrer in Straßburg. Sein großes Schulwerk *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* erschien allerdings erst 1797, drei Jahre nach den Berner Anzeigen, in Dresden im Druck.[712] Möglicherweise besaß Mme Cortaillod handschriftliche Aufzeichnungen ähnlicher Art.

Die AMZ widmete diesem Unterrichtswerk eine ausführliche Rezension.[713] Demnach spiegelt Milchmeyers Lehre die derzeit übliche Methode aus Paris und Lyon wider, wo der Verfasser sie selbst während seinem „achtzehnjährigen Aufenthalt“ gehört habe. Der Rezensent bemängelt gleich als Erstes, dass Milchmeyer nicht nur das Cembalo, sondern auch das Clavichord – das in Deutschland üblichste Tasteninstrument für das Erlernen des Clavierspiels – verwerfe. In insgesamt sechs Kapiteln bespricht Milchmeyer genau wie später in seiner *Kleinen Pianoforte=Schule* Körperhaltung, Fingersatz, Manieren, Ausdruck und die „Veränderungen“, also die Registermöglichkeiten des Fortepianos. Diese scheinen ihm besonders am Herzen gelegen zu haben (was dem Rezensenten außerordentlich missfiel).

Mir liegen sieben Hefte einer etwas späteren Ausgabe der Methode Milchmeyers vor, die *Kleine Pianoforte=Schule für Kinder, Anfänger und Liebhaber. Nach steigender Schwierigkeit des Spiels geordnet, mit Ausdruck, Manieren und Fingersatz für kleine und große Hände bezeichnet*, Dresden [1801?][714], deren erster Band unter dem Titel *Anfangsgründe der Musik, um das Pianoforte, sowohl in Rücksicht des Fingersatzes als auch der Manieren, des Ausdrucks und richtigen Vortrags, mit der größten Vollkommenheit spielen zu lernen*[715] erschien. Da Mme Cortaillod sich ausdrücklich darauf beruft, nach Milchmeyers Methode zu lehren, darf man davon ausgehen, dass sie die von ihm formulierten Leitsätze befolgte und für richtig befand. Demnach müsste sie häufig Kinder unterrichtet und für einen Unterrichtsbeginn „im sechsten, siebenten oder achten Jahre“[716] plädiert haben, da

---

711 Siehe RISM A I, Bd. 5, S. 549, M 2758–2764.

712 Siehe RISM A I, Bd. 5, S. 549, M 2759 und RISM B ²VI, S. 582. Im selben Jahr begann, ebenfalls in Dresden, die Publikation des 1. Jg. der *Pianoforte-Schule, oder Sammlung der besten für dieses Instrument gesetzten Stücke aus den Werken der berühmtesten Tonkünstler ausgewählt, nach steigender Schwierigkeit des Spiels geordnet, und mit Fingersatz, Ausdruck und Manieren bezeichnet...,* RISM A I, Bd. 5, S. 549, M 2758. Die ersten beiden Jahrgänge erschienen in 12 Heften 1797–1799.

713 AMZ 1798, Sp. 117–122 und 135–137.

714 BSB, Sign. 4 Mus. Th. 2054u, Beibände 1–7.

715 BSB, Sign. 4 Mus. Th. 2054u.

716 Milchmeyer Vorrede, S. 3.

dann ein Schüler[717] „vorausgesetzt daß er viel natürliche Anlagen hat, im zwanzigsten oder vier und zwanzigsten Jahre in seiner Kunst sehr vollkommen seyn [kann]. Vollenden wird er sie freylich nie.“[718] Dabei wird allerdings deutlich zwischen dem, was angehende professionelle Musiker erlernen müssen und dem, was Milchmeyer für Liebhaber für angemessen hält, getrennt, denn „es ist ein großer Unterschied, ob sich jemand der Tonkunst aus Liebhaberey widmet, oder ob er sie aus der Absicht erlernt, um dereinst selbst Künstler zu werden. Dem Liebhaber steht es frey, in jedem Alter anzufangen, so viel Zeit darauf zu verwenden, als es seine Umstände und Geschäfte erlauben, nach Willkühr fortzufahren oder aufzuhören, einen hohen oder niedern Grad der Vollkommenheit darin erreichen zu wollen. Ganz anders verhält es sich mit dem, der sie zu seinem Hauptgeschäfte wählt, dem er sein ganzes Leben widmen will, um einst Ehre und Vermögen dadurch zu erwerben. Bey ihm, dem künftigen Künstler, müssen sich natürliche Talente, Gelegenheit, Mittel, unüberwindliche Geduld und unermüdeter Fleiß vereinigen, wenn er einst in seinem Fache groß werden soll.“[719] Ein angehender Musiker soll neben der Tonkunst „deutsch, französisch und italienisch sprechen, lesen und schreiben können, etwas Latein verstehen, einige Kenntniß in der Algebra und eine Fertigkeit in der Rechenkunst besitzen“.[720] Wessen Instrument das Pianoforte ist, der „muß wenigstens noch ein anderes Instrument, die Flöte oder die Violine, spielen, um seine künftigen Schüler beym Spielen begleiten zu können.“[721] Milchmeyer geht also ganz selbstverständlich von einer späteren Unterrichtstätigkeit des Musikers aus. Für das Erlernen all dieser Fertigkeiten veranschlagt er „einen Zeitraum von zwölf Jahren, mit einer sechsstündigen Arbeit des Tages bestimmt“.[722] Gehen wir davon aus, dass Mme Cortaillod all diese Bereiche beherrschte, haben wir es sicherlich mit einer umfassend gebildeten Frau zu tun.

Der Aufwand, den Eltern für die pianistische Ausbildung ihrer Kinder zu betreiben haben, ist hier wesentlich größer und kostspieliger, als es bei den französischen Clavierspielerinnen, die größtenteils aus musikverbundenen Familien stammten, den Anschein hatte: „Aeltern, deren Sohn also Virtuose auf dem Pianoforte werden soll, müssen etwas bemittelt seyn, und keine Kosten scheuen. Daher auch zu rathen ist, dem Sohne gleich anfangs ein sehr gutes Instrument anzuschaffen; denn je besser es ist, desto mehr wird er Verlangen tragen, es bald benutzen zu können, und sich beeifern, so viel Fertigkeit zu erwerben, daß er sich vor seinen Freunden und Bekannten könne hören lassen.“[723] Der Kreis hatte sich erweitert: Die Musikausübung und damit die Chance auf einen späteren musikalischen Beruf hatte

717 Milchmeyer verwendet ausschließlich die männliche Form.
718 Milchmeyer Vorrede, S. 3.
719 Milchmeyer Vorrede, S. 3.
720 Milchmeyer Vorrede, S. 3.
721 Milchmeyer Vorrede, S. 3.
722 Milchmeyer Vorrede, S. 3.
723 Milchmeyer Vorrede, S. 4.

größere Bevölkerungskreise erfasst. Damit ging aber auch die Selbstverständlichkeit dieser Tätigkeit zumindest für die Frauen verloren: Eltern mussten bereit sein, ihre Tochter zu fördern wie einen Jungen, sie mussten in einer Stadt wohnen, in der eine angemessene Unterweisung möglich war, oder eine entsprechend gute Lehrkraft zu sich ins Haus holen. Sie mussten also genügend Geld zur Verfügung haben und dies auch einsetzen, um dem Mädchen – sollte es überhaupt Talent besitzen und Neigung zur Musikausübung verspüren – angemessenen Instrumentalunterricht zu ermöglichen. Leider wissen wir nicht, ob sich Mme Cortaillod wirklich solch anspruchsvollem Unterricht widmen durfte oder eher den Kindern der Musikliebhaber Stunden erteilte. Gemäß den neuen Verhältnissen schreibt nämlich Milchmeyer seine Clavierschule „1) für Liebhaber, welche bloß zum Vergnügen das Pianoforte wollen spielen lernen; 2) für Aeltern, die es in dieser Kunst zu einem gewissen Grade gebracht haben, allein wegen Mangel an Uebung einen solchen Leitfaden zum Unterrichte brauchen; 3) für unbemittelte Künstler, welche vielleicht nicht auf rechtem Wege sind und durch dieses Werk – wie ich mir schmeichle – mit Ersparung vieler Zeit und Kosten dahin gewiesen werden können; 4) für Hauslehrer und Gouvernanten auf dem Lande und in kleinen Städten, denen es an Gelegenheit fehlt, über den Unterricht ihrer Schüler sich mit großen Künstlern zu unterhalten; 5) für die sich in ähnlicher Lage befindenden Schulmeister und Kantoren auf den Dörfern und in kleinen Orten; 6) für alle Musiker, welche die Komposition erlernen und dabey auf dem Pianoforte nothwendig einige Fertigkeiten haben müssen.“[724] Die Zielgruppen dieser Sammlung werden noch einmal deutlich an seinen Anweisungen zu den gegebenen Fingersätzen. Dazu heißt es als Vorbemerkung zu den Stücken: „Die Fingersetzung in dieser kleinen Pianoforte=Schule, ist für die kleinen Hände der Kinder und Anfänger eingerichtet, jedoch ist sie auch für große Hände brauchbar. Dieß darf also kein Lehrer übersehen, wenn bey einigen Gängen der den großen Händen angemessene Fingersatz vermißt werden sollte.“[725] Der geforderte Anschlag ist die „gebundene Spielart“ (also ein durchgehendes Legato), statt der „geklopften und gehackten Noten“[726], die Milchmeyer am Pianoforte nicht hören mag. Er setzt sich damit deutlich von der auf älteren Clavierinstrumenten üblichen Spielart, für die ja der Name Mozart noch steht, ab.

Unter Zugrundelegung von Milchmeyers Stundenplanung könnte Mme Cortaillod folgendermaßen vorgegangen sein: In den ersten 20 Minuten, wo die Aufmerksamkeit am größten ist, wurde Notenlesen und Blattspiel („Lesen“) geübt. Anschließend wurden weitere 20 Minuten mit „musikalischen Gängen“, also technischen Übungen zugebracht. Erst im „letzten Theil der Stunde“ ging es an Literaturstücke „um den Schülern ein Vergnügen zu machen und die Aeltern zu befriedigen, weil diese leicht glauben können, ihr Kind lerne nichts, wenn es nicht bald ein paar

724 Milchmeyer, S. 4.
725 Milchmeyer 2. Heft, Vorbemerkung.
726 Milchmeyer, S. 28.

Stückchen spielt."[727] Hier erfolgen also wesentlich praxisorientiertere pädagogische und kindbezogene Überlegungen, als sie in den zeitgenössischen französischen Claviermethoden formuliert werden. Die ausgewählten Literaturstücke beginnen im zweiten Heft (das übrigens auf dem Titelblatt zwei Frauen zusammen an einem Pianoforte zeigt) mit einfachsten kleinen Stückchen, wie man sie aus Klavierschulen des 19. Jahrhunderts kennt. Das erste Stückchen ist ein *Amoroso* „Del. Sig. Pleyel". Das siebte Heft schließlich beinhaltet zwei vierhändige Sonaten von Daniel Gottlieb Steibelt. Die kleine Pianoforteschule soll als Vorbereitung zur großen angesehen werden.

Mme Latour und Mme Cortaillod im Wettbewerb

Milchmeyers Schulwerk mit seinen genauen Vorstellungen und vielen Literaturvorschlägen scheint als Unterrichtswerk für eine Clavierlehrerin wie Mme Cortaillod, die doch in relativ großer musikalischer Provinz lebte, wie geschaffen. Die Berufung auf den modernen Milchmeyer, dessen Schule bereits ausdrücklich für das Pianoforte bestimmt ist, lässt sie als eine fortschrittliche und moderne Lehrerin ihrer Zeit erscheinen. Dies ist ihre Antwort auf das Inserat Mme Latours, welche ihre Klientel mit dem Hinweis auf Wolfgang Amadeus Mozart anzulocken sucht. Mozart selbst war noch der älteren Spieltechnik verhaftet,[728] seine Unterrichtsmethode richtete sich wohl vorrangig nach dem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* des von ihm sehr verehrten Carl Philipp Emanuel Bach, erschienen bereits 1753, bzw. der zweite Teil 1762 in Berlin. Dieses Werk war immer noch sehr beliebt. Bach jedoch galt eben auch als der Clavichordspieler *par excellence*. Dass Milchmeyers Schule, verglichen mit den Clavier-Traktaten Carl Philipp Emanuel Bachs und Daniel Gottlob Türks, „in Ansehung der neuern, modernen und galanten Figuren mehr ins Specielle gehet" und es daher „besonders von denen, welche von den allgemeinen Grundsätzen dieser Männer die Anwendung auf solche Figuren zu machen nicht im Stande sind – neben B a c h und T ü r k allerdings mit Nutzen gebraucht werden" könne, das räumt sogar der doch insgesamt mit Milchmeyer recht unzufriedene Rezensent der AMZ ein.[729] Mme Latour wirbt damit mit dem bekannteren Spieler und Komponisten, mit der Berühmtheit Mozarts, Mme Cortaillod mit der Modernität ihrer eigenen Ausbildung und Lehrmethode.

---

727 Milchmeyer, S. 40.

728 Carl Czerny berichtet: „Auch hat mir in späteren Jahren Beethoven erzählt, daß er Mozart mehrmals spielen gehört und daß dieser, da zu seiner Zeit die Erfindung das Fortepiano noch in ihrer Kindheit war, sich auf den damals gebräuchlichen Flügeln [gemeint sind Cembali] ein Spiel angewohnt hatte, welches keineswegs für die Fortepiani paßte ... Mozart habe ‚ein feines, aber zerhacktes Spiel gehabt, kein ligato'." Uli Molsen, *Die Geschichte des Klavierspiels in historischen Zitaten von den Anfängen des Hammerklaviers bis Brahms*, Balingen-Endingen ²1983, S. 46.

729 AMZ 1798, Sp. 137.

Beide Lehrerinnen, beide Lernmethoden werden ihre Anhängerschaft gehabt haben, wie auch alle Instrumententypen zu dieser Zeit in Bern vertreten gewesen sein dürften. In der Stadt lebten mehrere Bauer von Tasteninstrumenten. Das Berner Adressbuch von 1810 vermerkt etwa einen Theophile Gottlieb Gleiniger, der seit 1766 in Bern als *facteur de clavecins et forte-pianos* arbeitete[730], außerdem Joseph Howard, der anscheinend bereits vorwiegend Hammerclaviere fertigte. Sein älterer Bruder Hans (1730–1800) und dessen Sohn Johannes, geboren im Jahr 1757, waren ebenfalls als Instrumentenbauer tätig.[731] Im Jahr 1775 erstand die Lausanner Familie de Charrière de Sévery ein Pianoforte bei « Mr. Hell à Berne » zum Preis von « 336 L ». Gemeint ist ein Instrument des Cembalo- und Hammerclavierbauers Johann Ludwig Hellen[732], der bis zu seinem Tod im Jahre 1781 als „Claviermacher" in Bern wirkte. Seine Arbeiten waren sehr geschätzt, besonders wurde der schöne Ton seiner Instrumente gelobt.[733] Die große Anzahl der Instrumentenbauer spiegelt sicherlich den Bedarf und damit die Beliebtheit des Claviers in der Berner Bevölkerung wider.

Dass Herr Milchmeyer im Übrigen auch in Geschlechterfragen durchaus das Denken der Zeit repräsentierte, zeigt seine Beschreibung des Vierhändigspiels: „Sonaten für vier Hände sind Stücke, welche von zwey Personen auf einer und ebenderselben Klaviatur gespielt werden. Um sie ganz vollkommen darzustellen, sollte die Diskant- oder Gesangsstimme von einem Frauenzimmer, die Baßstimme aber von einer Mannsperson vorgetragen werden, das Stück würde dann in seinem natürlichen Charakter erscheinen. [...] Bey solchen vierhändigen Sonaten müssen die Ellenbogen der Spielenden immer geschlossen seyn, damit sie einander nicht im Spielen hindern; überdies verlangt es auch die Höflichkeit, das man dem Frauenzimmer etwas mehr Platz lasse."[734]

1.3 Genovieffa Ravissa und einige andere Clavierlehrerinnen der französischen Schweiz

Die Turinerin Genovieffa Maria Ravissa, geborene Vignola, trat für uns heute nachvollziehbar erstmals in ihrer Pariser Zeit als Musiklehrerin in Erscheinung. Nach der finanziellen Misere ihres Mannes und dem darauf folgenden Umzug in die französische Metropole suchte sie ihre Talente hier in mehrfacher Hinsicht bekannt zu machen. Dies zeigt besonders deutlich eine Annonce, die im *Almanach musical* 1778 die Publikation ihrer sechs Cembalosonaten op. 1 ankündigte. Hier heißt es:

---

730 Theophile Gottlieb Gleiniger (auch Gleinicher), 1766–1823 in Bern. Boalch, S. 71.

731 Joseph Howard, manchmal auch Hauert, 1749–1824. Boalch, S. 94.

732 Johann Ludwig Hellen (auch Hehlen), 1716–1781, wird ein heute im Musikinstrumentenmuseum Preußischer Kulturbesitz Berlin befindliches Kombinationsinstrument zugeschrieben. Siehe Kielclaviere, S. 401.

733 Eine genaue Beschreibung findet sich in Kielclaviere, S. 401.

734 Milchmeyer, S. 49.

„Sechs Sonaten für Cembalo oder Fortepiano op. I von Mme Ravissa, Lehrerin für Cembalospiel und italienischen Gesang. Diese Sonaten sind brillant, und man bemerkt in ihnen diese kühnen Übergänge, welche die Italiener lieben, die sich unsere furchtsamen französischen Komponisten aber nicht zu erlauben wagen. Der Charakter und die Ehrbarkeit der Madame Ravissa, ihre Talente und der Erfolg der Unterrichtsstunden, die sie seit einigen Monaten hier in unserer Stadt erteilt, lassen alle, die sie kennen, wünschen, dass es möglich sein werde, sie noch lange hier zu halten.“[735]

Diese Ankündigung verdeutlicht die Mittel, mit denen Genovieffa Ravissa versuchte, sich ein eigenes Profil zu erarbeiten: Als Italienerin beherrschte sie nicht nur den *goût italien*, der zu dieser Zeit in Paris in Mode gekommen war, sondern sie besaß auch den Mut zu „kühnen Wendungen“, die in Frankreich nicht alltäglich waren. Die Sonaten, die sicher gleichermaßen als Unterrichtsmaterial wie auch zum Vortrag durch ihre Autorin verwendet wurden, sind brillant, also glänzend – wie wohl ihre Komponistin oder zumindest deren Clavierspiel auch. Genovieffa Ravissa selbst zeichnet sich durch einen ‚untadeligen' Charakter aus, sie ist – für eine Frau überaus wichtige Attribute – ehrbar und tugendhaft. Schließlich erfahren wir aus der Ankündigung des *Almanach musical* noch, dass Genovieffa Ravissa Unterricht im Cembalospiel und im „Italienischen Gesang“ erteilte und dass ihre Unterrichtsstunden wohl erfolgreich waren. Wie wichtig dies Unterrichten für die finanzielle Situation der Familie gewesen sein mag, zeigt die Erwähnung der Lehrtätigkeit selbst auf dem Titelblatt der Sonatenpublikation.

Diese Unterrichtstätigkeit, hier wohl nur ein Teil der Einnahmequellen, sollte später zum hauptsächlichen Standbein werden, nämlich in Genovieffa Ravissas Zeit in der heutigen französischen Schweiz. Getrennt von ihrem Mann, war sie seit 1780 in Neuenburg ansässig. Hier wirkte sie mehr als zehn Jahre als Musiklehrerin[736], er-

---

735 « Six Sonates pour le clavecin ou le forte-piano, par Mad. Ravissa, Maîtresse de clavecin & de chant italien, op. I; au Bureau du Journal de musique, 6 L. Ces Sonates sont brillantes, & l'on y remarque de ces transitions hardies que les Italiens aiment, & que nos timides Compositeurs n'osent pas se permettre. Le caractere & l'honnêteté de Madame Ravissa, ses talens & le succès des leçons qu'elle donne depuis quelques mois dans cette Capitale, font desirer à tous ceux qui la connoissent qu'il soit possible de l'y fixer. » AM 1778, S. 77. Übers.: C. S.

736 In diese Neuenburger Zeit fallen mindestens ein, wenn nicht mehrere weitere Aufenthalte Genovieffa Ravissas in Paris, bei denen sie ebenfalls als Lehrerin tätig war. In Tablettes 1785 wurde sie im Abschnitt über die „bekanntesten Komponisten, Virtuosen, Amateure und Instrumentallehrer für Saiteninstrumente und Clavier“, die sich zu der Zeit in Paris aufhielten unter der Sparte Clavecin & Forte-Piano folgendermaßen erwähnt: « Ravissa (Madame), excellente Maîtresse pour le Clavecin, la vocale & le goût du chant, Rue de la Harpe. » Als Unterrichtsmaterial dürften Genovieffa Ravissa neben zeitgenössischen populären Kompositionen und den eigenen Sonaten op. 1 auch ihre später entstandenen drei Sonaten für Hammerclavier mit begleitender Violine (Trois Sonates pour le Forte-Piano avec Accompagnement du Violon ad libitum, BNF Signatur MS. D. 11743) gedient haben.

teilte Clavier- und Gesangsstunden und war ein Jahr (Wintersaison 1781/1782) Cembalistin des Orchesters der *Société de la Salle de Musique*[737]. Wie hoch der Stellenwert dieser Unterrichtstätigkeit in Neuenburg war, belegt u. a. das Abschiedszeugnis, das der Musikerin ausgestellt wurde, als sie 1792 die Stadt verließ. In diesem wird bescheinigt, dass „die Dame Geneviève Ravizza, geborene Vignola aus Turin" in Neuenburg Cembalo- und Gesangsstunden gegeben habe und „dass die besagte Dame Ravizza in der gesamten Zeit, die sie bei uns lebte, ihre Talente in der Musik in vielfältiger Weise und zur Zufriedenheit all derer, die von ihrer Unterweisung profitiert haben, ausgeübt hat. Mit Bedauern sehen wir sie die Stadt verlassen, in der sie nützlich war und in der man gewünscht hätte, dass es ihr beliebte, noch länger hier zu bleiben."[738]

Auch in Lausanne, wohin Genovieffa Ravissa im Jahr 1792 mit ihrer jüngsten Tochter zog, konzertierte die Musikerin in den Salons der Adeligen und reichen Bürger, den wichtigsten Raum jedoch scheint das Unterrichten eingenommen zu haben. So wirkte sie als Lehrerin Angletine de Charrière de Séverys bei einer der angesehensten Familien Lausannes. Genovieffa Ravissa starb am 20. Februar 1807 in Lausanne. Sie war ihren Weg trotz vieler Hindernisse recht erfolgreich gegangen. Sie hatte sich in eine Gegend zurückgezogen, in der ihre musikalischen Talente durch die allgemein wenig entwickelte Situation besonders gesucht und gefragt wa-

---

737 Da das Orchester in dieser Zeit von einem Mr Bedaulx geleitet wurde, der selbst nicht Cembalo spielte, musste man den Posten extern besetzen. Lt. Sitzungsprotokoll des *Comité* der *Société de la Salle de Musique* vom 11. 11. 1781 erhielt die « Dame Ravissa » wie auch ihre männlichen Kollegen als Cembalistin 8.8 Livre pro Konzert, die Probe eingeschlossen. Siehe Registre de la Direction de la Sale de Musique 1776, BPU Neuchâtel, Ms A 703.

738 « Certificat pour Dame Ravizza. Nous les Quatre Ministraux de la Ville de Neuchâtel en Suisse, certifions à tous ceux qu'ils appartiendra que par devant nous a comparu Dame Geneviève Ravizza née Vignola de Turin, maîtresse de clavecin et donnant des leçons de chant, demeurant depuis passé onze ans dans cette ville, laquelle nous a exposé que voulant se rendre à Madrid, elle nous suppliait très humblement de vouloir lui accorder un certificat de sa conduite; et comme témoignage de vérité ne peut être refusé, nous déclarons et attestons que durant tout le temps que ladite Dame Ravizza a demeuré ici elle a exercé ses talents pour la musique avec beaucoup de suffisance et à la satisfaction de tous ceux qui ont profité de son enseignement, c'est avec regret qu'on la voit quitter cette ville où elle était utile et où l'on aurait souhaité qu'il lui eut convenu de rester plus longtemps; à ces causes nous la recommandons à la protection de tous chefs et magistrats et à la bienveillance des personnes de qui elle pourrait réclamer les bons offices sous offre de réciprocité en pareil cas. En foi de quoi nous avons aux présentes signées par le secrétaire de notre Conseil fait apposer le sceau ordonné de nos armes; Donné audit Neuchâtel en Suisse le cinq mai mil sept cent quatre vingt-douze. » *Certificat pour Dame Ravizza*, Registre des Certificats, Publications et Procuration 1792–1800, folio 18, AVN. Übers.: C. S.

ren. Sie hatte persönliche Zugeständnisse gemacht[739], gleichzeitig aber genügend Geld verdient, um in einer respektablen Gegend in nicht beengten Wohnverhältnissen zu leben und Reisen[740] zu unternehmen. Genovieffa Ravissa konzertierte und unterrichtete in den hohen gesellschaftlichen Kreisen Neuenburgs und Lausannes, sie war ohne männlichen Beistand eine angesehene ‚Alleinunternehmerin'.

Die Lebensumstände der Clavierlehrerinnen in der französischen Schweiz

Einige Punkte im Leben Genovieffa Ravissas sollen hier noch einmal genauer betrachtet werden, da sie ein Bild der Lebensumstände und -zusammenhänge der Musiklehrerinnen in der französischen Schweiz geben:

1. Die Selbstvermarktung, die Präsentation der eigenen Person und des fachlichen Könnens war eine wichtige Voraussetzung für den beruflichen Erfolg.

   Die Pariser Strategie der 1770er Jahre hatte auf Mme Ravissas Herkunft als Italienerin, ihren Charakter und persönlichen Charme gesetzt. In Neuenburg war es ihre Tätigkeit als Orchestermusikerin, die ihr Bekanntheit, Ansehen und Renommee verschafft haben dürfte. In der Saison 1781/1782, in der sie als Cembalistin im Orchester engagiert war, gab es die stattliche Anzahl von immerhin 238 Subskribenten für die von der *Société* veranstalteten Konzerte. In der Wintersaison wurden etwa 24 Konzerte veranstaltet, die jeweils montags von 17 bis 20 Uhr im *Salle de Musique* der *Maison du Concert* stattfanden. Die Proben waren für die Samstage jeweils von 9 bis 12 Uhr angesetzt. Es ist davon auszugehen, dass Genovieffa Ravissa als Cembalistin den größten Teil der Konzerte und Proben spielte und sich dabei vor großen Kreisen der Stadt hören ließ. Für die folgende Saison war keine Cembaloaushilfe mehr nötig. Genovieffa Ravissa, mittlerweile in der Stadt bekannt, trat sicher weiterhin in den privaten Salons als Cembalistin, Pianistin und Sängerin auf. Ihre Unterrichtstätigkeit spielte sich in den aristokratischen Häusern der Stadt ab. In der musikinteressierten Gesellschaft Neuenburgs war es sicher, gerade mit ein wenig ‚ausländischem Flair', nicht allzu schwierig, eine Schülerklientel anzuwerben. So zählten beispielsweise zur typischen Ausbildung eines jungen Mädchens aus dem Neuenburger *Pensionnat de Montmirail* um 1781 Lesen und Schreiben in Französisch und Deutsch, Arithmetik, Choralgesang und Cembalospiel.[741]

---

739 Etwa die Angabe eines falschen Namens für ihren Ehemann und Vater ihrer jüngsten Tochter, siehe ausführlich in Schweitzer/Schröder, Kapitel 13 und 18.

740 Etwa nach Paris, wie Tablettes 1785 belegt, oder 1802, direkt nach dem Abzug der frz. Besatzungstruppen, mit ihrer Tochter nach Turin, vgl. Registre des Passeports à l'extérieur commencé le 24 Aout 1801 et fini le 9 juin 1902, ACV, H 347 C, N° 617 ET 3000.

741 Siehe Fallet, S. 220.

Ein noch deutlicheres und bewusst eingesetztes Marketing der eigenen Person zeigte bereits das Beispiel der beiden Berner Clavierlehrerinnen Mme Latour und Mme Cortaillod.

2. Die Clavierlehrerinnen waren häufig in einen festen familiären Zusammenhalt eingebunden.

Die Lehrerinnen der Pariser Adressverzeichnisse waren entweder verheiratet oder lebten häufig mit Familienangehörigen zusammen. Soweit nicht, wie besonders in den Revolutionsjahren spürbar, rein wirtschaftliche finanzielle Notwendigkeiten die Frauen zur Ausübung der Lehrtätigkeit zwangen (wie etwa Pauline Duchambge), waren sie oft eingebettet in familiäre Traditionen und Zusammenhänge. Letztere sind auch bei Genovieffa Ravissa sichtbar, obgleich sie nicht aus einer Musikerfamilie stammte. Ihr Vater bestimmte trotz der durch den katholischen Glauben eigentlich untersagten Trennung von ihrem Mann in seinem letzten Testament seine „Tochter Genovieffa Vignola, die Frau des Signor Cristoffaro Ravizza" als seine Haupterbin, während ihrem in Turin lebenden Bruder lediglich ein Geldbetrag zugesprochen wurde.[742] In Lausanne lebte Genovieffa Ravissa im Hause von Jean-Christian Helmode, in dessen Haus sie eine Etage gemietet hatte. Bei dem Hauseigentümer handelte es sich um einen weithin bekannten Hersteller von Pastellfarben. Dass ihr Vater, der *Pittore in miniature* Gioanni Vignola, und Jean-Christian Helmode sich kannten, ist durchaus möglich. Auch der Besuch des Jahres 1802 in der alten Heimat, der vermutlich einer ihrer älteren Töchter galt, spricht für eine enge familiäre Bindung.

Auf andere Art äußerte sich dieser Zusammenhalt in der Familie Haensel. Der in Sankt Petersburg aufgewachsene Violinist Christian Haensel, der sich mit seinem Vater und seinen Geschwistern 1787 in Genf niedergelassen hatte, fand in Lausanne seine Frau, Suzanne Adorn. Die Heirat fand am 7. November 1795 in Prilly statt.[743] Das Ehepaar Haensel lebte von 1796 bis 1798 in Lausanne, auch zwei der fünf Kinder wurden hier geboren. Im Jahr 1798 zog die Familie nach Genf, wo Christian Haensel eine große Karriere erwartete. Burdet berichtet von den „Damen Haensel", die in Lausanne als Musiklehrerinnen tätig waren.[744] Vermutlich sind damit die Schwester Christian Haensels und seine Frau gemeint. Auch in Genf lebten diese (wohl unverheiratete) Schwester und

742 *Testamento del Signor Gioanni Vignola*, 20. 12. 1788, Insinuazione Torino 1789, Libro 1, S. 1–4, Archivio Stato di Torino. In diesem Testament wurde weiterhin eine Enkelin Gioanni Vignolas, Margarita Ravissa, bedacht, die, falls nötig, die Pflege Gioanni Vignolas übernehmen sollte. Vermutlich handelte es sich hierbei um eine der Töchter Genovieffa Ravissas: die 1768 geborene Maria Francesca Margarita oder die 1776 geborene Maria Margarita Clotilda.

743 ACV, Eb 110/3.

744 Burdet, S. 483.

der Vater Christian Haensels ganz in seiner Nähe und waren musikalisch aktiv. Ganz selbstverständlich trugen also die Frauen der Familie, im Falle von Suzanne Haensel sogar trotz der Kinder, das Ihre zum Familieneinkommen bei und dies auf die in Musikerkreisen nächstliegende Art und Weise: durch Unterrichten.

3. Der Kontakt zu Landsleuten und Berufskollegen im Ausland lebender Musikerinnen und Katholikinnen war eng.

In der Schweiz waren katholische und reformierte Gemeinden trotz gegenseitiger Toleranz streng voneinander getrennt. Beim Gottesdienst trafen sich die wenigen in der Waadt ansässigen katholischen Gläubigen. In Neuenburg wurde das Mädchen Frédérique-Elise, Genovieffa Ravissas jüngste Tochter,[745] in der katholischen Kirchengemeinde von Cressier getauft, einem Ort in etwa zehn Kilometer Entfernung von Neuenburg. Frédérique-Elise heiratete am 10. Dezember 1804 den Bankier Juste Frédérick Masson aus Ecublens bei Lausanne. Bei einem Blick in die Ergebnisse der Volkszählung des Jahres 1798 (s. u.) fällt auf, dass eine Masson aus Ecublens in dem Wohnhaus der Ravissas beschäftigt war. Vermutlich kam es damit zu einem Kontakt nach Ecublens, wo auch eine katholische Gemeinde ansässig war.

Ignace Le Comte[746], Sohn des Turiner Violinisten und Tanzlehrers Claude Le Comte, lebte bereits seit 1781 in der Lausanner Gegend.[747] Am 9. Mai 1785 heiratete er in Roche-les-Blamont die achtzehnjährige Caroline-Justine de Saint-Laurent, eine gebürtige Holländerin. Da Caroline-Justine dem reformierten, Ignace Le Comte aber dem katholischen Glauben angehörte, war eine Hochzeit in Lausanne nicht möglich. In Roche-les-Blamont, in der zu Württemberg gehörenden Grafschaft Montbéliard gelegen, wurden dagegen interkonfessionelle Ehen durchgeführt, auch wenn der Waadtländer dazu die Beglaubigung eines Neuenburger Pfarrers benötigte. Das junge Paar zog nach Lausanne zurück und führte hier ein ruhiges Leben.

Alle Mitglieder der Familie Cazenove liebten Musik und musizierten so eifrig, dass ein reicher Londoner Onkel, Heinrich Cazenove, der dies nicht verstehen konnte, gesagt haben soll: „Warum machen sie Musik! Musik hören genügt ...!“[748] Möglicherweise arbeitete Genovieffa Ravissa als Musiklehrerin in der Familie Cazenove, die auch gesellschaftliche Kontakte mit der Familie de

---

745 Frédérique-Elise Ravissa wurde am 26. 3. 1788 geboren und am 27. 4. 1788 getauft.

746 Ich danke Herrn Guy Le Comte, Président de la Société d'histoire de Genève, herzlich für alle Auskünfte über seine Vorfahren.

747 Er war zunächst von Mai bis Dezember dieses Jahres als Musiklehrer der Familie Burman im *Château de Mathod* angestellt, dann im Dienste der Familie Bonstetten in Valeyres-sous-Rances und in Bern, bis er sich schließlich 1783 endgültig in Lausanne als Musiklehrer, hauptsächlich für Violine, niederließ. Siehe Burdet, S. 481.

748 Frdl. Mitteilung von Herrn Guy Le Comte.

Charrière de Sévery pflegte. Igance Le Comte jedenfalls hatte seine Frau auf diesem Wege kennen gelernt: Sie war seine Schülerin gewesen. François, der älteste Sohn Genovieffa Ravissas, war mit einem der Söhne des Ehepaares Le Comte, der sich in Ecublens (bei Lausanne) niedergelassen hatte und wie François Ravissa kaufmännisch tätig war, eng befreundet. Die Familien Ravissa und Le Comte hatten bereits in Turin im selben Stadtviertel gelebt, sodass Ignace Le Comte die ungefähr gleichaltrige Genovieffa Ravissa möglicherweise bereits aus diesen Tagen kannte.

Als die Turinerin Henriette Appia, die in Genf als Clavierlehrerin ihren Lebensunterhalt verdiente, zu krank war, um diesen Beruf weiterhin voll auszuüben, wandte sie sich in ihrer Not an den Rat der *Bourse italienne,* die dafür zuständig war, italienischen Protestanten zu helfen. Von dort erhielt die 58-jährige eine monatliche Pension von 21 Francs.[749] Die letzten Jahre ihres Lebens verbrachte sie als Pensionärin in Cartigny.

4. Neben der Unterrichtstätigkeit traten Clavierlehrerinnen häufig konzertierend auf.

Dabei konnte es sich um größere Konzertreihen handeln, wie etwa bei Genovieffa Ravissa, die im Pariser *Concert spirituel* gesungen hatte oder in ihrer Neuenburger Zeit zum dortigen Orchester gehörte, oder aber die Lehrerinnen traten ausschließlich bei privaten Akademien und in den Salons der Reichen und Angesehenen auf. Das Konzertieren war ein durchaus wichtiger Aspekt, konnte doch auf diesem Wege das eigene Können oder, falls auch eine Schülerin oder ein Schüler auftraten, der Erfolg des Unterrichts präsentiert werden.[750]

Eine solche, in diesem Falle recht spontane ‚Präsentation' ist aus dem Leben Marie Desauberts überliefert. Diese wirkte zwischen 1730 und 1775 in Lausanne. Sie unterrichtete zahlreiche Personen im Kreise der *Société de Musique*[751] und verkehrte bei den einflussreichen Familien der Stadt und Umgegend. Salomon de Charrière de Sévery, ein wichtiger Lausanner Bürger, schrieb an seine Frau über einen Besuch bei einer befreundeten Familie: „Wir waren zum Mittagessen bei General von Mollens (de Watteville) eingeladen, wo ich einen Besuch machte. Sie haben zwei Töchter, die beide sehr hübsch zu werden versprechen. In vier oder fünf Jahren werden sie von sich reden machen. Ich traf hier die Desaubert, die ihnen Stunden gab und die erfreut war, den Mann von

749 Brief an die Société du Conseil de la Bourse italienne, BPU Genève, MS supp. 781 No. 5, nach Le Comte, S. 9.

750 Am 15. 12. 1797 erhielt in Yverdon nahe Lausanne eine Muscienne de Turin, möglicherweise ebenfalls Genovieffa Ravissa, die Erlaubnis, am diesem Tag im großen Saal des Rathauses ein Konzert zu geben. (« On accorde à une Musicienne de Turin la permission de donner un concert aujourd'hui à la grande Sale de l'Hotel de Ville. » Eintrag im Registre du Conseil vom 15. 12. 1797, ACY, AA 94.)

751 S. a. Burdet, S. 482.

Mlle Catherine de Chandieu[752] zu treffen. Mir zuliebe ließ sie die kleine Demoiselle ‚Je vais te voir charmante Lise' singen."[753]

Hatte man einmal Fuß bei einer der tonangebenden Familien gefasst, wirkte dies wie ein Sprungbrett, öffnete Tür und Tor für zahlreiche Möglichkeiten, die nicht auf die Stadt selbst beschränkt blieben. Dies zeichnet sich bei Genovieffa Ravissas Umzug von Neuenburg nach Lausanne und in den Hinweisen der Toleranzschreiben auf „Berner Damen" ab, die sie bereits in Neuenburger Zeiten unterrichtet habe.[754] Ein derartiges Beispiel ist auch von einem Hausangestellten „der sich auf Musik versteht" überliefert, dessen Vermittlung ein Thema in der Korrespondenz zwischen dem Neuenburger Adeligen und Freund Jean-Jacques Rousseaus Pierre-Alexandre Du Peyroux[755] und der Familie de Charrière de Sévery in Lausanne bildete.[756]

5. Das Verhältnis zwischen Lernenden und Unterrichtenden blieb nicht auf die Unterrichtsstunden, die eher punktuell als regelmäßig wöchentlich stattgefunden zu haben scheinen, beschränkt.

   Dies zeigt das Tagebuch der jungen Adeligen Angletine de Charrière de Sévery. Angletine-Livie-Wilhelmine, geboren am 17. November 1770 (und damit etwa 20 Jahre jünger als ihre Lehrerin) war das zweite Kind von Salomon de Charrière de Sévery und Catherine de Chandieu. Ihr Tagebuch berichtet nicht nur über Unterrichtsstunden, die sie in den Jahren 1795 und 1800 bis 1802 bei Genovieffa Ravissa nahm, es berichtet auch über gesellschaftliche Kontakte wie gemeinsame Mahlzeiten, Besuche und nicht zuletzt Konzerte, die die Lehrerin in den privaten Salons der aristokratischen Häuser gab.[757] Aus den kurzen und einsilbigen Aufzeichnungen Angletines lassen sich einige aufschlussreiche Informationen gewinnen: Genovieffa Ravissa scheint von *Mr de la Pottrie* eingeführt worden zu sein. Dreimal werden diese beiden Namen vor dem Beginn des eigentlichen Unterrichts am 21. September 1795[758] zusam-

---

752 Marie Desaubert hatte auch im Elternhaus Catherine de Chandieus, der Frau Salomon Charrière de Séverys unterrichtet.

753 « Nous sommes invités à dîner chez le général de Mollens (de Watteville) j'y suis allé faire visite; ils ont deux filles qui paraissent devoir être très jolies. Dans quatre ou cinq ans d'ici, elles feront parler d'elles; j'y trouvai la Désaubert qui y donnait leçon et qui fut bien aise de voir le mari de Melle Catherine de Chandieu et qui, en ma faveur, fit chanter à la petite demoiselle: 'Je vais te voir charmante Lise, etc.' » Brief Salomon de Charrière de Séverys an seine Frau, zitiert nach Sévery, S. 131. Übers.: C. S.

754 Bitte um Toleranzverlängerung, ACV, Bb 25/28, folio 664, 665.

755 Pierre-Alexandre Du Peyrou gab 1788 in Genf die erste vollständige Ausgabe von Rousseaus Werken heraus.

756 Sévery, S. 96.

757 Die gesamten Einträge sind abgedruckt in Schweitzer/Schröder, S. 117–120.

758 21. 9. 1795: « Commencé les Leçons avec la Ravissa. » JAC.

men in dem Tagebuch erwähnt: am 5. Januar sowie am 1. und 8. September 1795.[759] Die Duval de la Pottries waren eine alte angesehene Adelsfamilie, mit der Genovieffa Ravissa anscheinend Reisen zusammen unternahm, gibt doch das Tagebuch einmal den Hinweis, *La Ravissa* und *Mr de la Pottrie* seien in die Stadt zurückgekehrt.[760] Angletines Familie selbst sorgte einmal für den Transport des Koffers der Musikerin – vermutlich war Mme Ravissa mit ihrer Schülerin zu deren Landsitz gereist.[761] Dem Beginn der Unterrichtsstunden gingen einige persönliche Zusammentreffen in gesellschaftlichem Rahmen voraus.[762]

So knapp diese Passagen ausfallen, bilden sie doch ein wertvolles Zeugnis über die damalige Unterrichtssituation. Wichtig scheint ein guter Kontakt gewesen zu sein, eine Person, die in die entsprechende Gesellschaft einführte. Vielleicht gehörten Mme Duval de la Pottrie oder eine ihrer Töchter zu den in den Toleranzschreiben erwähnten „Berner Damen", die Mme Ravissa schon in Neuenburg unterrichtet hatte. Alsdann kann man sehen, dass der Unterricht sich eher phasenweise, dann aber an mehreren Tagen hintereinander abspielte. So gab es etwa häufigen Unterricht vom 2. Januar bis 3. März 1800 (insgesamt 16 Unterrichtsstunden sind in dem Tagebuch vermerkt), denen dann aber eine Pause von fast einem Jahr folgte. Die Musiklehrerin war einerseits von den Launen und Lebensgepflogenheiten der Adeligen abhängig, andererseits öffnete ihr dieser Umgang, gerade mit der höchst angesehenen Familie de Charrière de Sévery, viele Türen.

Auch Angletines Mutter (Louise-Jacqueline-) Catherine de Chandieu (1741–1796) hatte ihrerseits als noch Unverheiratete in ihrem Tagebuch, dem sogenannten *Journal de ce qui se passe à l'Isle,* am 20. Januar 1755 festgehalten, sie hätten die Musiklehrerin Mlle Desaubert in Lausanne getroffen, wohin die Familie de Chandieu für vier Tage von ihrem Landsitz aus gereist war.[763] Dies ist übrigens die einzige Bemerkung, die über die in Lausanne verbrachte Zeit fällt. Dass Marie Desaubert im Hause der Eltern Catherine de Chandieus vertraut verkehrte, belegt ein weiterer Tagebucheintrag vom 15. Juli 1751:

---

759 5. 1. 1795: « Passé la Soirée chez Mad Polier de Loÿs, avec Mr de la Pottrie & La Ravizza pour repêter de la musique. », 1. 9. 1795: « Mr de la Pottrie & Mad. Ravissa sont venus pour le Diner. », 8. 9. 1795: « Mr de la Pottrie & Mad Ravissa sont retournés à Laus. » JAC.

760 Siehe die Eintragung vom 8. 9. 1795.

761 JAC, Eintragung vom 27. 10. 1795: « On a envoyé la mallo de la Raissa. »

762 Zu den bereits genannten Eintragungen kommen noch der Besuch eines Konzertes von Angletine und ihrem Bruder William, das Genovieffa Ravissa am 31. 1. 1795 bei einer Mme Polier gab sowie ein Treffen mit Angletine de Charrière de Sévery in Lausanne am 19. 9. 1795, also zwei Tage vor Beginn des Unterrichts, möglicherweise zur Absprache gewisser Modalitäten. Siehe JAC.

763 « 1755. Le 20 [janvier], nous avons été ramener Mlle Desobert à Lausanne. Le 23, nous sommes revenues. » Journal de ce qui se passe à l'Isle l'an 1755, zitiert nach Sévery, S. 19.

„Mlle Desaubert hat das Leben meines Distelfinks gerettet, den die Katze gefangen hatte.“[764] (Catherine de Chandieu war zu diesem Zeitpunkt etwa zehn Jahre alt.)

Die *Maitresse Musicienne* Mlle Marie Catherine Vollon erhielt in Yverdon am 4. März 1752 eine Aufenthaltserlaubnis für ein Jahr. Sie lebte bei Mlle Perrier, die anscheinend für die Musikerin bürgte. Es scheint, als solle Marie Catherine Vollon dies ganze Jahr im Hause der Yverdoner Bürgerin, wahrscheinlich einer Gönnerin und Schülerin, verbringen.[765]

6. In der französischen Schweiz wurde der Unterrichtstätigkeit der ausländischen musikalischen Lehrkräfte ein relativ hoher Stellenwert beigemessen.

Die Stellung der ausländischen musikalischen Lehrerinnen scheint deutlich besser als die der Einheimischen gewesen zu sein. In einer Gegend, da es wenig eigene musikalische Traditionen gab und man auf Künstler aus dem Ausland angewiesen war, brachte man allen durchziehenden professionellen Musikern eine hohe Wertschätzung entgegen. Entschlossen sie sich, ihr Domizil hier aufzuschlagen, waren *Tolérance* genannte Aufenthaltsgenehmigungen von Nöten, die etwa in Lausanne in regelmäßigen Abständen erneuert werden mussten. Ein wichtiges Kriterium zur Erteilung der *Tolérance* war der Nachweis der wirtschaftlichen Unabhängigkeit. Dies zeigt sich in den entsprechenden Dokumenten zu Genovieffa Ravissas Aufenthalten in Neuenburg und Lausanne:

In Neuenburg bekam sie am 8. November 1788 die *Tolérance d'Habitation,* die für Fremde nötig war, um in der Stadt leben und arbeiten zu dürfen. In Genovieffa Ravissas Fall bedeutete dies, wie auch bei anderen in der Stadt lebenden ausländischen Musikern, dass die *Tolérance* mit der Auflage, mindestens 20 Unterrichtsstunden im Monat zu erteilen, verbunden war.[766] Diese Zahl wurde offenbar als ausreichend empfunden, um die Liquidität der Zugezogenen zu gewährleisten. Eine solche Toleranz konnte willkürlich vergeben und jederzeit widerrufen werden. Neu Zugezogene erhielten in Neuenburg jeweils einen

764 « 1751. Le 15 juillet, Mlle Desaubert a sauvé la vie a mon chardonnet que le chat avait attrappé. » Journal de ce qui se passe à l'Isle l'an 1751, zitiert nach Sévery, S. 15. Übers.: C. S.

765 « D^lle^ Marie Catherinne Vollon Maitresse Musicienne, demeurant avec Mad^lle^ Perrier Regente dans cette Ville, s'est presentée pour prier qu'on voullet bien la tolerer dans cette Ville, Sous la Susd^e^ Relation, ayant produit des Certificats de Sa Bourgeoisie d'Alaman, & autres, qui Luy ont tous été rendus. On Luy accorde la Tolerance demandée, pour le Cours de cette année. » Registre du Conseil vom 4. 3. 1752, ACY, AA 64, S. 428.

766 « Dlle. Ravissa tollerée. La tolérance a été accordée à D^lle^ Geneviève Ravissa, Italienne, comme Maitresse de Clavecin aux conditions qu'elle donne au moins vingt leçon par moi. » *Tolérance de Genovieffa Ravissa*. Manuel du Conseil général de Ville, 1779–1784, Séance du 8 novembre 1780, AVN, N 26.

unterschiedlichen Status zugeteilt: Es gab die als *habitante* (finanziell gut ausgestatteten) und die als *tolleré* bezeichneten Personen.

Die Steuerverzeichnisse in den Archiven der Stadt Neuenburg, die *Livres & Roller de tous les habitants*, zeigen, dass „Genevieve Ravissa“ bis zum Jahr 1790 Steuern zahlte (jeweils 40 Livres pro Jahr[767]). Die Listen vermerken weiterhin die Steuern und Abgaben für Brennholz, die sich auf weitere 40 Livres jährlich beliefen, vermerken ihren Status in der Stadt mit „*tolérée*“ sowie die Tatsache, dass sie kein eigenes Haus besaß.[768] Das eingangs zitierte Abschiedszeugnis, das Genovieffa Ravissa von der Regierung Neuenburgs ausgestellt wurde, zeigt die Wertschätzung des Musikunterrichts und ihrer Lehrtätigkeit. 1793 erhielt Genovieffa Ravissa in Lausanne für sich selbst wie auch für ihren Sohn François durch die zuständige Berner Regierung eine Toleranz für vier Jahre. Der im Zusammenhang mit ihrer Unterrichtstätigkeit interessante Eintrag[769] findet sich im *Extrait des Régistres du Conseil de la Ville de Lausanne* vom 16. Juli 1793: „Ihre Exzellenzen haben der Dame Geneviève Ravizard eine Toleranz auf vier Jahre erteilt. Wir haben ihr erlaubt, in dieser Stadt in den kommenden vier Jahren gegen Bezahlung zu unterrichten.“

16 Juillet 1793.

de Fabrique de faire faire au plutôt cette reparation, ~ Deuxieme que de retirer la contribution offerte; Nous en remettant à leur prudence. ~

D.e Genevieve Ravizard
S.r François Ravizard
1.

Leurs Excellences aiant accordé à la dite Dame Ravizard une tolerance pour quatre ans; Nous lui avons permis de donner des Leçons en cette Ville jusques au quartems prochains, en payant; Quant au Sieur François Ravissard son fils, il a été renvoyé à se procurer des Lettres de tolerance de Leurs dites Excellences. ~

Extrait des Régistres du Conseil de la Ville de Lausanne, 16. 7. 1793[770]

767 In den Jahren 1783, 1785 und 1789 erfolgten Zahlungen von 80 Livres „für 2 Jahre“.

768 Eine genaue Auflistung der geleisteten Zahlungen findet sich in Schweitzer/Schröder, S. 70–71.

769 Der erste Eintrag stammt vom 9. 4. 1793, er befindet sich im Manaux du Conseil de Lausanne (AVL, D 104, folio 28, 9. 4. 1793) und hält, wie auch die Ratsmanualen der Stadt Bern vom 16. 5. 1793 (Staatsarchiv des Kantons Bern, A II 1012 (RM 426), S. 71) die Toleranz Genovieffa Ravissas für vier Jahre schriftlich fest.

770 Extrait des Registres du Conseil de la Ville de Lausanne du 16me Juillet 1793, ACV, Bb 25/28, folio 666. Derselbe Eintrag findet sich im Manaux du Conseil de Lausanne desselben Tages (AVL, D 104, 16. 7. 1793, folio 70).

Nach Ablauf der vier Jahre erfolgte eine Erneuerung und Verlängerung der Aufenthaltsgenehmigung. Das Bittschreiben, in dem um diese Verlängerung gebeten wird, nimmt Bezug auf die erfolgreiche Unterrichtstätigkeit Genovieffa Ravissas „in den besten Häusern"– und bildet ein weiteres Indiz auf ihre ehemalige Neuenburger Tätigkeit. Die Bitte um Verlängerung der Toleranz wird so begründet: „Die große Zahl ihrer Schüler, die bis zu diesem Tag davon Beweis geben, zeigen ihre Nützlichkeit in dieser Stadt und bezeugen, dass sie sich der Gunst, um die sie Ihre Exzellenzen bittet, würdig erweist."[771]

Ähnliches lässt sich für die übrigen Musiker sagen, auch sie bedurften alle paar Jahre einer neuen *Tolérance*. Die Aufenthaltsgenehmigung Christian Haensels, erteilt in Lausanne am 9. Mai 1797 für vier Jahre, betont, dass er „zu keinen gegründeten Klagdten Anlaß geben" dürfe.[772] Die Frauen der Musiker tauchen in diesen Schreiben höchstens als ‚Anhängsel' ihres Mannes auf – kein Vergleich zu Genovieffa Ravissa, die sogar als ‚Familienoberhaupt' über ihren erwachsenen Sohn mit Familie galt. So heißt es in der *Tolérance* der Familie Haensel vom 29. Mai 1798: „Aufenthaltsgenehmigung erteilt an den Bürger Haenzel, *Maitre & Compositeur de Musique* russischer Herkunft, seine Frau und seinen Sohn bis zum 1. November mittels der Summe von – ."[773] Sogar die Dauer der Aufenthaltsgenehmigungen schwankte: Der Singmeister Igance Le Comte erhielt am 19. April 1784 gemeinsam mit einem Dichter („Prosaligten"), Jean Rodoni aus Parma, die *Tolérance* für – diesmal nur – zwei Jahre. Am 21. März 1786 wurde die Erlaubnis für den Musiker und seine Frau auf weitere vier Jahre verlängert.

Als die finanziellen Nöte Henriette und Charles Appias zu groß wurden, zogen sie von Coppet nach Genf, wo ein Bruder des Ehemannes lebte. Man begab sich also in familiäres Umfeld. Nachdem ihr Mann sie 1792 verlassen hatte, stellte Henriette Appia den Antrag, als Alleinstehende in Genf bleiben zu dürfen, was ihr auch gewährt wurde. Ihr Vermieter jedoch musste für sie bürgen: „Ich, der Unterzeichnende, bürge vor den öffentlichen Börsen der Stadt und des Landes dafür, dass Henriette Appia, geborene Le Conte ihre Steuern regelmäßig zahlen wird. Ich verspreche dies für den gesamten Zeitraum, für den ihr eine Aufenthaltserlaubnis erteilt wird."[774] Ein Versäumnis im Nachkommen der

---

771 « Le grand nombre d'écolieres que l'exposante a eu jusqu'à ce jour, démontre son utilité dans cette ville et les témoignages ci-jointes quelle s'est rendue digne de la faveur qu'elle sollicite de Vos Excellences. » ACV, Bb 25/28, folio 664, 665. Übers.: C. S.

772 *Autorisation de séjour du Christian Haensel et sa femme* vom 9. 5. 1797, ACV, Bb 25/31.

773 « Accordé une Tolérance au Citoyen Haenzel Maitre & Compositeur de Musique Natif Russe, pour sa femme & son fils jusqu'au 1 er 9.bre moyennant l'adhésion de la somme – . » *Tolérance de Chrstian Haensel*, 29. 5. 1798, ACV, H 80h. Übers.: C. S.

774 « Je soussigné cautionne en faveur des Bourses publiques de la ville et du territoire que Henriette Appia née Le Conte ne tombera point à leur charge, m'engageant à cet effet pour tout le temps que durera la permission de séjour qui lui sera accordée. Fait et passé

Zahlungspflichten hätte mit Sicherheit den Verlust der Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis zur Folge gehabt. Außerdem brauchte diese Frau, die sich bekanntermaßen in finanziellen Schwierigkeiten befand, einen Bürgen.

7. Alleinstehenden Frauen bot das Unterrichten eine angemessene Einkommensquelle.

   Hatten etwa die beiden „Dames Haensel“ selbstverständlich mitgeholfen, das Familieneinkommen aufzubessern, so bot sich eine musikalische Unterrichtstätigkeit anscheinend besonders den Frauen als ‚Rettungsanker’ an, die nach einer Trennung von ihrem Mann ein neues Standbein und eine andere Lebensbestimmung finden mussten. Verlief dieser Prozess bei Genovieffa Ravissa außerordentlich günstig und erfolgreich, so hatte die ebenfalls aus Turin stammende jüngste Schwester Igance Le Comtes, Henriette Appia[775], mit wesentlich größeren Schwierigkeiten zu kämpfen. Nach ihrer gescheiterten Ehe mit Giacinto Massa, der Trennung von diesem Turiner Ehemann und erneuter Eheschließung mit einem jungen Pfarrer der Valdeser Kirche mit Namen Jean Charles Appia am 11. Juli 1776 arbeitete Henriette Appia als Cembalistin und Clavierlehrerin, um die bereits verschuldete Familie mit zu ernähren. Sechs Jahre nach der 1786 vor einem Genfer Notar erfolgten Gütertrennung verließ ihr Mann sie aus politischen Gründen. Im Jahr 1798 wurde Henriette Appia in ihrem Wohnort Genf offiziell als *musicienne*, als Musikerin, geführt.[776] Sie bestritt die Kosten für ihren Lebensunterhalt aus den Einnahmen professioneller musikalischer Tätigkeit, die zum größten Teil aus Unterrichten bestanden haben dürfte. 1809 schließlich war die mittlerweile fast 60-jährige nicht mehr in der Lage zu arbeiten. Sie bezog bis an ihr Lebensende finanzielle Hilfe von der italienischen Börse in Genf, zunächst in Form einer kleinen Pension, später zahlte die Börse für sie die Lebensunterhaltskosten bei einem Bauern in Cartigny, einem kleinen Ort, der heute aus acht Häusern besteht.

8. Die Wohnverhältnisse der meisten Clavierlehrerinnen waren gut.

   Zu den Wohnverhältnissen der Musiklehrerinnen gibt es Hinweise in unterschiedlichen Quellen. Während in Neuenburg die übrigen Musiker – alle anderen namentlich erwähnten sind männlich – in der Altstadt lebten, taucht Genovieffa Ravissa (ohne Berufsbezeichnung) in der einzigen während ihres Aufent-

---

en la Chambre des étrangers le 5 novembre 1792. » Livre des cautionnements pour les permissions de séjour à l’usage de la Noble Chambre des Etrangers, Étranger A 10, AEG, nach Le Comte, S. 9, Übers.: C. S. Die monatlichen Abgaben betrugen anfänglich 2 Francs, welche Henriette Appia in Trimestern zahlte und wurden 1798 auf 7 Florin verringert. Die Aufenthaltserlaubnisse galten teils 3 oder 6 Monate, die späteren auch für einen längeren Zeitraum. Siehe Etrangers A 6, AEG, nach Le Comte, S. 10.

775 Alle biografischen Angaben nach Le Comte.

776 Recensement Genève 1798, AEG, B 6, S. 149 (Arrondissement du Parc) No. 2974.

halts in Neuenburg Namen und Straßen erwähnenden Volkszählung vom 20. August 1789 in der Domaine du Faubourg, heute Faubourg de l'Hôpital auf. Das Quartier du Faubourg, Teil des damaligen ‚Neubaugebietes' der Stadt, war Wohnort der höheren Gesellschaft.

In Lausanne wurde im Jahr 1789 eine umfassende Volkszählung durchgeführt.[777] Genovieffa Ravissa lebte demnach im Mai dieses Jahres im Quartier de Saint-Laurent in der Rue Saint-Jean 56, zweite Etage. Eigentümer des Hauses war der oben genannte Jean Christian Helmode, der hier mit seiner Familie wohnte. Die Musikerin *Citoyenne Ravizza* teilte die Wohnung mit ihren beiden Kindern nebst einer aus Genf stammenden Dienerin. Des Weiteren wohnte in diesem Haus der *Citoyen Major Violliome* mit seiner Bediensteten Nannette Masson (aus dem Nachbarort Ecublens). Ganz in der Nähe, *ci-devant Maison Forneret, en Saint-Laurent*[778], lebten bis 1793 Ignace Le Comte und seine Familie, dann zogen sie in die Rue de la Mercerie im Quartier de La Palud um, in einen Stadtteil, der eine eigene *Société de Musique* besaß. Die Familien Ravissa und Le Comte lebten demnach nicht in Musikervierteln, sondern möglichst nahe bei den Adeligen und reichen Bürgern, für die sie arbeiteten.

Christian Haensel und seine Frau wohnten nach den Angaben der Volkszählung im Jahr 1798 in der Cheneau-de-Bourg 11 und galten als seit 1796 in Lausanne gemeldet. Aus der Sterbeakte[779] Suzanne Haensels geht hervor, dass die Familie zu diesem Zeitpunkt im Quartier de Plainpalais in Genf lebte, einem damals eher ländlichen Bezirk, der sich damals noch außerhalb der Stadtmauern befand.

Henrietta Appia lebte 1798, nach der Trennung von ihrem zweiten Ehemann, im *Maison Huaut* Nr. 219, *Arrondissement du Parc*. Es handelte sich um ein recht gemischtes Viertel, in dem Adelige neben einfacheren Leuten lebten.[780] Die Einrichtung ihrer Wohnung scheint spärlich gewesen zu sein: Laut ihrem am 26. September abgefassten Testament bestanden ihre wertvollsten Habseligkeiten aus einem silbernen Essgeschirr, sechs mit den Buchstaben *EL* geschmückten silbernen Kaffeelöffeln und einer ebenso verzierten goldenen Dose mit Ketten, aus einer kleinen Bibliothek, einem Schrank aus Nussbaumholz, ihrer Kleidung und Wäschestücken.[781] (Erstaunlicherweise befindet sich unter den aufgezählten Gütern kein Instrument.) Kein Vergleich also zu dem Luxus, der in den Wohnungen der beiden Pariser Clavierlehrerinnen Marie Françoise Certain und Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre zu Beginn des

---

777 Population du Mai 1798, District de Ste-Croix. Verzeichnis der Lausanner Volkszählung vom Mai 1789, ACV, Ea 14/107–126.

778 Inserat Ignace Le Comtes am 4. 7. 1797 in den Feuille d'avis de Lausanne.

779 Registre inhumations cimetière protestant 4ème tour fossé A–C, AVG, cote 552.A.1/10. Ihr Name wird hier mit „Ador", derjenige ihres Mannes mit „Kaendel" angegeben.

780 Frdl. Hinweis von Herrn Jacques Barrelet, AEG.

781 Nach Le Comte, S. 10.

Jahrhunderts geherrscht hatte. Auch der letzte Umzug Henriette Appias als Pensionärin in die Gemeinde Eaumorte dürfte ihre Lebensverhältnisse kaum entscheidend verbessert haben. Sie starb verarmt auf dem Lande und scheint in dieser Hinsicht im Vergleich mit ihren Berufskolleginnen eine Ausnahme zu bilden.

2 Die Niederlande am Beispiel dreier Clavierlehrerinnen

Elisabeth Jeanne Broes aus Amsterdam galt als eine „treffliche“[782] Clavierspielerin. Die AMZ berichtet im Jahr 1815 von einem ihrer Konzerte: „Sie ist Dilettantin, leistet aber sehr viel. Sie erhielt hier allgemeinen Beyfall. Ihr Vortrag ist mehr angenehm, als brillant; was sie spielt, trägt sie sehr gut und mit viel Ausdruck vor.“[783] Nach anfänglichem Musikunterricht in ihrer Geburtsstadt hatte die junge Elisabeth ihren Vater nach Paris begleitet, wo sie seit 1805 Unterricht in Harmonielehre und Clavierspiel erhielt und rasche Fortschritte machte. 1814 war Elisabeth Jeanne Broes, bedingt durch die politischen Ereignisse, in ihr Vaterland zurückgekehrt. Hier erteilte sie Clavierstunden und war 1815 und 1817 als Pianistin, zum Teil mit eigenen Kompositionen, in den Konzerten der *Felix Meritis* Gesellschaft zu hören[784]. Laut ihrem Lehrer Fétis wurde sie als eine der besten Clavierlehrerinnen Amsterdams betrachtet.[785] Sie wusste also das in Paris angeeignete Wissen umzusetzen und erfolgreich weiterzugeben. Im Alter von 24 Jahren heiratete Elisabeth Jeanne Broes den um fünf Jahre älteren Kaufmann Carel Joachim Wylep. Zwischen 1820 und 1824 gebar sie fünf Kinder[786]. Einige Jahre später zog sie mit ihrem Mann nach Pernambuco/Brasilien, wo noch einmal sechs Kinder geboren wurden.[787] Elisabeth Jeanne Wylep-Broes spielte weiterhin Clavier.[788] Ob sie jedoch noch unterrichtete und damit Geld verdiente, ist wohl eher fraglich.

Über ihre etwas früher lebende Amsterdamer Kollegin Martha Burghorst sind die Informationen noch wesentlich spärlicher – nur ein Satz in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Kritischen Briefen über die Tonkunst* verweist auf ihre Existenz: „Burghorst (Martha) eine tugendreiche Jungfer in Amsterdam; singet, philosophirt und spielt schön. Giebt Unterweisung an vornehme Damen.“[789] Natürlich gibt die Quel-

---

782 Mendel.

783 AMZ 1815, Sp. 320.

784 GAA, Archief 59, Felix Meritis inventairs nummer 335.

785 Fétis.

786 Geburtsurkunden in GAA.

787 Metzelaar, S. 85.

788 De Navorscher 1854, S. 188, nach Metzelaar, S. 66.

789 Marpurg Briefe, S. 464. In der bei Marpurg abgedruckten Liste aus dem Jahr 1762, S. 463–477, die zahlreiche im niederländischen und norddeutschen Raum bekannte und ansässige Musiker enthält, finden sich neben Martha Burghorst nur noch zwei weitere Frauen: Anna, „Kron=Prinzeßin von Groß-Brittannien, Gemahlin Wilh. Car. Heinr. Frisonis, weyland Printzen von Oranien, Erb=Statthalters der vereinigten Niederlande“, besonders gelobt für Ihren Gesang und ihr Generalbassspiel, die „bey gesunden, vergnügten Tagen jeden Abend ein öffentliches zwostündiges Concert zu halten“ pflegte und Anna Steen, eine „vornehme Jungfer zu Amsterdam“, bezeichnet als „ein Wunder ihrer Zeit“ wegen ihrer vollendeten Beherrschung verschiedener Sprachen, des großen Umfangs ihrer Singstimme und ihrer „Composition von italienischen Arien“.

le keine explizite Auskunft darüber, dass Martha Burghorst Clavierunterricht erteilt habe, doch ist davon auszugehen, dass ihr Instrument, wie bei Frauen üblich, das Clavier war und sie (neben dem Gesang) vermutlich das Spiel auf eben diesem Instrument unterrichtete.

Musikerinnen und Musiklehrerinnen im öffentlichen Leben

Elisabeth Jeanne Broes und Martha Burghorst, sie beide gehörten zu einer kleinen Gruppe niederländischer Frauen, die als Musikerinnen öffentlich in Erscheinung traten. Wie Helen H. Metzelaar[790] darstellte, war diese Gruppe (ebenso wie etwa die der männlichen niederländischen Komponisten) sehr klein, kamen doch die meisten Musiker aus dem Ausland. Verglichen mit der Schweiz waren die Ansprüche an das Niveau der musikalischen Erziehung höher definiert. In diesem Zusammenhang ist etwa Elisabeth Broes' Ausbildung in Paris zu sehen. Ihre Biografie zeigt allerdings auch den typischen Lebensweg der niederländischen musizierenden Frauen auf: Selbst sie, die über die Grenzen ihres Vaterlandes hinaus bekannt geworden war, beendete ihre Karriere mit der Heirat. Sie entsprach damit dem typischen Weiblichkeitsideal, der ihr zugedachten Geschlechterrolle. Da in der Regel nur Frauen höherer sozialer Klassen eine musikalische Ausbildung erhielten, galt dieser Weg als selbstverständlich und offenbar bindend. Die „tugendreiche Jungfer" Martha Burghorst blieb wohl ledig und kam somit ihren weiblichen Aufgaben auf anderem Wege nach, nämlich in der Hingabe und Aufopferung an ihre Schülerinnen.

Gertrude van den Bergh

Die dritte niederländische Pädagogin, Anna Gertruda Elizabeth van den Bergh, unterrichtete überwiegend in ihren späteren Lebensjahren und fällt daher eigentlich aus dem betrachteten Zeitraum heraus. Da sie jedoch Ähnlichkeiten mit einem Typus norddeutscher früherer Lehrerinnen aufweist (Louise Reichardt und Charlotte Bachmann), soll sie hier ebenfalls Erwähnung finden.

Die 1794 geborene Gertrude van den Bergh lebte seit 1818 in Den Haag, dem zur damaligen Zeit neben Amsterdam wichtigsten Musikzentrum der Niederlande, wo viele Aristokraten und Regierungsbeamte eine große intellektuelle Klasse bildeten. Als Pianistin wurde sie besonders für ihre Beethoveninterpretationen gelobt (es ist, nebenbei bemerkt, doch auffällig, wie viele Frauen als Interpretinnen dieser so ‚männlichen' und ‚heroischen' Musik berühmt waren), außerdem galt sie als Wiederentdeckerin der Werke Johann Sebastian Bachs in den Niederlanden. Sie komponierte, leitete mehrere Chöre und unterrichtete, u. a. Mitglieder der Königsfamilie und Aristokraten. Mit diesen Einnahmen beglich sie nicht nur ihre eigenen Lebenshaltungskosten, sondern sie sorgte auch für ihre alte Mutter, die bei ihr lebte. Ihre Schülerin Marie Cornélie van Wassenaer, von 1825 bis zu ihrer Heirat im Jahr 1831 Hofdame der Prinzessin Anna Paulowna, ebenfalls eine Schülerin van den Berghs,

---

790 Metzelaar.

trug die zwischen 1827 und 1833 erhaltenen Clavierstunden in ihr Rechnungsbuch ein. Hier sind 17 Musikstunden für das Jahr 1827, sechs für 1828, 16 in 1829 und 15 Stunden für 1830 verzeichnet. In den Jahren 1831 bis 1833 lautet der Eintrag lediglich „Rechnung von Miss Van den Bergh". Die Summen, die ausgezahlt wurden, sind wesentlich höher als diejenigen der Jahre zuvor, allerdings belaufen sie sich auf „Musikstunden und Noten", sodass sie keinen Rückschluss mehr auf die Anzahl der Stunden zulassen.[791] Im Vergleich mit den Tagebucheintragungen über den Unterricht, den Genovieffa Ravissa ihrer Schülerin Angletine de Charrière de Sévery erteilte, scheinen die Stunden hier regelmäßiger stattgefunden zu haben, wenn auch noch nicht so häufig, wie es laut einem 1812 veröffentlichten Bericht der AMZ (s. u.) zu vermuten gewesen wäre.

Um 1830 erschienen Gertrude van den Berghs in französischer Sprache abgefasste *Principes de musique*[792], eine allgemeine musikalische Einführung in vier Kapiteln und gedacht für den Unterricht, den die Autorin, ähnlich wie Mme de Grammont in Paris, zweimal wöchentlich an kleine ‚Klassen' aristokratischer Schülerinnen und Schüler (in gemischten Gruppen) erteilte. Dieser Unterricht fand in ihrer eigenen Wohnung statt, selbst Personen aus hohen Gesellschaftsschichten kamen also in das Haus der Lehrerin. Ihr Tagesplan sah für den gesamten Morgen bis in die späten Nachmittagsstunden hinein Clavier- und Gesangsstunden vor: Sie muss also sehr viele Schülerinnen gehabt haben. Zu diesen zählten neben den bereits Genannten die beiden Töchter des Königs William I., Prinzessinnen Willhelmina Frederika Louise Paulina Charlotta (1800–1806) und Wilhelmina Frederika Louise Charlotta Marianne (1810–1883), sowie die Frau William III., Prinzessin Sophia von Württemberg (1818–1877).[793] Eine Lehrerin also, die von früh bis spät wirkte, die unterrichtete und einen Traktat für ihre eigenen Zwecke verfasste. Ähnlich unermüdlich werden die beiden Deutschen Louise Reichardt und Therese aus dem Winckel geschildert. Alle drei Frauen entsprachen damit dem Bild der immer geschäftigen Hausfrau, die sich stets „in nimmer ruhender Betriebsamkeit"[794] befand.

Gertrude van den Bergh genoss hohe Anerkennung und nahm aktiven Einfluss auf die Entwicklung des Musiklebens in Den Haag. So war sie z. B. an der Organisation des großen, am 16./17. Oktober 1834 stattfindenden Den Haager Musikfestes intensiv beteiligt. Es waren diese Tätigkeiten, die ihr im Besonderen und nachhaltiger einen Bekanntheitsgrad sicherten als ihre Lehrtätigkeit am Clavier bzw. ihr eigenes Auftreten als Künstlerin oder Komponistin. Ein neuer Typus der musika-

---

791 *Inventaris van het Huisarchief Twickel*, Inv. Nr. 1228, nach Metzelaar, S. 179.

792 Eine eingehendere Besprechung findet sich bei Metzelaar, S. 180–183 und Helen Metzelaar, Gertrude van den Bergh, in: Helen Metzelaar (Hrsg.), *Zes vrouwelijke componisten*, Zutphen 1991, S. 21–51, bes. S. 34–36.

793 Siehe Metzelaar, S. 177.

794 Conversations-Lexikon oder Handwörterbuch für die gebildeten Stände, Bd. 4, Leipzig/Altenburg ³1815, S. 211, nach Hausen, S. 366.

lisch tätigen Frau war hier offenbar im Entstehen begriffen: Sie war Chorleiterin, Ausbilderin, Zuarbeiterin für die großen Aufführungen, die dann letztendlich von den namentlich genannten Männern geleitet wurden. ‚Lediglich' als „Musiklehrerin" wird denn auch diese so erfolgreiche niederländische Musikerin in ihrem Totenschein bezeichnet.[795] Immerhin – eine Berufsbezeichnung ist für Gertrude van den Bergh bereits angegeben. Elisabeth Jeanne Wylep-Broes und vermutlich auch Martha Burghorst verblieben offiziell im Lager der Dilettantinnen.

Clavierunterricht für Mädchen

In den Niederlanden, einer Gegend, in der die Künste früh einen außerordentlich hohen Standard erreicht hatten (man denke an die großen niederländischen Maler wie Peter Paul Rubens, Rembrandt oder Frans Hals, an Jan Pieterszoon Sweelinck und seine einflussreiche Orgelschule und an berühmte Cembalobauerfamilien wie die Ruckers, die Couchets oder Dulckens), in einem Land, da man immer wieder Frauen an Tasteninstrumenten abbildete, wie etwa die um 1670 entstandene „Junge Frau am Virignal" von Johannes Vermeer van Delft[796], da formulierte bereits im Jahr 1746 der *Algemeene Spectator* die Maxime, eine Frau solle versuchen, es in ihrem Können Männern gleichzutun, solle aber immer sorgsam darauf achten, ihre Kompetenzen zu verbergen, um nicht Gefahr zu laufen, lächerlich gemacht zu werden.[797]

Bereits im 17. Jahrhundert erhielten zahlreiche Mädchen musikalischen Unterricht: Zum Teil sind sogar Ausbildungskontrakte erhalten, in denen die ‚Lehrzeit' und das Unterrichtsziel festgelegt wurden. So sollten etwa die beiden Töchter des Hans Pieters in Amsterdam im Jahr 1640 bei Johannes Hartogh eine eineinhalbjährige Ausbildungszeit beginnen, in der sie in täglichem Unterricht das Cembalospiel und Singen „perfekt" erlernen sollten.[798] Als Unterrichtsliteratur dienten den niederländischen Mädchen üblicherweise eigens angefertigte Sammlungen mit Clavierstücken. Die meisten der erhaltenen Bücher dieser Art stammen denn auch aus dem Besitz von Frauen. Das früheste bekannte ist das 1599 entstandene *Susanne van Soldt-Manuskript* aus dem Besitz der Tochter eines Ant-

---

795 Sterbeurkunde 1130, GADH, siehe Metzelaar, S. 184.

796 Zum Realitätsbezug der Abbildung von Musizierenden auf niederländischen Bildquellen vgl. Karel Moens, Musizierende Frauen in moralisierenden Bildquellen des 16. und 17. Jahrhunderts aus den alten Niederlanden, in: *Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts. Infrastrukturen – Aktivitäten – Motivationen*, hrsg. von Nicole Schwindt, *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* Bd. 4, 2004, Kassel-Basel-London-New York-Prag 2005, S. 171–193.

797 "Een vrouw moet zo bequaam als een man tragten te worden maar altoos zorgvuldig haare bequaamheid tragten te bedekken, want zo dra zy met haare mannelyke bequaamheden pronkt word zy zo wel van mannen als vrouwen bespot." Algemeene Spectator 1746, nach Metzelaar, S. 15.

798 Siehe Metzelaar, S. 34.

werpener Emigranten.[799] Das *Dimpna Isabella* und das *Maria Therese Reijnders Manuskript*, beide aus der Zeit um 1700, gehörten den beiden Töchtern des Arztes Hendrik Reijnders und seiner Frau Anna Belmans aus Meerhout.[800] All diese Bücher enthalten einfache Clavierarrangements, in der Regel ohne Nennung eines Komponistennamens. Viele Stücke zeigen keine nennenswerten technischen Schwierigkeiten auf, andere sind in gutem Satz mehrstimmiger und imitatorischer konzipiert.

Die meisten Mädchen erhielten, wie es auch die zeitgenössischen Gemälde zeigen, Unterricht bei Männern; sie musizierten an Cembalo, Spinett, Virginal oder einer Kabinettorgel, später am Hammerclavier. Waren Kielclaviere und Orgeln gern als Generalbassinstrumente genutzt, so wurde das Hammerclavier zum Instrument der Liedbegleitung. Das Tasteninstrument war in jedem Fall Mittelpunkt des häuslichen Musizierens. Im 18. Jahrhundert gehörte Clavierspiel zum guten Ton, und viele Mädchen wurden wie Elisabeth Jeanne Broes mit etwa 14 Jahren für meist zwei bis vier Jahre zur Verfeinerung ihrer Erziehung ins Ausland, meist nach Paris, geschickt. Die im Jahr 1750 vermutlich in Amsterdam geborene Elizabeth Joanetta Catherine von [van] Hagen hatte z. B. in ihrer Jugend eine so gute pianistische Ausbildung erhalten, dass sie nach ihrer Heirat mit Peter Albrecht van Hagen und der 1774 erfolgten Emigration in die USA dort als konzertierende Clavierspielerin, als Komponistin und Musikverlegerin tätig sein konnte. Seit 1799 erteilte sie Clavierstunden in Salem und Boston und war nach dem Tode ihres Mannes im Jahr 1803 dessen Nachfolgerin als Organistin an der King's Chapel.[801]

Tätigkeitsfelder

Das Interesse an musikalischem Unterricht war in den Niederlanden groß. Im Jahr 1812 beschrieb die AMZ in einem bereits erwähnten Bericht den – nach Meinung des Rezensenten recht traurigen – „Zustand der Musik in Amsterdam" und vermerkte dabei: „Wer [...] nur satt werden will, muss sich hier auf ein beliebtes Instrument legen und viele, sehr viele Informationen geben. Dies lohnet noch, wenn man einmal einigen Ruf hat: denn an Liebhabern, welche lernen wollen, fehlt es gar nicht; es lohnet – wie es allmählig abstumpft und das eigene Fortschreiten fast unmöglich macht. Wer sich dazu nicht verstehen kann, und wol überdies ein Instrument übt, das nicht die Dilettanten reizt, der muss jetzt freylich, soll er von seiner

---

799 Heute British Museum, London Add. 29485, moderne Ausgabe in: *Monumenta Musica Neerlandica* III, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam 1961.

800 RAA, Fonds de Menten de Horne 729 und 748bis, moderne Ausgaben, in: *Zuid-Nederlandse Klavecimbelmuziek, Monumenta Flandriae Musica* 4*: Drie Handschriften uit het Rijksarchief Antwerpen: Arendonk, Dimpna Isabella en Maria Therese Reijnders*, Leuven-Peer 1998.

801 Sie selbst starb 1809/1810 in Suffolk Co., MA. Siehe GroveW, S. 207–208.

Kunst leben, sich dürftig genug behelfen.“[802] Viele, viele Unterrichtsstunden waren also laut diesem Bericht nötig, um Lehrenden das Überleben zu sichern (wobei man sich unweigerlich an Gertrude van den Berghs Tagesablauf erinnert fühlt). Eigenes künstlerisches Tun musste dabei zwangsläufig auf der Strecke bleiben. Der Beruf nahm langsam eine Eigendynamik an: Man war nicht mehr vielfältig, musizierend, unterrichtend, vielleicht auch noch schriftstellerisch tätig, sondern das Berufsfeld grenzte sich langsam aber sicher auf den Unterricht ein und gewann schließlich im Verlauf des 19. Jahrhunderts ein anderes Profil.

Trotz aller Bemühungen um die musikalische Ausbildung der Töchter blieb die Domäne des Musizierens der Frauen und Mädchen das eigene Heim. Die Mädchen wurden zu Dilettantinnen mit oft hervorragenden Fähigkeiten herangebildet, verdienten aber kein Geld mit ihrer Kunst. Wenn sie öffentlich auftraten, so spielten sie nicht im Orchester, sondern traten wie die deutschen Musikliebhaberinnen solistisch als Sängerinnen oder Clavierspielerinnen auf.[803] Dabei wurden Frauen expliziter für die einfühlsamen denn die virtuosen Stärken gelobt, wie es die eingangs zitierte Passage über Mlle Broes zeigt. Umso erstaunlicher ist die Vorliebe für das Werk Beethovens im Repertoire der konzertant auftretenden Clavierspielerinnen.

Elisabeth Jeanne Wylep-Broes beendete ihre Karriere als Pianistin und Lehrerin mit der Heirat und wohl endgültig mit der Auswanderung nach Brasilien. Gertrude van den Bergh war zwar als Pianistin öffentlich anerkannt (wobei neben technischer Virtuosität besonders die Bescheidenheit ihres Auftretens, ein zu ihrer Geschlechterrolle passender Charakterzug, gelobt wurde), dennoch: Weit bekannter wurde die Künstlerin durch ihre Rolle als Chorleiterin. Sie bereitete wie Louise Reichardt den Chor vor, während die großen Aufführungen mit Orchester dann von Männern geleitet wurden. Gertrude van den Bergh entsprach damit genau der im *Algemeene Spectator* geforderten Maxime, zwar das gleiche Können wie Männer zu besitzen, aber, um sich nicht lächerlich zu machen, schön bescheiden im Hintergrund zu bleiben.

---

802 Gegenwärtiger Zustand der Musik in Amsterdam, in: AMZ 1812, Sp. 233–242, hier Sp. 235.

803 Neben Mlle Broes war zu Beginn des 19. Jahrhunderts z. B. eine weitere Dilettantin, Louise Charlotte de Neufville, geb. Ritter (1779–1859), die Tochter eines Malers, bekannt.

Teil III

Deutschland und Österreich

1 Die Situation in Deutschland

1.1 Der Geschlechtscharakter und die Erziehung deutscher Mädchen

In Deutschland war man in punkto Mädchenerziehung stark von François de Salignac de la Mothe Fénelons *Traité de l'éducation des filles* aus dem Jahre 1687 beeinflusst, einem Lehrwerk, das bereits nach wenigen Jahren von August Hermann Francke ins Deutsche übersetzt und von diesem an seinem um 1700 in Halle gegründeten Gynäzeum in den Grundzügen erprobt worden war. Man orientierte sich stark an einer zweckmäßigen, auf die späteren Lebensumstände vorbereitenden Erziehung, was für die niederen Stände die Erwerbstätigkeit im Sinne der Industrialisierung, für den Mittelstand aber den künftigen „weiblichen Beruf"[804] bedeutete. Die Geschlechtscharaktere galten als klar definiert und umrissen. Sie wurden seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts „als eine Kombination von Biologie und Bestimmung aus der Natur abgeleitet und zugleich als Wesensmerkmale in das Innere der Menschen verlegt"[805]. In Deutschland waren es vor allem die Philanthropen um Joachim Heinrich Campe und Johann Bernhard Basedow, die diese Bewegung vertraten. Männlicher, außerhäuslicher, und weiblicher, häuslicher, Beruf wurden miteinander verglichen und als gleichrangig bewertet, was für die Stellung der Frauen zunächst einmal eine ideelle Aufwertung innerhalb des Hauswesens bedeutete, sie aber in ihrer außerhäuslichen Position immer weiter einschränkte. Ihre Tätigkeiten waren auf das Heim begrenzt, auf ihre Rolle als „beglückende Gattinnen, bildende Mütter und weise Vorsteherinnen des innern Hauswesens" [806]. Nur so können laut Campe Frauen zu einer „reinen und dauerhaften Glückseligkeit"[807] gelangen. Sein *Väterlicher Rath für meine Tochter* von 1796 ist „vornehmlich für junge Frauenzimmer des glücklichen Mittelstandes, nicht für junge Damen von Stande"[808] geschrieben, also für die Frauen, deren Erziehung die Theoretiker in den folgenden Jahrzehnten große Aufmerksamkeit schenken sollten. Diesen bürgerlichen Frauen gilt Joachim Heinrich Campes Aufruf: „Du bist ein *Mensch* – also bestimmt zu allem, was der allgemeine Beruf der Menschheit mit sich führt. Du bist ein *Frauenzimmer* – also bestimmt und berufen zu allem, was das Weib dem Manne, der menschlichen und der bürgerlichen Gesellschaft sein soll. Du hast also eine zweifache Bestimmung, eine *allgemeine* und eine *besondere*, eine *als Mensch* und eine *als Weib*."[809] Und einige Seiten weiter heißt es: „Bestrebe dich, und zwar schon jetzt in den Jahren der Vorbereitung, dir *wahre*, aber wohlverstanden! *Weibliche* Verdienste zu erwerben, um einst deinen Wirkungskreis als Gattinn, Hausfrau und Mutter ganz

---

804 Mayer, S. 18.
805 Hausen, S. 369–370.
806 Campe, S. 16–17.
807 Campe, S. 10.
808 Campe, Vorrede von 1789, S. VIII.
809 Campe, S. 7.

ausfüllen zu können und dich dadurch nicht bloß der Liebe und Dankbarkeit, sondern auch der Hochachtung deines Gatten zu versichern."[810] Denn Frauen sollen „der ganzen zweiten Hälfte des menschlichen Geschlechts, der männlichen, welche die größern Beschwerden, Sorgen und Mühseligkeiten zu tragen hat, durch zärtliche Theilnahme, Liebe, Pflege und Fürsorge das Leben versüßen." Sie sollen Mütter sein, „welche nicht bloß Kinder gebähren, sondern auch die ersten Keime jeder schönen menschlichen Tugend in ihnen pflegen, die ersten Knospen ihrer Seelenfähigkeit weislich zur Entwicklung fördern [...]; Vorsteherinnen des Hauswesens, welche durch Aufmerksamkeit, Ordnung, Reinlichkeit, Fleiß, Sparsamkeit, wirthschaftliche Kenntnisse und Geschicklichkeiten, den Wohlstand, die Ehre, die häusliche Ruhe und Glückseligkeit des erwerbenden Gatten sicher stellen, ihm die Sorgen der Nahrung erleichtern, und sein Haus zu einer Wohnung des Friedens, der Freude und der Glückseligkeit machen."[811]

Einige wenige Gegenstimmen regten sich. So drang Amalia Holst[812] auf „die höchste ausbildung des weibes"[813]: „diese bildung werde uns gründlich und aus den echten quellen, so wie den männern, gegeben, nicht aus den büchern, die für damen geschrieben sind, worin wir eigentlich nur wie grosse kinder behandelt werden"[814]. Sind Frauen umfassend und gründlich gebildet, so wird ihnen laut Holst „das süsse bewusstsein, unsere pflichten als mensch, als gattin und mutter im grössten umfange erfüllt zu haben, […] glückseligkeit und heiterkeit geben"[815]. Bildung ist für diese Autorin nicht geschlechterbedingt, sondern soll „mit rücksicht auf unsere individuellen pflichten"[816] betrieben werden, so dass „beide geschlechter, die von der natur bestimmt sind, eines auf das andere zu wirken, […] in diesem schönen geschäft der menschheit, in einer immer höheren ausbildung, mit einander wetteifern"[817] werden. Die Pädagogin Betty Gleim formuliert folgendermaßen: „Alle Menschen sollen [...] intellectuell, ästhetisch, moralisch und religiös gebildet werden; alle Frauen sind Menschen; folglich müssen auch sie intellectuell, ästhetisch, moralisch und religiös gebildet werden."[818] Nach Gleim wäre „das Glück der Männer […] also bei einem recht gebildeten Weibe gesichert". [819]

---

810 Campe, S. 40.

811 Campe, S. 17.

812 Amalia Holst, geb. von Justi, 1758–1829, veröffentlichte 1802 in Berlin ihr Werk *Über die Bestimmung des Weibes zur höhern Geistesbildung*, in dem sie deutlich gegen die weit verbreiteten Lehren der Philanthropen Stellung bezog. Die Kleinschreibung in den Zitaten geht auf die Neuausgabe zurück.

813 Holst, S. 42.

814 Holst, S. 43.

815 Holst, S. 115.

816 Ebd.

817 Ebd.

818 Gleim, S. 58–59.

819 Gleim, S. 66.

In den gemeinsamen Kindern sollte die Ehe einen festen Zusammenhalt finden. Da die Kindererziehung der Frau oblag, trug sie einen großen Anteil am Erfolg oder Scheitern der Ehe. Gemeinhin hatte die Ehefrau ihren Mann zu umsorgen, vielfach wurde sie auch durch ihn nach seinen Vorstellungen intellektuell gebildet, denn sie sollte ihm durchaus auch eine verständige und geistvolle Gesprächspartnerin sein.[820] Als Mutter stand für die Frau ihre erzieherische und beispielgebende Rolle im Vordergrund.

An dieser Stelle ergab sich trotz aller Begrenzung eine Anknüpfungsmöglichkeit für eine außerhäusliche Berufstätigkeit, die zunächst, wie Elisabeth Eleonore Bernhardi es 1798 formulierte, für Frauen gedacht war, „die sich nie oder nur spät verheirathen, oder kinderlos bleiben“[821]. Denn war erst einmal die Notwendigkeit einer wie auch immer gearteten Frauenbildung anerkannt, so musste sich die nächste Frage zwangsläufig geeigneten Erzieherinnen zuwenden. Eltern aus privilegierten Schichten übernahmen zwar oft genug selbst die Lektionen ihrer Kinder, wünschten sie eine häusliche Erziehung an Stelle derjenigen in einer öffentlichen Schuleinrichtung, viele griffen aber auch gern auf professionelle Erzieher (und Erzieherinnen) zurück, um ihren Kindern eine angemessene Bildung zu sichern. Holst zieht die Schlussfolgerung, dass die Vorbereitung der Mädchen auf eine eventuelle spätere Berufstätigkeit außerordentlich wichtig sei, ganz direkt im Anschluss an die Erörterung ihrer Fragestellung, was aus Frauen werden solle, die aus „mancherlei ursachen“ von ihrer „bestimmung als gattin und mutter“[822] abgehalten sind: „hat das weib ihre bildung aus dem einzig wahren gesichtspunkt zur vollendeten schönen humanität erreicht, so ist sie für kein verhältnis des lebens verloren, dann schmiegt sie sich jedem wirkungskreise an“[823]. Dem „unverehelichten und unbegüterten weibe“ bleiben als „nahrungszweige“ nur „die erziehung der jugend; der männlichen nur bis zu einem gewissen alter, der weiblichen bis zu ihrer vollendung. dann als haushälterinnen oder gesellschafterinnen sich fort zu helfen, und endlich sich durch handarbeit, besonders im fache der moden und des luxus, zu nähren“[824] übrig. Und weiter: „eine jede wird von diesen nahrungszweigen denjenigen wählen, wozu ihre bildung, ihre talente und ihre neigung sie bestimmen“. Auch Gleim drang darauf: „man ertheile den Mädchen wie den Knaben eine *Erwerbsbildung*“[825]. Nur so könne Armut

---

820 Siehe Friderika Baldingers *Versuch über meine Verstandeserziehung*, veröffentlicht 1791, nach Rebekka Habermas: Friderika Baldinger und ihr Männerlob, Geschlechterdebatten der Aufklärung, in: Heide Wunder, Geisela Engel, *Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, Königstein 1998, S. 242–254.

821 Elisabeth Eleonore Bernhardi, *Ein Wort zu seiner Zeit*, 1798, nach: Mayer, S. 23.

822 Holst, S. 134.

823 Ebd.

824 Ebd.

825 Gleim, S. 104.

und damit einem „jammervollen Zustande derer, die ihnen [den Eltern] so werth, so theuer, sind“[826] vorgebeugt werden.

Als allgemein geeignet betrachtet und damit bereits früh ermöglicht wurde der Zugang zu pädagogischen und sozialen Berufen wie Erzieherinnen, Lehrerinnen, Haushälterinnen, Kindermädchen oder Krankenpflegerinnen.[827] In diesen Berufen konnten die „natürliche Rolle der Frau“, ihre „Mütterlichkeit“ und eine „hausarbeitsnahe Tätigkeit“ miteinander vereinbart werden. „Außerdem giebt noch Virtuosität in irgend einer Wissenschaft oder Kunst, z. B. in der Musik, Malerei &c. und Geschicklichkeit in weiblichen Handarbeiten, im Nähen, Stricken, in feiner Stickerei, im Verfertigen von Kleidern, Blumen, Putz-Stoff und Gelegenheit genug, um etwas davon als ein Erwerbsmittel zu benutzen.“[828] Johann Daniel Hensel äußerte sich sogar dahingehend, „daß man ganz falsch urtheilt, wenn man glaubt, daß ein Frauenzimmer sich schwer ins Erziehungsfach verstehn lerne. Ich wollte unter gewisser Einschränkung ehr behaupten, daß sie sich noch besser, wenigstens leichter dazu schicken, als Mannspersonen.“[829] Und das *Deutsche Wörterbuch* von Jakob und Wilhelm Grimm nennt im Artikel „LEHRERIN“ folgende (deutlich existierende) Möglichkeiten: „eine lehrerin an der volksschule; lehrerin der musik, der weiblichen handarbeiten; gute lehrerin (*sollen weiber sein*)“.[830]

Das Bürgertum

Im Bürgertum war musikalische Betätigung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geradezu zu einem Muss geworden. „In unserm lieben deutschen Vaterlande will und muss ein jeder musikalisch seyn. Wer nur irgend von gutem Tone ist, spielt ein Instrument, oder beschäftigt sich wohl gar mit Komposition“, so „Herr Kapellmeister Wessely“ in der AMZ des Jahres 1800.[831] Man musizierte, um Herzensbewegungen auszudrücken, um sich zu entspannen. Dabei stand Hausmusik bei den insgesamt vielseitig gebildeten Laien hoch im Kurs. Besonders das Clavierspiel war als ‚Hobby’ auch Zeichen eines neu erlangten Wohlstands, ein Statussymbol geworden.[832] Der ‚Dilettant’ und die ‚Dilettantin’ wurden zu einem wichtigen Glied der Musizierpraxis. So wie etwa in Neuenburg das Orchester der *Société de la Salle de Musique* aus Liebhabern und Professionellen bestanden hatte, so gab es auch in Deutschland eine rege Wechselwirkung zwischen diesen beiden Gruppen. Die Un-

---

826 Ebd.

827 Ausführliche Erläuterungen zu diesen Berufen finden sich bei Gleim, S. 107–113.

828 Gleim, S. 114.

829 Zitiert nach Ilse Brehmer, *Lehrerinnen. Zur Geschichte eines Frauenberufes. Texte aus dem Lehrerinnenalltag*, München-Wien-Baltimore 1980, S. 49.

830 Grimm Bd. 6, Sp. 572.

831 Herr Kapellmeister Wessely, *Kritische Bemerkungen über verschiedene Theile der Tonkunst. Ueber Musikliebhaberey*, AMZ 1800, Sp. 528–530, hier Sp. 528.

832 Dies wiederum bedingte eine serielle Anfertigung von Kleinclavieren, besonders Clavichorden und später Tafelclavieren im 18. Jh., s. a. Rampe, S. 75–76.

terscheidung zwischen Professionalität und Laientum lag nicht wie heute in Ausbildung und (zumeist) Können, sondern darin, ob die Betätigung dem Verdienst oder der eigenen Beschäftigung diente, denn „der Dilettant der Musik (wie jeder andern schönen Kunst)“ pflegt laut Michaelis zu sagen, „dass er sich mit dieser Kunst zu e r h o l e n oder zu z e r s t r e u e n pflege“.[833] Viele Liebhaber besaßen ein außerordentlich hohes Niveau. Um 1800 waren in Prag laut Siegbert Rampes Untersuchungen zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere die Spielenden je fast genau zur Hälfte Frauen und Männer und gehörten dem Adel bzw. die andere Hälfte dem Großbürgertum an. Die clavierspielenden Kreise der Bevölkerung waren also in den oberen sozialen Schichten zu finden und in der Lage, Unterricht zu bezahlen und Musikaliendrucke wie auch Instrumente zu erwerben. Das Cembalo galt dabei als aristokratisches, das wesentlich preisgünstigere und kleinere Clavichord als bürgerliches Instrument.[834] Die Schar der Musiklernenden und Unterrichtsuchenden war groß.

Auch für Mädchen und Frauen gehörte Musik sowohl zum Lebensplan als auch zu ihrer Ausbildung, oft unabhängig von Neigung und Talent.[835] So heißt es in *Amaliens Erholungsstunden* im Jahr 1792 in einem Absatz *Ueber weibliche Beschäftigungen*: „Die ***Musik*** – von welcher wir jetzt sprechen wollen, ist in der That im allgemeinen eine der reizendsten, schönsten *Beschäftigungen* für Leute von Herz und Geschmak! Man hat die Erlernung dieser Kunst in unsern Zeiten wirklich auch so sehr zum *guten Tone* gemacht, dass man so gar nicht leicht mehr ein Mädchen aus dem Mittelstande antrift, das sich ihr nicht, mit oder ohne Anlage, gewidmet hat.“[836] Dass das Niveau in den Unterrichtsstunden dieser Mädchen manches Mal nicht allzu hoch angesiedelt war, lässt sich stark vermuten. Clavierspielen gehörte in bürgerlichen Kreisen einfach zum ‚guten Ton’, egal, ob das Mädchen dazu Lust verspürte oder nicht, gleich, wie viel es dabei lernte oder eben nicht erlernte. Im Gegenteil, oft war das Musizieren der Frauen auf keine hohe Kunst ausgelegt. Johanna Schopenhauer erinnert sich: „ ‚Ich liebte nur Ismenen’ oder ‚Ich schlief, da träumte mir, charmantes Kind, von dir’, zum Klavier singen, ein paar Polonaisen oder ein Masurek[837] recht taktfest aborgeln, ein Menuett regelmäßig tanzen und höchstens ein paar französische Redensarten ängstlich herausstottern können, war alles, was

---

833 C. Fr. Michaelis, *In wie fern giebt es einen unschuldigen Dilettantismus in der Musik, und einen untadelhaften Zweck der Erholung bey derselben?*, AMZ 1802, Sp. 209–214, hier Sp. 212.

834 Rampe, hier S. 72–73.

835 Siehe dazu eine Anekdote aus der AMZ: „Ein Fräulein, das sich gegen ihren sorgfältigen und genauen Lehrer im Klavierspiel öfters ungnädig (unartig) bezeigte, sagte einst, da sie besonders schlecht spielte und vieler Fehler überführt wurde: Ach, so stören Sie mich doch nicht immer! – “, AMZ 1805, Intelligenzblatt, Sp. 15.

836 Marianne Ehrmann, *Ueber weibliche Beschäftigungen*: *Musik – Spiel – Tanz. Aus „Amaliens Erholungsstunden“ 1792*, 3. Bändchen, S. 266–280, abgedruckt in: Düll/ Neumaier, S. 299–307, hier S. 299.

837 Eine Mazurka.

damals zur Vollendung der Erziehung einer Tochter erforderlich schien. Dem Tanzmeister war ich schon längst überantwortet und wunderlicherweise schon um neun Uhr des Morgens; die Musikstunden waren auf mein Bitten nach wenigen Monaten aufgegeben worden, weil mein alter verdrießlicher Lehrer mich immer versicherte, ich habe einen hölzernen Kopf, während alle andern mich lobten.“[838]

Und Henriette Herz berichtet: „Als ich das gehörige Alter erreicht hatte, wurde ich in eine Schule geschickt. [...] Es waren sehr gute Leute, denen ich anvertraut wurde, und der Gefährtinnen hatte ich auch nur wenige – eine von diesen kenne ich noch [...]; sie spielte schon damals gut Klavier (war mehrere Jahre älter als ich), und das gab mir den Wunsch, auch Musik zu lernen, und auf meine Bitte gaben meine Eltern mir einen Lehrer. [...] Ich machte sehr schnelle Fortschritte in der Musik, und in meinem achten Jahre spielte ich in einem öffentlichen Konzert mit vielem Beifall, was mir indes gar kein Beweis ist, daß ich auch nur erträglich gespielt habe, da die Zuhörer wohl schwerlich imstande waren, es zu beurteilen, und ein hübsches Kind leicht in dem gefällt, was es auch nur halb gut macht. [...] Die Musik, zu der ich wohl kein eigentliches Talent hatte, trieb ich nicht weiter, mein Meister war gestorben, der den Unterricht für einen geringen Preis gab, und das sich vergrößernde Hauswesen meiner Eltern erlaubte es ihnen nicht, mir wieder einen Meister zu geben.“[839] Henriette Herz hatte also mit dem Clavierspiel begonnen, da eine Freundin, ein Mädchen aus ihrem Umfeld, aus derselben Gesellschaftsschicht, ebenfalls spielte. Ebenso schnell wie begonnen, endete auch der Unterricht. Viel Geld durfte dafür sowieso nicht ausgegeben werden, obschon das Mädchen doch anfänglich einige Energie für das Instrumentalspiel aufgebracht haben muss und bereits nach kurzer Zeit Erfolge in der Gesellschaft damit erlangte. Das Talent des Mädchens, ob vorhanden oder nicht, spielte weniger eine Rolle als das Statussymbol ‚Clavier'. (Auffällig ist, wie kritisch die erwachsene Henriette Herz ihr Spiel von damals bewertet. Den von ihr angeführten Aspekt, dass „ein hübsches Kind leicht in dem gefällt, was es auch nur halb gut macht“ sollte man beim Lesen der später angeführten Kritiken über Musikerinnen, die als junge Mädchen auftraten, nicht vergessen.)

Die Erinnerungen Johanna Schopenhauers und Henriette Herz' entsprechen Friedrich Guthmanns theoretischer Abhandlung, den sich an bürgerliche Mädchen richtenden *Winke[n] über den musikalischen Unterricht der Frauenzimmer*: „Derjenige geht ganz falsch, welcher beym Mädchen, z. B. das Klavierspiel, nach dem, für den Virtuosen nothwendigen, hier aber zu gründlichen, zu ermüdenden, zu weitläufigen Wege der Kunst erlernen lässt. Die Früchte sind zwar gewiss, aber für die kurze Zeit des Unterrichts zu sparsam und zu spät. Die Schülerin ermüdet auf halbem Wege. Der weibliche Sinn will mehr Blumen und frühe Frühlings-Früchte. Das Mädchen sagt sich daher mehr oder weniger deutlich, dass dieses nicht der rechte Weg seyn könne; dass die Erlernung der Musik nur Mühe und Beschwerden

838 Schopenhauer, S. 98.

839 Herz, S. 8–9. Sie nahm später auch (außermusikalischen) Unterricht bei Stephanie-Félicité du Crest de Genlis und beschreibt diese in ihren Erinnerungen.

verursache etc. Ich will hiermit keinesweges eine gewisse sichere Grundlage beym Unterricht verwerfen; nein! sie ist selbst dem niedrigsten Dilettanten, wenn er nur die leichteste Piece für sich lernen soll, nothwendig. Diese Grundlage muss nur bey Frauenzimmern weniger erschöpfend, weniger tief und weniger Zeit erfordernd seyn.“[840]

Der Adel

Anders sah es in Adelskreisen aus. Im Jahr 1790 berichtete die *Musikalische Real-Zeitung*: „Die Prinzeßinnen von Bartenstein singen theils vortreflich, theils spielen sie das Klavier mit Geschmak und Fertigkeit; die Prinzen dieses Hauses sind nicht nur allein bis zum Enthusiasmus Liebhaber der Tonkunst, sondern auch selbst gute Spieler. Die älteste Tochter des Fürsten von Kirchberg, eine vermählte Gräfin von Schleiz, singt recht gut, und spielt noch ein besseres Klavier. Und schon werden die minderjährigen Töchter dieses Fürsten, zum Theil Kinder von sechs Jahren, im Sang und Klavier unterrichtet. Die älteste Tochter des Fürsten von Langenburg, eine Herzogin von Meinungen, spielt nicht nur das Klavier, sondern hat es im Sang besonder den Punkt der Künstlervollendung erreicht. Das heißt, sie kann Anspruch auf den Namen einer Virtuosin machen. Die drey Söhne dieses Fürsten spielen alle das Klavier.“[841] In diesen Kreisen war das Musizieren in den Familien Tradition. Es besaß einen hohen Stellenwert, hier bestanden klare Leistungsansprüche und sicherlich auch Anreize durch das Musizieren der anderen Familienmitglieder. Bestimmt wurden in diesem Milieu die Lehrkräfte auch sorgfältiger ausgesucht, als dies bei Johanna Schopenhauer und Henriette Herz der Fall war.

Musikerfamilien

Eine gute Chance auf eine fundierte musikalische Ausbildung besaßen wie in Frankreich neben den Adeligen die Töchter aus Musikerfamilien. In Deutschland fehlte allerdings eine der unter den Pariser Musikern stark vertretenen Gruppe – die der Cembalisten, denn hier waren es die als Organisten ausgebildeten Musiker, die in höfischen Diensten die Stellen des Hofcembalisten oder Privatlehrers versahen. Dass sie zusätzlich nicht als Organisten tätig waren, ist erst seit der Generation der Bach-Söhne vorstellbar. Die Ausbildung zum Organisten war eine Lehre. Sie wurde üblicherweise zwischen dem 13. und 17. Lebensjahr begonnen und dauerte etwa zwei bis vier Jahre. Der Unterricht begann – dies ist im Hinblick auf die Töchter der Musikerfamilien interessant – manualiter auf Clavichord, Spinett oder Cembalo, den Instrumenten also, die Frauen erlernen durften und die in den Haushalten zu finden waren. Erst im letzten Drittel der Lehre begann das Pedalspiel, wozu man in der Regel in die Kirche umzog.[842] Dies bedeutet, dass der größte Teil des Lehrstof-

---

840 Friedrich Guthmann, *Winke über den musikalischen Unterricht der Frauenzimmer*, AMZ 1806, S. 513–516, hier Sp. 514.

841 MRZ 1790, Sp. 160.

842 Rampe, S. 76–78.

fes zu Hause erarbeitet werden konnte, wo auch geübt wurde. Kein Wunder also, dass hier Schwestern auf hohem Niveau mit oder von den Brüdern lernen, bzw. selbst anspruchsvollen Unterricht erhalten konnten. Kein Wunder auch, dass aus dieser Schicht besonders viele Clavierlehrerinnen hervorgingen.

1.2 Betonung weiblicher Tugend als Verschleierung professioneller Tätigkeit

Die mit Rückbezug auf Rousseau geforderte freie und natürliche Erziehung des Kindes schloss in musikalischer Hinsicht selbstverständlich das Singen als natürlichstes aller Instrumente ein. Bei Pädagogen wie den Schweizern Johann Heinrich Pestalozzi und Hans Georg Nägeli erlangte der Gesangsunterricht in den Schulen neue Bedeutung, während Johann Adam Hiller 1771 in Leipzig als eine Maßnahme gegen die Übermacht der italienischen Primadonnen eine Singschule errichtete, die „junge[n] Personen, beyderley Geschlechts“ offen stand. Hier konnte durch einen eigens dazu bestellten Lehrer bereits ab dem ersten Unterrichtsjahr auch das Clavierspiel erlernt werden.[843] Aus dieser Schule kamen Berühmtheiten wie die beiden deutschen Sängerinnen Corona Schröter (1751–1802) oder Gertrude Elisabeth Mara (1749–1833). In Mannheim errichtete eine „Frau Hofräthin Güthe“ eine Singschule „für mehrere hiesige Frauenzimmer“, und dies „grösstentheils aus Gefälligkeit“. Aus dieser Schule, so hieß es in der AMZ, gingen „gründlich und geschmackvoll gebildete Schülerinnen“ hervor, welche „in Konzerten und auf dem Theater alle mit Beyfall auftreten.“[844]

Die Schulung der jedem Menschen von der Natur geschenkten Stimme wurde Frauen gern als Mittel zur musikalischen Bildung empfohlen, eine Idee, welche Nina d’Aubigny von Engelbrunner in ihren *Briefen an Natalie über den Gesang* aufgriff und weiter entwickelte. Ausführlich begründet Betty Gleim, warum Mütter im Gesang ausgebildete sein sollten: Sie sollen in der Lage sein, mit ihren Kindern zu singen und ihnen dadurch eine weitere Dimension des Ausdrucks von Gefühlen und Stimmungen eröffnen: „Die M u s i k sollte mehr bei den Menschen cultivirt werden, als gewöhnlich geschieht; sie ist die Sprache des Gefühls; das Organ selbst der Empfindungen, die in Worten sich nicht aussprechen lassen; sie schmiegt sich innig dem bewegten Gemüthe an, und löset die Bande, welche die Seele hindern, frei auszuströmen; sie giebt dem Schmerz und der Freude eine Zunge. – [...] Von einer andern Seite betrachtet, hat sie einen nicht zu berechnenden Einfluß auf die Belebung der Heiterkeit und des Frohsinns, und für das gesellige Leben schon dadurch einen großen Werth, daß sie in demselben die Summe des Annehmlichen und der unschuldigen und edlern Genüsse vermehrt, und demjenigen, der in ihr etwas leistet, oft Gelegenheit giebt, Andern Freude zu machen.“ Durch Gesang kann also die

---

843 Nachricht von der Errichtung einer Musik= und Singschule zu Leipzig, von Hrn. Hiller, in: Johann Nikolaus Forkel, *Musikalisch-Kritische Bibliothek*, Bd. 2, Gotha 1778, R Hildesheim 1964, S. 332–337, hier S. 333–334.

844 AMZ 1803, Sp. 86.

Freude im eigenen Haushalt erhöht werden – eine Aufgabe, die der Frau auf Grund ihrer Geschlechterrolle oblag. Unter Berufung auf Carl Philipp Emanuel Bach argumentiert Gleim, dass alle Menschen singen lernen könnten und „an dem Nicht=Singen […] immer und allein Uncultur, Vernachläßigung der Stimme und des Gehörs, Schuld [sei]. Freilich werden nicht Alle zu gleicher Perfection gelangen, aber wenn Alle nur richtig sängen, wie viel wäre dadurch gewonnen." Sobald die Kinder sprechen können, sollen sie auch singen. Von der Wiege an soll die Mutter ihnen möglichst viel vorsingen, denn „daß so wenige Menschen musicalisch sind, kommt sicher daher, daß sie so selten Musik hören." Und Gleim fügt hinzu: „Vocalmusik also sollte jeder Mensch lernen; Instrumentalmusik nur derjenige, der ausgezeichnetes Talent verräth."[845] Es ist also die Mutter, die Person, welche das Kind von Anfang an betreut, der bei der gesanglichen Bildung die größte Rolle zukommt. Könnten alle Mütter ordentlich singen, müsste dies eine ungeheure Breitenwirkung entfalten.

(Häusliches) Singen förderte die Kultur und die Ausbildung des gewünschten feinen und stillen weiblichen Wesenszuges. Durch seinen Gesang konnte ein heranwachsendes Mädchen, sich selbst auf einem Clavierinstrument, einer Harfe oder Gitarre begleitend, Eltern, Geschwister und Gäste und später den Ehemann unterhalten und mitunter Inhalte transportieren, die ihr zu verbalisieren nicht zugestanden hätten. Dies beschreibt ein Gedicht von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, das den bezeichnenden Titel *Die Klavierspielerin* trägt: Die Frau am Tasteninstrument ist voll des Gefühls, voll der Liebe. Sie spielt, die Finger fliegen über das Clavier und insgeheim fragt sie sich, wie sie sich bloß verhalten solle, wenn der Geliebte, der sie „kälter als das Eismeer" nennt, den Raum betrete: „Welchen leisesten Ton / Soll ich, Himmel! / Soll ich wählen, / Der doch ganz ihm sage: / Bester Jüngling, ich liebe dich!" Wenn dann die Wange glüht, die Stimme verstummt, der Finger bebend weiterspielt, so wird „der silberne Laut" auf der Saite zittern und „noch ersterbend sagen: Bester Jüngling, ich liebe dich!"[846] Wenn die Sprache an ihre Grenzen gelangt, dann bleiben die Töne, in denen sich das Gefühl der spielenden Person (hoffentlich) überträgt.

Gesang und Clavier

Dem ‚ruhigen Wesen' der Frau entsprachen Gesang und Clavierspiel, bei denen sich der Körper in fast absoluter Ruhestellung befinden kann, in idealer Weise. Und zur eigenen Begleitung war gerade das in vielen bürgerlichen Haushalten zu findende Clavichord, leisestes, zartestes und intimstes aller Tasteninstrumente, ideal. Daniel Gottlob Türk bezeichnet es als einen der Vorteile dieses Instruments, „daß fer-

---

845 Gleim Teil II, S. 106–108.

846 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Die Klavierspielerin. Vollst. Abdruck in: Reinhard Kiefer, *Mein blaues Klavier. Deutsche Musikgedichte aus sieben Jahrhunderten,* Kassel 1988, S. 43–44.

ner auch das Frauenzimmer mit Anstand darauf spielen und dazu singen kann".[847] Und Philippine Gatterer Engelhard dichtete *An das Clavier*:

„Mit stillem Kummer in der Brust,
Schleich ich mich jetzt zu dir.
Bring Harmonie in mich, und Lust;
Du liebliches Clavier.

In deine Saiten sing ich's oft,
Bestürmt ein Leiden mich.
Die Thräne rollt – und unverhoft
Geniess ich Ruh durch dich."[848]

Hier ist die Frau sogar in der Lage, ihrer überstarken Emotionen allein an ihrem Clavier Herrin zu werden, ohne diese öffentlich zur Schau zu stellen.

Gesang und Clavierspiel – das waren also die Bereiche des Musizierens, denen Frauen unangefochten nachgehen konnten und in denen sie es, mit dem Wissen ihrer Zeitgenossen, dass dies die ihnen angemessenen Instrumente und ihrer Aufgabe als Gattin und Mutter entsprechenden Betätigungen waren, auch zu großer Kunst bringen durften. Verwunderlich ist in diesem Zusammenhang nicht, dass in den Nachrufen berühmter Sängerinnen häufig darauf hingewiesen wird, sie seinen treue und liebende Gattinnen und Mütter gewesen. So heißt es etwa von der bekannten Sopranistin Sabine Hitzelberger, sie habe „ganz für ihre Vaterstadt und für die Erziehung und Kunstbildung ihrer talentvollen Kinder und Schülerinnen[849]" gelebt und sei „eine zärtliche Mutter und treue Lehrerin" gewesen.[850]

Einige Frauen, die als professionelle Sängerinnen erfolgreich gewesen waren, betätigten sich später als Gesangs- und auch als Clavierlehrerinnen. Dies ist besonders im Norden Deutschlands auffällig. Konnten die französischen Clavierspielerinnen doch recht unangefochten einer Lehrtätigkeit nachgehen und diese zu ihrem Beruf machen, war dies in Deutschland nur in einem weit enger gesteckten Rahmen möglich. Diesen konnte etwa das Witwentum einer ehemaligen Berühmtheit oder der Anschluss an eine Institution wie die 1791 von Karl Friedrich Christian Fasch gegründete Berliner Sing-Akademie geben. In den meisten Fällen wurden, sozusagen im Ausgleich zu einer als unweiblich empfundenen Betätigung, die Tugenden dieser Frauen, ihre Mutterschaft und Hingabe entsprechend stark öffentlich hervorgehoben. Die folgenden Beispiele zeigen, dass Gesangs- und Clavierunterricht oft

---

847 Türk, Einleitung § 8, S. 7.

848 Aus Philippine Gatterer Engelhard, An das Clavier, nach Sally Fortino, „Gefährtin meiner Einsamkeit" – Sehnsucht nach dem Clavichord, in: Christian Ahrens, Gregor Kleinke (Hrsg.), *Fundament aller Clavirten Instrumenten – Das Clavichord*. Symposium im Rahmen der 26. Tage Alter Musik in Herne 2001, München-Salzburg 2003, S. 31–44, hier S. 33.

849 Gemeint sind in diesem Falle Gesangsschülerinnen.

850 Gerber, *Nachrichten von dem Leben einer deutschen Künstlerin*, in: AMZ 1808, Sp. 625–629, hier Sp. 628.

nicht voneinander zu trennen waren. Möglicherweise wurde teilweise sogar beides in einer Unterrichtseinheit vermittelt. Dies gilt auch für zwei Musikerinnen, die noch in die Tradition des ausgehenden 18. Jahrhunderts gehören, deren (überlieferte) pädagogische Arbeit aber erst nach 1815 begann: Luise Müller und Jeanette Antonie Bürde.

Luise Müller

Die aus einer Musikerfamilie stammende Luise Kreß war unter dem Namen ihres Mannes Müller bekannt geworden. Bis 1820 war sie als erfolgreiche Sängerin tätig, zuletzt als großherzogliche Kammersängerin. Mit Ende ihrer Bühnentätigkeit unterrichtete sie „zu Neu-Strelitz viele Jahre hindurch im Gesange und auf dem Klaviere“.[851] Sie wird sicherlich auch vorher nicht nur ihren als Clavierist bekannt gewordenen, am 17. November 1788 geborenen Sohn Karl Friedrich, sondern auch noch weitere, namentlich nicht mehr bekannte Personen zumindest ihres Bekanntenkreises am Tasteninstrument unterrichtet haben. Ihre Fähigkeiten als Clavierspielerin waren jedenfalls allgemein bekannt. In ihrem Nachruf wird nicht nur das Bild einer guten methodischen und erfolgreichen Lehrerin und vortrefflichen Clavierspielerin, sondern schon im Vorfeld zu diesen Worten das einer guten und pflichtbewussten Mutter gezeichnet: „Ihre hinterlassenen Kinder verlieren an ihr eine liebevolle und sorgsame Mutter, die ihren hohen Beruf bis an ihr Lebensende treu erfüllte; ihre Schüler und Schülerinnen (deren sie viele und darunter sehr tüchtige gebildet hat) eine gründliche, ernste und geduldige Lehrerin, so wie auch die Kunst eine vortreffliche Spielerin der Sebastian Bach’schen Klaviercompositionen [...]; die Achtung, die sie überall durch Redlichkeit und Fleiss erwarb, wird ihr ein dauerndes Andenken sichern.“[852]

Die Unterrichtstätigkeit Luise Müllers war eine logische Konsequenz aus ihrer erfolgreichen Bühnentätigkeit. Wann ihr Mann starb, ist in ihren Biografien nicht einmal vermerkt. Der Ruhm dieser Frau gründete sich auf ihre eigenen künstlerischen Tätigkeiten und war durch die Hingabe an ihre eigenen Kinder, an Schülerinnen und Schüler akzeptiert.

Jeanette Antonie Bürde und Charlotte Bachmann

Jeanette Antonie Bürde, geborene Milder war mit ihrer Schwester, der berühmten Sängerin Anna Pauline Milder-Hauptmann, im Jahr 1816 nach Berlin gekommen. Als Mitglied der Sing-Akademie fand sie hier ein Umfeld für ihre musikalischen Betätigungen. Sie trat öffentlich als Sängerin und Clavierspielerin auf und lernte hier ihren späteren Mann kennen. Nach dessen Tod konnte sich Jeanette-Antonie Bürde, gleichsam geschützt durch ihre Zugehörigkeit zur Sing-Akademie, einen Namen als Gesangs- und Clavierlehrerin machen. Sicherlich half ihr diese Institution

---

851 NND 1831, in: DBA I, Fiche 872, S. 212.

852 Nekrolog, in: AMZ 1829, Sp. 697.

auch, Schülerinnen zu finden, verschaffte das Renommee und nicht zuletzt Auftrittsmöglichkeiten, wie es auch bei Charlotte Bachmann, geborene Stöwe der Fall war.

Diese gehörte zu den 20 Gründungsmitgliedern der Sing-Akademie und war lange Jahre eine tonangebende und wichtige Figur in diesem Zusammenhang. Ihr Mann Carl Ludwig Bachmann war u. a. Leiter der *Liebhaber-Concerte* in Berlin. Damit kam die junge Frau, die aus einer Musikerfamilie stammte, mit ihrer Heirat in eine neue Umgebung – als Frau eines Konzertunternehmers hatte sie sicherlich Pflichten in der Mithilfe und Organisation dieser Veranstaltungen, Hintergrundarbeiten zu leisten; ihr standen aber auch musikalische Kontakte und Auftrittsmöglichkeiten zur Verfügung, die sonst nicht für alle Frauen selbstverständlich waren.[853] Hohe Anerkennung fand sie für ihre Tätigkeit als Gesangslehrerin. Viele ihrer Schülerinnen sangen im Chor der Singakademie. Diese bewahrte der Musikerin auch nach ihrem Tod ein lebendiges Gedenken. Auch an Charlotte Bachmann wurden die dem weiblichen Geschlecht zugedachten Stärken, ihre Aufopferungsbereitschaft und Hingabe immer wieder hervorgehoben. So heißt es in einer im Jahr 1818 erschienenen Schrift mit dem Titel *Zur Erinnerung an Charlotte Wilhelmine Karoline Bachmann, geborne Stöwe, Karl Friedr. Christian Fasch und Julie Papprizz, verehelichte Zelter*: „Im frischen Lebenslenze vielseitig gehuldiget und verführerisch geschmeichelt, blieb sie dennoch der züchtig anspruchslosen Weiblichkeit unwandelbar getreu, und die Bescheidenheit, welche das eigne Verdienst nie zu hoch, und das fremde nie zu niedrig anschlägt, ward von ihr nimmer verletzt. Empfänglich für das Schickliche, Gute, Rechte und Heilige – wandelte sie auf dem Wege der Tugend, und fand in dem Bewußtsein erfüllter Pflicht ihren schönsten Lohn. Obgleich nur für die Kunst und in der Kunst lebend und webend, trat sie – ein seltner Fall – nie aus den Schranken der weiblichen Bestimmung, und übte die Pflichten der zärtlich treuen Gattinn und der geschäftig sorgsamen Hausfrau mit freudiger Gewissenhaftigkeit. Sanftmüthig, wohlwollend, duldend, zart und schonend schlang sie um die Ihrigen ein Liebesnetz, dessen Zauberkraft alles fesselte. [...] Jene freundlich zuvorkommende Gefälligkeit, die unaufgefordert und unverpflichtet überall kleine Dienste leistet, und dadurch über das gesellige Leben unendliche Reize verbreitet – war ihrem wohlgeordneten Gemüth, war ihrer schönen Seele zum Bedürfnisse geworden.“[854]

Dieser Nachruf sagt es ganz deutlich: Charlotte Bachmann trat „nie aus den Schranken der weiblichen Bestimmung“. Sie versah ihre Pflichten als liebende Gattin und als geschäftige Hausfrau gewissenhaft. Sie besaß typisch weibliche Eigenschaften: Sanftmut, Zartheit, Großzügigkeit, die Fähigkeit zu dulden und zu lieben, war freundlich und gefällig. Diese Kombination wird als ein seltener Fall hingestellt: nicht dass man etwa auf den Gedanken käme, jede Frau könne solch eine Vollkommenheit erreichen!

---

853 Ähnliche Aufgabenbereiche besaß Sophia Häßler, vgl. die Autobiografie im Anhang.

854 Hartung/Klipfel, S. 12–14.

Sophie Westenholz

Weitaus mehr Eigenständigkeit erlangte in den Augen ihrer Zeitgenossen die Musikerin Sophie Westenholz. Dies lag sicherlich auch daran, dass die Witwe des Hofkapellmeisters Carl August Friedrich Westenholz (bereits nach zwölfjähriger Ehe starb ihr Mann) insgesamt 49 Jahre lang selbst in höfischen Diensten stand. Nach dem Tode des Kapellmeisters Anton Rosetti im Jahre 1792 übernahm sie – und das ist bemerkenswert – die Stelle der Akkompagnistin in der Hofkapelle. Der Wiemarer Hofkapellmeister Ernst Wilhelm Wolf widmete ihr 1783 sechs Claviersonaten[855], die Carl Friedrich Cramer folgendermaßen besprach: „Auch hat er sie einer Virtuosinn gewidmet, die in diesem Stücke seine eigensinnigsten Forderungen zu erfüllen im Stande ist. Selten kann man dieses von dem weiblichen Geschlechte rühmen. Ihre Finger, so viel Uebung und Fertigkeit sie auch haben mögen, besitzen gewöhnlicherweise die Nerven und die Kraft nicht, die zu der prallen, characteristischen Darstellung ausgezeichneter Claviergedanken nothwendig ist, sie schlüpfen fast immer zu schnell über die Tasten weg, als glühten sie; und ihre Sprache ermangelt des nöthigen Lichts und Schattens. Allein die Frau Capellmeisterin Westenholzen (ich habe sie selbst zu hören verwichnen Sommer das Vergnügen gehabt), macht hiervon eine Ausnahme.“[856]

Aufschluss über ihre Konzerttätigkeit bei Hofe gibt das so genannte *Ludwigsluster Diarium*, in dem sämtliche Kompositionen mit den jeweiligen Ausführenden der solistischen Partien verzeichnet sind, die zwischen 1803 und 1837 in Ludwigslust aufgeführt wurden.[857] Sophie Westenholz ließ sich häufig auf dem Fortepiano und der Glasharmonika hören, teilweise auch mit eigenen Kompositionen, und unterrichtete die fürstlichen Kinder im Clavierspiel. Gerade in den ersten Jahren ist „Madame Westenholz“ immer wieder mit unterschiedlichen Clavierkonzerten oder Kammermusik, zum Teil auch mit eigenen Kompositionen, besonders im Vorzimmer der Herzogin zu hören gewesen. Interessant ist insbesondere der Eintrag vom 25. Oktober des Jahres 1804. Hier heißt es: „Concertino fürs Clavier, mit 4 Händen, nebst Begleitung v. 8 Blasinstrumenten, gespielt v. Prinzeß Charlotte u. Mad. Westenholtz“[858], vermutlich Schülerin und Lehrerin. Der Vortrag wurde am 31. Oktober wiederholt. Auch im Jahr 1805 wird die Prinzessin Charlotte noch einmal erwähnt. Am 31. Januar sang Gräfin Albergandi eine Ariette (dieser Kommentar ist mit drei Ausrufungszeichen versehen), „Prinzeß Charlott hat hingegen die Ariette, auf dem Clavier sehr gut Accompag.“[859] Prinzessin Charlotte erhielt also vermutlich bei Sophia Westenholz Unterricht im Clavierspiel wie auch im Generalbass.

---

855 Ernst Wilhelm Wolf, *Sechs Sonatinen für das Clavier*, Dessau 1783.

856 Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, Bd. I/2, Hamburg 1783, S. 1258, nach Schleuning, S. 227.

857 Abdruck in: Meyer, S. 273–323.

858 Meyer, S. 276.

859 Meyer, S. 277.

Den Titel „Frau Kapellmeister“, bereits oben bei Cramer zu lesen, trug Sophie Westenholz wahrscheinlich, da ihr Ehemann diesen Posten besetzte bzw. besetzt hatte. In der Auflistung des Personals der Herzoglich Mecklenburg-Schwerinischen Hofkapelle zu Ludwigslust, abgedruckt im Jahre 1812 in der AMZ, ist der Platz des Kapellmeisters „vacat“. Bereits an dritter Stelle ist als „Klavieristin“ Madame Westenholz genannt, wobei vermerkt ist, dass sie auch „Concert bey Hofe“ spiele. Diese hohe Stellung, noch vor den Sängerinnen, Sängern und Hofmusikern, deutet vermutlich auch Leitungsfunktionen an, die ja mit dem Akkompagnement seit jeher verbunden gewesen waren und als das Besondere an Ihrer Stellung zu betrachten sind.

Dennoch – auch bei Sophie Westenholz lobt der Nekrolog mehr als deutlich ihre weiblichen Attribute: „Ihre hinterlassenen Kinder [...] verloren an ihr eine liebevolle und sorgsame Mutter, die, wegen ihrer Talente, Sanftmuth und Güte des Charakters im hohen Grade, selbst auch von der fürstlichen Familie geachtet und geliebt wird.“[860] Damit setzt dieser Nachruf, wie so viele andere, ein deutliches Gegengewicht zu Campe, der meint: „unter hundert preiswürdigen Tonkünstlerinnen, Zeichnerinnen, Stickerinnen, Tänzerinnen u. s. w. möchte wol kaum Eine gefunden werden, die zugleich alle Pflichten einer vernünftigen und guten Gattinn, einer auf alles aufmerksamen und selbststhätigen Hausfrau und einer sorgfältigen Mutter – ich will nicht sagen, wirklich erfüllt, sondern zu erfüllen v e r s t e h t .“ Immerhin – einige Ausnahmen lässt auch Campe zu: „Wenigstens sind die seltenen Ausnahmen dieser Art immer als eine wunder=ähnliche Erscheinung anzusehen, die der Menschenkenner zu glauben und zu begreifen allemahl viel Mühe haben wird. Und willst Du wissen, warum? so vernimm meine Antwort, und frage bei der Erfahrung nach, ob sie nicht gegründet sei. Ausgezeichnete Geschicklichkeiten in schönen Künsten erwirbt sich keiner, der nicht, mit Hintansetzung anderer Geschäfte, ihnen einen beträchtlichen Theil seiner Zeit und seiner Aufmerksamkeit widmet. Man kann also schon aus diesem Grunde mit großer Wahrscheinlichkeit voraussetzen, daß eine Frau, die in Dingen dieser Art vorzügliche Fertigkeiten besitzt, in Ansehung mancher andern Vorbereitung zu ihrem wesentlichen Berufe, mehr oder weniger vernachlässiget worden sei.“[861] Kein Wunder, dass gegen eine solche suggestive Argumentation die Betonung weiblicher Eigenschaften für den Ruf jeder Künstlerin von Nöten schien.

Louise Reichardt

Ein besonders deutlich gezeichnetes Bild ist von Louise Reichardt überliefert. Bei ihr liegt der Schwerpunkt weiblicher Tugend an etwas anderer Stelle als bei den anderen genannten Musikerinnen, war sie doch unverheiratet und kinderlos:

---

860 NND 1840.

861 Campe, S. 41–42.

Louise Reichardt, die Tochter des Kapellmeisters Johann Friedrich Reichardt und seiner ersten Frau Juliane, einer geborenen Benda, verließ im Oktober 1809 ihre Heimat Giebichenstein. Sie übersiedelte nach Hamburg[862], obwohl ihr Vater von der Idee, dass seine Tochter dort vom Unterrichten leben wollte, nicht begeistert gewesen war, da er dies als nicht schicklich empfand. Louise Reichardt konnte dort schnell Fuß fassen und scharte einen Schülerinnenstamm aus wohlhabenden Familien um sich, der beständig wuchs: Im Dezember 1809 waren es 26 gewesen, die im Winter vier Unterrichtsstunden pro Woche erhielten, im Sommer dagegen, den sie überwiegend auf dem Lande verbrachten, dann auf eine oder zwei Wochenstunden reduzierten. Diese Systematik scheint für Louise Reichardts Unterrichten typisch gewesen zu sein: Die Stunden fanden hauptsächlich vom Spätsommer bis Frühjahr statt, in dieser Zeit aber sehr ausgiebig. In der Hauptsaison unterrichtete Louise Reichardt sogar sonntags, um diesem Pensum nachzukommen.[863] Bei zwölf Schülerinnen à vier Wochenstunden zu 60 Minuten macht dies immerhin durchschnittlich 14 Arbeitsstunden am Tag. 1811 waren es dann 42 Schülerinnen.[864] Dies übertraf ihre gehegten Wünsche und Erwartungen bei Weitem.[865]

Als im Jahr 1813 viele der einflussreichen Familien wegen der französischen Truppen vorübergehend die Stadt verließen und Louise Reichardt den größten Teil ihrer Schülerinnen verlor, wusste sie die kommende, finanziell schwierige und beschäftigungsarme Zeit zu ihrem eigenen Vorteile zu nutzen. Sie, die bislang wohl ausschließlich Gesangsstunden erteilt hatte, vervollkommnete (vermutlich autodidaktisch) ihr Clavierspiel: „Ich habe mich durch diesen Winter in den Stand gesetzt, auch auf dem Fortepiano zu unterrichten.“[866] Hier zeigt sich einer der Wesenszüge dieser Frau: Immer war sie bemüht, sich selbst weiterzubilden und auch ihre eigene Arbeit kritisch zu betrachten. Die intensive Beschäftigung mit dem Tasteninstrument brachte mehrere Vorteile mit sich: Zum einen traute Louise Reichardt sich nun auch selbst das Erteilen von Clavierstunden zu, zum anderen konnte sie ihre

---

862 Zur besonderen Situation in Hamburg siehe Roske, S. 22–41.

863 Brief Louise Reichardts an Wilhelm Grimm vom 30. 12. 1809, abgedruckt bei Steig, S. 36–37.

864 Boffo-Stetter, S. 75.

865 Wilhelm Grimm, mit dem die Familie Reichardt in regem Briefwechsel stand, hatte sich 1809 dahingehend geäußert: „Sie [Louise] denkt deshalb nach Hamburg oder Frankfurt zu gehn, zwölf Schülerinnen zu erhalten, die jede Stunde mit 1 Taler bezahlen, und täglich 4 Stunden zu geben, so wäre ihr schon eine Einnahme von 1200 Talern gesichert. Ich zweifle nicht bei ihrem festen Charakter, daß sie es durchsetzen, und glaube auch, daß sie leicht viele für sich interessiren wird, nur ob es ihr glücken wird, gleich anfangs so viele Schülerinnen zu erhalten, weiß ich nicht.“ Brief W. Grimms vom 2. 3. 1809, Steig, S. 27–28.

866 Brief Louise Reichardts an die Staatsräthin Alberti „Schwester Mine“ vom 7. 5. 1814, Brandt, S. 70.

Gesangsschülerinnen besser am Tasteninstrument begleiten. Außerdem eröffneten sich ihr kammermusikalisch neue Möglichkeiten für die eigene Zerstreuung.[867]

Nach Ende der Belagerungszeit kamen die Schülerinnen in die Stadt und zu ihrer Lehrerin zurück. Der Unterricht strengte Louise Reichardt an, doch sie widmete sich ihren Schülerinnen mit Hingabe. Die Stunden fanden sowohl bei ihr zu Hause als auch bei ihren Schülerinnen, von denen auffällig viele in Altona lebten, statt.[868] Dass diese zum Teil und, je länger Louise Reichardts Wirken als Musiklehrerin Dauer hatte, zu ihr kamen, zeigt ihr großes Renommee in der Stadt. Dabei war das von ihr verwendete Repertoire nicht etwa das der gängigen Mode entsprechende, sondern sie hatte ihre festen Vorstellungen von guter Unterrichtsliteratur, zu der viel Kirchenmusik, die Werke Johann Sebastian Bachs und insbesondere die Georg Friedrich Händels zählten.[869] Louise Reichardts Unterrichtsstil wird als behutsam, nachsichtig, aber konsequent und methodisch beschrieben. Es war ihr wichtig, auf die individuellen Schwächen und Eigenarten ihrer Schülerinnen einzugehen, wollte sie diese doch auf ein hohes künstlerisches Niveau führen. Dabei war Louise Reichardt eher nicht bereit, Schülerinnen aufzunehmen, die sie als untalentiert ansah.[870]

Um das Jahr 1814 herum gründete Louise Reichardt eine Musikschule, von ihr selbst „Singschule“ genannt, in der sie aber auch Clavierstunden erteilte. In der Folge nahm sie auch Pensionärinnen bei sich auf. Auch wenn mit Sicherheit die Schülerinnen in der Überzahl waren, unterrichtete Louise Reichardt auch einige Jungen oder Männer.[871] Ihr Unterrichtshonorar war für die Hamburger Verhältnisse hoch,

---

867 „[Ich] arbeitete mich in wenig Wochen so hinein daß ich bald die ganze Wellt vergessen hatte –, einige gute Musicker gesellten sich zu mir und so haben wir den Winter durch Einige hundert, Sonaten Trios und Quartetts von Haydn, Mozart, Beethoffen zusammen gespielt da ich leider schon früher mich des Singens ganz hatte begeben müssen.“ Brief Louise Reichardts an Achim von Arnim vom 30. 8. 1814, Freies Deutsches Hochstift Frankfurt/Main Handschrift FDH-7660, in: Moering, S. 269–270. Mit dem letzten Satz spielt Louise Reichardt auf den Verlust ihrer Sopranstimme infolge der Trauer über den Tod ihres zweiten Verlobten an.

868 Siehe auch Boffo-Stetter, S. 78.

869 Ihr Schwager Karl von Raumer, mit dem Louise Reichardt in gutem Kontakt stand, empfahl nicht nur dringend einen guten Lehrmeister für das Clavierspiel jedes Mädchens zu engagieren, sondern auch „gute Literatur“ zu studieren, etwa die Inventionen und Präludien Bachs. Ziel des Unterrichts war es lt. Raumer für Mädchen allerdings nur, auf „die einfache Musik, Volksmelodien und auf Begleitung zu Liedern [zu] zielen und ein Mädchen durch lebendiges und fertiges Spielen solcher geistlichen und weltlichen Klavierstücke sich selbst, den Aeltern und Geschwistern, im späteren Leben ihrem Manne und ihren Kindern Freude [zu] machen und das häusliche Leben [zu] erheitern und verschönern, veredeln und heiligen.“ Karl von Raumer, *Erziehung der Mädchen*, Stuttgart 1853, S. 110f und 113, nach Boffo-Stetter, S. 90–91.

870 Siehe Boffo-Stetter, S. 88.

871 Siehe Boffo-Stetter, S. 98.

es lag nie „unter einem Speziesthaler, in Altona[872] sogar [bei] 1 Dukaten“.[873] Sie verlangte, dies hatte ihr Vater geraten, Höchstpreise, welche die gut gestellten Hamburger Bürgerfamilien auch zu zahlen bereit waren.[874] Die Gründe für Louise Reichardts Berufstätigkeit waren in den Geldnöten ihrer Familie zu suchen. Da sie, deren Gesicht durch Pockennarben entstellt war, nach zwei missglückten Heiratsversuchen wohl keine Chance auf eine Verheiratung mehr sah, wandte sie sich einer musikalischen Profession zu. Als Tochter aus einer Musikerfamilie stand ihr dieser Weg offen. In Hamburg, fern ihrer Heimat, agierte sie, eingebettet in das örtliche Musikleben. Im Auszug aus dem Sterberegister heißt es: „Reichardt, Louise, gebürtig aus Berlin, 47 Jahre und 8 Monate alt, wohnhaft Heil. Geist Kirchhof bei dem Tapezierer Heinssen, Gewerbe: Unterricht in Gesang.“[875]

---

872 Zur besonderen Lage in Altona siehe Roske, S. 69–73.

873 Brandt, S. 58.

874 Bereits 1811 verdiente sie so gut, dass sie ihre Familie finanziell unterstützen konnte. Erst mit der allgemein steigenden Anzahl der Musiklehrkräfte in Hamburg verschlechterte sich die Situation für Louise Reichardt. In den 1820er Jahren klagte sie, wie schon 1813, über Schülerinnenmangel. Die Arbeit einer Musiklehrerin war, so erfolgreich sie sein mochte, immer unsicher, von Angebot und Nachfrage und den momentanen wirtschaftlichen Gegebenheiten abhängig. Iris Boffo-Stetter stellt dazu einen interessanten Vergleich mit einem weiteren Hamburger Musiklehrer, Rudolf Reinecke, an, der trotz seines guten Rufes in Altona deutlich größere Schwierigkeiten hatte als Louise Reichardt, die durch einflussreiche Vermittlung in den allerbesten Kreisen unterrichteten konnte. Vgl. Boffo-Stetter, S. 79–81.

875 Auszug aus dem Sterberegister der evangelisch-lutherischen Kirche St. Petri/St. Johannis in Hamburg, Jg. 1826, Nr. 387, S. 356, nach Helmig, S. 23.

2 Theorien und ihre Umsetzung

2.1 ‚Von der guten Lehrmeisterin'

„Aller Anfang scheint den Schülern etwas trocken, zumal wenn der Meister von der gewöhnlichen Art ist, wo sie selten Rücksicht auf den zu unterhaltenden Verstand nehmen, und nur alles mechanisch zwingen wollen. Ein solcher Unterricht belangweilt den Meister so sehr, als den Schüler, und so sind beide zufrieden, so schnell als möglich über die Anfangsgründe hinweg zu schlüpfen, ohne zu bedenken, daß dadurch die künftige Zeit verschwendet, und die Mühe verloren wird. Welchen Ekel bringt nicht oft die hundertfältige Wiederhohlung eines Spiels oder Singstücks für die Musik bei dem Schüler hervor, wenn sich der wenig nachdenkende Musikmeister keiner andern Mittel zu bedienen weiß, des Schülers Fortschritte zu bewirken, und die Aufmerksamkeit, die angeborne Flüchtigkeit junger Personen, durch die Mannichfaltigkeit seines Unterrichts, wo bald die Finger, bald das Ohr, bald das Auge, mit diesen allen aber stets der Verstand in reger Thätigkeit erhalten werden, zu fesseln versteht!"[876]

Diese Textstelle in Nina d'Aubignys *Briefe[n] an Natalie über den Gesang* berührt einen Wunsch, der im musikalischen Schrifttum Deutschlands nicht zum ersten Mal auftritt[877] und eine eingehendere Betrachtung verdient. Es ist die Forderung nach einem „guten Lehrmeister", und dies von der ersten Unterrichtsstunde an.

Doch konnte das Bild vom Geschlechtscharakter einer Frau mit dem eines guten Lehrmeisters in Einklang gebracht werden? Konnten Frauen diesen Anforderungen entsprechen und somit den Beruf einer Clavierlehrerin adäquat ausüben? Dieser Fragestellung soll hier nachgegangen werden.

Die bei den deutschen Theoretikern des 18. Jahrhunderts genannten, von einem guten Lehrmeister erwünschten Wesensmerkmale und Eigenschaften lassen sich in vier Kategorien aufteilen: Es handelt sich um menschliche Eigenschaften, um Allgemeinwissen und um künstlerische wie pädagogische Fähigkeiten.

1. Die allgemeinen menschlichen Eigenschaften

   Geduld gehört zu den immer wieder genannten Charakterzügen, welche die lehrende Person im musikalischen Unterricht besitzen sollte. Mattheson betont: „Das Sprichwort: **Je zorniger / je gelehrter**; reimet sich nicht mehr mit der heutigen Welt=Weisheit / und durch die Ungedult des Lehrers wird sehr offt ein guter Schüler abgeschreckt […] Wer keine Gelassenheit und Mäßigung seiner Gemüths=Bewegungen besitzet / der gebe sich ja mit Unter-

876 Aubigny, S. 44–45.

877 1735 etwa beschäftigte sich Johann Mattheson in seiner *Kleine[n] General-Baß-Schule* ausführlich mit den Eigenschaften, die er von einem „guten Lehrmeister" erwartete. Mattheson 1735, S. 48–62, *Vom Lehr-Meister*.

weisung andrer nicht ab.“[878] Bei Johann Joachim Quantz heißt es, dass „ein Meister, der dem Lehrlinge schmeichelt, und alle Fehler übersieht; der nicht Gedult hat, dem Scholaren eine Sache öfters zu zeigen, und sie wiederholen zu lassen“, „keine guten Scholaren“ ziehen kann[879]. Und Friedrich Wilhelm Marpurg erwartet, dass ein „Sangmeister“ „Geduld, Nachsicht, und Mäßigung sowohl im Lobe der Fleißigen, als in Bestrafung der Nachläßigen und Muthwilligen“ besitze. „Alle Fehler, die nicht vom Willen herrühren, müssen besonders mit Glimpf[880] verbessert werden“[881], eine Formulierung, die Georg Joachim Hahn in seiner Generalbass-Schrift von 1768[882] zitiert. Beide betonen damit auch den erwünschten angemessenen Umgangston bei der Fehlerkorrektur.

Mattheson spricht davon, dass die Unterweisung mit allem „ersinnlichen Fleiß“ vonstatten gehen solle.[883] Philipp Christoph Hartung lobt als „fleißig“ den „Docens“, der seine Stunden pünktlich versieht und sich nebenbei keinen anderen Geschäften widmet, durch ausreichendes Vorspielen und Erklären dem Schüler allen Stoff gründlich nahe bringt, dessen Spiel jederzeit kritisch beurteilt und verbessert, aber auch nicht sofort aufspringt, um ihm es vorzumachen. Außerdem lässt ein fleißiger Lehrmeister das Pensum oft genug spielen und drängt auf genaue Erledigung und häusliches Üben. Ob Letzteres in ausreichendem Maße geschieht, soll er sowohl aus dem Spiel des Schülers schließen als auch bei dessen Verwandten erfragen.[884]

Geduld, Fleiß und Ausdauer, dies sind Charaktermerkmale, die Frauen immer wieder zugeschrieben wurden: Charlotte Bachmann „übte die Pflichten der zärtlich treuen Gattinn und der geschäftig sorgsamen Hausfrau mit freudiger Gewissenhaftigkeit“[885]. Louise Reichardt unterrichtete so viele Stunden am Tage, dass man sich kaum vorstellen kann, wie sie dieses Pensum überhaupt bewältigte. Dabei heißt es in ihrem Nachruf: „Die immer gleiche Freundlichkeit und unermüdliche Geduld der treuen Lehrerin machte selbst dürftigen Talenten Muth.“[886]

---

878 Mattheson, *Vom Lehr-Meister*, § 19.

879 Quantz, Einleitung § 9, S. 8.

880 Gemeint ist „mit Nachsicht“.

881 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders, mit Uebungsexempeln erläutert, und den berühmten Herren Musikdirect. und Cantoribus Deutschlands zugeeignet*, Berlin 1763, R Leipzig 1975, Kapitel 2, § 4, S. 13.

882 Georg Joachim Joseph Hahn zitiert in: *Der nach der neuern Art wohl unterwiesene General-Baß-Schüler, oder Gespräch zwischen einem Lehrmeister und Scholaren von dem General-Baß*, zweyte und vermehrte Auflage, Augsburg 1768, auf S. 2–3 seines Vorwortes den gesamten relevanten Textabschnitt Marpurgs.

883 Mattheson, *Vom Lehr-Meister*, § 17.

884 Hartung, Kapitel 1 § 3.4, S. 4.

885 Hartung/Klipfel, S. 13.

886 Nachruf auf Louise Reichardt, AMZ 1827, Sp. 165–169, hier Sp. 167.

Ein zweiter, wichtiger Punkt in der Lehrmeisterbeschreibung sind Mühe und Gründlichkeit, Ernsthaftigkeit und Zuverlässigkeit. Bereits der anonym erschienene *Wegweiser* aus dem Jahre 1696 beanstandet, dass „Organisten gefunden werden / welchen es an schönen Erfindungen und Wissenschafften nicht ermangelt / jedoch in dem Schlagen eine merckliche Verhinderung haben / weilen sie anfänglich im Lernen den rechten und ordentlichen Gebrauch oder Abwechslung der Finger vernachlässiget haben / oder von ihren Lehrmeistern nicht genug darzu seynd angehalten worden / mit diesem Vorschub es gelte gleich / obs mit diesem oder jenem Finger / oder mit dem Elenbogen begriffen werde / wanns nur laufe.“[887] Auch Leopold Mozart beklagt in der Vorrede seiner Violinschule, wie wenig sorgfältig viele Lehrmeister ihren Dienst verrichten und wie oft ihm Schüler untergekommen seien, bei denen er praktisch „nicht nur alles vom ersten Anfange nachholen; sondern viele Mühe anwenden mußte die ihnen beygebrachten, oder wenigstens nachgesehenen Fehler wieder abzuziehen.“[888] Johann Friedrich Daube bemerkt, dass wirklich gründliche Lehrmeister sehr selten seien. „Und hat man auch das Glück, einen solchen Mann in der Nähe zu haben; so hat dieser oft keine Zeit übrig, oder besitzt die zum Informiren gehörige Geduld nicht, giebt mithin nicht leichtlich Lection.“[889] Ähnlich klingen Friedrich Gutmanns Worte aus dem Jahre 1804: „Mehr als einmal hat sich schon öffentlich die Klage über Mangel an guten Klaviermeistern erhoben. Nicht etwa, als ob es gar keine gäbe, sie sind nur sehr zerstreut[890] und nicht häufig.“ Gutmann bemängelt, dass „mancher grosse Virtuos“ über sein eigenes Spiel nicht genügend nachgedacht habe, um es zu vermitteln, da er sich nur „von seinem Gefühle leiten“ lasse oder ein gutes „Muster“ nachahme, ohne es erklären zu können. An anderen Virtuosen kritisiert Gutmann, dass sie sich „nicht mit dem freylich s e h r m ü h s a m e n Geschäfte des Unterrichts“ abgeben, entweder aus „Arbeitsscheue“, weil sie anderweitige sichere Einkommensquellen besitzen oder den ersten Unterricht für unter ihrer Würde halten. Wer also einen guten Lehrmeister bekommt, hat wahrlich Glück.[891]

Gründlichkeit und Pflichterfüllung, gepaart mit Pünktlichkeit, dies fordert Adolph Freiherr von Knigge von jeder verheirateten Frau: „Erfülle so sorgsam, so pünktlich, so nach einem festen Plane Deine Pflichten, daß Du womöglich darin alle Deine Bekannten übertreffest; so wirst Du auch auf die wärmste Hochachtung Anspruch machen können.“[892] Louise Reichardt besaß eine große

887 Wegweiser, Nothwendiger Vorbericht, S. 2–3.

888 Leopold Mozart, Gründliche Violinschule, Augsburg ³1787, R Wiesbaden-Leipzig-Paris 1991, Vorrede.

889 Daube, *Vorbericht*, S. IX.

890 Gemeint ist: die weit auseinander wohnen.

891 Friedrich Gutmann, *Woran fehlt es der musikalisch-theoretischen Literatur über Klavier- und Pianofortespiel noch?*, Intelligenz-Blatt Nr. VIII zur AMZ 1804, Sp. 33.

892 Knigge Teil 2, Kapitel 3, Abschnitt 5, S. 158–159.

Erfahrung[893], gewonnen aus ihrem tragischen Lebensschicksal. Sie wird als eine sehr ernsthafte und pflichtbewusste Person beschrieben. „allein, um sich draussen sehen zu lassen und um sich zu zerstreuen, verliess sie ihr Zimmer nicht, in welchem sie in dem Geiste einer Nonne lebte.“[894] Louise Müller galt als eine „gründliche, ernste und geduldige Lehrerin“ sowie als „eine vortreffliche Spielerin“ der Clavierwerke Johann Sebastian Bachs[895], also Werken von großer innerer Ordnung.

Achtung und Respekt muss ein Lehrmeister sich zu verschaffen wissen. Daniel Gottlob Türk drückt dies so aus: „Er muß sich in einer gewissen Achtung bey seinen Scholaren zu erhalten wissen, ohne jedoch ein mürrisches Betragen gegen sie anzunehmen; denn mit Gelassenheit richtet man bey den Meisten ungleich mehr aus, als durch Schelten u. d. g.“[896] Philipp Christoph Hartung wünscht, dass der Lehrmeister „Liebe gegen GOtt und seinen Schüler“ besitze.[897]

Von Louise Reichardt heißt es: „Wer sie ein einziges Mal gesehen und gesprochen hatte, musste sie wieder erkennen.“ Ihre Gestalt war beeindruckend, im positiven Sinne Respekt einflößend, und dies nicht nur wegen ihres außergewöhnlichen Äußeren, es war auch der „anredende gütige Ton der Stimme, die sich auf’s willigste dem, was sie sagen wollte, anbequemte“, der sich anderen Menschen einprägte. Achtung brachte ihr auch ihr gottesfürchtiges und asketisches Leben. Sophie Westenholz konnte sich nicht nur „wegen ihrer Talente“, sondern auch aufgrund ihrer „Sanftmuth und Güte des Charakters in hohem Grade“ der Achtung sogar der fürstlichen Familie erfreuen.[898]

Eine gewisse Strenge brauchte die Frau zum einen bei ihrer Aufgabe als „häusliche Regentin über Kinder, Hausgenossen und Gesinde“[899], zum anderen bedurfte sie der Durchsetzungsfähigkeit bei der ihr obliegenden Erziehung der eigenen Kinder, die verständnisvoll, aber auch streng sein sollte. Eine kleine Szene aus Johann Wolfgang von Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* verdeutlicht dies noch einmal: „Charlotte spielte sehr gut Klavier; Eduard nicht ebenso bequem die Flöte: denn ob er sich gleich zu Zeiten viel Mühe gegeben hatte, so war ihm doch nicht die Geduld, die Ausdauer verliehen, die zur Aus-

---

893 Siehe Nachruf auf Louise Reichardt, AMZ 1827, Sp. 165–169, hier Sp. 167.

894 Siehe Nachruf auf Louise Reichardt, AMZ 1827, Sp. 165–169, hier Sp. 165.

895 NND 1831.

896 Türk, *Einleitung*, § 17, S. 10.

897 Hartung, Kapitel 1, § 3.1, S. 3.

898 NND 1840.

899 „Sie [die Frau] ist unter der Herrschaft; folglich muß sie dieselbe zu ertragen wissen: sie nimmt aber Theil an der Herrschaft über Kinder, Hausgenossen und Gesinde; sie muß also auch die Gaben und Tugenden einer häuslichen Regentinn besitzen.“ Basedow, S. 277.

bildung eines solchen Talentes gehört. Er führte deshalb seine Partie sehr ungleich aus, einige Stellen gut, nur vielleicht zu geschwind; bei andern wieder hielt er an, weil sie ihm nicht geläufig waren, und so wär' es für jeden andern schwer gewesen, ein Duett mit ihm durchzubringen. Aber Charlotte wusste sich darein zu finden; sie hielt an und liess sich wieder von ihm fortreissen, und versah also die doppelte Pflicht eines guten Kapellmeisters und einer klugen Hausfrau, die im Ganzen immer das Mass zu erhalten wissen, wenn auch die einzelnen Passagen nicht immer im Takt bleiben sollten."[900]

Ehrlichkeit, Treue und Redlichkeit, vor allem aber Uneigennützigkeit des Lehrenden sind vielen Autoren wichtige Anliegen. Marpurg führt in *Die Kunst das Clavier zu spielen* aus: „Der Meister muß […] ein uneigennütziges Gemüth besitzen, und nicht sowohl um die Marke, als um sich Ehre zu machen, arbeiten. Die eigennützigen Meister halten einen so lange auf, als sie können. Es ist ihnen weniger an dem Vortheile ihres Untergebenen, als an ihrem eigenen gelegen. Sie setzen auf morgen aus, was sie heute zeigen konnten. Sie verschweigen einem die Kunstgriffe. Thut der Untergebene eine Frage an sie, so thun sie seiner Lehrbegierde kein Genüge. Sie geben entweder keine Antwort, oder machen selbige so verwirrt, daß sie keiner verstehen kann. Sie verbessern die Fehler ihrer Schüler nicht. Ihr Fortgang, ihre Begierde immer weiter zu gehen, machet sie eifersüchtig.[901] Der gute uneigennützige Lehrmeister suchet die ihm anvertraute Person vollkommener zu machen, als er selbst ist. Ihr Wachsthum macht ihm Vergnügen, und er suchet nicht so wohl viele, als wenige und gute Schüler zu haben."[902]

Verborgenheit ist das Gütezeichen weiblichen Wirkens. Die Frau kümmert sich um Haushalt und Heim, während ihr Gatte in der äußeren, sichtbaren Welt arbeitet. Johann Ludwig Ewald schreibt: „Der Mann, für sich allein, kann auch nicht bestehen; er bedarf den feinen Takt, oft den Scharfsinn, die Gewandtheit und Anmuth des Weibes. Wenn er nach den Sternen sieht, und – fällt; so ist es das Weib, das ihm aufhelfen muß. Gehülfin des Mannes zu seyn, ist also ihr Erster und großer Beruf."[903] In Marianne Ehrmanns *Philosophie eines Weibes* aus dem Jahre 1784 heißt es: „Des tugendhaften und rechtschaffenen Weibs

---

900 Johann Wolfgang Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, Tübingen 1809, NA Leipzig 1943, S. 20.

901 Auch Quantz betont, dass der Lehrer, welcher „die Scholaren aufzuhalten suchet" und „nicht das Wachsthum der Musik zu seinem Endzwecke hat [...], keine guten Scholaren ziehen" kann. Quantz, *Einleitung* § 9, S. 9.

902 Marpurg Clavier, *Vorbereitung* § 3, S. 2.

903 Johann Ludwig Ewald, *Die Kunst ein gutes Mädchen, eine gute Gattin, Mutter und Hausfrau zu werden. Ein Handbuch für erwachsene Töchter, Gattinnen und Mütter*, Frankfurt 1798 (^{5}1826), S. 85f, zitiert nach Dülmen, S. 48.

gröste Würde ist, verborgen zu bleiben; – ihr Ruhm besteht in der Hochachtung ihres Mannes; – und ihr Vergnügen ist das Glück ihrer Familie.“[904]

Ein letzter Punkt betrifft die Forderung nach Reinlichkeit, Sittsamkeit und einer untadeligen Lebensart. So möchte Mattheson, „daß man zum Lehr=Meister einen bescheidenen, sittsamen Menschen wehle / der keine öffentliche grosse Laster an sich habe; kein aufgeblasener Fantast; kein Liebhaber falscher Griffe bey jungem Frauenzimmer; kein schmutziger Sau=Nickel; kein Trunckenbold, oder Bruder=liederlich sey: denn, wenn er auch sonst alle Künste besäße, und hätte diese oder andre Unarten an sich, so würde der Untergebene an guten Sitten weit mehr dabey verliehren, als im Spielen gewinnen.“[905]

Vor unsittlichen Liebesbeziehungen zwischen Musiklehrern und ihren Schülerinnen gab es immer wieder Warnungen in Romanen.[906] Dass dagegen Frauen, die Mädchen oder andere Frauen unterrichteten, derartige Probleme weniger kannten, ist schnell einsichtig, stand doch der weibliche Geschlechtscharakter geradezu für Sittlichkeit, Schamhaftigkeit und Ehrbarkeit. Schon kleine Mädchen müssen laut Johann Bernhard Basedow lernen, „die Schamhaftigkeit und Ehrbarkeit in Worten und Handlungen mit der äussersten Sorgfalt zu beobachten.“[907] Louise Reichardts Lebensart kann als ein Muster der Untadeligkeit angesehen werden. Sie war sittsam, ehrbar, religiös und aufopferungsvoll. „Es schien, als wenn sie von der blossen Sauberkeit leben könnte.“[908] Charlotte Bachmann blieb trotz ihrer bereits im Kindesalter gefeierten Erfolge bescheiden: „Der schon in zarter Kindheit errungene Beifall, der die anmaßende Jugend nicht selten verderbt, und deren Fortschreiten hemmet, wirkte auf sie, die Bescheidene, wohlthätig; spornte sie an, sich in jeder Beziehung auszubilden, und so ward sie eine ehrenvolle Sängerinn, gleich beliebt durch ihre Kunst, so wie durch ihre Tugenden.“[909]

2. Die allgemeine und im Besonderen die musiktheoretische Bildung

Schwieriger zu erfüllen für Frauen waren die Bildungsanforderungen an das allgemeine wie fachtheoretische Wissen, waren sie doch von höherer Bildung offiziell ausgeschlossen. Erwartet wurden von einem Lehrmeister allgemein Musikverstand, Kenntnisse der Musiktheorie und Verzierungslehre. Quantz’s Ratschlag lautet folgendermaßen: „Ein Anfänger thut wohl, wenn er sich bey unpartheyischen Leuten, die aber in die Musik Einsicht haben, deswegen [über

904 Marianne Ehrmann, *Philosophie eines Weibes. Von einer Beobachterin* (urspr. anonym erschienen), o. O., o. J. [Kempten 1784], S. 58–59.

905 Mattheson, *Vom Lehr-Meister*, § 16.

906 Siehe Koldau, S. 313–314.

907 Basedow, S. 277.

908 Nachruf auf Louise Reichardt, AMZ 1827, Sp. 165–169, hier Sp. 166.

909 Hartung/Klipfel, S. 8–9.

die Wahl eines guten Lehrmeisters] Raths erholet. Ein Meister, der von der Harmonie nichts versteht, und nur ein blosser Instrumentist ist; der seine Wissenschaft nicht gründlich, und durch richtige Grundsätze erlernet hat; [...] kann keine guten Scholaren ziehen.“[910] Entsprechend resümiert auch Johann Friedrich Daube: „Bekommt ein Anfänger einen Lehrmeister, der selbst wenig versteht: so ist leicht zu erachten, was der Schüler erlernen kann.“[911]

Demgegenüber steht der geringe Anspruch, der an die intellektuelle Bildung der Frauen gestellt wurde, die in zu großem Maße teilweise sogar als schädlich angesehen wurde. So meint die Zeitschrift *Der Gesellige* von 1748, dass Frauen von philosophischer Gelehrsamkeit und höheren Wissenschaften wie Jura, Medizin oder Mathematik überfordert seien und bezeichnet diese daher als gänzlich ungeeignet für das weibliche Geschlecht. Allein die „schönen Wissenschaften“ wie Rhetorik, Poesie, Geschichte, Geografie, Religion und allen voran „Weltweisheit“ scheinen für den weiblichen Verstand fassbar.[912] Immanuel Kant schreibt: „Das schöne Geschlecht hat eben so wohl Verstand, als das männliche, es ist nur ein schöner Verstand, der unsrige soll ein tiefer Verstand seyn, welches ein Ausdruck ist, der einerlei mit dem Erhabenen bedeutet. [...] Tiefes Nachsinnen und eine lange fortgesetzte Betrachtung sind edel, aber schwer, und schicken sich nicht wohl für eine Person, bey der ungezwungene Reize nichts anders, als eine schöne Natur zeigen sollen: Mühsames Lernen oder peinliches Grübeln, wenn es gleich ein Frauenzimmer darin hoch bringen sollte, vertilgen die Vorzüge, die ihrem Geschlechte eigenthümlich sind, und können dieselbe wohl um der Seltenheit willen zum Gegenstande einer kalten Bewunderung machen: aber sie werden zugleich die Reize schwächen, wodurch sie ihre große Gewalt über das andere Geschlecht ausüben.“[913] Knigge bekommt sogar „eine Art von Fieberfrost“, wenn „man mich in Gesellschaft einer Dame gegenüber oder an die Seite setzt, die große Ansprüche auf Schöngeisterei, oder gar auf Gelehrsamkeit macht. Wenn die Frauenzimmer doch nur überlegen wollten, wieviel mehr Interesse diejenigen unter ihnen erwecken, die sich einfach an die Bestimmung der Natur halten und sich unter dem Haufen ihrer Mitschwestern durch treue Erfüllung ihres Berufs auszeichnen.“[914]

Nun, es gab sie aber dennoch, diese ‚gelehrten Frauenzimmer’. Gerade über die oft als gefährlich angeprangerte Lektüre konnten sich Frauen, stand ih-

---

910 Quantz, *Einleitung* § 9, S. 8–9.

911 Daube, *Vorbericht*, S. IX.

912 *Der Gesellige: Eine Moralische Wochenschrift*, hrsg. von Samuel Gotthold Lange und Georg Friedrich Meier, 6 Teile, Halle 1748–1750, Teil 1 (1748), S. 609–615, nach Dülmen, S. 247–248.

913 Immanuel Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Riga 1771, S. 50–51.

914 Knigge Teil 2, Kapitel 5, Abschnitt 18, S. 201.

nen entsprechende Literatur in ihrem Elternhaus zu Verfügung, auch ohne eigenen Lehrer sehr weit bilden. Wuchsen sie dazu noch, wie dies Louise Reichardts Beispiel vielleicht in besonderem Maße zeigt, in einem gesellschaftlich aktiven und intellektuell interessierten Heim auf, konnten sie einen reichen Bildungsschatz erwerben. „Sie hatte die Bildung unserer Zeit, kannte die Werke unserer Meister gar wohl, ja sie kannte die meisten unserer bedeutenden Männer persönlich, die in dem Hause ihres berühmten Vaters viel verkehrten. Sie erinnerte sich ihrer gern und hatte ihr Eigenthümliches und Liebenswürdiges so feinsinnig aufgefasst, dass man sie nicht ohne lebhafte Theilnahme von ihnen erzählen hörte", so heißt es über Louise Reichardt.[915] Und auf Christiane Grund-Sengstacke war Louis Spohr, so berichtet er in seiner Autobiografie, sogar neidisch: „Als sie [...] bei Tische bald mit Diesem französisch, dann mit Jenem englisch sprach, und mir einer der Herren erzählte, daß sie vier Sprachen richtig spreche und schreibe, da fing ich an, sie zu beneiden und mich zu schämen, daß ich als Mann diesem Mädchen hierin so weit nachstehe. Auch in der Musik hat sie es sehr weit gebracht."[916]

Ansprüche und Möglichkeiten der Mädchen und Frauen divergierten in unterschiedlichem sozialem Milieu voneinander und waren immer stark vom Elternhause abhängig. So richteten sich einige Traktate, wie z. B. *Der sich selbst informierende Clavierspieler* des norddeutschen Clavierlehrers Michael Johann Friedrich Wiedeburg[917], Peter Johann Milchmeyers *Anfangsgründe der Musik* oder eine in der AMZ des Jahres 1800 rezensierte Sammlung mit *Kindersachen* von Mylich[918] explizit auch an Frauen oder gar Clavierlehrerinnen.

---

915 Nachruf auf Louise Reichardt, AMZ 1827, Sp. 165–169, hier Sp. 167.

916 Spohr Bd. 1, S. 19.

917 „Weil ich nun willens war, auch dem Frauenzimmer und sonst unstudirten Personen zu dienen, so ist in diesem Unterrichte manches mit Fleiß mehr als einmal vorgekommen, und alles sehr weitläufig und der Deutlichkeit halben, einfältig, ohne sich einer gekünstelten Schreibart zu bedienen, vorgetragen worden. Ich habe mich also der Deutlichkeit, Einfalt und der zu meinem Zwecke nöthigen Weitläufigkeit beflissen, mich auch nicht an einer genau vorgesetzten ordentlichen Abhandlung gebunden, sondern alles nur so, wie es mir bey einer Selbstinformation nöthig zu seyn vorkam, hingesetzt." Wiedeburg, *Vorrede*.

918 „Wir machen es uns daher zur Pflicht, obiges Werk [Kleine und leichte Klaviersachen für Kinder, zum allerersten Anfange im Musiklernen, von Mylich. *Bey J. J Hummel in Berlin)*] insonderheit Hofmeistern und Gouvernantinnen zu empfehlen, von denen man gewöhnlich neben den Siebensachen auch Unterricht im Klavierspielen verlangt, und die denn aus Noth zu Operettenstückchen und allerhand unzweckmässigen Scharteken greifen, oder sich das Erb- und Familien-Notenbuch von der gnädigen Frau Mama oder eins vom Dorfkantor ausbitten müssen. Es ist zu dem vorgesetzten Zwecke recht gut und brauchbar; die wenigen Kleinigkeiten im Satze hin und wieder verdienen gar keine Erwähnung." AMZ 1800, *Recensionen*, Sp. 294. Bei dem Autor könnte es sich um den Gitarristen Gottfried Heinrich Mylich (1773–1834) handeln. Seine Schwester spielte „recht hübsch Klavier". Beethoven soll ihr „eine Sonate im Ma-

Dass andererseits Frauen auch die sich ihnen bietenden Chancen zu nutzen wussten, zeigen zahlreiche zeitgenössische Berichte, z. B. über das „Fräulein von Kurzbeck“. Die Wienerin Magdalena Edle von Kurzbeck, geboren 1767, war als ausgezeichnete Clavierspielerin bekannt und galt als Liebling Joseph Haydns.[919] Über sie heißt es in den *Vaterländischen Blättern* im Jahre 1808: „Der erste Platz (unter den Dilettantinnen im Piano) gebührt dem Frl. Magd. v. Kurzbeck, deren Spiel nach dem Ausspruche aller Kenner jenem des verstorbenen Mozart am ähnlichsten ist und welche auch sehr gründliche Einsicht in die musikalische Theorie besitzt.“[920]

3. Die künstlerischen Fähigkeiten

Die meisten Autoren betonen, dass oftmals die besten Virtuosen schlecht unterrichten und ein außergewöhnlich hohes spielerisches Können zum Unterrichten nicht notwendig sei. Jedoch muss die Lehrkraft ihr Handwerk verstehen und Geschmack sowie einen schönen, deutlichen und empfindungsreichen Vortrag besitzen, den Mattheson mit einem „Frauenzimmer“ vergleicht, „das zwar nicht schön, doch wol gekleidet ist, und in allen Verrichtungen eine gewisse Wolanständigkeit samt einem guten Geschmack, darleget.“[921] Quantz rät (und geht damit völlig konform mit Nina d’Aubigny): „Ein großer Vortheil ist es für einen der sich mit Nutzen auf die Musik legen will, wenn er gleich im Anfange einem guten Meister in die Hände geräth.“ Daher soll man am Honorar auch am Anfang nicht sparen, sondern gleich „den besten Meister, den man nur bekommen kann“ nehmen, „sollte man demselben auch zwey oder dreymal mehr bezahlen müssen, als andern. […] Bey einem guten Meister kann man es in einem Jahre weiter bringen, als bey einem schlechten vielleicht in zehn Jahren.“[922] Marpurg empfiehlt, sich kundig zu machen, welcher Lehrer in dem Rufe steht, „daß er geschickte Schüler zieht. Diejenigen, die am besten spielen, sind nicht allezeit die besten Lehrmeister. [...] Ein anders ist es, jemanden entzücken, ein anders jemanden lehren. Es hat sich also eine Person glücklich zu schätzen, die zu ihrem Unterrichte einen Lehrmeister erhalten kann, der mit den Eigenschaften eines guten Lehrenden diese verbindet, daß er zugleich im Spielen den Vorzug über andere behauptet.“[923]

---

nuskript“ mit der eigenhändigen Aufschrift „Der Schwester meines guten Freundes Mylich“ übersandt haben (siehe Beethoven BR Bd. 1, Brief Nr. 51, S. 56–59).

919 Reichardt, 11. Brief, Wien 30. 11. 1808, Bd. 1, S. 120.

920 VLB 1808, S. 52, zitiert nach Reichardt Bd. 1, S. 106, Fußnote.

921 Mattheson, *Vom Lehr-Meister*, § 14.

922 Quantz, *Einleitung* § 10, S. 9. Adlung, Kapitel 19, S. 802 (Fußnote) hält es für besser, einen Lehrmeister zu wählen, „welcher viel weiß, ob er schon kein starker Spieler genennet wird, als einen grossen Lermer, so weniger weiß.“

923 Marpurg Clavier, S. 2.

Geschmack und Empfindsamkeit, diese beiden Eigenschaften wurden deutlich mit dem weiblichen Charakter assoziiert. So besitzen Frauen laut Knigge „zartes Gefühl“[924] und „reizbarere Nerven, die leichter zu allerlei Gemütsbewegungen in Schwingung zu bringen sind“[925]. Auf das instrumentale Können von Frauen lässt sich dagegen nur aus zeitgenössischen Berichten schließen. So schrieb Leopold Mozart am 12. August 1773 aus Wien an seine Frau über Marianna von Auenbrugger und ihre Schwester Katharina: „wegen dem Frauenzimmer, ist es keine andere als die Tochter des H: Doctor Auenbrugger, oder vielmehr seine 2 Töchter, die beyde, sonderheit: die ältere unvergl: spiehlt, und vollkommen die Musik besitzt.“[926] Und Ludwig van Beethoven äußerte sich in einem Brief an den berühmten Augsburger Clavierbauer Johann Andreas Stein über dessen Tochter Nannette (später verheiratete Streicher), deren clavieristische Ausbildung der Vater selbst übernommen hatte, folgendermaßen: „ihre kleine Schülerin lieber St. [Stein] hat mich zudem, daß sie mir bey dem Spiele meines *adagios* ein Par Zähren aus den Augen Gelockt, in verwunderung gesetzt. ich wünsche ihnen Glück, daß sie so glücklich sind, ihre Einsichten bey so einem Talent zeigen zu können, so wie ich mich freue, daß die kleine liebe bey ihrem Talent sie zum Meister bekommen hat. [...] übrigens glaube ich, daß sie die Kleine überall spielen können laßen, und unter unß, sie wird ma[n]chen von unsern gewöhnlichen eingebildeten Leyrern Beschämen.“[927]

Einige Autoren, wie etwa Marpurg[928], formulieren darüber hinaus den Wunsch, dass ein Lehrmeister im Stande sein möge, angemessene und geschmackvolle Stücke zu Lehrzwecken herauszusuchen. Die alleinige Verwendung von Eigenkompositionen als Unterrichtsliteratur lehnen diese beiden nam-

---

924 Knigge Teil II, Kapitel 5, Abschnitt 21, S. 205.

925 Knigge Teil II, Kapitel 5, Abschnitt 11, S. 194.

926 Mozart BR, Bd. 1, S. 486.

927 Beethoven BR, Bd. 1, S. 32. Der in Wien geschriebene Brief stammt vielleicht aus den Monaten Aug. oder Sept. des Jahres 1796.

928 „Hat man es so weit gebracht, daß man allerhand Arten von Stücken spielen kann: so nehme man sich in acht, nur bloß einen einzigem Geschmack oder Componisten zu schwören. Der wahre Kenner lässet nicht allein einer jeden Art von Spielcomposition an sich, sondern auch jedem Geschmack insbesondere Gerechtigkeit wiederfahren. […] Der gute Musicus siehet zugleich auf die Harmonie und den Gesang, die Ausführung der Gedanken, den Plan, die Ordnung und Symmetrie eines Stücks. […] Giebt es nicht vielleicht Stücke von schon längst verstorbenen Componisten, die besser als viele heutigen sind? Aus dieser Ursache lässet es ein guter Lehrmeister nicht dabey bewenden, seine Scholaren zu den Stücken der guten Neuern anzuführen. Er verbindet annoch die besten Stücke der vergangenen Zeit damit, als von welchen sehr viele heutige Compositionen gewißlich werden überlebet werden, so lange das Clavier keine Singstimme, keine Geige oder Flöte ist.“ Marpurg Clavier, *Vorbereitung* § 23, S. 8–9. Vgl. auch Bach, Einleitung § 4–5, S. 2–3.

haften Autoren ab. Gerade zur Jahrhundertwende hin nahm die Anzahl der Notenpublikation mit pädagogischem Charakter deutlich zu. Entsprechend veröffentlichten auch Frauen Sing- und Instrumentalschulen sowie zu Unterrichtszwecken dienliche Kompositionen.

4. Pädagogische Eigenschaften

Die wichtigste pädagogische Eigenschaft, die von einer lehrenden Person erwartet wird, ist eine methodische Lehrart. Die Erläuterungen sollen leicht, kurz gefasst und vernünftig sein und alle wichtigen Dinge in der richtigen Reihenfolge berücksichtigen. Wichtig ist die Vermittlung guter Grundlagen. Hartung wünscht sich besonders Deutlichkeit von seinem „Docentis", welche für ihn erfüllt ist, wenn die verbalen Erläuterungen ebenso wie die vorgespielten Beispiele eindeutig sind. Außerdem soll der Lehrer dem Schüler nur so viel auf einmal zeigen, wie dieser aufzunehmen in der Lage ist. Der Lehrstoff soll logisch und konsequent aufeinander aufbauen und der Lehrmeister soll ihn ordentlich „repetiren" lassen.[929] Neben Hartung spricht auch Daniel Gottlob Türk[930] davon, dass das Lerntempo dem Vermögen des Schülers anzupassen sei.

Systematisches Denken ist nun etwas, das die Theoretiker Frauen grundsätzlich absprechen möchten. Basedow formuliert die Forderung: „Das N a c h - d e n k e n des weiblichen Geschlechts muß sich immer auf die Ausübung beziehn. Die Damen [...] sollen die Grundsätze anwenden, die der Mann oder der Gelehrte erfunden hat; und die B e o b a c h t u n g e n machen, wodurch solche Grundsätze erfunden oder bestärket werden können."[931] Knigge lobt die „oft so scharfsinnigen, von gelehrten, systematischen, vorgefaßten Meinungen so freien Urteile"[932] der Frauen, Ernst Brandes lässt in seiner Abhandlung *Über die Weiber* immerhin Ausnahmen zu: „Die Verbindungen mehrerer Ideen, das Festhalten und die Folgerungen aus der Verbindung, die die Stärke der männlichen Kopfnerven beweisen, hat ihnen [den Frauen] die Natur in dem Grade versagt. Was hilft es, daß einige Ausnahmen, unter allen Begünstigungen der Umstände, es dahin brachten, beynahe in diesem Punkte gute männliche Köpfe zu erreichen?"[933]

---

929 Hartung, Kapitel 1, § 3.3, S. 4.

930 „Ueberhaupt kann er, ihrer verschiedenen Fähigkeiten wegen, nicht mit Allen nach Einem Plane verfahren. Manche begreifen alles geschwind; mit diesen muß er bald weiter gehen, damit sie in steter Uebung erhalten werden. Andere haben lange Zeit und öftere Erinnerungen nöthig, ehe sie etwas fassen; diesen darf er auf einmal nur wenig aufgeben u.s.w." Türk, *Einleitung* § 17, S. 10.

931 Basedow, S. 298.

932 Knigge Teil 2, Kapitel 5, Abschnitt 21, S. 205.

933 Ernst Brandes, *Über die Weiber*, Leipzig 1787, S. 40ff und 46f, zitiert nach Dülmen, S. 394.

Allen Vorurteilen zum Trotz beweist u. a. der große Erfolg der Schrift über die Gesangsbildung von Nina d'Aubigny von Engelbrunner, die *Briefe an Natalie über den Gesang*, dass eben auch Frauen zu logischer Aufarbeitung von Lernstoff fähig sind. Ein anonymer Rezensent der AMZ bemerkt: „Das Buch hat übrigens sehr viel Gutes, enthält so vieles, das recht eigentlich Wort zu seiner Zeit genannt werden kann; ist so sehr geeignet, seinen nächsten, wichtigen Zweck zu erreichen – dass wir ihm die Aufnahme in die Handbibliothek jedes gebildeten Frauenzimmers wünschen müssen. Für jenen Zweck und dies Publikum ist schlechterdings noch kein so passendes Buch vorhanden, weder in der deutschen, noch in der französischen, noch in der italienischen Literatur."[934] Und ganz am Ende der Rezension wird darauf hingewiesen, dass die Art der Besprechung die Achtung der Zeitungsherausgeber vor „der Güte des Buches" widerspiegele. Darum werde die Autorin auch die Kritikpunkte „gewiss nicht ungern aufnehmen, in nähere Erwägung ziehen, und, was sie gegründet findet, bey einer zweyten Auflage des Buches, zu welcher es leicht und bald kommen dürfte, benutzen."[935] Aubigny wird also durchaus einer kritischen Durchsicht ihrer Schrift für befähigt erklärt. Die auch von ihrem Autor angesprochene Ausgiebigkeit und Gründlichkeit der Rezension zeigt, dass ihr Buch ernst genommen und entsprechend beurteilt wurde.[936]

Fazit

Was lässt sich nun aus diesen Überlegungen folgern? Die für den Lehrberuf geforderten allgemeinen menschlichen Eigenschaften sprechen geradezu die Stärken des weiblichen Geschlechtscharakters an. Aus dieser Sicht können Frauen als optimale Lehrmeisterinnen gelten. Die in den Nachrufen verwendeten, immer wieder ähnlichen, floskelhaften Wesensbeschreibungen belegen dies aufs Deutlichste. Obschon die Theoretiker für Frauen kein allzu großes Wissen vorsahen und sich mühten, dies über den Geschlechtscharakter zu begründen, räumten die meisten unter ihnen ein, dass es Gegenbeispiele gäbe. Die Berichte über solch ‚gelehrte Frauenzimmer' zeigen, dass diese zum Teil sehr erfolgreich und angesehen waren, zumindest, solange sie keine Profession daraus machten. In letzterem Falle wurde dies öffentlich unter

---

934 AMZ 1803, Sp. 836–848 und 853–861, *Recensionen*, hier Sp. 837.

935 AMZ 1803, Sp. 836–848 und 853–861, *Recensionen*, hier Sp. 861.

936 Trotz Manfred Elsbergers Einwand, dass mehrere Passagen der Detailrezension die Meinung des Rezensenten verraten, dass „Nina d'Aubigny mit ihrer Veröffentlichung unerwünscht weit in eine ursprüngliche Männerdomäne vorgedrungen ist" (Elsberger, S. 225. Er bezieht sich dabei vor allem auf die folgende Passage Sp. 846: „Es wäre sehr zu wünschen, dass Männer, die z u g l e i c h Sprachforscher und praktische Musiker wären, dies sichtige Kapitel gründlich bearbeiten möchten, und ausführlicher, als es der Verf. zu i h r e m Zweck zugemuthet werden kann.") bleibt festzuhalten, dass Nina d'Aubignys Werk ungeheure Beachtung und Verbreitung fand und immerhin für „ihren Zweck", also die Bildung der Frauenstimme, für geeigneter befunden wurde als alle zuvor von Männern veröffentlichten Traktate.

dem Deckmantel besonderer weiblicher Tugenden verkauft. Es gab also durchaus Frauen, die den Anforderungen im Bildungsbereich an eine musikalische Lehrkraft entsprachen. Dass viele Frauen das notwendige instrumentale Können für den Lehrberuf mitbrachten, steht außer Frage. Auch die Forderungen nach Geschmack und einem empfindungsreichen Vortrag kommen ihnen geradezu entgegen. Und obschon Frauen das eigenständige Entwickeln methodischer und systematischer Lehrmethoden abgesprochen wird, heißt es doch, dass sie die von Männern entwickelten Pläne gut umsetzen und ausführen können und somit nach einer bestehenden Methode gut unterrichten können müssten. Die wenigen, von Frauen veröffentlichten Lehrwerke zeigen, dass immerhin auch Vorstöße in diesen Bereich erfolgten. Diese Punkte zusammenfassend, können die folgenden beiden Schlussfolgerungen gezogen werden:

1. Frauen besitzen fast alle von Lehrmeistern geforderten Eigenschaften. Da diese Eigenschaften individuell sind, kann man sagen, dass Frauen zum Lehrberuf ebenso gut (oder schlecht) geeignet sind wie Männer.
2. Aufgrund ihrer schwierigeren Ausbildungssituation und angeblich schlechteren systematischen Denkfähigkeit, die dazu führt, dass Frauen eher als Reproduzierende einer bereits existenten denn als Erfinderinnen einer neuartigen Lehrmethode angesehen werden, müssen sie als besonders geeignet für den Anfangsunterricht (für den Lehrwerke existieren), für den Unterricht von Kindern (deren Erziehung ihnen per se obliegt) und – aus Gründen der Sittsamkeit sicherlich – für die Unterweisung anderer Mädchen und Frauen gelten.

2.2 Von der Clavierlehrerin

Der Geschlechtscharakter der Frau stand, wie bereits deutlich wurde, nicht im Widerspruch zu den von einem guten Lehrmeister geforderten Eigenschaften. Welche deutsche Frau wäre jedoch, wie etwa Marie Bigot, als Lehrerin eines so berühmten Schülers wie Felix Mendelssohn-Bartholdy bekannt geworden? Die im Jahr 1803 erschienenen *Briefe an Natalie über den Gesang* Nina d'Aubignys richten sich an Mütter und Erzieherinnen, Sophie Westenholz unterwies adelige Töchter im Clavierspiel – die Aufzählung ließe sich fortsetzen. Trotz großer Kenntnisse und Erfolge überwog in Deutschland, dies verdeutlichen die Nachrufe, das Bild der Hausfrau und Mutter. Und so kam es, dass Frauen, die natürlich auch allgemein in der Ausbildung von Dilettanten wirkten, wohl immer vermehrter Kinder unterrichteten[937]

[937] Dass natürlich auch Männer Kinderunterricht versahen und sich dazu schriftlich äußerten, zeigt etwa Johann Philipp Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*, Berlin 1781/1782, R Hildesheim 1997, S. IV. Hier heißt es im Vorbericht: „Die Fähigkeiten der Kinder, und eine lange Erfahrung, die mich mit ihnen umzugehen gelehret hat, sollen mir daher bei dem Generalbaß, den ich hier abhandeln

oder Gouvernanten bekannt gaben, sie wären auch in der Lage, Musikunterricht zu erteilen. Kinder sollten, so Friedrich Wilhelm Marpurg, das Clavierspiel mit sechs oder sieben Jahren beginnen, in einem Alter also, da auch Knaben häufig noch von Frauen erzogen wurden.[938] Friedrich Guthmann plädierte gar für eine „musikalische Kinderfrau", da sie „unvermerkt den Keim zur künftigen musikalischen Bildung" lege.[939] Dass es sich (vermutlich gerade bei Letzteren) oft nur um ‚halb gelernte' Kräfte handelte und wie zweifelhaft die Fortschritte der Schülerin vielerorts waren, dies zeigt ein Beispieltext von Horstig: „Immer mehr gewinne ich meine Methode lieb. Noch vor wenig Tagen hörte ich ein kleines Mädchen spielen, welches eben angefangen hatte, Klavier zu lernen. Auf ihre Finger sah sie, trotz einer, die noch nicht gewiss ist, ob sie die rechten Tasten treffen werde, so viel auch ihre Lehrmeisterin dabey mit dem Finger auf die Noten zeigte. Die Melodie hätte sie nicht zurechtweisen können; denn bey der Unsicherheit im Takte und der ungleichen Beschleunigung des Minderschwierigen, gab es noch gar keine Melodie, und an Harmonie war in diesem Stücke, welches an geschmackloser Dürftigkeit und Stimmenarmuth keinem sogenannten Uebungsstücke etwas nachgab, gar nicht zu denken. Da spielte nun das arme Mädchen, und meynte Wunder, was sie heraus gebracht hätte. Weder ihre Meisterin, noch ihre Aeltern, fühlten in der Freude über den erstaunenswürdigen Anfang des Lernens, all das Holprige und Peinigende in einem solchen Vortrage; und die Schülerin selbst musste sich an der Freude laben, dass ihre Finger so mit den Tasten umzugehn vermögend wären. Bedauern hätte ich sie müssen, wenn sie am Klange selbst sich hätte vergnügen können."[940]

Der Zugang zur musikpädagogischen Berufstätigkeit scheint für viele Frauen sehr schnell auch eine Beschränkung auf den Anfangsunterricht bedingt zu haben, lag ja die ihnen zugesprochene ursprüngliche Bestimmung und natürliche Neigung bei der Kindererziehung. „Das größte Gesetz der Methode für Kinder besteht also darinn, sich zu ihrer Schwäche herunterzulaßen; ihr Diener zu werden, wenn man ihr Meister seyn will; ihnen zu folgen, wenn man sie regieren will; ihre Sprache und Seele zu erlernen, wenn wir sie bewegen wollen die unsrige nachzuahmen"[941]. Hier treffen wir auf Eigenschaften, die positiv (wenn auch zunächst im Umgang mit ihrem Ehegatten) der Frau zugeschrieben wurden, hatte sie doch bereits als kleines

---

werde, zur Richtschnur dienen. Ich werde den Anfang mit ganz leichten Dingen machen, und nach und nach zu schwerern Gegenständen übergehen."

938 Marpurg Clavier, S. 1. In diesem Alter kann man, so Marpurg, „alsdenn natürlicher Weise die Hände zur mechanischen Ausübung des Flügels am leichtesten gewöhnen."

939 Friedrich Guthmann, *Noch ein Wort über Erziehung für Musik*, AMZ 1805, Sp. 834–836, hier Sp. 834.

940 Carl Gottlieb Horstig, *Ueber den ersten Unterricht im Klavier*, in: AMZ 1807, Sp. 545–548, hier Sp. 545–546.

941 Johann Georg Hamann 1759 an Immanuel Kant, in: Johann Georg Hamann, Briefwechsel, hrsg. von Walther Ziesemer, Arthur Henkel, Bd. 1: 1751–1759, Frankfurt/Main 1955, S. 444–447, zitiert nach Ludwig Fertig (Hrsg.), *Bildungsgang und Lebensplan. Briefe über Erziehung von 1750-1900*, Darmstadt 1991, S. 66.

Mädchen lernen sollen, sich durch scheinbare Sanftmut, Geduld und Nachgiebigkeit durchzusetzen. Die Musikschriftstellerin Marianne Ehrmann beispielsweise hielt diese Möglichkeit weiblicher Einflussnahme auf Mann und Kinder für „notwendig und erstrebenswert“[942]. Ganz klar wird der Zusammenhang in dem Nachruf auf Louise Reichardt, in dem es (deutlich positiv formuliert) heißt: „Junge Mädchen, ja sehr junge Kinder gewannen bald Vertrauen zu ihr und fühlten sich zu ihr hingezogen, weil sie ihnen in Wahrheit nahe stand, da sich in ihr bey aller Erfahrenheit so viel Kindlichkeit und Naivetät erhalten hatte. Im Gemüthe war sie jugendlicher als manche aufwachsende blühende Gestalt, die neben ihr stand.“[943]

Anfangsunterricht

Wie nun sollte dieser Anfangsunterricht aussehen? Gab es Ratschläge für die vielen mehr oder weniger intensiv Unterrichtenden? Immer wieder äußerten sich verschiedene Autoren etwa in der AMZ zu dieser Thematik. Sie wurde öffentlich diskutiert und erhitzte um die Jahrhundertwende die Gemüter. „Sobald nun die Meister in den Anfangsgründen eben so gut, vielleicht noch besser bezahlt werden, als man sonst für den gewöhnlichen Unterricht zu geben pflegt; sobald man ihnen nur für die Gefälligkeit des ersten Unterrichts eine eben so grosse, vielleicht noch grössere Erkenntlichkeit, wie für den nachherigen Unterricht wird blicken lassen: so werden sich auch allmählig die Vorurtheile zerstreuen, mit denen grosse Künstler und Gelehrte sich bisher geschmeichelt fanden, wenn man ihnen eine so kleinfügige Arbeit, wie die Unterweisung in den ersten Anfangsgründen, gar nicht zumuthen wollte. Noch mehr aber können Leute von Einsicht und Geschmack durch ihr eignes Beyspiel möglich machen“[944], so noch einmal Horstig, der ja in engem gedanklichen Austausch mit seiner Schwägerin Nina d’Aubigny stand.

Ihre *Briefe an Natalie über den Gesang*[945] sind noch heute bekannt und geben Zeugnis von dem Wirken der Autorin als Gesangspädagogin. Weniger bekannt ist, dass sie in ihrer Bückeburger Zeit (1794 bis 1800), die sie bei ihrer Schwester Susette und ihrem Schwager Carl Gottlieb Horstig verbrachte, auch Clavierstunden erteilte. Zu ihren Schülerinnen gehörten die beiden Fürstentöchter Wilhelmine (geboren 1783) und Caroline (geboren 1786) von Schaumburg-Lippe, die Unterricht in Gesang, Clavier- und Harfenspiel erhielten. Besonders mit Wilhelmine, der späteren Gräfin Münster, entwickelte sich aus diesen Stunden eine lang andauernde in-

---

942 Heide von Felden, *Marianne Ehrmann und die Bildung des Frauen durch Schriften im ausgehenden 18. Jahrhundert*, in: Kleinau, S. 39–55, S. 47.

943 Nachruf auf Louise Reichardt, AMZ 1827, Sp. 165–169, hier Sp. 167, 168.

944 Horstig, *Etwas über den guten Unterricht in den Anfangsgründen*, AMZ 1799, Sp. 449–454, hier Sp. 452–453.

945 Die *Briefe an Natalie über den Gesang, als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens* Nina d'Aubigny von Engelbrunners erschienen 1803 in Leipzig, eine 2. Auflage stammt von 1824.

tensive Freundschaft.[946] Inhalte aus den Unterrichtsstunden fanden auch Eingang in die Briefe an Natalie über den Gesang, und zwar besonders im Rahmen des 19. Briefes[947] zum Thema Gehörbildung mit Kindern. Nach den Prinzessinnen nahmen bald auch die Kinder des Hauses Ulmenstein[948] Unterricht bei Nina d'Aubigny[949], außerdem die Enkelin Johann Christoph Friedrich Bachs, Helene Lucie Colson[950]. Daneben gab es die musikalische und erzieherische Arbeit mit den Nichten und Neffen, vor allem mit Eduard Horstig (1795–1828), um dessen Erziehung sich Nina d'Aubigny sehr bemühte. Seine Entwicklung wird in den Briefen an Natalie über den Gesang im Besonderen dargestellt. Zwischen Neffen und Tante bestand eine lebenslange enge Bindung. Die Unterrichtssituation schuf also in zwei Fällen die Basis für dauerhafte Freundschaften – in einem Falle zum Neffen der Lehrerin, in dem anderen Fall zu einem Mitglied der Adelsschicht, aus der sie ja auch selbst entstammte. Die Clavierschülerinnen und -schüler Nina d'Aubignys in ihrer Bückeburger Zeit waren allesamt Kinder: Im Jahr 1799, zum Zeitpunkt des Unterrichtsbeginns der Bach-Enkelin Helene Lucie Colson waren Wilhelmine von Schaumburg-Lippe elf, ihre Schwester Caroline acht und Eduard Horstig vier Jahre alt.

Sind viele Dinge gesangsspezifisch, so ist doch auch einiges aus den Briefen an Natalie über den Gesang auf den Clavierunterricht übertragbar. Wichtig ist natürlich ein guter Lehrmeister, der nicht nur in der Lage ist, das Fortkommen der ihm Anvertrauten zu sichern, sondern es auch versteht, den trockenen Anfangsstoff spannend und abwechslungsreich aufzubereiten. Dieser „gute Lehrmeister" ist neben einem geeigneten Schulwerk die wichtigste Voraussetzung für einen erfolgreichen Unterricht. Er soll von einem individuell zu bestimmenden Zeitpunkt an unbedingt den Anfangsunterricht, den bis dahin die Mutter bzw. Erzieherin des Kindes aus ihrer häuslichen Position heraus versehen hat, übernehmen (womit natürlich auch eine Lehrmeisterin gemeint sein kann). Vom ersten Unterricht hängen laut Aubigny „die künftigen Fortschritte" ab. Letztendliches Ziel jedes Unterrichts soll immer die „Selbstthätigkeit" der Lernenden, die Befähigung, sich selbst weiterzubilden, sein.

Kenntnisse in Musiklehre wie etwa das Notenlesen bringt man den Kindern (deren Singen vom frühen Säuglingsalter an gefördert sein soll) zwischen dem dritten und sechsten Lebensjahr bei, um späteren Instrumentalunterricht zu erleichtern. Dessen Beginn ist folglich nicht vor dem sechsten Lebensjahr anzusetzen. Die Kinder können die elementaren Grundkenntnisse im Vorfeld „durch mannichfaltige Spiele, das Notensystem mit seinen, durch alle verschiedenen Schlüssel, bewirkten

---

946 Siehe Elsberger, S. 124–125.

947 Aubigny, 19. Brief, S. 126–133.

948 Christian [Valentin] Ulrich von Ulmenstein, ein Freund Carl Gottlieb Horstigs, lebte von 1786–1789 und ab 1795 in Bückeburg.

949 Siehe Erben, S. 39.

950 Sie war das Kind von Bachs ältester Tochter Anna Philippine Friederike und Ernst Carl Colson.

Veränderungen, die Noten selbst und ihren Gehalt, den Takt und seine Verschiedenheit kennen lernen".[951] Die zu erlernenden Termini zeigen drei Tafeln im Anhang der Briefe an Natalie über den Gesang.[952] Darauf sind alle Dur- und harmonischen Molltonleitern, fünf Notenschlüssel (der Violin- und Bass- sowie drei verschiedene C-Schlüssel), Intervalle, Versetzungszeichen und enharmonische Verwechslungen, Notenwerte und Taktarten abgebildet. Wie dieser Stoff genau zu vermitteln sei, dazu schweigt Nina d'Aubigny leider fast völlig, es heißt lediglich zu den Notenwerten und Taktarten: „Es giebt tausend Mittel, die jungen Zöglinge auf eine praktische Weise mit der Theorie der Musik bekannt zu machen: theils durch Aufzeichnung und Bildung der Tonleitern auf einer Schiefertafel, um die Tonleitern vollkommen kennen zu lernen; theils durch Zerschneidung von ganzen Körpern, z. B. Aepfel, Birnen &c. wodurch die Eintheilung handgreiflich wird, theils durch Eintheilung der Schritte bey Spaziergängen, wo die Taktverschiedenheit sehr bemerklich ist. Dies alles ausführlich zu beschreiben, wäre eine Beleidigung für die Erfindsamkeit liebender Erzieherinnen."[953] Die Unterweisung soll also abwechslungsreich, verschiedenste Sinne ansprechend, spielerisch und individuell dem Kind angepasst sein, denn „es kostet nicht mehr Mühe, eine Sache gut, als sie schlecht zu lehren, oder zu lernen"[954]. Die Tipps zur Vermittlung des Lernstoffes sind kurz, doch gemessen an früheren Schulen sehr praktisch ausgerichtet. Ebenso praxisorientiert sind die Anleitungen zur Gehörbildung. Auch sie sind im Instrumentalunterricht sinnvoll einsetzbar.[955]

Eine weitere Abhandlung, die sich mit der Unterrichtsmethodik speziell für Kinder beschäftigt, stammt von einem Herrn A. Walter aus Bamberg und ist überschrieben mit *Die beste Methode, Kindern die Kenntnis der Noten beyzubringen.*[956] Dabei wird in einem Dialog in Form eines Frage- und Antwortspiels aufgezeigt, wie eine derartige Unterrichtsstunde mit einem Kind aussehen könnte. Außerdem betont Walter die Wichtigkeit von Hausaufgaben und häuslichem Üben. Guthmann spricht sich sogar für einen Beginn ohne Noten während der ersten acht bis zehn Monate des Unterrichts aus.[957] Horstig äußert sich an anderer Stelle, ebenfalls in der AMZ, dahingehend, dass die „Entwickelung des Geschmacks" Ziel des allerersten Unterrichts sein müsse und ein bloßes „Klimpern" nur die Finger, nicht aber die Musikalität fördere. Daher ist nach seiner Meinung der Beginn mit dem Singen so wichtig, denn Horstig meint, Kinder hätten „das leibhaftige Bedürfnis eines fühlbaren Ac-

---

951 Aubigny, S. 61.

952 Aubigny, Tafeln II, III und IV, S. 62.

953 Aubigny, Tafel IV.

954 Aubigny, S. 58.

955 Die praktische Umsetzung ihrer Vorstellungen beschreibt die Autorin sehr genau in: Aubigny, Aubigny Briefe und Aubigny Harfe.

956 Siehe AMZ 1814, Sp. 397–401.

957 Friedrich Guthmann, *Stufengang des Unterrichts. Bruchstück aus einer noch ungedruckten Methodik des Klavier- und Pianofortespiels*, AMZ 1804, Sp. 407–409.

compagnements. Grade dies sollte nun beym Klavierspielen zum Hauptzweck gemacht werden.“ Er berichtet, dass er, um den Kindern eine Freude zu machen, „zwey bis drey ans Klavier“ setze, jedem einen Ton für jede Hand zuweise und dann selbst eine Melodie dazu improvisiere. Die Kinder entwickeln auf diese Art ein gutes rhythmisches und metrisches Gefühl und haben großen Spaß.[958] Der Anfang hat also spielerisch zu geschehen, die Kinder sollen lernen, ohne genau zu merken, dass sie lernen und vor allen Dingen Spaß am Musizieren haben. Dazu gehört das Gefühl für den richtigen Zeitpunkt, das am Besten die Mutter oder Erzieherin haben kann, welche die meiste Zeit mit dem Kind zusammen verbringt. Sie benötigt dann aber auch das Wissen um dieses leichte, bei Horstig geforderte Akkompagnement und muss selbst in der Lage sein, mit der rechten Hand eine attraktive Melodie dazu zu spielen. Die gedankliche Verbindung Horstigs zu seiner Schwägerin Aubigny ist augenfällig.

Die Problematik einer angemessenen Unterweisung für Kinder spricht die bei Cramer abgedruckte Rezension einer Kinder-Clavierschule von George Friedrich Merbach an, die im Jahre 1782 erschienen war. Hier äußert sich der Rezensent zunächst allgemein dahingehend, dass es „wohl das Loos aller Anweisungen, die für Kinder bestimmt sind“ sei, „unvollständig und oft unrichtig und schwankend im Ausdruck und in den Erklärungen zu seyn.“ Erwachsene können sich eben nicht einfach in Kinder hineinversetzen. Daher glaubt der Rezensent, „daß ein ganz besonderes Talent dazu gehört, zwey von Natur einander so entgegen gesezte Dinge, als die eingeschränkte Fähigkeit der Kinder, und vollständige Erklärungen und Begriffe sind, glücklich mit einander zu vereinigen.“[959]

Publikationen für den Anfangsunterricht

Die Hilfestellungen für Gouvernanten und Hofmeister, für Mütter und Erzieherinnen nahmen um 1800 stetig zu und es erschienen immer mehr Publikationen, die sich rühmten, eigens auf diese Thematik einzugehen. Die AMZ des Jahres 1800 bespricht zum Beispiel die Sammlung *Kleine und leichte Klaviersachen für Kinder, zum allerersten Anfange im Musiklernen, von Mylich* und empfiehlt dieses Werk ausdrücklich „Hofmeistern und Gouvernantinnen [...], von denen man gewöhnlich neben den Siebensachen auch Unterricht im Klavierspielen verlangt, und die dann aus Noth zu Operettenstückchen und allerhand unzweckmässigen Scharteken greifen, oder sich das Erb- und Familien-Notenbuch von der gnädigen Frau Mama oder eins vom Dorfkantor ausbitten müssen“.[960]

Als Kennzeichen guter Tonstücke für „angehende Klavierspieler“ nennt der bereits genannte Walter folgende Merkmale: einen sehr geringen Schwierigkeitsgrad, um die Lernenden nicht abzuschrecken, Kürze in Rücksicht auf die mangelnde Geduld der Kinder, Eignung für die kleine Kinderhand, Vermeidung von Tonar-

---

958 Carl Gottlieb Horstig, *Erster Musikunterricht*, AMZ 1806, Sp. 113–117.

959 Cramer MAG, 1. Jg., 2. Hälfte 1783, S. 1310–1311.

960 AMZ 1800, Sp. 294–296, hier Sp. 295.

ten mit vielen Vorzeichen und Verzicht auf Spielanweisungen mit Ausnahme von Tempoangaben (die allerdings nicht ganz streng gehandhabt werden sollen). Die Stücke sollen außerdem mit guten Fingersätzen versehen sein, beide Hände gleichermaßen beanspruchen und der Tonumfang soll in der Höhe f³ nicht überschreiten (ein Hinweis auf den üblichen Umfang der Tasteninstrumente).[961] Hierin ist Einiges aus dem Bericht der AMZ von 1800 wieder zu entdecken, wo aus dem Vorwort Mylichs zitiert wird und der diesem Mangel mit kindgerechten Stücken Abhilfe schaffen will, da nicht jede Lehrkraft „Musse" und „Lust genug" hat und in der Lage ist, dem „kleinen Eleven Musikalien selbst zu verfertigen".[962]

Die Motivation der Lernenden wird häufig thematisiert. So wählt Aubigny als Unterrichtseinstieg auf der Harfe bei einem jungen Mädchen das Spielen einer bekannten Melodie nach dem Ohr. Dabei soll gleich zu Beginn die Schülerin motiviert werden und Lust bekommen, sich am Spiel auf dem neuen Instrumente zu versuchen. Eine ältere Frau dagegen beginnt mit dem Versuch, dem Instrument einen wunderschön klingenden Ton zu entlocken. Erst im Anschluss an diese Einführung beginnt Nina d'Aubigny mit der systematischen Unterweisung, die Raum lässt für eigene Überlegungen der Schülerin in dem Zeitraum bis zur nächsten Unterrichtsstunde. Ein erstes musikalisches Erfolgserlebnis steht zu Beginn aller Unterwiesung. Damit liegt Aubigny im Trend ihrer Zeit. Guthmann zum Beispiel fordert in seinem *Stufengang des Unterrichts* das „musikalische Gefühl" von Anfang an zu „wecken" und zu „verfeinern".[963]

Auch die Abstimmung der Sprache eines Werkes auf eine bestimmte Personengruppe kam immer mehr in Mode. War in früheren Jahren die ‚Allgemeinverständlichkeit' ein häufig formuliertes Anliegen der Autoren gewesen, so wird nun bei den theoretischen Werken und Schulen immer öfter nach Zielgruppen unterschieden. In der Vorrede zu Wiedeburgs *Der sich selbstinformierende Clavierspieler* von 1765 heißt es beispielsweise: „Weil ich nun willens war, auch dem Frauenzimmer und sonst unstudirten Personen zu dienen, so ist in diesem Unterrichte man-

---

961 A. Walter, *Ueber Tonstücke für angehende Klavierspieler*, AMZ 1814, Sp. 401–405, hier Sp. 402–404.

962 „Ich weiss aus Erfahrung, wie verlegen zuweilen Musiklehrer sind, wenn sie Kinder von sechs bis neun Jahren zu unterrichten haben, um Stücke zu finden, die sich für ihre kurzen und schwachen Finger schicken, und wie unangenehm, ja oft das Lernen verekelnd, es auf der andern Seite für diese kleinen Schüler ist, wenn sie nur Stücke spielen müssen, die zwar den Erwachsenen leicht dünken, ihnen aber dennoch keineswegs bequem genug in die Finger fallen, und daher schwer bleiben; wobey noch hinzukommt, dass sie oftmals weder durch Melodie noch Harmonie sich gehörig empfehlen, weil vieles an ihnen zu schwer, oder für ihre kleinen Finger zu weitgriffig ist, und weggelassen werden muss, wodurch denn das Ganze nicht wenig verliert." AMZ 1800, Sp. 294–296, hier Sp. 295–296.

963 Friedrich Guthmann, *Stufengang des Unterrichts. Bruchstück aus einer noch ungedruckten Methodik des Klavier- und Pianofortespiels*, in: AMZ 1804, Sp. 407–409, hier Sp. 409.

ches mit Fleiß mehr als einmal vorgekommen, und alles sehr weitläufig und der Deutlichkeit halben, einfältig[964], ohne sich einer gekünstelten Schreibart zu bedienen, vorgetragen worden. Ich habe mich also der Deutlichkeit, Einfalt und der zu meinem Zwecke nöthigen Weitläufigkeit beflissen, mich auch nicht genau an einer vorgesetzten ordentlichen Abhandlung gebunden, sondern alles nur so, wie es mir bey einer Selbstinformation nöthig zu seyn vorkam, hingesetzt. Sonderlich habe ich mir bey der Verfertigung gewünschet, daß ich obenbenannten Liebhabern dienlich und verständlich seyn möchte". Aubignys 31 *Briefe an Natalie über den Gesang*, geschrieben von einer Frau für Frauen, für Mütter und für Erzieherinnen, sind denn auch ein Werk, das der Autor einer außergewöhnlich ausführlichen Rezension in der AMZ als „recht eigentlich Wort zu seiner Zeit" lobt, den „leichten und freyern Konversationston" der Briefe findet er im Hinblick auf die Zielgruppe angebracht und die Briefform „nicht übel benutzt".[965]

Adriana Henrika Friedel

Musikunterricht für Kinder und erwachsene Liebhaber gehörte zur Lebensplanung der meisten angehenden Berufsmusiker. Während dann aber die männlichen Kollegen ihre Karriere Richtung Kantoren-, Organisten- oder Musikdirektorenstellen vorantrieben und sich bei ihnen, wenn es irgend ging, das ‚Stundengeben' als berufliches Durchgangsstadium definieren lässt[966], für andere das Unterrichten von Anfängern und Fortgeschrittenen zu einer angesehenen Lebensgrundlage wurde, blieben Frauen in der Regel für den Anfangsunterricht zuständig und hatten nur in seltenen Fällen Möglichkeiten, darüber hinaus tätig zu werden. Dass heute gerade die Frauen bekannt sind, deren Tätigkeit weitere Kreise zog, ist nicht verwunderlich. Auch, dass man in bürgerlichen sittenstrengen Kreisen Clavierlehrerinnen für die Töchter bevorzugte, ist einsichtig, formulierte doch bereits Mattheson in seinem ausführlichen Artikel vom *Lehr-Meister*, dieser dürfe „kein Liebhaber falscher Griffe bey jungem Frauenzimmer"[967] sein.

Zu diesen weiblichen musikalischen Lehrkräften dürfte wohl die „Gesang- und Pianofortelehrerin" Adriana Henrika Franziska Friedel gehört haben. Sie war die Tochter des Schwetzinger Hoftrompeters und Musiklehrers zweier Prinzessinnen Johann Friedrich Friedel. Von den sieben Kindern der Familie waren immerhin sechs hauptberuflich musikalisch tätig. Die hohen Lebenshaltungskosten in Residenzstädten wie Mannheim oder Schwetzingen führten dazu, dass ein Musiker, sobald er im Orchester Fuß gefasst hatte, versuchte, weitere Familienmitglieder hier unterzubringen. Während vier Geschwister erfolgreiche Solistinnen und Solisten

---

964 Gemeint ist „einfach".

965 AMZ 1803, Sp. 837–848 und 853–861, hier Sp. 837 und 838. Eine eingehende Interpretation dieser Rezension findet sich bei Elsberger, S. 224–227.

966 Roske, S. 30.

967 Mattheson, S. 60, *Vom Lehr-Meister*, § 16.

wurden, wird Adriana Henrika Franziska nur bei Gustav Schilling erwähnt, der von ihr schreibt:

Besonderer Erwähnung verdient noch Adriana Henrika Franziska, geboren den 15. Juli 1782 in Schwetzingen, ausgezeichnet als Gesang- und Pianoforte-Lehrerin, welche durch ihr Talent und ihre Liebe zum Lehrfache Hunderte von Schülerinnen aus verschiedenen Ständen, nach einer von ihr gewählten Methode, bildete, die in der Welt zerstreut leben. Leider ward ihre Gesundheit durch Anstrengung in ihrem Berufe geschwächt. Sie lebt jetzt (Sept. 1839) in Zurückgezogenheit zu Heidelberg.

Gustav Schilling, Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften[968]

„Hunderte von Schülerinnen" – eine solche Formulierung findet sich meines Wissens an keiner anderen Stelle. Adriana Henrika Franziska Friedel scheint außerordentlich viel unterrichtet zu haben und zwar – das ist bemerkenswert – nach einer von ihr gewählten Methode. Sie war also in der Lage, eigenständig einen methodischen Weg auszuarbeiten, konsequent zu befolgen und zum Erfolg zu führen. Sie unterrichtete anscheinend ausschließlich Schülerinnen, allerdings aus verschiedensten Ständen, die nun „in aller Welt verstreut leben", was einerseits auf gute Heiraten, andererseits auch auf berufliche Erfolge zurückzuführen sein könnte. Dieser Unterricht hatte aber Folgen – dieselben Folgen wie bei Louise Reichardt: Die Lehrerinnen ermüdeten, ihre Gesundheit litt, und zwar so stark, dass die eine wie die andere das Unterrichten einstellen musste. Dies ist laut zeitgenössischer Darstellung die Auswirkung, wenn eine Frau mehr arbeitet, als es gemäß ihrer Geschlechterrolle für sie passend wäre. Sie ist zwar in ihren Grenzen geblieben, doch sie hat auch eine bestimmte Schwelle überschritten. Sie wird dafür bewundert, muss aber auch die Folgen tragen.

Eine Generalbassschule von 1728

Dass ein Unterrichtswerk einer Frau gedruckt wurde, das scheint in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nahezu undenkbar gewesen zu sein – ähnlich, wie viele Schriftstellerinnen Probleme hatten, ihre Werke zu publizieren. Nur das Schreiben von Briefen und damit auch briefähnlichen Romanen galt als weiblich und genau an diesem Punkt knüpfte Aubigny an. Sich jedoch zu einem methodischen Weg schriftlich zu äußern, hätte vermutlich die sofortige negative Kritik allein an dieser Tatsache heraufbeschworen. Nina d'Aubignys *Briefe an Natalie über den Gesang* bilden das erste, mir bekannte, von einer Frau veröffentlichte Lehrwerk nach einer großen Spanne von Jahren. Immerhin – vom Beginn des 18. Jahrhunderts gibt es einen Generalbasstraktat einer Frau: die anonym überlieferten *Nöthigsten Regeln des*

968 Schilling ENC, Supplement, S. 149.

General-Basses. Einen zeitgenössischen Hinweis auf die Autorin gibt David Kellner, der schreibt: „Uberdem so hat, ehe dann das neue **Heinichensche** Werck zum Vorschein kam, ein etwan 9 jähriges Fräulein, so von sonderbahrem Verstande und guter *education* war, Nahmens **Freudenberg,** eines Heßischen Obristen Tochter, bey ihrem damahligen Hierseyn, ihre in Stockholm erlernte so genannte **Nöthigste Regeln** des *General-Basses* zu Papiere gebracht, und darinne eben dasselbe natürliche *Accompagnement* des Basses observiret, und ist diese ihre Arbeit so beliebet worden, daß viele davon eine nützliche Abschrifft genommen."[969] Das Buch erlebte verschiedenste Auflagen zwischen 1728 und 1742, war also ausgesprochen erfolgreich. Dieser Erfolg war es wahrscheinlich sogar, der Kellner zu seiner eigenen Generalbassschule inspirierte. Es gibt heute zwei Autorenzuschreibungen dieses anonymen Traktates, die eine an Antoinette Philippine Luise Freudenberg – die Kellner sicherlich persönlich bekannt gewesen sein dürfte – die andere an einen nicht genauer bestimmbaren J. F. Andrien.[970] Es gibt jedoch keinen Grund, an Kellners Aussage über die Autorin der ersten Auflage zu zweifeln. Mir liegt eine Kopie dieser Ausgabe von 1728 aus der Berliner Staatsbibliothek[971] vor. Der vollständige Titel lautet *Kurtze Anführung zum General-Bass darinnen die Regeln, welche bey Er-*

---

969 Kellner, S. 29.

970 Siehe RISM B VI.1, S. 330 und B VI.2, S. 945–946: 1. *Kurtze Anführung zum Generalbass, darinnen die Regeln, welche bey Erlernung des General-Basses zu wissen nöthig, kürtzlich und mit wenig Worten enthalten. Allen Anfängern des Claviers zu nützlichem Gebrauch zusammen gesetzt*, Leipzig 1728, erhaltene Exemplare in: CS-Pu (ohne Autorenzuschreibung), D-Bds, GB-Lbm (J. F. Andrien zugeschrieben), US-Bpm (unleserliche Autorenzuordnung, möglicherweise aus dem 18. Jh.); 2. Zweyte Edition, Leipzig 1733, erhaltene Exemplare in: CH-SO (enthält eine nicht nachvollziehbare Zuschreibung eines früheren Bibliothekars an J. F. Andrien), D-Bds, D-Dl, D-LEm (Zuschreibung: Freudenberg, ohne Vornamen), D-Mbs (Zuschreibung: Freudenberg, ohne Vornamen), D-NB (Zuschreibung: J. F. Andrien), DK-Kk, F-Pc, S-Skma, US-NH (G. F. Andrien zugeschrieben), US-NYp (Zuschreibung: Fräulein von Freudenberg und F. F. Andrien), US-Wcm; 3. *Kurtze und gründliche Anleitung zum Generalbasse, worinne die zu dieser Wissenschaft nöthige Regeln kürtzlich und deutlich enthalten. Denen Liebhabern des Claviers absonderlich aber den Anfängern desselben zum Nutzen aufgesetzt*, Leipzig 1744, 3. und verbesserte Auflage, erhaltene Exemplare in: A-Wn (ohne Autorenzuschreibung), B-Bc (ohne Autorenzuschreibung), CH-Bu, CH-Gu, D-G (ohne Autorenzuschreibung), D-MH (J. F. Andrien zugeschrieben), D-Kk, GB-Lbm (ohne Autorenzuschreibung), US-R (ohne Autorenzuschreibung), US-Wcm; 4. Verb. Auflage, Augsburg 1749, erhaltene Exemplare in: A-Gu, A-Wgm, CS-Pnm, D-F (Zuschreibung an J. A. Andrien), D- Mbs (Zuschreibung: Freudenberg, ohne Vorname), D-Rp (ohne Autorenzuschreibung), GB-Cu (Fräulein von Freudenberg zugeschrieben); 5. *Anleitung zum Generalbass*, 4. und verbesserte Auflage, Leipzig 1752, erhaltene Exemplare in: A-Wgm, B-Br, D-BEU, D-Rp (ohne Autorenangabe), F-Sn. Der Text bleibt in den Ausgaben von 1728, 1733, 1744, 1749 und 1752 gleich. Frdl. Auskunft von Herrn Dr. Reinald Ziegler.

971 SBB Signatur Mus. Ga 152 Rara.

lernung des General-Basses zu wissen nöthig, kürzlich und mit wenig Worten enthalten. Allen Anfängern des Claviers zu nützlichem Gebrauch zusammen gesetzt. Das Buch ist einer „Mademoiselle Jeanne Eleonore Wolff“ gewidmet. Das Vorwort stellt fest, dass es „heut zu Tage was gantz gemeines werden [will], daß das Frauenzimmer in *der Music studiret*“, was laut Aussage der Autorin häufig getadelt wurde. Sie verteidigt jedoch diese Tatsache damit, dass nicht alle „die Music zum Deck=Mantel ihres Bösen“ (also wider ihr Geschlecht) gebrauchen und „eine wohleingerichtete Erziehung, und der Eltern weise Sorgfalt die *Pietät* im Tugend=Register“ dafür sorgen, dass dieser „Mißbrauch“ nicht vorkommen wird.[972] Zum Literaturspiel auf dem Clavier gehört aber unbedingt auch die Kenntnis des Generalbasses, dessen wichtigste Regeln das Büchlein enthalten soll. Es soll dabei komprimierter sein als die zahlreichen bisher erschienenen Traktate und sich auf das Unentbehrliche beschränken. Außerdem richtet es sich explizit an Anfänger des Generalbasses.[973] Diese Zielsetzung macht es besonders für Mädchen und Frauen geeignet, die in der Regel geringere musiktheoretische Grundkenntnisse besaßen als Jungen. Durch die Kürze der Regeln, die für eine weniger komplexe und dabei kompaktere Darstellung sorgt, soll der Geist weniger belastet werden.

In vier Kapiteln geht es um die Definition und Ableitung des Wortes „Generalbass“, um Intervalle, Akkorde, Umkehrungen und Bezifferungen, Modulationen und das Akkompagnement ohne vorgegebene Bezifferung. Das fünfte Kapitel ist mit „Vom Accompagnement, und was sonst bey dem General-Bass annoch zu mercken“ überschrieben. Hier werden Stimmführungen, Unisonospiel, Dynamik im Verhältnis zu den Solostimmen, Häufigkeit der Akkorde, die Höhe der Aussetzung und das Timing besprochen. Nichts davon fällt aus dem Rahmen der bekannten zeitgenössischen Werke. Interesse weckt noch eine Stelle im ersten Kapitel. Hier werden die Eigenschaften aufgezählt, welche zum Generalbassspielen erforderlich sind: „ein gutes *Naturell*, und daß einer rechte Lust, Begierde, und Gefallen an der *Music* habe, denn wo dieses nicht ist, da wird es gemeiniglich auch am Fleise, als einem der größten *Requisitorum* fehlen, und wo kein rechter Fleiß ist, wird auch nichts gründliches erlernet.“[974] Motivation ist also grundsätzlich wichtig für erfolgreiches Lernen.

Worauf beruhte der außergewöhnlich große Erfolg dieses Traktates? Wurde er hauptsächlich von Frauen erworben? Wir wissen es nicht. Ein Exemplar der zweiten Edition von 1733, das heute in der Kantonsbibliothek Solothurn aufbewahrt wird, gehörte 1743 einem Pater Oswald Albert, Franziskaner in Schwäbisch Gmünd, später Anton Müller, Conventuale in Solothurn (eventuell auch ein Franziskaner). Anschließend kam es in die heutige Kantonsbibliothek.[975] Das Fräulein Freudenberg jedenfalls scheint mit neun Jahren schon recht gebildet gewesen zu

---

972 Freudenberg, Widmung.

973 Freudenberg, *Vorbericht*.

974 Freudenberg, S. 8.

975 Frdl. Auskunft von Herrn Hans-Rudolf Binz, Kantonsbibliothek Solothurn.

sein und vielerlei Künste beherrscht zu haben, außerdem mit den Werken anderer Autoren bekannt gewesen zu sein – dies zeigt ihr Verweis auf Johann David Heinichens *Gründliche Anweisung zur Erlernung des General-Basses*, erschienen 1728.[976] In solch jungen Jahren unterrichtete seinerzeit auch Johann Mattheson. In seiner Biografie heißt es, dass er „bey so zartem Alter, 1690 [...] als ein neun=jähriger Knabe [...] schon damahls (wenn er aus der Schule kam) einiges vornehmes und schönes Frauenzimmer unterrichtete“[977]. Dem zufolge wären die Leistungen des Fräuleins von Freudenberg vielleicht gar nicht so außergewöhnlich, wie es heute scheinen mag.

Clementine Andrées „Fröhlicher musikalischer Gesellschafter“

Eine Veröffentlichung aus späterer Zeit ist mir bekannt, von einer Frau herausgegeben und für die Jugend gedacht. Es handelt sich um eine *Fröhlicher musikalischer Gesellschafter für die Jugend* betitelte Sammlung einer gewissen Clementine Andrée. Das in Meißen gedruckte Werk ist, ebenso wie jegliche Information über seine Autorin, heute offenbar verschollen. Immerhin erhielt es seinerzeit eine ausführliche Besprechung in der AMZ. „Die Herausgeberin, welche, so viel Ref. weiss, in Dresden Unterricht im Klavierspiel giebt, mag bey diesem Geschäft, wie andere Lehrer, die Erfahrung gemacht haben, dass es schwer hält, noch ziemlich kleine Kinder, vornämlich wohlhabender Familien, (wo es viele andere Vergnügungen giebt, und Zerstreuungen nicht fehlen,) und die nicht ausserordentliche Anlagen, mithin nicht ausserordentliche Neigung zur Musik besitzen, doch aber von dieser Kunst etwas für’s Haus lernen sollen – aufmerksam und fleissig zu erhalten, besonders auch sie zum freywilligen Ueben des in den Stunden Erlernten zu bewegen; und dass man Letzteres fast gar nicht, Ersteres bey weitem nicht immer, auch bey allem Lehrtalent, erreicht, wenn das, was die Kinder spielen sollen, nicht für sie, als Kinder, und eben solche Kinder, vielen Reiz hat. Deswegen mag sie nun eben eine solche Sammlung ganz kleiner, mannigfaltiger und sehr leicht auszuführender Sätzchen, von denen die meisten eben *dieses* Reizes (vornämlich für Mädchen,) gewiss nicht ermangeln, veranstaltet haben; und gehet man in diese Ansicht, als entscheidend, überhaupt ein – wie man es unter gewissen gegebenen Umständen wol muss – so wird man den richtigen Blick und die zweckmässige Wahl der Herausgeberin loben, auch gar mancher Lehrer, der nun einmal jenen Umständen sich unterwerfen muss, ihr für dies Hülfsmittel in seiner Noth danken.“[978]

---

976 Freudenberg, S. 6.

977 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler &c. Leben, Wercke, Verdienste, &c. erscheinen sollen*, Hamburg 1740, R Kassel-Basel-Paris-London 1969, S. 188.

978 Recension zu *Fröhlicher musikal. Gesellschafter für die Jugend, herausgegeben v. Clementine Andrée* in: AMZ 1816, Sp. 108–109.

Thematisiert werden Übe- und Motivationsprobleme. Als besonders geeignet für Mädchen sei die Sammlung, heißt es, da die enthaltenen Stücke kurz, abwechslungsreich und sehr leicht seien. (All diese Attribute forderte Walter von Literaturstücken für Kinder.) Weiter heißt es zum Inhalt der Sammlung, das „Werkchen" enthalte auch Lieder zu einem „Kinderschauspiel von Moriz Salomo, *die Ueberraschung",* mehrere „hübsche" Modetänze, „muntere Kinderliedchen" und außerdem einen Marsch, „wobey ein Knabe [!] sehr leicht die Trommel schlagen kann, (kein übles Mittel, zugleich den Sinn für Rhythmus und das Taktgefühl zu schärfen)".[979] Das Werk versteht der Rezensent als Materialsammlung, aus welcher die Lehrkraft die für das jeweilige Kind geeigneten Stücke heraussuchen soll, nicht etwa als einen „methodischen Cursus" wie die Generalbassschule des Fräuleins von Freudenberg. Die Sammlung erscheint dann geeignet, wenn die Lehrenden „solcher Hülfsmittel" zum Unterrichten bedürfen (bereits eine Klassifizierung der Lehrkräfte?). Ein Werk also für Leute, die selbst derartige Literatur nicht zu schreiben vermögen und nicht in der Lage oder willens sind, an vielen Stellen geeignete Übungsstücke zusammenzusuchen, eine Sammlung an Literatur, die erfreut und unterhält, besonders diejenigen, die vielleicht nicht die rechte Lust zum Clavierspiel, zum Üben haben und darum viel Ergänzendes zum „methodischen Cursus" brauchen. Ein solches Repertoire war gesucht und wird als wichtig vermerkt. Hingegen – so Daniel Gottlieb Türk in seiner Clavierschule – gibt es „einige sonst verdiente Männer", welche „das Gegentheil [rathen]: allein wahrscheinlich haben sie nur sehr wenige Anfänger, oder doch nur solche unterrichtet, welche mit außerordentlichen Talenten einen unermüdeten Fleiß verbanden; und bey diesen muß man freylich eine Ausnahme machen. Haben aber alle die, welche etwas Musik lernen wollen, die genannten Eigenschaften? Will nicht jeder Lernende, oder doch der größere Theil derselben, bald das Vergnügen haben, etwas spielen zu können? Wird nicht eben dadurch, daß er bald einige Stücke nach seiner Art vortragen kann, die Lust zum Lernen ungemein unterhalten? Sollte das noch der Fall seyn, wenn man ihn gleich anfangs mit schweren Stücken martert?"[980]

Zu diesen Freuden gehören in der Sammlung Clementine Andrées nicht nur Lieder, kindgerechte Stückchen und Rhythmusbegleitung, sondern „Einiges auch für drey, Einiges für vier Hände". Auf das Vierhändigspiel, das immer beliebter wurde (woran die beiden Geschwister Mozart nicht unschuldig waren), kam bereits Milchmeyer zu sprechen.

Möglichkeiten des Lernens für Kinder und Frauen

Nicht nur für Kinder, auch für die zahlreichen Liebhaberinnen und ihre Bedürfnisse gab es vermehrt Unterrichtsmaterialien. Noch im 17. Jahrhundert, im Jahr 1687, erschien in Ulm Daniel Speers *Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst* mit einem Anhang, der überschrieben ist mit „Hierbey

979 Ebd., hier Sp. 109.
980 Türk, S. 12.

kommt aber auch noch eine leichte *Information* deß *Claviers* vor das Fraun=Zimmer“ (in der späteren Ausgabe von Speers Werk aus dem Jahre 1697[981] ist dieser Anhang nicht mehr enthalten). Speer richtet diese Seiten an ein „Hoch-Adeliches Fräulein“, welches das Clavierspiel, wie die meisten Frauenzimmer, zur „Gemüths Belustigung etwan erlernen“ möchte. Aufgrund dieser Zielsetzung stellt Speer fest, dass es ausreiche, den Frauen die fünf Notenwerte Ganze, Halbe, Viertel, Achtel und Sechzehntel beizubringen „und die Buchstaben ihnen sowol im *Discant* als *Bass*-Schlüssel darunter [zu] setzen“. Solmisation soll unterbleiben, man verwende stattdessen die (auch heute üblichen) Tonnamen: „Da man dann zum Erkantnus des *Cavirs* den *Incipienten* solche Buchstaben mit Pappirichen pflegt auf das *Clavir* aufzuzeichnen.“ Auch die Schlüsselzahl sollte beim Unterricht für Frauen auf einen C-Schlüssel (erste Linie) und den Bassschlüssel (vierte Linie) eingegrenzt werden. Sollten andere Schlüssel vorkommen, „kan ja der *Informator* solche / in den ihr bekant gemachten [...] absetzen“ – von eigenständigem Lernen also keine Spur. Wie fast alle Themenbereiche der Musiktheorie eingeschränkt sind, sollen Frauen auch nur wenige Taktarten erlernen müssen und zunächst mit zweistimmigem Spiel beginnen. Erst nach und nach können Mittelstimmen zu Diskant und Bass hinzugegriffen werden. Als Repertoire verwende man „kurtze *Choral*-Gesänge / *Arien, Ballet, Couranten, Gavotten* oder *Sarabanden*“, also keine kontrapunktischen Kompositionen. „Wann nun die *Incipientin* das *Clavir* zimlicher massen im Griff oder in der Faust“ habe, so soll mit dem Generalbass begonnen werden. Dieser gehört also auch in dieser ‚Schmalspurausbildung’ unweigerlich dazu.[982]

100 Jahre später war die Publikationsbreite enorm gestiegen. Musikjournale erschienen, etwa ein in der *Musikalischen Realzeitung* beschriebenes *Journal de Mus. pour les Dames*[983] sowie die ebenfalls dort angepriesene *Bibliothek der Grazien*, eine „Monatschrift für Liebhaberinnen und Freunde des Gesangs und des Klaviers“.[984] Die AMZ pries im Jahr 1802 ein *Musikalisches Damen-Journal* an, welches dem „Bedürfnis“ der „Liebhaber und Freundinnen sanfter Melodien, des Pianoforts und Klaviers“ nachkommen und Stücke, welche „ungekünsteltes Gefühl und wahren Geschmack zu verbinden suchen“ vierteljährlich veröffentlichen wollte.[985]

---

981 Daniel Speer, *Grund-richtiger Unterricht der musicalischen Kunst oder Vierfaches musicalisches Kleeblatt*, Ulm 1697.

982 Daniel Speer, *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst, wie man füglich und in kurtzer Zeit Choral und Figural singen, den General-Bass tractiren, und Componiren lernen soll. Denen Lehr- und Lernenden zu beliebigem Gebrauch*, Ulm 1687, SBB, Signatur 2 an: Mus. Ant. Theor. Q 17, S. 124–132.

983 Siehe MRZ 1789, Sp. 400.

984 Siehe MRZ 1788, Sp. 158–160; MRZ 1789, Sp. 8, 399.

985 AMZ 1802, Intelligenzblatt, S. 47–48.

Die sich rasch entfaltende bürgerliche Musikkultur erhöhte den Bedarf an Lehrerinnen und Lehrern, institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten ließen jedoch in Deutschland noch lange auf sich warten. Hier war man besonders vom Pariser Modell, dem *Conservatoire de Musique et de Déclamation* begeistert, denn „aus der Sicht der Verhältnisse in Deutschland betrachtet, grenzte es ans Wunderbare und Phantastische“[986], wurden dem *Conservatoire* doch „nur solche Lehrenden und Lernenden zugeführt, die als die besten und talentiertesten galten“[987]. Fachzeitschriften wie die AMZ berichteten immer wieder über dies Institut und lobten die Leistungsfähigkeit der Gesangs- und Instrumentalklassen und ganz besonders das Pariser Ausbildungsprogramm. Die am *Conservatoire* verwendeten Lehrwerke galten als vorbildlich und wurden in Deutschland, wo es an derartigem Material mangelte, bevorzugt eingesetzt. Allerdings wollte man im deutschsprachigen Raum nicht etwa das Pariser Institut kopieren. Dies verbot, wie Sowa es ausdrückt, „schon vaterländischer Stolz“[988]. So schlug man bei den frühen Institutsgründungen wie in Prag (1811) und Wien (1817) andere Wege ein, die Frauen vom Instrumental- und Theorieunterricht überwiegend ausschlossen.[989]

Allgemein war die musikalische Ausbildung bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts wenig reglementiert. Sie lag zu großen Teilen in den Händen von privaten Lehrkräften, die in der Regel Einzelunterricht erteilten. Wer etwas lernen wollte, stellte sich seinen eigenen Lehrplan nach Interessen und Möglichkeiten zusammen. Für Frauen gab es dabei einerseits manche Probleme – sie konnten zum Beispiel nicht so leicht reisen wie Männer – andererseits war es gerade diese NichtRegelung, die Tatsache, dass es keine offiziellen Berufsabschlüsse gab, die hätten verlangt und vorgewiesen werden können, die ihnen einige Nischen ließ. In der Frühzeit der Konservatorien waren die dort Lernenden nicht älter als 16 Jahre alt. Die Elementarklassen dienten der Dilettanten- wie der Berufsmusikerausbildung. Auch in den Instrumentalklassen unterschied man nicht zwischen Liebhabern und zukünftigen Professionellen.[990] Mädchen stand neben den Gesangsklassen der Clavierunterricht offen, außerdem konnten sie ergänzend musiktheoretische Grundkenntnisse erlangen. Ähnlich waren auch einige private Schulen aufgebaut, die von Frauen ins Leben gerufen und geleitet wurden: die Mädchenerziehungsanstalt von Elise Müller in Bremen, die von 1804 bis 1820 bestand, die Musikschule der Maria Theresia Para-

---

986 Sowa, S. 44.

987 Sowa, S. 46.

988 Sowa, S. 45.

989 Ab 1815 gab es in Prag eine besondere Abteilung, die „Bildungsschule für Sängerinnen und Sänger“, welche den ersten Zugang zu einem Musikstudium für Frauen im deutschen Raum ermöglichte. Für Jungen bedeutete das Studium an den Konservatorien die Vorbereitung auf eine berufliche Laufbahn als Musiker, für Mädchen die als Opernsängerin, ansonsten erlernten sie lediglich die für Chorgesang und familiäres Musizieren benötigten Elementarkenntnisse. Siehe Hoffmann IAM.

990 Hoffmann IAM.

dis in Wien (1808 bis 1824) oder die bereits beschriebene Musikschule Louise Reichardts in Hamburg (etwa 1814 bis 1826). Jede Schule war individuell von ihrer Leiterin geprägt und stand in engem Zusammenhang mit den persönlichen Fähigkeiten ihrer Gründerin sowie den örtlichen Gegebenheiten.

Zwei weitere Schulleiterinnen möchte ich an dieser Stelle beschreiben: Sophia Häßler und Maria Antonia Nicolay. Bei diesen beiden handelt es sich zwar nicht um eigens zu musischen Zwecken eingerichtete Schulen, jedoch um Mädcheninstitute, in denen Musik durch die eigenen Interessen ihrer Gründerin beziehungsweise Leiterin eine Rolle spielte. Sowohl Sophia Häßler als auch Maria Antonia Nicolay waren zur Zeit der Schulleitung bereits in fortgeschrittenem Alter.

Das „Häßlersche weibliche Erziehungs-Institut" in Erfurt

Der Lebensbericht der Sängerin Sophia Häßler, geborene Kiel, liest sich spannend wie ein Roman. Die Erfurterin Helga Brück, die im Jahr 2003 eine Studie zu den Eheleuten Häßler vorlegte[991], bezeichnet sie als „Sophia die Starke". Familie Häßler litt unter beständigen Geldsorgen. Sophia unterstützte ihren Mann, den Komponisten und Claviervirtuosen Johann Wilhelm Häßler, bei all seinen Geschäften sowohl in der Fabrik als auch bei den 1780 von ihm gegründeten Erfurter „Öffentlichen Winterkonzerten" und der vier Jahre später ins Leben gerufenen musikalischen Leihbibliothek. Sie scheint die in Geldangelegenheiten Gewieftere gewesen zu sein. Als Johann Wilhelm Häßler im September des Jahres 1790 Erfurt verließ, um im Ausland mit Konzerten und Unterricht Geld zu verdienen, leitete Sophia Häßler zunächst von 1791 bis 1796 die Winterkonzerte in eigener Regie, führte auch die Leihbibliothek weiter, folgte dann ihrem Mann nach Moskau, kehrte aber ein Jahr später ohne ihn nach Erfurt zurück. Ende 1802 gründete sie in ihrem Haus eine Privatschule mit Pension für junge Mädchen, das sogenannte „Häßlersche weibliche Erziehungs-Institut". Der Unterricht erfolgte in den Fächern Sittenlehre, Geschichte, Geografie und Naturgeschichte (erteilt von Johann Wilhelm Krause), in Musik und Clavierspiel (von Musikdirektor Michael Gotthart Fischer), im Schönschreiben und Zeichnen (von Herrn Hasse), in Französisch (von Herrn Pinel), im Nähen, in Musik und Rechtschreibung (von Sophia Häßler selbst), im Kleidermachen und Lesen (von Rosine Nehrlich, einer Tochter Sophia Häßlers), im Sticken und Zeichnen (von Fräulein Messerschmied) sowie im Nähen (von Fräulein Schudrof). Rosine Nehrlich erinnerte sich: „Zwanzig junge Mädchen kamen aus der Stadt täglich zur Mutter von früh 8 Uhr bis abends 6 Uhr, nur die Mittagsstunde war frei. Nun kamen auch auswärtige Pensionärinnen, und ich war den ganzen Tag mit allen in verschiedenem Unterricht beschäftigt. Das Kleidermachen hatte ich durch mich selbst gelernt, indem ich unsere alten Kleider zertrennte und Muster danach schnitt, ich erfand aber auch manche Verbesserungen, die nachgemacht wurden. [...] Unser Möbelment war sehr einfach, unter anderem ein Tisch von weichem Holz, den dein Vater [der Schwiegersohn Sophia Häßlers] selbst lakierte, wir waren aber glücklich in

991 Brück.

unserer einfachen Einrichtung. In einer Auction hatte ich einen Spiegel erstanden für 3 Taler, damit war dein Vater gar nicht zufrieden, er meinte, der sei etwas ganz Unnötiges. Der Spiegel war aber gekauft, und ich habe ihn jetzt noch.“[992]

Leider gibt es über den Musikunterricht Sophia Häßlers keine genaueren Angaben. Da der Musikdirektor Fischer Musik und Clavierspiel unterrichtete, könnte man, so auch Helga Brück, schlussfolgern, sie selbst habe hauptsächlich Gesang und vielleicht die Anfangsgründe des Clavierspiels unterrichtet.[993] In den Jahren 1806 und 1807 musste das Institut geschlossen werden. Erfurt war von Napoleon besetzt und die Eltern mochten ihre Töchter nicht in das Institut schicken. Nach der Wiederaufnahme des Schulbetriebs übernahm im Jahr 1815 Rosine Nehrlich (ca. 1781–1861) das Institut. Zwei ihrer Töchter wiederum unterrichteten später an der Höheren Töchterschule in Erfurt.

Die Schulleiterin Maria Antonia Nicolay

Eine weitere Schulleiterin war Maria Antonia Nicolay, geborene Cappes. Als Witwe des fürstlich falmischen Leibarztes und Rates Friedrich Christian Nicolay widmete sie ihr Leben dem Erziehungsgeschäfte. Sie komponierte für ihr Instrument, das Clavier und wird wohl Privatstunden gegeben haben, denn im Jahr 1819 übernahm sie die Leitung der „Privatschule für Mädchen gebildeter Stände“ in Münster, welche bereits seit 1690 existierte. Es handelt sich um das heutige Annette-von-Droste-Hülshoff-Gymnasium.[994] In einer Beilage zum *Westfälischen Merkur* vom 4. September 1823 wurde der Lehrplan der Schule veröffentlicht: Der Unterricht umfasste wöchentlich je fünf Stunden Deutsch und „Händearbeit“ (Handarbeiten), vier Stunden in Französisch und je drei Stunden Religion, Geschichte, Geografie, Haushaltsführung und Rechnen. Zeichenunterricht musste ebenso wie die Stunden in Musik, Gesang und Tanz gesondert bezahlt werden: „Diejenigen, welche Unterricht in [Instrumental-] Musik, Gesang und Tanz wünschen, können auch diesen erhalten. [...] Musik, Zeichnen, Tanz=Unterricht gegen besondere Zahlung.“[995] Der Schulunterricht fand vormittags von neun bis zwölf und nachmittags von 14 bis 17 Uhr statt und kostete 24 Reichstaler; es war allerdings auch möglich, nur den Vormittagsunterricht zu besuchen. Acht Mädchen konnten in der Schule aufgenommen werden, in der sie wie in einem Internat lebten. Man wird davon ausgehen können, dass Maria Antonia Nicolay zumindest einen Teil des Musikunterrichts selbst übernahm und dass, da sie selbst für Clavier komponiert hatte, auch dies Instrument bei ihr erlernt werden konnte.

1829 zog Maria Antonia Nicolay, so weiß der Lexikograf Raßmann, nach Düsseldorf, „war darauf 20 Jahre Vorsteherin an der Höhern Töchterschule von St. Leo-

---

992 Aufzeichnungen der Frau Rosine Nehrlich geb. Häßler, angehängt an Bio-Häss.

993 Frdl. Auskunft von Helga Brück. Die meisten Angaben dieses Kapitels gehen zurück auf ihr Kapitel *Sophia die Starke* in: Brück, S. 93–98.

994 Siehe http://www.muenster.org/annette/mehr.htm, eingesehen am 20. 1. 2005.

995 Westfälischer Merkur 4. 9. 1823, S. 941–944, hier S. 944.

nard in Aachen und starb daselbst am 24. October 1855“.[996] Die Stellung in Aachen, welche sie am 1. Juli 1827 angetreten hatte und die mit einer deutlich besseren Bezahlung als die Münsteraner verbunden war, ist auf ihre dortigen Erfolge zurückzuführen, die sich weit herumgesprochen hatten. Am 1. Oktober 1846 trat sie in Ruhestand und scheint die restlichen Jahre ihres Lebens in Aachen verbracht zu haben.[997]

Der weitaus größte Teil der Clavierlehrerinnen des 18. Jahrhunderts war in der Ausbildung von Kindern und von Liebhaberinnen tätig. Die Qualität ihres Unterrichts war, da es für diesen Beruf keine geregelte Ausbildung gab, neben persönlicher Eignung stark abhängig von der musikalischen Ausbildung, welche die Lehrerin selbst als Kind genossen hatte, und dies nicht nur in spieltechnischer Hinsicht, sondern auch in Bezug auf musiktheoretisches Wissen.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts, als ein kindgemäßer Unterricht immer mehr in den Mittelpunkt der pädagogischen und methodischen Überlegungen rückte, konnten sicherlich viele einfallsreiche, fantasiebegabte junge Frauen durch ihr Engagement einiges an fachlicher Bildung wettmachen, wenn sie als Gouvernante oder Erzieherin in einem Haushalt angestellt waren. Auch in reiferen Lebensjahren konnte sich die Befähigung zum musikalischen Unterricht etwa an einer Mädchenschule positiv auswirken.

Besonders Töchter aus Musikerfamilien, deren Musiklernen meist nicht in den Grenzen der Frauenrolle geblieben war und die oft über wesentlich fundiertes Wissen verfügten, waren in der Lage, auch anspruchsvollen Clavierunterricht zu erteilen und bildeten somit den zukunftsweisenden Kern dieser neuen Berufsgruppe.

---

996 RaßmannNF, S. 155.

997 Über Maria Antonia Nicolays Arbeit in Aachen in: *300 Jahre höhere Mädchenbildung an St. Leonhard Aachen 1626–1926*, Aachen 1926, frdl. Auskunft von Margarethe Dietzel, Stadtarchiv Aachen.

3 Lebens- und Arbeitsbereiche

3.1 Unterrichtende Virtuosinnen und Werbung in eigener Sache

Dass sowohl reisende als auch ortsansässige Instrumentalvirtuosen unterrichteten, ist in der Männerwelt ein bekanntes Phänomen. Als Werbung war der hervorragende Ruf des Künstlers völlig ausreichend. Zu Johann Sebastian Bach reisten interessierte und begabte Clavierspieler, lebten in seinem Haushalt und erlernten bei ihm Instrumentalspiel und Komposition. Johann Wilhelm Häßler wurde in Kurland gebeten zu bleiben und seine Frau schreibt in den Lebenserinnerungen dazu: „Die Herzogin von Kurland hatten wir zweimal bei dem Koadjutor kennen gelernt. Sie war eine enthusiastische Verehrerin von meines Mannes Kunst, und so wurde er auch von ihr mit der grössten Freundlichkeit empfangen. ‚Von mir', sagte sie ‚kommen Sie sobald nicht fort! Sie müssen wenigstens einen Monat bei uns bleiben und mir und meiner Tochter Unterricht geben.'"[998] Ihr Ansehen als Instrumentalist verschaffte diesen Musikern, auch wenn sie in festen Stellungen gebunden waren, Schüler auf dem freien Markt. Ähnliches gibt es auch von einigen Virtuosinnen zu berichten: z. B. von Nanette von Schaden, Josephine von Flad, Josepha Müllner-Gollenhofer und Dorette Spohr. Wie so viele ihrer Kolleginnen werden sie sich selbst nie als hauptberufliche Lehrerin gesehen haben, dennoch hinterließ ihre Lehrtätigkeit Spuren, die bis auf den heutigen Tag nachvollziehbar sind. Ihre virtuosen Fähigkeiten und ihre eigenen Ansprüche gaben ihnen die Möglichkeit zu hoch qualifizierter Unterweisung. Ihre Haupteinnahmequelle aber, so davon gesprochen werden kann, lebten sie doch alle an der Seite gut verdienender Ehemänner, lag im künstlerischen Bereich.

Josepha von Flad

Josepha von Flad genoss einen ausgezeichneten Ruf als Virtuosin und „Musikkennerin" – sie besaß ein großes musiktheoretisches Wissen. Ihre Kompositionen für verschiedenste Besetzungen erschienen unter ihrem Ehenamen, Flad, außerdem erteilte sie Musikunterricht. Zu ihren Schülern zählte der spätere Komponist und Claviervirtuose Rudolf Schachner (1816–1896), dem sie einen Kanon für Klavier widmete.[999] Bekannt ist zudem, dass sie nach 1817 den jungen Adolph Henselt [Hänselt] ausbildete. Dieser wurde in späteren Jahren ein erfolgreicher Musikpädagoge. Sätze wie: „Es kömmt bei uns weniger auf glänzendes Vorspielen als auf gründliche Schule an" oder „Eine Leistung kann noch so elementar sein, so darf sie doch nie der Richtigkeit entbehren"[1000] könnten durchaus auf Eindrücke seiner ersten

---

998 Bio-Häss.

999 Siehe Garvey Jackson, S. 158.

1000 Nach Oskar Stollberg, *Adolph (von) Henselt*, in: MGG 1962, Bd. 6, Sp. 168–172, hier Sp. 171.

Lehrerin Josepha von Flad zurückgehen. Diese erteilte, zumindest in Adolph Henselts Fall, den Anfangsunterricht. Beide ihrer namentlich bekannten Schüler entwickelten sich in späterer Zeit zu anerkannten professionellen Musikern. Josepha von Flad legte also den erforderlichen soliden Grundstein für eine solche Karriere. Dies spricht für einen Anfangsunterricht auf hohem Niveau.

Nanette von Schaden

Nanette von Schaden ist aus der Beethoven-Bibliografie bekannt. Gleich zwei persönliche Besonderheiten sind mit dieser Künstlerin verknüpft: Sie war ein uneheliches Kind und sie trennte sich in späteren Jahren von ihrem Mann. Im Jahr 1789 erschien in der *Musikalischen Realzeitung* ein Bericht aus Würzburg über „Demoiselle Füglein Tochter des Herrn Hofkammerraths und Oberjägers Füglein", ein 14-jähriges Mädchen, das seit vier Jahren mit ihren Auftritten in den Winterkonzerten auf sich aufmerksam machte: „In jedem Jahre gewinnt sie mehr Beifall und erregt mehr Verwunderung, um so mehr, da sie ganz ohne Meister ist, und ihre Musikalien alle für sich einstudieren muß, sie ließt besser als mancher Musiker von Profeßion, vom Blatt. Könnten sich ihre Eltern entschliessen, dieselbe auf einige Zeit von sich zu entfernen, und der Direktion einer Frau von Schaden, berühmten Klavierspielerin zu Augspurg, die sie ganz lieb gewonnen, und sich selbst erbotten ihre Meisterin zu werden, oder eines Abbe Sterkels zu Mainz, der sich gleichfalls dazu anheischig machte, zu übergeben, so würde sie vertraulicher mit dem wahren Ausdruk und nöthigen Gefühle werden, und sich zu einer der grösten Klavierspielerinnen bilden."[1001]

Offenbar hatte Dem. Füglein also der berühmten Nanette von Schaden vorgespielt und diese sich selbst erboten, dem Mädchen Unterricht zu erteilen. Es drehte sich hier nicht etwa um Grundtechniken des Clavierspiels, sondern um die Vermittlung des „wahren Ausdrucks", der „nötigen Gefühle", also der allerletzten Feinheiten des Spiels. Gleichzeitig kann man feststellen, dass die Zeitgenossen fest davon ausgingen, dass Nanette von Schaden Stunden gäbe – möglicherweise nicht nur ein Zeichen dafür, dass dies allgemein üblich war, sondern eben auch, dass bekannt war, dass dieser oder jene bereits Unterricht bei ihr gehabt habe.

Nanette von Schadens Ruhm war weit verbreitet. So heißt es bei Gerber, dass sie „nach wiederholten Versicherungen von mehrern Zeugen für die größte Klavierspielerin erklärt wird, welche selbst die Pariserinnen übertreffen und an Fertigkeit und Sicherheit vielleicht keinem Virtuosen nachstehen soll".[1002] Und Schubarth rühmte sie mit folgenden Worten: „Zwar ist die musikalische Geschichte keine Dilettantengeschichte; wenn sich aber blosse Liebhaber zu der Höhe emporschwingen, wie die Frau von Schad; so verdienen sie nicht nur bemerkt, sondern auch angepriesen zu werden. Sie ist eigentlich eine Schülerinn von Beeke; spielt aber weit geflügelter als ihr Meister, und in mehreren Stylen. Ihre Hand ist glänzend, und gibt dem

---

1001 MRZ vom 14. 1. 1789, Sp. 93–94.

1002 Gerber NL.

Clavier Flügel."[1003] Schubarth kritisierte an ihr allerdings auch in seinen Augen typisch weibliche Fehler wie fehlende Taktfestigkeit und Gefühl. Ein interessanter Kontrast zu der Aussage der *Musikalischen Realzeitung*. Wie so oft weiß man nicht, wem man Glauben schenken soll: den enthusiastischen Lobreden, denen vielleicht auch ein gutes Quäntchen Nachsicht ob des weiblichen Geschlechts zugrunde lag, oder den kritischen Äußerungen, die vielleicht auch auf der persönlichen Sichtweise des Schreibenden beruhen, Frauen seien für andere Dinge als öffentliche Konzertauftritte geschaffen.

Dass sich Nanette von Schaden des Öfteren und auch in späteren Jahren jungen Talenten widmete, zeigt ein Bericht aus der AMZ über ein weiteres ‚Wunderkind', den Knaben Leon de St. Lubin. Er trug im Jahr 1821 zusammen mit Nanette von Schaden eine Komposition für Pianoforte und Violine vor: „Concertante für Pianoforte und Violine, vorgetragen von Dem. Schad, und dem jungen Virtuosen, dessen schönes Talent früher Spohr auszubilden angefangen, und der jetzt, unter einer solchen sichern Leitung [gemeint ist sein Lehrer, ein Herr Professor Böhm] für die Zukunft herrliche Früchte hoffen läßt."[1004] Zum Zeitpunkt dieses Artikels lebte Nanette von Schaden, von ihrem Mann seit den 1790er Jahren getrennt, in Regensburg.

Josepha Müllner-Gollenhofer

Das Phänomen, dass der Ruf der Künstlerin sie als Lehrerin attraktiv machte, zeigt sich ganz besonders ausgeprägt am Beispiel der k. k. Hofharfenmeisterin Josepha Müll(n)er-Gollenhofer. In den *Vaterländischen Blättern für den Österreichischen Kaiserstaat* ist im Jahre 1808 die Rede von „vielen fremden hier durchreisenden Damen, welchen Mlle. Müllner Unterricht gab, und unter welchen manche sich besonders auszeichnen"[1005].

In ihrer Biografie berichtet Josepha Müllner-Gollenhofer immer wieder über den von ihr erteilten Unterricht. Zu Zeiten, da sie selbst ein Kind war und noch keinen wirklichen Unterricht genossen hatte, bat die 16-jährige Frau eines französischen Ballmeisters, die im selben Haus wie die Müllners lebte, „die Kleine, ihr doch die Harfe zu lernen: die Eltern lachten hirzu, und gaben ihre Einwilligung".[1006] Es wurde dann allerdings ein Erwachsener engagiert, bei dem Josepha selbst Unterricht erhielt. Die zweite Unterrichtserwähnung betrifft, glaubt man ihrer Altersangabe, etwa das Jahr 1780, die Zeit kurz nach dem ersten Konzert, welches das Mädchen im Burgtheater geben durfte. Hierzu heißt es: „Mehrere hohe Damen wünschten von ihr Lection zu nehmen, und sie unterzog sich ihren Willen obschon sie

---

1003 Schubart, S. 169.
1004 AMZ 1821, Sp. 379.
1005 VLB 31. 5. 1808, *Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien*, S. 49–56, hier S. 52.
1006 Bio M-Gol, S. 1–2.

noch nicht 12 Jahre alt war.“[1007] Wieder also ein Mädchen, das in früher Jugend unterrichtete.

Die nächste Erwähnung bezieht sich auf die Zeit nach der großen Italienreise, in der ihr „die hohe Gnade zu Theil“ wurde, die beiden Erzherzoginnen Mariana und Clementine auf der Harfe zu unterrichten, außerdem die spätere „Kaiserin Maria Theres“.[1008] Während eines Aufenthaltes in Berlin nahm die „Wittwe des Prinzen Louis von Preußen, […] Herzogin von Cumperland“ bei der Harfenistin Unterricht und setzte diesen auch nach dem Umzug des Hofes nach Charlottenburg fort.[1009] Gut drei Monate währte diese Unterrichtseinheit. Bei (fast) täglichen Lektionen ergibt dies schon ein recht ausgedehntes Unterrichtsverhältnis. Zurückgekehrt nach Wien sah Josepha Müllner ihre Lehrtätigkeit sofort erneut gefragt, da ihr Ruf sich mittlerweile herumgesprochen hatte. Freiherr von Braun hatte bereits nach ihr gefragt „weil seine Frau Gemahlin von ihr auf der Harfe unterrichtet seyn wollte.“ Derselbe Baron von Braun stellte sie dann auch „bey den Theatern als Virtuosin vor“.[1010] Der Kontakt zu einem hohen Hause, in dem die Musiklehrerin gut aufgenommen wurde, hatte also in diesem Falle der Virtuosin auch andere Vorteile verschafft.

Eine kleine Notiz in einem Beethovenschen Konversationsheft berichtet 1824 von dem Unterricht einer weiteren Erzherzogin, diesmal aus der nächsten Generation: „Sie [die Erzherzogin Clementine] spielt die Harfe, u hat / die Müllner zur Lehreriñ.“[1011] Waren alle bisher genannten Schülerinnen Josepha Müllner-Gollenhofers von hohem Stand gewesen[1012] (neben den bereits Genannten unterrichtete sie auch noch „die Großfürstin von Rußland, Gemahlin S^{n} kais: Hoheit des Erzherzogs Paladin von Ungarn während Ihres Aufenthaltes in Wien auf der Harfe, die sie ehe schon spielte“[1013]), so trat am 4. Juli 1815 eine weitere Schülerin der Harfenistin, die aus einer anderen Klientel stammende blinde Karoline Schanz, in einem Konzert des Blinden-Instituts auf. Sie spielte eine „Sonate für die Pedal-Harfe, mit Accomp. des Pianoforte und zweyer Hörner, von Ferrari“.[1014] Vermutlich übernahm das Akkompagnement der Clavierlehrer des Instituts, Simon Sechter. Möglich ist auch, dass Josepha Müllner-Gollenhofer am Blinden-Institut weitere Schülerinnen unterrichtete. Karoline Schanz taucht auch in der Literatur zu Maria Theresia Paradis auf, in deren Hauskonzerten sie 1816 mitwirkte. Sie war die Tochter eines bürgerlichen Vergolders und erhielt bei der ebenfalls blinden Musikerin Paradis musik-

---

1007 Bio M-Gol, S. 5.

1008 Bio M-Gol, S. 10. Auch das *Jahrbuch der Tonkunst* von 1796 erwähnt die Stunden, welche die Harfenistin den Erzherzoginnen erteilte, JTB, S. 45.

1009 Bio M-Gol, S. 15–16.

1010 Bio M-Gol, S. 16–17.

1011 Beethoven KH, Bd. 6, S. 113. Vgl. Auch Bio M-Gol, S. 17.

1012 Genauere Angaben zu den Personen im Anhang.

1013 Bio M-Gol, S. 17.

1014 AMZ 1815, Sp. 505–506.

theoretischen Unterricht.[1015] Eine Schülerin also, welche beide Lehrerinnen, Josepha Müllner-Gollenhofer und Maria Theresia Paradis, durch ihr Spiel und ihren Status als Blinde ins Licht der Öffentlichkeit rückte.

Am Hofe war Josepha Müllner-Gollenhofer seit 1811 angestellt, und zwar bis 1823 als k. k. Hof-Harfenmeisterin und von 1824 bis 1841 als Harfenmeisterin an der Hofkapelle.[1016] Bedenkt man die zahlreichen Pflichten, die sie neben dem Unterrichten am Hofe sicherlich zu erfüllen hatte, so war sie wahrlich gut beschäftigt. Dafür spricht auch Eduard Hanslicks Bericht, sie habe 1824 in einer Akademie der „Adeligen Damen" ein „Concertstück mit Accompagnement von sechs Harfen" mit „5 ihrer Schülerinnen" aufgeführt.[1017] Sie scheint ausschließlich Frauen unterrichtet zu haben. Nach ausgedehnter Konzerttätigkeit bildete sie, so ebenfalls Hanslick, „einen stabilen Factor des Wiener Concertlebens"[1018]. Zahlreiche Konzerthinweise, etwa in der AMZ, gaben davon Zeugnis und trugen die Kunde ihres Spiels in die Welt. Sie verkehrte an Höfen und unterrichtete Damen höchsten Standes. Dass sie den Namen ihres Mannes, Gollenhofer, ihrem eigenen, Müllner, lediglich hinzufügte, zeugt von ihrem Selbstbewusstsein als Künstlerin.

Dorette Spohr

Noch eine weitere, hauptsächlich als Harfenistin bekannt gewordene Künstlerin ist in diesem Zusammenhang zu nennen: Dorette Spohr, geborene Scheidler. Als Kind war sie auf der Harfe und im Clavierspiel ausgebildet worden. Nach ihrer Heirat mit Ludwig Spohr im Jahre 1806 entwickelte sich Dorette zur wohl berühmtesten deutschen Harfenistin ihrer Zeit. Mit ihrem Mann unternahm sie zahlreiche Reisen. Besonders beliebt waren die Vorträge, bei denen das Ehepaar gemeinsam zu hören war: „Die Sonate für Harfe und Violin, welche Hr. Sp. u. seine Frau spielten [...], und mit entzückender Einheit vorgetragen wurden, woraus zugleich die vollkommenste *harmonische* Vermählung des vortrefflichen Künstler-Paars deutlich zu erkennen war – erweckte die innigste Theilnahme", so die AMZ im Jahre 1812. Noch deutlicher wird Ferdinand Simon Gaßner, der sich erinnert, wie „er mit dem großartigen Spiel, mit dem seelenvollen, edlen Gesange seiner Geige, sie mit dem glänzenden, so zart säuselnden, so mächtig hineinrauschenden Spiel der Harfe – die Kunstfreunde um sich versammelten und mit dem Ineinanderspiel ihrer vermählten Seelen und Instrumente entzückten, wie der Gatte frohe und stolze Tonmassen für ihre Hand ersonnen und entfaltet hatte, sie mit ihren Harmonien seinen Gesang emportrug, oder etwa Beide in reizvollen Fantasien die schönsten Momente der Zau-

---

1015 Vgl. AMÖ 1817, Sp. 265.

1016 Zur Anstellung von Musikerinnen an Höfen im dt.-sprachigen Raum siehe auch Koldau, S. 563–575, speziell zu Wien, S. 579–581.

1017 Hanslick, S. 256.

1018 Hanslick, S. 131.

berflöte oder einer andern Oper ihres Lieblings in anmuthiger Verkettung vorüberführten.“[1019]

Hinweise auf den von Dorette Spohr erteilten Unterricht ließen sich nur in der 1860/1861 erschienenen Selbstbiografie ihres Mannes finden. Nach längerem Aufenthalt in Wien reiste die Familie Spohr 1815 durch Böhmen und verbrachte den Sommer bei der fürstlichen Familie zu Carolath-Beuthen. Spohr berichtet, der Fürst habe bei ihm angefragt, ob die Spohrs bereit seien, die Sommermonate bei ihm in Schlesien zu verbringen. „Die Fürstin wünsche, daß ihre beiden Töchter, deren eine Harfe, die andere Pianoforte spiele, von meiner Frau in der Musik unterricht würden. Man werde bemüht sein, mir und meiner Familie den Aufenthalt auf ihrem reizend gelegenen Schlosse so angenehm als möglich zu machen. [...] Weil das Frühjahr und der Sommer nun ohnehin wenig geeignete Jahreszeiten sind, um Concerte zu geben und D o r e t t e und die Kinder sich von dem Aufenthalte in Carolath viel Vergnügen versprachen, so sagte ich gern zu.“[1020] Und einige Seiten weiter ist zu lesen: „Am anderen Tage begann sogleich die Hausordnung, die für die ganze Dauer unseres Dortseins mit wenigen Ausnahmen unverändert blieb. Vormittags, während D o r e t t e den Prinzessinnen Unterricht ertheilte, der ältesten auf der Harfe, der jüngsten auf dem Piano, gab auch ich meinen Kindern den ersten Musik=Unterricht. Nachher durften sie den Stunden beiwohnen, die der Hauslehrer den Prinzessinnen gab, und er war freundlich genug, seinen Unterricht, so viel es sich thun ließ, dem Fassungsvermögen der Kinder anzupassen. Unterdessen beschäftigten meine Frau und ich uns mit unseren eigenen Musikstudien oder ich componirte.“[1021]

Diese kleinen Ausschnitte verraten ein interessantes Detail über das Leben dieser Künstlerfamilie. Dorette Spohr, zu dieser Zeit bereits Mutter zweier Töchter, konnte offenbar ihrer Arbeit außerhalb der Familie nachgehen, währenddessen ihr Mann die eigenen Kinder unterwies – eine ungewöhnliche Konstellation. Ihr Engagement bei der Familie zu Carolath-Beuthen wird wohl auf zwei Dinge zurückzuführen gewesen sein: zum einen auf den Wunsch der Fürstin, ihren Töchtern guten Unterricht von einer bekannten (weiblichen) Person erteilen zu lassen, zum anderen darauf, das berühmte Künstlerehepaar und den Komponisten Spohr damit eine Weile um sich zu haben.

Weitere Schülerinnen Dorette Spohrs sind nicht bekannt. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass sie in späteren Jahren, besonders, nachdem sie aus gesundheitlichen Gründen ihre Karriere als Virtuosin hatte aufgeben müssen, unterrichtete, ohne dass dies von Spohr in seiner Selbstbiografie erwähnt worden wäre.

1019 Gaßner.

1020 Spohr, Bd. 1, S. 212.

1021 Spohr, Bd. 1, S. 220–221.

Mittel und Wege der Eigenwerbung

Josephine von Flad, Nanette von Schaden, Josepha Müllner-Gollenhofer und Dorette Spohr, auch eine Maria Anna Mozart, sie alle waren als Instrumentalvirtuosinnen im Musikleben ihrer Zeit so präsent, dass es keiner weiteren Werbemaßnahmen bedurfte, um auf sich aufmerksam zu machen. Doch wie sah dies bei den übrigen Lehrerinnen und den männlichen Kollegen aus? Es scheint mehrere Wege der Eigenwerbung gegeben zu haben:

1. Verbindungen, die Kontakt zu potenziell Interessierten herstellten

   Der Gesichtspunkt, durch geeignete Verbindungen Kontakte zu potenziell an musikalischem Unterricht Interessierten herzustellen, dürfte sicherlich für die Lehrerinnen, welche aufgrund eines geringeren künstlerischen Bekanntheitsgrades vermehrt auf den ‚äußeren Schein' ihrer Geschlechterrolle zu achten hatten, von größter Bedeutung gewesen sein.

   Jeanette Antonie Bürde und Charlotte Bachmann fanden ihr Betätigungsfeld im Rahmen der Berliner Singakademie. In diesem Verein galten sie als wichtige Stützen und konnten durch ihre Arbeit einerseits zum Wohl des Vereins beitragen, andererseits waren sie hier in ständigem Kontakt mit Schülerinnen und Interessierten, welche die Lehrerinnen weiter empfehlen konnten. Sie standen also in doppelter Hinsicht im Licht der Öffentlichkeit.

   Sophia Häßler war durch ihre langjährige musikalische Tätigkeit in ihrer Heimatstadt, zunächst als Sopranistin, dann als Solistin und Helferin in den Konzerten ihres Mannes, später als Veranstalterin der *Öffentlichen Winterkonzerte* und schließlich ihre Schulgründung eine stadtbekannte Persönlichkeit. Wichtig waren jedoch, so zeigt es ihr Lebensbericht[1022], immer wieder ihre guten Beziehungen, ihr Ansehen bei den einflussreichen Familien der Stadt, allen voran beim Stadthalter. Dieser stellte sich in Zwistigkeiten hinter sie, vermittelte ihr einen „Engländer" als Untermieter zur Aufbesserung der Haushaltskasse, wusste die Talente dieser Frau zu nutzen – vielleicht auch manchmal auszunutzen –, gab aber andererseits in Krisensituationen entsprechenden Rückhalt.

   Ob Louise Reichardt ohne die ihr zugetane hilfsbereite Frau Sillem in Hamburg beruflich so schnell Fuß gefasst hätte, darf sicher zu Recht angezweifelt werden. Die einflussreiche Hamburgerin führte sie in ihre Kreise ein, stellte ihr Haus zu Unterrichtszwecken zur Verfügung und gab Louise Reichardt alle nur erdenkliche Unterstützung. Als die Gönnerin während der politischen Krisenzeit die Stadt verließ, fand sich sofort eine Stellvertreterin, die Frau Sillems Funktion übernahm. Auch in Altona, wo Louise Reichardt eine große und ihr wichtige Schülerinnengruppe unterrichtete, wird es eine Kontakt- und Vertrauensperson gegeben haben. Schließlich erfuhr sie durch ihre Arbeit mit dem

[1022] Siehe Anhang.

Hamburger Singverein, mit Johann Heinrich Clasing und Wilhelm Grund, dieselben Vorteile wie ihre beiden Berliner Kolleginnen.

2. Die Gründung eines eigenen Instituts

Durch die Gründung einer eigenen Schule konnte die Präsenz einer Lehrerin in ihrer Stadt wesentlich gesteigert werden. Der Unterricht war nunmehr zu großen Teilen an einen Ort gebündelt und es war möglich, als Schule, als Institution im Kulturleben der Stadt öffentlich auf sich aufmerksam zu machen. Das gilt für Louise Reichardts Hamburger Musikschule und Sophia Häßlers Mädcheninstitut in Erfurt ebenso wie für die Schulen Elise Müllers in Bremen oder Maria Theresia Paradis' in Wien.

Von Sophia Häßlers Tochter Rosine Nehrlich stammt ein (allerdings außermusikalischer) Bericht, der zeigt, wie wichtig es war, in der Öffentlichkeit präsent zu sein: „Ein paar Wochen vor meiner Hochzeit kam der verstorbene König zum erstenmal als unser Landesvater mit der Königin Luise hierher. Es wurden große Anstalten zu dessen Empfang gemacht. Auch meiner Mutter Unternehmungsgeist überlegte, dass sie mit dem Institut für etwas veranstalten könnte. In der Stadt durfte sie sich nicht aufstellen, denn da waren die Schulen schon, die fürhin einen großen Neid auf das Institut hatten. Es wurde also beschlossen, bis an die Grenze zwischen hier und Weimar zu fahren, dort sich aufzustellen und die Königin zu erwarten. Die Mutter hatte einen Herrn Professor Müller (ein ausgezeichneter Dichter) dafür gewonnen, daß er ein Gedicht für die 9 Musen gemacht. Eine jede von diesen 9 Musen hatte der Königin etwas Schönes zu sagen, das Gedicht war ausgezeichnet, ganz vortrefflich. Es wurden nun von den jüngeren Mädchen 9 dazu auserwählt. […] Als nun der wichtige Tag erschien, fuhren wir in unserem Wagen hinaus, die 9 Musen sahen allerliebst aus. Die Attribute waren ganz schön, und wir übrigen hatten weiße Kleider mit grünen Girlanden. Bei den Grenzen angekommen, fanden wir unseren Herrn Stadtamtmann Leber, ein sehr lieber, gefälliger Mann, der auch die Königin hier begrüßen wollte. Er wies uns einen guten Platz zum Aufstellen an, ringsherum war alles mit Landsleuten besetzt. 3 Uhr kamen wir an und mußten warten, bis um 9 Uhr, da endlich erschien das Königspaar. Der König durfte nicht aufgehalten werden und fuhr gleich weiter, nachdem er andere Pferde bekommen. Die Königin aber hatte die Gnade und nahm das Gedicht (das sehr schön geschrieben war) aus den Händen einer Kleinen, die von der Mutter in die Höhe gehoben wurde und einen Vers dazu sagte, der so anfing: Glorwürdigste, die Musen wagen es etc. Das ging alles sehr schnell und war gut – denn kaum waren wir wieder in unserem Wagen, so brach ein heftiges Gewitter los, daß wir schon längst beobachtet hatten. In der Stadt war dadurch der ganze Empfang gestört worden, aber die Mutter hatte ihren Zweck erreicht und

freute sich sehr, und ich hatte die Freude, die Königin noch einmal zu sehen, des Abend bei Tafel."[1023]

Ohne die Teilnahme an wichtigen öffentlichen Angelegenheiten hätte die Schule wahrscheinlich einen schweren Stand in Erfurt gehabt. So jedoch dürften die Zuhörenden, die möglicherweise erfolgte Berichterstattung der Königin oder des Stadtamtmannes bei den tonangebenden Familien der Stadt und nicht zuletzt die Eltern, die das Engagement der Lehrerin ihrer Kinder erfahren hatten, die Schule weiter empfohlen haben. Dass die Institution einer Frau bereits bei ihrer Gründung eine überregionale Bekanntmachung erfuhr, wie dies bei der Schule eines Herrn *G. Wagner* in Berlin der Fall war[1024], dürfte selten gewesen sein.

3. Zeitungsannoncen

Eigene Annoncen in Zeitungen von Frauen sind rar. Bekannt sind sie mir lediglich von Maria Antonia Nicolay und Sophia Häßler. Bei den männlichen Kollegen dagegen, deren Arbeit keinerlei ideologischen und geschlechterbezogenen Einschränkungen unterworfen war, scheint die Anzeige ein beliebtes Werbemittel gewesen zu sein. So bot z. B. am 13. Oktober 1769 in Frankfurt am Main der Harfenist Krumpholz Unterricht auf seinem Instrument an.[1025]

4. Fachspezifische Publikationen

Möglichkeiten zu überregionaler Bekanntheit gaben fachspezifische Publikationen wie etwa Nina d'Aubignys *Briefe an Natalie über den Gesang* oder Clementine Andrées *Fröhlicher musikalischer Gesellschafter für die Jugend*, die zunächst einmal durch den Druck und dann mittels Rezension in der AMZ in größeren Kreisen Beachtung gefunden haben dürften. Erforderlich war dazu allerdings auch die notwendige finanzielle Grundlage, um die Druckkosten zu begleichen. Damit stand dieser Weg einer eher kleinen Anzahl von Frauen offen, die über ausreichend eigene Mittel verfügten oder einen ‚Sponsor' in Form eines geneigten Ehemanns oder Mäzens besaßen.

1023 Aufzeichnungen der Frau Rosine Nehrlich geb. Häßler, angehängt an: Bio-Häss.

1024 In der AMZ 1809, Sp. 171 erschien ein Bericht über die Errichtung einer „musikalischen Bildungsanstalt", in welcher zunächst Clavier- und Singunterricht erteilt werden sollte.

1025 Siehe Carl Israël, *Frankfurter Concert-Chronik von 1713-1780*, Frankfurt/Main 1876, Concertchronik vom 13. 10. 1769, S. 50–51.

3.2 Im Dunstkreis der Instrumentenbauer und ‚Instrumente für das Frauenzimmer'

Die Einschränkungen, denen Frauen bei der Instrumentenwahl durch den ihnen zugewiesenen Geschlechtscharakter unterlagen und deren Auswirkungen auf das Musikleben, die häusliche Musizier- und die öffentliche Konzertpraxis sind bei Freia Hoffmann ausführlich diskutiert.[1026] Nach gängiger Sichtweise erforderte es die Schicklichkeit, dass eine Frau sich an ihrem Instrument in ruhiger Haltung präsentierte, um bei den Zuhörenden keine unpassenden Fantasien, ‚Nebengedanken', zu erwecken. Der entstehende Klang sollte unbedingt zum zarten weiblichen Geschlechtscharakter passen. Ein Extrembeispiel der Umsetzung dieser Forderung bildet ein um 1780 in Deutschland entstandenes Oktav(!)-Clavichord, eingebaut in eine lebensgroße weibliche Figur, das sich heute im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg befindet.[1027]

Neben der Stimme entsprachen nur wenige Instrumente dem einer Frau zugeschriebenen Klangideal, allen voran Clavier, Harfe und Glasharmonika. Dass es zahlreichen Frauen gelang, sich innerhalb der ihnen gesetzten Grenzen sehr weit zu bewegen, bzw. mit der einen oder anderen Begründung über sie hinweg zu springen, dies zeigen zahlreiche Beispiele in Freia Hoffmanns Arbeit wie auch der hier behandelten Clavierlehrerinnen.

Das Clavier, neues Statussymbol des Bürgertums und Zeichen häuslichen Glücks und Wohlstandes, schmückte bald die meisten Haushalte. Im deutschen Sprachgebrauch war das Wort *Clavier* meist gleich bedeutend mit Clavichord. Heinrich Christoph Koch bezeichnet Letzteres 1802 in seinem Musikalischen Lexikon als das „unter allen Clavierinstrumenten zu den feinsten Nuancen des Vortrags" geeignete, „oft Labsal dem Dulder, und des Frohsinns theilnehmender Freund".[1028] *Flügel* oder *Clavicimbel* dagegen meinte das Cembalo – so die italienische Bezeichnung – oder das *Clavecin* (französisch) mit seinen Nebenformen Spinett und Clavicytherium.[1029] Als *Fortepiano* bezeichnet Koch „das bekannte Lieblingsinstrument der jetzigen Clavierspielenden Welt", ebenso oft *Pianoforte* genannt. „Die eigentliche Form des Fortepiano ist die des Flügels [sic: Cembalos], daher es auch oft ein Flügel genannt wird. Man hat aber auch die Erfindung, den Ton durch Hämmer hervorzubringen, bey Clavierinstrumenten von der Form des Clavichords angebracht, denen man ebenfalls den Namen F o r t e p i a n o [heute: Tafelclavier] giebt, die aber wegen ihres schwächern Tones weder zum öffentlichen Vortrage eines Con-

---

1026 Hoffmann.

1027 Bundfreies Oktav-Clavichord, Deutschland um 1780, unsigniert, Umfang f0–d3, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg Inv. Nr. GNM T 2041. Eine Abbildung und genaue Beschreibung findet sich in: *„Durch den bloßen Druck der Finger ..." 300 Jahre Hammerklavier*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2000, S. 37.

1028 *Clavier, Clavichord* in: Koch, Sp. 341–342, hier Sp. 341.

1029 *Flügel, Clavicimbel* in: Koch, Sp. 586–588.

certes, noch zur Begleitung des Generalbasses bey vollstimmigen Musiken[1030], sondern bloß zum Privatgebrauche geeignet sind.“[1031] Verschiedene Kombinationsinstrumente vervollständigten das Instrumentarium.[1032] Bei den Instrumenten in den Häusern des Bürgertums handelte es sich meist um Clavichorde oder, später, um Tafelclaviere, während die großen repräsentativen Instrumente, das Cembalo und das Hammerclavier mit allen Kombinationsmöglichkeiten, meist den adeligen, herrschaftlichen Häusern oder Musikerfamilien vorbehalten blieben. Kein Wunder, dass es gerade auch den Töchtern der Letzteren oftmals gelang, eine musikalische Berufstätigkeit zu ergreifen, hatten sie doch von Kindheit an spieltechnisch hochwertige Instrumente zur Verfügung. Die meisten deutschen Tafelklaviere besaßen nämlich wesentlich vereinfachtere Mechaniken als das größere Schwesterinstrument, der Hammerflügel (und orientierten sich in ihrem Klangideal oft an dem brillanteren und helleren Cembaloton).

Um 1800 hielten die Tafelklaviere englischen Modells Einzug in die Salons, die eine von Johann Christoph Zumpe entwickelte neue (und verbesserte) Mechanik sowie ein weitaus repräsentativeres Äußeres aufwiesen. Auch Clavichorde, im 18. Jahrhundert äußerst beliebt als Trainingsinstrument, als beste Übung für einen vollkommenen Anschlag und vor allem als wahres Ausdrucksmittel persönlichen Gefühls beliebt, fanden bis weit in das 19. Jahrhundert hinein in den bürgerlichen Haushalten Verwendung. Wer dagegen das Glück hatte, in einem Hause aufzuwachsen, in dem ein Hammerflügel von Stein stand, dem standen ganz andere Möglichkeiten zur Verfügung.

Nannette Streicher

Johann Andreas Stein (1728–1792), der von Wolfgang Amadeus Mozart sehr geschätzte, ab etwa 1750 in der freien Reichsstadt Augsburg ansässige Instrumentenbauer, entwickelte um 1770 die so genannte Prellzungen- oder Süddeutsche Mechanik. Diese Mechanik ist relativ einfach, aber außerordentlich zuverlässig, leichtgängig und sensibel, und ermöglicht ein fein abgewogenes ausdrucksvolles Spiel. Stein war ein Mann, der unablässig an Neuerungen und Verbesserungen im Instrumentenbau arbeitete und immer wieder Erfindungen vorstellte. Seine Werkstatt war ein beliebtes Ziel der musikalisch interessierten Reisenden. Dort angekommen, konnten sie die Instrumente selbst ausprobieren und sich darauf vorspielen lassen – etwa von Steins Tochter Nannette. Auf diese Art lernte auch Mozart die junge Nannette kennen, über welche er allerdings in einem im Oktober 1777 an seinen Vater geschriebenen und oft zitierten Brief kein gutes Urteil fällte. Anschaulich beschreibt er ihre ‚Unarten’, die ungünstige Sitzposition, viel zu große Armbewegungen, die ein feines Fingerspiel behindern und rhythmische Ungenauigkeit. Durch all dies kamen laut Mozart auch die häufigen Verspieler Nannette Steins zustande. Dann aber fährt

---

1030 Gemeint sind Orchesterwerke.

1031 *Fortepiano* in: Koch, Sp. 590–593.

1032 Eine Aufstellung dieser Instrumente findet man bei Türk, S. 2–3.

Mozart nach diesen ironischen Worten fort: „sie kann werden: sie hat genie. aber auf diese art wird sie nichts. sie wird niemahlen viell geschwindickeit bekommen, weill sie sich völlig befleist die hand schweer zu machen. sie wird das nothwendigste und härteste und die hauptsache in der Musique niemahlen bekommen, nämlich das tempo, weil sie sich vom jugend auf völlig befliessen hat, nicht auf den tact zu spiellen. H: *stein* und ich haben gewis 2 stund mit einander über diesen Punct gesprochen. ich habe ihn aber schon Ziemlich bekehrt.“[1033]

So wenig schmeichelhaft die Beschreibung Mozarts auch gewesen war, entwickelte sich Nannette Stein bald zu einer anerkannten Künstlerin und berühmten Instrumentenbauerin.[1034] Sie war eng befreundet mit der sechs Jahre älteren Nanette von Schaden, deren Mann seit 1787 als Reichskonsulent in Augsburger Diensten stand. Einmal in der Woche trafen sich die beiden Frauen zu Spaziergängen, Unterhaltungen und Clavierspiel, wobei es meist „um die Wette“ ging.[1035] Als Nanette von Schaden im Jahr 1792 nach der Trennung von ihrem Mann die Stadt Augsburg verließ, trauerte die jüngere Freundin: „Nun verliehre ich noch meine einzige Freundin hier die ich schon seit 14 Jahren kenne und die mir den Aufenthalt hier noch erträglich machte.“[1036]

Von Nannette Stein selbst sind nur wenige Schülerinnen bekannt, die alle aus gehobenen Kreisen stammten. Ihre Namen finden sich in dem 1787, also in Augsburger Zeiten, begonnenen Stammbuch Nannette Steins.[1037] Da gab es etwa Regina Barbara Liebert, Freiin von Liebenhofen (1771–1867), die ihre Stammbucheintragung vom 8. März 1788 unterzeichnete mit: „Ihre wahre freundin und Schülerin B: Barone von Liebert“[1038]. Sie spielte „artig“ und ihre Familie besaß ein Fortepiano aus der Werkstatt Stein.[1039] Eine weitere Schülerin war die Baronin Maria Anna von Donnersberg, geborene Karwinsky von Karwin und verwitwete von Pemler (1734–1821). Sie und ihr Mann gehörten zu den engsten Freunden Nannette Steins. Letztere besuchte die von Donnersbergs regelmäßig auf Schloss Hurlach, deren Wohnstätte. Diese Besuche dauerten üblicherweise mehrere Tage und waren mit Musizieren ausgefüllt. Auf dem Stein'schen Fortepiano gab Nannette Stein ihrer Freundin Unterricht und in Hurlach war es auch, wo sie sich vor ihrer Eheschlie-

---

1033 Brief W. A. Mozarts an seinen Vater vom 23.–25. 10. 1777, in: Mozart BR, Bd. 2, S. 81–85, hier S. 83.

1034 Siehe auch Beethovens Urteil über N. Stein, der sie 1717 in ihrem Elternhaus kennen gelernt hatte (Kapitel 2.1.).

1035 Brief N. Steins an A. Streicher vom 31. 5. 1792, in: Streicher-Archiv Wien, Signatur Na_005, nach Goebl-Streicher, S. 77.

1036 Briefe N. Steins an A. Streicher in München vom 14. und 31. 5., 21. 12. 1792, 1792–1793, in: Streicher-Archiv Wien, zitiert nach Goebl-Streicher ST, Bd. 2, S. 33.

1037 Faksimilieausgabe und Kommentarband: Goebl-Streicher ST.

1038 *Stammbuch der Nannette Stein*, siehe Goebl-Streicher ST, Bd. 1, Blatt 12^{r} und Bd. 2, S. 149.

1039 Goebl-Streicher ST, Bd. 2, S. 91.

ßung des Öfteren (ohne Wissen der Mutter) mit Andreas Streicher traf.[1040] Der mit „ihre wahre freündin und schüllerin B: v Donersperg gebohrne v Karwinski“ unterzeichnete Stammbucheintrag Maria Anna von Donnersbergs bezieht sich auf die gemeinsam musizierend verbrachten Stunden und den erhaltenen Unterricht. Die Schülerin bedauert darin, dass es nicht möglich sei, die Lehrerin „imer, So wie ich gerne wünschte, um mich zu haben“, da „unter ihrer anweißung [...] meine liebe zur Thon kunst Vill gewinnen“ würde.[1041] Enge Bindungen bestanden auch an Friederica Barbara Neuss (1758– nach 1795), die Tochter einer alteingesessenen Augsburger Gold- und Silberscheiderfamilie. Sie war die Taufpatin des jüngsten Bruders Nannette Steins, Friedrich, und eine Schülerin Nannettes.[1042] Auch dieser Stammbucheintrag, der die Musikalität der Lehrerin würdigt, ist mit den Worten „Freundin und Schüllerin“ unterzeichnet.[1043] Aus dem Kreise der Augsburger Freunde stammte eine weitere Schülerin, die sich allerdings nicht in Nannette Steins Stammbuch verewigte. Es handelt sich um die Tochter der Gräfin Paumgartner, einer beachteten Sängerin. Ihre 1781 geborene Tochter Johanna (Jeanette) war in Augsburg seit Sommer 1792 Nannette Steins und in München Andreas Streichers Clavierschülerin. Auch sie begünstigte die Verbindung der späteren Eheleute Streicher.[1044]

Nannette Stein, die als Kind in der Werkstatt ihres Vaters gelernt hatte und bereits mit zehn Jahren die Claviermechaniken regulieren durfte, war als Erwachsene die einzige Instrumentenbauerin in einer männlichen Berufsdomäne, und dazu eine äußerst erfolgreiche. Die AMZ berichtete im Jahr 1809, Nannette Streicher betätige sich nunmehr „hauptsächlich als mechanische Künstlerin, indem sie bey den unter ihrer Aufsicht erbauten Fortepianos die feinere Arbeit, welche eigentlich dem Instrumente seinen Geist und Gehalt giebt, ganz allein selbst besorgt“[1045]. Dabei wurden an ihren Instrumenten durchaus auch typisch weibliche Attribute gepriesen: „ ‚Da wir nur zwei Original=Instrumentenmacher haben, so theilen wir unsere Fortepiano’s in zwei Classen: die Walter’schen und die Streicher’schen. Diesen entsprechen auch zwei Classen unserer Clavierspieler. Die eine Classe liebt einen starken Ohrenschmaus, ein gewaltiges Geräusche, spielt sehr reichtönig’, – dieser werden Walter’sche Fortiepianos empfohlen. Die andere Classe ‚sucht Nahrung für die Seele, liebt sanftes, schmelzendes Spiel’, für diese sind Streicher’s Fortepianos gemacht.“[1046] Johann Andreas Streicher unterstützte seine Frau anfänglich organisatorisch, später auch vermehrt im Clavierbau. Er

---

1040 Goebl-Streicher ST, Bd. 2, S. 66.

1041 *Stammbuch der Nannette Stein*, siehe Goebl-Streicher ST, Bd. 1, Blatt 4r und Bd. 2, S. 142.

1042 Goebl-Streicher ST, Bd. 2, S. 96.

1043 *Stammbuch der Nannette Stein*, siehe Goebl-Streicher ST, Bd. 1, Blatt 40r und Bd. 2, S. 162.

1044 Goebl-Streicher ST, Bd. 2, S. 29, 130.

1045 AMZ 1809, Sp. 156.

1046 Hanslick, S. 129–130. Hanslick zitiert hier JBT.

selbst war als Clavierlehrer lange Jahre viel beschäftigt. So bedauerte der Wiener Beamte und politische Korrespondent Georg August Griesinger am 18. Mai 1789, dass Streicher noch keine Zeit gefunden habe, ihm die versprochenen „Materialien zur Musicalischen Zeitung“ zu geben. „Der gute Mann ist aber auch mit Lectionen so überhäuft, daß er sein Wort bis jetzt noch nicht halten konnte.“[1047] Zu Streichers Schülerinnen zählten unter (vielen) anderen die Wienerin Karoline von Brandenstein (1789–1857) und die Augsburgerin Elisabeth von Kissow (1784–1857), die mit den Streichers nach Wien gekommen war, und sich sicherlich auch Anregungen bei Frau Streicher holte.

Zu Nannette Steins Unterricht gibt es nur wenig weiterführende Informationen: Sie ließ ihre Schülerinnen mit Vorliebe Werke Wolfgang Amadeus Mozarts und ihres (späteren) Mannes Andreas Streichers einstudieren. So schrieb sie am 9. September 1792 an Streicher über eine ihrer Schülerinnen: „Ich hätte recht gerne einige von denen ihr überschikten Sonaten mit ihr durchgegangen, wenn sie nicht schon eine Sonathe von Mozart bei mir angefangen hätte vor sie die andern bekam. Das erste Allegro davon spielt sie, wie Du hören wirst wenn sie will, recht artig, allein bei'm Adagio habe ich es aller Mühe die ich mir dabei gab ohngeachtet noch nicht so weit bringen können daß sie es in dem gehörigen langsamen Tempo spielt.“[1048] Man merkt, wie gut die frühen Tipps Wolfgang Amadeus Mozarts an Nannettes Vater gefruchtet hatten. Bei einer anderen Schülerin beklagte sie sich, dass diese ein allzu schlechtes Clavier, hart im Anschlag und ungleich in der Ansprache, besäße und unbedingt ein neues Instrument bräuchte, „den ohne dies ist alle meine Mühe verloren; das Clavier geht so hart und so ungleich daß sich das gute Fräulein die Hand verderben wird. Du weißt ia selbst, wen man ein gleiches Laufwerk machen will und die Tasten sprechen ungleich an, daß dan die ganze Schönheit des Spiels verloren geht.“[1049] – die Instrumentenbauerin dürfte hier hindurchscheinen.[1050]

Sophie Dülcken

Im Gegensatz zu Nannette Stein-Streicher, die in einer Clavierbauerfamilie aufwuchs, heiratete Sophie Dülcken, geborene Lebrun, die bereits in jungen Jahren auf Konzertreisen Aufmerksamkeit durch ihr Clavierspiel erregt hatte, einen Instrumentenbauer. Johann Lodewijk [Ludwig] Dülcken (der Jüngere) entstammte einer flämischen Clavierbauerfamilie. 1781 wurde er zum Baierischen „Mechanischen Hofklaviermacher“ ernannt. Am 27. Dezember 1799 heiratete er in München Sophie Lebrun. Unter ihrem Ehenamen Dülcken war die junge Frau nicht nur selbst als Virtuosin bekannt, sie war auch als Lehrerin in München tätig. An erster Stelle ihrer

---

1047 Brief Georg August Griesingers vom 18. 5. 1799 in: Griesinger, S. 23–25, hier S. 23–24.

1048 Brief N. Steins an A. Streicher vom 9. 9. 1792, Streicher-Archiv Wien, Na_084.

1049 Brief N. Steins an A. Streicher vom 10. 7. 1792, Streicher-Archiv Wien, Na_009.

1050 Ein herzl. Dank an Uta Goebl-Streicher für diese Informationen.

Schülerinnen sind ihre drei eigenen Töchter zu nennen: Louise (geboren 1803), Fanny (geboren 1807) und Violonda (geboren 1810).[1051] Louise und Fanny setzten diesen Unterricht später bei Ignaz Moscheles und Christian Kalkbrenner fort. Sie verheirateten sich mit den beiden Brüdern Anton und Max Bohrer, zwei aus München stammenden Musikern[1052]. Louise trat in die Fußstapfen ihrer Mutter: Sie wurde Hofpianistin in Stuttgart und Lehrerin der Königlichen Prinzessinnen. Die jüngste Tochter, Violonda, widmete sich dem Gesang. Sie war Schülerin des Pariser *Conservatoire* und trat später als Konzertsängerin auf.

Zumindest eine weitere Schülerin muss Sophie Dülcken gehabt haben: 1814 berichtete die AMZ über ein Konzert im März dieses Jahres in München, in dem von „der eilfjährigen Tochter und einer andern Schülerin von Mad. Dulken" eine Sonate von Anton Franz Josef Eberl auf „2 Pianos" vorgetragen wurde.[1053] Ein weiterer Bericht beschreibt das Spiel der zehn- oder elfjährigen „Dem. Dülken" (es dürfte sich also um die Tochter Louise handeln), die ein Jahr zuvor in einem Konzert aufgetreten war: „Dem. Dulken, ein Kind von 10–11 Jahren, Tochter der schon oft erwähnten vorzüglichen Klaviervirtuosin, spielte eine Solosonate voller grosser Schwierigkeiten, mit einer bewundernswerthen Fertigkeit. Selten wird wol dieses zarte Alter etwas Ähnliches hervorbringen. Ihr folgte Dem. Berlinghof, auch eine Schülerin der genannten Künstlerin. Sie trug ein Concert von Cramer in C mit allem erforderlichen Ausdruck und mit Fertigkeit vor. Schwierigkeiten mit Doppeltrillern und dergl., gelangen ihr vorzüglich. Sie ist noch in ihrer ersten Jugend, und lässt etwas Grosses erwarten."[1054] Möglicherweise handelt es sich bei Dem. Berlinghof um die 1814 benannte zweite Clavieristin der Eberl-Sonate.

Die Beispiele Nannette Stein-Streichers wie auch Sophie Lebrun-Dülckens zeigen, dass das Umfeld der Instrumentenbauerfamilien dem einer Musikerehe vergleichbar war: Die Frauen arbeiteten öffentlich im künstlerischen Metier, ohne damit Anstoß zu erregen.

Die Harfe, ein Instrument der Frauen

Das zweite ‚Frauenzimmerinstrument', das im Kontext der Clavierlehrerinnen interessant ist, ist die Harfe. Auch hier war es der Instrumententypus, der, da er als schicklich für das weibliche Geschlecht empfunden wurde, Frauen die Möglichkeit bot, durch Unterrichtsstunden ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Zeichnete sich bei den Clavierlehrerinnen eine stärkere Frequentierung von Kindern und Frauen als Klientel ab, so waren es im Falle der Harfenistinnen besonders Letztere. Das Instrument galt als so ausgesprochen weiblich, dass es mitunter sicher schwierig war, falls gewünscht, überhaupt eine männliche Person als Lehrer zu finden, sieht man einmal von den Koryphäen wie dem Pariser François Joseph Nadermann ab. Nach-

---

1051 Zu den Angaben siehe Schilling EUR.

1052 Die beiden spielten Violine bzw. Violoncello.

1053 AMZ 1814, Sp. 289.

1054 AMZ 1813, Sp. 421–422.

dem die Harfe in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris modern geworden war, waren zahlreiche Instrumentenbauer während der Revolution ins Ausland gezogen. Durch Emigrantinnen wie die bekannte Harfenistin Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis, die einige Jahre in Deutschland verbrachte, verbreitete sich die Harfenmode ebenso wie durch reisende Künstlerinnen. Zahlreiche Bürgerinnen wandten sich nun diesem Instrument zu, das einerseits wegen seines sanften, schmeichelnden Klanges, zum anderen wegen seiner Eignung zur Begleitung eigenen Gesangs für Frauen besonders geeignet erschien.[1055] Auch der Schicklichkeit entsprach die Harfe in höchstem Maße, und so wurde etwa von Therese aus dem Winckel berichtet: „Ihr treffliches Erard'sches Instrument selbst, so wie ihr angenehmer Anstand beym Spiel desselben, helfen das Vortheilhafte des Eindrucks ihrer ganzen Erscheinung nicht wenig vermehren."[1056]

Elisabeth Grund

Die neu erlangte Bedeutung dieses Instruments zeigt das Beispiel Elisabeth Grunds aus Würzburg. Sie war die Tochter des bekannten Harfenisten Christian Peter Paul Grund, eines Kammermusikers des Würzburgischen Fürstbischofs Adam Friedrich, und sowohl auf der Harfe als auch auf einem weiteren Modeinstrument, der Gitarre, ausgebildet worden. Mehrere Quellen nennen sie eine „sehr geachtete Lehrerin auf den genannten Instrumenten"[1057], „eine geschätzte Lehrerin auf der Harfe und Guitarre, scheint das Talent ihres Vaters ganz geerbt zu haben"[1058] oder „*Professeur de harpe et de guitarre à Würzbourg, qui eut du talent*"[1059]. Elisabeth Grund war die Schülerin ihres Vaters gewesen. Von den elf Kindern der Familie ergriff nur der älteste Sohn wie sie die Musik zum Berufe, konnte allerdings nicht den Bekanntheitsgrad seiner Schwester erreichen. Laut Schilling fand sie mit ihrem Beruf „ein reichliches Auskommen [...], da sie mit dem Talente des Vaters auch dessen unermüdeten Fleiß und den rechtlichen Character in sich verband".[1060] Konzertreisen wie ihr Vater unternahm Elisabeth Grund allerdings nie. Sie scheint jedoch eine auch überregional bekannte Lehrerin gewesen zu sein. Dass sie mit ihrer Arbeit gut verdiente, zeigt, dass ihre Stunden begehrt waren – Lektionen in den von ihr unterrichteten Instrumenten waren gefragt.

Therese aus dem Winckel

Eine weitere Harfenistin verdient es, erwähnt zu werden. Auch ihr half das Modeinstrument Harfe neben anderen Erwerbsquellen, ihren Lebensunterhalt zu sichern. Es

---

1055 Siehe ausführlich Hoffmann, bes. S. 131–152.
1056 AMZ 1809, Sp. 302.
1057 Mendel.
1058 Gerber NL.
1059 Fétis.
1060 Schilling ENC.

handelt sich um die vornehmlich als Malerin in Erinnerung gebliebene Therese aus dem Winckel, 1784 in Weißenfels geboren. Im Gegensatz zu Elisabeth Grund, deren Lehrtätigkeit eine logische Konsequenz in der Familientradition bildete, hatte Therese aus dem Winckel ein bewegtes Leben hinter sich, bevor sie zum Unterrichten gelangte. Sie selbst beschrieb diese Erlebnisse als 80-Jährige in einer 13-seitigen Autobiografie.

Nach der Rückkehr von einer zweijährigen Studienreise nach Paris ließ sie sich mit ihrer Mutter in Dresden nieder, unterrichtete das Harfenspiel, schrieb (weiterhin) Artikel, u. a. für die AMZ und machte sich als Kopistin von Gemälden einen Namen. Als Unverheiratete – eine frühe Verlobung mit Friedrich Rochlitz war nach kurzer Zeit wieder gelöst worden – hatte sie nach Möglichkeiten einer Profession zur Sicherung ihres Lebensunterhalts gesucht, und diese in einer vielfältigen Mischung künstlerischer Aktivitäten gefunden. Zunächst stand die Malerei im Zentrum ihres Arbeitens. Zudem gab sie Sprachunterricht, spielte Harfenpartien an der Dresdener Oper und fand bald Schülerinnen. Am 10. Juli 1809 berichtete sie an ihren Freund, den Herzog August von Sachsen-Gotha und Altenburg, von dem Mädchen Emma, der „jüngste[n] Tochter des Generals v. Z.“, die bei ihr und der Mutter im Haushalt lebe.[1061] Eine Künstlerinnenlaufbahn als Harfenistin oder Malerin hätte Therese aus dem Winckel wohl eher vorgeschwebt, doch die Gegebenheiten der Zeit – politische Wirrnisse – machten diesen Plan undurchführbar und sie arrangierte sich mit den sich ihr als Frau bietenden Möglichkeiten.

Kurze Zeit später sollten weitere Schülerinnen folgen und Therese aus dem Winckel stellte sich langsam auf ein Leben als Unterrichtende ein, ihren ursprünglichen Lebensplan aufgebend. So berichtete sie am 20. Dezember 1809 von der „zweite[n] Eleve, Ida v. S.“, die just angekommen war und gemeinsam mit Emma erzogen werden sollte. „So lebe ich nun in meinem ländlichen Hüttchen unter dem lieben Mutterauge, mein kleines Gynäceon[1062] regierend, getheilt zwischen diese frohschwärmende, sich mit heißer Liebe an mich drängende Kinderwelt und den ernsten und heitern Idealen der Kunst, ein zwar an Entsagungen sehr reiches, doch aber nicht ganz spurloses, nicht freudenleeres Leben, denn süßen Trost über viele, so bitter getäuschte Erwartungen und harte Erfahrungen, giebt mir die Hoffnung, so vielleicht doch hier und da im Stande zu sein, Keime des Guten und des Schönen auszustreuen, und gern trage ich dafür jede Mühe, jede Last. Ach, auf ganz andere Weise hoffte ich es freilich, strebte mit so glühender Begeisterung darnach, fühlte die volle Kraft dazu in mir. Doch – wie Gott will! – “[1063]

1061 Brief Th. a. d. Winckels an Herzog Georg August von Sachsen-Gotha und Altenburg vom 10. 7. 1809, abgedr. bei Metzsch-Schillbach, S. 216–220, hier S. 220.

1062 Gynäzeum meint die nur aus Frauen und Mädchen bestehende Gemeinschaft in Th. a. d. Winckels Haus.

1063 Brief Th. a. d. Winckels an Herzog Georg August von Sachsen Gotha und Altenburg vom 20. 12. 1809, abgedr. bei Metzsch-Schillbach, S. 247–250, hier S. 249–250.

Den endgültigen Umschwung in Therese aus dem Winckels Leben brachte eine Begegnung mit sich, die sie in einem Brief an ihre Freundin Elise Bürger am 8. März 1829 beschrieb. Vier Jahre zuvor, also 1825, war sie zu der neu in Dresden eingetroffenen „Prinzessin Louise von Lucca, Infantin von Spanien“ gerufen worden, der sie Unterricht im Harfenspiel und der deutschen Sprache geben und sie „zum Piano begleiten“ sollte. Dies nahm täglich mehrere Stunden in Anspruch, sodass Therese aus dem Winckel ihren Lebensrhythmus entscheidend umstellte: „Das ganze Leben bekam eine andere Richtung! Ich darf es sagen daß ich seitdem würklich bedeutend auf meinem Instrument wurde, die Stunden die ich darin zu geben habe, so wie in Sprachen, nahmen unendlich zu, jetzt komme ich kaum zu mir selbst, ich habe jeden Tag 7. bis 8. Lehrstunden zu geben, und bringe stets früh 3. Stunden und oft auch den Abend bei meiner lieben Fürstin zu.“[1064] Derselbe Brief berichtet übrigens auch von einer Schülerin namens Louise, dass sie drei Jahre zur Vollendung ihrer Erziehung bei der Künstlerin gelebt hatte und mittlerweile „in Stockholm Erzieherin bei einer trefflichen sehr vornehmen Familie“ sei.

Eine Verbindung zur Adelsschicht, ein neuer Kontakt war es, der in Therese aus dem Winckels’ Augen ihr Leben veränderte. Sie verlagerte ihre Anstrengungen nun bewusst auf das Erziehungsgeschäft und letztendlich wird ihr diese Verbindung das nötige Ansehen verschafft haben, um die Zahl ihrer Schülerinnen und Schüler zu vergrößern. Therese aus dem Winckel arbeitete unermüdlich und nach festem Tagesplan, wobei ihr die eigenen abendlichen 90 Minuten Harfenspiel heilig waren. Rastlos ging sie von früh bis spät ihren Beschäftigungen nach; im Gegensatz zu Louise Reichardt, von der Ähnliches erzählt wurde, erfreute sie sich einer außergewöhnlich guten Kondition und Gesundheit. Mit der Zeit kamen immer mehr Pensionärinnen ins Haus. Nach erlittenen finanziellen Verlusten erläuterte sie noch 1860 im Begleitschreiben zu ihrer Autobiografie, dass für sie „das Unterricht geben unentbehrlich [sei] um mich im Wohlstand zu erhalten“[1065].

Mehrere ihrer Schülerinnen spielten in der Dresdener Königlichen Kapelle. Ihr Schüler August Tombo entwickelte sich zu einem anerkannten Konzertharfenisten, trat bei den Bayreuther Festspielen auf und wurde später der Klavierlehrer Richard Strauss’.[1066] Der Preis für ihre Unterrichtsstunden betrug 16 Gr.[1067], wobei die Rede von Einzelstunden ist, nicht vom Preis, den die Pensionärinnen für den Unterricht zahlten. Nach zwölf erteilten Stunden scheint Therese aus dem Winckel in diesem Falle eine *Note* genannte Rechnung über den Unterricht, Leihgebühren für Harfe

---

1064 Brief Th. a. d. Winckels an Elise Bürger vom 8. 3. 1829, SLD, Mscr. Dresd. App. 292, 279d, zitiert nach Strittmatter, S. 296–298.

1065 Begleitschreiben zu Bio-Winck, SLD, Mscr. Dresd. App. 1191, Nr. 986.

1066 Nach Strittmatter, S. 277.

1067 Undatierter Brief Th. a. d. Winckels an Karl Gottfried Theodor Winkler, Archiv des Stadtmuseums Bautzen, R 13806, in: Strittmatter, S. 278.

und Noten gestellt zu haben.[1068] Trotz weiterem Auf und Ab ihrer finanziellen Lage und der Enttäuschung, nirgends eine feste Anstellung als Harfenistin zu finden, führte sie bis ins hohe Alter ein arbeitsames kontaktfreudiges Leben. Über einen Besuch bei der Harfenistin erzählt Louise Seidler, eine späte Freundin Therese aus dem Winckels, in ihren Erinnerungen: „Ziemlich oft empfing sie kleine Gesellschaften; gewöhnlich eröffnete sie den Abend mit einem Harfensolo, während dessen eine einzige Tasse Tee oder Kaffee gereicht wurde. Die Unterhaltung bestand meistens darin, daß man ihren Talenten Bewunderung zollte und dazwischen sich an der schönen Aussicht auf die Elbe erquickte. Als ich zum drittenmal nach Dresden kam, hatte Therese aus dem Winkel ihre Mutter verloren und nahm Pensionärinnen in ihr Haus; ich selbst war glücklich genug, ihr eine solche zuweisen zu können. Durch diese erfuhr ich noch Näheres über Theresens eigentümliche Persönlichkeit. Fräulein aus dem Winkel, eine Art von weiblichem Polyhistor[1069], hatte bedeutende Sprachkenntnisse und unterrichtete im Italienischen, Französischen und Deklamieren, die sächsischen Prinzessinnen auch im Harfenspiel. Ihr Lehreifer ging so weit, daß sie noch abends spät beim Aufwickeln ihrer Locken den Scharfsinn ihrer Pensionärinnen durch Rätselaufgaben übte. Dabei lebte sie sehr einfach und tat im Stillen außerordentlich viel Gutes, so z. B. unterstützte sie fortdauernd eine ehemalige Dienerin, die sich bei ihr verheiratet und eine Reihe von Kindern bekommen hatte. Diese ließ Therese aus dem Winkel sämtlich kleiden und unterrichten.“ Bei dem wohl letzten Wiedersehen der beiden im Jahre 1863 fand Louise Seidler die Freundin zu ihrer Freude noch immer „in der nämliche Toilette“, die sie wohl in ihrer Jugend getragen hatte. „Das eigene Lockenhaar war durch eine blonde Perücke, mit Samtband umschlungen, ersetzt; der Rücken war zwar etwas gekrümmt, doch der weiße Spenzer schmückte ihn wie vordem; auch der schwarze Rock fehlte nicht. Als wäre das hinabgesunkene halbe Jahrhundert nicht gewesen, lebte sie noch in ihrem Häuschen; wie früher umgab sie das mit grauer Ölfarbe und grünen Linien angestrichene bescheidene Mobiliar; freilich war es mit ihr veraltet, aber es stand in Harmonie mit seiner Besitzerin. Wie ehedem bedeckten Bilder aller Art die Wände von oben bis unten; auch die Harfe fehlte nicht, da Therese noch immer Unterricht erteilte.“ Dabei traf Louise Seidler die Freundin noch frisch und gesund an. „Die Glückliche! Sie schreibt, sie liest, sie näht, ja, sie dirigiert noch ein ästhetisches Kränzchen, in welchem sie alle vierzehn Tage Vorlesungen hält. Alles dies ist mir nicht mehr vergönnt.“[1070]

1068 Siehe einen undatierten Brief Th. a. d. Winckels an Karl Gottfried Theodor Winkler, Freies Deutsches Hochstift Frankfurt, Signatur 79807-08. Hier heißt es: „Ist es in gehöriger Form wenn ich Ihnen, wenn 12. Stunden gegeben sind, eine Note darüber so wie über den Monatszins für die Harfe und die Noten die ich lieferte, zuschicke? Oder an wen sonst habe ich mich deshalb dann zu wenden?“

1069 Eine in vielen Fächern bewanderte gelehrte Person.

1070 Seidler, S. 57–59.

In dieser Zeit, einer neuen Zeit, war Therese aus dem Winckel eine Art Unikum, ein Überbleibsel aus alten Tagen. Sie hatte hart gearbeitet und trotz mancher Enttäuschung im Lehrberuf eine Erfüllung gefunden. Ihr Instrument war frauentypisch – die Harfe. Sie soll noch am Tage vor ihrem Tod am 7. März 1867 unterrichtet haben.

3.3 Wunderkinder und was aus ihnen wurde

Wunderkinder – das war ein Phänomen, das seit dem 18. Jahrhundert und besonders seit der Wende zum 19. Jahrhundert die Menschen verstärkt faszinierte – eine Sensation und daher von den Massen bestaunt. Man war dabei nicht nur begierig zu hören, sondern man wollte die Kinder, die Miniatur-Virtuosen, auch sehen. Dieser Doppelaspekt des Hörens und Sehens zieht sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der Wunderkinder. Eltern reisten mit ihren Kindern von Stadt zu Stadt, ließen sie Konzert um Konzert spielen, an Höfen und in privaten Akademien auftreten – oft ernährten die Kinder die gesamten Familien. Leopold Mozart beispielsweise nahm mehrere Jahre (unbezahlten) Urlaub, um mit seinen Kindern auf Reisen gehen zu können.[1071] Hatten sich erwachsene deutsche Frauen bei der Instrumentenwahl den strengen moralischen Vorschriften zu unterwerfen, so war dies bei jungen Mädchen noch nicht der Fall: Gertrude Elisabeth Schmeling, „die Mara“, begann als Violine spielendes Wunderkind. Die Würzburgerin Catharina Bauer trat als Kind bereits am typischen Fraueninstrument, dem Clavier auf, und spielte dabei sogar teilweise eigene Kompositionen. Diese Mädchen übten wie erwachsene Frauen eine erotische Ausstrahlung auf das Publikum aus, erweckten unter Umständen dieselben ‚Nebengedanken’, mit dem Unterschied allerdings, dass im Falle der Kinder, der noch nicht pubertierenden Mädchen, diese Gedanken erlaubt waren und geradezu zu deren Faszination beitrugen. Aus Gründen des Anstandes hatte die Karriere der Kinder-Virtuosinnen mit dem Eintritt in das Erwachsenenalter zu enden. Bestes Beispiel hierfür ist Maria Anna Mozart.

Maria Anna Mozart

Maria Anna, genannt Nannerl, hatte als junges Mädchen gemeinsam mit Eltern und Bruder auf Konzertreise durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich, England und die Schweiz gehen dürfen. Man lobte den hohen Schwierigkeitsgrad der von dem Mädchen anscheinend mühelos und bravourös gemeisterten, dabei aussagestark musizierten virtuosen Clavierstücke[1072] und fand ihr Vom-Blatt-Spiel auffal-

---

1071 Zu weiteren Aspekten über die Wunderkinder siehe auch das gleichnamige Kapitel in: Hoffmann, S. 309–335.

1072 „Stellen Sie sich einmal ein Mädgen von 11 Jahren vor, das die schweresten Sonaten und Concert der grösten Meister auf dem Clavessin oder Flügel auf das Deutlichste, mit einer kaum glaublichen Leichtigkeit fertiget und nach dem besten Geschmack wegspielt. Das muß schon viele in eine Verwunderung setzen“, Augsburgischer Intelligenz-

lend.[1073] Maria Anna galt als ernst zu nehmende Virtuosin und zumindest in den späteren Jahren ihrer Wunderkindkarriere wurde sie fast wie eine Erwachsene bewertet, doch auch bei ihr blieb der visuelle Aspekt im Spiel. So taucht in den Genfer *Merkwürdigkeiten der neuesten Welt-Geschichten* die Formulierung von der „Niedlichkeit" ihres Spieles[1074] auf und Friedrich Melchior Grimm bezeichnet sie als „sehr von der Natur begünstigt"[1075], was sich durchaus auch auf das Äußere bezogen haben mag.

Doch das Ende dieser Karriere nahte: Maria Anna entwickelte sich langsam zu einer jungen Frau – eine Tatsache, die nicht nur die Eltern, sondern auch die Zeitgenossen wahrgenommen hatten; sie war mit 13 Jahren „zimlich groß, und fast schon heuratmässig geworden"[1076]. Und sie tat sich schwer, sich in dem neu bestimmten Lebensumfeld zurechtzufinden, denn Leopold Mozart zog seine Tochter strikt vom öffentlichen Konzertleben zurück. Sie ordnete sich dem geltenden Anspruch an die weibliche Rolle unter, unterstützte ihre Mutter bei den Haushaltsgeschäften, kopierte Notenmaterial, sie las, musizierte eifrig und auf höchstem Niveau („die Nannerl hat sich seit der zeit in gallanterie, gusto, expression und im accompag: erstaunlich exerciert"[1077]), pflegte vielfältige gesellschaftliche Kontakte und sie unterrichtete, besserte damit ihre finanziellen Mittel auf. Ihr Ruf als Lehrerin war hervorragend. Als die Gelder der Familie während Wolfgang Amadeus Mozarts Reise mit seiner Mutter knapp wurden und sogar Leopold wieder mit dem Unterrichten begann, überlegte der Vater, ob nicht die gesamte Familie ihr Auskommen in Paris finden

---

Zettel 19. 5. 1763, zitiert nach Mozart DL, S. 15–17, hier S. 16. Ähnliche Formulierungen finden sich z. B. in: Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire* (Eintrag vom 1. 12. 1763, abgedr. in dt. Sprache in: Mozart DL, S. 19–20, hier S. 19: „Seine Tochter, elf Jahre alt, spielt in der glänzendsten Weise Kavier, sie führt die größten und schwersten Stücke mit einer staunenswerten Genauigkeit aus.") und in des Historisch-Moralischen Belustigungen des Geistes oder ermunternden Betrachtungen über die wunderbare Haushaltung Gottes in den neuesten Zeiten, Hamburg 1765, §. 2. (abgedr. in dt. Sprache in: Mozart DOK, S. 46: „Seine Tochter von 11 Jahren spielte das Clavier in Vollkommenheit.").

1073 Siehe etwa den Bericht in der Europäischen Zeitung, Salzburg 6. 8. 1765 über ein Londoner Konzert im Juli 1765, in: Mozart DOK, S. 47. Zur unterschiedlichen Berichterstattung über die beiden Geschwister siehe Rieger NM und Geneviève Geffray, „Die Nannerl leidet nun durch den Buben nichts mehr", in: Düll/Neumaier, S. 11–48.

1074 Merkwürdigkeiten der neuesten Welt-Geschichten, so auf den 13. Herbstmonat dieses Jahres eingegangen, Genf, 6. Herbstmonat 1766, nach: Mozart DL, S. 37.

1075 Friedrich Melchior Grimm: Correspondance littéraire, Eintrag vom 15. 7. 1766, abgedr. in dt. Sprache in: Mozart DL, S. 34–35, hier S. 34. Hier heißt es: „Mademoiselle Mozart, jetzt dreyzehn Jahre alt, übrigens sehr von der Natur begünstigt hat die schönste und glänzendste Ausführung auf dem Claviere; nur ihr Bruder allein vermag die Stimme des Beyfalls ihr zu rauben."

1076 Hübners Diarium, Eintragung vom 29. 11. 1766, nach Mozart DL, S. 46–48, hier S. 48.

1077 Brief L. Mozarts an Frau und Sohn in Paris vom 29. 4.–11. 5. 1778 in: Mozart BR, Bd. 2, S. 347–354, hier S. 354.

könnte, wenn der Sohn eine feste Anstellung bei einem Adeligen bekäme und noch dazu durch Kompositionen für Konzerte und Theater sowie durch Notendrucke verdienen, „ich aber und deine *Schwester* Lection geben, und deine Schwester in Concerten und Accademien spielen“ würde, denn „so würden wir gewiß recht gut zu leben haben“.[1078] Bekanntermaßen verschwand der Gedanke, dass Maria Anna ihr musikalisches Arbeiten professionalisieren könnte, sobald die existenzielle Gefahr vorüber war. Auch ihr Bruder, der aus Wien möglicherweise – so Melanie Unseld – gerade mit dem Hintergedanken, seiner Schwester damit einen Lebensplan als Virtuosin vorzustellen, Josepha von Aurnhammers Pläne so genau beschrieb, vermochte daran nichts zu ändern.[1079] Leopold Mozart war daran gelegen, seine Tochter als eine möglichst gute Partie darzustellen. Dazu gehörte ein einwandfreier Ruf gemäß ihrer Geschlechterrolle. Ihre hohen musikalischen Fähigkeiten wurden im Sinne einer guten Mitgift umgedeutet.

Spätere Lebenswege der ehemaligen Wunderkinder

Wunderkinder – das war ein Phänomen, das die Menschen bewegte, das diskutiert wurde (wenn auch unter anderen Aspekten als heute, da man an Kinderarbeit, Reiseanstrengungen und Verantwortungen denkt[1080]); doch über das spätere Leben der Kinder und im Besonderen der Mädchen machte man sich offenbar wenig Gedanken. Wie konnten sie sich, an große Anstrengungen, hartes Arbeiten, aber auch glänzende Erfolge, Bewunderung, Einladungen und nicht zuletzt Freiheiten gewöhnt, in ein ‚normales Leben’ eingliedern? Konnten Sie in der einengenden Rolle der Ehefrau und Mutter glücklich werden, nachdem sie so viel ‚weite Welt’ gesehen hatten? Gertrude Elisabeth Schmeling wechselte das Fach und wurde als Sängerin unter dem Namen ihres Mannes Mara weltberühmt. Die Musikerinnen Walburga Willmann und Christiane Grund-Sengstacke traten als Erwachsene weiterhin in öffentlichen Konzerten auf, sie waren allerdings verheiratet, trugen den Namen ihres Mannes und galten fortan als Dilettantinnen. Beide hatten als Kinder unterrichtet und damit ernsthaft zum Familieneinkommen beigetragen. Sie konnten nun versuchen, diese Art professioneller Tätigkeit zumindest teilweise fortzusetzen. Die wie Maria Anna Mozart stark von ihrem Vater gelenkte und beeinflusste Elise Müller widmete sich ganz dem Lehrberufe. Dies tat auch die Schwester Wolfgang Amadeus Mozarts, als Interim bis zu ihrer Hochzeit und anscheinend aus Neigung zum Unterrichten in ihren Witwenjahren. All diesen Frauen ist etwas gemeinsam: Sie stammten aus Musikerfamilien, sie waren von ihren Vätern frühzeitig professionell ausgebildet und der Öffentlichkeit vorgeführt worden. Sie nahmen bereits als Kinder teils in ihrer Heimatstadt, teils auf Konzertreisen Strapazen wie erwachsene Künstler auf sich, erzielten Erfolge, erhielten Bewunderung, arbeiteten als Virtuo-

---

1078 Brief L. Mozarts an seinen Sohn in Paris vom 6. 4. 1778, in: Mozart BR, Bd. 2, S. 333–337, hier S. 335.

1079 Unseld 2006, S. 45. Zu den Plänen Josepha von Aurnhammers siehe Kapitel 4.1.

1080 Vgl. da zu etwa den Artikel *Die frühzeitigen Talente* in: AMZ 1813, Sp. 777-781.

sinnen wie als Informantinnen und konnten doch ihre Karriere nicht in dem Maße fortsetzen, wie es ihnen wahrscheinlich bei männlichem Geschlecht möglich gewesen wäre. Ihr weiteres Leben verlief unterschiedlich und war doch in jedem Falle geprägt von den als Kind erbrachten Leistungen, errungenen Erfolgen und den besonderen familiären Konstellationen, schufen doch die Erfahrungen zwischen Wunderkindern und ihren Eltern oder Geschwistern besondere interne Verhältnisse, Zusammengehörigkeitsgefühle und emotionale Abhängigkeiten. Diese ging z. B. bei Leopold Mozart und seiner Tochter so weit, dass er ohne weiteres verfügte, ihr Erstgeborener solle bei ihm aufwachsen, damit er ihn erziehen könne. So gesehen war es vielleicht Nannette Streichers Glück, dass ihr Vater starb, als sie, die Älteste der Geschwister, noch in einem Alter war, da das Leben vor ihr lag und sie sich einen eigenen unabhängigen Wirkungskreis schaffen musste und konnte.

Die gebildete und im gesellschaftlichen Leben erfahrene Maria Anna Mozart, nunmehrige Freifrau von Berchthold zu Sonnenburg, war an der Seite ihres Mannes im Dorfe St. Gilgen nicht glücklich. Das kulturelle Leben im lebenslustigen Salzburg, die Freundinnen, die Schülerinnen, die sie in den letzten Jahren unterrichtet hatte, vor allem sicher auch das gemeinschaftliche Musizieren mit ihrem Vater und anderen guten Musikern, all das fehlte ihr. Sie wurde kränklich und klagte immer wieder über Beschwerden. Täglich spielte sie drei Stunden, von „2 bis 5 Uhr“, Clavier[1081], kopierte Noten, unterrichtete auch einige ihrer Stiefkinder und Kinder der Gegend[1082] im Clavierspiel und Gesang. Doch erst nach dem Tode ihres Mannes und der Rückkehr nach Salzburg im Jahr 1801 blühte Maria Anna von Berchthold zu Sonnenburg wieder auf. Sie knüpfte an das frühere gesellschaftliche Leben an, kümmerte sich um den musikalischen Nachlass ihres Bruders und erteilte – nicht aus Notwendigkeit (denn sie erhielt eine Rente von immerhin 300 Gulden), sondern aus Freude – Clavierstunden. 1825 erblindete sie, gab jedoch bis zu ihrem 76. Lebensjahr Unterricht, bevor sie am 29. Oktober 1829 starb. Ihr Leben hatte mit einer fantastischen Karriere als Wunderkind an der Seite ihres jüngeren Bruders begonnen. Die erste Enttäuschung über das Ende dieser Zeit überwand sie mit harter Arbeit und dem Wissen der ihr zugedachten Rolle. Wie Eva Rieger herausarbeitete, waren es die Arbeit an ihrem Instrument und der Kirchgang, die ihr in Krisensituationen Rückhalt gaben.[1083] Als verheiratete Frau erlebte sie eine neue Enttäuschung: Fern vom kulturellen Leben einer Stadt, fast ausschließlich in die übliche Frauenrolle gedrängt, sehnte sie sich nach ihrem Salzburger Leben. Zurückgekehrt in ihre Heimatstadt fand sie dort erneut Bestätigung und Befriedigung als Musikerin wie als Hüterin des Erbes ihres genialen Bruders – auch dies eine anerkannt weibliche Handlungsweise. Das intensive Clavierstudium, das Musizieren allein und mit anderen zog sich aber wie ein roter Faden bis in die letzten Tage durch ihren Lebensweg.

1081 Brief L. Mozarts vom 9. 9. 1784, Mozart LBR, S. 13–18, hier S. 17.

1082 Siehe Rieger NM, S. 175.

1083 Siehe Rieger NM, z. B. S. 142.

Das Beispiel Maria Anna Mozarts zeigt, wie schwierig es sein konnte, sich in ein alltägliches Frauenleben einzugliedern und daran Gefallen zu finden, hatte ein junges Mädchen erst einmal am Leben als Virtuosin und den damit verbundenen Freiheiten geschnuppert. So erging es wohl auch Walburga Willmann, obschon ihre Karriere als reisendes Wunderkind erst zu einem Zeitpunkt begann, da die Maria Anna Mozarts bereits beendet wurde.

Die aus der Mozart-Bibliografie bekannte Walburga Willmann hatte den Übergang vom Kinderstar zur erwachsenen Virtuosin geschafft. Die Tochter des Bonner Hofmusikers Ignaz Willmann war als Kind mit ihren beiden Geschwistern Maximilian Friedrich Ludwig (geboren 1767) und Johanna Magdalena (geboren 1771) gemeinsam während der von ihrem Vater organisierten Reisen in Konzerten aufgetreten. Das Debüt erfolgte am 16. März 1784, zu einem Zeitpunkt also, da die Kinder schon ziemlich groß waren, in Wien. Walburga, die Clavierspielerin, scheint in den Zeiten der Anwesenheit in Wien Unterricht bei Wolfgang Amadeus Mozart genommen zu haben.

Walburga Willmann

Im Jahr 1788 wird Walburga Willmann (wohl während eines Aufenthaltes anlässlich von Konzerten) als Clavierlehrerin in Frankfurt/Main genannt.[1084] Später war sie als Kammervirtuosin in ihrer Heimatstadt Bonn engagiert und erteilte auch hier Clavierstunden.[1085] Insgesamt sind die Informationen zu ihrem Leben spärlich und bruchstückhaft, dennoch wird deutlich: Auch als nunmehr junge Frau trat Walburga Willmann wie ihre beiden Geschwister öffentlich auf. Dies setzte sich nach ihrer Verheiratung mit dem musikinteressierten niederösterreichischen Landschaftsbeamten Franz Xaver Huber fort, später allerdings folgte Walburga Huber ihrem Gatten, einem Sympathisanten napoleonischer Ideen, in sein Mainzer Exil. Warum Walburga Huber, die offenbar ihr Künstlerinnenleben nicht leicht aufgeben wollte, nach mehrjähriger Konzert- und Reisetätigkeit zu ihrem Mann zog, darüber kann nur spekuliert werden. Vielleicht war sie des Reisens müde, vielleicht waren die Konzerte nicht lukrativ genug, möglicherweise waren es auch politische Gründe oder das Drängen ihres Mannes, ihrer Familie, die sie bewogen, zu ihrem Gatten nach Mainz zu ziehen und dort in die übliche Frauenrolle zu schlüpfen. In öffentlichen Konzerten scheint sie hier nicht aufgetreten zu sein. Es ist allerdings nicht unwahrscheinlich, dass Walburga Huber sich während ihrer Konzertreisen und in Mainz, wie sie es bereits vor ihrer Eheschließung getan hatte, in privaten Häusern hören ließ und daneben Clavierstunden erteilte.

1084 Siehe Karl Maria Pisarowitz, *Willmann* in: MGG, Bd. 14, Sp. 692–694, hier Sp. 693.

1085 Siehe Gerber NL, Mendel, Gaßner, Schilling ENC.

Christiane Sengstacke und Elise Müller

Zwei weitere Wunderkinder, die beide in ganz jungen Jahren aufgetreten waren, verbrachten ihr späteres Leben in Bremen: die aus Hamburg stammende, in Bremen verheiratete Christiane Grund (verehelichte Sengstacke) und die in Bremen gebürtige Elise Müller. Beide hatten einen musikalischen familiären Hintergrund und wurden von ihren Vätern ausgebildet: Christiane Grund war die Tochter des Hamburger Musikers Georg Friedrich Grund. Ihr Bruder Wilhelm tauchte bereits im Umfeld Louise Reichhardts auf. Elise Müllers Vater, Wilhelm Christian Müller, hatte Theologie und Musik studiert und war Lehrer an der Domsingschule und Musikdirektor am Bremer Dom. Im Jahr 1782 errichtete er ein eigenes Erziehungs-Institut. Er galt als erfahrener Pädagoge im Geiste Campes und Basedows. Bis zu 14 Jungen kamen täglich in die Wohnung der Müllers und wurden dort von morgens acht bis abends sieben Uhr auf den Kaufmannsberuf vorbereitet. Kein Wunder, dass seine eigenen beiden Kinder Elise Maria und Adolf Wilhelm davon profitierten, die Müller mit großer Sorgfalt nach seinen eigenen pädagogischen Leitlinien erzog und dabei besonderen Wert auf die musikalische Ausbildung legte. Elise spielte Clavier, Adolf war Streicher. In seinem Privat-Erziehungsinstitut veranstaltete Müller jeweils mittwochs wöchentliche „Übungskonzerte“ für seine Zöglinge, an denen Geschwister, Eltern und ehemalige Schüler teilnahmen, und mit denen seine eigenen beiden Kinder aufwuchsen.

Christiane Grund trat teils allein, teils ähnlich wie Maria Anna Mozart oder Walburga Willmann als Kind gemeinsam mit ihren jüngeren Geschwistern auf. Am 17. Dezember 1791 war sie im Hamburger Schauspielhaus in einem Konzert mit Clavierkonzerten von Hoffmeister und Mozart, sowie einer Sonate von Koželuch zu hören. Am 26. Februar 1792 trat sie bereits wieder öffentlich auf, diesmal in einem Konzert der Gesellschaft Harmonie, am 3. November 1792 spielte sie mit ihrem sechsjährigen Bruder Fritz, wiederum im Schauspielhaus. Seit 1795 trat Christiane Grund auch als Sängerin auf. In jeder Saison bestritt sie ein eigenes Konzert. Diese Veranstaltungen zählten zu den beliebtesten und bestbesuchtesten Hamburgs, obgleich die Kritiker recht unterschiedlich über ihr Spiel urteilten.[1086]

Doch dann schlugen die beiden Virtuosinnen unterschiedliche Lebenswege ein. Christiane Grund verheiratete sich im Jahr 1802 mit dem Bremer Bürger Georg Fr. Sengstacke. Mit der Heirat kam sie in das direkte Umfeld Elise Müllers. Als Frau eines Bremer Bürgers galt sie als Dilettantin, hatte sich angeblich von der Öffentlichkeit zurückgezogen[1087], dennoch trat sie immer wieder in den Bremer Konzertreihen auf. „Öffentlichkeit“ ist hier anscheinend gleichgesetzt mit den großen Bühnen, mit Konzertreisen – ein sprachlicher Aspekt, der aufmerken lässt. Man fühlt sich unweigerlich an Maria Anna Mozart erinnert, die ja auch in Salzburg auftreten durfte, nicht jedoch auf den Konzertpodien der Welt. In der Hansestadt Bremen ging Christiane Sengstacke offenbar ihren Interessen nach. An der Seite ihres

---

1086 Siehe Sittard, S. 136–139.

1087 Schilling EUR.

Mannes konnte sich die gebildete Frau engagieren und sich musikalisch betätigen, solange er kein Veto einlegte. Und Bremen liebte seine Künstlerin: Man sagte von Christiane Sengstacke, dass „deren seelenvolles Flügelspiel unvergleichlich erschien, bis wir Paganini's Adagio gehört... [Sie ist] durch Gesang und Spiel das unübertreffliche Muster eines Vortrages gewesen, in welchem sich Seele, Fertigkeit und Grazie zu dem schönsten Ganzen vereinigten."[1088] Seit etwa 1811 war sie regelmäßig in den „Privatkonzerten" im Kramer-Amtshause zu hören.[1089]

So unterschiedlich, trotz zahlreicher Berührungspunkte, das spätere Leben Christiane Grund-Sengstackes und Elise Müllers verlief, so verschieden sind auch die Situationen, in denen sie unterrichteten: Über die Unterrichtstätigkeit der Ersteren informiert Louis Spohr, der sie bei einer Landpartie auf dem Landsitz des Herren Thornton kennen lernte: „Mein Tischnachbar erzählte mir, ihr Vater ernähre seine Familie mit Musikunterricht und verwende sehr viel auf die Erziehung seiner Kinder. Diese, seine älteste Tochter, erleichtere ihm dieses Geschäft dadurch sehr, daß sie nicht allein ihre Geschwister in der Musik und in Sprachen unterrichte, sondern auch durch häufiges Informiren in den ersten Häusern Hamburgs eine ansehnliche Summe Geldes verdiene."[1090] Dass Christiane Sengstacke in Bremen weiterhin unterrichtete, dürfte eher unwahrscheinlich sein, obgleich sie laut Schilling zwar Mutter 14 „liebenswürdiger Kinder" war, doch „sie selbst jetzt noch auf diese und solche Weise zur Verbreitung und Befestigung der Kunstliebe in ihrer Umgebung" beitrug.[1091] Im Jahr 1807 berichtete die AMZ von Christiane Sengstacke und Elise Müller wie folgt: „Unter den Dilettanten zeichnen sich auf dem Pianoforte zwey Frauenzimmer aus, welche mehrmals in Konzerten gespielt haben; nämlich Mad. Sengstacke und Dem. Müller. Beyde spielen mit Leichtigkeit, Sicherheit und Ausdruck. Die echte Kunstliebhabery der ersten hat ihrer Freundin einen wohlthätigen Impuls gegeben. Die letzte kann ihr Vorbild nicht wol erreichen, weil sie eine wissenschaftlich gebildete Lehrerin einer Töchterschule ist. [...] Mad. S. übertrifft ihre Freundin aber noch in einem eigenen Talent: sie ist eine feindenkende, mit einer reinen, biegsamen Stimme begabte Sängerinn."[1092]

Elise Müller blieb zeitlebens im Umfeld ihres Vaters. Ihr Leben verlief nach seinem Vorbild, sie war wie Maria Anna Mozart eine ‚gehorsame Tochter', setzte ihre Kräfte wie Louise Reichardt oder Therese aus dem Winckel ganz für ihre pädagogische Arbeit ein. Im Jahr 1804 eröffnete sie nach dem Beispiel ihres Vaters in Bremen eine „weibliche Erziehungsanstalt für Töchter gebildeter Stände", in welcher neben Stunden in Geografie, Geschichte, Grammatik, Deutsch, Französisch

---

1088 Gerhard Oelrich, *Vollständige Sammlung alter und neuer Gesetzbücher (…)*, Bremen 1771, zitiert nach Blum, S. 158.

1089 Schumacher, S. 130.

1090 Spohr Bd. I, S. 19–20.

1091 Schilling ENC, die 14 Kinder erwähnt auch AMZ 1823, Sp. 107.

1092 AMZ 1807, Sp. 107.

und Englisch (die Elise Müller alle selbst versah) Mädchen die Gelegenheit geboten wurde, sich mit anspruchsvoller Musik auseinander zu setzen. Der Zeitpunkt schien denkbar günstig. Wenige Jahre später berichtete die AMZ: „Alle Musici von Profession geben denn nun Unterricht in der Musik! Nur sind wenig gute Lehrer darunter, und sie werden, nach Maasgabe anderer Städte, schlecht bezahlt.“[1093] Elise Müller, die Tochter eines in der Stadt angesehenen Pädagogen und selbst als Künstlerin bekannt, dürfte sich erfolgreich aus der Masse abgehoben haben.

Die Öffentlichkeitswirkung ihrer Schule war außerordentlich gut. Die Schülerinnen hatten die Möglichkeit, in den seit etwa 1819 jeweils mittwochs 14-tägig stattfindenden Familienkonzerten aufzutreten, die der Vater Elise Müllers veranstaltete. Hierzu kamen, so die AMZ „einige zwanzig Familien, Eltern und Kinder, die der Theilnahme fähig sind“ zusammen. Neben den Mädchen aus Elise Müllers Erziehungsanstalt spielten hier örtliche Musiker und auch durchreisende Künstler. Wie der genaue Ablauf eines solchen Familienkonzertes aussah, dies beschreibt derselbe Zeitungsartikel: „Das Concert dauert von 6 bis nach 9 Uhr, und diese Zeit ist in vier Stadien getheilt. 1. Es beginnt mit den einfachsten Sachen. Gewöhnlich spielen Schülerinnen der Elise Müller Sonaten für vier Hände oder mit Violinbegleitung. Dann folgt ein einfaches Liederchor, wozu die Texte erst vorgelesen werden. Der erste Theil des Concerts enthält noch ein Trio für Fortepiano oder ein Violinquartett. 2. Hierauf wird das Folgende ausführlich angezeigt und der nun grösstentheils gegenwärtigen Versammlung bemerklich gemacht. Nun wird etwas Interessantes aus der schönen Literatur, oder ein eigener für die Gesellschaft passender ästhetischer Aufsatz vorgelesen. Diese Unterhaltung füllt etwa 30 bis 40 Minuten aus. 3. Nun folgt eine Pause. Die Gesellschaft verlässt den Musiksaal, um in einem andern Saale ausgestellte Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche, plastische Werke, seltene Bücher zu betrachten. Unterdessen wird der Musiksaal frisch ausgelüftet. Die Hautboisten[1094] sind gekommen, und der zweyte Theil beginnt 4. mit einer Sinfonie oder einer Ouverture. Ein Concert oder eine Arie folgt, und das Ganze schliesst mit einem Chor aus grösseren Werken, Cantaten, Opern.“ Nach Aufzählung mehrerer Werke bemerkt der Berichterstatter noch: „Um den Genuss der Musik mit dem Lehrreichen zu verbinden, bisweilen, vor oder nach der Aufführung einer Composition, über deren Eigenthümlichkeit und über den Geist und das Verdienst des Tonsetzers, z. B. eines Gluck, Mozart, van Beethoven, Etwas vorgelesen wird.“[1095] Die Konzerte verfolgten also zugleich einen Bildungsanspruch und bestanden nicht wie etwa die „Musikalischen Übungen“ Maria Theresia Paradis’ allein aus musikalischen Beiträgen.

Auch Elise Müller selbst trat in den Familienkonzerten auf, angeblich trug sie besonders „Beethovensche Werke mit unverkennbarer, eigenthümlichen Tiefe des

---

1093 AMZ 1807, Sp. 108.
1094 Die Oboisten.
1095 AMZ 1819, Sp. 514–516.

Gefühls“ vor.[1096] Sie kränkelte allerdings, wie auch Louise Reichardt. Im Jahr 1820 musste sie das Institut aufgeben und gab stattdessen Einzelunterricht an junge Bremer Mädchen. Am Clavier ließ sie sich noch immer hören. Sie war also weiterhin in der Öffentlichkeit präsent, in späteren Jahren, etwa 1830 bis 1840 dann auch als Autorin bei der Zeitschrift *Aurora*. Wiederum ein Wirkungskreis im Geiste ihres Vaters, der ebenfalls schriftstellerisch tätig gewesen war. So erfolgreich Elise Müllers Arbeit war, vom Einfluss ihres Vaters hat sie sich wohl nie ganz freimachen können. Nach ihrem Tod im Jahr 1849 wurde auf ihr soziales Engagement hin die *Elisenstiftung* zugunsten von Bremer Dienstmädchen eingerichtet.[1097] Ihr Leben zeigt die typischen Merkmale professioneller Lehrerinnen: ein musikalischer, in diesem Fall sogar ein ausgesprochen pädagogischer Hintergrund, eine frühzeitige gute Ausbildung, Auftritte als junges Mädchen, in ihrem Fall sogar als Wunderkind, ein Hineinwachsen in eine musikalische Tätigkeit und soziales Engagement, das wie im Falle von Louise Reichardt und Therese aus dem Winckel die Mütterlichkeit, soweit sie nicht durch den Lehrerinnenaspekt abgegolten ist, ersetzt und damit das weibliche Rollenbild vervollständigt.

Und die Bedeutung des Unterrichtens für all diese als Wunderkinder aufgetretenen Mädchen? Die Wiedereingliederung in ein normales Frauenleben war mit Schwierigkeiten verbunden. Wünsche und Hoffnungen waren unter Umständen geweckt worden, die nicht in Erfüllung gehen durften. Den Mädchen-Virtuosinnen boten sich in späteren Jahren wenige Karrieremöglichkeiten, das Unterrichten aber gab ihnen die Chance, ihre intensive Beschäftigung mit der Musik nicht nur als Dilettantin fortzusetzen. Sie konnten Leistungsansprüche formulieren – etwas, das sie selbst in ihren Kindertagen erfahren hatten – und waren durch ihre Lehrtätigkeit am Ort so bekannt, dass sich daraus interessante Kontaktmöglichkeiten ergaben. Sie setzten also ihre Karriere in gewisser Hinsicht mit veränderten Vorzeichen fort. Während ihrer Ehezeiten unterlagen sie größeren Einschränkungen, suchten aber immer wieder nach Möglichkeiten zu professionellem Musizieren und fanden diese auch.

3.4 Maria Anna Mozarts Tagordnungen

Maria Anna Mozarts Tätigkeit als Clavierlehrerin begann im Anschluss an ihre Wunderkindkarriere, setzte sich in geringem Maße während ihrer Ehe fort und wurde von der Witwe erneut intensiviert. Aufschluss über ihre Arbeit geben neben den Familienbriefen im Besonderen die so genannten *tag ordnungen* Maria Annas, ihr Tagebuch, in dem sich auch Eintragungen von der Hand ihres Bruders finden. Dies Tagebuch, von Leopold Mozart ausdrücklich erwünscht, ist nur bruchstückhaft überliefert. Die erste erhaltene Eintragung datiert vom 22. Mai 1775, die letzte vom

[1096] AMZ 1815, Sp. 361.
[1097] Cyrus, S. 186.

21. September 1783.[1098] Die meist recht kurzen Bemerkungen geben Einblick in das Alltagsleben, das die noch unverheiratete Maria Anna in Salzburg führte: Morgens, meist um sieben Uhr, besuchte sie die Frühmesse, oft in der nahe gelegenen Dreifaltigkeitskirche. An Sonn- und Feiertagen ging sie in die Messe im Dom. Die Vor- und Nachmittage verbrachte Maria Anna mit Lektionen in den Häusern der Schülerinnen, Spaziergängen mit den Freundinnen und Hund Pimperl in der Stadt oder im Mirabell-Garten, mit Gesellschaftsspielen, Musizieren und abendlichen Theaterbesuchen. Das Musizieren bildete einen wichtigen Bestandteil jedes Tages. Maria Anna übte regelmäßig und gern, sodass ihr Vater erfreut an seine Frau berichtete: „Ich muß dir sagen, daß die Nannerl im Hauswesen in allem erstaunlich fleisig, arbeitsam und aufmerksamm auf alles ist, und sie spielt, so oft sie kann, und accompagniert recht gut. täglich abends sind 2 bis 2 ½ Stund wenigst unser übungszeit.“[1099] Auch mit professionellen Musikern wurde häufig gemeinsam musiziert. Langsam war Maria Anna Mozart aber auch selbst als erwachsene Virtuosin in ihrer Heimatstadt gefragt. Als Lehrerin wie als Virtuosin war sie in ihrer Salzburger Heimat bekannt und geachtet.

Im Folgenden sollen Tagebucheinträge und Briefmitteilungen Maria Anna Mozarts unter verschiedenen Gesichtspunkten ausgewertet und durch Informationen über andere Clavierlehrerinnen ergänzt werden.

1. Die Anzahl der Schülerinnen und Schüler

In den Tagebuchaufzeichnungen der Jahre 1779 bis 1783 finden sich die Namen von folgenden Schülerinnen Maria Anna Mozarts: Anna, Gattin des Truchsesses Joachim Rupert Mayr von Mayrn (1744–1796) und ihre Töchter Elisabeth (1765–1835), Maria Anna (1768–1834) und Josepha (1769–1785), die fast gleichaltrige Schülerin und Freundin Anna Barbara von Mölk, genannt *Waberl* (1752–1823), die Tochter des Hofratdirektors Franz Felix Anton von Mölk, Regina (*Regerl*) Wagner, die Tochter des Obergestütsinspektors und Oberbereiters Gottlieb Edler von Weyrother und Maria Anna Elisabeth von Antretter, geborene Baumgartner, Frau des Landschaftskanzlers Johann Ernst Edler von Antretter. Diese in Salzburg sehr angesehene Familie gehörte zu den engsten Freunden der Mozarts.

Die Frauen der Familie Lodron, Maria Antonia, geborene Komtesse Arco (1738–1780), Gattin des Erbmarschalls Ernst Maria Joseph Nepomuk Lodron und ihre beiden Töchter Aloysia und Maria Antonia wurden ebenfalls von den Mozarts unterrichtet. Der zuvor praktisch täglich stattgefundene Unterricht endete wahrscheinlich im Oktober 1780 aufgrund der Erkrankung der Mutter. Die jüngere der beiden Lodron-Schwestern, Maria Antonia, war besonders gut mit den Mozarts befreundet. Sie verkehrte weiterhin regelmäßig mit der Familie,

---

1098 Eine Edition der *Tagordnungen* liegt in Hummel vor.

1099 Brief M. A. Mozarts an Mutter und Bruder in Augsburg vom 27. 10. 1777, in: Mozart BR, Bd. 2, S. 86–88, hier Nachtrag des Vaters, S. 88.

nahm vielleicht sogar weiter bei Maria Anna Clavier- und bei Leopold Mozart Geigenunterricht.[1100]

Eine Mlle Villersi aus Donaueschingen erhielt bei ihrem Aufenthalt in Salzburg 1779 von Maria Anna Mozart Clavierstunden. Sie war Erzieherin in einem gräflichen Hause, nämlich bei Graf Kuenburg und seiner Frau, Komtesse Waldstein und seit 1766 mit den Mozartkindern befreundet. Außerdem nennen die *Tagordnungen* noch Maria Theresia (*Treserl*) Barisani (1761–1854), die Tochter des erzbischöflichen Leibarztes Joseph Barisani. Aus den Briefen bekannt ist weiterhin Barbara Zezi (geboren 1764), die Tochter eines Galanteriewarenhändlers, die mit zwölf Jahren zu Maria Anna Mozart in den Unterricht kam.[1101] Die Schülerinnen aus späteren Jahren sind nicht namentlich bekannt.

Das Unterrichtspensum, das Maria Anna Mozart absolvierte, war in jedem Fall deutlich höher als das ihres Bruders, der 1782 von drei Schülerinnen berichtete, durch die er monatlich „18 duckaten“ verdiente[1102]. Clavierlehrerinnen dagegen, die im Gegensatz zu Maria Anna Mozart ihren vollständigen Lebensunterhalt mittels Lektionen bestreiten mussten, unterrichteten noch wesentlich mehr: Louise Reichardt nannte im Jahr 1809 die Zahl von 26, 1811 sogar von 42 Schülerinnen. Bei Adriana Henrika Franziska Friedel waren es gar „Hunderte“ (wenn auch wohl nicht gleichzeitig), an Sophia Häßlers Institut lernten insgesamt 20 Mädchen und auch in Elise Müllers Mädchenerziehungsanstalt dürfte es sich um eine größere Zahl von Schülerinnen gehandelt haben. Lehrerinnen jedoch, die noch ein anderes Standbein besaßen, hatten wesentlich kleinere Zahlen vorzuweisen: So scheint die verheiratete Sophie Dülcken nur einzelne ausgewählte Schülerinnen neben ihren Töchtern unterrichtet zu haben.

2. Das Geschlecht der Lernenden

Viele Clavierlehrerinnen unterrichteten wie Maria Anna Mozart ausschließlich Mädchen und Frauen: Sophia Häßler, Maria Antonia Nicolay und Elise Müller an den Instituten, Adriana Henrika Franziska Friedel, Dorette Spohr und Josepha Müllner-Gollenhofer privat. Auch Sophie Dülcken scheint nur Mädchen unterrichtet zu haben. Von Josepha von Fald dagegen sind ausschließlich Schüler bekannt. Dieser Fall darf sicher als Ausnahme gewertet werden und zeugt von ihrem Ruf als Lehrerin: Ihr Name ist in immerhin zwei Musikerbiografien bis heute überliefert. Nina d’Aubigny unterwies wahrscheinlich vorwiegend Mädchen und Frauen, in jedem Fall aber auch ihren Neffen, Luise Kress wiederum ihren Sohn. Louise Reichardt und Therese aus dem Winckel unterrichte-

---

1100 Siehe Unseld, S. 59.

1101 Brief L. Mozarts aus Mailand an seine Frau vom 12. 12. 1772, in: Mozart BR, Bd. 1, S. 466–467, hier S. 467.

1102 Brief W. A. Mozarts aus Wien an seinen Vater vom 23. 1. 1782, in: Mozart BR, Bd. 3, S. 193–195, hier S. 195.

ten Personen beiderlei Geschlechts gegen Bezahlung und Clementine Andrées Literatursammlung richtet sich an Mädchen und Jungen.

3. Die Häufigkeit der Unterrichtsstunden

„Wer das Klavier nur zum Vergnügen spielen lernt, der hat genug gethan, wenn er täglich zwey Stunden darauf verwendet; anfangs wöchentlich etwa vier, wenn es seyn kann sechs, und in der Folge zwey bis vier Stunden Unterricht mit eingerechnet: wer aber das Klavierspielen zu seinem Hauptgeschäfte machen will, für den sind täglich drey bis vier Stunden Uebung kaum hinreichend, und außer diesen ist wenigstens noch Eine Lectionsstunde nöthig.“[1103]

Unterricht fand entgegen heutigen Gewohnheiten mehrmals wöchentlich statt, nicht aber unbedingt das ganze Jahr hindurch: Louise Reichardt unterrichtete einige ihrer Schülerinnen im Winter bis zu vier Mal in der Woche, sogar sonntags. Diese dem gehobenen Bürgertum und Adel entstammenden Schülerinnen verbrachten allerdings häufig den Sommer auf dem Land und nahmen in dieser Zeit keinen Unterricht. Für einen phasenweisen Unterricht, in dessen Pausen der oder die Lernende selbsttätig weiterarbeiten solle, sprach sich Nina d'Aubigny aus. Allerdings nahmen viele der gut situierten Liebhaber einfach eine Saison Unterricht bei einer bestimmten Person. Dies zeigen die Beispiele von Dorette Spohr (ein Sommer bei der Familie zu Carolath-Beuthen in Böhmen) oder Josepha Müllner-Gollenhofer, die viele Durchreisende unterrichtete. Auch die Abwesenheit der Lehrerin konnte die Regelmäßigkeit der Stunden unterbrechen bzw. ihnen ein Ende setzen. So schrieb Maria Anna Mozart an ihre Mutter: „meine shcolarinen sollen sich nur indessen exercieren, und geistlicher Herr schulz soll für mich die güte haben, die woche ein paarmahl zur zezi waberl gehen, auch wenn er will zur andretter fraulein, und ihre stuke repetirn lassen.“[1104] Hier hatte die Lehrerin während ihrer Abwesenheit für ein Interim gesorgt. (Dass die Schülerinnen bei dieser Vertretung hinterher froh wieder zu ihrer vorherigen Lehrerin zurückkehren würden, diesen Hintergedanken darf man den Mozarts wohl ruhig unterstellen.)

Hatte man sich entschieden, bei einer Person lang- oder kurzfristig Lektionen zu nehmen, so geschah das relativ regelmäßig. Dies konnten sich nur Personen aus gehobenen Kreisen, aus dem Adel, dem geistlichen Stand oder Bürgertum leisten. Als bestes Beispiel für die Häufigkeit des Unterrichts mag ein Ausschnitt vom Mai 1779 aus den *Tagordnungen* Maria Anna Mozarts angeführt sein, wobei nur die den Unterricht betreffenden Einträge aufgeführt sind, außerdem die Kirchgänge, soweit sie der zeitlichen Orientierung im Tagesablauf dienen:

1103 Türk, *Einleitung* § 19, S. 11.

1104 Brief M. A. Mozarts vom 21./22. 2. 1775 aus München an ihre Mutter, in: Mozart BR, Bd. 1, S. 520.

„Das Monat may“ [1779]
Samstag, 1. Mai: „in der Kirche hernach beym frl: und fr v: mayer:“
Montag, 3. Mai: „um 8 uhr in der kirche hernach beym frl. Regerl und fr v: mayer“
Dienstag, 4. Mai: „um 8 uhr in der kirche, beym frl: und fr v: mayer“
Mittwoch, 5. Mai: „zu st sebastian beym gottesdienst für das Littzow kammerdienstmädl, hernach beym oberbreitter, und fr v: mayer: nachmittag beym fraulein“
Donnerstag, 6. Mai: „um halb 9 uhr in der kirche, hernach beym frl: und fr v: mayer, nachmittag bey fr v: Antretter“
Freitag, 7. Mai: „in der 7 uhr mess, bey oberbreitter und fr v: mayer“
Samstag, 8. Mai: „in der 7 uhr mess, hernach beym frl: und fr: mayer, nachmittag bey der frl v: mölk: bis 9 uhr“
Montag, 10. Mai: „bey augustiner in amt, hernach zu Haus [...], hernach bey fr v: mayer, nachmittag beym frl:“
Dienstag, 11. Mai: „um 8 uhr in der kirche, hernach beym frl: und fr v: mayer“
Mittwoch, 12. Mai: „in der 7 uhr mess, hernach bey frl: v: Mölk frühstücken, [...] beym oberbreitter, fr v: Mayer: nachmittag beym frl: hernach die 2 kleinen contessen von Lodron“
Freitag, 14. Mai: „in der 7 uhr mess, hernach beym oberbreitter und fr v: mayer; nachmittag zu Haus geblieben weil mir nicht gut war“
Mittwoch, 19. Mai: „das erstemahl wieder in der kirche, beym oberbreitter umsonst: ich war also davor beym alt hagenauer und beym fiala hernach bey fr v: mayer“
Donnerstag, 20. Mai: „beym frl: und fr v: mayer“
Freitag, 21. Mai: „um 8 uhr in der mess, hernach beym oberbreitter und fr v: mayer: nachmittag beym frl:“
Samstag, 22. Mai: „um 8 uhr in der kirche, hernach beym frl: und fr v: Mayer“
Dienstag, 25. Mai: „um 8 uhr in der kirche hernach weder die lodron und die mayerrischen frl: angetroff“
Mittwoch, 26. Mai: „um 8 uhr in der kirche, hernach beym oberbreitter und fr v: mayer, nachmittag beym frl:“
Donnerstag, 27. Mai: „um 8 uhr in der kirche hernach beym frl: und fr v: mayer, nachmittag fr v: Antretter nicht angetroff: davor bey der eberlin waberl [einer Freundin Maria Anna Mozarts] und beym consistorial von Mölk:“
Samstag, 29. Mai: „beym frl und in der halb 11 uhr mess“
Montag, 31. Mai: „um 8 uhr in der Kirche hernach beym oberbreitter, und fr v: mayer: nachmittag beym frl:“[1105]

An 15 Tagen nahm Frau Anna Mayr von Mayrn Unterricht bei Maria Anna Mozart, zwölf Mal ihre Tochter (oder eine der beiden Töchter). Das entspricht Unterrichtsstunden an praktisch jedem zweiten Tag dieses Monats. Die beiden Mayrs von Mayrn waren damit die wichtigsten Schülerinnen im Mai 1779, ge-

[1105] Hummel, S. 47–52.

folgt von Regina Wagner, hier „Regerl“ oder „Oberbreitter“ genannt, die mit immerhin acht Erwähnungen etwa zwei Mal wöchentlich Stunde erhielt. Zwei Mal war Maria Anna Mozart in diesem Monat bei Anna Barbara von Mölk, dazu ein drittes Mal zum Frühstücken. Ob damit eine zusätzliche Unterrichtsstunde verbunden war, wissen wir nicht. Maria Anna Elisabeth Antretter und die Familie Lodron erhielten je ein Mal Unterricht. Und an immerhin drei von insgesamt 21 Tagen stand Maria Anna Mozart umsonst vor den Türen, da sie ihre Schülerinnen einfach nicht antraf.

4. Die Dauer einer Unterrichtsstunde

Über die Dauer einer einzelnen Unterrichtseinheit gibt es wenig Aussagen, 60 Minuten scheinen jedoch die Regel gewesen zu sein. So äußerte sich Mattheson in seinen Ausführungen über die Eigenschaften guter Lehrmeister und so ist wohl auch Leopold Mozart zu verstehen, wenn er 1785 an seine Tochter schreibt: „In die Commoedien gehe etwa einmahl, zu Zeiten 2 mahl in der Woche, ich brauch das Geld nothwendiger, da ganz ohne Scolarn bin. Der Verwalter Sepperl ist noch niemals wieder da gewesen, er wird künftig die Woche nur 3 mahl kommen und da manchmal bey übler Witterung ausbleiben. Aufs neue Jahr sinds 2 Jahre, dass sein Vatter nichts bezahlt hatte, und er war vor 8 Tag bey mir und nach seiner notierten Lecktionen Rechnung betrugs die ganze Zeit nur 47 fl 12x. – Er hatte nach seinem Vorgeben im Kalender vom 9ten December 1783 bis 24ten Jenner 1785 aufgeschrieben. [...] Das ist also der ganze Quark. Er bezahlte just den halbjährigen Hauszünß à 45 fl. Daß viele Lecktionen nicht aufgeschrieben worden, siehst du augenscheinlich, wo überdas den Buben alzeit a n d e r t h a l b S t u n d e n und 2 Stund meistens unter Handen hatte.“[1106] Auch der Hauslehrer Johann Friedrich Herbart geht deutlich von 60-Minuten-Einheiten aus: „Am Abend von halb 8 bis halb 9 wechseln Musik und Lesestunden. Den Unterricht, den ich abends um 6 Uhr anzufangen pflegte, bitte ich um Erlaubnis, auf die Stunde von 2–3 verlegen zu dürfen, um etwas zusammenhängende Zeit für eigene Arbeiten zu erübrigen. Von 8–11, von 2–4 und von halb 8 bis halb 9 sind 6 ordentliche Lehrstunden“, so heißt es im *Zweiten Bericht* des Hauslehrers an den Vater des unterrichteten Jungen.[1107]

Therese aus dem Winckel verteilte den Lehrstoff geschickt über den ganzen Tag (was natürlich nur möglich war, wenn Schülerin und Lehrerin in einem Haushalt lebten), während Dorette Spohr und Maria Anna Mozart immerhin mehrere Schülerinnen im Laufe eines Vormittags unterrichteten.

1106 L. Mozart an seine Tochter, 28. 10. 1785, in: Mozart LBR, S. 151–154, hier S. 153–154.

1107 Zweiter Bericht an Herrn Steiger, (Mitte) Januar 1798, in Johann Friedrich Herbart, Hauslehrerberichte und pädagogische Korrespondenz 1797-1807, Weinheim/Bergstraße 1966, S. 51.

5. Die Bezahlung

Über den Betrag, den einzelne Personen für ihre Stunden forderten, gibt es zwar Angaben, doch sind diese schwer miteinander zu vergleichen, da es neben den möglichen Unterschieden in der Länge der Unterrichtseinheiten auch so viele verschiedene Währungen im deutschsprachigen Raum gab, dass ein einheitlicher Bemessungsmaßstab fehlt. Was allerdings vergleichbar ist, ist die Art der Bezahlung. Sowohl der eben beschriebene Modus bei Leopold Mozart und seinem Schüler als auch die Anfrage Therese aus dem Winckels beschreiben dieselbe Art der Abrechnung, wie sie bereits bei Anton Bemetzrieder erläutert wurde: Für jede gehaltene Unterrichtsstunde gab es eine Marke, und bei einer bestimmten Anzahl gesammelter Marken erfolgte die Bezahlung. Welche Nachteile dies für die Lehrpersonen mitbrachte, wird aus Leopold Mozarts Bericht deutlich. Differenzen konnte es bei vergessenen Marken und Irrtümern beim Aufzeichnen der Stunden immer geben. Lagen durch Abwesenheit von Lehrer oder Schüler lange Zeiträume zwischen den Unterrichtsstunden, hatte der Erste außerordentlich lang auf das Honorar zu warten. Außerdem wurden ausgefallene Stunden generell nicht vergütet. Wie oft dies der Fall war und dass diese Stunden häufig gar nicht abgesagt wurden, die Lehrerin den Weg zum Haus der Schülerin also trotzdem zurücklegte, dies zeigen Maria Anna Mozarts Aufzeichnungen. Manchen Lehrern gelang es, gewisse Pauschalen auszuhandeln. Der bereits in anderem Zusammenhang erwähnte Johann Fr. von Uffenbach hatte für den erwünschten Unterricht bei einem Straßburger Stadtmusiker, dem Violinisten „hl Beck“ im Jahr 1712 „monatlich 4 neue Fr“ zu zahlen und mußte „manchmal umbsonst warten [...], weil er nicht gar so accurat im Kommen war“[1108]. Einen ähnlichen Bericht gibt es von Wolfgang Amadeus Mozart aus Wien. „Um 10 uhr habe ich die Stunde bey der fr: v: Trattner, um 11 uhr bei der gräfin Rumbeck, Jede giebt mir für 12 lectionen 6 Duckaten. – und dahin gehe ich *alle tage* – ausgenommen sie schicken – welches mir niemalen lieb ist. bey der gräfin hab ich es schon ausgemacht, daß sie niemalen schickt; triff ich sie nicht an, so habe ich doch mein Billet; die Trattnerin ist aber zu Econom dazu.“[1109] Wenig später schrieb er: „ich habe nun 3 Scolarinen. – da komm ich das Monath auf 18 duckaten. – denn ich mache es nicht mehr mit 12 lectionen sondern Monathlich. – ich habe mit schaden erfahren, daß sie oft ganze wochen ausgesezt – Nun aber mögen sie lernen oder nicht, so muß mir Jede 6 dugaten geben.“[1110]

Wie viel Unterrichtseinheiten waren nun im Allgemeinen nötig, damit das Unterrichten einen gewissen Lebensstandard sichern konnte? In der AMZ hieß

1108 Aus den Reiseberichten des Johann Fr. von Uffenbach, nach Preußner, S. 21.

1109 Brief W. A. Mozarts aus Wien an seinen Vater vom 22. 12. 1781, in: Mozart BR, Bd. 3, S. 184–188, hier S. 187.

1110 Brief W. A. Mozarts aus Wien an seinen Vater vom 23. 1. 1782, in: Mozart BR, Bd. 3, S. 193–195, hier S. 195.

es unter der Überschrift *Aussichten für den Künstler* u. a.: „Ohne Engagement kann nur etwa ein Klavierspieler sich gut fortbringen – doch muss er auch noch Verleugnung genug besitzen, den Häusern, die ihn unterstützen, in sehr vielem zu Willen zu seyn, und dann von Morgen bis Abend Lection zu geben.“[1111] Der Student Heinrich Laag erhielt 1738 in Leiden von je einem Clavier- und Flötenschüler monatlich 16 Gulden, davon konnte er leben.[1112] Louise Reichardt hätte mit zwölf Schülern leben können, die jeweils einen Taler gezahlt hätten. Mit täglich vier Stunden Unterricht wäre so ein Honorar von 1200 Talern im Jahr zustande gekommen. Sie verlangte nach dem Rat ihres Vaters Höchstpreise. Während in den Schulen und Instituten die Honorare für Musikunterricht anderen Vergleichen unterlagen, war die Spanne auf dem freien Markt groß und das Gefälle zwischen großen und kleinen Städten enorm. So schrieb Wolfgang Amadeus Mozart aus Wien nach Salzburg: „Meine schwester würde es hier auch besser anstehen als in Salzburg – es sind vielle Herrschaftshäuser wo man bedenken trägt, eine Manspersonn zu nehmen – ein frauenzimmer aber sehr gut bezahlen würde. – “[1113]

Neben all diesen Preisen galt der Brauch, Bedürftige kostenlos zu unterrichten.

6. Der Unterrichtsort

Meist fand der Unterricht im Haus der Schülerin statt, gerade bei der Konstellation Lehrer – Schülerin war dies eine Frage der ‚Schicklichkeit’. Die Clavierlehrerin hatte also mitunter ein gutes Stück Strecke an einem Tag zurückzulegen, Wege, die Zeit und Kraft kosteten. Leopold Mozart schrieb, seine Tochter käme „ja immer von ihren Instructionen wie gebraten zurück“ (und habe sich daher eine Erkältung geholt).[1114] Maria Anna Mozart hielt an einer Stelle in ihrem Tagebuch fest, dass sie zwischen den Unterrichtsstunden von Mutter und Tochter bei den von Mayrs gespeist habe.[1115] Überhaupt ergänzten gesellschaftliche Kontakte das Verhältnis zu den Schülerinnen. Maria Anna frühstückte z. B. bei Frl. von Mölk[1116] und erhielt Besuch von den drei Fräulein Mayr.[1117] Auch Nina d’Aubignys Bericht über ihre Harfenstunden mit einem jungen

---

1111 AMZ 1800, Sp. 67.

1112 Heinrich Laag, *Lebensgeschichte Heinrich Laag's, Organisten an der Katharinen-Kirche in Osnabrück von ihm selbst beschrieben und mit einem Nachtrage hrsg. von einem seiner Freunde*, Herford 1798, in: Roske, S. 162.

1113 Brief W. A. Mozarts aus Wien an seinen Vater vom 19. 5. 1781, in: Mozart BR, Bd. 3, S. 117–120, hier S. 119.

1114 Brief L. Mozarts aus Salzburg an seinen Sohn vom 20. 11. 1780, in: Mozart BR, Bd. 3, S. 25–27, hier S. 26.

1115 Tagebucheintrag vom 18. 4. 1779, Hummel, S. 44.

1116 Tagebucheintrag vom 12. 5. 1779, Hummel, S. 49.

1117 Tagebucheintrag vom 16. 5. 1779, Hummel, S. 49.

Mädchen deutet darauf hin, dass der Unterricht im Hause der Schülerin an deren eigener Harfe stattfand, denn Aubigny schreibt, sie komme „eben jetzt“ von der Lektion. Eine Erwachsene, die noch keine eigene Harfe besaß und anscheinend eine Probestunde nahm (die Lehrerin bemerkt am Ende der ersten Stunde, die Schülerin könne sich jetzt „unbedenklich eine harfe bestellen“[1118]), kam wohl ins Haus der Lehrerin.[1119]

Dorette Spohr wohnte immerhin auf dem Gut ihrer Auftraggeber. Louise Reichhardt war in der Lage, mit steigendem Ansehenden den Unterricht immer mehr bei sich abzuhalten, was durchaus als große Erleichterung (und Besonderheit) in den Quellen gehandelt wurde. Und natürlich kamen die Schülerinnen der Institute dorthin, um ihren Unterricht zu erhalten.

7. Das Alter und der gesellschaftliche Stand der Lernenden

Wie bereits an anderer Stelle dargelegt wurde, spezialisierten sich einige Lehrerinnen auf den Unterricht mit Kindern, so vermutlich Clementine Andrée. Auch aus der Lehrtätigkeit Nina d'Aubignys, Nanette von Schadens, Dorette Spohrs und Sophie Dülckens sind nur Kinder bekannt. Die Schülerin des Fräuleins von Freudenberg dagegen dürfte eher älter als ihre neunjährige Lehrerin gewesen sein. Bei den Instituten Sophia Häßlers, Elise Müllers und Antonia Nicolays handelte es sich um Schülerinnen im Schulalter (was nicht ausschließt, dass diese Lehrerinnen außerhalb der Schule auch ältere oder jüngere Schülerinnen unterrichteten). Therese aus dem Winckel und Josepha Müllner-Gollenhofer unterrichteten jüngere wie ältere Personen, die Schülerinnen Maria Anna Mozarts waren, abgesehen von ihren Stiefkindern, dem Kindesalter entwachsen. Teilweise unterrichtete sie Mutter und Töchter derselben Familie.

Barbara Zezi, Maria Anna Mozarts frühest genannte Schülerin, war die Tochter eines Galanteriewarenhändlers, Anna Barbara von Mölk die Tochter eines Hofratdirektors und Frau von Antretter gehörte zum gehobenen Bürgertum. Die Frauen der Familie Mayr von Mayern gehörten wie die Familie Lodron dem Adelsstand an, während das Frl. Villersi als Erzieherin in einem gräflichen Haus arbeitete. Die gehobene soziale Schicht der Schülerinnen ermöglichte gute soziale und intellektuelle Kontakte, und war daher nicht nur aus finanzieller Sicht erstrebenswert. Nina d'Aubignys Aktivitäten spielten sich ebenfalls in dem ihrer Stellung gemäßen gesellschaftlichen Rahmen ab. Hier fand sie ihren Bekannten- und Freundeskreis, hier konnte sie sich musikalisch einbringen. Der Kasseler Freiherr Otto von Malsburg, ein Freund der Familie Aubigny von Engelbrunner, war der Erzieher der Prinzessin Juliane gewesen, der späteren Fürstin von Bückeburg und Mutter Wilhelmines und Carolines. Johann Conrad Engelbrunner, Ninas Vater, war selbst der Erzieher des Bruders dieser Prinzessin gewesen, dem Erbprinz Carl von Hessen Philippsthal. Diese

[1118] Aubigny Harfe, Sp. 556.
[1119] Aubigny Briefe und Aubigny Harfe.

Zusammenhänge machen verständlich, dass sich der Kontakt zum Fürstenhaus nicht etwa auf das Unterrichten beschränkte, sondern auch gemeinsames Musizieren, Diskussionen und Ausflüge selbstverständlich dazugehörten. Ähnliches lässt sich für die Zeit von Nina d'Aubignys Aufenthalt in Indien (1808–1816) beobachten, wohin sie ihrer Schwester Emilie gefolgt war. In Kalkutta und der Residenz des Nabobs von Bengalen in Moorshedabad erteilte sie Musikunterricht und trat als Sängerin auf.[1120]

Für die freien Musiklehrerinnen, die nicht wie Sophie Westenholz an einem Hof unterrichteten, war es eine Notwendigkeit, gute Kontakte zu pflegen und zu kultivieren. So gehen denn auch die Berichterstattungen in diese Richtung: Die Schülerinnen Elise Müllers waren von „gehobenem Stande", Christiane Grund-Sengstacke unterrichtete in den „ersten Häusern" Hamburgs, Louise Reichardt sprach von der besonders gut situierten Klientel in Altona.

8. Unterrichtsmethoden und Repertoire

Leopold Mozart war seinen Kindern ein strenger und konsequenter Lehrer gewesen. Entsprechend diesem Bild überwachte er auch den ersten Unterricht, den seine Tochter erteilte, aus der Ferne: „Wie geht es mit der Mlle: Zezi, lernt sie? ist die Nannerl fleisig mit ihr? – – Ich laß die Nannerl grüssen und ihr sagen daß sie fleisig exercieren soll: und daß sie die kleine Zezi mit fleiß und gedult lehren soll. Ich weis daß es zu ihrem eigenen Nutzen ist, wenn sie sich gewöhnt iemand anderen etwas gründlich und mit gedult zu zeigen. Ich schreib es nicht umsonst."[1121] Fleiß, Geduld, Gründlichkeit – hier sind sie wieder, die Eigenschaften des guten Lehrmeisters. Leopold Mozart wollte seine Tochter gemäß seinen allgemeinen Grundleitsätzen nach gründlicher clavieristischer Ausbildung zu einer guten Lehrerin erziehen. Sechs Jahre später empfahl er seinem Sohn ein Unterrichtswerk, eine Clavierschule von Abbé Vogler: „Du solltest das Buch haben – es sind derley sachen zum *Lectiongeben* vortheilhaft, man wird beym Lection geben durch die Erfarnheit erst auf gewisse vortheile gebracht, wie dieß oder jenes anzugreiffen, und iedem fallen dergleichen vortheile nicht geschwind bey."[1122] Erfahrenheit ist also nach Leopold Mozart eine weitere vorteilhafte Eigenschaft eines guten Lehrmeisters. Wie ermunternd der alte Mann bei aller Strenge sein konnte, zeigt eine Briefstelle aus dem Jahre 1784, nachdem Maria Anna ihm wohl berichtet hatte, dass die Stieftochter Nannerl

---

1120 Siehe Sigrid Nieberle, *Nina d'Aubigny von Engelbrunner*, in: MGG 1999.

1121 L. Mozart aus Mailand an seine Frau am 12. 12. 1772, in: Mozart BR, Bd. 1, S. 466–467, hier S. 467.

1122 Brief L. Mozarts an Frau und Sohn in Paris vom 11. 6. 1778, in: Mozart BR, Bd. 2, S. 369–375, hier S. 374.

sich nicht leicht am Clavier täte und schnell ungeduldig werde.[1123] „Die gute Nannerl soll sich beym Clavierspielenlernen nicht abschrecken lassen, und sie darf nicht glauben, daß ich vieles von ihr verlange. Aller Anfang ist schwer. Wenns das erste überwunden hat, dann wird's bald besser gehen. Nur Gedult! Ich bin mit wenigem zufrieden."[1124]

Maria Anna Mozart wird in den ersten Stunden auf das Repertoire zurückgegriffen haben, das sie selbst und ihr Bruder beim Vater erlernt hatten. Mit fortgeschrittenen Schülerinnen wird sie auch die Werke ihres Bruders verwendet haben, um deren Verbreitung sie sich immer wieder bemühte.[1125] Oft genug jedoch hatten die Eltern gewisse Repertoirevorstellungen, wollten gleich zu Beginn viele Stücke hören und zwar vor allem die gängigen Modestücke. Davor warnt Daniel Gottlieb Türk ausdrücklich: „Man hüte sich beym Unterrichten, besonders im Anfange, Klavierauszüge von Operetten, Oratorien, Kantaten u. d. g. zu wählen; denn durch diese Stücke, die in ihrer Art vortreflich seyn können, wird die Fingersetzung des Lernenden sehr vernachlässiget, und besonders die linke Hand oft auf immer verdorben." Ein „verständiger Lehrer" untersucht also die Stücke, bevor er sie im Unterricht verwendet und wählt nur solche aus, „die ganz eigentlich für das Klavier, und zwar von guten Meistern gesetzt sind, worin auch für die linke Hand gesorgt ist […], sie mögen übrigens neu oder alt seyn".[1126] Ganz im Sinne dieser Empfehlung handelte Louise Reichardt, die „gute Musik", viel Kirchenmusik, Bach und Händel verwendete. Auch Elise Müller bevorzugte ein „klassisches Repertoire", Mozart und Beethoven. Nina d'Aubigny empfahl dringend, geeignete Schulwerke zu verwenden, Adriana Henrika Franziska Friedel unterrichtete nach einer eigenen Methode und wer komponierte, verwendete üblicherweise diese Literatur im Unterricht.

9. Öffentlichkeitswirkung des Unterrichts

Welcher freie Musiker brauchte dies nicht – die Präsenz in der Öffentlichkeit, die gleichzeitig als Werbung und Gütezeichen anzusehen war? Dazu waren Konzerte, in denen Schülerinnen wie die Elise Müllers auftraten, ein gutes Mittel. Einen ähnlichen Bericht gibt es aus Erlangen über einen Herrn Martius, seines Zeichens Cantor und Organist, der seit nunmehr drei Jahren „ein Privatconzert (musikalische Uebungen,) für junge Frauenzimmer von neun bis sechzehn Jahren" abhielt. Diese Veranstaltungen fanden reihum in den Elternhäusern der

---

1123 Zu L. Mozarts Person und Erziehung seiner Kinder siehe Franz Posch, Leopold Mozart als Mensch, Vater und Erzieher der Aufklärung, in: Neues Mozart-Jahrbuch 1941, S. 49–78.

1124 Brief L. Mozarts an seine Tochter vom 17. 9. 1784, in: Mozart LBR, S. 22–25, hier S. 24.

1125 Vergleiche dazu auch Wolfgang Brunner, Mozarts Klaviermusik für die „Allerliebste Schwester", in: Düll/Neumaier, S. 93–104.

1126 Türk, *Einleitung* § 25, S. 14–15.

jungen Frauen statt „und es wechseln darin kleinere und grössere Stücke für ein, zwey, drey Instrumenten, (Sonaten, Variationen etc.) und Gesänge aller Art für eine oder einige Singstimmen, mit Begleitung des Pianoforte.“[1127]

Charlotte Bachmanns Schülerinnen sangen im Chor der Singakademie, Louise Reichardt bereitete mit ihrer Gesangsklasse die Chöre großer Oratorienaufführungen vor. Ähnlich ging wohl auch Sophia Häßler vor, wie der Bericht ihrer Tochter über die Aufführung des Musen-Gedichtes zeigt. Die Schülerinnen Therese aus dem Winckels spielten zum Teil in der Oper und diejenigen von Sophie Dülcken traten in öffentlichen Konzerten auf. Ein Vorspielen der Kinder wurde durchaus als pädagogisch wertvoll angesehen: „Dann und wann lasse man seine Scholaren das, was sie gelernt haben, in Gegenwart mehrerer, auch wohl fremder Personen und Musikkenner spielen. Dies hat einen doppelten Nutzen; denn es unterhält die Lust ungemein, wenn der Lernende Gelegenheit hat, seine gemachten Fortschritte zu zeigen, sodann bekommt er dadurch zugleich eine anständige Dreistigkeit, woran es vielen schon geübten Spielern sehr zu ihrem Nachtheile fehlt. Hat der kleine Virtuose seine Stücke so vorgetragen, daß man damit zufrieden seyn kann, so wird ein ihm ertheiltes Lob, mit der Ermahnung zum fernern Fleiße verbunden, bey einer solchen Gelegenheit mehr fruchten, als in einer gewöhnlichen Lehrstunde. Fallen die ersten Versuche von der Art nicht nach Wunsch aus, so tadle man ihn deswegen nicht, oder wenigstens mit vieler Mäßigung; denn in solchen Fällen hat gewöhnlich die den Mehrsten eigene Schüchternheit an der mißlungenen Ausführung den größten Antheil.“[1128]

Viele ältere Schülerinnen der Mozarts traten in Salzburg auf: Das „Freul v Mölk“, Schülerin Maria Anna Mozarts, ließ sich im dortigen Liebhaberkonzert hören, „nachdem ihr die Nannerl darüber öfter Lection gegeben“, sie also auf den Auftritt vorbereitet hatte.[1129] Auch die Lodron-Töchter spielten regelmäßig vor. Im Hause ihres Vaters Ernst Maria Joseph Nepomuk Graf Lodron, das durch seine Frau Maria Antonia eine Zeitlang ein wichtiger Angelpunkt der Salzburger Musikpflege war, fanden im Jahr 1778 jeden Sonntag Akademien statt, in denen die Töchter neben anderen bürgerlichen und aristokratischen Liebhabern auftraten. Die Donaueschingerin Frl. Villersi kam gar heimlich zum Unterricht bei Maria Anna Mozart, da sie bei der Probe zum Liebhaberkonzert sehr schlechte Kritiken bekommen hatte. Nach zweiwöchigem Unterricht konnte sie sich hören lassen.[1130]

1127 AMZ 1809, Sp. 189.

1128 Türk, *Einleitung* § 39, S. 23–24.

1129 Brief L. Mozarts an Frau und Sohn in Paris am 11. 6. 1778, in: Mozart BR, Bd. 2, S. 369–375, hier S. 369.

1130 Brief L. Mozarts an Frau und Sohn in Paris am 11. 6. 1778, in: Mozart BR, Bd. 2, S. 369–375, hier S. 370.

Derartige Erfolge waren eine sicht- und messbare Prestigeerhöhung. Bekanntheit konnte jedoch auch auf anderen Wegen erreicht werden. Eine Zeitungsannonce, wie sie etwa der Flensburger Carl Hanke im Jahr 1793 veröffentlichen ließ und in der er auf die Modalitäten seiner Singschule hinwies, waren wohl eher männliches Terrain.[1131] Auch die Publikation einer Lehrmethode (Nina d'Aubigny) oder Materialsammlung zum Unterricht (Clementine Andrée) gehörten eher in diese Sparte. Als ‚weibliche Mittel' dagegen sind wohl das eigene Tun als Virtuosin sowie die guten Kontakte zu einflussreichen Personen (etwa bei Louise Reichardt in Hamburg), die ihre Favoritin bekannt machten, neben den Auftritten von Schülerinnen zu werten.

10. Altersvorsorge

Altersvorsorge, das war ein generell schwieriges Thema, auch für Männer. War nicht genügend Vermögen angesammelt, so waren sie auf das Stundengeben ebenso angewiesen wie Frauen und versuchten darum nicht selten, noch in späten Jahren eine feste Stellung zu erlangen.[1132] Nina d'Aubigny hatte das Glück, so viel Kapital erarbeitet zu haben, dass das Unterrichten irgendwann nicht mehr nötig war. Auch Maria Anna Mozart, um deren Absicherung der Vater noch 1778 gebangt hatte[1133], hatte ihr Geld so gut angelegt, dass sie später wohl mehr aus Freude denn aus Notwendigkeit unterrichtete. Doch noch 1782 hatte ihr Bruder sich geärgert, dass der Salzburger von Moll nicht etwa bei seiner Schwester, sondern bei Josepha von Aurnhammer in Wien angefragt hatte, ob sie für 3000 f jährlich, also für ein festes Jahresgehalt (!), in ein Herrschaftshaus nach Salzburg gehen wolle: „wie gefällt ihnen das? – Meine Schwester hällt man also für nichts?", so echauffierte sich Wolfgang Amadeus Mozart in einem Brief an seinen Vater.[1134] War eine Frau unverheiratet, hatte nicht wie Josepha Müllner-Gollenhofer oder Sophie Westenholz eine feste Anstellung an einem Hof gefunden und auch nicht das Glück, wie Louise Reichardt eine Leibrente ausgesetzt zu bekommen, so war sie auf ihre eigenen Kinder (etwa Sophia Häßler, die zu ihrer Tochter zog) oder eigenes Unterrichten angewiesen. Und so war denn auch Therese aus dem Winckel bis in ein extrem hohes Alter hinein als Lehrerin tätig.

1131 Anzeige aus dem Flensburgschen Wochenblat Nr. 5 (1792/93), S. 311 vom 27. 3. 1793, abgedr. bei Roske, S. 105–106.

1132 Siehe Roske, S. 135. Zum Thema Altersversorgung vgl. auch Schleuning, S. 246 u. 274 und bes. seine Ausführungen zur 1771 gegründeten Wiener Tonkünstler-Societät.

1133 Siehe den Brief L. Mozarts an seinen Sohn in Paris am 27. 8. 1778, in: Mozart BR, Bd. 2, S. 449–458.

1134 Brief W. A. Mozarts aus Wien an seinen Vater vom 29. 5. 1782, in: Mozart BR, Bd. 3, S. 210–211, hier S. 211.

11. Mobilität der Berufe

Der Begriff der Mobilität[1135] taucht bei Michael Roske auf. Er bezeichnet damit den Wechsel oder die Schwerpunktverlagerung des beruflichen Standbeins, ein Phänomen, das er regional untersuchte. Für den Raum Altona konnte er feststellen, dass zwischen 1802 und 1850 Frauen im Schnitt 9, 2 und Männer 12, 2 Jahre unterrichteten, dabei jeweils ein Drittel von ihnen nicht länger als fünf Jahre. Clavierunterricht wurde in diesem Zeitraum vorwiegend von unverheirateten Frauen erteilt.[1136] Beispiele lebenslanger Tätigkeit mit Schwerpunkt Instrumentalunterricht gibt es im 18. Jahrhundert sowohl bei Männern als auch bei Frauen selten. Für Männer bot der Unterricht bei angesehenen Familien die Chance zu einer Vorbereitungs- und Einstiegsphase für eine Anstellung als Musiker,[1137] eine Feststellung, die für Frauen so nicht formuliert werden kann. Hier sind als Gründe für den Beginn einer Lehrtätigkeit an erster Stelle die grundsätzliche Versorgung als Alternative zur Heirat (etwa bei Louise Reichardt, Adriana Henrika Franziska Friedel oder Elise Müller) oder Altersversorgung selbst (etwa Jeanette Antonie Bürde, die nach dem Tode ihres Mannes unterrichtete) zu sehen. Für Frauen, die gleichzeitig als Virtuosinnen tätig waren, etwa das Kind Walburga Willmann oder die k. k. Hofharfenmeisterin Josepha Müllner-Gollenhofer, dürften auch Werbe- und Statusfragen eine Rolle gespielt haben. Der Zeitraum des Unterrichtens nahm also bei den meisten Frauen einen klar abgegrenzten Abschnitt ein. Maria Anna Mozart unterrichtete vor ihrer Hochzeit und als Witwe professionell, während ihrer Ehe eher als Erzieherin der Stiefkinder. Die Schülerinnen fehlten ihr in dieser Zeit, sie hatte trotz Anstrengung deutlich gern unterrichtet. Nina d'Aubigny dagegen (die allerdings durch ihre Herkunft aus dem Adel eine Sonderrolle einnimmt) beendete ihre Unterrichtstätigkeit in dem Moment, da sie wirtschaftlich dazu in der Lage war.

3.5 Im Schutze der Kirche

Einen Schutzraum besonderer Art für Frauen boten kirchliche Orden und Damenstifte. Sie wurden allerdings nicht annähernd so häufig als Stätten musikpädagogischer Arbeit genutzt, wie man annehmen könnte. Mir sind zwei Beispiele, beide aus dem Süden des deutschen Sprachraumes, aber aus unterschiedlichen Zeiträumen, bekannt. Das Leben und Wirken der Ulmerin Barbara Kluntz wurde von Linda Maria Koldau erforscht und eingehend beschrieben[1138], die Wienerin Therese Frieberth wirkte am Ende des 18. Jahrhunderts. Erstere gehörte einer evangelischen Frauengemeinschaft an, dem Sammlungsstift Ulm. Letztere arbeitete als externe Lehrkraft

---

1135 Roske, S. 109.
1136 Roske, S. 136–139.
1137 Roske, S. 134.
1138 Siehe Koldau, S. 931–943.

im katholischen Orden der Wiener Salesianerinnen. Während Barbara Kluntz' Vater Schneider von Beruf war, waren die Eltern Therese Frieberths Musiker: Sowohl ihr Vater Karl (Carl) Frieberth als auch ihre Mutter Magdalena, geborene Spangler, waren sängerisch aktiv.

Dass Religion und Konfession eine starke Bedeutung im Leben der damaligen Menschen hatte, zeigte bereits das Beispiel der Schweizer Clavierlehrerinnen. Durch verschiedene Lehrorden hatten sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts in den deutschsprachigen Ländern neue Möglichkeiten der Schulbildung für Mädchen ergeben. Immer häufiger konnten auch die Töchter des mittleren und unteren Bürgertums an kostenfreiem Schulunterricht teilnehmen. 1774 wurde in Österreich schließlich die allgemeine Schulpflicht für Jungen und Mädchen von sechs bis zwölf Jahren eingeführt. Musik, d. h. Singen, gehörte zum Bildungskanon, beschränkte sich jedoch meist auf Einstimmigkeit und schloss das Erlernen nur geringer musiktheoretischer Kenntnisse ein. Diese waren wie das Instrumentalspiel dem privaten außerschulischen Musikunterricht vorbehalten.

Therese Frieberth

Sowohl in katholischen als auch protestantischen Gebieten war die Schulbildung eng an kirchliche Lehrgrundlagen angeschlossen. Mädchen wurden in den allgemeinen Fächern zumeist von Frauen unterrichtet, für die musikalische Unterweisung wurde aber oftmals der Pfarrer oder Kantor hinzugezogen. Eine Ausnahme hiervon bildete Therese Frieberth. Über sie ist im *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* des Jahres 1796 zu lesen, sie sei „eine ausgezeichnete Tonkünstlerinn, welche diese Kunst im Grunde[1139] versteht, leicht und geläufig liest, und gut Fortepiano spielt. Schon in ihrer Jugend war sie, während ihrem Aufenthalte bei den Salesianerinnen, Lehrerinn daselbst".[1140]

Die Salesianerinnen gehören zum „Orden von der Heimsuchung Mariä" und befassen sich vorrangig mit der Krankenpflege und Jugenderziehung. Kaiserin Amalie hatte den Orden in die Kaiserstadt berufen, um in der Erziehung junger Mädchen wirksam zu werden.[1141] Die Wiener Salesianerinnen unterhielten ein Pensionat „Auf der Landstraße Rennweggasse Nr. 542". Laut Böckhs Beschreibung aus dem Jahre 1821 wurden hier „adelige junge Frauenzimmer katholischer Religion in standesmäßigen Wissenschaften unterrichtet". Es gab einige Stiftungsplätze, alle übrigen „Fräulein" wurden gegen Bezahlung aufgenommen.[1142] An eine Lehrmeisterin waren hohe Anforderungen gestellt, sollte sie doch geistliches und sittliches Vorbild für die ihr Anvertrauten sein. Gelehrt wurden hauptsächlich Lesen, Schreiben, Rechnen, Handarbeiten, Sticken und Malen, außerdem die französische Spra-

---

1139 Gemeint ist: von Grund auf, gründlich.

1140 JBT. Gerber NL wiederholt diese Angaben.

1141 Hildegard Waach, Die Salesianerinnen in Wien 1717-1967, Wien-München 1967, S. 63.

1142 Siehe Böckh, S. 529.

che und natürlich Religion. Über die musische Erziehung liegen keine gesonderten Informationen vor. Das Singen religiöser Lieder war mit Sicherheit Bestandteil des täglichen Rituals, Instrumentalunterricht, der als Einzelunterricht stattfand, betraf vorrangig die Pensionärinnen und musste gesondert vergütet werden. Zum Zweck der Unterweisung an einem Instrument (vorrangig dem Clavier) wurden wahrscheinlich in den meisten Fällen externe Lehrkräfte verpflichtet.[1143] Die Formulierung des Wiener *Jahrbuchs der Tonkunst* legt den Schluss nahe, dass Therese Frieberth möglicherweise einen Stiftungsplatz innehatte und dass die musikalisch Gebildete im Ausgleich dazu Unterricht an andere Pensionärinnen erteilte.

Wie kam die Musikertochter Therese Frieberth an diesen Platz? Nachdem ihre Familie sich 1776 in Wien niedergelassen hatte, widmete sich ihr Vater, der zuvor in Esterhaza beschäftigt gewesen war, vornehmlich kirchenmusikalischen Tätigkeiten. Bis 1783 wirkte er in nicht weniger als sieben Wiener Kirchen, komponierte Kirchenmusik und kümmerte sich seit 1776 im Jesuitenseminar St. Pancratii et Ignatii um die musikalische Erziehung der Hofsängerknaben. Die kirchliche Anbindung der Familie dürfte dazu geführt haben, dass die Tochter eines Mannes, der sich selbst auch einen Namen als Gesangslehrer gemacht hatte, „in ihrer Jugend" im „Orden von der Heimsuchung Mariä" den Pensionärinnen Clavierunterricht erteilte. Sie trat damit in die Fußstapfen ihres Vaters und ihrer Großeltern mütterlicherseits, denn Maria Magdalena Spangler entstammte selbst einer Kirchenmusikerfamilie.[1144] Über den Umfang oder die Modalitäten des Unterrichts, den Therese Frieberth erteilte, sind keine Einzelheiten bekannt. Sie war durch die kirchenmusikalische Tradition und Aktivität ihrer Familie wahrscheinlich selbst in einem kirchlichen Haus aufgenommen und tätig geworden. Hätten ihre Eltern an einem Hofe gewirkt, so hätte sie wohl nach Möglichkeit dort unterrichtet. Am Rande kirchlicher Traditionen gab es also einen weiteren Raum, in dem Mädchen und Frauen sich als Instrumentalistinnen und Lehrerinnen betätigen konnten.

Barbara Kluntz

Auch Barbara Kluntz lebte und wirkte an kirchlicher Stätte, dem Ulmer Damenstift, sie allerdings in einer völlig anderen Lebensphase, nämlich vom 44. Lebensjahr bis zu ihrem Tod. Es handelte sich bei diesem Haus um eine seit dem 13. Jahrhundert in Ulm ansässige Frauengemeinschaft, die im Zuge der Reformation das Gesicht eines weltlichen evangelischen Stifts ohne feste Hierarchie erhalten hatte.[1145]

Barbara Kluntz war schon vor ihrem Eintritt in das Stift im Jahr 1704 als Claviervirtuosin, Orgelspielerin und Dichterin bekannt gewesen. Warum die unverheiratete Barbara Kluntz im recht hohen Alter von immerhin bereits 44 Jahren in das Stift eintrat, ist nicht bekannt. Vielleicht hatte sich die Möglichkeit dazu durch Kontakte zu Schülerinnen in der Stadt angebahnt. Ihre Lehrtätigkeit ist allerdings erst

---

1143 Frdl. Hinweis von Sr. Cosima Kiesner CJ.

1144 Siehe Fuchs/Vobruba, S. 48–49.

1145 Zu der Geschichte und zum Leben im Stift s. a. Koldau, S. 931–934.

für die Zeit nach 1704 nachweisbar – was dies für die frühere Zeit natürlich nicht ausschließt. Falls sie vor ihrem Eintritt in das Stift bereits als Informantin tätig gewesen war, so könnte sie, worauf Linda Maria Koldau hinweist, durchaus auch Knaben, nämlich die Brüder ihrer Schülerinnen, unterrichtet haben.[1146]

Im Stift wirkte Barbara Kluntz als Musikerin auf der Orgel und anderen Clavierinstrumenten, als Komponistin und als Lehrerin. Sie engagierte sich für die vokale wie instrumentale, vor allem geistliche Musik und initiierte möglicherweise sogar so etwas wie musikalische Andachten. Auch mit weltlicher Musik und Tanz vergnügte man sich im Stift, wozu die entsprechenden Musikerinnen von Nöten waren. Die Tradition der Organistinnen an oberschwäbischen Frauenklöstern lässt sich bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen zu den beiden ersten mit Namen bekannten Organistinnen der Neuzeit, Fronika und Cleophe, beide Töchter Hans Buchners des Älteren.[1147] Nur in diesem Kontext galt die Orgel als ein für Frauen schickliches Instrument. Waren Mädchen im 17. Jahrhundert für das Kloster bestimmt gewesen, so wurden sie häufig als Organistinnen ausgebildet, da ihre instrumentalen Fähigkeiten dann als Mitgift gewertet werden konnten.[1148]

Zurück zu Barbara Kluntz: Sie unterrichtete zahlreiche Schülerinnen, z. T. aus den Kreisen der Stiftsdamen und zusätzlich aus den vornehmen Ulmer Familien. Laut ihrem Testament besaß sie eine eigene Orgel, ein Clavier, drei Notenbücher und eine umfangreiche Bibliothek, die sie mitsamt einem Gemälde ihrer Person dem Stift überließ. In einem dieser Notenbücher, das heute nicht mehr auffindbar ist, gab es eine mehrseitige Liste mit den Namen ihrer Schülerinnen. Es könnte sich dabei um das verschollene *Choral=Music Buch* von 1717 handeln, das auf einem sich heute im Ulmer Museum befindlichen Portrait Barbara Kluntz' abgebildet ist.[1149]

1146 Koldau, S. 936.

1147 Siehe Michael Gerhard Kaufmann, „... dan es ist daß Künd Sauer Vnd Hart genueg ankhommen ..." – Zur Ausbildung und zum Gebrauch von Tasteninstrumenten in oberschwäbischen Frauenklöstern im 16. Jahrhundert, in: Nicole Schwindt (Hrsg.), *Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts. Infrastrukturen-Aktivitäten-Motivationen, Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* Bd. 4 (2004), Kassel-Basel-London-New York-Prag 2005, S. 137–151, hier S. 141–142.

1148 Siehe Koldau, z. B. S. 521.

1149 „Choral=Music Buch / in sich haltend / Zur Sing= und Clavier=übung dienliche in / Noten gebrachte ordentliche Melodien; / der schönsten und erbaulichsten Lieder / Deß Seel. Lutheri, und andrer rein= Evangl. Lehrer, / nach anweisung deß Neuen Ulmischen Gesangbuchs / genandt: Der Andächtigen Sulamith Christ[licher] Helicon / beÿ allen Zeiten und gelegenheiten nützlich und / Seelen-ergötzlich zu gebrauchen, / eingerichtet / von / Barbara Kluntzin. / Der Edlen Music=Kunst beständ[igen] Liebhaberin." Koldau, S. 935–936, 938–939.

Zwei weitere Notenbücher schrieb Barbara Kluntz: Das eine stammt von 1711[1150], das andere von 1720[1151]. Letzteres enthält ein langes Lobgedicht auf die Lehrerin. Nach diesem fand Barbara Kluntz im musikalischen Lob Gottes ihre Bestimmung, ihr Können gab sie an ihre dankbaren Schülerinnen – und vielleicht auch einige Schüler – weiter (die Rede ist einerseits vom „schwächeren Geschlecht", andererseits auch von „der Manner paar", was sich eventuell darauf beziehen könnte).[1152] Laut dem Protokoll des Sammlungsstifts vom 10. Dezember 1728 hatte „Jungfer Barbara Klunzin, welche [...] unter andern Geschäften als eine besondere Liebhaberin der Music theils Frauen Conventualinnen im Clavierschlagen informirt"[1153]. Die Musikbände der Stiftsdame enthalten Choräle, die sie selbst für das Clavier absetzte[1154], außerdem geistliche Arien und Lieder. Diese Bücher zeugen vom Repertoire, das Barbara Kluntz für das eigene Spiel und zu Unterrichtszwecken verwendete. Geistliche Musik bildete den hauptsächlichen Inhalt dieser „Musik-Information" – was bei den Stiftsdamen nicht verwundert, bei den Patriziertöchtern dagegen nicht ganz so schnell einleuchtet. Immerhin – auch Daniel Speer empfahl ja für Frauen neben Tanzsätzen wie *„Ballet, Couranten, Gavotten* oder *Sarabanden"* besonders „kurtze *Choral*-Gesänge / *Arien*". Das *Clavier-Music-Buch* von 1720 erwähnt ein weiteres, von Barbara Kluntz geschriebenes *General Bass Büchlein*[1155], von dem leider jede Spur fehlt und das auch in den testamentarischen Schriften nicht erwähnt wird. Die *Nöthigsten Regeln des General-Basses* von Antoinette Philippine Luise Freudenberg sind also kein Einzelfall eines von einer Person weiblichen Geschlechts verfassten Generalbasswerkes vom Beginn des

---

1150 Der Titel lautet: „Choral=Music Buch / welches bestehet / In Noten gesetzten Melodien zu den schönen / Lehr und Trostreichen Liedern, deß Seel. H. D. Martin / Luthers, und Anderer Rein=Evangelischen Lehrern, vor= / nemlich zu denen 245 Geistl: Liedern, deß Neuen Ulmischen Gesang= / buchs genendt / GOTTseeliger Christen lobsingende Seelen er= / götzung, zum Singen und Clavier Tractiren / zu allen Zeiten nützlichen Zugebrauchen / Zusammen getragen und geschrieben / von / Barbara Kluntzin der Edlen Music Kunst / Liebhaberin", Koldau, S. 940.

1151 Es handelt sich um das „Clavier=Music=Buch / in sich haltend die Schöne Wolgesetzte Melodien / wie sie weÿland von Herrn Jo= / hann Georg Ebelen / deß Gymnasii Carolini Professoris=Musici / Anno 1670 mit Zweÿen / neben=einander=gesetzten=Stimmen über die / Geistreiche in Reimen / verfasste / Andachten / Deß Wol=Ehrwürdigen / Geistreiche Herrn / Pauli Ger= / hards Seel: heraußgegeben. / welche auf alle Evangelia durchs gantze Jahr / und auf sonderbahre Zeiten gerichtet: / Und dann Anno 1720. von Jungfr. Barbara Kluntzin / der / Edlen=Music=Kunst Liebhaberin / Obbemelte neben=einander=/ stehende=Stimmen / untereinan[e]rgesetzt und zum / *Clavier=Tractiren* gäntzlich eingerichtet /worden", Koldau, S. 940.

1152 Laudatio aus dem Clavier-Music-Buch der Barbara Kluntz von 1720, Stadtarchiv Ulm, Signatur H. Klunzin, Barbara, Nr. 2, abgedr. und kommentiert in: Koldau, S. 936.

1153 Das Protokoll ist im Original nicht erhalten. Zitiert nach Koldau, S. 938.

1154 Zur Bewertung der Choralsätze siehe Koldau, S. 941–942.

1155 Koldau, S. 940.

18. Jahrhunderts. Leider lassen sich die Bände durch das Fehlen des einen Exemplars nicht miteinander vergleichen.

Die Handwerkertochter Barbara Kluntz, die als Clavierlehrerin im kirchlichen Schutzraum zu Beginn des 18. Jahrhunderts bereits eine große regionale Bedeutung erlangen konnte, ist sicher als ein Meilenstein in der Geschichte dieses Berufes zu werten. Als Musikerin in der „Tradition hervorragender Gottesfrauen“ wie der Heiligen Caecilia[1156] konnte Barbara Kluntz, welche den Beinamen „der Edlen Music Kunst Liebhaberin“ angenommen hatte, nicht nur ihren künstlerischen Neigungen nachgehen, sondern auch als Musikerin, als Virtuosin, bis an ihr Lebensende den Ruf einer achtbaren Frau genießen. Sie gewann an Status[1157] und starb als angesehene und wohlhabende Frau, hatte also einen gesicherten Lebensabend mit persönlicher Neigung (zur Musik) verbinden können.

[1156] Siehe Koldau, S. 941.
[1157] Koldau, S. 938–939.

4 Wiener Verhältnisse

4.1 Wien – Stadt der Möglichkeiten

Eine relativ große Anzahl von Clavierlehrerinnen ist aus der Kaiserstadt Wien bekannt. Wien – das war eine Stadt, in der es durch die kulturinteressierten Adelshäuser wie etwa die Familien Esterházy oder Lichnowsky, besonders aber durch das freie geistige Klima Möglichkeiten gab, die Musikern und nicht zuletzt Musikerinnen anderorts versagt blieben. Musikgeschichtlich sind dieser Stadt im ausgehenden 18. Jahrhundert an Bedeutung nur die Metropolen Paris und London vergleichbar. Unzählige halböffentliche Konzerte fanden in den großen Stadthäusern, öffentliche dagegen in der Halle der Mehlgrube, im Augarten, im Redoutensaal der Hofburg und vor allem im Burgtheater als wichtigsten Aufführungsstätten statt.[1158] „Wien ist gewiß für jeden, der des frohen Lebensgenusses fähig ist, und besonders für den Künstler, vielleicht auch ganz besonders für den Tonkünstler, der angenehmste, reichste und froheste Aufenthalt in Europa“, so Johann Friedrich Reichardt.[1159] Während die fürstlichen und gräflichen Familien sich während der Frühlings- und Sommermonate in den Gartenpalais, den Villen in der Vorstadt und während der Jagdsaison in den Schlössern Ungarns und Böhmens aufhielten, verbrachten sie den Winter in ihrem Wiener Stadtpalais und bildeten zusammen mit dem Kaiserhof den Mittelpunkt des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens.[1160]

In dieser wohlhabenden und vergnügungsfrohen Gesellschaft gab es gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine große Anzahl ausgezeichnet musizierender Liebhaberinnen, die in engem Kontakt und Austausch mit den tonangebenden Komponisten standen, wie etwa die Beethoveninterpretin Marie Bigot. Das Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796 nennt 131 Musiker und 77 Musikerinnen und im Jahr 1812 unterschrieben 96 Frauen (und 411 Männer) im Verzeichnis der Musikfreunde und Freundinnen, dass sie nach öffentlicher Genehmigung dem „Dilettantenverein“ beizutreten beabsichtigten.[1161] Auch die hohe Wertschätzung, die Wolfgang Amadeus Mozart seinen Schülerinnen und Interpretinnen entgegenbrachte, die Kompositionen, die er für sie schrieb, beides zeugt vom hohen Niveau der Musike-

---

1158 Zum Wiener Konzertleben siehe auch Hanslick.

1159 Reichardt, 37. Brief (undatiert), Bd. 2, S. 141–172, hier S. 145.

1160 Zu einer eingehenden Beschreibung der Wiener Musikpflege siehe Gernot Gruber (Hrsg.), *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 2: *Vom Barock zum Vormärz*, Wien-Köln-Weimar ^{2}1995.

1161 Siehe Hartmut Krones, Zum Stellenwert der Komponistinnen in Wien um 1800. Archivbestände, Publikationen, Verlagssituation, in: Ostleitner/Dorffner, S. 177–190, S. 179–180.

rinnen in dieser Stadt.[1162] Sie waren für ihn, wie für andere Komponisten und, nicht zu vergessen, im Falle einer Musikerehe auch ihrem Ehemann, ebenbürtige Gesprächspartnerinnen.

Mme Bitzenberg und Anna Wolf

In Wien hatten Frauen durchaus Möglichkeiten, sich musikalisch zu entfalten: „Die Virtuosität, die man hier unter Liebhabern findet – und besonders unter den Damen – ist ganz einzig. Die größten Virtuosen kommen gar nicht zum Spiel und hören sehr oft ihre eigenen Kompositionen lieber von einer schönen Schülerin vortragen. Es scheint daher jenen auch oft an Eifer, sich hervorzutun, zu fehlen, und es gibt sehr brave Künstler hier, die man das ganze Jahr hindurch gar nicht zu hören bekommt.“[1163] So verwundert die außerordentlich hohe Zahl der Musikerinnen nicht, die Johann Ferdinand von Schönfeld in seinem *Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag* von 1796 nennt. Neben den Spielerinnen und Sängerinnen finden sich in diesem Jahrbuch vier professionelle Lehrerinnen, darunter Mme Bitzenberg, geborene Huber. Über diese Musikerin heißt es hier, sie sei „eine sehr geschickte Klavierspielerinn, von richtigem Fingersatz, Akuratesse, Geschwindigkeit und Takt. Sie ist in jedem Betracht sehr musikalisch, spielt auch die Violine und singt; ist übrigens als Lehrerinn höchst empfehlungswürdig.“[1164] Dieser Eintrag wird bei Gerber[1165] angeführt; Schilling und Paul[1166] präzisieren den Zeitpunkt ihrer Tätigkeit dahingehend, dass Mme Bitzenberg eine Claviervirtuosin und Lehrerin gewesen sei, die „besonders in den Jahren 1790 bis 1808 daselbst [in Wien] in hohem Ansehn [stand], nicht nur wegen ihres glänzenden fertigen Spiels, sondern auch wegen des gründlichen Unterrichts, den sie darin ertheilte. Ueberhaupt rühmte man ihre vielseitige und gründliche Bildung“.[1167] Wieder einmal eine Frau, die den Ansprüchen hoher gesellschaftlicher Schichten in Bezug auf Bildung und sicherlich auch Umgangsformen entsprach. Dabei ist auffällig, dass sie auch als Violinspielerin (und Sängerin) Achtung erfuhr, sicher ein Zugeständnis dieser freigeistigen Stadt. Die „näheren Lebensumstände“ Mme Bitzenbergs, so Schilling, „sind unbekannt geblieben“.

Die Hinweise zu Anna Wolf, geborene Mrasek, sind, was ihre pädagogische Tätigkeit betrifft, weniger eindeutig. Sie sprechen aber für ein Unterrichten dieser Musikerin. In den *Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat* im Jahre 1808 in einer *Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien* wird sie unter der Rubrik der *Clavierspieler. Künstler und Professoren* zu den „vor-

---

1162 Siehe dazu auch beispielsweise Hoffmann MM und Marius Flothius, Position und Emanzipation der Frau zu Mozarts Zeit, in: Moritz Csáky, Walter Pass (Hrsg.), *Europa im Zeitalter Mozarts*, Wien 1995, S. 90–92.

1163 Reichardt, 36. Brief vom 5. 4. 1809, Bd. 2, S. 128–140, hier S. 132.

1164 JBT.

1165 Gerber NL.

1166 Paul.

1167 Schilling ENC.

züglichsten der hiesigen Claviermeister“ gezählt.[1168] Da das Wort „Meister“ sowohl auf ein hohes virtuoses Können, ein professionelles Auftreten, als auch auf eine Lehrtätigkeit hinweisen kann[1169], ist damit das Unterrichten Anna Wolfs nicht eindeutig belegt, es ist aber in Anbetracht ihrer Biografie wahrscheinlich. Nur sechs Jahre währte ihre Ehe mit dem Wiener Ministerialbeamten Ludwig Joseph Alois Wolf, der sich autodidaktisch auf der Gitarre so vervollkommnet hatte, dass er die Beamtenlaufbahn aufgab und sich ganz der Musik, seiner Virtuosenkarriere und dem Komponieren widmete. Das Ehepaar Wolf konzertierte und komponierte gemeinsam. Alois Wolf wirkte auch durch „gründlichen Unterricht, den er vielen Schülern mit gutem Erfolge gab“[1170]. Dass seine Frau, die alle übrigen beruflichen Aktivitäten mit ihm teilte, ebenfalls unterrichtete, ist anzunehmen.

Auch die bereits an anderer Stelle angeführte Nanette Stein-Streicher war eine professionell arbeitende Frau, wobei sich ihr Tätigkeitsfeld in ihren Wiener Jahren hauptsächlich auf den Instrumentenbau konzentrierte. Ein Leben als Instrumentenbauerin, als (künstlerische) Handwerkerin, auch das war sicherlich im toleranten, charmanten Wien leichter zu leben als etwa im scharfzüngigen Berliner Raum.

Josepha von Aurnhammer

Mme Bitzenberg, Anna Wolf und Nanette Streicher waren wie fast alle Wienerinnen, die als Lehrerinnen bekannt sind, verheiratet. Sie waren auch während ihrer Ehejahre aktiv und als Musikerinnen professionell tätig. Dies war im Norden Deutschlands anders gewesen. Hier hatten die Frauen eher vor oder nach der Ehe unterrichtet und nur wenige waren ihrer musikalischen Karriere an der Seite ihres Mannes unter meist besonderen Lebensumständen weiter nachgegangen. In der ungezwungeneren Wiener Gesellschaft hingegen war dies offenbar leichter möglich.

Dennoch: Es gab auch Virtuosinnen, die sich ihre Zukunft nicht eigentlich an der Seite eines Mannes vorstellten, wie etwa Josepha von Aurnhammer (1758–1820), für die Clavierspiel und Unterrichten nicht nur finanzielle Ursache hatte, war doch ihr Mozart geschilderter Plan, nach Paris zu gehen, und sich dort völlig zur Pianistin ausbilden zu lassen. „Ich bin fast täglich nach Tisch bey H:v: Auerhammer; – Die freulle ist ein scheusal! – spielt aber zum entzücken; nur geht ihr der Wahre, feine, singende geschmack im Cantabile ab; sie verzupft alles. sie hat mir ihren Plan |: als ein geheimnüss :| entdeckt, der ist noch 2 oder 3 Jahr rechtschaffen zu studiren, und dann nach Paris zu gehen, und Metier davon zu machen. – Denn sie sagt, ich bin nicht schön; o cantraire hässlich. einen kanzley Helden mit 3 oder 400 gulden mag ich nicht heurathen, und keinen andern bekomme ich nicht; mithin bleib ich lieber so, und ich will von meinem talent leben. und da hat sie recht; sie bat

---

1168 *Übersicht es gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien, Clavierspieler. Künstler und Professoren*, in: VLB 31. 5. 1808, S. 47–56, hier S. 51.

1169 Auf die Bedeutung des Wortes „clavierlehrer, claviermacher oder claviermeister“ als „*lehrer*“ verweist auch Grimm Bd. 11, Sp. 1041.

1170 Siehe die handschriftl. Biografie zu Aloys Wolf, AGWM.

mich also ihr beyzustehen, um ihren Plan ausführen zu können. – aber sie möchte es niemand vorher sagen", so berichtete Wolfgang Amadeus Mozart, der Josepha von Aurnhammer seit Frühjahr 1781 für zwei Jahre Stunden erteilte, am 27. Juni 1781 an seinen Vater.[1171] Schülerin und Lehrer traten mehrfach gemeinsam auf, er widmete ihr einige seiner Kompositionen[1172], sie überwachte den Druck verschiedener Werke ihres Lehrers. Und das Urteil Mozarts über ihr Spiel änderte sich entscheidend: Am 16. April 1789 schrieb er: „Häßler spielt auch, – auf dem forte piano finde ich nun die Auerhammer eben so stark; du kannst dir nun vorstellen daß seine schaale ziemlich sank."[1173] Letztendlich dürfte Josepha von Aurnhammer eine der begabtesten, wenn nicht die begabteste der Schülerinnen Mozarts überhaupt gewesen sein.[1174]

Wir begegnen mit Josepha von Aurnhammer einem neuen Zeitgefühl: Beruf ist nicht mehr nur ‚Berufung', sondern die Berufswahl wird individueller und rationaler betrachtet. Die Forderung nach freierer Berufswahl und die Betonung des ‚bürgerlichen Leistungsgedankens' wurden immer stärker. Josepha von Aurnhammers Zukunftswunsch und Berufsziel erfüllte sich nur teilweise: Sie heiratete 1786 den Magistratsrat Johann Bessenig. Gleichzeitig jedoch setzte sie ihre Karriere unter ihrem Mädchennamen fort. Um 1800 gab sie fast jährlich ein eigenes Konzert im Wiener Burgtheater[1175] (ihre Auftritte lassen sich bis 1813 verfolgen), wenn auch ihr nunmehr als altmodisch empfundenes Spiel in späteren Jahren auf Kritik stieß. Außerdem veröffentlichte sie zahlreiche Kompositionen für ihr Instrument, von denen nur ein Bruchteil überliefert ist. Das Unterrichten bildete in ihrem Leben eine feste Konstante. Bereits 1787 berichtete Cramer in seinem *Magazin der Musik*: „Die Madame Aurenhammer ist eine ausgezeichnete Musikerin im Clavier, worin sie auch Stunden giebt."[1176] Das *Jahrbuch der Tonkunst* vermerkt 1796 u. a.: „Für junge Damen ist es eine erwünschte Gelegenheit an ihr ein Frauenzimmer von so

---

1171 Brief W. A. Mozarts an seinen Vater, München 27. 6. 1781, Mozart BR, Bd. 3, S. 12–15, hier S. 12.

1172 Es handelt sich um KV 296, 376–380.

1173 Brief W. A. Mozarts an seine Frau, 16. 4. 1789, Mozart BR, Bd 4, S. 82–84, hier S. 83.

1174 Abt Stadler berichtet: „Als er [Mozart] nach Wien kam und seine sechs Sonaten für Klavier und Violine bei Artaria stechen und der Auernhammer widmen ließ, nahm er mich zur Probe (mit), Artaria brachte den ersten Abdruck mit, die Auernhammer spielte das Fortepiano, Mozart begleitete statt auf der Violine auf einem zweiten nebenstehenden Fortepiano, ich war ganz entzückt über das Spiel des Meisters und der Schülerin, ich habe niemals mehr in meinem Leben so unvergleichlich vortragen gehört." zitiert nach Haas, S. 83 .

1175 Vgl. Gänsbachers Bericht: „Um diese Zeit brillirte vorzüglich eine Madame Auerhammer als Klavierspielerin. Ich wurde oft zu ihren musikalischen Unterhaltungen geladen und accompagnirte ihr gewöhnlich mit dem Violoncello. Am Norma-Tag in den Fasten gab sie immer Concert im Burgtheater, von Baron Braun, damaligem Pächter, besonders begünstigt." Gänsbacher, S. 19.

1176 Cramer MAG, Eintragung vom 23. 4. 1787, nach Mozart DL, S. 146–147.

großen Talenten zur Lehrerinn zu finden."[1177] Die *Vaterländischen Blätter für den Österreichischen Kaiserstaat* von 1808 zählen Josepha von Aurnhammer – wie Anna Wolf, geborene Mrasek – in der Kategorie der *Clavierspieler. Künstler und Professoren* zu „den vorzüglichsten der hiesigen Claviermeister".[1178] Mario R. Mercado vermutet, dass sie in ihrem Unterricht Materialien Mozarts wie etwa die *Sonata facile* in *C*-Dur, KV 545, verwendet habe.[1179]

Josepha von Aurnhammer: eine eigenwillige Frau, die gezielt auf einen Beruf hinarbeitete, die ihre Karriere strebsam verfolgte, eine selbstbewusste Entscheidung getroffen hatte, ihre Ziele nicht aus den Augen ließ und sie recht erfolgreich verwirklichte. Sie war eine beliebte Lehrerin für Damen; sie war es, die seinerzeit 1782 anstelle Maria Anna Mozarts das Angebot bekam, in einem Salzburger Haus gegen festes Gehalt zu unterrichten – ein Angebot, das sie wohl ausschlug. Als Ehefrau und Mutter machte sie sich an der Seite eines Nicht-Musikers einen Ruf als Virtuosin, Komponistin, Editorin (Mozart'scher Werke) und als Clavierlehrerin. Und: Josepha von Aurnhammer war eine Frau, die nach dem Modell lebte, das Wolfgang Amadeus Mozart für eine begabte Frau für so angemessen erachtete, dass er dieses auch seiner eigenen Schwester gewünscht und zugebilligt hätte.[1180]

Caroline Krähmer

Karriere als Virtuosin machte auch Caroline Krähmer, geborene Schleicher, und dies mit einem für Frauen völlig untypischen Instrument: der Klarinette – ein Umstand, auf den in nahezu jeder Rezension hingewiesen wurde. Hierzu einige ‚Kostproben' aus dem Jahre 1822: „Ein anderes in seiner Art seltenes Concert gab uns erst vor wenigen Tagen in dem Saale des Museums Dem. Schleicher aus Manheim, Virtuosin auf der Klarinette, und zwar mit nicht geringem Beyfall, den sie ihrer zarten, nicht selten kraftvollen Behandlung dieses Instrumentes verdankt."[1181] Im Dezember berichtete (wie auch eben) die AMZ: „Diese talentvolle Frau, die uns schon vor einem Jahre als Virtuosin auf zwey schwierigen Instrumenten überraschte, gewährte auch diessmal vieles Vergnügen, und wenn auf einer Seite weibliche Zartheit sich abspiegelte, so prädominirte auf der andern männliche Kraft in hoher Kunstvollendung."[1182] 1842 kritisierte die *Allgemeine Wiener Musik=Zeitung* ihre „Behandlung des Instruments" ganz direkt als „zu weiblich"[1183], während sich 1862

1177 JBT, Artikel *Bösenkönig*.

1178 *Übersicht es gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien, Clavierspieler. Künstler und Professoren*, in: VLB, 31. 5. 1808, S. 47–56, hier S. 51.

1179 Mario R. Mercado, Mozart through his Piano Students, in: Mary Ann Parker (Hrsg.), *Eighteenth-Century Music in Theory and Practice. Essays in Honor of Alfred Mann*, Stuyvesant NY 1994, S. 205–226, hier S. 211.

1180 Siehe dazu auch Unseld AP, S. 41–52.

1181 AMZ 1822, Sp. 151.

1182 AMZ 1822, Sp. 797.

1183 AWMZ 16. 4. 1842, S. 190.

die *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* folgendermaßen äußerte: „Sie excellirt besonders im sotto voce, und äussert wohlthuend ist jene zarte Weiblichkeit, die sie in ihrem Spiele nie die Grenzlinie überschreiten lässt. Hier wäre es überflüssig, die sonst dem schwachen Geschlechte gebührende Nachsicht anzusprechen.“[1184]

Caroline Krähmer stammte nicht aus Wien, sondern aus Stockach bei Konstanz am Bodensee. Sie gehörte zu einer bekannten Künstlerfamilie – kein Wunder, bei den beiden „heterogenen Instrumenten“[1185], die sie neben dem Clavier spielte: Violine und Klarinette. Mit ihrem Vater, dem Fagottisten Franz Josef Schleicher, und nach seinem Tode auch allein, unternahm sie Konzertreisen durch Deutschland, Österreich und die Schweiz. 1822 lernte sie in Wien ihren späteren Ehemann Johann Ernst Krähmer kennen, mit dem sie weitere Konzertreisen unternahm. Sie gebar zehn Kinder und lebte nach dem Tode ihres Mannes in Wien als Musiklehrerin. Doch auch in früheren Jahren scheint sie unterrichtet zu haben. Bei Wurzbach ist zu lesen: „Nach ihres Vaters (1819 zu Pforzheim erfolgten) Tode gab sie das Unterrichtertheilen, welches sie bis dahin betrieb, auf, machte Kunstreisen, ließ sich in den größeren Städten Deutschlands auf beiden Instrumenten hören und gefiel sehr.“[1186] Wann das Stundengeben begann, wird aus dieser Ankündigung nicht deutlich, dennoch ist anzunehmen, dass dies bereits in jungen Jahren geschah, wenn man die Altersangaben bedenkt, in denen Andere – Männer wie Frauen – zu unterrichten begannen. Und so soll der Unterricht Caroline Krähmers als der einer Art ‚Grenzgängerin’ in eine neue Ära nach 1815 hier Erwähnung finden.

Einen konkreteren zeitlichen Hinweis liefert ein Schreiben der „Großherzoglich[en] Badischen Hof=Musik und Theater=Intendanz Carlsruhe“ vom 18. Juni 1822. Hier heißt es: „Der Tonkünstleriñ Caroline Schleicher, aus Stokach gebürtig, wird hiermit bezeugt, daß sie während ihres mehrjährigen hiesigen Aufenthaltes Klavier und Gitarre Unterricht mit vielem Nutzen für die Schüler gegeben hat und sowohl in den Winter-Concerten des hiesigen Museums als im großherzoglichen Hof Garten so wie noch gestern in einem dahier gegebenen Concert auf der Clarinette und Violine mit allgemeinen Beÿfall sich hat hören lassen. Dieselbe kann daher nicht nur als gebildete Künstlerin sondern auch ihres anständigen Benehmens wegen überall empfohlen werden.“[1187]

1184 BAMZ 1826, S. 87.

1185 Wurzbach.

1186 Wurzbach. Ein ähnlicher Hinweis findet sich bei Schilling ENC.

1187 Kraehmer Varia, Nr. 6. Ich danke Herrn Roland Schmidt-Hensel, SBB, herzlich für den Hinweis.

M. 1930. 489

Grosherzoglich Badische

Hof = Musik

und

Theater = Intendanz

Carlsruhe, den 18ten Juny 1822.

Musq. Caroline Kraehner betr.

Nro. 492.

Der Tonkünstlerin Caroline Schleicher, aus Boksch gebürtig, wird hiemit bezeugt, daß sie während ihres mehrjährigen hiesigen Aufenthalts Klavier und Guitarre Unterricht, nicht mit vielem Nutzen für die Schüler gegeben hat und zuletzt in den Winter-Concerten des hiesigen Museums als im Großherzoglichen Hoftheater so wie noch gestern in einem dahier gegebenen Concert, auf der Clarinette und Violine mit allgemeinem Beifall sich hat hören lassen.

Dieselbe kann daher nicht nur als gebildete Künstlerin sondern auch ihres anständigen Benehmens wegen überall empfohlen werden.

Franz Freiherr Gayling von Altheim

Schreiben der „Großherzoglich[en] Badischen Hof=Musik und Theater=Intendanz Carlsruhe“, 18. 6. 1822[1188]

[1188] Abdruck mit frdl. Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

Aus ihren Witwenjahren gibt es ein authentisches Zeugnis anderer Art in den Tagebüchern der Marie von Ebner-Eschenbach, die eine Clavierschülerin Caroline Krähmers war (wenn sie auch nicht gern Clavier spielte): „Meine Leiden beim Tanzunterricht zählten nicht im Vergleich zu jenen bei den Klavierstunden, die eine Frau Krähmer uns erteilte. Eine strenge Lehrerin und nicht bloß gegen mich, die musikalisch völlig Unbegabte, sondern auch gegen meine Schwester, die, talentvoll und fleißig, eine freundliche Behandlung verdient hätte. Doch erlitten auch ihre Finger harte Zurechtweisungen mittels eines Stabes aus Elfenbein, den Frau Krähmer immer bei sich führte und meisterhaft zu gebrauchen verstand. Seine Aufgabe war, die Noten anzuzeigen, auf die man eben seine Aufmerksamkeit zu richten hatte, aber er trieb mit Eifer eine Nebenbeschäftigung. Er sauste mit einer Sicherheit, die nie verfehlte, und einer Kraft, die nie versagte, auf den Finger nieder, der sich einer Abirrung von der richtigen Taste schuldig machte. Er traf den Knöchel so hart, daß es klapperte, und flog gleich wieder zu den Noten empor, und die hätte man genau unterscheiden sollen, wenn einem die Augen in Tränen schwammen? Einen Einwand zu erheben, wagten wir nicht; dazu war Frau Krähmer viel zu imposant. Nur eine der anderen vertrauten wir an, daß wir doch recht arme Kinder wären mit einem Drachen als Gouvernante und einer mitleidslosen Klavierlehrerin. Ganz regelmäßig schloß mein Morgengebet mit dem dringenden Flehen: ‚Lieber Gott, mache, daß Frau Krähmer heute nicht kommt!' [...] Mein Gebet wurde nie erhört. Jeden Morgen mit dem Glockenschlag der zehnten Stunde sahen wir von unserem Fenster aus die Gefürchtete pflichttreu und pünktlich auf den Gang treten." Ihre Kleidung erschien dem Mädchen wuchtig und ausladend und sie fand es „seltsam", „wenn sich aus dieser weitläufigen Umhüllung eine mittelgroße, feine Gestalt herausschälte, der man die Kraft nicht zugetraut hätte, eine so schwere Last zu schleppen. Mit augendienerischer Beflissenheit suchten wir uns dabei unserer Lehrerin nützlich zu machen. Dann nahm eine von uns beiden Platz am Klavier, die andere setzte sich ans Fenster, faltete ein Blatt ihres Grammaireheftes vierfach zusammen und trug in die so hergestellten Abteilungen die Conjugaison eines Verbes gedankenlos und mechanisch ein. Beim Fortgehen ermahnte uns Frau Krähmer, fleißig zu üben, und trabte fort auf Stiefeln, in ihrer Art ebenso wuchtig wie der Mantel. Mademoiselle spöttelte ihr nach, sie trage die Kleider ihres verstorbenen Gatten zum Andenken an ihn. Dieser unwürdigen Zuhörerin hatte sie erzählt, daß ihr Mann ein ausgezeichneter Musiker gewesen, vom Unglück aber immer verfolgt worden war. Seine Familie blieb, als er starb, in Armut zurück. Seitdem erwarb die Mutter das tägliche Brot für sich und für ihre fünf Kinder. Um auch nur zu ahnen, was das heißt, waren wir nicht gescheit genug. Zwei ihrer Söhne wollten auch Musiker werden. ‚Der ältere ist ein Genie', sagte Madame Krähmer, ‚und wird ein großer Künstler und sehr berühmt und reich werden.' Bis dahin muß sie aber ‚courir le cachet' und Unterricht geben im Klavier, das noch dazu gar nicht ‚son instrument' ist. Ihre Meisterschaft übt sie aus auf der – man denke! –, auf der Klarinette! Mademoiselle fand kein Ende mit Witzeleien über diese Klarinette. […] Wir in unserer Abneigung gegen Frau Krähmer gingen gern auf diese Scherze ein und freuten uns wie auf eine große Ergötz-

lichkeit, als Großmama uns eines Tages ankündigte: ‚Frau Krähmer gibt ein Konzert im Musikvereinssaale, und ihr dürft mich dahin begleiten.'"[1189]

Neben biografischen Details verrät diese Passage Einiges vom Leben der Clavierlehrerin. Jeden Morgen pünktlich um zehn Uhr erschien sie zur vereinbarten Stunde. Sie unterrichtete gegen den *cachet*, die Marke. Während die eine Schülerin am Clavier saß, beschäftigte sich die andere im Hintergrund „gedankenlos" mit französischer Grammatik. Die ganze Beschreibung der äußeren Erscheinung Caroline Krähmers, der eigentliche Unwille der Künstlerin gegen das Unterrichten, das Warten auf bessere Zeiten (wenn der Sohn sein Glück gemacht habe) – all dies verweist in seinem Selbstverständnis, in der Sicht der Dinge und der Darstellung von Realitäten wie Gefühlen in spätere Zeiten. Der Kontrast zu Josepha von Aurnhammers hartnäckigem Berufswunsch könnte kaum stärker sein.

Das Konzert wird nun durch Marie von Ebner-Eschenbach ausgiebig beschrieben. Es entlockte den Kindern höchste Bewunderung. Die Virtuosität der Lehrerin, ihr Können und der Glanz des Abends vermochten die Abneigung der Kinder gegen die ungeliebte Clavierlehrerin in Bewunderung zu verkehren, die so weit reichte, dass sich die kleine Marie sogar mit „Mademoiselle" anlegte, als diese noch einmal spottete.[1190]

Am Hofe: Josepha Müllner-Gollenhofer und Catharina Cibbini-Koželuch

Eine weitere öffentlich bekannte Virtuosin war die bereits erwähnte Jospeha Müllner-Gollenhofer. Wirkten alle bisher genannten Clavierlehrerinnen in bürgerlichem Umfeld, in Liebhaberkonzerten und Adels- sowie gehobenem Bürgerstand, so hatte diese Harfenistin eine Anstellung am Hofe erlangen können. Am Wiener Hof wurde Musik außerordentlich groß geschrieben, hatte doch das eigene Musizieren in der kaiserlichen Familie eine lange Tradition.[1191] Dabei war der Hof als volkszugänglich bekannt und beliebt[1192], wie es auch Josepha Müllner-Gollenhofers biografische Erzählung zeigt.[1193] Diese Künstlerin erreichte eine außergewöhnliche Anstellung als Mitglied der Hofkapelle, wobei es sicher auch ihr Instrument, das ‚Frauen-instrument' Harfe war, das diesen Schritt ermöglichte.

In einem anders gearteten Anstellungsverhältnis stand Catharina Cibbini-Koželuch. Ihr, der ältesten Tochter des Komponisten Leopold Anton Koželuch, gebührte laut Schilling „unbestritten der erste Rang unter den vorzüglichsten Clavier-

---

1189 Ebner-Eschenbach, S. 788–789.

1190 Zu einer weiteren Interpretation dieser Textstelle s. a. Hoffmann Klavier.

1191 Siehe etwa Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Graz-Wien 2000 und Johan A. Rice, *Empress Marie Therese and Music at Viennese Court 1792-1807*, Cambridge 2003.

1192 Siehe dazu etwa die Schilderung im 18. Brief vom 8. 1. 1809, in: Reichardt.

1193 Siehe Anhang.

spielerinnen der Hauptstadt Wien“[1194]. Sie ließ sich seit 1805, also als Erwachsene, öffentlich hören. Auch nach ihrer Verheiratung mit dem Hof- und Gerichtsadvokaten Dr. Anton Cibbini lebte sie als Virtuosin im Licht der Öffentlichkeit. Sie führte den Doppelnamen Cibbini-Koželuch und sicher unterrichtete sie auch, sonst wäre ihr wohl später der Unterricht am Hofe nicht angetragen worden. Ihr kranker und verschuldeter Mann lebte seit 1832 im Spital der Barmherzigen Brüder in Brünn. Catharina Cibbini-Koželuch hatte in diesen Jahren der Krankheit ihres Mannes nicht nur für den eigenen Unterhalt und den ihrer Familie, sondern auch für die Pflegekosten ihres Gatten zu sorgen. Robert und Clara Schumann drängen sich als Parallele auf, doch standen der Wienerin anders geartete Möglichkeiten offen als Clara Schumann, denn sie war im Jahr 1831 anlässlich der Vermählung des Kronprinzen Ferdinand mit Prinzessin Maria Anna von Sardinien zu deren erster Kammerfrau ernannt worden.[1195] Auch Leopold Anton Koželuch war lange am Wiener Hof tätig gewesen: Seit 1792 k. k. Kammer-Kapellmeister und Hofmusik Compositor gab er am Hofe auch Clavierunterricht. Zu seinen Schülerinnen zählte u. a. von 1804 bis 1810 Marie Luise, die älteste Tochter Kaiser Franz II.[1196] Die höfische Tätigkeit Catharina Cibbini-Koželuchs ist sicher in Verbindung mit dem Unterricht zu sehen, den sie der Erzherzogin Friederike Dorothea Sophie erteilte, der Schwiegermutter Kaiserin Elisabeths. Auskunft darüber gibt ein kurzer Eintrag in einem der Beethoven'schen Konversationshefte des Jahres 1825, also noch vor Beginn der Zeit ihrer Anstellung am Hofe: „Die *E:[rz] H[erzogin] Sophie* wird von der *Cibbini* unterrichtet.“ [1197] Die ehrgeizige Erzherzogin Sophie, geborene Prinzessin von Bayern (1805–1872), war seit dem 4. November 1824 mit Franz Karl, Erzherzog von Österreich verheiratet. Sie avancierte schon bald zur heimlichen Kaiserin und ebnete möglicherweise Catharina Cibbini-Koželuch den Weg in den höfischen Rahmen, der durch ihren Vater vorbereitet worden war.

Als weitere Schülerin Catharina Cibbini-Koželuchs galt ein gewisses Fräulein Eskeles.[1198] Alexander Wheelock Thayer, Geschäftsmann und wichtiger Beethoven-Biograf, erwähnt am 11. September 1825 eine Gesellschaft, in der er u. a. eben Catharina Cibbini-Koželuch und das Fräulein Eskeles traf. Beide waren von Beethovens Spiel ungemein angetan.[1199] Eine Familie Eskeles erwähnt auch Johann Friedrich Reichardt in seinen *Vertrauten Briefen*. Die meisten dieser Einträge beziehen sich auf die Cembalistin Zippora Wulff (1760–1836), spätere Cäcilie von Eskeles, eine Schwester Fanny von Arnsteins. Beide waren Töchter des Berliner Bankiers und Hofjuden Daniel Itzig, einem wichtigen und politisch aktiven Mann. Die beiden

---

1194 Schilling ENC.

1195 Zu Musikerinnen in Diensten im Frauenzimmer einer Fürstin siehe Koldau, S. 509–512.

1196 Siehe Jiří Mikuláš: *Leopold Koželuch*, in: MGG 1999.

1197 Beethoven KH, Bd. 7, S. 308.

1198 Zur Familie Eskeles s. a. IBB.

1199 Thayer, S. 243–245.

Schwestern Franziska (Fanny) und Caecilie Itzig verheirateten sich nach Wien.[1200] Ihre Ehemänner Nathan Arnstein und Bernhard Eskeles leiteten hier das angesehene Bankhaus Arnstein & Eskeles. Die beiden Schwestern Cäcilie von Eskeles und Fanny von Arnstein (letztere Mitgründerin der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) führten elegante Salons, in denen sich Künstler, Musiker und Intellektuelle trafen. Außerdem waren beide wie ihr Vater politisch stark engagiert. Dass Catharina Cibbini-Koželuch in diesen Kreisen verkehrte und eine Tochter der Philanthropin Cäcilie von Eskeles im Clavierspiel unterrichtete, erscheint nur logisch in Anbetracht ihrer eigenen politischen Aktivitäten späterer Jahre. Mit der Tochter ist Baronesse Marie (auch Marianne) von Eskeles (1801–1862), spätere Gräfin Wimpffen, gemeint. Sie taucht mehrmals in Beethovens Konversationsheften auf. Hier findet sich auch der Hinweis: „Hast du die *Cibbini* / noch spielen ge- / hört? – Sie war ausgezeichnet. – Sie unterricht die / *Eskeles.*“[1201] Eine Schwester Bernhard von Eskeles' mit Namen Eleonore taucht in den Briefen der Familie Mozart auf.[1202] Und ein Sohn mit Namen Dionis (Denis) von Eskeles, seines Zeichens Bankier und Großhändler, wirkte als Cellist bei den *Musikalischen Uebungen* im Hause der Maria Theresia Paradis mit.[1203] Bruder und Schwester, Dionis und Marie von Eskeles, wurden von Reichardt als „allerliebst“, „schön“ und „fast zu gescheit“ bezeichnet.[1204] Diese Schülerin Catharina Cibbini-Koželuchs stammte also ebenfalls aus hohen und äußerst einflussreichen Kreisen, war zudem gebildet und besaß einen musikalischen Hintergrund. Der Unterricht dürfte sich auf hohem Niveau abgespielt haben.

Catharina Cibbini-Koželuchs berühmteste Schülerin jedoch war unbestreitbar Leopoldine Blahetka (1809–1885). In der vom Vater der Clavierspielerin verfassten Biografie heißt es dazu: „ganz vorzüglich einflussreich war das unübertreffliche / Spiel / der Frau von Cibbini-Kozeluch, welche in verschiedenen Perioden bedeutende Compositionen mit der Kleinen einstudierte, u. nach welcher sich das Spiel derselben hauptsächlich modelte.“[1205] Leopoldine Blahetka galt als musikalisches Wunderkind. Der Einfluss Catharina Cibbini-Koželuchs dürfte über Jahre, vielleicht sogar bis 1830, als die Familie Blahetka nach Frankreich zog, immer wieder spürbar gewesen sein, wenn diese auch nur in einer Art projektbezogenem Unter-

---

1200 Insg. gab es 15 Geschwister. Eine weitere Schwester wurde als Musikerin und Salonnière bekannt: Sarah, verh. Levy. Sie galt als ausgezeichnete Cembalistin, war Schülerin W. Fr. Bachs und Gründungsmitglied der Berliner Singakademie, außerdem eine Großtante Fanny Mendelssohn-Bartholdys und trat mit ihrer Schwester Cäcilie/Zippora in den 1790er Jahren als Cembalistin im Hause ihres Schwagers Fließ auf.

1201 Beethoven KH, Bd. 8, S. 160.

1202 W. A. Mozart an seinen Vater, Wien 11. 9. 1782, in: Mozart BR, Bd. 3, S. 227–228.

1203 Siehe Ullrich MS, S. 190, 191.

1204 Reichardt, 17. Brief vom 31. 12. 1808 Bd. 1, S. 223–236, hier S. 231.

1205 Joseph Blahetka, *Biographie seiner Tochter Leopoldine*, nach Rössl, S. 171–173. Das Autograf befindet sich in AGMW.

richt Hinweise zu speziellen Stücken an die junge Künstlerin weitergab. Eine langjährige Wegbegleiterin wäre Catharina Cibbini-Koželuch demnach für Leopoldine Blahetka gewesen. Vermutlich hatte sie die junge Clavierspielerin bereits in frühen Jahren, in den Zeiten, da das Mädchen noch von der eigenen Mutter unterrichtet wurde und nach der Übersiedlung der Familie nach Wien in privaten Kreisen erfolgreich auftrat[1206], eine zeitlang unter ihre Fittiche genommen. Bei einer solchen Gelegenheit lernte diese ja auch ihren zukünftigen Lehrer Joseph Czerny kennen, der in Wien als Clavierlehrer einen hohen Bekanntheitsgrad genoss und dessen Kompositionen das junge Mädchen oft bei ihren öffentlichen Auftritten spielte. Das Verhältnis zwischen Joseph Czerny und den Eltern Blahteka war indessen, so erfolgreich die Karriere des Mädchens auch verlief, oftmals von Zwistigkeiten überschattet, da der Lehrer den Eltern des Mädchens Eitelkeit und übermäßigen Ehrgeiz vorwarf.[1207] Möglicherweise suchte man gerade in solchen Phasen der Missstimmung den Rat Catharina Cibbini-Koželuchs. Es gibt für diese Vermutung allerdings keinen konkreten Beleg.

Im Gegensatz zu Josepha Müllner-Gollenhofer beendete Catharina Cibbini-Koželuch mit dem Eintritt in den höfischen Dienst ihre öffentliche Karriere als Virtuosin. Im Jahr 1831 wurde sie auf Wunsch der Kaiserin Maria Anna wegen ihres Alters und häufigen Krankheiten vom Dienst als Kammerfrau entbunden. Bis zu ihrem Tode am 12. August 1858 hatte sie das Amt der Vorleserin inne.

Musikerinnen mit kirchlicher Anbindung

Neben dem Hof und den Adelshäusern bot die Kirche Musikern einen weiteren Anstellungs- und Beschäftigungszweig. Dass dieser von Frauen offenbar seltener genutzt wurde, aber dennoch Möglichkeiten eröffnete, wurde am Beispiel Therese Frieberths deutlich. Wie sie kam Marianna Martines (1744–1812)[1208] aus einem kirchlich geprägten Hause. Sie galt als eine geachtete Künstlerin und war ein respektables Mitglied der Wiener Gesellschaft. Charles Burney lernte sie im Jahr 1772 kennen und beschrieb das Treffen in seinem *Musikalischen Tagebuch.* Zu Burneys Vergnügen setzte sie sich an das Cembalo „ohne sich lange nötigen zu lassen oder mit falscher Bescheidenheit zu prahlen“, spielte eigene Kompositionen, sang verschiedene Arien und akkompagnierte sich selbst.[1209] Bekannt sind öffentliche Auftritte mit Wolfgang Amadeus Mozart, bei denen die beiden am Clavier vierhändige Sonaten spielten. Auch als Komponistin machte sie sich einen Namen und

---

1206 Ebd.

1207 Siehe Rössl.

1208 Auch Martinez. Zu Marianna Martines' Biografie siehe Fremar sowie Irving Godt, Marianna, in Vienna: A Martines Chronology, in: *Journal of Musicology. A Quarterly Review of Music History* 1998, S. 136–158.

1209 Burney, S. 227–229.

wurde 1773 Ehrenmitglied der Accademia Filarmonica von Bologna.[1210] Gerade anhand ihrer Kompositionen (sie schrieb u. a. zahlreiche Messen und Oratorien) zeigt sich Marianna Martines' kirchlich geprägter familiärer Hintergrund.

Musikschulen

Eine Formulierung im Wiener *Jahrbuch der Tonkunst* von 1796 schuf die Basis für einige Verwirrung bezüglich Marianna Martines' Lehrtätigkeit. Hier heißt es: „Aus Unterhaltung und aus Liebe für die Kunst hat sie fast immer eine eigene Singschule, worinn sie vortreffliche Sängerinnen bildet, unter welchen sich die so zeitig vom Tode dahingeraffte Frau von Dürfeld, geb. Fräulein von Hacker sich auszeichnete."[1211] Eine Schule nach unserem heutigen Verständnis scheint es allerdings nicht wirklich gegeben zu haben. Tatsächlich ist nur diese eine Schülerin Marianna Martines' bekannt. Obgleich es sich bei Marianna Martines' Unterweisung um sängerische Probenarbeit und angeblich um eine Gesangsschule handelte, kann gerade dies historische Missverständnis unser Auge noch einmal öffnen für die Schwierigkeit der Interpretation historischer Quellen und für die verwendeten Worte mit heute oftmals leicht veränderter Bedeutung. Was ist eine Schule? Neben dem (in diesem Falle auszuschließenden) Gebäude kann es sich nach heutigem Sprachgebrauch um ein Institut (etwa eine Musikschule), um ein Unterrichtswerk (etwa eine Clavierschule) oder eine Unterrichtsmethode (die Schule nach der Lehrperson XY) handeln. Betrachtet man die Namen der früheren Ausbildungsstätten, so findet man die Konservatorien wie das Pariser *Conservatoire national de musique et de déclamation*, daneben Sophia Häßlers *Weibliches Erziehungs-Institut*, Elise Müllers *Erziehungsanstalt für Mädchen*, die von Antonia Nicolay geleitete *Privatschule für Töchter gebildeter Stände* oder Louise Reichardts *Singschule*. Das *Deutsche Wörterbuch* von Jakob und Wilhelm Grimm verzeichnet unter den freien Bedeutungen des Wortes *Schule* die Verwendung *„als titel von büchern, die etwas bestimmtes methodisch lehren wollen, in* klavierschule, zeichenschule *und ähnl*"[1212]. Hier, im Kontext des Artikels des *Jahrbuches der Tonkunst* von 1796 dürfte dem Wort *Schule* allerdings noch eine andere Bedeutung zugrunde liegen, nämlich ein „Musikalischer Salon". Diesen hielt Marianna Martines seit 1782 regelmäßig gemeinsam mit ihrem Bruder ab. Da sie selbst die Ausführenden, und insbesondere Therese von Dürfeld, geborene von Hacker zu Hart (1769–1795), wahrscheinlich auch ihre Freundin und Erbin Julie von Engelhard, daneben möglicherweise die Schwestern Victoria und Sophie von Fries und ihre eigene Schwester Antonia auf diese Aufführungen vorbereitete[1213], verwendete Schönfeld den Begriff der „Singschule", die Marianna Martines

---

1210 Werklisten finden sich z. B. bei Fremar (hier auch Werkbeschreibungen) und Garvey Jackson. Zeitgenössische Informationen über ihr Komponieren bei Burney-Met.

1211 JBT.

1212 Grimm Bd. 9, Sp. 1933.

1213 Ich danke Herrn Irving Godt für die Auskünfte im Vorfeld zu seiner noch nicht publizierten Biografie über Marianna Martines.

„fast immer“ habe. Die Aussage, die sich hartnäckig durch die Literatur zieht, sie habe eine Singschule (in Form eines Institutes) gegründet, muss also dringend revidiert werden.[1214] Marianna Martines war als gebildete unverheiratete Frau aufgrund ihres Erbes (ihr väterlicher Freund Pietro Metastasio hatte sie als seine Haupterbin eingesetzt, sie erhielt 20 000 Florin, Metastasios Cembalo und seine musikalische Bibliothek) nicht darauf angewiesen, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Die (halböffentlichen) Konzerte im Hause der Geschwister Martines waren in Wien bekannt und beliebt; Marianna Martines lebte finanziell unabhängig und sorgenfrei.

Dennoch gab es sie, die Schulen im Sinne von Musikschulen. Josepha Fischer, die nach ihrer Heirat den Doppelnamen Fischer-Vernier angenommen hatte, „hat sich“, so berichtet Schilling, „ausschließlich dem pädagogischen Fache gewidmet, und leitet derzeit [1839] eine öffentliche Singschule für junge Mädchen in Wien“.[1215] Der genaue Zeitraum, in dem dies Institut bestand, ließ sich ebenso wenig feststellen wie das Programm der Singschule, die Größe, das Lehrpersonal und auch die Tatsache, ob es weitere Unterrichtsfächer neben dem Gesang gab.

In Wien wurde außerordentlich viel musiziert, entsprechend hoch war die Nachfrage an Unterricht. „So viel Musik, als ich hier täglich höre und treibe, hört’ und trieb ich noch nie“[1216], schrieb Reichardt. Dies alles kam der einzigen unverheirateten Frau in der langen Liste der Wiener Lehrerinnen zugute, der blinden Maria Theresia Paradis. Im Anschluss an eine Karriere als Virtuosin gründete sie eine Musikschule in den Räumen ihres verstorbenen Vaters im Haus *Zum Schab den Rüssel* in Wien. Maria Theresia Paradis bot hier Stunden in Clavierspiel, Gesang und Musiktheorie an. Die Schule konnte sich schnell etablieren.

Nun, Maria Theresia Paradis war als Kind erblindet. Sie hatte von Kaiserin Maria Theresia eine Gnadenpension zugesprochen bekommen, sie hatte im Zuge ihrer Kur durch den Magnetiseur Anton Mesmer, welche ihr das Augenlicht wiederbringen sollte, Aufsehen erregt[1217], sie korrespondierte mittels der eigens für sie gebauten Handdruckpresse mit Persönlichkeiten wie dem Dichter Gottlieb Konrad Pfeffel oder der Schriftstellerin Sophie de la Roche. Die öffentliche Aufmerksamkeit jedoch, die ihr als blinder Virtuosin gezollt wurde, behagte ihr nicht. Nach

---

1214 Für Hinweise danke ich den Herren Irving Godt und Prof. Dr. Biba, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

1215 Schilling ENC.

1216 Reichardt, 18. Brief vom 8. 1. 1809, Bd. 1, S. 237–248, hier S. 240.

1217 Speziell die Blindheit und damit zusammenhängenden Heilungsversuche Mesmers Maria Theresia Paradis’ behandeln z. B. Tischner/Bittel, Zweig, Ullrich Mes, Stefan Evers, Der Fall der Maria Theresia Paradis (1759–1824). Zur Behandlung einer (hysterischen?) Amaurose bei einer Musikerin mit Musik und Suggestion, in: *Klinische Monatsblätter für Augenheilkunde* 1991, S. 122–127 und Justinus Kerner, *Franz Anton Mesmer aus Schwaben. Entdecker des thierischen Magnetismus*, Frankfurt 1856. S. a. Matsushita und Fürst, bes. S. 37–50.

1786, als sie von ihrer Kunstreise[1218] zurückkehrte, konzertierte sie nur noch selten. Sie fand wohltuende Betätigung nicht auf der Bühne, im Rampenlicht, sondern in ihrem eigenen Hause, in welches sie einige ihrer Schülerinnen aufnahm, die sie – so die zeitgenössischen Berichte – liebevoll betreute. Maria Theresia Paradis trat also nicht den Rückzug in eine Heirat, doch in ein Frauen gemäßes Territorium an, dem die Presse allerdings höhere Bewunderung zollte, als dies von den Instituten nördlicher Landesteile gesagt werden kann.

4.2 Die Musikalische Bildungsanstalt für Frauen der Maria Theresia Paradis

Als Maria Theresia Paradis' Vater am 14. Januar 1808 verstarb, eröffnete sie, vermutlich im Herbst desselben Jahres, eine *Musikalische Bildungsanstalt für Frauen* in ihrer Wohnung in der Wiener Rotenturmstraße CN. 516 (später 482) im vierten Stock. Dieser Schule war ein großer Erfolg beschieden, der einerseits auf die Leistungen der Schülerinnen, andererseits auf der großen Öffentlichkeitswirkung zurückzuführen ist, welche die Schule durch die Schulkonzerte und nicht zuletzt durch die Faszination, welche die Blinde ausübte, erlangte. Ein wichtiger Grund für die Schulgründung ist wohl in dem Wunsch Maria Theresia Paradis' nach Absicherung und Aufstockung ihrer Finanzen zu sehen: Ihre Mittel beschränkten sich auf die kaiserliche Gnadenpension sowie die Unterstützung, die sie von einer adligen, namentlich nicht bekannten Familie erfuhr. Ein Versuch, die Pension ihrer verstorbenen Mutter zugesprochen zu bekommen, scheiterte. Jedoch beteiligte sich Johann Riedinger, der im Hause der Musikerin lebte, zur Hälfte an den Haushaltskosten.[1219] Insgesamt muss es sich um ein karges Jahreseinkommen gehandelt haben, das Maria Theresia Paradis sich nun mit einer Tätigkeit, von der sie wusste, sie würde sie ausfüllen können, aufzubessern suchte. Immerhin hatte sie bereits in früheren Jahren gelegentlich Freundinnen unterrichtet, „wodurch sie", so ein Zeitungsbericht des Jahres 1817, „unwissend sich selbst ein fruchtbares Samenkorn für ihre Existenz anbaute".[1220] Hermann Ullrich, der bereits Mitte des letzten Jahrhunderts begann, die überlieferten Unterlagen zu Maria Theresia Paradis systematisch auszuwerten, vermutet auch ein zusätzliches psychologisches Moment, eine Art Kompensation des Bedürfnisses nach Mütterlichkeit mittels der ihr anvertrauten Schülerinnen.[1221] In ihrer *Musikalischen Bildungsanstalt für Frauen* lehrte sie selbst Clavierspiel und Gesang, außerdem Generalbass.[1222] Josef von Blumenthal (1782–1850) übernahm die theoretische Unterweisung in späteren Jahren. Er war Violinist am Theater an der Wien und als Chorregent an der Piaristenkirche engagiert. Später ge-

---

1218 Einzelheiten zu dieser Reise siehe Fürst, S. 51–151, Ullrich KR und Ullrich London.
1219 Ullrich MP, S. 9 und Fürst, S. 177.
1220 AMÖ 1817, Sp. 321.
1221 Ullrich MS, S. 187.
1222 Siehe AMZ 1810, Sp. 472–473.

hörte er zum Kreis um Franz Schubert. Spätestens seit 1817 – zu diesem Zeitpunkt wird seine Tätigkeit in Maria Theresia Paradis' Schule erwähnt[1223] – war er als Lehrer hier tätig.

Die Schülerinnen

Verglichen mit den übrigen Instituten sind aus der Schule der Maria Theresia Paradis erstaunlich viele Schülerinnen namentlich bekannt. Viele von ihnen stammten aus gehobener gesellschaftlicher Stellung. Sie waren teils sehend, teils blind.

Bereits erwähnt wurde Karoline Schonz, die blinde Harfenistin, die das Instrumentalspiel (vorrangig) bei Josepha Müllner-Gollenhofer erlernte. Sie trat mehrfach bei Maria Theresia Paradis in den Schulkonzerten auf. Nanette Sprinz galt als Musterbeispiel für die gediegene clavieristische Ausbildung, welche man von der Blinden getrost erwarten durfte: „Wie weit sie [Maria Theresia Paradis] die Ausbildung in der Musik zu bringen vermag, sieht man an dem Fräulein *Sprinz*, die so fertig, so schön, so ausdrucksvoll sie auch spielt, unter ihrer Leitung je länger je mehr Fortschritte in der Kunst macht."[1224] Maria Theresia Paradis widmete ihrer „lieben kleinen Schülerin" eine für sie komponierte Fantasie.[1225] An Franziska Bihler, einer weiteren Clavierschülerin, wurde der sichere und kräftige Vortrag gelobt.[1226]

Henriette Paris galt als die beste Clavierschülerin der Schule. Sie erlernte neben dem Tastenspiel auch das Singen, außerdem komponierte sie. Maria Theresia Paradis hatte sie von den ersten Anfängen an unterrichtet. Die Schülerin lebte bei ihr in Pension.[1227] Über die zwölfjährige Henriette berichtete die AMZ, sie habe ein Clavierkoncert von Eberl „mit einer Kraft und Sicherheit vorgetragen, welche man von ihrem Alter nicht erwarten sollte." Dann gibt der Rezensent noch den Tipp, „das Piano mit mehr Zartheit und schmelzenderm Ausdruck zu behandeln" und „das *sforzando"* seltener anzuwenden, „dann dürfen wir Hoffnung fassen, einstens eine wahre Künstlerin an ihr zu bekommen".[1228] Im Jahr 1815 verließ Henriette Paris die Schule, um zu heiraten. Laut Leopold von Sonnleithner, der in seinen *Musikalischen Skizzen aus Alt-Wien* die Schule seiner blinden Freundin recht genau beschrieb, war man eigentlich davon ausgegangen, dass sie einmal die Nachfolgerin ihrer Lehrerin sein werde.[1229]

1223 AMÖ 1817, Sp. 322.

1224 AMÖ 1817, Sp. 322.

1225 *Fantasie de Therese Paradis. Dediée à sa chère petite Nanette de Sprinz pour sa Fête le 26. Juillet 1811*, Abschrift in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung. Fürst, S. 362.

1226 Siehe Ullrich MS, S. 189.

1227 Siehe AMZ 1810, Sp. 474.

1228 AMZ 1810, Sp. 608.

1229 „Unter ihren Schülerinnen ist ein Mädchen von 15 Jahren, das sich in der Tat schon durch ihre Kunst auszeichnet und einmal ihre Lehrerin ersetzen wird." *Der Sammler, ein Unterhaltungsblatt*, Wien 1810 II, S. 59ff, nach Ullrich MS, S. 190.

Fanny Diwald, ebenfalls langjährige Pensionärin bei Maria Theresia Paradis,[1230] war die Nichte von deren Wirtschafterin Marie Diwald, die lange Jahre treu in den Diensten der Blinden stand. In ihrem Testament vermachte die Lehrerin Fanny Diwald ihren Brodman-Flügel, sicherlich ein besonderer Beweis der Dankbarkeit und Zuneigung.[1231] Bekannt ist ein öffentlicher Auftritt Fannys vom 19. April 1822 im großen Musikverein zugunsten der beiden jungen Violinvirtuosen Anton und Carl Ebner, bei welcher Gelegenheit die Clavierspielerin den ersten Satz eines Konzerts ihrer Lehrerin und Variationen von Johann Hugo Worzischek zu Gehör brachte.[1232] Im selben Jahr berichtete die AMZ über eine weitere „junge talentvolle Schülerin der Fräulein Paradies", welche im Augartensaal bei einem Konzert eines Herrn Clement, einem Geiger, ein „Pianoforte-Concert von Ries, recht beyfallswerth gespielt" habe.[1233] Weitere Clavierschülerinnen waren Marie und Ernestine de Boscalle[1234] und Elisabeth Kupelwieser, die Nichte einer Freundin ihrer Lehrerin. Letztere verheiratete sich später mit dem Violinisten Georg Hellmesberger.[1235] Das Stammbuch der Maria Theresia Paradis nennt noch Emilie Mahlenstein[1236], Franziska und Josephine Dolanskaja[1237], Marie Wagner[1238] sowie Luise und Henriette Stetter[1239]. Bei der Schülerin Nanette Mathes, geborene Schönfeld[1240] handelt es sich wohl um die Tochter des Verlegers Johann Ferdinand Schönfeld, dem Herausgeber des *Jahrbuch[es] der Tonkunst von Wien und Prag*. Hierin sind zwei weitere Schülerinnen von Maria Theresia Paradis zu finden, nämlich Katharina und Justine von Krufft. Beide waren von ihrer Mutter Maria von Krufft zunächst selbst unterrichtet worden, übten sich aber nun, im Jahre 1796, „seit einiger Zeit unter der Leitung des Fräuleins Paradis".[1241] Sie gehörten also wohl zu den eingangs erwähnten Freundinnen, welche die Musikerin in früheren Jahren, noch vor der Schulgründung, unterrichtet hatte.

In einem Konzert am 24. März 1811, einer der *Musikalischen Uebungen*, traten ein Fräulein Emma von Mahler, Therese Zimmermann sowie die zwischen neun

---

1230 Ullrich MS, S. 189.

1231 „Achtens der Niece meiner Wirtschafterin, Nahmens Fanny Diwald, welche bey mir in Verpflegung ist, legiere ich mein Brodmannisches Fortepiano." Testament der Maria Theresia Paradis, nach Wanecek, S. 173.

1232 Ullrich MS, S. 189.

1233 AMZ 1822, Sp. 464.

1234 Siehe die Stammbucheinträge S. 334/335 vom 14. 10. 1812, nach Ullrich MS, S. 189 und Ullrich St, S. 381.

1235 Ullrich MS, S. 189.

1236 Stammbucheintragung Nr. 119 vom 15. 7. 1818, siehe Ullrich St, S. 381.

1237 Stammbucheinträge Nr. 331/332 vom 29. 10. 1809, siehe Ullrich St, S. 381.

1238 Stammbucheintragung Nr. 327 vom 21. 11. 1821, siehe Ullrich St, S. 381.

1239 Stammbucheintragung Nr. 121 vom 15. 5. 1823, siehe Ullrich St, S. 381.

1240 Stammbucheintragung Nr. 330 vom 4. 10. 1806, siehe Ullrich St, S. 381.

1241 JBT.

und elf Jahre alten Mädchen Tonina Ferrari, Sophie Ascher und Therese Lauda gemeinsam mit Nanette Sprinz auf. Ihre Namen werden im Tagebuch des Mathias Perth genannt, eines musisch begabten und interessierten österreichischen Beamten.[1242] Ein Fräulein Babet Jackl sang und spielte bei der siebten Musikalischen Uebung am 14. April 1811 eine Arie. Außerdem waren bei dieser Gelegenheit Therese Ferrari, Ernstine von Pascal, Nanette Sprinz, Tonia Ferrari, Sophie Ascher, Henriette Paris und Therese Zimmermann mit Clavierwerken von Ignaz Pleyel, Muzio Clementi, Louis F. Jadin, Ludwig van Beethoven und Friedrich Himmel zu hören.[1243] Die Biografin Marion Fürst nennt als weitere Schülerinnen eine Freiin von Trenk, Rachela von Bussetti, Marie und Elise Margarit, Anna und Amalie Schupp, sowie Henriette und Antoinette Keresztury.[1244]

Obschon vorwiegend und laut Namensgebung für Mädchen und Frauen bestimmt, gab es wie bei Louise Reichhardt auch (zumindest einen) Jungen, der in der *Musikalischen Bildungsanstalt für Frauen* der blinden Virtuosin unterwiesen wurde. Es handelte sich um Alexander Schupp, der 1817 als Neunjähriger in einem Wohltätigkeitskonzert auftrat und gemeinsam mit einem Mädchen namens Bibra (gemeint ist Maria Freiin von Bibra) ein Konzert für zwei Claviere von Joseph Schuster spielte.[1245]

Die Unterrichtsmethode der Maria Theresia Paradis

Die *Vaterländischen Blätter für den österreichischen Kaiserstaat*, Jahrgang 1808, berichten, dass „die in Inn- und Auslande rühmlich bekannte blinde Clavierspielerinn, Fräul. Therese v. P a r a d i s“ es „durch nicht genug zu belobende Industrie, und Beharrlichkeit nun auch so weit gebracht [habe], daß sie mit bestem Erfolge Lectionen geben“ könne.[1246] Ihre „vortrefflichen Zöglinge“, so die *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung* im Jahr 1813, unterrichtete sie nach einer „besonders merkwürdigen“ Lehrart mittels eigens zu diesem Zwecke angefertigter Kärtchen und einer „ein Dutzend Beispiele“ umfassenden Sammlung mit kleinen Übungsstückchen, „dann [folgt] eine größere [Schule] als Einleitung nach welcher die Schülerinnen schon im Stande sind die Schule des Pariser Conservatoriums einzustudiren.“[1247]

1242 Höslinger, S. 65 und Fürst, S. 186.

1243 Programmzettel der 7. Musikalischen Uebung am 14. 4. 1811, überliefert im Tagebuch des Matthias Perth, abgedr. in Fürst, S. 188.

1244 Fürst, S. 194 .

1245 Ullrich MS, S. 189.

1246 *Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien, Clavierspieler. Künstler und Professoren*, in: VLB 1808, hier S. 51. Für Maria Theresia Paradis' eigene Bedürfnisse hatte der Freund des Hauses, Johann Riedinger, eine Notenschrift entwickelt, die er in AMZ 1810, Sp. 905–910 genau beschrieb.

1247 *Fräulein Marie Therese Paradis. Eine biographische Skizze*, in: WAMZ 1813, S. 483–489, 493–498, hier S. 498.

Genaueres über Zielsetzungen und Vorgehensweisen der Lehrerin berichtet die *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat,* ein Artikel, der bereits bei Ullrich[1248] und Fürst[1249] behandelt wird. Oberstes Ziel ist es demnach, die Musik als „Sprache des Herzens" zu wecken und zu bilden. Maria Theresia Paradis achtete stets auf eine ruhige Körperhaltung: „So befühlt sie daher öfters mit den Händen bey starken Passagen, so wie sie sehr sorgfältig die gerade Haltung des Körpers und der Beine immer in gerader Richtung erhält."[1250] Hermann Ullrich folgert aus dieser Beschreibung, dass dem Unterricht Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* von 1753 bzw. 1762 zugrunde lag, immer noch das Standardwerk schlechthin. Nach diesem hatte nicht nur etwa Wolfgang Amadeus Mozart gelernt, auch Maria Theresia Paradis hatte in ihren Unterrichtsstunden bei dem Wiener Clavierlehrer Georg Friedrich Richter anhand der Kompositionen C. Ph. E. Bachs, genauer gesagt seiner Konzerte, die sie gänzlich spielte, „allmählich eine außerordentliche Fertigkeit im Vortrage" gewonnen.[1251] Dieser Meister verspricht denn auch in seinem Lehrwerk, dass der Lernende mittels der „wahren Applicatur", also des günstigsten Fingersatzes, „wenn er anders sich nicht unnöthige Gebehrden angewöhnt hat, die schwersten Sachen so spielen [wird], daß man kaum die Bewegung der Hände siehet, und man wird vornehmlich auch hören, daß es ihm leichte fällt; da hingegen ein anderer die leichtesten Sachen oft mit vielem Schnauben und Grimassen ungeschickt genug spielen wird."[1252] Die „rechte Finger=Setzung", die „guten Manieren" (Verzierungen) und „der gute Vortrag" sind die drei wichtigsten Elemente guten Clavierspiels.[1253] Der gute Vortrag aber besteht nach Bach „in nichts anderm als der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen".[1254]

Die Schule Koželuchs, eines weiteren Lehrers von Maria Theresia Paradis, galt „in Betracht des wahren musikalischen Gefühls für die vortrefflichste"[1255] – ein Ausspruch, der wohl Paradis' Anspruch an vollkommenen Ausdruck widerspiegelt. Technisch gesehen dürfte sie selbst eine ähnliche Spielart wie Mozart besessen haben: ein noch vom Cembalospiel kommendes, gut ausgebildetes Fingerspiel, eine empfindsame, an Carl Philipp Emanuel Bach geschulte Ausdrucksart mit Cantabile-Elementen der sich erst entwickelnden Hammerclaviertechnik. Möglicherweise änderte und modernisierte sie diese Technik noch einmal an ihrem Brodman-Instru-

---

1248 Ullrich MP, Ullrich MS.

1249 Fürst, S. 178-180, 183, 188-191.

1250 AMÖ 1817, Sp. 321–322.

1251 *Fräulein Marie Therese Paradis. Eine biographische Skizze*, in: WAMZ 1813, S. 483–489, 493–498, hier S. 485.

1252 Bach, 1. Hauptstück: Von der Finger=Setzung, §. 12., S. 18–19.

1253 Bach, *Einleitung*, § 1., S. 1.

1254 Bach, 3. Hauptstück, § 2., S. 117.

1255 JBT.

ment.[1256]

Für den theoretischen Unterricht besaß Maria Theresia Paradis nach zeitgenössischer Berichterstattung eigens zu diesem Zwecke angefertigtes Lehrmaterial. Auf kleine Kärtchen waren ausgeschnittene Noten, verschiedene Notenwerte, Versetzungszeichen, Pausen, Notenlinien und Notenschlüssel aufgeklebt, mit denen sie mit ihren Schülerinnen spielte: „Sie gibt z. B. eine ganze Note hin, und lässt sich den Werth derselben nach und nach in Halben, Vierteln u. s. w. dafür geben, auf andern Blättern hat sie die ganze Scala der Violin und des Basses; um die Nahmen nach Tönen zu lernen.“ Wie bei Nina d'Aubigny geht es hier um eine Versinnlichung des theoretischen Lernstoffes. Anschließend wurde „eine kleine Schule, welche aus etwa 12 Beyspielen besteht, worin die gebundenen, stakkierten, geschliffenen, sincopirten Noten, die Triller, Mordenten, Vorschläge und Ligaturen vorkommen“ erarbeitet, Läufe und Passagen, Verzierungsmuster und Akkorde. Und „um überhaupt sicher zu seyn, das sie überall die rechten Finger nehmen, auch die Hände schön halten, schwebt immer ganz leicht ihre Hand darüber her.“[1257] Die Art der Berichterstattung verdeutlicht den methodischen Anspruch, der mittlerweile allgemein an das Unterrichten gestellt wurde und der sich auch in vielen Artikeln der AMZ von Autoren wie Carl Gottlieb Horstig oder Friedrich Guthmann widerspiegelt. Maria Theresia Paradis konnte diesem Anspruch offenbar völlig gerecht werden. Die Arbeitsweise und die Möglichkeiten der Blinden erregten öffentliches Interesse. U. U. ist es auch dieser Faszination zu verdanken, dass manche Leistungen der Schülerinnen höher bewertet wurden, als hätten sie den Unterricht einer sehenden Lehrerin genossen. Johann Gänsbacher jedenfalls hielt in seinen *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben* fest, er habe „öfters Productionen von ihren Schülerinnen [gehört], die, wenn sie auch nicht ausgezeichnet spielten, doch unter ihrer Leitung bis auf einen gewissen Grad große Fortschritte machten“.[1258] Ob nun diese Berichterstattung wiederum der Wahrheit näher kommt, ist natürlich ebenfalls fraglich. Der ganze Passus Gänsbachers über Maria Theresia Paradis ist nicht eben freundlich.

Leider wissen wir nicht, um welches Übungsheft mit „etwa zwölf Beispielen“ es sich handelte. Möglicherweise waren es von Paradis selbst zusammengestellte Lektionen. Die offizielle Clavierschule des Pariser *Conservatoire*, nach welcher dann in der Folge gelernt wurde, stammte von Louis Adam. Seine *Méthode de Piano du Conservatoire* erschien im Jahre 1802 und war bald das bahnbrechende Werk des Pariser Kreises in Bezug auf eine ausgesprochene Hammerclaviertechnik. Die Schule enthält keine Einweisung in die elementare Musiklehre mehr, wie sie in jeder Cembalo- und Clavichordschule zu finden war (daher das vorangestellte Einführungsprogramm von Paradis), sondern sie konzentriert sich ganz auf claviertech-

---

1256 Der Clavierbauer Joseph Brodman ist in Wien ca. 1800–1828 nachgewiesen und war der Geschäftsvorgänger Ignaz Bösendorfers. Auch Carl Maria von Weber besaß seit 1812 einen Brodman-Flügel.

1257 AMÖ 1817, Sp. 322–323.

1258 Gänsbacher, S. 96.

nische Probleme. Zahlreiche Finger(satz)beispiele und reichlich Hinweise zu einer guten Anschlagskultur bilden zusammen mit *50 Leçons progressives doigtées pour les petites mains* (also progressiv geordneten Übungsbeispielen mit Fingersätzen für kleine Hände und damit vorwiegend für Kinder gedacht) sowie weiteren mit Fingersätzen versehenen Lektionen in steigendem Schwierigkeitsgrad und von verschiedenen Autoren den Kern dieser Schule.

Mit der Verwendung dieses Unterrichtswerkes demonstrierte Maria Theresia Paradis nicht nur, dass ihre Schülerinnen dem internationalen Anspruch in spieltechnischer Hinsicht standhielten, sondern sie zeigte sich (wie auch in der Auswahl der in den Schulkonzerten aufgeführten Stücke) auf der Höhe ihrer Zeit. Möglicherweise ist auch das von ihr intensiv gepflegte Zusammenspiel der Schülerinnen untereinander und mit musikalischen Dilettanten französisch beeinflusst. Joseph Nonot etwa beschrieb in seiner 1797 erschienenen Clavierschule *Leçons méthodiques de Clavecin et de Forte-Piano* in einem Passus über den guten Vortrag die Vorteile eines Akkompagnements durch eine erfahrene Person, da der „Wettstreit im Ausdruck, der zwischen dem Schüler und dem Akkompagnisten entsteht", unweigerlich den Schüler schneller weiterbringe.[1259] Und er fügt einen eigenen Erfahrungsbericht über drei seiner jungen Clavierschüler an, die regelmäßig mit guten Akkompagnisten spielten und dadurch solche Fortschritte an Ausdruckskraft und Sicherheit machten, wie sie laut Nonot auf anderem Wege schwerlich zu erreichen gewesen wären.[1260]

Schließlich ist sicher das freundschaftliche Verhältnis, der liebevolle Umgang Maria Theresia Paradis' mit ihren Schülerinnen nicht nur als persönlicher Wesenszug, sondern auch als Unterrichtsmethode zu werten, wie von einem guten Lehrmeister gefordert.

Die Musikalischen Uebungen

Zum pädagogischen Konzept Maria Theresia Paradis' gehörten die seit 1809 stattfindenden *Musikalischen Uebungen*. Diese Hauskonzerte fanden sonntags in der Mittagszeit statt, und zwar von November bis Jahresende sowie während der Fastenzeit vor Ostern. Die Schar der Zuhörenden war „groß" (ein Begriff, der natürlich in Relation zu den üblichen Veranstaltungsgrößen zu sehen ist) und „erlesen" (womit wohl gemeint ist, dass viele namhafte Personen zum Publikum zählten). Auch

---

1259 « La lutte d'expression qui s'établit entre l'éleve et celui qui l'accompagne hâte infailliblement les progrès du premier. » Nonot S. 4.

1260 « J'ai eu une occasion particulaire de remarquer l'influence d'un accompagnateur sur l'éducation musicale dans de très jeunes éleves confiées à mes soins pour l'étude du Piano, et qui sont accompagnées par les C.ens Rousseau, freres, artistes dont les talents distingués sur le Violon et le Violoncelle sont trop connus pour que j'entre dans aucun détail à cet égard; ils sont parvenus à donner à ces enfants une expression et une aplomp d'éxécution qu'il eut été dificile d'obtenir sans ce secours. » Nonot S. 4, Anmerkung.

die Persönlichkeit der blinden Lehrerin selbst blieb nicht ohne Wirkung: „Es ist wirklich herzerhebend, wenn man Fr. P. im Kreise ihrer Schülerinnen sieht. Alle hängen mit der grössten Herzlichkeit an ihr, und eifern in die Wette um ihre vorzügliche Gunst: sie hingegen lächelt eine jede mit liebender Miene an, und küsst bald die Eine, bald die Andere. Diejenigen, welche sich zu produciren haben, werden nach und nach von ihr aufgerufen: mit Verwunderung sieht man dann kleine, allerliebste, 9- bis 11-jährige Mädchen auftreten, und nicht selten die schwersten Sonaten mit so viel Fertigkeit, Reinheit und Ausdruck vortragen, dass es alle Erwartung übertrift.“[1261]

Maria Theresia Paradis verfolgte mit ihren *Musikalischen Uebungen* das Ziel, den Fleiss der Schülerinnen anzustacheln und ihnen Vorspielroutine in einem gesellschaftlich angemessenen Rahmen zu verschaffen. Sie bemühte sich um ein aktuelles und anspruchsvolles, natürlich den Möglichkeiten angepasstes Programm. So lobt 1811 ein Rezensent der AMZ die Auswahl der vorgetragenen Kompositionen, „indem Fräulein Paradis sich immer die Recensionen neuer Werke vorlesen lässt, und bey der Wahl dessen, was sie ihren Schülerinnen, nach Massgabe der Fähigkeiten, giebt, sorgfältig darauf Rücksicht nimmt. Daher kömmt es denn auch, dass sie immer gleichen Schritt mit den Kunsterzeugnissen der Zeit gehet, ohne die frühern ausser Acht zu lassen.“[1262] Auffällig ist die häufige Erwähnung sehr junger Mädchen als Vortragende, etwa 1810, ebenfalls in der AMZ: „Zwey liebe Mädchen, die so klein waren, dass ich sie nicht sehen konnte, bis ich mich zum Clavier drängte, spielten gar vortrefflich ein Doppelconcert von Schuster.“[1263] Das Alter der Schülerinnen der Bildungsanstalt Maria Theresia Paradis’ soll i. A. zwischen sieben und 15 Jahren gelegen haben.[1264] Neben den Schülerinnen wirkten „bereitwillige Kunstfreunde“ bei den musikalischen Darbietungen mit, deren viele auch zum Schubert-Kreis gehörten und die Gesang und Instrumentalspiel beisteuerten. Durch Zusammenspiel mit älteren und erfahreneren Musikern entstand also zusätzliche Übung. Die Programme mehrerer Konzerte sind dank des großen Interesses der Presse an der Schule der Blinden sowie der Tatsache, dass bei den Konzerten handgeschriebene Programme verteilt wurden, überliefert.[1265] Sie sind beachtlich und es gab vielfältige, z. T. große Besetzungen. Der Berichterstatter der AMZ etwa hörte am 24. März 1811, im „letzten Cursus dieser musikalischen Uebungen“, u. a. „ein Ottomani für zwey Pianoforte von J. Fuss [...]. Dies letzte Stück scheint eigends für vier junge Schülerinnen zwischen 9 und 11 Jahren componirt zu seyn; auch hatte der Verf. das lohnende Vergnügen, dass es mit der äussersten Präcision, Empfindung und Lebhaftigkeit ausgeführt wurde und so grossen Beyfall erhielt, dass es nicht nur

---

1261 AMZ 1810, Sp. 473–474.

1262 AMZ 1811, Sp. 475–476.

1263 AMZ 1810, Sp. 474.

1264 *Fräulein Marie Therese Paradis. Eine biographische Skizze*, in: WAMZ 1813, S. 483–489, 493–498, hier S. 497.

1265 Siehe Ullrich MuS.

am nämlichen Abend, sondern auch in der nächsten Musik wiederholt werden musste.“[1266] Es handelt sich dabei um ein Werk des damals bekannten Komponisten Janos Fuss[1267], das von Tonia Farrari, Nanette Sprinz, Sophie Ascher und Therese Lauda gespielt wurde.[1268] Für den Herbst und Winter des Jahres 1816 vermerkte die *Allgemeine Musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* acht Konzerte zwischen dem 3. November und dem 25. Dezember, in denen von den Schülerinnen insgesamt 29 Pianoforte-Stücke vorgetragen wurden.[1269] Auch größere Werke wie z. B. das erste Finale aus dem *Don Giovanni* wurden im Lauf der Zeit einstudiert.[1270] Später fanden auch Konzerte außerhalb der Schule statt, so etwa am 16. Mai 1817 im erzbischöflichen Palais zugunsten des Wiener Armenfonds (s. o.), bei dem die besten Schülerinnen auftraten.[1271] Zu nennen ist an dieser Stelle auch das Benefizkonzert vom 19. April 1822 im Kanzleisaal des großen Musikvereins in den Tuchlauben, in dem, wie oben berichtet, Fanny Diwald auftrat.

Als Maria Theresia Paradis am 1. Februar 1824 einem Lungenleiden erlag, hinterließ sie, so die AMZ am 18. März, „viele, um ihren Verlust innig trauernde Schülerinnen, in deren dankbaren Herzen ihr theures Andenken noch lange fortleben wird“[1272]. Wenige Wochen vor ihrem Tode hatte die letzte *Musikalische Uebung* stattgefunden.[1273]

Die Schule schloss mit dem Tod ihrer Leiterin. Sie war eng mit der Person ihrer Gründerin verknüpft gewesen. Und dennoch – die Wiener *Musikalische Bildungsanstalt für Frauen* der Maria Theresia Paradis war Vorbild für die Schule eines anderen blinden Musikers in Reichenberg, die des Klarinettisten Joseph Proksch (1794–1864). So reichte ihr musikpädagogischer Einfluss über ihren Tod hinaus.[1274]

1266 AMZ 1811, Sp. 476.
1267 Weitere Angaben zu diesem Werk finden sich bei Fürst, S. 187.
1268 Siehe Höslinger, S. 65.
1269 AMÖ 1817, hier Sp. 323–324.
1270 Ullrich MuS, S. 58.
1271 In AMÖ 1817, Sp. 181 erfolgte der Abdruck des gesamten Programmes.
1272 AMZ 1824, Sp. 184.
1273 Ullrich MuS, S. 58.
1274 Siehe Fürst, S. 180–182.

5 Das Berufsbild: Zum Selbstverständnis der deutschen Clavierlehrerinnen

Drei (Auto-)biografien von Lehrerinnen sind mir bekannt: diejenigen von Sophia Häßler, Therese aus dem Winckel und Josepha Müllner-Gollenhofer. Alle drei sind im Anhang in vollständigem Wortlaut wiedergegeben. Gerade anhand dieser Quellen lässt sich einiges zum Selbstbild dieser Frauen sagen. Bei den übrigen Lehrerinnen ist dies schwieriger. Nur wenig Briefzeugnisse sind überliefert, und meist ist man auf die beschreibenden Worte ihrer Zeitgenossen, lexikalische Einträge, Zeitungsberichte oder offizielle Schreiben angewiesen, möchte man sich über das Leben dieser Frauen informieren. Der persönlichen Sichtweise der Lehrerinnen selbst ist in diesen Quellen, eigene Briefe ausgenommen, wenig Platz eingeräumt, ja, man kann nicht sicher sein, inwiefern Tatsachen nicht in ein gewünschtes Bild eingepasst wurden.

Die Lehrerinnen, welche bereits als Kinder unterrichteten, verstanden sich zu diesem Zeitpunkt sicher nicht als Berufskräfte. Sie taten ganz einfach dasselbe wie ihre Eltern. Sie waren u. U. eigens um Unterricht gebeten worden, waren vielleicht auch stolz darauf, wie dies immer wieder in Josepha Müllner-Gollenhofers Text durchschimmert, waren aber wirtschaftlich nicht eigenständig. Sie trugen mit ihren Einnahmen zum Familieneinkommen bei, waren aber noch abhängiger Teil dieser Gemeinschaft.

Sophia Häßler: Ehefrau und Unternehmerin

Differenzierter stellt sich das Bild bei den Erwachsenen dar. Sophie Häßlers Lebenslauf bildet fast das Musterbeispiel einer Frau in einer bürgerlichen Familie. Als junges Mädchen war sie sehr behütet aufgewachsen. Als Gattin eines Plüschmützenfabrikanten arbeitete sie dann selbstverständlich in der Fabrik, selbst wenn abends ein Konzert anstand, und die Hände noch schnell von Farbresten gereinigt werden mussten. Sie hielt ihrem Mann den Rücken frei, wo es nur möglich war. Sie galt als fleißig, arbeitsam, sparsam, zuverlässig und hatte sich durch ihre Beständigkeit – und natürlich ihre sängerischen Fähigkeiten – einen Namen nicht nur beim Musik liebenden Statthalter Carl Theodor Freiherr von Dalberg gemacht. Im Umgang mit den Obrigkeiten zeigte sie einigen Mut. In der Stunde der Not, da ihr Mann in Russland weilte und die Orchestermusiker Sophia Häßler bei den von ihr veranstalteten Konzerten nur noch für ein wesentlich höheres Honorar unterstützen wollten, wandte sie sich direkt an den Koadjutor und verstand es, diesen für ihre Sache zu gewinnen (wenn auch letztendlich das Ergebnis der Verhandlungen nicht in Sophia Häßlers Sinn war).

Ganz deutlich war es Sophia Häßler, die, nachdem sie die Wichtigkeit erkannt hatte, den Überblick über die finanzielle Lage der Familie besaß. Geldangelegenheiten spielen in ihrer Autobiografie eine große Rolle und die finanziellen Sorgen dürften einen Großteil ihrer Gedanken bewegt haben. Als kluge Hausfrau handelte

sie zielorientiert und praktisch. Wären da nicht die Winterkonzerte gewesen, es könnten dies die Lebenserinnerungen einer bürgerlichen Frau ohne jeglichen musikalischen Bezug sein. Doch auch ein zweiter Wesenszug spricht aus diesem Text. Da ist der Stolz auf den Mann, auf sein Können, seine Erfolge; da ist aber auch ein Wissen um die eigene Stärke. Zwischen den Zeilen sind Zähigkeit und Unbeugsamkeit herauszulesen, die es Sophia Häßler ermöglichten, ihrem Mann nicht einfach nach Russland zu folgen, sondern sich erst einmal auszubedingen, nach Erfurt zurückkehren zu dürfen, sollte es ihr in der Fremde nicht gefallen. Ihr Selbstvertrauen war so groß, dass sie darauf baute, sich daheim eine eigene Existenz aufbauen zu können, was ihr durch die Schulgründung auch glückte.

Ihre Autobiografie schrieb Sophia Häßler für ihre Nachkommen, damit diese sich die Geschichte „in langweiligen Winterabenden" gegenseitig vorlesen oder erzählen könnten. Es ist ein privates, kein öffentliches Dokument, das sich bis ins 20. Jahrhundert in Familienbesitz befand. 1952 übergab Sophia Häßlers Urenkelin, die Erfurter Oberschullehrerin Gertrude Bischoff, dem dortigen Stadtarchiv eine in den 20er oder 30er Jahren des 20. Jahrhunderts von ihr oder einem anderen Nachfahren der Häßlers mit Schreibmaschine angefertigte Abschrift.[1275] Sophia Häßlers Text wurde also in der Familie so in Ehren gehalten, wie seine Autorin es gewünscht hatte. Sicherlich war Sophia Häßlers Intention auch, ihren Nachkommen das ‚fantastische' Leben ihres Mannes nahe zu bringen, es ist aber auch das Dokument einer selbstbewussten Frau, einer Frau, die ihre Fähigkeiten kennt. Doch begreift sie sich selbst als Lehrerin? Zwar endet der noch lesbare Teil des Textes vor der Schulgründung, doch ist das Bild, das er uns bietet, das der Ehefrau und vielleicht eher einer Existenzgründerin denn das einer Lehrerin.

Rollenwechsel zwischen Künstlerin und Lehrerin

Eine andere Gruppe der Lehrerinnen dürfte sich vorrangig als Virtuosinnen begriffen haben. Zu ihnen zählte sicher Josepha von Aurnhammer, deren Wunsch es war, die Musik zu ihrem Beruf, ihrem Metier zu machen. Dass zum ‚Metier' auch automatisch Clavierunterricht gehörte, davon kann wohl ausgegangen werden, zeigt sich doch Josepha von Aurnhammer in all ihren (überlieferten) Äußerungen als realitätsbewusste Person. Doch hätte man sie gefragt: Sie hätte sich wohl als Virtuosin vorgestellt. Das Stundengeben war für sie sicherlich eher ein selbstverständliches und notwendiges Beiwerk zur Karriere der Künstlerin.

Den Rollenwechsel zwischen Künstlerin und Musiklehrerin vollzog besonders virtuos Caroline Krähmer, so jedenfalls erschien es Marie von Ebner-Eschenbach als Kind: Die Großmutter hatte Marie und ihre Schwester mit zu einem Konzert der Klarinettistin genommen. Die bis dahin stets bespöttelte und ungeliebte Lehrerin entlockte den Kindern auf der Bühne allerhöchste Bewunderung. Am nächsten Morgen erwarteten die beiden Mädchen die Lehrerin voller Ungeduld: „Wir hatten ausgemacht, meine Schwester und ich, daß wir auf sie zugehen und ihr die Hand

[1275] Frd. Auskunft von Walter Blaha, Abteilungsleiter des Stadtarchives Erfurt.

küssen würden. Doch verging uns bei ihrem Anblick der Mut dazu. Wir brachten nur stammelnd heraus, daß es gestern so schön gewesen wäre – so schön. Sie wies uns kurz ab; sie war nicht mehr die herzbezwingende Künstlerin, sie war wieder die strenge Lehrerin. Emsig wie immer flog der Elfenbeinstab vom Notenblatt herunter auf die Knöchel meiner Finger. Indessen – das große Mitleid ist eine große Kraft, die doppelt wirkt. Sie beschützt den, der sie erregt, sie macht den unverletzlich, der sie empfindet. Die Klapse taten nicht mehr weh.“[1276] Einmal die gestrenge Lehrerin, dann die glanzvoll konzertierende Musikerin. Man darf allerdings nicht vergessen, dass diese Beschreibung erst aus späteren Jahren stammt und wahrscheinlich emotional gefärbt ist.

Therese aus dem Winckel war das Leben als Virtuosin allein schon aus finanziellen Gründen versagt geblieben. Die Offizierstochter hatte den Sprung in ein reines Künstlerinnendasein nicht geschafft und arrangierte sich nur schwer mit dieser Tatsache, die, wie ihr wohl bewusst war, auch mit ihrem Geschlecht zusammenhing. Die Lehrtätigkeit ist bei ihr zunächst ein notwendiges Übel, ein Muss, das sie dann aber – ganz ‚bürgerliche Perfektionistin’? – pflichtbewusst und sorgfältig ausfüllt. „Ich habe sehr harte Kämpfe durchgekämpft, ich sah, daß ich Plänen und Hoffnungen entsagen muß, auf die ich ernst losgearbeitet habe und die das höchste Glück meines Lebens ausgemacht hätten. Sie waren so harmlos und edel, doch Gott und Menschen begünstigen sie nicht, ich muß vernünftig sein und entsagen, da ich leider kein Mann bin, der kühn wagen darf! Ich ergebe mich, doch lebenslang trauern werde ich, daß mir die Art von Künstlerlaufbahn nicht wird, die das Element meines Lebens gewesen wäre!“[1277], so schrieb sie an ihren Freund, Herzog Georg August von Sachsen-Gotha und Altenburg am 29. Mai 1810. Die Entsagung, der Verzicht auf die angestrebte Karriere, führte dazu, dass Therese aus dem Winckel sich völlig in die ‚weibliche Welt’ zurückzog. Zu ihr gehörten Ordnung und stete Tätigkeit ebenso wie Zurückgezogenheit und ein dienender Beruf. Wie pedantisch Therese aus dem Winckel im Folgenden ihr Leben organisierte, zeigt der Bericht des schwedischen Dichters Per Daniel Amadeus Atterbom, der zwischen 1817 und 1819 in Deutschland weilte. „Jeden Morgen steht sie um 5 Uhr auf, arbeitet nach regelrecht abgeteilten Stunden all ihre 27 Talente durch bis nachts 2 Uhr, zu welcher Zeit sie gewöhnlich endlich zu Bett geht, nachdem sie noch zuvor ihren Tag mit Abfassung einer Theaterkritik für die Dresdener *Abend-Zeitung* beschlossen hat. So hat sie es ungefähr fünfzehn oder zwanzig Jahre lang ausgehalten (sie sieht mir so aus, als ob sie etwa 36 Jahre alt wäre). [...] Wenn sie des Abends Besuche macht, bricht sie daher immer zu einer bestimmten Stunde auf und geht [...]. Auch auf Malsburgs Einladung am letzten Abend konnte sie nicht kommen, weil sie notwendigerweise von 7 bis ½ 9 Uhr die Harfe spielen mußte. Ich bin sicher, daß, wenn sie sich verheiratete, es nicht selten geschehen würde, daß sie in den Armen ihres Man-

---

1276 Ebner-Eschenbach, S. 791-792.

1277 Brief Th. a. d. Winckels an Herzog G. A. von Sachsen-Gotha und Altenburg vom 29. 5. 1810, abgedr. bei Metzsch-Schillbach S. 271-274, hier S. 272.

nes inmitten der seligsten Augenblicke ehelicher Berauschung ausriefe: ‚Um Gottes willlen, Geliebter, spute dich, es ist schon 7 Minuten und 2/3 Sekunden über 5 Uhr, und ich muß noch die mittelste Klaue am Fuß von Jupiters Adler fertigmachen, was würde sonst der Prinz Rusczradschbradzcssinsky zu meinem Ganymedes sagen'".[1278] In puncto Pflichtbewusstsein übertraf sie, ganz nach Knigges Idealvorstellung, sicherlich all ihre Bekannten.

Die Pflicht regierte ihr Leben, und so verwundern auch die späten Beschreibungen ihrer Person, ihr sorgfältiges, altmodisches Erscheinungsbild, wenig. Die Parallele zu Louise Reichardt drängt sich einerseits auf, wenn man daran denkt, dass deren Gesicht „von harten Kämpfen und schweren Entsagungen" sprach. Doch sah man Louise Reichardt diese Kämpfe zwar an, sie hatte aber im Unterrichten (so heißt es zumindest) Befriedigung und Ausgleich gefunden, während sich Therese aus dem Winckel nur notgedrungen damit abgefunden hatte.

Ihre Autobiografie schrieb Therese aus dem Winckel im Mai 1860 im Alter von 76 Jahren auf Wunsch des Akademie-Professors Ferdinand Hartmann. Erstaunlich wenig Raum gibt sie darin dem Unterrichten, einer Tätigkeit, der sie doch, so Karl August Varnhagen von Ense, selbst als 80-Jährige „vier bis fünf Stunden" täglich widmete.[1279] Dies kann allerdings auch darauf zurückzuführen sein, dass die Anregung zur Niederschrift des Textes von einem bildenden Künstler kam. Nicht nur in Bezug auf ihr Alter, sondern auch bezüglich ihrer Lebensaufgabe malt sie uns, trotz der vorgenommenen „strengen Wahrheitsliebe", ein Bild: das Bild der eigentlichen Künstlerin, der unter glücklicheren Umständen oder als Mann der Durchbruch vielleicht nicht versagt geblieben wäre. Bitterkeit ist an manchen Stellen trotz Abfindens mit dem Verlauf ihres Lebens herauszuhören, wenn sie etwa berichtet, wie wenig offizielle Unterstützung sie genossen habe. Der Passus um das Orchesterspiel ringt um eine objektive Darstellung: Tatsächlich waren wohl die Schülerinnen, aus welchen Gründen auch immer, der Lehrerin vorgezogen worden. Und sicherlich war sie nicht wirklich die einzige bedeutende Harfenlehrerin in Deutschland.

Josepha Müllner-Gollenhofer: eine Virtuosin von Beruf

Als Virtuosin ersten Ranges begriff sich Josepha Müllner-Gollenhofer. Sie war die Frau, die all das erreicht hatte, was Therese aus dem Winckel versagt geblieben war: eine öffentliche anerkannte Künstlerinnenlaufbahn und eine gesicherte Anstellung. Aus dieser allseits bewunderten Position heraus war es für sie ein Leichtes, auf ihre Unterrichtstätigkeit stolz zu sein. Dieser Stolz beruhte im eigentlichen Sinne wohl darauf, dass sie bereits als Kind um Unterricht gebeten wurde und beson-

---

1278 Per Daniel Amadeus Atterbom, *Reisebilder aus dem romantischen Deutschland. Jugenderinnerungen eines romantischen Dichters und Kunstgelehrten aus den Jahren 1817 bis 1819*, Berlin 1867, neu hrsg. von Elmar Jansen, Stuttgart 1970, nach Strittmatter, S. 273.

1279 Tagebucheintragung vom 18. 7. 1857, Varnhagen von Ense, S. 13.

ders auf der Tatsache, dass all ihre Schülerinnen „vornehme Damen“ waren, viele sogar aus der kaiserlichen Familie stammten. Er bezieht sich weniger auf Unterrichtserfolge, sondern mehr auf das sich darin widerspiegelnde Ansehen der Person Josepha Müllner-Gollenhofers: Sie war eine Bürgerliche, die den Sprung nach oben geschafft hatte. Die Beschreibung des Ganges zum Kaiser noch im Kindesalter, um diesen um ein Konzert zu bitten, zeigt neben aller Naivität ihre Zielstrebigkeit. Sie besaß nicht nur die Gunst des Kaisers, der sie als Kind lieb gewonnen hatte, sondern sie war bei mehreren Generationen des kaiserlichen Hauses beliebt. Und so sieht sie sich auch selbst als erfolgreiche, beim Publikum beliebte und vom Vaterland gefeierte Virtuosin.

Ihre Schrift entstand im Zuge einer 1825 in Wien von Joseph Sonnleithner angeregten Sammlung von Biografien einheimischer Musiker, ursprünglich als Ergänzung zu Gerbers Lexika gedacht. Im Juli 1825 waren bereits 90 Biografien zusammengetragen worden, wobei 63 von Joseph Sonnleithner, 15 von Johann Baptist Geißler und die übrigen von verschiedenen Autoren stammten.[1280] Die Biografie Josepha Müllner-Gollenhofers scheint kurz nach Beginn der Sammlung entstanden zu sein. Da sie angeblich 18 Jahre nach der Eheschließung der Künstlerin verfasst wurde[1281], wäre die Niederschrift im Jahr 1826 erfolgt. Ob es sich um ihre eigene Handschrift handelt, konnte leider nicht in Erfahrung gebracht werden[1282], doch ist der Text derart persönlich, dass er sicher direkt auf Josepha Müllner-Gollenhofer zurückgeht.

Die Lehrerinnen

Stolz auf pädagogische Erfolge und methodisches Vorgehen stellt sich erst bei den Lehrerinnen späterer Jahre ein. Nina d’Aubigny von Engelbrunner etwa, die Adelige, die aus finanzieller Notwendigkeit heraus eine unter ihrem Stand stehende Lehrtätigkeit aufnahm, war durchaus stolz auf ihre Methodik. Lehren und Lernen als zwei sich gegenseitig durchdringende Prozesse, dieser Gedanke ist neuartig. Er zeigt nicht nur neue Unterrichtswege, sondern auch ein gewandeltes Selbstbild der Lehrerin, die sich nicht nur als Allwissende, allein Gebende, sondern auch als Empfangende, stetig mit den Schülerinnen Weiterlernende versteht. Ein Gedanke, der die Person des Lehrmeisters ‚vom Sockel hebt’, der ihn menschlich macht und in diesem Sinne ganz den zeitgenössischen Forderungen an den ‚guten Lehrmeister’ entspricht.

Louise Reichardt schrieb am 26. März 1812 an Achim von Arnim: „Einige von meinen Schülerinn[en] fangen indess an mir viel Freude zumachen und die große

---

1280 Otto Biba, Nachrichten über Joseph Haydn, Michael Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart in der Sammlung handschriftlicher Biographien der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, in: Otto Biba, David Wyn Jones, *Studies in Music History*, London 1996, S. 152 ff., hier S. 153.

1281 Bio M-Gol, S. 17.

1282 Die meisten Biografien liegen in Kanzlei-Abschriften vor.

Verschiedenheit der Stimmen und des Vortrags macht mir den Unterricht interessant und daß alle ohne Ausnahme mich herzlich lieb haben."[1283] Das Unterrichten an sich, die Individualität der Schülerinnen, das ist es, was Louise Reichardt hier hervorhebt. Nicht nur die endgültige Leistung ist es, die zählt, sondern es ist auch die persönliche Entfaltung und Weiterentwicklung, die der Lehrerin Freude bereiten. Sah sie sich selbst als die asketische, fleißige, gottesfürchtige Frau, als die ihr Nachruf sie darstellt? Sie lebte ganz für ihre Schülerinnen und fand darin ihre Bestimmung. Vermutlich sah sie sich als Mittelpunkt dieses ihres selbst gewählten Kreises, stand aber weniger gern im Rampenlicht der Öffentlichkeit. Somit hatte sie im Lehrberuf auch eine Stelle gefunden, an der sie sich persönlich wohl fühlte und die ihrem Wesen entgegenkam.

Maria Theresia Paradis schließlich scheint mit der Rolle der Lehrerin ebenfalls glücklich gewesen zu sein. Wenn es heißt, sie habe die Schülerinnen während der Schulkonzerte angelächelt und geküsst, so war ihr wahrscheinlich auch bewusst, dass diese Gesten ihre Wirkung auf Außenstehende nicht verfehlten. Sie stellte ihre Person durchaus zur Schau. Gleichwohl ging Maria Theresia Paradis in der Schularbeit auf. Sie, die als Virtuosin zwar gefeiert, doch immer als ausgesprochen scheu beschrieben wurde, blühte auf und bewegte sich in ihrem eigenen Kreis frei und sicher (ein Umstand, der sicherlich teilweise auch auf ihre Blindheit zurückzuführen ist). Auf ihre methodischen Überlegungen dürfte sie stolz gewesen sein. Unterrichtsmaterial, wie sie es verwendete, war neu zu dieser Zeit und galt als fortschrittliche Errungenschaft. Immerhin wurde über den Unterrichtsstil Maria Theresia Paradis' so oft ausführlich in Zeitungen geschrieben, dass der Anstoß zu dieser ausgiebigen Berichterstattung wohl auch von der Blinden selbst oder indirekt durch ihren Freund Johann Riedinger gekommen sein dürfte.

So früh bereits wichtige Überlegungen zur Unterrichtsmethodik in Deutschland angestellt und auch veröffentlicht wurden – Matthesons *Kleine General-Baß-Schule* mit ihrem langen Abschnitt vom ‚guten Lehrmeister' stammt immerhin aus dem Jahre 1735 – so spät konnten Frauen von diesen Eigenschaften profitieren und auf einen systematischen und gut durchdachten Unterricht anerkanntermaßen stolz sein. Erst mehr als 50 Jahre nach Matthesons Schrift lassen sich die ersten Anzeichen dazu entdecken. Diese Entwicklung weicht allerdings nicht völlig von derjenigen der männlichen Lehrkräfte ab. Natürlich gab es die Schriften der Theoretiker schon länger, doch zu einer allgemeinen Diskussion kam es erst gegen Ende des Jahrhunderts mit den regelmäßig erscheinenden musikalischen Zeitschriften wie etwa der AMZ. Hier eröffnete sich ein neuartiges Forum der Diskussion und der Verbreitung von Ideen und Idealvorstellungen.

Michael Roske stellte die Unterrichtsmotivation der männlichen Lehrkräfte wie folgt dar: Eine freie Lehrtätigkeit in angesehenen Familien war zu Johann Matt-

---

[1283] Brief L. Reichardts an Achim von Arnim vom 26. 3. 1812, Freies Deutsches Hochstift Frankfurt/Main Handschrift FDH-7657, nach Moering, S. 266-268, hier S. 267-268.

hesons Zeit für jeden Musiker eine Grundvoraussetzung, um später ein festes Anstellungsverhältnis als Hofmusiker oder Organist zu finden.[1284] Unterrichten war meist ein Durchgangsstadium (Roske spricht von der ‚Mobilität der Berufe'), es war ökonomische Notwendigkeit, keine ‚Berufung' und oftmals eine ungeliebte Beschäftigung. Je hochwertiger jedoch die Anstellung als Lehrer war, umso besser war auch die Stellung, die sich ein Musiker später erhoffen durfte. Ein wichtiges Kriterium, das gegen eine ausschließliche Tätigkeit als freier Musiklehrer sprach, war das Fehlen einer Altersversorgung, um die ja auch Therese aus dem Winckel so bangte. Daher rührte der Drang, im Laufe des Lebens nach einer Festanstellung zu suchen. Außerdem öffnete das Stundengeben, so ungeliebt es zum Teil auch war, nicht nur die Tür zu höheren sozialen Schichten, wie es das Beispiel Catharina Cibbini-Koželuchs eindrucksvoll demonstriert, sondern es ließ auch einen recht guten Verdienst durch die ständige Nachfrage erwarten. Letzteren Punkt belegt das Schicksal Louise Reichardts.

Häufig waren auch nach Antritt einer festen Anstellung Unterrichtsstunden Teil des Tagwerks der Musiker, besonders der Organisten. Einzelne Beispiele von Privatlehrern ohne feste Anstellung wie etwa des Bremers Johann Christian Seelhorst, der gegen Ende des 17. Jahrhunderts in der Hansestadt als Lehrer so erfolgreich war, dass er mehr verdiente als seine Musikerkollegen am Bremer Dom, bilden eher die Ausnahme, zumal für das private Stundengeben an manchen Orten wie etwa Bremen eine Konzession von Nöten war.[1285] Um 1800 gab es in Deutschland eine Vielzahl neuer Berufskombinationen. Musiklehrer waren gleichzeitig beispielsweise Notenhändler, Brauer, Organisten oder Instrumentenstimmer.[1286] Der Trend entwickelte sich langsam in Richtung einer freien Tätigkeit. Solange es noch keinen festen pädagogischen Ausbildungsritus gab, keine Prüfung, deren Ablegen Frauen aufgrund ihres Geschlechtes versagt geblieben wäre, solange eröffnete sich hier eine Nische. Mit Mut und Unternehmungsgeist florierten die Schulen von Elise Müller, Sophia Häßler und Maria Theresia Paradis. Für Clavier und Harfe, die bevorzugten Instrumente der Mädchen und Frauen, wurden zahlreiche Lehrkräfte in bürgerlichen Kreisen gesucht, sodass besonders Unverheiratete wie Louise Reichardt hier ein reiches Betätigungsfeld fanden.

[1284] Roske, S. 29-31.
[1285] Roske, S. 42-48.
[1286] Roske, S. 52-53.

Zusammenfassung

Der Beruf der Clavierlehrerin gehört zu den frühesten außerhäuslichen Professionen, die Frauen ausübten. Es ist ein Themenbereich, der, obschon selten im Blickwinkel der Diskussion, auch bei der Betrachtung der Entwicklung selbstständiger Berufstätigkeit von Frauen allgemein von Interesse ist. Allerdings nimmt die Entwicklung dieses Berufes insofern eine Sonderrolle ein, als die Lehrerinnen i. d. R aus einer ganz bestimmten Klientel, nämlich Musikerfamilien, stammten. Nur so konnten sie das notwendige Rüstzeug, die nötige Ausbildung, für diesen Beruf mitbringen. Die Gruppe der Musiker aber hatte immer einen sozialen Sonderstatus inne. Somit ist die Entwicklung der musikalischen Berufe auch in diesem Kontext zu sehen. Die weiblichen Angehörigen dieses Standes besaßen einen weit größeren Handlungsspielraum als die meisten bürgerlichen Frauen. Gleichwohl hatten sie für Letztere gewissermaßen Vorbildfunktion. Diese Entwicklung bahnt sich im betrachteten Zeitraum bereits an und wird vielleicht besonders deutlich anhand der Beispiele französischer Clavierlehrerinnen nach der Revolution. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts spitzte sich die Situation zu: Immer mehr Frauen ergriffen den Beruf der Klavierlehrerin. Sie hatten als Kinder das Klavierspiel erlernt, hatten aber gleichzeitig meist eine Erziehung nach streng bürgerlichen Maßstäben genossen. Sie vermittelten in strenger Disziplin ein „domestiziertes Virtuosentum, das mehr mit penibler Haushaltsführung zu tun hatte als mit Kunst“.[1287] Die *Klavierlehrerin* wurde zum genügsam bekannten Schreckensbild und Klischee, von dem sie sich erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts wieder zu befreien vermochte. Doch vor dem Wiener Kongress gestaltete sich das Bild (aus heutiger Sicht) freundlicher.

Die Entwicklung des Berufes der Clavierlehrerin bis 1815 kann von mehreren Seiten aus betrachtet werden: in seiner zeitlichen Entwicklung, in den regionalen Besonderheiten und in den länderübergreifenden Einflüssen ebenso wie in den inhaltlichen Aspekten des Unterrichts und seiner Gestaltung. Dabei sind persönliche Eigenheiten in den Biografien der Lehrerinnen oft verallgemeinerbar, teils sind sie allerdings auch auf Ausnahmesituationen zurückzuführen. Zur Verdeutlichung dieser Entwicklung vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zum Wiener Kongress sollen die wichtigsten Punkte hier noch einmal zusammengefasst werden.

Geografische Besonderheiten

1. Frankreich

   In Frankreich mit seiner völligen Ausrichtung auf die Hauptstadt und den Königshof war praktisch das gesamte musikalische Leben in Paris angesiedelt. Hier lebte die Klientel, für die Musikgenuss zum täglichen Leben gehörte. Die Nähe des Hofes und hohen Adels war für Musiker unbedingt nötig. In Paris

[1287] Grete Wehmeyer, *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie*, Kassel – Basel – London – Zürich 1983, S. 114.

nahmen die musikalisch begabten Mädchen und Frauen aus Musikerfamilien offenbar lange Zeit eine soziale Sonderstellung ein: Sie waren am Clavier konzertierend und unterrichtend tätig, sie traten ohne Statusverlust in der Öffentlichkeit auf, ja, man huldigte ihnen sogar, wie dies die Gedichte an Marguerite-Antoinette Couperin und Marie Françoise Certain zeigen. Der Musikerberuf oder die intensive Beziehung des Elternhauses zur Musik ermöglichte eine hochkarätige Ausbildung der Töchter. Die Allgemeinbildung scheint dagegen recht unterschiedlich gewesen zu sein, vergleicht man etwa die Informationen über Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre und Marie-Françoise de Mars. Da Töchter meist im Berufsmilieu des Vaters verheiratet wurden (wozu neben den Musikern selbst auch Instrumentenbauer und Musikverleger[1288] zu zählen sind) endete die musikalische Arbeit, manchmal sogar die Karriere, nicht unweigerlich mit der Eheschließung. Im Gegenteil: Die Frauen musizierten oftmals weiterhin öffentlich an der Seite ihres Mannes, sie kopierten Noten, sie unterrichteten und arbeiteten ähnlich wie es für die Herkunftsfamilien typisch ist in ihrem neuen Umfeld mit. Die Pariser Adressverzeichnisse belegen das verwandtschaftliche Geflecht zwischen Musikern und Musikerinnen eindrucksvoll.

Besonders als Generalbassspielerinnen waren viele Frauen auch noch nach einer Heirat künstlerisch professionell tätig, oft an der Seite ihres Ehemannes. Als Generalbassspielerin war es möglich, gleichzeitig als Musikerin zu glänzen, und doch bescheiden im Hintergrund zu bleiben. Die Geschlechterrolle blieb damit am Besten gewahrt. Durch ihre männlichen Verwandten konnten sich die Frauen künstlerisch entfalten. Ihre Möglichkeiten blieben lange Zeit kaum hinter denen der Männer zurück, wenn sie auch offiziell ‚Tochter von' oder ‚Frau von' verblieben. Berufskombinationen waren dabei wie bei den männlichen Kollegen an der Tagesordnung: Frauen waren Solistinnen (dies eher vor einer Heirat), sie spielten in Musikensembles in Privathäusern (z. T. in festen Anstellungen, womit sie u. U. sogar den Familienunterhalt sicherten), sie waren Veranstalterinnen, Organistinnen und Gouvernanten (Lehrerinnen in Privathäusern). Für all diese Tätigkeiten wurden sie bezahlt. Sie bestritten damit entweder selbst ihren Lebensunterhalt oder trugen zum Familieneinkommen bei. Ihre Bekanntheit, ihr persönlicher Einfluss und ihr Ansehen schufen die Voraussetzung, dass sie auch an der Einführung neuer Entwicklungen wie der des Hammerclaviers (wie Mlle Lechantre und Mme Louis, geb. Bayon) maßgeblich beteiligt waren.

Diese für berufstätige Frauen außerordentlich günstige Situation sollte erst mit der Französischen Revolution eine Änderung erfahren (s. u.).

1288 Eine eigene Erforschung der musikalischen Entwicklung von Töchtern aus Musikverlegerfamilien wäre sicherlich lohnend und würde u. U. die Geschichte der frz. Musikerinnen und Musiklehrerinnen von einer weiteren Seite beleuchten.

2. Die Schweiz

In der Schweiz ist eine deutliche Trennung der französisch- und deutschsprachigen bzw. -beeinflussten Landesteile zu vermerken. Während aus der deutschen Schweiz in der Hauptsache Sängerinnen bekannt sind, hatten Frauen in den an Frankreich orientierten Gebieten ähnliche Möglichkeiten wie in Paris. Sie konnten öffentlich als Musikerinnen und Lehrerinnen in Erscheinung treten, ohne damit Anstoß zu erregen. Da es keine Höfe gab, übernahmen die Häuser des gehobenen Bürgertums deren Rolle. Durch die entschiedene Durchsetzung calvinistischer Vorstellungen, die sich erst im 18. Jahrhundert langsam lockerten, fehlte eine eigenständige musikalische Entwicklung völlig und man holte bevorzugt Musiker aus dem Ausland. Unter diesen befand sich auch ein größerer Teil Frauen.

In Bern ließen 1794 zwei Lehrerinnen eigene Annoncen veröffentlichen, in denen sie selbstbewusst ihre eigenen Stärken darzustellen suchten. Sie handelten zielgruppenorientiert und suchten ihre werbewirksamen Eigenschaften gezielt in das rechte Licht zu rücken. Selbstvermarktung und eine vorteilhafte Präsentation der eigenen Person und des fachlichen Könnens waren eine wichtige Voraussetzung für den beruflichen Erfolg in einer Gegend, da die zugezogenen Lehrerinnen auf keinerlei familiäre Traditionen vor Ort zurückgreifen konnten. Dennoch war die Einbindung in familiäre Zusammenhalte, in Glaubensgemeinschaften und die Gruppe eigener Landsleute auffällig stark.

Aufgrund der mageren musikalischen Tradition im Land wurde den ausländischen Lehrkräften, Männern wie Frauen, ein hoher Stellenwert eingeräumt. Sie waren wichtig für die musikalische Entwicklung einer Stadt, eines Kantons, und nahmen damit eine Sonderstellung ein. Die Frauen lebten zumeist in guten wirtschaftlichen Verhältnissen, waren als Lehrerinnen anerkannt. Waren einige von ihnen auch mit den hohen Herrschaften befreundet, so standen sie dennoch von diesen in deutlicher Abhängigkeit.

3. Die Niederlande

Im Gegensatz zur Schweiz hatte die musikalische Ausbildung der Frauen in den Niederlanden eine lange Tradition. Oft genug wurden die Mädchen sogar zur Verfeinerung ihrer Künste (und anderer Fertigkeiten) nach Paris geschickt. Spätestens mit der Heirat allerdings verschwanden die Frauen im eigenen Heim. Bis auf wenige Ausnahmen – meist Sängerinnen – waren sie im Musikleben ihres Wohnortes nicht mehr präsent. Ihr Wirkungskreis blieb auf ihre Familie, das eigene Heim beschränkt. Davon bildete selbst die in ihrer Jugend recht bekannte Elisabeth Jeanne Broes keine Ausnahme.

Erst mit der aus Deutschland stammenden Gertrude van den Bergh begann für niederländische Musiklehrerinnen eine neue ‚Ära'. Diese Musikerin gehörte zu einer offenbar den nördlichen Raum des europäischen Festlandes umfassenden Bewegung, in der Frauen wie Gertrude van den Bergh oder Louise

Reichardt als Chorleiterinnen (wenn auch ‚nur' in der Vorbereitung und Planung von großen Veranstaltungen) ein Betätigungsfeld fanden. Dieses ließ sie gemeinsam mit dem von ihnen erteilten Unterricht im Musikleben ihrer Stadt präsent und anerkannt sein und fand sogar in überregionalen Zeitschriften wie der AMZ lobende Erwähnung. Sowohl Gertrude van den Bergh (in Den Haag) als auch Louise Reichardt (in Hamburg) wurden auf ihren Totenscheinen als Musiklehrerinnen von Beruf bezeichnet.

4. Deutschland und Österreich

In Deutschland wurden die französischen Ideen und Vorstellungen über das Wesen und den Geschlechtscharakter der Frau recht bald aufgenommen. Die Werke Fénelons und Rousseaus wurden übersetzt, durchdacht und, besonders im Kreise der Philanthropen, auch bald in ein neues, deutsches Gedankengebäude integriert. Damit war die Rolle der Mädchen und Frauen aus dem gehobenen Bürgertum sozusagen fest zementiert, jede Abweichung musste auf ‚Schicklichkeit' geprüft werden. Auch die Möglichkeit einer Berufstätigkeit von Frauen, die ja eigentlich als zur Hausfrau, Gattin und Mutter bestimmt galten, unterlag zunächst einmal einem Erklärungszwang. Begründungen wurden recht bald für Berufszweige gefunden, die Ähnlichkeiten mit hausfraulichen und mütterlichen Tätigkeiten aufwiesen. Unter ihnen befand sich auch der Beruf der Lehrerin, ein Beruf, der für eine geeignete Mädchenerziehung zur Verbreitung und Wahrung der neuen Ideale sogar als wichtig angesehen wurde. So kam es, dass sich der Beruf der Clavierlehrerin laut Vorgaben der Theoretiker in Deutschland recht bald auf den Anfangsunterricht, auf Kinder und Dilettantinnen als Schülerinnen beschränken musste. In der Praxis sah es allerdings so aus, dass vor 1800 auch in Deutschland vorwiegend Frauen aus Musiker- und Instrumentenbauerfamilien oder aus Familien mit langer musikalischer Tradition (Adel und Kirche) die Chance gehabt hatten, eine anspruchsvolle musikalische Ausbildung zu erhalten.

Gründe für die Berufstätigkeit einer Frau konnten etwa Witwentum (zur Existenzsicherung), Unverheiratsein oder der Anschluss an eine Institution wie die Berliner Singakademie als ‚Tarnung' sein. Auch eine tiefe Religiosität und die damit verbundene Bereitschaft zur Hingabe und Aufopferung konnten dazu beitragen, eine Lehrtätigkeit ‚salonfähig' zu machen, wie es das Beispiel Louise Reichardts zeigt. Die angeführten Nachrufe auf einige der deutschen Lehrerinnen belegen den ‚Begründungszwang' und die Argumentationswege in Deutschland, zeigen aber auch den Spielraum, den der Geschlechtscharakter zuließ: Frauen besaßen durchaus Wahlmöglichkeiten. Es hing allerdings von ihrer Persönlichkeit und ganz entscheidend von den äußeren Umständen ab, ob und wie sie genutzt wurden oder werden konnten.

Bei all diesen Überlegungen darf nicht außer Acht gelassen werden, dass im Deutschen Reich, dem Kleinstaatenland, wesentlich größere Unterschiede herrschten, als dies in Frankreich der Fall war. Das Stadt-Land-Gefälle war

stark, die Chancen der Musiker vom Vorhandensein von Höfen und der Vorliebe der Herrscher für Kunst und Musik, die der Frauen zusätzlich vom geistigen Klima ihres Ortes abhängig. Es verwundert daher wenig, dass die frühen, von Frauen gegründeten reinen Musikschulen in Städten angesiedelt waren, die intellektuell oder kaufmännisch als weltoffen bezeichnet werden können: die Schulen von Maria Theresia Paradis in Wien, von Elise Müller in Bremen und Louise Reichardt in Hamburg. An solchen Orten gab es für Frauen größere Entfaltungsmöglichkeiten.

Weiterhin ist anzumerken, dass in Deutschland eine starke Mobilität der Berufe herrschte. Die so stark unter Begründungszwang stehende Berufstätigkeit der Frauen fand in der Regel in klar begrenzten Lebensphasen statt: meist bis zur Heirat oder in der Witwenzeit. Die Berufstätigkeit entsprang normalerweise wirtschaftlicher Notwendigkeit, entsprechend hoch waren die Zahlen der Schülerinnen. Bei Verheirateten dagegen beschränkte sich die Lehrtätigkeit, falls sie überhaupt stattfand, hauptsächlich auf wenige Schüler(innen), meist vermutlich die Kinder von Bekannten (etwa bei Sophie Dülcken). Hier bildete nur Wien eine Ausnahme, eine Stadt, in der fast alle bekannten Lehrerinnen verheiratet waren. Sie wirkten privat, am Hof und in kirchlichen Kreisen.

Der gesellschaftliche Stand der Lehrerinnen war wohl in der Hauptsache davon abhängig, ob sie als unverheiratetes Mädchen, als Ehefrau, Witwe, Gouvernante oder beispielsweise Virtuosin angesehen wurden, wie sie sich präsentierten und in welcher Gesellschaft sie sich bewegten. Er stand und fiel mit den wirtschaftlichen Gegebenheiten ihres Umfeldes, war aber i. d. R. unter dem der Schülerinnen angesiedelt.

Die zeitliche Folge

In Frankreich schuf eine lange Tradition in den Musiker-, Instrumentenbauer- und Musikverlegerfamilien die Selbstverständlichkeit für das künstlerische Tun und damit auch eine professionelle Lehrtätigkeit der Töchter. Dies zeigt besonders eindrücklich das Beispiel mehrerer Generationen der Familie Couperin: Élisabeth-Antoinette, die Tochter eines Instrumentenbauers, die ihren Ehemann als Organistin immer wieder vertrat und noch als betagte Lehrerin und Organistin öffentliche Anerkennung fand, Marguerite-Antoinette, die die Stelle ihres Vaters am Königshof vertraglich übernahm und hier Prinzessinnen unterrichtete und die Jüngste, Céléste-Thérèse Couperin, die ihren Lebensabend als Clavierlehrerin verbrachte.

In der Frühzeit, um 1700, waren einige der französischen Lehrerinnen, z. B. Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre und Marie Françoise Certain, außerordentlich berühmt. Ihnen standen zahlreiche Türen offen, sie pflegten beste Kontakte, sie waren wohlhabend, lebten in gut eingerichteten und ausgestatteten Wohnungen und nannten reiche Bibliotheken und kostbare Instrumente ihr Eigentum. In Deutschland dagegen ist aus diesem Zeitraum (bislang) nur eine einzige Lehrerin bekannt: Barbara Kluntz. Diese unterrichtete im Schutze der Mauern eines evangelischen Damenstiftes in kirchlichem Umfeld. Die Kirche bot also den ersten bekannten

Raum für eine musikalische Unterrichtstätigkeit einer Frau in Deutschland, einen Raum, der allerdings in späteren Jahren überraschend wenig genutzt werden sollte.

Erstaunlich ist auch, dass die nächsten namentlich bekannten Lehrerinnen in Deutschland[1289] erst mit großem zeitlichem Abstand in Erscheinung treten. Dies ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass im Unterschied zu Barbara Kluntz diese Lehrerinnen auf dem freien Markt, im Umfeld des Bürgertums, zu finden waren. In diesen Kreisen hatte nach 1700 die Diskussion um geeigneten Musikunterricht eingesetzt. Man beschäftigte sich vermehrt mit der Unterrichtsgestaltung und den Inhalten. Lehren und Lernen wurde auf neue Zielgruppen zugeschnitten: Kinder und Erwachsene, angehende professionelle Musiker und Liebhaber, Männer und Frauen. Chancen auf eine Lehrtätigkeit besaßen anfänglich in der Hauptsache die Frauen, die als junge Mädchen guten Instrumentalunterricht und möglichst noch Unterweisung in Musiktheorie genossen hatten und deren Stand ihnen eine Berufstätigkeit erlaubte: die Töchter aus Musiker- und Instrumentenbauerfamilien. Sie bildeten den Kern des sich entwickelnden Berufsstandes der Clavierlehrerin. Auch junge Frauen, die das neue Modeinstrument Harfe erlernt hatten, konnten rasch Schülerinnen finden. All diese Frauen waren in der Lage, hoch qualifizierten Unterricht zu erteilen, ja, ehemalige Wunderkinder wie Maria Anna Mozart fanden hier gar eine Möglichkeit, auch nach der Pubertät ähnlich anspruchsvoll weiterzuarbeiten, wie sie es als Kinder gewöhnt gewesen waren. Daneben gab es aber auch eine neue Generation von Lehrerinnen, deren Tätigkeit oft mit dem Beruf der Gouvernante oder Schullehrerin verknüpft war und die allein in der musikalischen Ausbildung von Dilettantinnen wirkten. Besonders für sie setzte kurz vor 1800 die Publikation einer Fülle von Unterrichtsmaterialien und Hilfsliteratur ein, die auf die Zielgruppe bürgerlicher Kinder und Mädchen zugeschnitten war.

Beiden Gruppen von Lehrerinnen entsprachen unterschiedliche Formen der Eigenwerbung. Eigenes künstlerisches Tun, die Karriere einer Virtuosin, Auftritte gut vorangekommener Schülerinnen und Kontaktpersonen, die womöglich noch aus dem Bekanntenkreis der Eltern stammten, konnten die anspruchsvollen Lehrerinnen in das rechte Licht der Öffentlichkeit rücken. Der zweiten Gruppe entsprachen wohl eher Zeitungsannoncen, die Gründungen von Mädchenschulen, an denen auch Instrumentalunterricht erteilt wurde und die entsprechenden Kontakte. Fachspezifische Publikationen blieben selten; sie setzten ein ausreichendes Kapital voraus. Allen Lehrerinnen kam das noch ungeregelte Ausbildungswesen im Bereich Musik zugute, da es ihnen Nischen eröffnete, die ihnen ansonsten wohl verschlossen geblieben wären (etwa die Gründung von Musikschulen oder die Ausbildung von Schüler(inne)n mit weit reichenden Ambitionen).

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts dürfte sich auch in Frankreich eine Änderung der Verhältnisse angebahnt haben. Die Adressverzeichnisse dokumentieren auf der einen Seite ein Kommen und Gehen unter den Lehrpersonen, auf der anderen Seite

[1289] Das junge Fräulein von Freudenberg dürfte eine Sonderposition eingenommen haben.

auch langjährige Berufspraxis. Feste Organistenstellen konnten neben der freien Lehrtätigkeit für ein relativ geregeltes Teilgehalt sorgen. Erstaunlich hoch ist die überlieferte Zahl unterrichtender Frauen. Dabei kann sicher davon ausgegangen werden, dass nur von einem Bruchteil der als Lehrerinnen arbeitenden Frauen diese Tätigkeit überhaupt bekannt ist. Die Lehrerinnen stammten i. d. R. aus einer fest umrissenen Bevölkerungsschicht und kannten sich vermutlich meist untereinander.

Lehrerinnen, die über längere Zeiträume unterrichteten, wechselten ihre Wohnung selten: Es war wichtig, auffindbar zu sein, ohne dass Interessenten erst lange hätten suchen müssen. Sie lebten zur Miete, sicherlich meist in beengteren Verhältnissen, als dies bei Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre und Marie Françoise Certain der Fall gewesen war. Vermutlich waren auch ihre Instrumente nicht mehr von solch erlesener Qualität wie die Ruckers-Cembali der beiden eben genannten Cembalistinnen. Lehrerinnen, die eine Pension unterhielten, dürften zahlreiche kleinere Instrumente besessen haben, an denen die Schülerinnen üben konnten.

Die Eröffnung musikalischer Pensionen bildet an sich ein interessantes Phänomen, wurden diese doch, glaubt man dem Bild, das die Adressalmanache vermitteln, offenbar bevorzugt von Frauen unterhalten. Eine Pension bot auf der einen Seite Sicherheit, da die Schülerinnen regelmäßig über einen längeren Zeitraum Unterricht erhielten und feste Monatshonorare ausgemacht waren. Auf der anderen Seite war ein solch unternehmerischer Vorstoß auch mit Risiken verbunden: Raummieten mussten gezahlt werden, für Verpflegung war zu sorgen, Personal musste in ausreichender Anzahl eingestellt und bezahlt werden.

Das Unterrichten bildete für die Pariser Clavierlehrerinnen in der Mitte des 18. Jahrhunderts offenbar einen nicht unwichtigen Teilbaustein ihrer Einnahmen. Diese Tätigkeit außer Acht zu lassen, hieße auch einen großen Teilbereich der Musikpraxis dieser Frauen zu vergessen.

Etwas anders stellt sich die Situation in der französischen Schweiz dar: Genovieffa Ravissa, die Cembalistin im Neuenburger Orchester, dürfte in dieser Funktion (die sie nur ein Jahr bekleidete) eine große Ausnahme gebildet haben, traten Frauen doch üblicherweise in den Konzertgesellschaften und in den Abonnementkonzerten nur als Sängerinnen in Erscheinung. Für die professionellen Lehrkräfte war das Erteilen von Unterrichtsstunden die Haupteinnahmequelle, das wichtigste Standbein. Waren sie alleinstehend, so wurde ihr Broterwerb in den offiziellen Urkunden mit ‚Lehrerin' angegeben. Diese Bezeichnung wurde hier also bereits früh amtlich in einem professionellen Sinne verwendet. Zur Eigenwerbung – und vermutlich (und hoffentlich) auch zum eigenen Vergnügen – traten die Lehrerinnen dennoch auf, dies aber zielgruppenorientiert dort, wo es eine potenzielle Schülerinnenklientel gab: in privaten Salons und Akademien.

In Frankreich sorgten die Revolutionswirren für neue Voraussetzungen für den Beruf der Clavierlehrerin. Stammten die angehenden Lehrkräfte bisher vorrangig aus musikverbundenem Milieu, so erweiterte sich dieser Kreis nun um Personen aus al-

tem (verarmtem, aber in der Jugend musikalisch gut ausgebildetem) Adel und um Spätberufene. Gründe für die Unterrichtstätigkeit lagen nicht mehr zu einem großen Teil in Traditionen, sondern sind in finanzieller Not, Verarmung, Scheidung, der Notwendigkeit der Versorgung von Familienangehörigen und persönlichen Schicksalsschlägen zu suchen. Damit trennte sich der Bereich des Unterrichts vom Künstlertum. Waren Hélène de Montgeroult und Marie Bigot noch Claviervirtuosinnen ersten Ranges, so lässt sich dies von Sophie Gail und Pauline Duchambge (beide in der Hauptsache Sängerinnen) wahrscheinlich nur noch bedingt sagen. Andererseits hatte sich auch die Klientel für den Unterricht und damit oftmals auch der persönliche Anspruch an dessen Inhalte verändert. Die Herangehensweise der Schülerinnen war nicht mehr dieselbe; eine gut durchdachte Unterrichtsmethodik, ein eigenes Konzept, wurde daher aufseiten der Lehrenden immer wichtiger. Damit verließen die Clavierlehrerinnen aber auch – so meine These nach dem derzeitigen Forschungsstand – ihre bislang innegehabte soziale Sonderrolle. Ihre Lehrtätigkeit war nicht mehr reine Selbstverständlichkeit, über die kaum diskutiert wurde, sondern es begann die Auseinandersetzung eines Berufes mit dem Rollenbild des weiblichen Geschlechtscharakters, der bis zu diesem Zeitpunkt davon offenbar weitestgehend verschont geblieben war. Die Berichterstattung ändert sich, der Tenor der Quellen ist ein anderer geworden. Dennoch: Die weitere Entwicklung des Berufes der Clavierlehrerin konnte durch die (verspätete) Diskussion nicht aufgehalten werden.

In Deutschland und Frankreich näherte man sich also von unterschiedlichen Ausgangspunkten einer öffentlich respektierten professionellen Lehrtätigkeit von Frauen: Auf der einen Seite war es die Tradition, auf der anderen Seite die Überlegung auf der Basis wirtschaftlicher Notwendigkeit. Das Ergebnis war jedoch in zwei Punkten sicherlich vergleichbar: Nach 1800 hatte sich der Beruf der Clavierlehrerin offiziell etabliert, und die Angehörigen dieser Berufsgruppe stammten nicht mehr wie anfangs fast ausschließlich aus Musikerfamilien und verwandten Berufszweigen.

Instrumentalschulen und Unterricht

Die Methodik des Clavierunterrichts dürfte sich bei Lehrerinnen und Lehrern kaum unterschieden haben (und war natürlich immer stark von den Persönlichkeiten der Lehrenden selbst abhängig). In Deutschland gab es seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts verstärkt Diskussionen um die Eigenschaften des ‚guten Lehrmeisters', Wesenszüge und Qualitäten, denen Frauen, wie gezeigt werden konnte, gemäß ihrer Geschlechterrolle in fast allen Punkten entsprechen konnten. Allerdings waren viele deutsche Lehrerinnen schon recht früh auf den Unterricht von Kindern und Anfängern, zumindest aber von Liebhaberinnen festgelegt. Dieser stellte geringere Anforderungen an das spieltechnische Können der Lehrerin selbst und beschränkte sich hauptsächlich auf das Reproduzieren einer vorhandenen Methode. Eigene Konzepte waren kaum von Nöten, da für den Bereich des Anfangsunterrichtes Literatur verfügbar war. Dass zudem aus Sittenstrenge hauptsächlich Mädchen und Frauen von Lehrerinnen unterrichtet wurden, braucht kaum eigens erwähnt zu werden.

In Frankreich erschien sehr früh, nämlich bereits im Jahre 1702, eine Schule, die sich allein dem Erlernen des Cembalospiels und damit auch der Vorgehensweise beim Lehren und Lernen widmete: die *Principes du Clavecin* von Mr de Saint-Lambert.[1290] Dass sich in der Folge auch solch berühmte Virtuosen wie François Couperin und Jean-Philippe Rameau zum Unterricht, ja, sogar zum Kinderunterricht äußerten,[1291] zeigt die Untrennbarkeit der verschiedenen musikalischen Tätigkeiten in Frankreich. Der Unterricht fand im Normalfall beinahe täglich statt. Das Anfangsalter war relativ niedrig, es lag etwa bei sechs Jahren. Die Lehrkräfte wurden häufig nach ein paar Jahren (oder Monaten) gewechselt. Mit jedem/r neuen Lehrer/in konnte eine Schwerpunktverlagerung des Unterrichts zwischen Instrumentalspiel, Musiktheorie, Generalbass und Improvisation einhergehen. Oft entspannen sich aus der Unterrichtssituation heraus lebenslange Freundschaften zwischen der an Jahren manchmal gar nicht so weit auseinander liegenden Schülerin und ihrer Lehrerin. Dies lässt sich in allen Ländern beobachten: Mlle Bayon (Mme Louis) und Angélique Diderot, Genovieffa Ravissa und Angletine de Charrière de Sévery sowie Nina d'Aubigny und die Gräfin Münster – sie alle sind Beispiele für dies Phänomen und zeigen, auf welch persönlicher Ebene sich der Unterricht oftmals abspielte.

Dabei fand Instrumentalunterricht in der Schweiz offenbar eher punktuell und auf besondere Verabredung hin statt, während das Tagebuch Maria Anna Mozarts zeigt, dass einige Schülerinnen sehr häufig, andere dagegen nur mit großen zeitlichen Unterbrechungen oder gar projektbezogen Unterricht nahmen. Handelte es sich nicht um eine Schule, eine standortgebundene Institution, so fand der Unterricht meist im Hause der Schülerin statt. Die Bezahlung erfolgte üblicherweise gegen eine bestimmte Anzahl der für jede erteilte Unterrichtsstunde erhaltenen Marken. Selten gab es fest vereinbarte Pauschalen. Eine Unterrichtseinheit dürfte im instrumentalen Einzelunterricht auf 60 Minuten vereinbart gewesen sein, auch wenn sie in der Praxis manchmal länger gedauert haben mag. Das Alter der Schülerinnen war unterschiedlich, doch sind bei einigen Lehrerinnen Schwerpunkte auszumachen: Nina d'Aubigny etwa unterrichtete bevorzugt Kinder, Josepha Müllner-Gollenhofer eher Erwachsene. Der gesellschaftliche Status der bezahlenden Schülerklientel war relativ hoch, schließlich mussten die Lektionen, Noten und ein Instrument finanziert werden. Große Öffentlichkeitswirkung konnte in Deutschland durch die Gründung einer Schule erreicht werden. Diese Institute waren von den Persönlichkeiten ihrer Leiterinnen stark geprägt, und dies umso mehr, je fachspezifischer sie ausgerichtet waren und je klarer und individueller die methodischen Vorstellungen der Gründerin waren. Lehrerinnen wie Elise Müller, Louise Reichardt und Maria Theresia Paradis fanden in ihren Schulen offenbar Erfüllung und drückten diesen ihren Stempel auf.

1290 Saint-Lambert.

1291 Couperin und Rameau.

Obgleich die Publikationen von Instrumentalschulen von Frauen in Frankreich ungleich zahlreicher als in Deutschland sind, ist keine einzige von einer Autorin verfasste Cembaloschule bekannt. Möglicherweise waren die Frauen des 18. Jahrhunderts in dem Alter, da die meisten Traktate geschrieben und publiziert wurden (nämlich um das 30. Lebensjahr herum), verheiratet und dachten nicht an eine Publikation. Vermutlich war für die meisten Frauen das Unterrichten ein nicht in Frage gestellter Teil ihrer musikalischen Tätigkeiten. Sie dachten weniger über eigene Wege nach als eben so zu unterrichten, wie es in ihrem Umfeld üblich war und sie es gerade für angemessen erachteten. Sie hielten sich selbst und ihre Arbeit nicht für so wichtig und für andere bedeutsam, dass sie eigens Anstrengungen unternommen hätten, das Geld für einen Druck zusammenzusuchen, eine Erlaubnis zu beantragen und einen Verleger zu finden (alles Dinge, die Frauen sicherlich schwerer als Männern gefallen wären).

Alle Traktate von französischen Frauen stammen aus späteren Jahren: Mme Gougelet etwa, die Frau eines Komponisten, der recht regelmäßig eigene Werke publizierte, veröffentlichte mit ihrer etwa 1771 erschienenen Methode gleichzeitig einen neuen Ansatz zur Erlernung des Generalbassspieles: ein Novum und damit der Publikation wert. Einen genau durchdachten und geplanten, dabei höchst ausführlichen und umfangreichen Lehrgang mit zahlreichen selbst komponierten Etüden veröffentlichte auch Hélène de Montgeroult, auch wenn sie angeblich lange Zeit gezögert hatte, bevor sie sich um 1820 zum Druck entschloss. Eine verstärkte Anzahl von Publikationen ist auf dem Gebiet der Harfe, einem typischen Fraueninstrument und damit eigenem Terrain, zu vermerken. Viele der am *Conservatoire National de Musique et de Déclamation* ausgebildete Frauen waren als Lehrerinnen tätig, entweder privat oder, mit ein wenig Glück, am *Conservatoire* selbst, wo mit der steigenden Anzahl an Studentinnen auch immer wieder Lehrerinnen für die Mädchenklassen benötigt wurden. Häufig schrieben diese Frauen selbst für ihren Unterricht in Musiktheorie, Komposition und Clavierspiel. Diese Schulen scheinen speziell auf ihre eigenen Bedürfnisse abgestimmt gewesen zu sein. Dass sie dennoch gedruckt wurden, zeugt von der offenbar großen Anzahl ihrer Schülerinnen.

Beruf: Clavierlehrerin

Ein Eigenverständnis der Lehrerinnen als Pädagogin in Abgrenzung zur ausübenden Musikerin trat recht spät ein, in Frankreich erst nach der Revolution. Bis dahin wurde eine Lehrtätigkeit, auch eine hauptberufliche, die Lebenshaltungskosten abdeckende professionelle Tätigkeit, immer als ein Teil des Musiker(innen)daseins empfunden. Erst mit den veränderten sozialen Verhältnissen, der Entwicklung und Stärkung des Bürgertums, seiner Imitation des Adels und den Auswirkungen dieser Nachahmung auf das Musikleben (z. B. die Entwicklung des Konzertwesens und das standardisierte Clavierspiel der höheren Töchter) begann der Prozess der Aufsplitterung des Berufes Musiker(in) in verschiedene Bereiche wie z. B. Virtuos(inn)en und Lehrer(innen). Je weiter die pädagogischen und methodischen Überlegungen in das Zentrum des Handelns einer Lehrkraft rückten, desto verstärkter

begriff sie sich als Lehrer(in). Wurde Unterrichten – wie von Maria Theresia Paradis überliefert – gar als Erfüllung empfunden, so war der Weg bereitet, sich selbst als *Lehrerin* zu definieren. Diese Entwicklung nahm nach 1800 zu, dennoch war der Beruf der Clavierlehrerin für einen großen Teil Frauen (und Männer) weiterhin Teil – wenn auch mittlerweile ein Teilberuf – der Tätigkeit als Musiker(in).

Der Beruf der Clavierlehrerin hatte sich damit zum Zeitpunkt des Wiener Kongresses als Profession, als Berufsmöglichkeit für Frauen etabliert. Sein Gesicht war allerdings multipel: Das Berufsbild zeigte ebenso deutliche regionale Ausprägungen wie starke individuelle Züge.

Biografischer Anhang

1 Drei (Auto-) Biografien

1.1 Die Autobiografie der Therese aus dem Winckel

Therese aus dem Winckel verfasste im Mai 1860 auf Anfrage von Ferdinand Hartmann, Professor an der Dresdener Kunstakademie, folgende Autobiografie (mit Begleitschreiben):

Hochgeehrter Herr Professor!
Auf Ihre gütige Aufforderung erfülle ich hier Ihren Wunsch und lege Ihnen eine kurzgefasste Biographie bei, welche wohl alles enthält was sich, mit strenger Wahrheitsliebe, von mir als Künstlerin erzählen lässt. Sie werden es hoffentlich billigen dass ich als dritte Person die Schilderung entwerfe, ich wiederhole das „ich" nicht gern so oft; ich hielt mich am meisten bei Kindheit und erster Jugend auf, weil da die Karakterzüge wohl am individuellsten und interessantesten sind, später verfliesst alles mehr im allgemeinen Lebensstrom. Verzeihen Sie dass ich die genauere Bezeichnung der Jahreszahlen vermied, ich bin dies meiner jetzigen Lebenslage schuldig; ich bin älter als ich scheine, da ich gesund und lebhaft bin; aber viele Eltern, sobald sie wüssten dass ich bejahrter bin, würden mir weniger Vertrauen schenken, und glauben ich sey stumpfer oder nicht mit der Zeit fortgeschritten, und nach sehr harten Verlusten die ich in neuerer Zeit erlitten, ist mir das Unterricht geben unentbehrlich um mich im Wohlstand zu erhalten; es kommt ja da wenig an auf eine Jahreszahl! Dass ich natürlich nur ausführlicher erwähnt habe was Beziehung auf Kunst hat, werden Sie wohl billigen. Kein Portrait kann ich beifügen weil ich keines habe, und eigentlich nie mein Aeusseres meinem innern Selbst entsprechend ähnlich fand! Nehmen Sie diese geringen Blätter nachsichtig und gütig auf, darum bittet hochachtungsvoll

Ihre ergebenste Therese aus dem Winckel
Dresden 27. Mai 1860[1292]

Biografie von Therese aus dem Winckel[1293]

Therese kam gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts in Weissenfels in Thüringen zur Welt. Ihr Vater[1294] war Obristlieutnant in Königl. Sächsischen Diensten, ihre Mutter[1295] eine wohlhabende Leipzigerin, von seltner Bildung an Geist und Sprachkentnissen; sie war schon über 50. Jahr alt, als sie dieser einzigen Tochter genas, welche, wie gewöhnlich Kinder von so reifen Müttern, ein sehr kräftiges, gut organisirtes Kind war. Da die Eltern wünschten ihr eine sorgfältige Erziehung und gute

[1292] SLD, Mscr. Dresd. App. 1191, Nr. 986.
[1293] SLD, Mscr. Dresd. App. 1191, Nr. 987.
[1294] Oberstleutnant Julius Heinrich aus dem Winckel.
[1295] Christiane Amalie, geb. Dietz aus Leipzig.

Lehrer zu geben, so beschloss die Mutter nach Dresden zu ziehen zu ihrer Mutter, welche dort ein reizendes kleines Haus, an der Elbe gelegen, besass, wo der Vater auf Urlaub seyn konnte, so oft es sein Dienst erlaubte.[1296] Hier wuchs Therese still und einsam, heiter und glücklich auf, von Mutter und Grossmutter liebevoll aber streng erzogen und gut unterrichtet. Vor dem 4. Jahr konnte sie schon deutsch und französisch fertig lesen und eben so gut Noten vom Blatte. Das Kind war sehr gern fleissig, aber weder Spielzeug noch Umgang mit Kindern machte ihr Freude; sie war seelenfroh wenn sie im Garten herumspringen und die Natur belauschen konnte, oder ruhig in einem Eckchen sitzend sich Geschichten und Mährchen ersinnen, die sie mit ihren 10 Fingern ihrer stehenden Schauspielergesellschaft dramatisch ausführte. Sie las gern, aber nur ernste Bücher; ausser der heiligen Schrift wurden von ihrem 8.ten Jahr an, Youngs Nachtgedanken[1297], gut übersetzt, ihr Lieblingswerk, sie bat sich aus Sonntags darin für sich allein lesen zu dürfen. Die einzige Theresen sehr liebe Erholung war der Besuch des Theaters. Hier lernte das Kind aufmerksam die Folgen der Handlungen beobachten, es ward ihr eine Schule der Welt und wie man sich darin zu betragen habe; die Richtung war, durch die Vorliebe die man für die Ifflandischen Stücke[1298] hatte, eine sehr sittliche; Therese war durch ihr lebhaftes Interesse dafür, wie mitten in der Welt, ohne selbst eine Rolle dabei spielen zu wollen, und ohne dass ihre Eitelkeit im mindesten geweckt wurde. Sie hörte gern und still Gesprächen älterer Personen zu. Von ihrem Vater lernte sie mit großer Freude alle Anfangsgründe der Geometrie; Rechnen nur als Pflicht. Geographie interessierte sie sehr, von Geschichte nur die der Griechen und Römer, und Mythologie. Poesie liebte sie damals noch gar nicht, Reime schienen ihr ein tändelndes Spiel, und es schien ihr grausam den Flug der Gedanken so fesseln zu wollen; erst viel später, in erblühter Jugend, ergriff sie Schiller's Geist mit namenlosen Enthusiasmus, nun ging ihre ganze Seele der Dichtung auf.

Sie hatte mit grosser Leichtigkeit italiänisch und englisch gelernt und liebte sehr die Litteratur beider Sprachen. Sie spielte Piano ziemlich gut; ihre grosse Vorliebe für Italien machte dass sie südliche Instrumente gern studierte, sie erreichte schnell ausgezeichnete Fertigkeit auf Mandoline und Guitarre, doch all dies genügte ihr gar nicht. Beethoven, den man damals noch wenig kannte und viel tadelte, war der Künstler für den sie schwärmte, so, dass sie, die sonst ziemlich sanft war, eine musikalische Zeitung wo er kritisiert wurde, vor Zorn in Stücken riss.

Natürlich stand sie mit all diesen Gefühlen sehr einsam, ihre Mutter war kenntnissvoll aber streng prosaisch, sie nahm alle Künste nur als Schmuck, nicht als

---

1296 Das Haus befand sich im sog. „Italienischen Dörfchen" Nr. 17 am Theaterplatz, siehe Strittmatter, S. 9.

1297 Gemeint ist Edward Youngs 9-bändige Sammlung *The Complaint; or Night Thoughts of Life, Death, and Immortaly*, erschienen 1742–1745 (GA 1747), seine *Klagen oder Nachtgedanken über Leben, Tod und Unsterblichkeit*.

1298 Der dt. Dichter und Schauspieler August Wilhelm Iffland (1759–1814) war seit 1811 Generaldirektor am Königlichen Schauspiel in Berlin.

Zweck des Lebens. Tanz trieb Therese als gymnastische Uebung gern; Gesellschaftsbälle liebte sie gar nicht, aber in künstlichen Tänzen, wie Fandango, Gavotte, Shawltanz[1299] war sie sehr geschickt. In dieser Zeit war ein trefflicher alter Harfenlehrer als Emigrant aus Paris gekommen; dies Instrument ergriff Therese mit vollen Enthusiasmus, der alte Lehrer hatte grosse Freude an den Fortschritten des Kindes, er war der erste der ihr Muth einflösste, doch verliess er bald Dresden wieder; er sah wohl ein dass sie ohne allen Unterricht und Vorbild, und ohne gutes Instrument, endlose Schwierigkeiten würde zu überwinden haben, doch verlangte er ein heiliges Versprechen von ihr, dass sie nie die Harfe aufgeben würde, weil er überzeugt sey, sie würde einst ausgezeichnet gut spielen. Sie hat es treu gehalten und ihn oft dafür gesegnet dafür, weil sie ohne dies Versprechen doch abgeschreckt worden wäre.

Zeichnen fieng sie mit grosser Lust an, bei einer geschickten Lehrerin; bald genügte ihr dies nicht, und sie wurde nun von einem akademischen Lehrer[1300] unterrichtet. Mit Freuden liess sie sich Sonntags, wo niemand dort war, in die Akademiesäle einschliessen, um dort nach Skeletten zu zeichnen. Nun sollte sie anfangen zu malen, ihr alter Lehrer war nur Zeichner, und konnte ihr nur einige Gemälde von der Akademie leihen, aber sagen konnte er ihr gar nichts; wahre Künstler gaben damals keinen Unterricht an Mädchen, sie fing also ganz für sich allein an, und kämpfte mit grossen Schwierigkeiten. Als nach einem Jahre der alte würdige Professor Graff[1301] ihre Arbeiten sahe, ermunterte er sie sehr. Sie besuchte die Gallerie sehr fleissig, wo die italiänischen Gemälde sie sehr anzogen; der niederländischen Schule konnte sie gar keinen Geschmack abgewinnen; ihrer Meinung nach sollte jede Kunst nur dazu dienen das Gemüth zu erheben und zu veredeln, für etwas anderes hatte sie noch gar keinen Sinn; den Pinsel bewundern konnte sie an keinem Bilde, sie wollte lieber ganz vergessen dass es mit einem Pinsel gemacht war! Zufällig hatte ein junger Künstler aus Stuttgart, Prof: Hartmann[1302], eine Madonna von Annibal Caracci[1303], in einem grossen, edlen Styl kopirt, und war so gefällig der lernbegierigen Therese diese Kopie zu leihen, ohne sich weiter darum zu bekümmern. Sie wiederholte sie ganz für sich allein; wer es sah fand diese Arbeit gelungen. Therese wünschte sehnlich Schülerin des damals sehr berühmten Prof. Grassi[1304] zu werden, dessen Werke sie mit Zaubergewalt anzogen. Nun glaubte ihre

---

1299 Ein Shawl ist ein gewebtes Umhängetuch. Der Shawltanz ist ein Solotanz, der bes. in orientalisch inspirierten Balletten, außerdem im Kotillon (einem frz. Gesellschaftstanz) und in Quadrillen eingesetzt wird.

1300 Gemeint ist ein Lehrer der Kurfürstlich Sächsischen Akademie der Künste.

1301 Prof. Anton Graff von der Dresdener Kunstakademie.

1302 Prof. Ferdinand Hartmann von der Dresdener Kunstakademie, der Initiator der Autobiografie Th. a. d. Winckels.

1303 Annibale Carracci, 1560–1609. Die Mitglieder der Bologneser Künstlerfamilie Carracci griffen auf die Hochrenaissance zurück. Sie verarbeiteten in ihren Werken antike Einflüsse und strebten nach einem ‚klassischen' Ideal.

1304 Der Italiener Joseph Grassi war seit 1800 Professor an der Dresdener Kunstakademie.

Mutter, sie dürfe ihn wohl einladen, ihm ihre Arbeiten zeigen und ihre Bitte vortragen. Grassi war erst freundlich und gefällig, sobald er aber die Madonna sahe, rief er: „sie sind Schülerin von Hartmann, da brauchen sie mich nicht!“ Die heiligsten Versicherungen dass Hartmann nie ihrer gewesen sey, von Mutter und Tochter halfen nichts, der grollende Italiäner rief: „machen sie mir das nicht weiss! ich sehe ja Hartmanns Pinsel in jedem Strich!“ und eilte fort. Therese war untröstlich und weinte Tagelang, doch man machte ihr begreiflich dass ihrem Talent treu zu kopiren kein größerer Lobspruch habe ertheilt werden können; sie sollte den ganzen Vorfall als einen Wink der Vorsehung ansehen, auf dem begonnenen Wege ruhig und muthig fortzugehen, aber er behielt Einfluss auf die Richtung ihres ganzen Lebens. Sie beschloss dass nur die alten großen Meister der Vorzeit fortan ihre Lehrer seyn sollten; sie lernte immer mehr einsehen dass ächt weiblichen Karaktern wohl sehr selten schöpferische Kraft verliehen ist, und diese seltnen Ausnahmen, seyen es meist auch auf Kosten der Weiblichkeit. Dass sie hingegen gewiss bei ernsten Studium, fähiger werden könnten, sich einem Original, was sie aus voller Seele bewunderten, treuer anzuschmiegen als es ein Mann vermöge, der unwillkührlich immer etwas von seiner Originalität hineinmischen werde; dieser werde auch stets wünschen selbst genannt zu werden, statt dass das Weib mit Freuden vergessen seyn wolle, wenn nur jeder Kenner bei ihrem Werk gleich den Namen des ersten Schöpfers desselben ausrufe; sie fühlte, dass es schöner sey in einem untergeordneten Fach ausgezeichnet zu seyn, als in ein höheres zu pfuschen, und das der Welt in Ländern wo man die Originale der grössten Meister nicht habe, auch mit einer meisterhaften Kopie mehr gedient sey, als mit einem mittelmässigen Originale. In dieser Richtung ging nun Theresens ganzes Streben; sie arbeitete rastlos fleissig auf der Gallerie, sie lernte dort Herder[1305] kennen der ihr väterliche Theilnahme schenkte, und für sie ein Stern ihres Jugendlebens wurde. Ihr innerer Ruf gieng stets nach Rom; doch ihre weltkluge Mutter sah wohl ein dass in jenem ersten Jahrzehent des 19. Jahrhunderts, wo alle Meisterwerke der Kunst in Paris vereinet waren, und wo zugleich die wahre Pflanzschule für Theresens Lieblingsinstrument war, es für diese weit vortheihafter sey in Paris ihre Studien fortzusetzen; Therese folgte mit schweren Herzen, dort stand ihr alles fremd, dorthin hatte sie sich nie gesehnt. – Ihren Vater sah sie jetzt sehr selten, da seine Dienstgeschäfte ihn ganz fesselten. Die Reise war sehr angenehm, sie wurde ungeachtet ihrer grossen Jugend und schüchternen Unerfahrenheit, an den kunstliebenden Höfen von Weimar und Gotha mit grosser Güte aufgenommen; leider waren Schiller und Herder[1306] schon nicht mehr am Leben, doch lernte sie Göthe und Wieland, Herders Wittwe und Tochter kennen, von ihren gütigen Freund Hofrath Böttiger[1307] empfohlen an den kunstsinnigen Herzog

---

1305 Johann Gottfried von Herder (1744–1803).

1306 Friedrich Schiller war 1805, Johann Gottfried von Herder bereits 1803 gestorben.

1307 Der Dresdener Karl A. Böttiger, ein Freund von Friedrich Rochlitz, dem Verlobten Therese aus dem Winckels. Die Verbindung von Fr. Rochlitz und Th. a. d. Winckel dauerte nur kurze Zeit, Böttiger aber blieb ihr weiterhin ein treuer Ratgeber.

Emil von Gotha, erhielt sie von diesem treffliche Empfehlungsbriefe nach Paris und blieb selbst mit dem originellen und genialen Herzog mehrere Jahre in Korrespondenz[1308]; von Mainz aus machte sie mit ihren Frankfurter Freunden, worunter besonders Ebel und Schlosser ihr Theilnahme schenkten, eine unvergessliche Rheinreise; der Abschied vom deutschen Vaterlande wurde ihr sehr schwer[1309], in Paris einzugewöhnen, war ihr nicht leicht! Doch wurde sie dort mit ausserordentlicher Güte und Aufmunterung aufgenommen; wenn eine junge Person den ernsten Willen hat etwas zu lernen, so wird sie wohl nirgends freundlicher unterstützt. Dénon[1310] gab Theresen das Recht im Museum des Louvre ganz zu Hause zu seyn, sie durfte früher kommen und länger bleiben als die anderen Künstler, ein eignes kleines Atelier im Louvre wurde ihr eingeräumt, wohin kleinere Gemälde ihr gegeben wurden, um die Tage auch benutzen zu können, wo die Gallerie dem Publikum geöffnet und für die Mahler geschlossen war; Freitags wo dort gar niemand arbeitete, konnte sie sich in den herrlichen Antikensälen einschliessen lassen, um dort ganz ungestört zu zeichnen. Sie verlebte dort selige Stunden des Studiums und genoss seltne nützliche Vorrechte, deren sie zeitlebens dankbar gedenkt.[1311] Sie lernte den berühmten trefflichen Sebastian Erard[1312], der auch die schönste Privatsammlung von Gemälden besass, kennen, und auch hier durfte sie arbeiten und erhielt ein eignes Zimmer. Der erste Lehrer der Harfe am Conservatoire, Joseph Naderman[1313] gab ihr Unterricht, und so waren ihre Abende der Musik gewidmet, wie die Tage der Malerey, Sonntags wurden mit deutschen und dänischen Freunden Ausflüge in die Umgegend gemacht. Der berühmte Maler David[1314] nahm sich der „petite Saxonne“ mit väterlichen Wohlwollen an, und sie zeichnete oft unter seiner Leitung; er hätte sie gern zum Selbstcomponiren[1315] geführt, doch fand er ihre Ansichten hierüber richtig, und ihr Talent zum treuen Copiren der alten Meister ganz eminent. Sie hatte den heissen Wunsch einst eine Anstellung zu erhalten, um für eine Regierung die berühmtesten Gemälde italiänischer Meister aus den verschiedensten Sammlungen in Italien,

---

1308 Mit Herzog Georg August von Sachsen-Gotha und Altenburg unterhielt die Autorin einen mehrere Jahre dauernden Briefwechsel, in dem er sich *Emil*, sie sich *Emilie* nannte.

1309 Die Reise begann im Frühjahr 1806.

1310 Baron Dominique Vivant Denon (1747–1825), frz. Maler, Schriftsteller, Diplomat und Kunstsammler, seit 1802 Direktor des Louvre und seit 1804 Generaldirektor aller frz. Museen.

1311 Das *Musée Napoléon,* der Louvre, war an drei Tagen für das Publikum, an sieben Tagen der Woche aber für die Studierenden geöffnet: im Sommer von 8–17, im Winter von 9–16 Uhr. Strittmatter, S. 89.

1312 Sébastien Erard, 1752–1831, der Straßburger Instrumentenbauer.

1313 Die Harfe Th. a. d. Winckels traf im Mai 1806 in Paris ein. François-Joseph, Sohn des Harfenbauers Jean-Henri Nadermann, war Harfenlehrer am Pariser *Conservatoire*.

1314 Der Pariser Maler Jacques Louis David. Ihm verdankte Th. a. d. Winckel anscheinend allerlei Sonderkonditionen bei ihren Studien.

1315 Gemeint ist in diesem Falle das Entwerfen und Ausführen eigener Bilder im Gegensatz zum Kopieren.

Frankreich, Spanien und England zu kopieren, und daraus eine Gallerie zu bilden, die wohl sehr interessant hätte werden können! auch Freskobilder[1316] wollte sie dazu in Oel übertragen. David billigte diesen Plan und schrieb ihr selbst ein gutes Zeugniss dazu, da er Kraft und Fleiss an ihr kannte; ja, er erlaubte ihr sogar eine berühmte Gruppe aus einem seiner grossen Gemälde zu kopiren, was er noch keinem seiner Schüler erlaubt hatte. Es waren reiche glückliche Tage welche Therese dort verlebte, rastlos arbeitend und sich vorbereitend zu noch strengren Fleiss; so waren 3. Jahre vergangen statt eines was sie hatte in Paris verleben wollen. Aber auch harte Schicksalsschläge hatten sie getroffen – ihr sehr geliebter Vater, der sich bei der Schlacht von Jena rühmlich ausgezeichnet hatte, starb kurz darauf am Nervenfieber[1317], und ihre gute Mutter verlor durch Fallen der Papiere in Wien und Schweden, den grössten Theil ihres Vermögens. Therese fühlte sich nicht gebeugt dadurch, sondern nur um so berechtigter nun ganz als Künstlerin aufzutreten, was sie von Kindheit an, so ernstlich war. Die Rückreise musste nun angetreten werden[1318], und sie fieng an von Strasburg aus die Mittel dazu durch musikalische Soireen zu erwerben, hier kam ihr ein angebornes entschiednes Talent zur Deklamaion sehr zu statten, sie brauchte keine Sänger und es sprach überall sehr an. Zwar war sie noch keinesweges in der Musik ernstlich dazu vorbereitet, da sie ihre Zeit noch weit mehr der Malerey gewidmet hatte, indess man nahm sie überall sehr günstig auf, und sie erndtete reichen Nutzen und wohlwollende Freunde, und verkaufte einige ihrer Gemälde, nur im Innern fühlte sie dass sie dies Virtuosenleben nicht fortsetzen könne, theils weil der Karakter ihrer Mutter gar nicht dazu passte, theils weil sie sich nach ernsterer Arbeit sehnte, und immer noch hoffte Unterstützung zu ihrem eigentlichen Lebensplan zu finden. Sie konnte es kaum erwarten in ihre heissgeliebte Heimat zurückzukehren. Hier fand sie wohl treue Freunde, aber alle ihre Hoffnungen wurden schrecklich enttäuscht. Hier dachte man nur an Krieg und Politik, alles andere hiess Träumerey! – Sie arbeitete nun wieder sehr fleissig auf der Gallerie; die Freundschaft des edelen trefflichen Künstlers Gerhard von Kügelgen[1319], war ihr einziger Trost, er rieth ihr als Freund und erlaubte ihr oft seine schönsten Werke zu wiederholen. Sie malte hier eine Sammlung von 24. grossen Gemälden für einen Fürsten Jablonowsky in Pohlen, und eine kleinere für Hofrath Osiander in Göttingen. Für ihre Pläne sprach niemand, sie hatte keine männlichen Verwandten, keinen Freund der durch die Presse sie bekannt gemacht hätte! Die Unterstützung einer Regierung hätte sie durchaus bedurft, aber ihre Forderungen und Wünsche waren sehr mässig, nur die Kosten der vielen Reisen konnte sie nicht bestreiten und die Empfehlungen waren auch nöthig um in den verschiednen Gallerien die unentbehrlichen Erleichterungen gewährt zu bekommen. Es machte ihr jahrelang tiefen

---

1316 Fresko: Wandmalerei auf feuchtem Kalkputz.

1317 Oberstleutnant Julius Heinrich aus dem Winckel starb am 17. 10. 1806.

1318 Nach mehreren Verzögerungen traten Mutter und Tochter im Herbst 1808 die Heimreise nach Deutschland an.

1319 Der Dresdener Freund und Maler Gerhard von Kügelgen (1772–1820).

Schmerz, da sie Kraft und Fähigkeit dazu so lebendig in sich fühlte! nun musste sie oft die beliebten Meisterwerke der Gallerie immer wiederholen! Sie malte eine sehr gelungne Kopie der berühmten Nacht des Coreggio[1320], die sie auch zweimal wiederholte. Von einem Kunstfreund, Herrn Novello in England bekam sie viele Bestellungen und malte 54. Gemälde für seine Gallerie bei Manchester. Da sie sich nun ganz ergeben hatte in die Entsagung ihres Lieblingsplanes, hieng sie mit verdoppelter Liebe an ihrem reizenden kleinen Haus, und widmete sich immer mehr dem Unterricht geben in Musik sowohl als Sprachen, wozu sie von jeher viel Talent und Liebe hatte; sie sucht in jungen Personen die Liebe zum Fleiss zu wecken die sie zeitlebens so sehr beglückte. Im Spiel der Harfe ist sie sehr fleissig und hat kürzlich noch einen ausgezeichneten Schüler gebildet, August Tombo[1321], der jetzt nach Moskau engagirt wurde und sich hoffentlich bald einen Künstlerruf erwerben wird. Ausser der Musik ist ihr liebstes geselliges Vergnügen, vorzulesen, besonders dramatische Werke, wozu sich immer gern ein Kreis von Freunden und Zuhörern versammelt.

Therese selbst ist seit ihrer Rückkehr ins Vaterland nie öffentlich als Harfnerin aufgetreten; sie zog mehrere brave Schülerinnen welche in der Königl: Kapelle spielten, sie selbst spielte, als hier noch italiänische Oper war, ein ganzes Jahr im Orchester, weil ihre Schülerin erkrankt war. Sie ist die einzige bedeutende Lehrerin des herrlichen Instrumentes in Deutschland. In ihrem Hause ladet sie oft befreundete Kreise wahrer Kunstfreunde ein, zu musikalischen Matinéen, wo man das Neueste was für die Pedalharfe sowohl mit als ohne Begleitung anderer Instrumente komponirt wird, zu hören bekommt, weil sie befreundet ist mit den berühmtesten Künstlern in England, und diese ihr ihre neuen Werke immer schon im Manuskript senden.

1.2 Die Biografie der Josephine Müllner-Gollenhofer[1322]

Frau Josephine Müllner, **verehelichte Gollenhoffer,** k. k. Hofharfenmeisterin und Kammer Virtuosin ist eine Bürgerstochter von Wien. Nachdem ihre Eltern schon mehrere Jahre einen Sohn hatten, wünschte sich ihr Vater noch ein Kind, und zwar ein Mädchen welches einst Harfen spielen sollte. Er kaufte zu diesem Entzwecke wirklich eine Harfe, noch lange Zeit vorher, als er durch seine Frau überzeugt wurde, daß sein erster Wunsch erfüllt werden würde. Dann aber wettete er mit einen guten Freund um einen Eimer Bier, daß es gewiß ein Mädchen seyn werde: Er

---

1320 Der den berühmtesten Werken des oberital. Malers Antonio Allegri da Coreggio, 1489–1534 (vorwiegend in Parma tätig), gehört die *Heilige Nacht* (Dresdener Altarbild).

1321 August Tombo entwickelte sich wirklich zu einem bedeutenden Konzertharfenisten. Er trat u. a. bei den 1. Bayreuther Festspielen auf und war später der Klavierlehrer Richard Strauß'. Strittmatter, S. 277.

1322 Sammlung handschriftlicher Biografien, in: AGWM.

gewann die Wette, und das Mädchen wurde nicht ganz sieben Jahre alt[1323], als ein Zufall ihn wieder auf die schon halb vergessene Idee mit der Harfe brachte. Er besaß ein kleines Haus mit einem Gärtchen auf der Schottenbastey; da miethete eine Wittwe die Gartenwohnung, welche die Harfe ohne musikalisch zu seyn, spielte. Die kleine Pepi war wie vom Blitz gerührt, so oft sie die Harfe hörte, sie entschlüpfte ihren Eltern heimlich, um nur eine Saite von der Harfe berühren zu können. Und da diese Frau die Harfe nicht stimmen konnte, so probirte die Kleine so lange, bis sie die Harfe ziemlich rein stimmen konnte. Diess machte dieser Frau eine so große Freude, daß sie ihr ihre ganze Meisterschaft, welche in 27 Stückchen bestand, lehrte, womit das Kind ihre Eltern einst freudig überraschte. So oft Vater und Mutter am Abend im Gärtchen waren, mußte das Kind Harfenspielen. Diese Bastey war vormals viel mehr besucht als jetzt, und wann die Kleine spielte, so häuften sich die Zuhörer oft in sehr großer Anzahl vor dem Gärtchen. Das machte dem Vater eine so große Freude, daß er die Kleine von einem Meister ordentlich unterrichten lassen wollte; da widersetzte sich aber die Mutter gewaltig, indem sie behauptete, daß sie ihr Kind nicht in der Musik, sondern in häuslichen Arbeiten unterrichten lassen wolle, und daß schon der Sohn mit studiren und dem Geigenmeister so viel koste; kurz es unterblieb, die Kleine wurde krank, und so hatte es mit dem Unterrichte ein Ende. Kurze Zeit darauf miethete ein französischer Ballmeister die Wohung im 1ten Stocke, seine Frau war erst 16 Jahre alt, die kleine Pepi fing wieder an, bey der Wittwe die Harfe zu spielen, die Ballmeisterin auch noch halb ein Kind, war dabey entzückt, wie sie sie hörte sprang vor Freude und bath die Kleine, ihr doch die Harfe zu lernen: die Eltern lachten hirzu, und gaben ihre Einwilligung. Wie der Ballmeister nach Hause kam, bath und flehte die junge Frau ihren Mann [an] er möchte ihr doch eine Harfe kaufen, die kleine Pepi würde sie ihr lehren, der Mann lächelte und versprach ihr eine zu kaufen. Nun aber vergingen über 6 Wochen als auf einmahl die Thüre bey den Eltern der Kleinen Pepi aufging und ein Mann eine ganz mit Gold verzierte Harfe ins Zimmer brachte, der ein alter einäugiger Mann nachfolgte. Bewußtlos mit einem lauten Schrey stürzte die Kleine zur Harfe hin, entriß sie dem Manne, und fing an, darauf alle Stückchen zu spielen die sie wußte. Nur mit Mühe, und nur damit konnte man sie davon abbringen, als man ihr begreiflich machte, daß diese Harfe nicht ihr, sondern der Ballmeisterin gehöre. Der alte einäugige Mann war der brave Harfenmeister Franz [1324], welcher zwar nicht viel spielen konnte, aber gut die Musik verstand, und Unterricht im richtigen Fingersatz zu geben wußte. Dieser ehrliche Mann ging zur Mutter der Pepi und sagte ihr, sie soll ihrem Kinde doch die Harfe lehren lassen, weil ihm in seinem Leben noch kein solches Talent vorgekommen ist. Die Mutter weigerte sich im höchsten Grade dagegen, und er sagte [:] „wenn sie mich nicht bezahlen wollen, so lehre ich dieses Kind um sonst, und ich gehe nicht eher aus diesem Zimmer, bis der Vater kömmt, mit dem werde ich schon darüber sprechen.“ Der Vater kam bald hernach zu Hause,

---

[1323] Wohl 1774, denn Josepha Müllner wurde am 21. 1. 1768 getauft.

[1324] Kleine Lücke im Manuskript, der Nachname des Harfenlehrers fehlt.

und da ihn der Meister so dringend zu bereden suchte, was er heimlich selbst wünschte, und vor der Mutter verbergen wollte, so wurden beide bald einig, daß das Kind 6. Monat lernen soll. Wer war nun glücklicher als die Kleine! sie machte so große Fortschritte in diesen 6. Monaten, daß beide Eltern ihre Einwilligung zu einer noch längeren Fortsetzung ihres Unterrichts gaben, als diese verflossen waren. Nun war noch nicht ganz ein Jahr vergangen als sie das erste Concert vom Schrottenbach in der Kirche zu Gunzendorf an ihrem Namenstage[1325] bey einem großen Fest zum Erstaunen aller Anwesenden spielte. Von dieser Zeit an war fast kein großes Kirchenfest noch Haus-Academie wo sie nicht dazu geladen wurde. Sehr viele Aus- und Inländische Damen, Cavaliere und Virtuosen kamen zu ihr um sie zu hören; da standen Vater und Mutter auf der Seite und weinten Freudenthränen.

Nun hatte das Mädchen noch nicht volle 3 Jahre den Unterricht des alten [1326] als er den Eltern sagte, jetzt wäre sie so weit in der Kunst gekommen, daß er ihr nichts mehr lernen könnte, und somit endete der Unterricht. Nun studirte sie für sich sehr fleißig, und kannte kein anderes Vergnügen als Musik und ihre Harfe; nur das Einzige war ihr lästig, daß sie ihrem Vater im Gärtchen bey so vielen Zuhörern noch immer wie vorher, vorspielen mußte.

Eines Abends als sie wieder spielte, sah sie auf einmahl die Zuhörer auf die Seite tretten, und Seine Majestät der Kaiser Joseph[1327] stand vor dem Gärtchen und hörte ihr zu; nach geendigtem Spiel rief Er ihr ein bravo zu und entfernte sich. Von diesem Zeitpunkte an verdoppelte sich ihr Fleiß, sie sann Tag und Nacht wie es möglich wäre, daß sie das Glück haben könnte sich von dem Kaiser recht hören zu lassen, da er ihr schon auf eine Kleinigkeit ein bravo zugerufen hat. Nach ungefähr ein paar Jahren hernach ward ihr das große Glück zu Theil. Der Großfürst von Rußland mit seiner Gemahlin kamen nach Wien; der Kaiser Joseph veranstaltete große Feste, es wurden Sänger und Tänzer weit und breit verschrieben, und mehrere Opern vom Gluck mit Balleten vermischt sollten aufgeführt werden. Wie das Mädchen dieß alles hörte, war sie wie ausser sich, und erklärte ihren Eltern in einen feyerlichen Ton, daß sie selbst zum Kaiser Joseph gehen wolle, um Ihn zu bitten, daß sie ein großes Concert im Theater geben dürfe, wobey sie aber den Kaiser schon bitten werde, ihr zu versprechen, daß Er mit dem Großfürsten und seiner Gemahlin, und dem ganzen Hof hineinkommen werde. Die Eltern wiederriethen ihr diesen Plan, sie war aber nicht davon abzubringen; denn sie konnte nicht essen noch schlafen und würde sicher krank geworden seyn, wenn die Mutter nicht eingewilliget hätte, mit ihr zum Kaiser zu gehen.

Dieser so sehnlichst gewünschte Tag erschien den die Mutter dazu bestimmte, es war eine sehr große Kälte, und das Mädchen versetzte sich in stattlichen Putz, nur war das leichte seidene Kleidchen mit kurzen Aermeln zu der großen Kälte

---

[1325] Josephstag: 19. März.

[1326] Lücke im Manuskript, der Name fehlt.

[1327] Kaiser Joseph II., 1741–1790, Kaiser seit 1765.

nicht anpassend; Mutter und Tochter blieben nebst mehreren Leuten auf dem Kontrolorgange stehen, wie es zu dieser Zeit gewönlich war, und erwarteten den Kaiser, der aber durch 3 Stunden nicht kam, unterdessen ging ein ziemlich alter Mensch mehrere Mahl von der Stiege herunter, wo der Kaiser kommen sollte, und sah das Mädchen immer lächelnd an, das sich aber gewaltig über ihn ärgerte, weil sie glaubte, er lache sie aus, da sie so stark vor Kälte zitterte. Da kam eine alte Frau aus einer offenen Thüre und sagte: Sie möchten so gütig seyn, und mit mir da herein gehen: Die Mutter ging mit, und sie fanden diesen lächelnden Mann in dem Zimmer, welcher ihnen sogleich entgegen kam und sich entschuldigte, sie gebetten zu haben herein zu gehen; da er aber das Vergnügen habe die kleine Künstlerin zu kennen, und schon öfters gehört habe, so habe sie ihm erbarmt, da er sie so vor Kälte habe zittern sehen; sie möchten sich nur wärmen, Seine Majestät kämen diesen Morgen nicht mehr herab. Er sagte auch, ob er nicht wissen dürfe, was sie für eine Angelegenheit beim Kaiser auzubringen hätten, da sagte das Mädchen, daß sie den Kaiser wegen einen Concert bitten wolle, er lächelte und fragte ob sie dann Niemand Bekannten beim Kaiser habe; sie verneinte es, nun sagte er, daß er einen bekañten Herrn habe, der den allergnädigsten Herrn schon auf sie vorbereiten wird, wenn sie heute Nachmittags wieder kommen und eine Schrift mitbringen werde; denn ausgezeichnete Talente schätze der Kaiser sehr, sie sollen nur wieder hier herein zu ihm kommen. Ohne einen Bissen zu essen ging das Mädchen mit ihrer Mutter Nachmittag wieder in die Burg zu dem Herren / der sich Pichler[1328] nannte, und dem der Kaiser Joseph vorzüglich gewogen war. Es währte nicht lange, so sagte er, jetzt kömmt der Kaiser, stellen sie sich nur hinaus vor meine Thür; der Kaiser kam, nahm ihr die Schrift ab, fragte was sie von Ihm verlange, und sprach in den gnädigsten Ausdrücken über ihr Talent mit ihr. Sie bath Ihn wegen dem Concert und um die Gegenwart des ganzen Allerhöchsten Hofes; da fing Er zu lachen an und sagte, du bist ein närrisches Mädchen! das kann ich nicht thun, denn die Tage des Aufenthalts des Großfürsten sind schon alle mit Unterhaltungen ausgefüllt, aber du sollst dich auch vor den ganzen Hof hören lassen, das ist mein Wille; es wird die große Oper vom Gluck Orfeo und Euridice gegeben; es ist eine Harfe dabey, die sollst du spielen, und da werden wir alle, und auch das Publikum dich hören. Nur halb zufrieden mit den Willen des Kaisers ging sie mit ihrer Mutter nach Hause, aber doch höchst erfreut über die herablassende Gnade Sr Majestät. Nun fingen die Proben von Orfeo an, der Kaiser Joseph und der Erzherzog Maximilian[1329] waren sehr oft dabey, sahen ihr in die Noten wann sie spielte, und gaben ihr Ihre Zufriedenheit zu erkennen. Die Oper wurde aufgeführt, sie spielte immer dabey mit Beifall, der Großfürst reiste ab, und sie studirte fleißig fort bis zur Zeit wo sie hoffte ein Concert im Burgtheater geben zu können. Sie ging also zum Kaiser, und bath

---

1328 Vermutlich der Schwiegervater oder jemand aus der Familie des Mannes der Schriftstellerin und Musikliebhaberin Karoline Pichler, geb. Greiner (1769–1843), deren Mann ein angesehener Staatsbeamter war. Reichardt, S. 154–155.

1329 Gemeint ist wohl Erzherzog Maximilian Franz (1756–1801).

Ihn um die Erlaubniß dazu, und zugleich um seine Allerhöchste Gegenwart; Er versprach gewiß zu kommen, und war sehr gnädig mit ihr. Wie sie die Bittschrift mit der Erlaubniß zurück bekam, fand sie den Wochentag den sie gewählt hatte ausgestrichen, und den Feyertag in der Fasten dafür angesetzt. Der Tag des Concerts kam, Kaiser Joseph wohnte bey, und schickte ihr 24. Stück Dukaten, das Publikum rief sie nochmal am Ende zum regediren heraus, und sie war glücklicher als jemand in der Welt. Mehrere hohe Damen wünschten von ihr Lection zu nehmen, und sie unterzog sich ihren Willen obschon sie noch nicht 12 Jahre alt war. Nun war sie sehr beschäftigt, sie spielte öfters im Theater wenn etwas für die Harfe vorkam, gab Lectionen und studirte sehr fleißig. Sie gab hernach mehrere Concerten, spielte auch in Concerten von anderen Künstlern, und ließ nie eine Gelegenheit vergehen, bey wohlthätigen Zwecken mitzuwirken. Wie sie einst zum Kaiser für seine allerhöchste Gegenwart sich bedanken kam, die Er ihr immer bey ihren Concerten schenkte, sagte Er ihr „es ist Schade, daß du keine Pedal-Harfe hast; es hat dir ja Fürst L: eine versprochen ["]: sie sagte ja, versprochen hat er mir eine – „aber nicht Wort gehalten? Ich werde dir eine schenken ("): – nun konnte sie nicht eine Silbe mehr hervor bringen, es entstürzten ihr Thränen aus den Augen, und es glänzte selbst eine Thräne in des gütigsten Kaisers Auge. So lange sie lebt, verehrt [sie] hiernach erhaltene Harfe als eine Reliquie ihres Glücks und als ein unschätzbares Andenken der Kaiserl: Gnade. Nach einer geraumen Zeit brachte man ihr die prächtige Pedal Harfe ins Haus, ein k:k: Kammerdiener und ein Maschinist kamen mit, um zu sehen, ob sie nicht zu klein für diese Harfe sey, um darauf spielen zu können, und um gleich eine Erhöhung auf den Pedalen anzubringen, falls sie nicht spielen könnte; sie erfand sich aber einen eigenen Sessel dazu, und gab in 14 Tagen im Theater ein Concert, wobey sie auf dieser Harfe sich hören ließ, und nicht empfand, daß ihr das Blut von den Fingern rann bis sie ausgespielt hatte. Kaiser Joseph klatschte ihr selbst Beifall zu, und schickte ihr 20 Souverain d'ors mit den Befehl, daß sie Morgen früh sammt Vater, Mutter und Bruder zu ihm kommen soll. Das Theater war gedrängt voll Menschen, und der Beifall außerordentlich. Sie ging also am anderen Tag zum Kaiser und stellte ihm ihre Eltern und Bruder vor. Erstlich drückte sich S^n Majestät sehr gnädig über ihr gestriges Spiel aus, dann sagte der Kaiser zum Vater des Mädchens: der Herr kann stolz auf seine Tochter seyn: zur Mutter sagte Er: die Frau ist zwar ziemlich alt, aber eine Reise mit der Tochter, wo ich für Bequemlichkeit sorgen werde, muß die Frau doch unternehmen; und zum Bruder sagte Er: Sie sind angestellt, können also nicht reisen, führen sie sich gut auf, ich werde weiter für sie sorgen: und du mußt reisen sagte Er zum Mädchen; du spielst mit einer außerordentlichen pravour aber der italienische Ausdruck fehlt dir noch, daher weiß ich nicht, ob ich dich nach Italien, oder nach Ausland schicken werde.[1330]

Die ganze Familie ging weinend über die ausgezeichneten Gnaden S^n Majestät

[1330] Im Jahr 1789 ließ Kaiser Joseph II. eine Konzertreise an verschiedene ital. Höfe für Josepha Müllner organisieren.

zu Hause, und das Mädchen war ausser sich vor Freude, eine musikalische Reise machen zu können. Sie componirte 14 deutsche Lieder mit Harfen acompagnement[1331], erhielt die Erlaubniß dieselben Ihro königl: Hoheit der Prinzessin Elisabeth von Würtemberg[1332], bestimmten Braut S^n Majestät des jetzt regierenden Kaisers Franz im öffentlich Druck zuzueignen, und die Gnade bey dieser Ihrer hohen Gönnerin sich hören zu lassen. Da sie schon mehrere Stücke für sich mit guten Erfolg componirt hatte; so versuchte sie ein Quarttet für Violoncello, Viola, Violin prim und second für S^n Majestät zu componiren, weil sie wußte, daß der Kaiser ein guter Violoncello spieler ist, das machte Ihm eine große Freude, und er veranstaltete ihre Abreise nach Italien, ließ ihr einen Paß ausfertigen, der sehr vortheilhaft für sie war, ließ sie an alle Gesandtschaften anempfehlen, und gab ihr selbst eigenhändige Briefe an die Ihm verwandten Höfe mit. Sie reiste im May nach Venedig ab; bey ihrer dortigen Ankunft am anderen Tag sah sie das Fest der Vermählung des Fogge mit dem Meere, und glaubte sich in einer anderen Welt. Bald nachher veranstaltete sie ein Concert im Theater san Benedetto, wobey sie mit Enthusiasmus aufgenommen wurde; sie wurde herausgerufen, und jubelnd rief das Publikum ihr zu = benedetta =. S^n Excellenz der venecianische Bothschafter in Wien Graf L: gab ihr mehrere Empfehlungsbriefe mit, wie auch einen an seine Frau. Diese Dame war so ausgezeichnet gütig, daß sie sich ohne Wissen der Künstlerin mit einer silbernen Taze zur Kasse setzte, und durch diese Auszeichnung die Einnahme vermehrte. Der Tag vor ihrer Abreise von Venedig kam ein Abgesandter von der Republik und übergab ihr eine Schrift mit dem Bedeuten, daß sie solche eine halbe Stunde vor ihrer Abreise von Vicenza den Stadt=Commandanten schicken soll. Die Mutter sprach zwar französisch, konnte aber kein Wort italienisch; die Tochter verstand zwar ein wenig beide Sprachen, konnte aber keine sprechen. Nun fingen sie beide zu weinen an, und glaubten sich gegen die Republik verfehlt zu haben: in dieser trostlosen Stimmung reisten sie den andern Morgen auf der Borca di Padua ab. Von Padua kamen sie nach Vicenza. Am frühen Morgen schickten sie ihre Bedienten zum Stadt= Commandanten und erwarten mit Zittern die Antwort desselben; gleich darauf kam der Bediente zurück, und sagte: der Herr Commandant läßt sich vielmal empfehlen, es sey ihm leid, daß er noch im Bette liege, sonst würde er selbst gekommen seyn, um die Bekanntschaft mit dieser Künstlerin zu machen, von der er schon so viel gehört hat; er läßt also eine glückliche Reise wünschen und der Husar würde höchstens in einer viertel Stund eintreffen. Die große Schrift mit dem Siegel behielt er, und schickte dafür einen kleinen Zettel. Der Husar kam daher gesprengt und sagte dem Bedienten / der ein Italiener war, aber nicht lesen und schreiben konnte; / daß er auf Kosten der Republik beide Frauen begleiten müsse, und nach seiner Ablösung diese Begleitung fortdauere bis an die kaiserl. Gränze; damit die Reisenden mit Sicherheit ihren Weg fortsetzen können. Diese Auszeichnung von ei-

---

1331 *14 deutsche Lieder mit Melodien für das Clavier oder die Pedalharfe*, Wien 1787.

1332 Elisabeth Wilhelmine von Württemberg, 1. Frau Kaiser Franz II. (I.).

nem ganzen Lande wirkte auf Mutter und Tochter gewaltig; mit gerührten Herzen trennten sie sich vom venetianischen Gebiethe, und dieser Zettel befindet sich als theures Andenken noch immer in den Händen der Künstlerin. Abends in Mailand angekommen, suchte das Mädchen am andern Tag früh ihre Empfehlungsbriefe an sehr viele hohe Herrschaften zu übergeben; sie hatte auch drey Briefe an S^{n} Exzellenz den Minister. Wie sie vorfuhr, kam der Portier, der ein deutscher war, und fragte: „sind sie nicht Mademoiselle Müllner?“ das Mädchen bejahrte es, und äusserte ihr Erstaunen, wie er ihren Namen wüßte? [„]weil S^{n} Exzellenz schon 4 oder 5 Tage nach allen Post- und Wirthshäusern schickten, um fragen zu lassen, ob Sie noch nicht hier angekommen sind, war seine Antwort, der Minister schläft noch, es wird ihm aber gleich bey seinem Erwachen gemeldet werden, daß Sie hier sind.“ Zu Mittag kam ein Läufer und sagte, S^{n} Exzellenz ließen sich empfehlen, und haben ihren Wagen und einen zweyten zur Harfe und Koffer geschickt, um in das Quartier zu fahren welches für sie schon auf den Curso gegen über dem Minister gemiethet ist. S^{n} königl. Hoheit der Erzherzog Ferdinand[1333] hatten die hohe Gnade von Monsa in die Stadt zu kommen, und bey Hof ein Concert zu veranstalten, wobey sie die Ehre hatte zu spielen, und von S^{n} Königl: selbst, seiner durchlauchtigsten Gemahlin, und allen anwesenden hohen Herrschaften als Ihre Landsmännin vorgestellt zu werden. In mehreren dutschen Augen glänzten Thränen der Freude über die gnädigst ertheilten Gnaden, die ihrer Landsmännin zu Theil wurden. Sie bekam ein prächtiges Präsent, und wie sie von Hof nach Hause fuhr eine Nachtmusik, mit Trompeten und Pauken, welche ihr die Stadt machen ließ. Sie gab auch ein Concert im Theater mit größten Beifall, und weil das Theater ausserordentlich groß war, fürchtete sie, daß man sie zu wenig hören möchte, und ließ ein großes Gerüst mitten im Partere errichten, worauf das ganze Orchester spielte; nach geendigtem Concerte bekam sie wieder eine Nachtmusik von der Stadt.

Vor ihrer Abreise von Mailand ließ ihr der Erzherzog sagen, er wünsche sie nach Parma zu schicken zu Ihrer königl. Hoheit dem Infantin von Parma Ihrer Frau Schwester[1334]; sie nahm mit größten Dank dieses ehrenvolle Anerbiethen an, und reiste nach Parma. Sie hatte das Glück eine eben so gute Aufnahme wie in Mailand und Venedig zu finden. Ihro königl: Hoheit die Infantin veranstaltete ein öffentliches Concert im Theater, wobey ihre fünf eigenen Virtuosen sich hören ließen, und der Name Rolla[1335] allein auf die übrigen schließen läßt. Die Infantin beehrte dieses Concert selbst mit Ihrer Gegenwart, was nie ausser einer ausserordentlichen Gelegenheit geschah. Das prächtige Geschenk, der große Beifall, und die reiche Einnahme sammt den interessanten Bekanntschaften mit allen Gattungen von Künstlern und anderen Menschen auf dieser Reise, bleiben in ihrem Gedächtniß

1333 Erzherzog Ferdinand (1754–1806), Herzog von Modena durch Heirat mit Maria Beatrix von Modena-Este.

1334 Maria Amalia, 1746–1804, Schwester Erzherzog Ferdinands, war mit Ferdinand, Herzog von Parma, verheiratet.

1335 Alessandro Rolla, 1757–1841, ital. Violinvirtuose.

ewig unauslöschbar. Mutter und Tochter schieden mit schweren Herzen von so vielen guten Menschen die sie da fanden, und von dem Lande, in dem sie so angenehm gelebt hatten. Nun tratt die kleine Deutsche wie man sie nannte, mit schwerem Herzen ihre Rückreise nach Wien an. Während sie auf der Reise nach Deutschland war, kam ein Brief nach Parma, worinn ihr bedeutet wurde, daß sie nach Rom, Neapel und Florenz reisen soll, welcher sie aber zu ihrem größten Schmerz nicht mehr angetroffen hat, denn sie wünschte nichts sehnlicher als diese Reise zu machen; und da sie keine Erlaubniß dazu hatte, so getraute sie sich solche nicht zu unternehmen. Sie hielt sich nirgends mehr auf als in Inspruck, wo sie ein Schreiben an Ihro königl: Hoheit Erzherzogin Elisabeth[1336] zu überreichen hatte, welche sie sehr gnädig aufgenommen hat, ihrem Spiele ungemeinen Beifall gab und sie gnädigst beschenkte. Von Inspruck reiste sie gerade nach Wien, traf aber zu ihrem größten Schmerz den Kaiser Joseph sehr krank und leidend an. Sie sah ihre schönsten Aussichten und Hoffnungen zu Grabe schwinden, und weinte Thränen des bittersten Schmerzes. Sie gab im Advent darauf ein Concert im Theater, und es wird ihr ewig unvergeßlich die Aufnahme und ihr Beifall bleiben, den ihr ihre Landsleute zollten. –

Im Februar darauf starb ihr großmüthiger Wohlthäter und die Erzherzogin Elisabeth – Friede und Segen ihrer Asche!

Sie kam auf den Gedanken eine deutsche Opera zu schreiben, und da ihr ein Buch nach ihrem Sinn mangelte, unternahm sie unterstützt von mehreren Freunden eines zu schreiben, und die Musik dazu zu componiren, wozu sie nebst ihren vielen Geschäften drey volle Jahre brauchte. Der Titel der Opera ist: „ihr heimliche[r] Bund“. Sie überreichte solche späterhin Ihro Majestät der Kaiserin Maria Theresia[1337], zweyten Gemahlin Kaisers Franz, welche dieselbe sehr gnädig aufnahm. Nachdem Kaiser Leopold[1338] hier in Wien zugekommen war, wurde dieser Künstlerin die hohe Gnade zu Theil beide königl: Hoheiten die Erzherzogin Mariana, nachherige Aebtissin von Prag[1339], und die Erzherzogin Clementine, nachherige Gemahlin S^{n} königl: Hoheit des Kronprinzen beider Sicilien[1340] auf der Harfe zu unterrichten. Und da sich S^{n} Majestät der Kaiser Franz zum zweitenmal vermählte, genoß sie die hohe Gnade auch Meisterin der Kaiserin Maria Theres[1341] schon als Erzherzogin zu seyn, und so lange diese lebte es zu bleiben. Sie

---

1336 Elisabeth, 1743–1808, Schwester Kaiser Joseph II., war Äbtissin in Innsbruck.

1337 Maria Theresia von Sizilien.

1338 Kaiser Leopold II., 1747–1792, Bruder Joseph II., regierte von 1790–1792.

1339 Erzherzogin Maria Anna (1738–1789), eine Schwester Leopold II., galt als musikalisch. Ihre Begabung wurde als Kind angeblich sehr gefördert. Nach dem Tode ihres Vaters Franz Stephan im Jahr 1765 wurde der noch Unverheirateten die Leitung des adeligen Damenstifts in Prag übertragen. Maria Anna trat diese Stellung allerdings nie an, sondern entschied sich, ihren Wohnsitz nach Klagenfurt zu verlegen.

1340 Klementine, 1777–1801, Tochter Leopold II., war durch Heirat mit Franz I. Königin beider Sizilien.

1341 Maria Theresia von Sizilien, s. o.

spielte bey verschiedenen Festen bey Hofe und im Theater, gab häufig Lectionen, componirte sich Fantasien, Variationen und sehr viele andere Sachen, womit sie sich den größten Beifall erwarb.

Nach Kaiser Leopolds Tod[1342] war ihr heisester Wunsch nochmal eine Reise nach Deutschland zu unternehmen, und sie führte ihn einige Jahre später auch aus. Sie reiste mit ihrer Mutter von Wien nach Brünn, wohin sie von der Fürstin S: zu kommen eingeladen war. Nach einem kurzen Aufenthalte bey der Fürstin reiste sie nach Prag, gab daselbst zwey öffentliche Concerte, spielte bey vielen Haus= Academien, und was ihr die größte Freude machte, bey der großen Feierlichkeit, welche die Prager Universiteet im Convict=Saale bey Gelegenheit der Ankunft des Erzherzogs Carl[1343] gab. Die Frau Gräfin T: in Wien war so gütig ihr Ihr Haus in Prag während ihres dortigen Aufenthaltes ganz zu überlassen. Sie hatte so viele Empfehlungs=Schreiben von Wien aus in alle Städte, wohin sie zu reisen sich vorgenommen hatte, worunter sehr viele nach Prag sich befanden; war von Jedermann geliebt und geschätzt der sie kannte, und glaubte von ihren Anverwandten zu scheiden, als sie sich von dieser Stadt trennen mußte. Sie bekam sehr viele Andenken und Präsente, Beifall und Geld in Prag. Von Prag ging ihr Weg nach Dresden; sie hatte fast an die ganze Noblesse, an die Banquiers und Kaufleute Briefe, wie auch mehrere an den Kapellmeister Naumann[1344] überbracht. Sie war vorgefahren bey Letzterem, er war aber nicht zu Hause; nach ein paar Tagen kam er selbst zu ihr, und machte einen Höflichkeits Besuch. Offenheit und Fröhlichkeit sind Hauptzüge ihres Caracters; sie empfieng ihn mit Achtung, machte aber wenig Complimente mit ihm, und sagte: Herr Kapellmeister, wenn sie wollen, so werde ich Ihnen etwas vorspielen; das gefiel ihm, er bath sie darum, und sie spielte eine Fantasie. So taub er war, so hörte er doch die leisesten Töne. Er war entzückt von ihrem Spiele, und sagte; ich finde mich verpflichtet Ihnen ein offenherziges Bekenntnis abzulegen. „Wie ich letztens nach Hause kam und Ihre Briefe fand, wurde ich sehr unwillig darüber, und sagte: wie mich doch diese Menschen mit einer dummen Harfe martern können; jedoch die sie mir empfehlen sind zu bedeutend, ich muß doch einmal hingehen und meine Ohren sequiren[1345] lassen. Jetzt gehe ich aber gleich zum Churfürsten, werde Ihm sagen was ich gehört habe, und allen Menschen werde ich sagen, daß Nauman nicht wußte was eine Harfe ist.“ Am andern Tag kamen häufige Einladungen zum Frühstücken, Mittag= und Nachtmählen, und sie wurde in so viele Häuser geladen, daß sie immer 14 Tage voraus es wissen mußte, um die Einladung annehmen zu können. Sie spielte nirgends bevor sie bey Hofe gespielt hatte, als bey S^n Exzellenz dem Grafen M:

1342 1792.

1343 Erzherzog Karl, 1771–1847, Hofkriegspräsident, Bruder der beiden Erzherzoginnen Maria Anna und Klementine.

1344 Johann Gottlieb Naumann, 1741–1801. Die Reise muss also zwischen 1792 und 1801 stattgefunden haben, vermutlich 1797–1798 (s. u.).

1345 Von Lateinisch sequor: begleiten, zuteil werden lassen, also: es mir anhören.

ersten Minister in Dresden. Graf und Gräfin nahmen sie so gütig auf, sie hatte das Glück im Zirkel dieser liebenswürdigen Familie so viele angenehme Tage und Stunden durchzuleben, welche ihr ewig unvergeßlich sind. Nun bekam sie Nachricht welchen Tag sie bey Hofe spielen sollte; der Kapellmeister Schuster[1346] holte sie mit einen Hofwagen ab, und Graf M: erwartete sie im Vorsaale und fürhte sie S^n^ Durchlaucht dem Churfürsten von Sachsen auf. Sie wurde überaus gnädig empfangen, S^n^ Durchlaucht reichten ihr die Hand zum Kuß, wie auch dessen durchlauchtigste Gemahlin und Prinzessin Tochter; sie war so glücklich deren hohen Beifall zu erhalten und reichlich beschenkt zu werden. Sie gab ein Concert im Hotel de Bologne, welches die Menge Menschen nicht fassen konnte, welche sie zu hören wünschten, und der Beifall ließ nichts zu wünschen übrig. Diesem Concert folgte ein zweytes, welches aber so ausfiel als das erste. Kapellmeister Nauman, der sie nun Tochter nannte und sie ihn Vater, gab eine große Probe von seinem neu componirten Oratorium, betitelt,: Die Pilgerin am Grabe Christi[1347]. Die Hofkapelle, die berühmteste in Deutschland zu dieser Zeit, führte dieses Oratorium unter der Leitung des Kapellmeisters Nauman bey dem damaligen Hofmusik=Grafen Bose auf; Mademoiselle Müllner war dazu geladen, sie war entzückt über die Schönheit der Composition und Ausführung, doch war ein Chor dabey der ihr vorzüglich gefiel. Der gute Nauman setzten diesen Chor sogleich auf 4. Singstimmen mit Harfen 2 Klarinet, 2 Fagot und 2 Horn accompagnement, und schickte ihr denselben mit der Unterschrift, „Meiner schätzbaren verehrungswürdigen Freundin der unvergleichlichen Harfnerin D^lle^ Müllner gewidmet vom Verfasser N:“ Die Hofkapelle hatte die Gefälligkeit in allen ihren Concerten unentgeldlich zu spielen, und schenkte ihr mit Feyerlichkeit eine lange goldene Kette zum Andenken. Sie blieb lange in Dresden, und so lange sie lebt wird ihr all das Gute unvergeßlich bleiben was sie dort empfieng; wie auch die guten herrlichen Menschen mit denen sie so glückliche Stunden verlebte; Heil und Segen der Asche Naumans!

Von unvergeßlichen Freunden mehrere Stunden weit begleitet, reiste sie nach Leipzig, wo so eben die große Messe war; empfohlen an die ersten Häuser daselbst, wurde sie überall mit offenen Armen empfangen und lebte wie im Kreise ihrer Familie. Sie gab ein Concer, dem ohne ihr wissen der jetzige Großherzog von Wiemar beywohnte; Beifall und Einnahme blieben sich wie in andern Orten gleich. Des andern Morgens kam Hr F. erster Banquier in Leipzig zu ihr, sagt ihr tausend verbindliche Sachen über ihr gestriges Spiel im Concert, und richtete die Frage an sie, ob sie sich nicht entschließen könnte, Morgen früh auf Kosten des Herzogs von Weimar nach Weimar abzureisen, um Sonntags die Herzogin im Concert bey Hofe zu überraschen? diesen Antrag ihr zu machen, hätte er den Auftrag vom Herzog selbst. Sie nahm diese große Ehre mit Vergnügen an, packte geschwinde ein, nahm den zärtlichsten Abschied von allen ihren unvergeßlichen Freunden, reis-

---

1346 Joseph Schuster, 1748–1812, seit 1772 kurfürstlicher Kapellmeister in Dresden.

1347 Wahrscheinlich ist das Oratorium *I pellegrini al Sepolcro*, UA Dresden 1798, gemeint. Demzufolge dürfte sich Josepha Müllner 1798 in Dresden aufgehalten haben.

te nach Weimar, wohin der Herzog an eben denselben Tag auch abfuhr. Sonntags Nachmittag holte sie D^{elle} F: erste Hofsängerin ins Concert ab; beim Eintretten in dem Concertsale erblickte sie gleich der Herzog, nahm sie bey der Hand, und stellte sie öffentlich Ihro Durchlaucht der Herzogin und dem ganzen Hofe als die berühmte Melle Müllner vor. Sie wurde sehr gnädig von dieser hohen Frau empfangen, und nach ihrem Spiele wurde ihr der nehmliche ungetheilte Beifall zu Theil, den sie sich aller Orten erworben hat. S^{n} Durchlaucht hatte die Gnade sie zu einem großen Frühstück im Parke ohne Harfe einzuladen, und die Frau Herzogin Mutter zu einem Souppé, wo ihr das unvergeßliche Glück zu Theil wurde, an der Seite des unsterblichen Göthe zu sitzen, und ihn zu bewundern. Sie blieb bey drey Wochen in Weimar, dann reiste sie reich beschenkt und vergnügt über die mit so großen merkürdigen Männern und Frauen gemachte Bekanntschaften nach Gotha ab. Sie gab ein Concert mit Beifall, machte für ihren kurzen Aufenthalt interessante Bekanntschaften, und reiste über Dessau, wo sie sich nicht aufhielt nach Frankfurth am Mayn; wohin sie durch mehrere Briefe eingeladen war; sie stieg in Offenbach, eine Stunde von Frankfurth bey Kaufmann Bernhart ab, der ihr in seinem eignes erbauten Musikhause ein Quartier gab. Nie wird sie die gute Aufnahme von so vielen großen Künstlern vergessen, die sie da fand. Es war ein großer Saal zur Musik bestimmt, in dem jeder Künstler sein Instrument unter seinen Sitz eingesperrt hatte; auf einen Ruf kamen sie zusammen, und in einigen Minuten fieng eine Musik mit Trompeten und Pauken an. Sie wünschte ein Concert in Frankfurth am Mayn zu geben, und hatte an alle großen Banquiers=Häuser Briefe abgegeben; es wurde eine Schrift beim großen Rath eingereicht wegen der Erlaubnis zum Concert, die erfolgte, aber der Ausdruck Suplicantin[1348] war ihr neu und unerträglich, obwohl es dort der Gang des alten Rechts nicht anders erlaubt. Sie schwor in Frankfurth kein Concert zu geben und machte Anstalt zu ihrer Abreise; aber Kaufmann Bernhart lächelte und sagte: „nun so wollen wir den Frankfurthern zeigen, daß wir auch hier ein Concert geben können.“ Er veranstaltete ein prächtiges Concert; 2 berühmte italienische Sängerinnen und ein Sänger waren eben angekommen, und sangen in diesem Concert; Herr Fränzl der allgemein bewunderte Violinspieler und Director des Bernhartischen Orchesters spielte ein Concert, und Melle Müllner spielte auch ein Concert, und zwar: eine Fantasie und der Chor von Nauman welchen Er ihr auf vier Singstimmen, Harfe u. Blas=Instrumente selbst gesetzt hat. Diese Academie hatte so viel anzügliches, daß Nachmittag die ganze Strasse von Frankfurth bis Offenbach mit Wägen und Fußgehern bedeckt war, und alles ins Concert strömmte. S^{n} Königliche Hoheit der Erzherzog Maximilian Churfürst von Kölln, S^{n} Durchlaucht Fürst von Isenburg und andere hohe Personen mehr, beehrten dieses Concert mit Ihrer Gegenwart und Beifall. Reichlich belohnt nahm sie rührend Abschied von all den guten Menschen die sie kannte, und reiste von vielen noch bis Hanau begleitet, nach Berlin zur Huldigung S^{n} jetzt

[1348] Supplikantin: eine Bittstellerin.

regierenden Majestät des Königs von Preußen. Kapellmeister Himel[1349] am Königl: Hofe war ein Zögling des unsterblichen Neuman. Letzterer schrieb Ihm, er soll die Müllner als seine Schwester empfangen; daher machte Himel schon vor ihrer Ankunft die besten Anstalten zu ihren Empfang. Sie sah die feyerliche Huldigung S^{n} Majestät des Königs[1350] und hatte die Ehre von S^{n} Majestät den großen Opernsaal in den ersten Tagen nach der Huldigung zu einer Academie zu erhalten, welch gleicher Ehre sich vor ihr nur der unsterbliche Mozart zu rühmen hatte. Kapellmeister Himel führte sie Ihro königl: Hoheit der damaligen Wittwe des Prinzen Louis von Preußen, jetzigen Herzogin von Cumperland auf, einer Schwester der Königin von Preußen schön wie ein Engel, und gut wie eine Taube. Melle Müllner hatte die Ehre, noch vor ihrem Concerte dieser liebenswürdigen Prinzessin Unterricht auf der Harfe zu geben. Kapellmeister Himel übernahm die Veranstaltung ihres Concerts und verzoh seine Reise nach Peterspurg[1351] bis zur Stunde des Concerts, blätterte ihr selbst die Noten dabey um, und stieg dann von da alsogleich in den Reise=Wagen der ihn schon vor der Thür erwartete. Von Menge der Menschen konnte sie selbst nur mit vieler Mühe in den Saal kommen, und die Allerhöchste Gegenwart des ganzen Hofes bis auf die Königin, welche in den Wochen lag: / sammt der großen Anzahl fremder Herzoge und Prinzen, die wegen der Huldigung anwesend waren, gaben diesem Concert einen Glanz und eine Würde, welche durch den allgemein rauschenden Beifall erhöht wurde. Es wurde ihr auch gleich nach dem Concert die Gnade zu Theil bey Hofe von S^{n} Majestäten und allen fremden hohen Anwesenden sich zu produziren; S^{n} Durchlaucht der Herzog von Wiemar hatte selbst die Gnade sie der Königin vorzustellen, die sie mit herablassender Güte und Freundlichkeit empfing, welche mit Ihrer außerordentlichen Schönheit und Ihrem Verstande genau in Verbindung stand. Der König und die Königin gingen bald darauf mit mehreren hohen Anwesenden nach Charlottenburg, und die Prinzessinen Louise und Oranien[1352] nach Schönhausen auch mit mehreren fremden hohen Personen. Mademoiselle Müllner zog auch nach Schönhausen, und setzte ihren Unterricht bey der Prinzessin bey drey Monate fort, bis der ganze Hof nach Potzdam zur Revue ging.

Einen Tag später reiste sie und ihre Mutter auch nach Potzdam, wohin sie zur Beurlaubung bestimmt war, wurde königlich beschenkt und tratt mit zufriedenem Herzen ihre Rückreise nach Wien wieder über Dresden und Prag an; weil sie ihren Freunden in beiden Städten versprochen hatte, sie nochmals zu sehen. Sie

---

1349 Friedrich Heinrich Himmel, 1765–1814, hatte laut eigenen Aussagen fünf Jahre bei Johann Gottlieb Naumann in Dresden studiert.

1350 Die Huldigung des neuen Königs Friedrich Wilhelm III. (1780–1840) und seiner Frau Luise von Mecklenburg-Strelitz (1776–1810) fand am 6. 7. 1798 statt.

1351 Die Reise begann vermutlich noch im Juli 1798.

1352 Das Fürstentum Oranien gehörte seit dem Frieden von Utrecht 1713 zu Frankreich, das Recht zur Führung des Titels eines Fürsten von Oranien oblag allerdings dem Hause Nassau-Diez (heutiges holländisches Königshaus).

gab in beiden Städten nochmals Concerten und eilte sich nach Wien zu kommen, weil ihre Abwesenheit schon über 14. Monate gedauert hatte. Der Freyherr v. Braun hatte schon öfters nach ihr fragen lassen, weil seine Frau Gemahlin von ihr auf der Harfe unterrichtet seyn wollte. Nun war sie so glücklich in diesem menschenfreundlichen Hause so gut aufgenommen zu werden, und so viel gutes zu genießen, daß sie so lange sie leben wird, mit dankbarem Herzen und größter Anhänglichkeit sich dessen erinnern werde. Baron Braun stellte sie bey den Theatern als Virtuosin vor und sie versah diese Stelle, wie sie sich schmeicheln darf, zur allgemeinen Zufriedenheit des Publicums durch 12 Jahre.

Es wurde ihr auch die Gnade zu Theil, Ihro kais: Hoheit die Großfürstin von Rußland, Gemahlin S^n^ kais: Hoheit des Erzherzogs Paladin von Ungarn[1353] während Ihres Aufenthaltes in Wien auf der Harfe, die Sie ehe schon spielte, weiter zu unterrichten. Was sie hier in Wien wirkte, wissen ihre älteren Landsleute alle; was sie für sich componirte, behält sie so lange sie lebt, für sich. Es ward ihr auch die Gnade zu Theil Ihro kais: Hoheit die Erzherzogin Marie[1354] Clementine[1355] noch unvermählt auf der Harfe zu unterrichten, welche meistens bey Ihrer Anwesenheit in Wien als Prinzessin Salerno diesen Unterricht fortsetzt; was die Müllner unendlich glücklich macht, weil sie diese hohe Frau wie einen Engel sammt Ihrer kleinen Prinzesin liebt und verehrt. Nun sind es achtzehen Jahre, daß sich Melle Müllner verehelicht hatte, ihr Mann heißt Gollenhoffer[1356] und ist so glücklich, bey Hofe angestellt zu seyn[1357]. Sie leben beide glücklich und vergnügt zusammen, und suchen in sich selbst ihre Zufriedenheit. S^n^ Majestät hatte bald nach ihrer Ankunft in Wien die hohe Gnade, sie zur k.k. Hofharfenmeisterin und Kammer Virtuosin zu erheben, und ihr später allergnädigst eine Pension zu ertheilen; welche allerhöchste Gnade ihr nun den Vortheil gewährt, daß sie mit Ruhe ihren späteren Jahren entgegen sehen kann.

1.3 Die Autobiografie der Sophia Häßler, geb. Kiel[1358]

Um den öfteren Anforderungen meiner Enkel und Urenkel zu genügen, überlegte ich mir, es sei am besten, ihnen von Anbeginn meines Lebens mitzuteilen, was mir

---

1353 Alexandra von Russland, die 1. Frau von Erzherzog Josef, Palatin von Ungarn.

1354 Wort von anderer Hand ergänzt.

1355 Klementine, 1798–1881, Tochter von Franz II. (I.), verheiratet mit Leopold, Prinz von Salerno.

1356 Die Hochzeit mit dem Leutnant, späteren Adjunkt des Hofmobilien-Verwalters Georg Gollenhofer (1780–1847) fand 1808 statt. Die Biografie dürfte demnach 1826 verfasst worden sein.

1357 Josepha Müllner-Gollenhofer war von 1811–1823 k. k. Harfenmeisterin und von 1824–1841 Harfenmeisterin der Hofkapelle.

1358 Sophia Häßler, *Lebensbericht*, Stadtarchiv Erfurt, Signatur 5/350-N2.

mein Gedächtnis noch überliefern kann. Dann mögen sie nach meinem Tode in langweiligen Winterabenden es sich vorlesen oder einer dem anderen erzählen.

Von meinem Stammbaum weiss ich nicht weiter als bis auf die Grosseltern zu berichten; nur so viel hörte ich oft von meinem Vater[1359], dass die früheren Ahnherren Pfarrer oder Gold- und Silberarbeiter gewesen. Mein Urgrossvater war Diakonus in Waltershausen. Auch mein Grossvater Jacob Kiel hatte schon als Knabe einen sehr religiösen Sinn und grosse Neigung zum geistlichen Stand gezeigt, und es war beschlossen, Jakob sollte studieren, um ein Pfarrer zu werden. Als er das 14. Jahr erreicht, überfällt das kleine Städtchen Waltershausen eine schauderhafte Epidemie, die nicht nur ganze Familien auf das Krankenbett, sondern auch dem Tod in die Arme wirft. Auch die Eltern und Geschwister meines Grossvaters wurden nicht verschont; er war der Letzte, der der Krankheit verfiel, und wie er wieder zur Besinnung kam, waren Vater, Mutter und 5 Geschwister begraben und er hatte das Gehör ganz und gar verloren. Der Vormund brachte ihn in eine Lehre bei einem Silberarbeiter.

Als der Lehr- und Gesellenstand in allen Formen beendigt war, etablierte er sich in Arnstadt und heiratete eine geborene Schudorf (?); diese Familie zählte immer bedeutende sich auszeichnende Personen, und noch jetzt leben in Gotha Nachkömmlinge in dieser Qualität. Meines Grossvaters Ehe wurde mit 2 Kindern gesegnet: mein Vater und eine Tochter; seine Frau wurde nicht alt, und die Tochter blieb, nachdem sie sich verheiratet, bei ihm. Dieser konnte er sehr viel an dem Mund absehen, wenn sie sprach, und wo das nicht ausreichte, lag beständig ein Täfelchen zur Hand, durch das man sich gegenseitig verständigte. Da das Kirchengehen seinem Geist nicht Nahrung geben konnte, schrieb er selbst in freien Stunden und Sonntags Predigten auf alle Sonn- und Festtage, deren er ganze Bücher voll hinterlassen. Er war ein guter, tüchtiger Arbeiter geworden, und sonach hatte er immer so viel zu tun, dass er oft noch einen Gehilfen beschäftigen konnte, und dass ihn sein Geschäft ernährte.

Mein Vater hatte zwar bei ihm gelernt, aber die Silberarbeit genügte ihm nicht; er wollte Steine fassen lernen und feinere künstlichere Sachen machen. Daher ging er nach beendigter Lehrzeit nach Dresden zu einem Juwelier in Condition. Wenn man meinen Vater entzückt sehen wollte, musste man das Gespräch auf jene Zeiten lenken; dort hatte er die schönsten Tage seines Lebens verlebt, und was sein Glück erhöhte, war, dass er in Meissen einen Vetter fand, auch ein Prediger, durch Verheiratung mit der Schudorfischen Familie verwandt; dieser Mann hiess Erbstein, die Nachkömmlinge dieser Familie leben noch jetzt in Dresden. Als nun auch dieser Kursus beendigt war, nahm er mit schwerem Herzen von dem schönen Dresden und, was am wehesten tat, von dem Vetter Erbstein, wo es ihm immer so wohl gegangen, Abschied und kam hierher nach Erfurt, um eine neue Condition zu suchen, die er auch bald bei dem Gold- und Silberarbeiter Diener auf dem Ententeiche fand. Herr Diener hatte einen Sohn und zwei Töchter; der Sohn lernte dasselbe Geschäft

[1359] Johann Gottlieb Kiel, 1733–1811, Goldschmied und Hofjuwelier.

bei dem Vater, und ein Missgeschick, dass beide Beine wie ein – [1360] gewachsen waren, verhinderte ihn, seine Kenntnisse und Geschicklichkeiten im Auslande zu erweitern. Die Töchter waren von der Mutter wirtschaftlich und gut erzogen; beide waren hübsch; doch die Aelteste Marie konnte für eine Schönheit gelten. Herr Diener lernte meinen Vater als einen ordentlichen geschickten Mann kennen und hatte, nachdem er ein Jahr bei ihm gearbeitet, nichts dawider, dass mein Vater die älteste Tochter heiratete. Ihr erstes Logis war an der Strasse, jetzt Kaufstrasse genannt, neben dem damaligen Nutzingerschen – Laden. Das Logis war zu dem Geschäft zu beengt und dunkel, und mein Vater kaufte in der härtesten Kriegsperiode das Haus an der Neuenstrasse, was anjetzt Herrn Niedling gehört. Es hatte hohes Parterre, weshalb 7 steinerne Stufen hinauf führten, und rechts am Eingang stand ein Lindenbaum. (Ach, so oft ich darüber gehe, schmerzt es mich, den Lindenbaum nicht mehr zu sehen). Zwei Jahre nach der Verheiratung meiner Eltern erblickte ich anno 1761 den 10. November, als am Tag Martini, das Licht der Welt. Mein Grossvater erlebte die Enkel zu sehen nicht. Gram und Schreck über den grossen Verlust, welchen er bei dem grossen Brand anno – [1361] erlitten, hatten ihn dem Grabe früher zugeführt, als man hoffen durfte. Meine Grosseltern waren ganz abgebrannt, und das Haus auf dem Entenl(t)eich, was anjetzt der Seifensieder H. Liebau besitzt, hat mein Grossvater erbauen lassen. Meine Grossmutter wurde zu meiner Pate erwählt; sie hiess Barbara; diesem Namen ward meine Mutter unhold; auch liebte sie ihren eigenen, Marie, nicht, und danach bekam ich einen Namen von ihrer, meiner Mutter Schwester, und wurde Barbara Sophia getauft, zum Aergernis meiner Grossmutter, die eine grosse Vorliebe für ihren Namen hatte, und Fiekchen genannt. Der Martinstag zeichnete sich besonders dadurch aus, dass mehrere Geburtstage in unserer Familie auf diesen Tag fielen, so war z.B. eben Martini auch meiner Grossmutter Geburtstag, ebenso der Grossmutter meines Mannes; meinem Vater wurde auf den Tag von seiner zweiten Frau ein Sohn geboren, und mein lieber Schwiegersohn Eberwein in Weimar feiert auch diesen Tag als den ersten seines Daseins.

Mein Onkel Diener führte das Geschäft auf Rechnung der Mutter fort bis zu seiner Verheiratung; dann übergab es ihm die Grossmutter, zog in das obere Stockwerk und brachte ihre Zeit mit leichten weiblichen Arbeiten und Beten hin; ich war ihr Liebling. Die zweite Tochter machte eine unglückliche Heirat und nahm ein betrübtes Ende; sie hinterliess eine Tochter. Sonderbar war es, dass alle drei Kinder meiner Grossmutter jedes nur mit einem Mädchen in ihrer Ehe gesegnet wurden, wodurch der Name Diener erlosch; ein Glück, dass dadurch keine Rittergüter verloren gingen. – Bis zu meinem 5. Jahre wüsste ich kaum etwas Bemerkenswertes anzugeben. Meine Mutter hatte sich einen eigenen Erziehungsplan gemacht, der aber leider nicht ausgeführt wurde. Nach dem 5. Jahre erhielt ich einen Schüler als Hauslehrer; mein Vater kaufte ein Klavier, und ich ward nun mehrere Stunden des Tages

---

[1360] Die an manchen Stellen ausgelassenen Worte waren offenbar zum Zeitpunkt der Abschrift bereits nicht mehr zu entziffern bzw. fehlten unter den Schreibmaschinentypen.

[1361] Vgl. Fußnote 1360.

regelmässig beschäftigt. Der Kantor Weimar[1362] an der Kaufmannskirche machte sich durch Talent und Fleiss einen Namen, sodass er für den ersten Musikus galt; bei dem erhielt ich Mittwochs und Sonnabends Unterricht im Singen. Der Kanntor Wiemar hatte ein Konzert etabliert, was im Ratskeller alle Freitage Abend gehalten wurde; da nahmen jedoch nur Herren daran teil, ausgenommen 2 adelige alte Damen, und ein Fräulein meines Alters. Dieses waren ein Fräulein von Berlepsch; ihre Schwester nannte sich Frau von Mandelsloh. Diese wurde jedesmal mit viel Mühe die Treppe heraufgebracht; sie litt sehr an Gichtschmerzen und ihre [1363] waren stets mit Kissen umwickelt. Sie hatte früher an einem Hofe gelebt und vermisste die musikalischen Unterhaltungen, die sie sonst zu hören gewohnt war, weshalb sie sich in Anhörung dieses Konzerts in etwas zu entschädigen suchte, wenn es nur immer ihre Gesundheitsumstände zuliessen. Der Kantor Weimar war mit meinen Fortschritten zufrieden und fand mich bald würdig, in diesem Konzert eine Arie singen zu dürfen. Nach deren Beendigung verlangte mich Frau von Mandelsloh zu sprechen; das Ende dieses Gesprächs hiess jedesmal: „Wenn ich die Maria Theresia[1364] wäre, übergäbe ich Dich einer Singschule; aus Dir würde eine grosse Sängerin.“ Nun rief sie den Kellner Schutz und sagte: „bringen Sie der Kleinen eine Tasse Schokolade, ich bezahle es“; ich küsste der Dame die Hand, trank behaglich meine Schokolade und setzte mich wieder auf meinen Stuhl bis zu Ende des Konzerts, wo ich entweder von meinem Vater oder dem Kantor Weimar nach Hause gebracht wurde. Diese Dinge blieben sich aber so gleich, dass meine Mutter, wenn ich aus dem Konzert nach Hause kam und sie guter Laune war, mir zurief „wenn ich die Maria Theresia wär“.

Ich wurde auch zuweilen in ihre Wohnung eingeladen, um der Mieze, die in gleichem Alter mit mir war, auf dem Klavier vorzuspielen und sie zur Nacheiferung anzuregen. Statt dass man nun Kinder den Nachmittag etwas für ihren Gaumen reicht, wurde mit vielen Umständen ein Koffer aus dem nebenanstossenden Kabinett geholt, wozu sie den Schlüssel bei sich führte; ihre Schwester öffnete den Koffer, und wir wurden mit dem Anschauen von goldenen Dosen, Diamanten, Schmuckproben, kostbaren Fächern und Bijouterien[1365] aller Art regaliert. Jedes Stück wurde wieder sorgfältig eingepackt und der Koffer an seinen Platz getragen. Sie machte sich damit eine Ersparnis und eine angenehme Unterhaltung, die sie an ihre Glanzperiode erinnerte. Nach dem Anschauen wurde ich gewöhnlich entlassen und eilte dann, um ein Butterbrot von meiner Mutter zu empfangen, was ich um diese Zeit zu geniessen gewohnt war. Die Konzerte auf dem Rathaus hatten nicht nur ihren Fortgang, sondern der Kantor Weimar benützte jede Gelegenheit, mich zu

---

1362 Georg Peter Weimar (1734–1800) war seit 1762 Kantor an der Kaufmannskirche und seit 1776 Musikdirektor der Erfurter Gymnasien. Er veranstaltete die Erfurter Universitätskonzerte.

1363 Vgl. Fußnote 1360.

1364 Die österreichische Kaiserin Maria Theresia (1717–1780).

1365 Bijouterien: Schmuck.

beschäftigen. Im hiesigen Waisenhaussaale führte er den Tod Jesu von Graun[1366] auf, und ich erhielt die Sopranpartie. In der Kaufmannskirche führte er in der Fastenzeit gewöhnlich ein Oratorium in dem Hörsaal des grossen Kollegiums (zu St. Michael) auf, wo ich die Sopranstimme und eine Demoiselle Wernecke, die Tochter des Hoboisten, aber 5 Jahre älter als ich, die Altpartie bekamen. Einstmals kam der Kantor W. zu meinen Eltern und erzählte, er habe den Auftrag von dem Herrn Statthalter bekommen, eine Kantate zu komponieren; es habe sich eine preussische Prinzess anmelden lassen, die hier durch reiste, und diese sollte mit aller nur möglichen Feierlichkeit empfangen werden. An dem Eingang des Hirschgartens, nach der Statthalterei zu ward eine Nische gebaut, aus der Wein sprang; im Saal wurde offene Tafel gehalten, während dessen die Kantate aufgeführt wurde, nämlich auf der Galerie, wo jetzt der Erfurter Verein die Musik aufführt. Ich wurde also dazu eingeladen, und der Kantor Weimar lehrte mich die Solopartie singen. Ich weiss aber von der Kantate nichts mehr als die letzten Worte, die ich nach Möglichkeit betonen musste, nämlich: „soll nach Krieg und Leide (?) Lob ertönen"; ein gewaltiger Tusch mit Trompeten und Pauken war das Ende vom Liede. Nach ein paar Tagen brachte mir der Sekretär des Herrn Statthalters einen schönen Fächer nebst Dank von Seiten des Herrn, und ich hätte meine Sache recht gut gemacht. – Auch der Ratskellerwirt verfehlte nicht, meinen Eltern eine Artigkeit zu erzeigen, dafür dass sie mir erlaubten, in dem Freitagskonzert zu singen; aber wenn die Maskeraden[1367] ihren Anfang nahmen, wurde dasselbe bis zur Fastenzeit eingestellt. Herr Hostmann schickte also vor dem Beginn der Maskeraden ein Abonnement-Billet für alle Bälle, was dann von meinen Eltern gewöhnlich 2 mal benutzt wurde, und woran ich dann auch Teil nehmen durfte. Das waren aber dann auch so ziemlich die Vergnügungen alle, die mir zu teil wurden.

Meine Mutter fand es nicht für gut, mich in anderer als in ihrer Gesellschaft zu lassen, und ich hatte nie das, was man Spielkameraden nennt; auch Spielzeug hatte ich fast garnicht; mein Vater hatte mir eine Gliederpuppe von der Leipziger Messe mitgebracht; das war alles, was ich besass, und meine einzige Erholung war die Erlaubnis, Mittwochs und Sonnabends, wo ich nur wenig Unterrichtsstunden hatte, zu meiner Grossmutter, Onkel und Tante gehen zu dürfen. Dort entschädigte ich mich nach Möglichkeit; meine Grossmutter liess mir vielen Willen, kochte mir meine Lieblingsspeisen, und liess mich, wie schon gesagt, tun und treiben, was mir beliebte, und es war mir immer zu bald, wenn ich abgeholt wurde. – Ein entfernter Verwandter, der Wachtmeisterleutnant Thorwirth, der uns oft besuchte und manchen Einfluss auf meine Erziehung sich anmasste, sah wohl ein, dass die zwar wohlmeinende, aber doch zu strenge Erziehung nicht die rechte sei. Er hatte Bekanntschaft mit dem Oberstleutnant von Berstau, der das Gut, welches seine Mutter in Möbisburg besass, verwaltete. Dieser hatte noch 2 Schwestern, von denen besonders die

---

1366 Carl Heinrich Grauns Passionskantate *Der Tod Jesu* war sehr beliebt und gehörte bis weit in das 19. Jh. hinein zum Standardrepertoire der Berliner Singakademie.

1367 Die Faschingszeit.

Jüngste ein fürtreffliches Frauenzimmer war, die alle Eigenschaften besass, ein junges Wesen zu leiten. Diesem Fräulein hatte mein Vetter oft von seinem jungen Mühmchen erzählt, und sie baten ihn, mich doch einmal mitzubringen. Meine Mutter hatte nichts dagegen, dass mich der Vetter mitnehmen wollte, und eines Sonnabends wurde die Reise nach Möbisburg angetreten. Ich wurde nun nicht nur auf das Freundlichste empfangen, sondern wie mein Vetter sich zum Abmarsch rüstete, hiess es: „ach, das Kind kann nicht an einem Nachmittag den Weg zweimal machen, lassen Sie sie uns hier, morgen gehe ich mit der Kleinen nach Stedten zu Kellers; die werden sich freuen, wenn ich ihnen eine neue Bekanntschaft zuführe, besonders die Luise, die im gleichen Alter mit Fiekchen ist; sagen Sie nur der Mutter, ihre Tochter sei bei uns gut aufgehoben und etwa über 8 Tage holen Sie sie wieder ab!“ Ach, was war das für ein Freudenleben für mich! Einmal das noch unbekannte Landleben, und dies herrliche Fräulein! Die gutmütige Weise, womit sie mich zurecht wies, wenn ich etwas Ungeschicktes unternehmen wollte; ich war wie in eine andere Welt versetzt. Ich durfte das Fräulein überall hin begleiten, in die Küche, in die Milchkammer, in den Gemüsegarten; ich durfte sogar, soviel als meine kleinen noch ungeschickten Hände vermochten, hier und da etwas mit zubereiten helfen; ich sah, wie Butter und Käse zubereitet wurde, was mir alles neu war und mich interessierte.

Den Sonntag nahm das Fräulein einen Schlüssel von der Wand und sagte: „na Fiekchen, setz Deinen Hut auf, wir wollen nun weiter gehn“; ich horchte hoch auf, weil ich mir dachte, wir hätten nach Stedten vielleicht ebenso weit zu gehen als von Erfurt nach Möbisburg; als wir am Ende des Baumgartens waren, floss die Gera in ihrem Bette vor uns; über diese führte ein Steg, an dessen Ende sich eine verschlossene Tür befand; das Fräulein öffnete die Tür, ich war wie bezaubert; eine schöne grosse Wiese breitete sich hier aus, an deren Ende das Schloss des von Kellerschen Gutes sich erhob; nach wenigen Schritten betraten wir die Hausflur, wo wir bald von den 5 Fräuleins und ihrer französischen Gouvernante umringt und auf das freundlichste empfangen wurden. „Hier bringe ich Dir eine Gesellschafterin“, sagte meine Beschützerin zu Fräulein Luischen. Unser Freundschaftsbündnis war bald geschlossen, und es war, als ob wir uns schon lange kannten. Die 2 Jahre ältere Schwester Karoline war mir ebenso gewogen. Diese hatte so eine Art mütterlichen Wohlwollens gegen mich; sie hatte so etwas gutmütiges altklug sein in ihrem ganzen Wesen, was mir ausserordentlich wohltat, und deren Vorschrift ich pünktlich folgte. Vor dem Abschied wurde beschlossen auf Karolines Vorschlag, dass wir uns täglich schreiben wollten; die Briefe wurden zwischen die Tür am Steg gesteckt, die von Stedten aus durch ein kleines Bauernmädchen dahin befördert und abgeholt wurden; von Möbisburg aus verrichtete dies Geschäft das Mädchen, welches jeden Morgen Gras in der Gegend holte. Der Sonnabend, wo mich der Vetter abholte, war ein trauriger Tag für mich; aber alle legten es dem Vetter ans Herz, mich bald wieder zu bringen. Meine Mutter, die wohl einsehen mochte wie wohltätig diese neue Bekanntschaft auf mich wirkte, hatte dann nie etwas dawider, wenn der Vetter an einem Freitage die Reise nach Möbisburg für den Sonnabend vorschlug, was dann

ein paar Jahre lang sich im Sommer mehrere mal wiederholte. Auch nahmen mich die Fräulein von Keller, wenn sie in Erfurt waren, wenn es ihnen schicklich schien, in ihrem Wagen mit nach Stedten. Von dieser Vergangenheit kann ich noch jetzt sagen, das waren mir selige Tage.

Der Magister und Diakonus Zolling an der Predigerkirche ward ein wahrer Freund meiner Eltern, der sie auch oft besuchte. Da wurde bei ihrer Unterhaltung von meiner nun doch bald bevorstehenden Konfirmation gesprochen. Dieser Mann gab sich alle Mühe, meinen Eltern begreiflich zu machen, dass es nicht gut sei, so entfernt von allem anderen Umgang mit meinesgleichen zu bleiben; er wendete alle Beredsamkeit an, meine Mutter zu bewegen, mich wenigstens ein Jahr vor der Konfirmation in die Schule zu schicken; auch wegen deren öffentlichen Kinderlehren würde es besser sein, wo ich dann in der Reihe ähnlicher Mädchen und nicht so isoliert stehen würde. Meine Mutter gab endlich diesem Vorschlag Gehör, und ich wurde anno..... von dem Herrn Magister Zolling, die Woche vor dem 1. Advent, zu Anfang des Kirchenjahres (weil die Mädchen die Predigten nachschreiben und in der Freitags Betstunde vorlesen mussten) eingeführt; er übergab mich dem Schullehrer Herrn Reichenbach mit den Worten, dass nach vorher gehaltener Prüfung mit mir er mich tüchtig hielt, an der grossen Tafel als Unterste zu sitzen. Alle die Mädchen an dieser Tafel befreundeten sich bald mit mir und lehrten mich, die obwaltende Einrichtung der Schule kennen zu lernen. Dazwischen muss ich bemerken, wie es in der Schule noch eine kleine Tafel, eine Testament-Bank, eine Evangelien-Bank, Buchstabier-Bank und A b c-Bank gab.

Schon den anderen Tag hatten den Magister Zolling mehrere Mädchen überlaufen und gefragt, wie sie dazu kämen, dass ich, die nie in die Schule gerochen, über sie gesetzt würde, die sie durch jahrelangen Fleiss erst sich hätten dahin bringen können. Die Mädchen wurden mit starken Verweisen fortgeschickt; aber es blieb nicht dabei; er wurde fast jeden Tag über die Sache beunruhigt, und zuletzt überliefen ihn auch die Mütter und drohten, wenn ihnen kein Recht würde, sie wollten mit ihren Kinder katholisch werden. Ich kam fast niemals nach Haus, ohne dass ich einen Beweis von der Tücke meiner Gegnerinnen erfahren, mit Schmutz beworfen, die Mütze vom Kopf gerissen und dergl.

Da nun vernünftige Vorstellungen bei diesen Menschen keinen Eingang fanden, beruhigte er sie mit der Bitte, ein paar Wochen Geduld zu haben, wo sich dann die Sache ändern würde. Er musste nun selbst meine Eltern bitten, mich wieder von der Schule wegzunehmen, weil die Lage der Sache für ihn so kritisch wurde. Nach dem 4. Advent, nachdem wir die Weihnachts-Ferien von beiden Geistlichen erhalten hatten, ward auch mein Schulkursus zur grossen Freude meiner Mutter beendigt. Ich erhielt nun einen anderen Hauslehrer in der Person des Kandidaten Lossius, der späterhin nach Zollings zu frühem Tode Diakonus an der Predigerkirche wurde. – Der Winter verging in gewöhnlicher Weise; die Woche vor dem Palmsonntag bekam meine Mutter einen Gichtfluss im Arm; trotz grosser Schmerzen machte sie nicht viel Redens davon, weil sie sich nicht weichlich gewöhnt hatte; es wurde aber immer schlimmer; zu unserem Hausarzt, der unser nächster Nachbar war, hatte sie

kein Vertrauen, und brauchte in der Stille einen anderen, der aber nicht in das Haus kommen durfte und die Patientin nie sah, und seine Verordnungen nur nach Mitteilungen einrichten konnte; es schlug nichts an; und als nach den Osterfeiertagen förmliches Fieber eintrat und meine Mutter sich zu Bett legen musste, holte mein Vater doch den Nachbar herbei, der, sowie er in die Stube trat (meine Mutter lag im Alkoven[1368]), zu meinem Vater sagte: „Herr Nachbar, ich stehe vor nichts, es riecht nicht gut.“ Er erkannte die Krankheit sogleich; die Gicht war in den Leib getrieben; er verordnete sogleich spanische Fliegen zu legen und innere Medikamente, um den Friesel herauszulocken; aber kein Mittel half. Meine Mutter rief mich an ihr Bett, den Freitag, und gab mir noch viel gute Lehren für die Zukunft, denn sie war fest überzeugt, dass sie sterben würde. Den Sonntag früh weckte mich der Vetter Thorwirth und sagte: „Du hast nun keine Mutter mehr, diese Nacht hat sie geendet.“

Ach, das war ein unersetzlicher Verlust für mich und meinen Vater! Unser Haus kam mir öde und leer vor, denn überall fehlte mir die gute liebe sorgsame Mutter; sie war zwar streng gegen mich, aber ihre Liebe war nie zu verkennen; mein Vater liebte mich wohl ebenso sehr; aber es war unter seiner Würde, mir das merken zu lassen; er hielt mich immer in einer Entfernung von sich; ich wäre nie imstande gewesen, zu meinem Vater zu sagen, ich habe ein Paar Schuhe nötig, bis das Dienstmädchen den Mut hatte zu sagen, Fiekchen kann nicht mehr in den Schuhen gehen. Nun denke man sich meine Lage ohne allen weiblichen Rat und Beistand. Meine Großmutter, die leider beiden Töchtern in das Grab sehen musste, stand nicht in der Gunst meines Vaters; er glaubte immer, er sei bei der Erbverteilung meines Großvaters beeinträchtigt worden und konnte das nie vergessen; ich hätte es meiner Großmutter nicht raten wollen, zu meinen Gunsten ein Wort zu meinem Vater zu sprechen; das würde eine unangenehme Szene herbeigeführt haben. Das Dienstmädchen, welches 13 Jahre bei meiner Mutter gedient, war stets mein einziger Beistand; diese war von meiner Mutter so gut eingerichtet und belehrt worden, dass alles, was Küche, Wäsche und dergl. häusliche Dinge betraf, so ziemlich die alte eingeführte Ordnung beibehalten ward. Nur ich stand ganz allein und wusste oft nicht, was ich mit mir anfangen sollte. Eine grosse Wohltat erwies mir mein Vater damit, dass er mich jedes Jahr auf mehrere Wochen in eine Familie einführte, wo ich nicht nur gut aufgehoben, sondern auch meine Kenntnisse bereichern konnte. In Langensalza lebte ein Vetter von meinem Vater, der Amtsaktuarius Werner, der in dem Schlosshof wohnte und die Kammerfrau von der verstorbenen verwitweten Herzogin von Weissenfels, die ihren Witwensitz in Langensalza in dem Schloss hatte, geheiratet hatte; mein Vater hatte bei seinen Geschäftsreisen dies glückliche Ehepaar, das aber kinderlos, besucht und in ihr eine ganz vortreffliche Frau gefunden, die selbst meinem Vater das Anerbieten gemacht, mich ihr zuzuführen. Mein Vater nahm das Anerbieten gern an, meldete mich in einem Briefe an und ich fuhr mit der damals offenen ordinären Post dahin. Dieser Frau, die mich so liebreich aufnahm, habe ich so unendlich viel zu danken; einige Jahre wurde der Besuch nach

[1368] Alkoven: Nebenraum, Bettnische.

Langensalza wiederholt, was noch öfter geschehen sein würde, wenn nicht der Tod ganz unerwartet diese treue Freundin und Ratgeberin mir geraubt. – Auch in Arnstadt hatte mein Vater an den Hofrat Stagerrischen und Sekretär Klugerischen Familien treue Freunde, wo ich auch, weil noch da Töchter meines Alters sich befanden, manche vergnügte und belehrende Woche verleben durfte.

In so verschiedenen aber wohlgeordneten Haushaltungen mich bewegen zu dürfen, hatte grossen Nutzen für mich; es bewahrte mich vor Einseitigkeit und machte mir es leichter, mich in so verschiedenartige Situationen, in die ich während meines Lebens versetzt wurde, zu finden. – Und nun beginnt abermals eine herbe Periode meines Lebens! Mein Vater verheiratete sich wieder. Ich will der Stiefmutter nichts Böses nachreden, und so fatal mir eigentlich das Wort Stiefmutter immer gewesen, so habe ich doch dergl. Mütter kennen lernen, für die ich grossen Respekt hatte, und wo es zu bezweifeln stand, ob die eigenen Mütter das für ihre Kinder getan hätten oder tun könnten! Von meiner zweiten Mutter oder vielmehr von meines Vaters zweiter Frau kann ich nur sagen, sie war gerade das Gegenteil von meiner Mutter und konnte mir also nie Mutter sein.

II

Die neue Hausehre wollte allerlei Einschränkungen machen, und mit mir wurde so ziemlich der Anfang gemacht; sie fand es für sehr unnötig, dass mir mein Vater noch französischen (?) und Klavierunterricht geben liess; also beide wurden entlassen. Es wäre nun Zeit, dass ich Nähen lernte, denn es gäbe im Haushalt genug zu tun, als dass alles nebeneinander bestehen könnte; aber die Hauptsache war Oekonomie. Heutzutage lernen Kinder und junge Mädchen schon während des Schulkursus und selbst in den Schulen schon feine weibliche Handarbeiten machen; zu der damaligen Zeit aber war ein Strickstrumpf das Einzige, was man einem Schulkind zumutete, und es hiess, wenn sie aus der Schule gezogen oder konfirmiert worden ist, dann geht sie in eine Nähschule; aber in eine solche wurde ich auch nicht geschickt; sie wollte das Honorar selbst verdienen. Ich sah aber bald ein, dass von ihr nicht viel zu profitieren war, und nahm mir noch von meiner Mutter ihren Arbeiten zum Muster; denn diese hatten alle das Gepräge der äussersten Akuratesse. Alles, was meine Mutter arbeitete, war vollendet schön; so kam zuweilen ihre ehemalige Lehrerin, die Frau Friedrich Messermann, zu meiner Mutter und klagte, wenn sie mit Arbeit überladen war und brachte Manschetten auszubognen. – „Mariechen“, sagte sie dann, „du musst mir aus der Not helfen; kein Mensch macht mir das so zu Dank wie Du, und ich kann die Arbeit sonst nicht zur bestimmten Zeit abliefern.“ Ja, wäre meine Mutter am Leben geblieben, da wäre freilich keine andere Lehrerin zu wünschen gewesen! – Mein Vater unterhielt mit mehreren Herren ein Kränzchen, wo nach Rauch und Bier unter traulichem Gespräch zuletzt ein Braten verzehrt wurde. Eines Abends kam er aus dieser Gesellschaft ganz entzückt nach Hause und sagte zu mir, er habe heute etwas gehört, was er nicht vergessen könnte und

immer in seinen Ohren noch fortklänge; da sei ein Herr namens Hässler[1369] gewesen, der habe so ausserordentlich auf dem Klavier fantasiert, wie er es nie gehört; zuletzt habe er die Nacht von Zacharia[1370] gespielt und gesungen, wo vorher die Lichter ausgelöscht worden waren; das habe die ganze Gesellschaft so exaltiert, dass sie sich in einer anderen Welt zu sein geträumt hatten. Mein Vater fügte hinzu, sobald das Kränzchen bei ihm stattfände, würde er Herrn Hässler dazu bitten, teils um sich selbst den Genuss noch einmal zu verschaffen, teils aber auch, damit ich es hören sollte. In der Martinswoche war die Reihe, das Kränzchen zu halten, an meinem Vater, und Herr Hässler wurde dazu eingeladen; ich war natürlich über das schöne Spielen entzückt! Nun sollte ich meine Künste auch zeigen, wogegen ich mich gewaltig sträubte; ich holte aber den Klavierauszug „Ariadne" von Benda[1371], was zu der damaligen Zeit für ein schweres Stück galt, und klagte Herrn Hässler, dass ich garnicht damit zurecht kommen könnte. Er spielte mir das Stück vor und zeigte mir den rechten Gebrauch der Finger, so, dass es mir nachdem gelang, es besser zu spielen.

Herr Hässler wurde bei dem Abschied gebeten, uns öfter zu besuchen, was er auch tat; mein Vater war kein Musikverständiger, aber so viel hörte er doch, dass es mit der „Ariadne" besser ging, wenn ich mich des Abends am Klavier übte; er äusserte manchmal den Wunsch, ich möchte Unterricht von diesem Manne erhalten, aber die 2. Mutter hatte es durch ihre ökonomischen Vorschläge schon dahin gebracht, dass sowohl der Klavierlehrer wie auch der französische Sprachlehrer entlassen worden waren, und er hatte nicht den Mut, einen abermaligen Lehrer zu nehmen, zudem, was würde solch ein Künstler fordern! Eines Abends aber, wo uns Herr Hässler auch besuchte und mir mancherlei Zurechtweisungen bei meinem Spiel gab, entschlüpfte meinem Vater der Wunsch, ich möchte Unterricht von ihm haben können; „mit Vergnügen", war die schnelle Antwort! „Ja", sagte mein Vater, „ich muss aber vorher den Preis dafür wissen, um zu überlegen, ob ich denselben bezahlen kann. Nach einigen Tagen kam Herr Hässler mit einer Lage Papier unter dem Arm und sagte: „um den Preis wollen wir anfangen." Es war nämlich die Rede davon gewesen, dass es auch für ein Frauenzimmer nützlich sei, wenigstens einige Kenntnis vom Generalbass zu haben. Ich möchte dies auch jeder angehenden Sängerin raten, sich wenigstens so viel Kenntnis vom Generalbass zu verschaffen, die sie vor dem Fehler bewahrt, bei Fermaten oder Schlüssen gegen die Harmonie strei-

---

1369 Johann Wilhelm Häßler, 1747–1822.

1370 Justus Friedrich Wilhelm Zachariä (1726–1777). Vermutlich ist die Arie *Welch eine Nacht* auf einen eigenen Text gemeint, einer der *Musicalischen Versuche* des Musikdilettanten nach ital. Vorbildern.

1371 *Ariadne auf Naxos* von Georg Benda (1722–1795), seit 1750 Hofkapellmeister in Gotha. Die Uraufführung der *Ariadne* hatte am 27. 1. 1775 in Gotha stattgefunden. Klavierauszüge wurden schon bald gedruckt, vgl. RISM AI.

tende Verzierungen anzubringen, die oft das Ohr so sehr verletzen.[1372] – Der Winter ging zu Ende, die Ostermesse rückte heran; mein Vater stand mit dem Herrn Hofjuwelier Koch in einem Gewölbe, und eines Tages sagte er zu mir: „Ich brauche dort einen Aufpasser und werde Dich dazu mitnehmen.“ Herr Hässler kam nun fast regelmässig jeden Abend zu uns; den Abend wo eingepackt werden sollte, sagte mein Vater zu mir: „Ich wünsche nicht, dass von der Reise gesprochen wird“; er mochte damals schon weiter sehen als ich. Meines Vaters Befehle galten mir immer für Evangelien, und um auf keine Weise zu fehlen, liess ich mich den Abend garnicht sehen. Wir waren noch nicht ganz 8 Tage in Leipzig, als Herr Hässler zu uns ins Gewölbe trat; auf die Anfrage meines Vaters, was denn ihn zur Messe rief, gab er zur Antwort, er habe Geschäfte mit einem Buch- und Musikalienhändler abzumachen. Er bat um die Erlaubnis, mich am Abend in das Theater abholen zu dürfen, was genehmigt wurde. Den anderen Tag wurde mir ebenfalls gestattet, einen Spaziergang in einen öffentlichen Garten mit ihm zu machen. – Den 3. Tag brachte er mir mehrere Musikalien, die er für mich gekauft hatte, nahm Abschied und reiste wieder ab. Als zur Abreise wieder eingepackt wurde und ich ihn (den Vater) bat, die Musikalien in den Koffer zu legen, erhielt ich einen langen Sermon, dass ich dieselben angenommen, mit dem Zusatz, dass ihm die Zudringlichkeiten von Herrn Hässler unangenehm wären. Bei meiner Zurückkunft wurde ich zurückgezogener und verlor meine Offenheit. Durch die Aeusserung meines Vaters fing ich an, über das Verhältnis ernster nachzudenken, und fand nun an der Bekanntschaft mehr Interesse wie vorher; aber ich zeigte mich dem Anschein nach kalt, und so kam es denn, dass Herr Hässler wohl manchmal eine Woche lang wegblieb. Da musste es sich aber treffen, dass entweder das Kränzchen zu halten an meinem Vater war, oder wir bekamen fremden Besuch, die den vorzüglichen Klavierspieler hören sollten, sodass mein Vater selbst Herrn Hässler wieder einladen liess, und dann war alles beim Alten. – Welch Missgeschick traf mich, als ich von Leipzig zurückkam! Die 2. Mutter hatte Gelegenheit gesucht und gefunden, die gute alte treue Margarete, die über 13 Jahre bei meinen Eltern treu, fleissig und redlich gedient, aus dem Hause zu schaffen; nun war meine letzte Stütze fort; mit dieser Person konnte ich von meiner Mutter sprechen; sie konnte mir sagen, wie dies und jenes meine Mutter eingerichtet; das war nun alles vorbei; ich befand mich nie wohl in der Nähe der 2. Mutter; aber nun ward es mir noch schwerer, mit ihr allein die Wirtschaft, von der sie so wenig Umsicht hatte, besorgen zu müssen. Daher mir der Sommer doppelt willkommen war, wo ich die Hoffnung nähren konnte, die schon erwähnte Reise nach Langensalza zu meiner Kusine und dem Kusin antreten zu dürfen. Mein Vater sprach kein Wort darüber, und ich wurde schon zweifelhaft, ob es noch dazu kommen würde. Endlich sagte er zu mir: „ich habe nach Langensalza geschrieben, und sie erwarten Dich, und werden Dich von der Post, mit der Du morgen kommst, (ab-

[1372] Der Unterricht fand laut Häßlers Aussage beinahe täglich in den Abendstunden statt. Nach eineinhalb Jahren hielt J. W. Häßler bei Sophias Vater um die Hand seiner Tochter an, bekam aber zur Antwort, er solle in drei Jahren wieder nachfragen. Brück, S. 26.

holen).“ Das lange Schweigen über die Reise sagte mir, dass ich ebenfalls von dieser Reise nicht sprechen sollte. Indessen, die Post fuhr an meiner nachherigen Schwiegermutter vorbei, und zu der Zeit waren die Posten offen; also konnte meine Abwesenheit und das Wohin kein Geheimnis bleiben. An den Gesprächen und Anspielungen meiner Freunde merkte ich bald, dass sie von meinem Vater gestimmt worden, mich gegen eine nähere Verbindung einzunehmen. Eines Abends hatten meine Verwandten Gesellschaft zum Abendessen gebeten; ich kam neben einen sehr hübschen jungen Kaufmann zu sitzen, von dem, wie ich wohl merkte, es meine Verwandten gern gesehen, wenn er mich als Braut heimführte. Noch nicht am Ende dieses Abendessens tat sich die Tür auf und herein trat Herr Hässler; den Schreck, den ich da bekam, vergesse ich in meinem Leben nicht; er wurde zwar eingeladen, an der Mahlzeit teil zu nehmen, aber er fühlte wohl, dass dies nur eine allgemeine Höflichkeitsbezeugung und nicht wahre Teilnahme sei, und entfernte sich bald wieder. Den anderen Tag wurden meine Verwandten und ich zu einem musikalischen Abend bei Fräulein G. eingeladen, die Herr Hässler früher schon gekannt, und die seine Kunst sehr hoch schätzte. Ich befand mich wirklich nicht recht wohl; meine Kusine stellte mir es frei, wenn ich dahin gehen wollte, versprach mir auch, mich zu begleiten; aber wenn ich auch ganz wohl, wäre es mir nicht möglich gewesen, dahin zu gehen, denn wie schon erwähnt, ward ich an einen so strengen Gehorsam gewöhnt, dass ich eher das Härteste ertragen, als gegen den Willen meines Vaters gehandelt hätte. Wir liessen also danken mit dem Bemerken, dass ich unwohl sei. Den anderen Tag erhielt ich einen Brief von Herrn Hässler, worin er bedauerte, dass es ihm unmöglich gemacht worden, auch nur ein paar freundliche Worte mit mir zu wechseln; schmerzlich sei es ihm, von meinen Freunden verkannt zu sein; er habe jetzt eine Reise vor und hoffte bei seiner Zurückkunft, dass meine Freunde auch noch die seinigen werden würden, und sagte mir Lebewohl. Mich hatten diese Vorfälle, wo ich meine Gefühle so verschliessen musste, so angegriffen, dass ich Fieber bekam und mehrere Tage das Bett hüten musste.

Nach einigen Wochen holte mich mein Vater von Langensalza ab; bei meiner Rückkehr wurde mir so ziemlich die ganze Führung des Haushaltes übertragen, da die 2. Mutter weder Einsicht noch Kraft dazu hatte und wirklich oft kränklich war. Arbeit ist immer die beste Zerstreuung für Kummer, und so ging der Winterschlaf vorrüber. Ich hatte während Hässlers Abwesenheit 2 Bewerber um meine Hand, wackere grosse Männer, wovon der Eine mehrmals zu mir sagte, man spräche davon, dass meine Hand und Herz schon vergeben sei; sobald ich dies bejahte, würde er keinen Augenblick länger mit seinem Antrag zur Last fallen; aber das konnte ich nicht bejahen, denn es war nie mit mir und Herrn Hässler zwischen uns von einer Vereinigung die Rede gewesen; aber ein jedes bewahrte sein Herz im Stillen, und mein kaltes Betragen gegen die anderen hiess sie, mich aufzugeben. Ich unterhielt von Zeit zu Zeit einen Briefwechsel mit meiner Kusine in Langensalza, und sie machte mir Hoffnung, dass sie uns im Frühjahr besuchen würden. – Mein Vater lud sie zu den Pfingstfeiertagen ein, was sie annahmen und zu meiner grossen Freude den heiligen Abend ankamen. Den ersten Pfingstfeiertag nach Tisch kam das

Dienstmädchen von Herrn Hässler, brachte viele Empfehlungen von ihrem Herrn, der gestern Abend angekommen; er hätte viele Grüsse aus Dresden und Meissen mitgebracht, die er gern selbst überbringen möchte, wenn es Herr Kiel erlaubte. Mir übergab sie eine Schachtel, worin ein schöner Kopfaufsatz und eine Tasse aus der Meissener Porzellanfabrik befindlich, worauf ein S mit lauter Rosen und Vergissmeinnichtchen gemalt war. Ja! Dresden und Meissen! Das war meinem Vater seine Lieblingsidee, und die Antwort lautete, er würde Herrn Hässler mit Vergnügen erwarten. Wir gingen den Nachmittag in die Barfüsser Kirche, wo Hässler Organist war.[1373] Zu einem Präludium des Liedes hatte er zum Thema eine Stelle aus einem Drama von Rolle[1374], der Tod Abels, genommen, wo der unterliegende Text lautete: „ach, liebe mich, so wie ich dich"; mein Vetter, der sehr musikalisch war, erkannte die Töne sogleich und sagte mir ins Ohr „na, Mühmchen, wie gefällt Ihnen das Vorspiel?" Nach der Kirche erschien der Heimgekehrte, und wie es sich leicht denken lässt, wurde den Nachmittag und Abend von nichts anderem, als von den dortigen Vettern und Muhmen gesprochen; auch wurden diese noch oft ein Gegenstand der Unterhaltung. Ehe wir zu Bett gingen, sagte meine Kusine zu mir: „nun bekommt die Sache eine andere Wendung." Hässler war der Sohn eines Fabrikannten, der Mützen, Strümpfe, Handschuhe und was in das Fach schlägt, stricken liess, und er verarbeitete es alsdann; er war ein finsterer, hypochondrischer, sehr strenger Mann, aber geschickt in seinem Berufe; er hatte ein ganzes Meublement in Wolle mit Tieren und Figuren aller Art gestrickt und eine Art Plüschmützen erfunden, die noch heutzutage nachgemacht und in das Ausland verschickt werden; diese Kunst sollte durch den einzigen (Sohn) fortgesetzt werden und ihm einst seinen Unterhalt sichern. Wilhelm hatte indessen als Knabe eine grosse Liebe zur Musik, die dadurch genährt wurde, dass er Zutritt bei seiner Mutter[1375] Bruder, dem berühmten Organisten Kittel[1376], hatte, der ihm Anleitung im Klavierspiel gab. Der Vater, ein abgesagter Feind der Musik, durfte davon nichts erfahren; also war nicht daran zu denken, ein Instrument im Hause zu haben; aber um seiner Neigung zur Musik zu genügen, schnitzte sich Wilhelm Holzwalzen und bildete sich davon eine Tastatur, versteckte sie auf dem Boden, und in jedem müssigen Zwischenraum übte er darauf. Die Finger, sein Gedächtnis waren ihm treu, um das, was er bei dem Lehrer angefangen, zur Vollkommenheit zu bringen. Mord und Tod wäre daraus entstanden, hätte dies der Vater erfahren. Wilhelm wurde ausgedingt und musste gesetzlich seine Lehre aushalten. Er hatte es auch in der Mechanik dieser Arbeit so weit gebracht, dass er im Scheren des Castors jeden Werkmeister übertraf; er hatte von der grossen Schere, die dabei angewendet werden musste, ganz hohes Horn in der Hand, was selbst

---

1373 J. W. Häßler wurde mit 14 Jahren zum Organisten der Erfurter Barfüßerkirche gewählt.

1374 Das Oratorium *Der Tod Abels* von Johann Heinrich Rolle (1716–1785) a. d. Jahr 1771.

1375 Magdalena Sybilla Häßler, geb. Kittel.

1376 Johann Christian Kittel, 1732–1809, Schüler J. S. Bachs und Onkel J. W. Häßlers, Organist an der Erfurter Predigerkirche. Bei ihm erlernte Häßler das Clavierspiel der Bachschen Schule und Kontrapunkt nach Fux' *Gradus ad parnassum*.

in späten Jahren nicht weichen wollte. Ehe nun die Zeit herankam, dass Wilhelm auf die Wanderschaft gehen sollte, denn losgesprochen mit allen Zeremonien wurde er noch zu des Vaters Lebzeiten, starb der Vater.[1377] Der Sohn unterstützte nun zwar die Mutter mit Arbeit und Tätigkeit, aber der überwiegende Hang zur Musik liess ihn diese Kunst nun mit Ernst betreiben.

Hässler fing nun an, einige Reisen zu machen, um seine Kunst zu produzieren; die erste war nach Gotha, wo er sich bei Hof als Klavierspieler gemeldet und zwar mit dem Zusatz, er brächte keine Musikalien mit, man möchte ihm vorlegen, was er spielen sollte. Eine bejahrte Prinzess, die damals den Ton an dem Hofe angab, sagte sehr laut: „Na, vor einigen Tagen haben wir erst einen so merkwürdigen Virtuosen hören müssen, der unsere Ohren beleidigte, und heute will gar einer ohne Noten auftreten.“ Man legte ihm mehrere Kompositionen vor, die er zur Beschämung der Prinzess und zur Zufriedenheit des ganzen Hofes vortrug und mit völliger Anerkennung entlassen wurde. Ein andermal wurde er bei der Anwesenheit des Abtes Vogler[1378] veranlasst, nach Gotha zu kommen. Eine Dame von hohem Rang hatte in ihrer Jugend von dem Abt Vogler Unterricht bekommen; sie stellte aber auch Hässlers Kunst sehr hoch und wollte das Vergnügen haben, beide Künstler nebeneinander zu hören; sie bat Vogler zu einem musikalischen Abend, wobei er sich es bedung, dass sie selbst etwas zum besten geben sollte, was sie halb und halb versprach. Vogler sollte aber vorerst den Namen Hässler nicht hören. Nun begann Vogler in einer zahlreichen Versammlung sein Spiel, schlug an dem Instrument mehrere Saiten durch, setzte die Zuschauer in Erstaunen, was aber nicht angenehm wirkte. Das Instrument wurde erst wieder instand gesetzt, und dann bat er die Dame des Hauses als seine ehemalige Schülerin, etwas vorzutragen. „Ach,“ sagte sie, „ich bin heute garnicht aufgelegt, aber ich will jemand statt meiner bitten, die Gesellschaft zu erheitern“, und Hässler setzte sich ans Instrument und fantasierte; er hatte noch nicht lange begonnen, als Vogler laut ausrief: „Das ist Betrug! bei Gott, das ist kein Dilettant“; er erfährt nun den Namen; Hässler spielt fort und hatte sich des entschiedensten Beifalls zu erfreuen. Den anderen Tag erhielt er von der Dame ein sehr freundliches Billet, worin sie ihm für das gemachte Vergnügen dankte und bat, das Instrument, auf welchem er Voglern den Preis abgenommen, als ein Denkmal des vergangenen Abends anzunehmen.

Hässler machte mehrere Reisen, aber das Glück war ihm selten günstig; einmal wurden sonst, wenn auch bedeutende Talente, nicht so honoriert, als es jetzt der Fall ist, zweitens war er aber auch zu generös und trachtete immer mehr nach Ruhm als nach Gewinn. Im Verlauf dieses wird sich noch manches zu erörtern finden, was dies Gesagte bestätigt.

Meinem Vater konnte es nicht entgehen zu sehen, dass unsere Bekanntschaft vertrauter und inniger wurde; es war ihm teils genehm, teils nicht; von der Fabrik versprach er sich goldene Berge, die er mir wohl gönnen mochte; aber mich nicht

---

[1377] Johann Friedrich Häßler starb 1769.

[1378] Der Mannheimer Claviervirtuose Georg Joseph (Abbé) Vogler (1749–1814).

mehr in seinem Hause zu wissen, war ihm ein unerträglicher Gedanke. Hässler war täglich in unserem Haus, aber so freundlich er auch immer von meinem Vater behandelt wurde, hatte er doch nie den Mut, selbst meinen Vater um Einwilligung zu unserer Verbindung zu bitten; seine Mutter schlug sich ins Mittel und kam selbst zu meinem Vater, um den Antrag zu machen. Nach einer stundenlangen Unterredung war der letzte Bescheid, ich sei noch zu jung, und ihr Sohn müsse sich noch in Geduld fügen.

Dalberg, unser damaliger Statthalter[1379], der jedes in seiner Stadt lebende Talent auffand, hatte Hässler schon längst an seinen Hof gezogen; sobald Freunde hierher kamen, wurde er zur Tafel und, wie man leicht denken kann, zu spielen eingeladen. Mein Vater musste in einer Angelegenheit sich eine Audienz bei Dalberg erbitten, und bei dieser Gelegenheit sprach er auch mit meinem Vater über unsere Verheiratung und suchte ihn zu gewinnen, diesem Vorhaben keine ferneren Hindernisse in den Weg zu legen; so vereinigte sich noch manches, meinen Vater an den Gedanken zu gewöhnen, dass ich nicht mehr lange bei ihm bleiben würde. Es war nun wieder ein Jahr vergangen und Hässler fasste den Mut, die Festung im Sturm zu erobern. Den 8. Februar 1777 wurde ich Hässlers Frau. Ich zog mit in das Haus meiner Schwiegermutter, was jetzt dem Konditor H. Gerlach gehört, wo mancherlei zu berücksichtigen war; ich hatte aber meine eigene Wirtschaft. Ich kam nicht nur zur Schwiegermutter, sondern diese hatte noch eine alte Mutter bei sich, eine harte, schlimme Frau, meines Mannes Schwester und ein Dienstmädchen, die schon 12 Jahre in dem Hause diente. Ich war aber so glücklich, die Liebe aller zu erhalten. An Arbeit war ich gewöhnt, und die mechanischen Arbeiten, die mir oblagen, lernte ich bald so, dass alle mit mir zufrieden waren. Hier muss ich eines Umstandes gedenken, der für mich sehr wichtig wurde. Der Baron Jung, damals noch Besitzer von dem Rittergut in Röda, was späterhin der Kaufmann Butin kaufte, hatte eine Tochter, die er Musik lehren liess; sie hatte eine wohlklingende Stimme, und um dieselbe auszubilden, gab er sie nach Leipzig zu Hiller[1380], der als Gesanglehrer berühmt war. Hiller hatte in dem einen Jahr aus der Stimme gemacht, was möglich war; aber, wäre sie auch länger dort geblieben, er wäre doch nicht weiter mit ihr gekommen, denn sie hatte einmal keine schnelle Auffassungsgabe, dann weder Fleiss noch Beharrlichkeit, was wir in der Folge selbst zu bemerken Gelegenheit hatten, was aber der Vater aus zu grosser Vorliebe nicht bemerkte. Jungs Vermögensumstände neigten sich damals schon zum Untergang; das Honorar in Leipzig wurde ihm zu schwer zu bestreiten, und er nahm seine Tochter zurück. Indessen gab er den Plan, sie zu einer perfekten Sängerin zu bilden, nicht auf, weil, wie er voraussah, dass sein Vermögen ganz zusammenschmolz, sie sich alsdann eine eigene Selbständigkeit erwerben könnte. Er kannte meinen Mann und mich; ich war als junges

---

1379 Der kunstliebende Carl Theodor Freiherr v. Dalberg (1744–1817) war 1772–1802 Mainzer Statthalter in Erfurt. 1787 führte er hier die sog. *Dienstags-Assembléen* ein.

1380 Johann Adam Hiller, 1728–1804, gründete 1771 in Leipzig eine Knabensingschule, die sich bald zu einer Musikschule für Jugendliche beiderlei Geschlechts entwickelte.

Mädchen mehrere Male im Wagen nach Röda geholt worden, sodass ich gewissermassen eine Freundin seiner Tochter war. Er kam also zu uns und bestürmte meinen Mann, seine Tochter vollends auszubilden und sie zu uns zu nehmen. Wider das Erste hatte ich nichts; aber gegen den zweiten Punkt widerstrebte ich lange, denn ich sah wohl ein, dass das verwöhnte Fräulein nicht lange mit unserer bürgerlichen Einrichtung zufrieden sein und dieses Beisammensein mir manches Unangenehme in meiner Wirtschaft zuziehen würde; doch mein Widerstreben half nichts; er hatte meinen Mann überredet, und (dieser) die Last für ein sehr geringes Honorar übernommen.

Eines Sonntags, als ich eben meinen erstgeborenen Säugling[1381] an der Brust hatte und mich über sein Gedeihen freute, stürzte meine Schwiegermutter zur Tür herein mit den Worten, was ich für eine schlechte Wirtschaft führte! Eine ordentliche Frau besorgte den Sonnabend, was sie brauchte, und schickte nicht unter der Kirche das Mädchen fort, um herbeizuholen, was nötig sei. Ihre alte Mutter habe aus dem Bett gemusst, um dem Dienstmädchen die Tür aufzuziehen (was man übrigens mit leichter Mühe in der Stube durch einen Zug bewerkstelligen konnte). Man kann denken, wie ich, die noch kein unsanftes Wort von der Schwiegermutter bekommen und von der ganzen Sache nichts wusste, erschrak. Ich war noch viel zu unwissend, dass es einem Kinde schaden könnte, wenn man es bei Aerger oder Schreck forttrinken liess, dachte also auch nicht daran, das Kind abzuziehen, und konnte in meiner Bestürzung nichts hervorbringen, als dass ich garnichts davon wisse. Nun kam mein Mann aus der Kirche, dem ich es mit Tränen mitteilte, und der sogleich eine Untersuchung anstellte, wo es sich ergab, dass das liebe Fräulein das Dienstmädchen heimlich fortgeschickt, um ihr Backwerk zu holen. Dieses und so manches Unangenehme, selbst dass das geringe Honorar nicht ordentlich eintraf, befreite mich von der Last. – Aber mein armes Kind wurde das Opfer dieser Szene; schon den Nachmittag das Tages sah es aus wie eine Zitrone so gelb; gegen Abend fing es an, unaufhörlich zu brechen; das dauerte 5 Tage; den 6. endeten Krämpfe sein kurzes Leben; es war 6 Wochen alt. Eines Umstandes habe ich vergessen, früher zu erwähnen. Meine Schwiegermutter hatte die Hälfte ihrer Kunden ihrem Sohn überlassen, und an unserer Hochzeit traf eine Bestellung von einem dieser Kunden ein; wir hielten es für eine gute Vorbedeutung, aber es war leider das Gegenteil. Es war gewöhnlich, dass, wenn die Waren abgeschickt waren, eine Anweisung an den Empfänger ausgestellt wurde, die ein hiesiger Kaufmann, der diese Geschäfte immer besorgte, das Geld auszahlte und nach seinem Gefallen einkassierte. (?) Nach einiger Zeit erhielten wie die Hiobsbotschaft, der Kaufmann habe falliert[1382] und wir müssten 100% wieder zurückzahlen.

Mich betrübte zwar der Tod meines Kindes, aber ich war noch zu unerfahren, um den Grund davon einzusehen. Aber meinen Mann wurmte sowohl der Verlust als das Benehmen gegen mich gewaltig, und eines Tages sagte er zu mir, es sei ihm

---

[1381] Johann Gottlieb Häßler, get. 27. 1. 1780, gest. 22. 3. 1780.

[1382] Der Kaufmann sei zahlungsunfähig geworden.

ein Haus in der Johannisgasse angeboten worden (was jetzt der Herr Hauptmann Trott besitzt); es sei ein ziviler Preis und würde sich sehr gut zu unserem Geschäft eignen; ich solle doch mit ihm dahin gehen, um es zu besehen. Ich tat es; die grossen Räume, der grosse Hof, die schönen Keller und Boden, der Garten, das grosse Waschhaus, das alles waren anziehende Dinge.

Obgleich ich noch sehr unerfahren war zu beurteilen, was da alles geschehen müsse, ehe das Haus brauchbar war, so sah ich doch ein, dass es mancher Reparatur und Umwälzung bedurfte. Die Besitzerin wohnte schon längere Zeit nicht mehr drin, und alles war schrecklich verwildert. Das Haus hat so wie alle Häuser in der Strasse einen Ausgang durch den Garten an die Stadtmauer; wir wollten, ehe der Handel geschlossen, kein Aufsehen erregen und von hinten hineingehen; da fanden wir den Garten so verwildert, dass wir, wie wir über die Brücke wollten, die über die Hirschlache führt, erst mit Messern das Gesträuch durchschneiden mussten, was da alles zusammengewachsen war. Als wir nach Hause kamen, sagte mein Mann: „Nun, wie gefällt Dir das Haus?“ „Ja“, sagte ich, „die Anlage und Räume sind schön; aber was kann das kosten, ehe es brauchbar wird!“ „Na, das ist meine Sorge“, war die Antwort. Der Handel wurde richtig gemacht, das Haus für 1000 und 25 [1383] Schlüsselgeld verhandelt; wir konnten nicht einmal die Hälfte darauf bezahlen; meine Grossmutter gab mir 200 ox. dazu; das Uebrige und 600 [1384], die darauf stehen blieben, mussten mit 5% verinteressiert werden. Ende April, im Jahre [1385]? Zogen wir ein. Hier muss ich, ehe ich weiter gehe, eines drolligen Auftritts erwähnen. Meines Mannes Ruf als vorzüglicher Klavierspieler und vorzüglich seine Fantasie fingen allmählich an, sich zu verbreiten. Kaum einige Wochen nach unserem Einzug kam ein Bedienter, brachte einen Gruss von dem damaligen jungen Herzog Karl August von Weimar, und wenn er ihm etwa eine Stunde etwas vorspielen wollte, würde er noch diesen Vormittag zu ihm kommen. Die Antwort lässt sich denken; mein Mann war entzückt über die hohe Gnade; mir fuhr der Schreck in alle Glieder; überall im Bauen begriffen, 2 Stuben kaum erträglich möbliert; das gab einen Ravage[1386]! Das Beste von allem ward in die Oberstube nebst dem Instrument geschafft, dasselbe gestimmt; gekehrt, gewischt, geräuchert und dergl. Mein Mann zog seinen besten Rock an; den chapeau cl. (?)[1387] neben sich sah er unverwandt zum Fenster hinaus; ich hatte meinen Platz auf einer kleinen Galerie am Hinterhaus genommen, von da aus ich die die ganze Hausflur übersehen konnte. Mein Mann, der ohnedem etwas kurzsichtig war, sieht einen Herren nebst Bedienten die Strasse entlang kommen, und in seiner Idee konnte es niemand anders als der Herzog sein; ich sah ihn mit dem Hut unter dem Arm auf die Hausflur treten; es trat ein Herr ein, dem mein Mann mit den tiefsten Verbeugungen entgegen kam; aber es trat ein

---

[1383] Vgl. Fußnote 1360.
[1384] Vgl. Fußnote 1360.
[1385] Vgl. Fußnote 1360.
[1386] *Ravage*, frz.: Verwüstung, im Plural: Schaden, üble Folgen.
[1387] Ein *Chapeau claque*, ein Klappzylinder.

Stillstand ein, und nach einem kurzen Gespräch erschallte ein lautes Lachen, und der Herr wandte sich um ging mit dem Lohnbedienten wieder fort. Es war dieses der Landkommissar Wegener aus Wegmar (?)[1388] gewesen, der ebenfalls meinen Mann gern hören und seine Bekanntschaft machen wollte; er kam denselben Nachmittag wieder, und wir wurden sehr befreundet mit ihm; er schickte uns zuweilen seinen Wagen; dort trafen wir mehrere Musiker aus Gotha, wo dann viel musiziert wurde und wo wir frohe Stunden verlebten. Der obige Vorfall gab oft Gelegenheit zum Lachen und Wegener versicherte jedesmal, dass ihm bei dem Willkommen meines Mannes ganz unheimlich geworden, weil er geglaubt hätte, einen Verrückten vor sich zu sehen. Nach einiger Zeit erschien der Herzog wirklich, und nachdem er ungefähr eine Stunde zugehört, empfahl er sich und dankte. – Ausser mancher bedeutenden Reparatur gab es viel kostspielige Dinge anzuschaffen; das Waschhaus eignete sich gut zum Färbehaus; aber da gehörten 3 grosse Kessel hinein, wovon vorzüglich der von Zinn sehr teuer war; und eine Menge andere Gerätschaften musste angeschafft werden, was nur unser Schuldenregister vermehrte. Aber mehr noch als dies alles schlug mich die Eröffnung meines Mannes, ein öffentliches Konzert zu arrangieren, ganz darnieder; er hatte meine Einwendungen wohl vorhergesehen und mir nicht eher etwas davon gesagt, bis schon alles dazu eingeleitet war.[1389] Der Statthalter ward früher davon in Kenntnis gesetzt als ich, und der ermangelte nicht, meinen Mann noch mehr dazu anzuspornen, weil er alles, was der Stadt einigen Glanz verleihen konnte, sehr liebte. Ich dagegen wurde nun garnicht mehr froh, weil ich gar vieles voraussah, wie es auch wurde. Was war nun nicht alles erforderlich! Ein Flügel wurde gekauft; eine Violine bei dem geschickten Instrumentenmacher Spanger gebaut; denn der unter den Herren Stadtmusikern Herr Six, der dies Instrument zu spielen hatte, war der Schwächste unter allen. Der Schullehrer Reichenbach hingegen spielte das Instrument sehr gut und zwar als Dilettant aus Gefälligkeit; für den wurde also das Instrument gebaut, für einen anderen Dilettanten Violoncell. N.B. Auf dem Ratskeller wurde eine Erhöhung gebaut, die, wenn die Maskeraden begannen, abgenommen, und wenn die Fastenkonzerte angingen, wieder aufgebaut wurde. Für die oberen Fenster waren, um die Tageshelle abzuhalten, Laden gemacht und noch viel andere Dinge. Ich sah wohl ein, dass ich dabei würde beteiligt werden, und so jung ich auch war, stellte sich mir doch der Kontrast, Mützen machen und Konzertsängerin zu werden, mit seiner ganzen Grösse vor Augen. Zu der ersten Aufführung wurden einige Herren aus der Gothaischen Kapelle geladen, um es in Gang zu bringen und zu verherrlichen. Mit den Oboisten und den Stadtmusikern war mein Mann überein gekommen, jedem ½ Gulden 8 Gr. 6 Pfg. für die Aufführung und Probe zu bezahlen. Die Fremden wurden im Gasthof traktiert (?) und natürlich die Wagen bezahlt; der Saal kostete mit Beleuchtung und Hei-

---

1388 Gemeint ist der Ort Wechmar. Möglicherweise hieß der Landkommissar ebenso.

1389 Die Erfurter *Öffentlichen Winterkonzerte* begannen 1780 nach dem Vorbild Hillers in Leipzig.

zung 3 [1390]. Der Konzertdiener, die Annonce zu drucken! nichts als Ausgaben; mir schwindelte, wenn ich daran dachte, und in dieser Stimmung konnte ich es nicht über mich vermögen, das erste Konzert mit anzuhören. Aber was half es mir! Die Annonce zum zweiten Konzert sollte in die Druckerei und mein Mann versuchte alle Mittel, selbst dasjenige, dass er nicht nur (Ruhm) (?) sondern auch Gewinn von dem Unternehmen hoffte, mich zu bereden, im zweiten Konzert zu singen. Das Abonnement für 12 bis 14 Konzerte kostete à Person 3 [1391]. Ja, wenn der Geist der Musik schon so ausgebildet und ausgebreitet gewesen wäre, so könnte es sein, dass, wenn auch kein grosser Gewinn sich ergeben, wir doch keinen Schaden davon gehabt hätten; aber es gab Familien, die sich untereinander beredeten, ob es wohl auch nicht sündhaft sei, zu einer solchen Veranstaltung zu gehen. Was kosteten die Musikalien, die nötig waren! Unser Schuldregister wurde immer grösser; womit sollten sie getilgt werden? Der Gewinn von dem Fabrikat war gar so erheblich nicht, wie es sich mein Vater gedacht; ich selbst hatte keine merkantilischen Kenntnisse und gewahrte dieses erst, wie es zu spät war; zudem hatte meine Schwiegermutter die Kunden ihrem Sohn nur zur Hälfte übergeben; also hier nur ein kleiner Gewinn; bei dem Konzert durch den gemachten Aufwand ein Verlust!

Das Fabrikwesen verlangte nur eine kleine bürgerliche Einrichtung; sobald ich mich dazu hergegeben, bei dem Konzert tätig mitzuwirken, und das musste ich wohl, denn ich sah ein, dass mein Mann nicht immer zugleich singen, taktieren und Klavier spielen konnte; sobald ich also mich darein ergeben hatte, musste ich in einer anderen Tracht erscheinen, als es ausserdem nötig gewesen wäre, denn nun wurde ich, ebenso wie mein Mann, zu den grossen Soirées, die der Statthalter gab, mit eingeladen.

Nun gab es noch 3 Familien hier, die, wenn Fremde hierherkamen, die bei dem Herrn eingeladen wurden, manchmal auch bei ihm logierten, es sich zur Pflicht machten, dieselben auch bei sich zu bewirten. Das war nämlich der General von Knorr nebst Gemahlin auf dem Petersberge, der Präsident von Dachröden und der Geheimrat von Bellmont. Zu allen diesen Zirkeln wurde ich mit geladen; von denen, die Equipage hatten, wurde ich im Wagen, und von den anderen in der Postchaise abgeholt; e i n e Einladung kam gewiss in jeder Woche, aber oft, nachdem Fremde hier waren, auch mehrere. Bei dem Statthalter wurden wir fast wie Kinder, die zum Hause gehören, behandelt. Die Generalin war für eine sehr stolze Frau bekannt; aber als Wirtin war sie sehr liebenswürdig.

Das Dachrödensche Haus[1392] zeichnete sich vor allen aus; es herrschte da ein Geist, der ein gewisses Wohlbehagen hervorbringt, wofür ich keinen Namen habe, ohne dass man je den Respekt, den man ihnen schuldig war, je vergessen hätte. Ich kann mit Wahrheit versichern, dass ich in diesem Hause die schönsten Stunden meines Lebens zugebracht.

[1390] Vgl. Fußnote 1360.

[1391] Vgl. Fußnote 1360.

[1392] Die Familie des Kammerpräsidenten Karl Friedrich von Dachröden, 1731–1809.

So ging ein Jahr nach dem anderen vorüber unter Mützen-Zubereitung, Konzert-geben, Klavierspielen und Singen, ohne dass sich unsere Umstände gebessert hätten; es war unmöglich, diese beiden Geschäfte, wo ein jedes Aufmerksamkeit und Fleiss erforderte, mit Nutzen zu vereinigen. Es geschah nicht selten, dass ich früh am Farbekessel mit grauen, blauen oder grünen Händen stand und rührte, dass der Kammerdiener des Statthalters oder ein ähnliches Individuum von den benannten Familien zum Abendessen einlud; war nun das Garn oder die Mützen fertig gefärbt, dann mussten Schwefel und Zitrone ihre chemische Kraft beweisen und die Hände reinigen. Was den Abend gesungen oder gespielt werden sollte, musste herbeigesucht und probiert werden; dem zu der damaligen Zeit nicht zu entbehrenden Friseur musste sowie der übrigen Toilette doch auch einige Zeit gegönnt werden; welche oft sehr ängstliche Unterbrechungen!!!

Als das erste Jahr die Konzerte beendigt waren, schmeichelte sich mein Mann ein Honorar von dem Statthalter, der nie ein Konzert versäumte, zu erhalten; statt dessen kam ein Paket mit Musikalien von Fritz von Dalberg[1393], der als Klavierspieler und Komponist der Welt bekannt ist, wozu ihm sein Bruder den Auftrag gegeben; sie bestanden meistens in Symphonien, wo die mehrsten mein Mann schon besass. Mein Mann machte zuweilen eine Kunstreise, um etwas zu gewinnen; so ging er auch mit guten Empfehlungen versehen nach Berlin.[1394] Er hatte das Glück, bei der Königin zu spielen und erhielt dafür eine goldene Uhr mit Kette. Der König hörte ihn mehrmalen, aber allemal bei der beliebtesten Favoritin, der Gräfin Ingelheim, die Kennerin und Freundin von Klavierspiel war; den Abend vor ihrer Niederkunft spielte mein Mann das letzte Mal bei ihr, denn sie starb in dem Wochenbette. Der König (Wilhelm)[1395] war sehr betrübt über den Verlust. Meines Mannes Zeit ging zu Ende, denn der Anfang unserer Konzerte nahte sich; seine Lage war sehr kritisch; ohne das Präsent des Königs wollte er nicht abreisen, und niemand wagte es, den König daran zu erinnern, weil es der letzte Abend war, wo er die Gräfin gesehen; ein günstiger Zufall ward es, dass man in Gegenwart des Königs über Hässlers Kunstfertigkeit sprach, und er erhielt 300 preussische [1396]. Nun gab er auch während seines Aufenthalts in Berlin ein Orgelkonzert, das zwar sehr gelobt, aber wenig besucht worden war. Ach, wie flogen die preussischen [1397]; wenigstens konnten doch Interessen abgetragen werden. Nun bildete sich hier ein Liebhabertheater, was allerdings den Abonnements zum 2. Jahre der Konzerte Schaden tat, denn die Menge zieht Theater dem Konzert vor. Da nahm der Statthalter für 30 Billets und

---

1393 Johann Friedrich Hugo Dalberg, 1752–1812, Bruder des Statthalters.

1394 1789 reiste Häßler nach Berlin und Potsdam, wo er große Erfolge verbuchen konnte. Vom preuß. König erhielt er ein Geschenk von 300 rth. Wenige Monate später fand in Dresden ein musikalischer Wettstreit zwischen Häßler und W. A. Mozart statt, der zugunsten Mozarts endete.

1395 Friedrich Wilhelm II., König von Preußen.

1396 Vgl. Fußnote 1360.

1397 Vgl. Fußnote 1360.

verschenkte sie an die Damen, die bei dem Theater mitwirkten. Er selbst liebte das Theater sehr, und man wollte mich mit Gewalt bereden, auch hier mit tätig zu sein, denn man wollte auch gern kleine Opern geben und gab sie wirklich; es wurde mir eine Rolle aus dem Dorfjahrmarkt (?) zugeschickt, weil meine Gegenvorstellung fruchtlos geblieben. Ich nahm mir aber die Freiheit, sie zurückzuschicken mit der Bemerkung, dass ich auf keinen Fall diesem Institut beitreten könne und alle Gegenvorstellungen fruchtlos bleiben würden. Der Statthalter, von unserer Not von Zeit zu Zeit teils durch andere Freunde (worunter vorzüglich der Präsident Dachröden gehörte), teils auch von uns selbst in Kenntnis gesetzt, riet meinem Mann, nach Mainz zu reisen, sich bei dem Kurfürsten hören zu lassen und, soweit es schicklich, seine Lage vorzustellen, und versprach meinem Mann die besten Empfehlungsbriefe, die er auch gab. Mein Mann wurde vom Kurfürsten gehört und gelobt und nach mancher Beratung erhielt er den Titel als Musikdirektor und eine Anweisung an das hiesige Zahlamt, jährlich 100 [1398] Gehalt in vierteljährlichen Raten auszuzahlen für die Leitung des öffentlichen Konzerts, und der Statthalter gab nun auch 100 [1399], an einem anderen Ort zahlbar. Das war nun doch etwas Gewisses, wofür ich Gott dankte. Als ich im 3. Jahr eines Abends in den Konzertsaal eintrat, kamen mehrere Bekannte (Damen) auf mich zu und sagten: „Sie bekommen einen Engländer[1400] in Ihr Haus; der Statthalter ist schon die Reihe herumgewesen, uns denselben anzutragen, aber wir danken schön dafür; jetzt hat er eine lange Unterredung mit Ihrem Mann gehabt, und die Sache scheint abgemacht zu sein.“ So sehr man sich jetzt bemüht (wenigstens in Weimar ist es der Fall), wenn Engländer sich eine Zeit lang da aufhalten wollen, sie ins Haus zu bekommen, weil, wenn sie auch um zu ökonomisieren nach Deutschland gehen, sie doch immer gut und voll bezahlen, so hatte man in der damaligen Zeit eine grosse Abneigung für solche Mietleute, weil man von ihrem Mutwillen erzählte, sie wendeten die Häuser ganz um, schnitten die Betten auf und bliesen die Federn zum Fenster hinaus und dergl. mehr. Ich war zwar etwas darüber betroffen, indessen dachte ich mir, es könne doch wohl dabei etwas zu gewinnen sein, was man nicht von der Hand weisen müsste. Als ich nun in das Orchester auf meine Erhöhung am Pult trat, wo gewöhnlich der Statthalter dicht vor meinem Pult stand und zu mir sagte: (sagt er...) „Ich habe mit Ihrem Mann gesprochen, Sie bekommen einen Engländer ins Haus und an die Kost; er bezahlt gut, und das wird vorteilhaft für Sie sein.“ Die Kost fiel mir schwer aufs Herz; indessen war das nicht der Ort, um solche Dinge zu erörtern, und so dankte ich für seine Vorsicht; zudem sollte auch die Musik zogleich beginnen. Den anderen Tag bat ich meinen Mann, zu dem Herrn zu gehen und zu sagen, dass die ganze obere Etage zu des Engländers Disposition mit allem, was dazu erforderlich, hergestellt werden sollte; was aber die Kost beträfe, das müsste ich durchaus verweigern; ich verstände nicht, auf englische Weise die Speisen zuzubereiten, hätte keine Zeit, den ganzen Vormittag in der Kü-

---

[1398] Vgl. Fußnote 1360.

[1399] Vgl. Fußnote 1360.

[1400] Es handelte sich um einen reichen schottischen Lord namens *Ancram*.

che zu stehen, und was sollte es kosten, wenn eine ganze Familie über ihren Stand mehrere Gerichte genösse, was doch einer nicht allein bezahlen könne. Der Statthalter fand meine Weigerung richtig und sagte: „Nu, er kann alle Tage bei mir essen; ihm liegt nur daran, in einer Familie gut aufgenommen zu werden, wo er kommen und gehen könne, wann er will; er nimmt noch Unterricht in der deutschen Sprache und denkt eben durch öfteres Zusammensein sich darin zu vervollkommnen. Der Kontrakt wurde geschlossen; aus einer Küche wurde noch schnell eine Schlafkammer für den Kammerdiener eingerichtet, sodass er alles bei seiner Ankunft bereit fand. Es war durchaus kein wilder Engländer (eigentlich ein geborener Schotte), sondern ein wohlerzogener ruhiger Mann von 20 Jahren, und aber gleich über sehr viel Geld zu disponieren hatte; denn der Kaufmann Nutzinger, der seine Geldangelegenheiten besorgte, sagte zu mir, er habe offene Briefe, sei von Berger in Leipzig an ihn gewiesen, und könne Geld verlangen, so viel er wollte, er würde es ihm geben. Aber er war sehr ordentlich und gab nichts aus, als was sein musste. Ich wüsste nicht die geringste Unannehmlichkeit, die er uns gemacht hätte, er war sehr bald wie zum Haus gehörend; ging er aus, so kam er erst in die Wohnstube und sagte: „ich gehe“, auch wohin, und kam er wieder, ging er ebenfalls zu uns und erzählte, wo er gewesen war; war er eilig, so sah er wenigstens zur Tür herein und sagte: „Ich bin wieder da“. Er brachte zwei Hunde mit, auf die er sehr viel hielt und für die ich jeden Tag das beste Rindfleisch kochen musste. Der eine von den beiden Hunden war darauf eingeübt, Mäuse zu fangen; er hielt also zuweilen öffentlich Mäusejagd auf der Strasse, im Hof oder im Garten; er kaufte oder liess durch seinen Kammerdiener ganze Töpfe voll Mäuse kaufen, sobald das bekannt ward, wurde ich immerfort von armen Kindern überlaufen, die ganze Töpfe voll zum Verkauf brachten; er lud zu solcher Jagd dann immer einige Bekannte als Zuschauer ein. Der Hund hatte eine solche Geschicklichkeit im Fangen, dass ihm nie eine Maus entging, wenn der Topf gelüftet und dann eine oder mehrere herausgelassen wurden. Der zweite Hund war trächtig, und wenn er mit demselben spielte und ihn sich überschlagen liess, machte ihn mein Mann darauf aufmerksam und sagte, er würde dem Tier Schaden tun, da es trächtig sei, woran er aber nicht glaubte und sagte: „Ich habe ihm keine Erlaubnis gegeben.“ Eines Morgens wurde ich ersucht, Milch zu kochen; der weisse Hund sei krank und wolle kein Fleisch fressen; als der Wagen kam, um ihn zur Mittagstafel zu holen, wollte er nicht fort; der Kutscher wurde aber unwillig, und so kam er zu mir und bat mich, bei dem Hund zu bleiben; ich tat es, und ehe er zurück kam, waren 4 junge Hundchen da, worüber er sich sehr freute. Nachdem sie etwas erwachsen, schenkte er den einen dem Professor Hamilton im Schottenkloster, den anderen dem at Loos (?) und den 3. der Generalin auf dem Petersberge; den letzteren trug er in der Tasche selbst fort und zeigte sich mir, als er ging. „Sie werden den Hund verlieren“, sagte ich; „nein, nein“ antwoertete er, „sorgt nichts“. Der 4. nahm ein unglückliches Ende, worauf ich später noch komme.

Während seines Aufenthalts bei uns besuchte ihn der Statthalter wöchentlich ein paar Mal, wo ich dann jedesmal ersucht wurde heraufzukommen und den Tee zubereiten musste. Ich war damals guter Hoffnung, und der Statthalter machte sich

gewöhnlich über meine Taille lustig, setzte aber immer hinzu: „Ich und der Lord stehen Gevatter.“ Danach machte ich den Schluss, er könne es übel nehmen, wenn wir ihn nicht beim Wort hielten. Der Lord selbst spielte wenig Klavier, er verstand aber so viel, meinen Mann als den Künstler zu schätzen, der er war; er konnte es nie begreifen, dass mein Mann für so wenig Gehalt in Erfurt bliebe und nicht seine Kunst im Ausland suchte geltend zu machen. Er schlug ihm vor, nach London zu kommen, und machte ihm alle nur möglichen guten Versprechungen, die er auch treulich gehalten. Er hatte auch mit dem Statthalter selbst darüber gesprochen, soweit es schicklich war, und er versicherte meinem Mann, er würde gewiss die Erlaubnis zu einer Reise nach London erhalten. Kurz, dieser Mann legte den Grund zu der Reise, die mein Mann nach 2 Jahren antrat und von der er nie in seine Heimat wiederkehrte.

In der Zeit hatte Dalberg ein Lobgedicht auf Erfurt gemacht, was er meinem Mann zur Komposition übergab und was dann in einem Extra-Konzert zu unserem Besten aufgeführt werden sollte. Mein Mann, entzückt über das Gedicht, glaubte kaum, es würdig genug in Musik zu setzen; er wurde oft befragt, ob er bald damit fertig sei; da hiess es „Ja!“ und das war es auch; aber immer fand er es nicht gut genug und anstatt es ausschreiben zu lassen, wurde es wieder verändert und immer wieder verändert. Da es nun schon so lange hiess, es sei fertig, wurde endlich der Tag, an welchem es aufgeführt werden sollte, festgesetzt, aber anstatt auszuschreiben, wurde immer noch an der Ouvertüre, die eigentlich die Hauptsache war, verändert.

Meine Angst darüber war nicht zu beschreiben. Das Abschreiben musste nun mein Mann selbst besorgen, und am Tage der Aufführung war an die kleinen folgenden Gesangsstücke wenn auch wohl gedacht, aber noch nichts gearbeitet worden.

Darein zu reden in solchem Falle wäre Unsinn gewesen; ich konnte nichts tun als mich ängstigen, so viel mir der Wirrwarr an dem Tage Zeit liess. Der Statthalter kam zweimal selbst gefahren, mit ein paar Sätzen über die Treppe, den Saal und Gang schreitend, in die Hinterstube, wo er von meinem Mann keine andere Antwort erhielt als: „Ich bin sogleich fertig“; „Aber Sie haben ja noch keine Probe gehalten?“ „Geschieht auch noch.“ Da kam nun mancher Freund, der Teil an der Sache nahm, um Erkundigung einzuziehen, da liess ein Musiker nach dem anderen fragen, wann Probe gehalten würde, da liessen die Menschen Billets holen, und ich war Furcht und Erwartung, wie es wohl werden würde, konnte kaum sprechen. Mein Mann war garnicht zu Bett gegangen, hatte auch nichts zu sich genommen, als zuweilen eine Tasse Kaffee, die ich ihm aufdrang. Nachmittag nach 3 Uhr liess er mir sagen, ich solle die Musiker kommen lassen und mit ihnen auf unserem Saal Probe von der Ouvertüre halten, indessen es fortschrieb, wie war das aber möglich, da der Schall bis in die Hinterstube drang, der ihm am Fortarbeiten nur hinderlich sein musste. Ich tat, was ich vermochte, aber ich versprach mir keinen guten Erfolg von der Aufführung. Die Musiker erhielten die Weisung, nach 6 Uhr mit den anderen Stücken, die den ersten Teil ausfüllten, anzufangen. Nachdem sich mein Mann an-

gekleidet, ging er mit der Partitur unter dem Arm auf den Ratskeller in eine Stube, wohin einige Abschreiber bestellt waren, die während des ersten Teils einer dem anderen in die Hand arbeitete. Das Publikum murrte und liess hier und da seinen Unwillen laut werden; wäre der Statthalter nicht zugegen gewesen, dessen Langmut die anderen im Zaume hielt, mein Mann würde mancher Insolvenz ausgesetzt gewesen sein. Nur kurz vor Torschluss und kaum vor dem Beginn des zweiten Teiles war dann alles fertig, und eher traute ich mich nicht, in den Saal einzutreten. Die Ouvertüre begann, aber schon beim 6. Takte musste inne gehalten und ein da capo gemacht werden. Jetzt würde diese Musik keine schwere Aufgabe sein, aber damals und bei unserer Kapelle war es eine schwere Aufgabe: die leichteren Gesangstücke gingen gut vorüber, und der Schlusschor, worin die Worte vorkamen „In Erfurt ist gut wohnen, waren con amore geschrieben, wodurch das Publikum enthusiasmiert wurde und dann ziemlich versöhnt nach Hause ging. Der Statthalter hatte zur Satisfaktion des Publikums laut davon gesprochen, dass er den anderen Tag Hässler seine Meinung tüchtig sagen wolle. Als wir nach Hause kamen, stand unser Mittagessen noch ruhig am Herd, denn wer hätte da essen mögen! Mein Mann setzte sich zwar an den Tisch, aber der erste Löffel Suppe fiel ihm aus der Hand; er war zu erschöpft, schlief ein und musste beinahe ins Bett getragen werden. Den Tag darauf wurden wir zum Abendessen bei dem Statthalter eingeladen. Ich war sehr gespannt auf die Strafpredigt, die erfolgen würde; aber es wurde wie gewöhnlich musiziert und ausser kleinen.... die bei Tische mein Mann hören musste, fiel nichts Unangenehmes vor; wir waren gewöhnlich die Letzten, die fortfuhren, und erst beim Abschied sagte der Statthalter in ganz gemildertem Ton: „Aber so etwas tun Sie ja nicht wieder.“ Das war gnädig, gnädig genug. Für mich war es indessen ein Tag! der hinreichend (?) einmal so etwas erlebt zu haben.[1401]

Die Nacht vom 14.–15. Januar ward ich von einem Knaben entbunden[1402], und wie ich schon erwähnt, wir würden es für unartig gehalten haben, das öftere Anerbieten des Statthalters nicht anzunehmen; aber gerade in der Nacht, wo der Knabe geboren wurde, war der Statthalter nach Mainz abgereist und der Gevatterbrief wurde nachgeschickt und den anderen Tag oder vielmehr Abend hob der Lord das Kind zur Taufe; einen Karl hatten wir schon, und da der Lord William mit seinem Vornamen hiess, wurde der Knabe Karl William getauft und Wilhelm genannt. Der Lord schrieb seine Briefe gewöhnlich des Nachts, zu der damaligen Zeit war es gewöhnlich, dass der Wächter bei Trauungen, Kindtaufen oder Begräbnissen ein Lied vor der Tür sang; weil nun der Knabe noch vor dem Abrufen geboren ward, verfehlte der Wächter nicht, sein Lob- und Danklied zu singen. Der Lord, in seinem Schreiben dadurch gestört, gibt seinem Kammerdiener ½ Gulden für den Wächter; er soll still sein; der Wächter versteht es falsch und singt zur schuldigen Dankbarkeit noch ein Lied, was den Lord ausser aller Fassung setzt, und er ruft einmal über das andere: „Teufel, Teufel“: das war sein Schmähwort, wenn ihm etwas unange-

---

1401 Das denkwürdige Konzert fand am 9. 1. 1787 statt.

1402 Carl Wilhelm Häßler, 1787– nach 1822.

nehm war. Am anderen Morgen machte mein Mann seine Aufwartung und lud ihn zum Paten ein; er nahm es an und sagte, wenn er nur wüsste, wie er seine Freude bezeugen sollte für das Vertrauen, was man in ihn setzte; im Augenblick nahm er sein Teekästchen unter den Arm, brachte es herunter, setzte es auf mein Bett und sagte zu mir: „Da nehm sie davon soviel sie will"; es wurde ihm schwer, sich daran zu gewöhnen, in der dritten Person zu sprechen. Es war den Tag grosse Jagd, die er nie versäumte; er hatte meinen Mann gebeten, den Taufakt zu verschieben, bis er zurückkäme, doch das war nicht nötig, da er gewöhnlich zur Tischzeit wieder zu Hause war. Er war von Natur etwas schüchtern, und hatte gegen meinen Mann geäussert, wenn er nur vorher den Priester gesprochen hätte; aber der Pastor Ritschel war ein sehr humaner Mann, der ihm vorher den Taufakt auseinander gesetzt, und als dieser vorbei war, hatte er sich ein paar Stunden mit ihm und meinem Mann auf das angenehmste unterhalten. [1403] Mein Mann hatte die Personen, die bei solchen Gelegenheiten die Hände aufhalten, nach unserer Art bezahlt, um ihn in keine Kontribution[1404] zu setzten. Aber im Dachrödischen Haus, wo er sehr beliebt war und täglich dahin ging, hatte man ihn gefragt, ob er auch richtige Geschenke ausgeteilt und ihn darüber in Kenntnis gesetzt; er kam sehr unwillig nach Hause, dass ihm mein Mann von alledem nichts gesagt, und schickte diesen Personen, auch sogar dem Geistlichen, was garnicht üblich war, jedem ein Präsent. Ende Februar hatte der Lord seine Abreise bestimmt; vorher wollte er noch was um Erfurt herum Sehenswertes in Augenschein nehmen; man hatte ihm auch Dietendorf genannt. Er bat also meinen Mann, ihn dahin zu begleiten. Den Abend vorher examinierte er mich, was dort alles zu sehen wäre; indem ich nun sehr oft in Dietendorf gewesen, erzählte ich, was mir bewusst. Als beide den anderen Tag zurückkamen, überreichte mir der Lord ein …?, worin Zeug aus den dortigen Fabriken zu 2 Kleidern für mich, und sagte: „Ein Andenken von mir". Er hatte seinen eigenen Wagen, der nur für 2 Personen eingerichtet war [1405] nur mit einem Leder überschlagen. Als er fort wollte, wurden die beiden grossen Hunde nebst ihren Kissen unten in den Wagen gelegt. Den Kleinen trug er; da sagte ich: „Erlauben Sie mir, dass ich dem Kleinen ein Band um den Hals binde; das lange Teil befestigen Sie an ihrem Arm, damit der Kleine nicht aus dem Wagen fällt." „O, nein", erwiderte er, „er wird bei seiner Mutter bleiben." Ich hatte das Meine getan. Den anderen Tag kam ein expresser Bote aus Auerstädt mit einem lamentabelen Brief, worin er die Nachricht mitteilte, dass er kurz vor Auerstädt den kleinen Hund vermisst, und meinen Mann dringend bat, doch gleich dahin zu reisen, oder sei ihm das nicht möglich, doch dafür zu sorgen, in der Gegend nachzusuchen und den Hund ausfindig zu machen; wir sollten dann denselben warten und pflegen; er wolle alle Unkosten mit Dank erstatten; würde der Hund gefunden und bei uns wohnen, so würde dies ein Magnet sein, der ihn zu uns

---

[1403] Vgl. Fußnote 1360.

[1404] Kontribution: Kriegssteuer, – entschädigung, hier ist gemeint, um dafür zu sorgen, dass der Lord nicht für die ihm unbekannten Verpflichtungen aufzukommen vergesse.

[1405] Vgl. Fußnote 1360.

zöge, um den Hund abzuholen. Mein Mann war mit dem Pfarrer in Auerstädt befreundet und bat durch dieselbe Gelegenheit in einem Brief den Pfarrer, alles mögliche anzuwenden, um den Hund wieder zu bekommen. Nach einigen Tagen erhielten wir die Nachricht, dass in der ganzen Umgegend niemand einen dgl. Hund gesehen, man nun eine Stelle weit den Schnee weggeschaufelt und das kleine Tier tot gefunden und gesehen, dass das Rad über ihn weggefahren. Diese traurige Nachricht wurde natürlich dem Lord nachgeschickt. – Der Präsident Dachröden, der so viel Sinn für alles Schickliche besass, regte nun die Vornehmsten im Publikum an, auf einen Dank zu denken, den man Dalberg für das Lobgedicht auf Erfurt schuldig sei. Er schlug zu dem Ende vor, ein Gedicht von einem berühmten Dichter und es in Musik setzen zu lassen, und nach der Vollendung in einem Extra-Konzert zu geben, doch während seiner Abwesenheit, weil es ihm zuwider war, sich von Angesicht zu Angesicht loben zu hören. Das Gedicht zu verfertigen, wurde dem Professor Hoell (?) aufgetragen, und mein Mann rettete diesmal seine Ehre, setzte es in Musik, sodass es zu aller Zufriedenheit gerade eine Zeit vor der Aufführung fertig war. Die Aufführung des Konzerts fiel in die Fastenzeit. Die öffentlichen Ankündigungen zogen Fremde von Gotha und Weimar herbei, der Saal war festlich geschmückt, Solms (?) und Dalbergs Büste aufgestellt und die Aufführung ging gut von statten. Nach Beendigung des Konzerts ward ein Souper veranstaltet, woran fast alle Konzertgänger teilnahmen. Es war ein strenges Verbot von dem Kurfürsten ausgegangen, dass während seiner Regierung nie irgendwo ein Tanz dürfte gehalten werden; daher wurde den Musikern streng untersagt, dass, würden sie dazu aufgefordert, keine Tänze gespielt werden dürften bei Strafe. Wir hatten Tafelmusik, und die Gesellschaft, fast wie eine Familie anzusehen, war sehr vergnügt und niemand vermisste den Tanz. Der Statthalter war unterdessen in Mainz zum Koadjutor[1406] erwählt worden, und als er zurückkam, arrangierte er die sogenannte Assemblie[1407], es wurde öffentlich bekannt gemacht, dass diese Versammlung alle Dienstag Abend von 5 bis 8, ½ 9 stattfinden sollte, wozu ein jedes, was auf Bildung und guten Ruf Anspruch machen konnte, dazu eingeladen wurde. Mein Mann und ich wurden besonders vom Herrn gebeten, nie an den Abenden zu fehlen. Wenn man in die Hausflur eintrat, klingelte die Schildwache; sowie der Herr die Klingel hörte, wenn er auch mitten im Gespräch mit jemand war, ging er auf die Saaltribüne, jeden Ankommenden zu begrüssen, teils aber auch, um genau zu wissen, aus wem die Gesellschaft bestände. Es wurde Tee serviert, musiziert, Karte gespielt, und wer daran nicht teilnahm, fand wohl jemand zu seiner Unterhaltung. Nach der Assemblie war gewöhnlich Tafel, wozu wir meistens eingeladen wurden. Die Gäste bestanden dann meistens aus solchen, die sich in der Gesellschaft eingefunden. – Folgenden Gegenstand führe ich nur zur Belustigung für Hausfrauen, die ihre Küche selbst besorgen, an. Mein Mann wurde auch zuweilen zur Mittagstafel bei dem Koadjutor eingeladen, die gewöhnlich nur aus Herren bestand; einmal davon heimgekehrt, er-

---

1406 Koadjutor: Amtsgehilfe eines katholischen Geistlichen, bes. eines Bischofs.

1407 Die 1787 ins Leben gerufenen Dienstags-Assembléen.

zählte er mir; der Herzog von Weimar sei auch gegenwärtig gewesen und habe ihn eingeladen, nach Weimar zu kommen; es gäbe ein sehr geschickter Klarinettist Konzert, in welchem er auch etwas spielen möge. Der Koadjutor habe ihm sogleich offeriert, mit seinem Sekretär zu fahren, denn er fuhr auch zu dem Konzert. Als mein Mann zurückkam, rühmte er sehr des Klarinettisten Kunst und versicherte, dass man auch mit ihm zufrieden gewesen.

Nach ein paar Tagen sagte mein Mann früh 10 Uhr zu mir: „Ich habe einen Gast zu Mittag eingeladen; der Klarinettist ist hier; er hat mir ein [1408] vom Herzog mitgebracht, und ich konnte es nicht umgehen; der kommt Mittag. „Nun", sagte ich, „das wird sich gut machen, ich habe nichts als Blaukohl und gebratene Gänseleber"; „Na", sagte mein Mann, „ich lasse also einen fertig gebratenen Hasen aus dem Ross holen und das übrige wirst Du schon arrangieren. Ich fand mich wie gewöhnlich in mein Schicksal und machte eine Kirschsuppe; als ich diese dem Herren vorlegte, sagte er: „Ich dank, ich ess ke Obstsuppen". Nun kam der Braunkohl mit der Gänseleber; da sagte der Gast: „Ach, bei uns in Hanau, da nudeln die Juden die Gänse bis zum Ersticken fett; aber Lebern fress ich nit, die werden um a Spottpreis verkauft, da isst man sich überdrüssig daran; a paar Biss Kohl will i essen". – Nun kam der Hasenbraten; „aha", sagte der Gast „Hasenbraten, ja, das ist jetzt der [1409] überall Hasebraten und überall Hasebraten". Nun holte mein Mann seine Dose heraus und nahm eine Prise. – Ich hatte für etwas Dessert gesorgt; aber der Herr (seinen Namen habe ich wirklich vergessen) er [1410] und sei kein Liebhaber von Backwerk. Bissel Käse wolle er nehmen; da schmeckte doch wenigstens, „Gläsel Wein dazu." Das war doch ein angenehmer Gast!!! – Es gab aber noch schlimmere Gäste! und zwar die sogenannten Halbvirtuosen, die uns jeden Winter heimsuchten. Gewöhnlich reichte der Bestand ihrer Kassen nur bis Erfurt, und das allda zu gebende Konzert sollte alles eintragen. Mein Mann war gewöhnlich der Erste, an den sie sich wendeten. Ein Konzert wöchentlich war zu der damaligen Zeit für die [1411] Liebhaberei hinreichend, und ich wüsste keinen Einzigen, der mit einem Extra-Konzert Glück gemacht hätte; selbst Virtuosen von Ruf aus der Mainzer und Würzburger Kapelle gaben zwar Konzerte, nahmen aber nur soviel ein, als der Kostenaufwand betrug, und Dalberg entschädigte sie im stillen. Aber eben jene schon erwähnten Halbgötter waren nie zu überreden, dass es ihnen nicht gelingen würde; im Gasthof hatte mein Mann aus unüberlegter Gutmütigkeit für sie gut gesagt, damit sie nur der Wirt behielt. Ein jeder glaubte, es müsse ihm glücken; die Konzerte wurden gegeben; wir hatten nur Mühe und Arbeit damit und – nach einigen Wochen kamen die Rechnungen aus dem Gasthof zu 20, auch 24 [1412], wofür Herr Hässler gut gesagt und bezah-

---

[1408] Vgl. Fußnote 1360.
[1409] Vgl. Fußnote 1360.
[1410] Vgl. Fußnote 1360.
[1411] Vgl. Fußnote 1360.
[1412] Vgl. Fußnote 1360.

len musste. – Der Tod des Kaisers Joseph[1413] veranlasste eine allgemeine 6 wöchentliche Trauer, was auch die abonnierten Konzerte unterbrach. In Gotha befanden sich einige englische Familien, die von meinem Mann gehört, und von dem sie, wenn auch nur für kurze Zeit, Unterricht wünschten; die Freunde meines Mannes, deren er in Gotha viele hatte, suchten ihn zu bestimmen, während der Trauer nach Gotha zu kommen, weil er sehr gut honoriert werden würde; Logis und des Lebens Unterhalt fand er bei einem Freund. Er setzte also eine Bittschrift auf, worin er den Koadjutor bat, diesen Erwerb ihm zu gönnen und zu erlauben, dass er während der Trauer abwesend sein dürfe. Ich übernahm es, diese Bittschrift in der nächsten Assemblie dem Herren selbst zu überreichen. Er war, während er las, freundlich, was mir die Gewährung der Bitte versprach. Den anderen Morgen kam sein Schatzmeister zu mir und sagte, der gnädigste Herr vermute, dass ich nicht bei Kasse sei; er wünsche nicht, dass ich mit meinen Kindern Not litte, ich möchte eine Quittung über 50 schreiben, wofür mir soviel ausgezahlt werden sollte. Ich war sehr erfreut über die unerwartete Hilfe, schrieb es sogleich meinem Mann und fügte am Ende des Briefes die Worte aus Dalbergs Lob über Erfurt: „In Erfurt ist doch gut wohnen“. Worauf mein Mann antwortete: „Allerdings mag es in Erfurt gut wohnen sein, wenn man, so oft man Geld nötig hat, dergleichen ausgezahlt bekommt! Wie wird es Dir aber zumute sein, wenn wir Johanni[1414] unsern Gehalt holen wollen, der zu festen Ausgaben als Holz und dergl. bestimmt ist, und uns die 50 [1415] abgezogen werden?“ Und so wurde es auch! Mein Mann war wirklich so unklug, wie er Johanni die Hauptquittung hintrug und das Geld in Empfang nehmen wollte, zu fragen, die schon empfangenen 50 [1416] würden wahrscheinlich abgezogen. „Jawohl,“ hiess es. Diesen Vorfall muss ich bemerken, weil er zu einer später vorkommenden Geschichte gehört, die mir stets unerklärbar war und meinen Glauben an Menschengüte sehr geschwächt hat.

Lord Ankrom war so gütig, von Zeit zu Zeit einen Briefwechsel mit meinem Mann zu unterhalten, und ihn immer an sein Versprechen, nach London zu kommen, zu erinnern; vorzüglich deutete sein letzter Brief darauf, die schöne Zeit nicht unnütz verstreichen zu lassen. Mein Mann fasste sich also ein Herz und bat den Koadjutor um ein Jahr Urlaub zu einer (Reise). Er hatte es dem Lord schon zugesagt und konnte nun nicht gut zurückgehn. Es begann nunmehr ein neuer Abschnitt unseres Lebens; es verstand sich von selbst, dass ich das Fabrikwesen nicht forttreiben konnte. Ach, hätten wir es nie angefangen!!! Ich hatte nach einer Reihe von Jahren auch mehr Einsicht bekommen, und verlangte also, dass mein Mann seine Geschäfte in Ordnung bringen möchte und wollte eine Uebersicht unseres Zustandes wissen, ehe er fortging. Dass unsere Verhältnisse nicht besser wurden, sah ich wohl ein, aber ich war doch im ganzen über nichts aufgeklärt. Lust und Liebe zur Arbeit

---

[1413] Joseph II.
[1414] Der 24. Juni.
[1415] Vgl. Fußnote 1360.
[1416] Vgl. Fußnote 1360.

hatte ich von Jugend auf, und selbst die, die mir nicht wohlwollten, konnten mir das Zeugnis nicht versagen, dass ich es mir sehr sauer werden liess, und für mich selbst so wenig als nur möglich Aufwand machte, und dies Bewusstein gab mir immer den Trost, dass unsere Finanzen doch nicht so schlecht stehen würden, als sie wirklich standen. Bei genauer Untersuchung fand ich den Gewinn von der Fabrik sehr klein, und nur ein viel grösserer Absatz hätte einen Ertrag für den Bedarf geben können. Die Einrichtung des Abonnements-Konzerts sowie auch manche Anschaffung zur Fabrik hatte Schulden zu machen verursacht; die Interessen vermehrten dieselben. Ich war es demnach wohl zufrieden, dass mein Mann das Geschäft für sich auf und seiner Mutter zurückgab, denn von dessen Gewinn wäre nicht zu hoffen gewesen, unsern Zustand zu verbessern; die Kaufkeute, welche Bestellungen machten, wollten die Preise immer heruntergesetzt wissen, indessen die Wollpreise sich gleich blieben und die Farb-Ingridenzien auf eine enorme Art stiegen. Jetzt mag mehr dabei zu gewinnen sein; die jetzigen Fabrikanten sind nicht so eigensinnig, wie es die Familie Hässler war, die nur lauter sächsische Wolle verarbeitete. Heutzutage kauft man inländische Wolle zu weit billigeren Preisen und Cogneville (?)[1417] und Indigo kosten jetzt nur halb so viel als damals.

Nur mein Vertrauen auf Gott gab mir Kraft, der Reise meines Mannes standhaft entgegen zu sehen, denn in der Zeit stand ich mit 4 Kindern, das 5. unter dem Herzen tragend, ganz haltlos da. Noch eins muss ich erwähnen: Mein Mann hatte bei öfteren Geldverlegenheiten sich dem Geldwechsler (als Wucherer bekannt) Messerschmidt ergeben; ich wollte nun bestimmt wissen, wieviel er dem noch schuldete (es waren 600 [1418]) und wollte dieses schriftlich bescheinigt haben. Ein guter Geist gab mir den Gedanken! „Ach“, sagte mein Mann, „wenn er Dir das geben soll, musst Du ihm erst die fälligen Interessen bezahlen, und wovon? Denn etwas Reisegeld muss ich doch behalten“. „Gut“, sagte ich, „so lasse ich mir das Quartal Michaelis vom Zahlamt holen und bezahle die Interessen, denn ich traue diesem Menschen nicht“. „Da behälst Du nichts für Deinen und der Kinder Unterhalt“, sagte mein Mann. „Gott wird mir beistehen“ war meine Antwort, „aber ich muss es schriftlich von ihm haben, was Du ihm noch schuldig bist“. Ich erhielt, nachdem ich die Interessen ab Prozent bezahlt, was ich verlangte.

Den 13. September anno[1419] ---- reiste mein Mann ab; meine ganze Barschaft, die ich behielt, war ein Laubby, damals an Wert 1 [1420]15. Ein Kleinod hatte jedoch mein Mann mir hinterlassen, das war die Bekanntschaft mit einem Kaufmann und dessen Frau; sie wurde meine innigste Freundin, die wirklich mein Leben versüsste; bei den trübsten und traurigsten Fällen des Lebens wusste ihre herrliche heitere Laune alle Wolken des Trübsinns zu verscheuchen; wenn ich noch so nie-

---

1417 Cochenille, ein roter Farbstoff.

1418 Vgl. Fußnote 1360.

1419 Am 12. 9. 1790 verließ Häßler Erfurt. Er reiste zunächst nach London, wo er zwei Jahre als erfolgreicher Clavierspieler und Lehrer tätig war.

1420 Vgl. Fußnote 1360.

dergeschlagen zu ihr kam, so ging ich gewiss getröstet und beruhigt nach Hause; aber nicht nur durch frohe Laune, sondern auch durch Rat und T a t bewies sie sich immer als eine wahre Freundin gegen mich; ich habe dafür keinen Ersatz bekommen, denn sie ist mir schon lange vorausgegangen, und noch jetzt, wenn ich an der Stelle, wo ihre Asche ruht, die anjetzt so offen daliegt, vorübergehe, denke ich mit dankbarer Erinnerung an die mit ihr verlebten Tage. Ihre noch lebenden Töchter und Enkel behalten immer einen Ehrenplatz in meinem Herzen. – Mein Mann hatte kurz vor seiner Abreise Klaviersonaten auf..... herausgegeben[1421]; die Breitkopf' sche Handlung sorgte durch ihre Korrespondenz für Subskribenten, versendete die Exemplare an ihre Behörden und zogen sogleich die Gelder dafür ein, um einen Teil der Druckerkosten sich zu versichern, wie denn überhaupt diese Herren ihren Vorteil sehr wahrnahmen; mein Mann war so wenig merkantilisch erfahren, dass er dieser Handlung den ganzen Verlag zum ferneren Verkauf überliess, nicht bedenkend, dass sie zum Verkauf so viel drucken konnten, als sie nötig hatten, ohne meines Mannes Verlag anzurühren. Wie bin ich um so manches Kapital gekommen durch List, wo man mir an mich gerichtete Sendungen von Musikalien, die zum Unglück über Leipzig gingen, dorthin adressiert zur weiteren Beförderung waren, nicht eher auslieferte, als bis sie nachgedruckt waren und bei niedrigeren Preisen angekündigt waren, als die, welche ich zu unserem Nutzen verkaufen sollte; der Fuhrlohn wurde noch hinterdrein geworfen und die nun erhaltenen Exemplare wurden bei mir Makulatur[1422]. Ein recht ausgelernter Betrüger, auch ein Buchhändler und Buchdrucker, sucht die Bekanntschaft meines Mannes in Moskau und sein Vertrauen zu gewinnen; stellt ihm vor, was für ein grosser Nutzen es für ihn sein würde, wenn er eine eigene Druckerei hätte, wo er seine Kompositionen und auch die Werke anderer könnte drucken lassen, berechnet den grossen Gewinn, den es ihm bringen könnte und dergl.; er sein bereit, das Werk zu etablieren, wenn er nur Vorschuss dazu bekäme. Mein Mann war gar zu leicht zu bereden; die glänzende Aussicht auf den Gewinn verleitet ihn, dem Menschen nach und nach mehrere 1000 Rubel vorzuschiessen, die er selbst nicht vorrätig, sondern erst nach und nach verdienen musste. Was nun sehr notwendig gewesen wäre, oft nachzusehen, inwieweit das Etablissement gediehen sei, unterblieb gänzlich, und erst, wenn es sich seiner Vollendung nahte, wollte man sich daran erfreuen; wohl nach Jahresfrist erkundigt man sich, aber der Mensch war wer weiss wo und in Moskau leider nicht wieder anzutreffen. Angeschaffte Platten und so manches Nötige zu dem Zweck hatte mein Mann zwar anfänglich einmal gesehen; als aber der Entrepreneur[1423] nicht wieder zum Vorschein kam, liess mein Mann sein Logis öffnen, um wenigstens durch Verkauf der angeschafften Dinge wieder etwas zu erhalten, aber! – es war garnichts

---

1421 Vermutlich *6 leichte Sonaten für Clavier oder Pianoforte, davon drei mit Begleitung einer Flöte oder Violine und des Violoncells*, 4 Teile, Selbstverlag 1790. Ein Jahr zuvor waren bei Breitkopf *48 Orgelstücke* von Häßler erschienen.

1422 Altpapier.

1423 *Entrepreneur*, frz.: Unternehmer.

mehr vorhanden und der Vogel in ein ander Land geflogen. Wäre mir das was und worum mein Mann betrogen ward geworden, ein hübsches Landgut hätte ich dafür kaufen können, denn das sind nur einige Beispiele! Ich habe mich von meinem Standpunkt durch diese Mitteilungen entfernt. – Nach Abwesenheit meines Mannes gingen, wenn auch kleine Zahlungen von selbst gesammelten Subscribenten ein; in Göttingen gab mein Mann das erste Konzert; der Ueberschuss war nicht gross gewesen, indessen erhielt ich doch etwas davon, sodass ich bei möglichster Einschränkung mit meiner Familie durchkam. Wie schon erwähnt, den 12. September reiste mein Mann ab, und den 24. November kam ich mit meiner jüngsten Tochter[1424] nieder. Ich dankte Gott, der mich und das Kind gesund erhalten und glaubte den Winter ruhig zubringen zu können; aber welcher Schreck fuhr mir durch alle Glieder, als ich, eine 14 tägige Wöchnerin, den Befehl von dem Koadjutor erhielt, so bald als möglich es zu veranstalten, dass die gewöhnlichen Winterkonzerte ihren Anfang und Fortgang hätten; ich könne sonst keinen Gehalt mehr erheben. Das war eine schwere Aufgabe für mich! Unser Orchester bestand aus dem Oboistenchor und den sogenannten Stadt..., unter denen nur einige befindlich, die sich der Virtuosität näherten, die anderen nur oberflächliche Musiker, die auch meistens noch ein anderes Geschäft nebenbei trieben. Einige Dilettanten, die aus Liebe zur Musik tätig mitwirkten, waren fast unentbehrlich. Ein Genie, wie mein Mann es war, verstand es wohl, den Schwachen zurecht zu weisen und seine Mängel zu verdecken, indem er schwere Stellen, die sie nicht bewältigen konnten, auf dem Fortepiano spielte oder auf irgend eine Art ihre Mängel zu ersetzen suchte, was aber nicht in meiner Macht stand. Um nur nun einen guten Anfang zu machen, ersuchte ich einige Freunde meines Mannes aus der Weimar'schen Kapelle, mir zur ersten Aufführung behilflich zu sein, wozu ich ihnen einen Wagen schickte und sie bei mir beherrbergte. Auch im Verlauf der Konzerte hatten diese Herren die Güte, wenn auch nur einer um den anderen, so wie sie eben abkommen konnten, bei schwierigen Aufführungen mich zu unterstützen; ich besorgte dann jedesmal den Aufwand der Reisekosten und bewirtete sie in meinem Hause. In dieser Art habe ich es drei Jahre mit vieler Mühe und Anstrengung fortgesetzt. Doch ehe ich die Vorfälle des letzten Jahres bezeichne, kehre ich wieder zu den Reisenden zurück. Mein Mann schrieb mir gewöhnlich nur dann, wenn er an einem Ort gute Geschäfte gemacht hatte, und demnach musste ich oft lange in ängstlicher Besorgnis leben. Er war über Holland gereist, hatte sich lange in Haag aufgehalten und ging, mit guten Empfehlungen versehen, nach Amsterdam. Die Bittschrift an den Magistrat wurde nicht zurückgewiesen, doch dauerte es 6 Wochen lang, ehe er die wirkliche Erlaubnis dazu erhielt. Er gab dort ein sehr gutes Konzert, aber der lange Aufenthalt nebst bedeutenden Unkosten liessen von der Einnahme nicht viel übrig bleiben. Mein Mann erfuhr zu seinem schlechten Trost, dass es jedem Virtuosen auf diese Art erginge; es sei Grundsatz der Obrigkeit, dass man jedem solange die Erlaubnis vorenthielt, bis der Fremde einen grossen Teil der Einnahme verzehrt, damit nicht so viel Geld aus dem Lan-

[1424] Regina Henriette Häßler, 1790–1849.

de ginge. – Nach langem Harren erhielt ich die Nachricht, dass mein Mann in London glücklich angekommen war; die Adresse von den Lord war so genau bezeichnet, dass er dessen Wohnung sogleich aufgefunden, und er von demselben auf das freundlichste aufgenommen wurde; auch in Hinsicht der Dienerschaft war er sehr gut beraten, weil sein Kammerdiener durch unsere Rekommandation von hier aus mit hin gereist, und er sowohl mit ihm zufrieden war, als derselbe sich wohl bei ihm befand. Der Lord wandelte meines Mannes Garderobe nach englischer Art um, und überdem erhielt er alles in die Hände, was ihm wünschenswert sein konnte. Durch die Bekanntschaft des Lords hatte er binnen Monatsfrist schon mehrere Scholaren und erhielt für jede Lektion eine Guinee. Eines Tages erhält er eine Einladung zu einem Lord; er glaubt, es sei eine Familie, für die man Unterricht wünscht, aber statt dessen findet er einen schon bejahrten Mann, welcher sich in seinem Haus in einem grossen Saal eine kleine Orgel hat bauen lassen, von welcher er aber noch nie einen Laut vernommen; er hört von meines Mannes vorzüglichem Klavierspiel und fragt, ob er wohl geneigt sei, ihm wöchentlich auf der Orgel etwas vorzuspielen. Mein Mann willigt ein und sie werden über die Tage einig. Nachdem er 6 mal bei ihm gespielt, lässt er durch seinen Bedienten fragen, was er schuldig sei. Mein Mann sagt: „Ich bekomme eine Guinee für die Stunde. Darauf kommt der Bediente wieder und sagt, sein Herr hätte gehört, dass diesen Preis nur der Erste in London bekäme. Mein Mann antwortete: „J zum Teufel, der bin ich dermalen“. Nach kurzer Frist kommt der Bediente mit 6 Guineen zurück und sagt, sein Herr liesse um Verzeihung bitten, er hätte das nicht gewusst, und er möchte nur bald wiederkommen.

Die folgende Geschichte ist unangenehmeren Inhalts. Mein Mann ist bei einem Kaufmann zu Tisch geladen, aber nicht das erste Mal, sondern man hatte ihn in dem Hause nicht nur als Künstler, sondern als einen ehrlichen Mann erkannt, der als Freund aufgenommen wurde. Nach Tisch nimmt der Herr des Hauses meinem Mann in ein ander Zimmer und sagt: „Es ist ein Wechsel, auf Ihren Namen ausgestellt, an uns geschickt worden, nach welchem Sie sogleich arretiert werden könnten; ich freue mich, dass der Wechsel in meine Hände gekommen ist, um erst Rücksprache mit Ihnen nehmen zu können, ob und wie sich die Sache verhält.“ Mein Mann sagt nun, dass er diesem Mann 600 [1425], nicht 1200 [1426], wie der Wechsel lautete, zwar schuldig, aber keineswegs auf Wechsel gestellt, sondern als ein Kapital, was er mit 6% verinteressierte und worüber seine Frau die Beweise in Händen hätte. „Nun,“ sagt der Kaufmann, „schreiben Sie nur gleich, damit Ihre Frau in Erfurt die Sache anhängig macht, denn das ist eine abscheuliche Schurkerei! Ich werden den Wechsel zurückbehalten.“ Ich erhielt also einen Brief von meinem Mann, worin er sagt, „wenn mir ein Strassenräuber begegnete, das würde mich bei wietem nicht so erschreckt haben, als die Ansicht des Wechels; denn einem solchen gäbe ich meine Börse und Uhr, und die Sache wäre abgemacht; aber kam der Wechsel nicht glücklicherweise in dieses Haus, so war meine Reputation für mich hier verloren.

[1425] Vgl. Fußnote 1360.
[1426] Vgl. Fußnote 1360.

Ach, Du hattest wohl recht, die Interessen zu bezahlen, und hast dadurch nun einen Beweis in Händen; gehe sogleich zum Koadjutor und bitte um seinen Schutz.“ Ich erinnere mich noch des Tages, an dem ich den Brief erhielt; es war ein grausiges Wetter, der Regen fiel in Strömen vom Himmel; aber die Sache war mir zu wichtig, als dass ich darauf Rücksicht nahm, sondern sogleich zum Koadjutor ging und mein Anliegen vorbrachte. Er wies mich an den Kaufmann Nutzinger (?), der ohnedies ein Freund von mir war; der würde in dieser Sache den besten Rat erteilen können; ausserdem versprach er mir, er wolle Messerschmidt kommen lassen und ihm tüchtig den Kopf waschen. Das war auch geschehen; da hatte er sich damit ausgeredet, er hätte gehört, dass Hässler gute Geschäfte in London machte; er hätte es gut gemeint und dadurch Hässler nötigen wollen, sein Geld zusammen zu halten, und wenn die 1200 [1427] bezahlt worden wären, hätte er die anderen 600 [1428] der Frau zu ihrer Ueberraschung zustellen wollen. Der Kaufmann Nutzinger aber war mit dieser Ausrede nicht zufrieden, sondern drang darauf, dass ich die Sache einem Advokaten und den Gerichten übergeben müsse, damit dieser Mensch einmal zurechtgewiesen würde. Das tat ich denn auch und übergab es dem Advokat Justi. Der Prozess machte mir viel Hudelei, was hier zu erörtern zu weitläufig wäre. Erst nach Jahren, wie ich schon in Russland war, erhielt ich in Moskau die Nachricht, dass ich den Prozess gewonnen und Messerschmidt zur Bezahlung aller Kosten verurteilt worden war.

In London befand sich nun mein Mann sehr wohl und wäre zu wünschen gewesen, immer dort zu bleiben; aber sein Geschick wollte es anders. Der Lord, welcher ihn mit soviel Liebe und Freundschaft behandelte, wurde wegen einer Ehrensache in einen Prozess verwickelt, der ihn nötigte, sich unsichtbar zu machen. Wöchentlich kam er am Abend spät und erkundigte sich, wie es meinem Mann ging, gab manches zu seinem Bedarf heraus und verschwand wieder. Mein Mann wurde darüber sehr ängstlich, weil er fürchtete, jeden Tag vor Gericht gefordert zu werden, um vielleicht Auskunft über des Lords Aufenthalt zu geben; eine Unwahrheit zu sagen, stritt gegen seinen Charakter, und mit der Wahrheit konnte er dem verehrten Freund nur schaden; er entschloss sich also, eine Reise zu machen, und wollte dann nach Erfurt und das Frühjahr darauf wieder nach London, in der Hoffnung, dass unterdessen die Unannehmlichkeiten des Lords sich würden ausgeglichen haben; aber auch dieser Plan kam nicht zur Ausführung.

Mein Mann machte sich reisefertig und nahm nur mit sich, was unentbehrlich war, und liess einen Koffer mit Musikalien und mancherlei Kleidungsstücken zurück, von denen er nie wieder etwas zu sehen bekommen, denn an wen sollte man sich wenden? Der Lord sah es ungern, dass er wegging, und mein Mann mochte die Ursache nicht sagen. Von dem Lord selbst hatte mein Mann niemals wieder erfahren können, und mehrere Briefe an ihn sind unbeantwortet geblieben. Mein

---

[1427] Vgl. Fußnote 1360.

[1428] Vgl. Fußnote 1360.

Mann reiste nun nach Riga[1429], Dorpat[1430], wo er überall Konzerte gab, und zuletzt nach Kurland[1431]. Die Herzogin von Kurland hatten wir zweimal bei dem Koadjutor kennen gelernt. Sie war eine enthusiastische Verehrerin von meines Mannes Kunst, und so wurde er auch von ihr mit der grössten Freundlichkeit empfangen. „Von mir", sagte sie „kommen Sie sobald nicht fort! Sie müssen wenigstens einen Monat bei uns bleiben und mir und meiner Tochter Unterricht geben." Das geschah denn auch. Im Verlauf mehrerer Gespräche fragt sie: „Wo gedenken Sie nun von hier aus hinzugehen?" Antwort: „Nach Hause und auf das Frühjahr wieder nach London". „Um Gotteswillen", sagt die Herzogin, „nicht nach Erfurt! mein Mann hat die sichersten Nachrichten, dass, ehe Sie dahin kommen, in dieser Gegend sich das Kriegsfeuer entzündet; Sie können Ihrer Familie, die Familie Ihnen nichts helfen; folgen Sie mir und gehen Sie nach Petersburg; Sie sollen Empfehlungsbriefe von meinem Mann und von mir bekommen, und werden sich da gewiss wohl befinden." In Petersburg fand mein Mann sehr bald Verehrer seiner Kunst und Freunde seiner guten Laune.[1432] Er bekam Scholaren und würde deren noch mehr bekommen haben, wenn nicht des Herzog von Kurlands Briefe gewirkt und er nach Peterhof, wo der Grossfürst meistens sich aufhielt, ihn zu hören gewünscht hätte. Der blinde Flötenspieler - Tulon[1433] war bereits bei dem Grossfürsten insofern engagiert, dass er alle Abende denselben mit seinem Flötenspiel amüsieren musste. Tulon kannte Hässler schon, denn er hatte hier in unserem Konzert gespielt, und Tulons Freude war sehr gross, indem er wohl fühlen musste, dass das einfache Flötenspiel nicht lange ausreichen möchte, den Grossfürsten zu unterhalten. Durch das Pianoforte wurde natürlich die Unterhaltung weit vollständiger, und nachdem der Grossfürst Paul[1434] meinen Mann einige Male gehört, wurde ihm ein festes Engagement angeboten. Der Grossfürst war, wie bekannt, in allem sehr eingeschränkt und konnte nicht viel bieten; indessen hiess es, ganz freie Station, wozu ein Wagen zur Disposition gehörte, und der Titel: Russisch kaiserlicher Kapellmeister. Das war ganz verlockend. Mein Mann sollte alle übrige Zeit für sich verwenden und nur des Abends ein paar Stunden bei ihm spielen. Das Engagement ward angenommen, und mein Mann schmeichelte sich, daneben die bereits angenommenen Scholaren in Petersburg unterrichten zu können. Man muss selbst in Russland gewesen sein, um zu erfahren, wie wenig das Wort „F r e i e Station" bedeutet. Was man nicht in Gesell-

---

1429 Riga, Hauptstadt von Lettland, seit 1710 russisch.

1430 Die Stadt Dorpat (Tartu) in Estland, 1704 von Zar Peter dem Großen erobert.

1431 Das Herzogtum Kurland gehörte bis zur 3. Teilung Polens im Jahr 1795 zum Königreich Polen, anschließend zum Kaiserreich Russland.

1432 Das 1. Konzert in St. Petersburg fand am 20. 11. 1792 bei der Musikgesellschaft statt.

1433 Der blinde Virtuose Friedrich Ludwig Dulon, 1769–1826, war 1792–1800 Flöstist am St. Petersburger Hof.

1434 Großfürst Paul Petrowitsch, 1754–1801, Sohn des Zaren Peter III. und Katharina II. Er engagierte Häßler für ein Gehalt von 1000 Rubeln als Clavierspieler, außerdem erhielt dieser den Titel *Russisch Kaiserlicher Hofkapellmeister.*

schaft der Herrschaft geniesst! muss man mit den übrigen Bedürfnissen zufrieden sein, wann, wo und wie man sie bekommt. So auch mit dem Fahrzeug! Die Jsnoschiks[1435] wissen das so zu machen, dass man die Geduld verliert und sich eine Equipage[1436] mietet, wenn man sie braucht! Da ist etwas am Wagen oder Geschirr entzwei, da fehlt ein Hufeisen oder die Pferde sind nicht geschürft (?), oder der Jsnoschik ist betrunken und schläft, kurz, nach einigen Wochen denkt man nicht mehr daran, ihn zu bestellen, denn man weiss nun, dass er entweder garnicht oder selten und nie zur gesagten Zeit kommt. So ungefähr verhält es sich mit allen übrigen Bedürfnissen. Mein Mann kam zu der Einsicht, als bald ein Jahr vorüber war, dass er nichts erübrigte. Das machte ihn verdriesslich, und seine Freunde rieten ihm einstimmig, nach Moskau zu gehen. Er bat also um seinen Abschied, was der Grossfürst garnicht begreifen konnte, weil er wähnte, es fehle ihm an nichts und müsse ihm gefallen. Nun tat es einerseits meinem Mann sehr leid, denn er wurde vom Grossfürsten und der Grossfürstin auf die freundlichste Art behandelt, und es war nicht zu verkennen, dass er sich so an diese Unterhaltung gewöhnt, die zu seiner Erheiterung viel beitrug, dass er sie nicht mehr entbehren mochte. Die erste Bitte wurde rein abgeschlagen. Nachdem sie aber wiederholt wurde, sagte er endlich: „Den Abschied gebe ich nicht, nur Urlaub, einige Zeit nach Moskau zu gehen, dann soll er wiederkommen“.[1437] In Moskau lebt man viel ungenierter; es ist da nicht der stolze Hofton, alle Lebensbedürfnisse sind um vieles billiger als in Petersburg, und ich wüsste ausser unserem schönen Obst nichts, was nicht dort zu haben wäre. Mein Mann befand sich dort sehr wohl, indem er wenigstens im Winter fast jede Stunde des Tages mit Scholaren besetzt hatte. In den ersten Häusern wurde er wie Freund behandelt; er hatte adligen Rang als der erste Künstler in seinem Fach und durfte, wenn er wollte, mit 4 Pferden fahren. Ein Jahr und mit ihm war der Urlaub zu Ende. Da es ihm nicht in den Sinn kam, in das vorherige Verhältnis zurückzukehren, gab er vor, Familienverhältnisse nötigten ihn, nach Deutschland zurückzukehren, worauf er dann den Abschied erhielt. Dieses Verfahren machte aber meinem Mann, als der Grossfürst zur Krönung nach Moskau kam, viel Angst. Der Kaiser trat nämlich zu Anfang seiner Regierung gegen solche Menschen, die seinem Willen entgegen gehandelt, sehr streng auf, sodass mein Mann sagte: „Wenn der Kaiser erfährt, dass ich noch hier bin, muss ich fürchten, ich werde in der grünen Kibitte abgeholt.“ Das ist nämlich das Fahrzeug, in welchem man nach Sibirien transportiert wird. Während der Anwesenheit des Kaisers in Moskau fand der Befehl statt, dass, wenn man die Equipage des Kaisers kommen sähe, er fuhr nämlich mit 10 Pferden, man nicht nur mit dem Wagen still halten, sondern auch aussteigen musste, und wenn auch der Schmutz über die Schuhe ging, und eine tiefe Reverenz machen. Einmal kam mein

---

1435 Gemeint ist das russ. Wort извозчик (Jzvozčik), zu Deutsch: Kutscher. Frdl. Hinweis von K. H.

1436 Equipage: eine elegante Kutsche.

1437 Häßler reiste 1794 nach Moskau. Hier spielte er als gefragter Clavierlehrer und Virtuose bis zu seinem Tod eine wichtige Rolle.

Mann nach Hause und sagte: „Ich habe geschwitzt vor Angst; der Kaiser kam gefahren, ich stieg aus und blieb in der allerdevotesten Stellung stehen, damit der Kaiser nur mein Gesicht nicht sehen sollte. Es schadete meinem Mann insofern, als er beim Empfang des Kaisers, wo er zuerst in die für ihn erbaute Kapelle ging und mit einem Präludium auf der Orgel empfangen wurde, wofür ein grosses Präsent gegeben wurde, was man ihm gern zugewendet hätte (unvollständiger Satz); aber mein Mann hatte alle die bedeutenden Familien gebeten, ja nie seinen Namen bei den Umgebungen des Kaisers zu nennen, und deshalb entging ihm alles, was von seiner Seite noch bei anderern Gelegenheiten hätte geschehen können. Ja, mein Mann war herzlich froh, wie der Kaiser fort war, weil er immer in Sorge stand, eine Rache würde an ihm verübt werden.

Im Jahr (?)[1438] kam der Kurfürst von Mainz nach Erfurt und blieb den ganzen Sommer hier. Ich erhielt vom Koadjutor den Befehl, noch im Verlauf des Sommers ein Konzert zu veranstalten, und zwar sollte dasselbe im Theater aufgeführt werden; den ersten Teil sollte die Kantate „Erfurts Lob“, von Dalberg gedichtet, ausfüllen; im zweiten Teil wurden andere Konzertstücke vorgetragen. Es wurde veranstaltet, dass der Kurfürst noch einen Tusch bekam mit dem Volkslied von Händel, worunter die Worte auf den hohen Gast gerichtet, gedruckt jedem Zuhörer überreicht wurden, sodass, wer Lust hatte, mitsingen konnte. Ich sass an der Kasse und, indem der Kurfürst an mir vorbeiglitt, überreichte mir der Kammerherr ein Papier, was ich sogleich, ohne es anzusehen, zu mir steckte, denn ich musste mich beeilen, auf das Theater zu kommen. Nach dem Schluss des ersten Aktes befriedigte ich meine Neugierde und sah in das Papier; es war ein Goldstück, so gross, wie ich in meinem Leben noch keins gesehen und zwar 15 Dukaten an Wert; meine Freude darüber war so gross, dass ich es allen auf dem Theater zeigte, was freilich von mir sehr unklug war! Niemals hatte ich eine Ahnung davon, dass man mich beneidete, im Gegenteil war ich überzeugt, dass meine Gönner und Freunde und wer nur irgend mit meiner Situation bekannt war, mich bedauerten wegen der Mühe und Anstrengungen, welche mir das zu haltende Konzert auferlegte. Wegen der Einnahme konnte mich auch niemand beneiden, denn es war leicht zu übersehen, dass ich davon keinen Gewinn hatte und sehr froh war, wenn am Schluss der Rechnung ich nicht noch im Nachteil stand; das Ganze drehte sich nur darum, um den angewiesenen Gehalt zu erhalten. Aber das Goldstück hatte doch den Neid der Herren Musiker rege gemacht, und so gebührte mir ihrer Meinung nach auch nicht einmal der Gehalt; und so erhielt ich denn im 5. Jahr Weihnachten, wo die Konzerte der Maskenbälle wegen aufhörten und in den Fasten erst wieder begannen, eine sehr derbe Schrift von den sämtlichen Herren Oboisten und sogenannten Stadt....?, worin sie mir ihren Beistand aufkündigten. Sie sagten in der Schrift; 14 Personen könnten ein Konzert geben, aber Eine nicht (Dieser Schluss liesse sich nicht auf die heutzutage in Scharen reisenden Virtuosen anwenden). Die 6 noch zu gebenden Fastenkonzerte wollten sie mich noch unterstützen, doch nur unter der Bedingung, dass ich jedem Mitwirkenden statt bis-

[1438] 1793.

her 8 Gr. 6 Pfg für jedes Konzert einem jeden das doppelte Honorar bezahlte. Ich zeigte diese Schrift dem Koadjutor, der die Sache dem Regierungsrat Pensel vortrug. Derselbe veranstaltete mehrere Zusammenkünfte, wobei ich allemal gegenwärtig sein musste. Zu meinem grossen Glück hatte ich Einnahme und Ausgabe pünktlich aufgeschrieben, wodurch ich beweisen konnte, dass solch eine Erhöhung der Ausgaben mir nicht möglich zu bestreiten wäre. So viel Mühe sich nun auch der Regierungsrat von Pensel gab, es den Herren auseinanderzusetzen, so blieben sie doch bei ihrer Forderung nicht nur stehen, ja, sie machten auch noch andere Forderungen an die Regierung und verlangten alljährlich für ihre Personen noch Korn und Holz. Da der Regierungsrat von Pensel sie nicht von ihrer Meinung zurückbringen konnte, so blieb es dabei, dass ich für die noch zu gebenden 6 Konzerte das doppelte Honorar bezahlen musste, und das übrige sollte bis weiteres beruhen. Es bildete sich auch noch eine Partei, die gern durch ihren Beitritt zum Konzert profitieren wollten und die es sich angelegen sein liessen, gegen mich zu agieren, und das war Herr und Madam Hellmuth; sie war in Mainz eine der ersten Opernsängerinnen gewesen, und er war in der Mainzer Kapelle als Violinspieler engagiert. Sie gefielen sich nicht mehr in Mainz und waren hierher gezogen. Beide hatten mehr Pension, als unser Gehalt betrug, und lebten kinderlos.

Ich schrieb das Vorgefallene meinem Mann und erhielt darauf folgende Antwort. Er sei schon lange mit dem Plan umgegangen, mich nach Russland kommen zu lassen; die ihm gemeldeten Vorfälle schienen demselben günstig zu sein, und es würde mir jetzt wahrscheinlich leichter werden, seinen Wunsch zu erfüllen. Da mein ältester Sohn bereits in eine Buchhandlung als Lehrling eingetreten war, sollte ich die beiden Jüngeren in eine Pensionsanstalt geben und die beiden Mädchen mitbringen. Der Vorschlag machte mir viele schlaflose Nächte, und mir traten all die Schwierigkeiten vor Augen, die ich zu bekämpfen haben würde; aber ich konnte es mir auch nicht verhehlen, dass ich mir in der Folge vielleicht Vorwürfe machen müsste, wenn ich den Vorschlag zurückwiese, da man nicht voraussehen konnte, wie sich die Zukunft gestalten würde. Ich willigte also ein, und erhielt nicht nur einen Wechsel zu Reisegeld, sondern ich wurde auch für einen Notfall an ein bedeutendes Haus in Lübeck angewiesen, wenn ich noch Geld benötigt sei. In Petersburg sollte ich im Sareptischen Hause, was Herrenhuter waren, logieren, die auch für die fernere Reise zu Lande nach Moskau alles Erforderliche besorgen würden. Die Sache konnte kein Geheimnis bleiben, und ich hatte auch keinen Grund, eins daraus zu machen. Eines Tages kam der Professor Segelbach[1439] zu mir; er war früher unter den Freunden und Bekannten meines Mannes; hier als ein geschickter talentvoller Mann bekannt; er hatte hier einige Misshelligkeiten erduldet, die bei ihm den Entschluss zur Reife gebracht, sein Glück im Auslande zu suchen. Er fragte demnach, ob es wahr sei, dass ich nach Russland reise; als ich es bejahte, sgte er, er wolle auch nach Moskau und sei gesonnen, seine jüngste Schwester mitzunehmen.

[1439] Prof. Dr. Christian Friedrich Segelbach, Theologe und Organist an der Reglerkirche und Professor der Poesie und Mathematik am Erfurter Ratsgymnasium.

Ein Freund und Landsmann von ihm habe ihm eine Stelle ausgemacht, er habe bereits den Kontrakt unterschrieben und nur einige kleine Bedingungen gemacht. Er offerierte mir, ob wir nicht zusammen reisen wollten, was mir insofern angenehm war, da ich einerseits die Kosten zu erleichtern glaubte, denn einen Wagen hätte ich doch nehmen müssen; ausserdem andernseits erschien es mir sehr zweckmässig, in der Gesellschaft eines rechtlichen geachteten Mannes zu reisen. Ein Hauptumstand war nun das Reisegeld; er zeigte mir die Briefe seines Freundes, worin man ihm das bestimmte Reisegeld sogleich nach seiner Ankunft in Petersburg auszuzahlen versprach; er suchte mich zu überreden, ihm bis Petersburg so viel zu (leihen), indem er mir meine Auslagen, sobald wir nach Petersburg kämen, mit grösstem Dank zurückzahlen wollte. Mein Mann hatte während seines Aufenthaltes in Russland mehreren jungen Leuten aus hiesiger Gegend gute Lehrerstellen verschafft, wo alsdann die Wechsel zum Reisegelde an mich kamen und ich dafür sorgen musste, dass die jungen Leute ordentlich equipiert[1440] dort ankämen. Ich setzte keinen Zweifel in das, was er mir sagte und was ich gelesen und von dem, was er selbst glaubte und versprach ihm, was er wünschte. Die Reiseanstalten wurden also begonnen. Mein Haus vermietete ich an einen jungen Mann, der soeben sich verheiratet hatte, der bereits als Mietmann in demselben wohnte und eine Fabrik darin etablieren wollte. Ich hatte mir es bei meinem Mann ausbedungen, wenn ich es nicht passend für unsere Umstände fände, ich wieder zurückreisen dürfte; also alles wurde für ein Jahr reguliert; was ich nicht mitnehmen konnte und wollte, wurde in einer Hinterstube, die ich mir vorbehalten hatte, verwahrt. Meine 2 jüngsten Söhne[1441] übergab ich dem Professor und Diakonus Schwabe, einen sehr achtungswerten Mann; so war seine ganze Familie. Der Abschied von den beiden Knaben wurde mir unbeschreiblich schwer. Meine 16 jährige Tochter, die jüngste 6 Jahr,[1442] wurden mitgenommen. Wenn man die jetzige Art zu reisen sieht, und sich die, wie wir gereist sind, zurückdenkt, so kommt es gewiss jedem unglaublich vor.

Den 2. August[1443] reisten wir unter vielen Glück- und Segenswünschen meiner Freunde ab. Wir glaubten, sehr wohl zu tun, einen Wagen von hier nach Lübeck zu mieten, und bis Braunschweig ging es zwar langsam, doch ohne Unannehmlichkeiten fort. Von nun an wusste der Kutscher, der ohnedem ein grober Mensch ohne allen guten Willen war, weder Weg noch Steg. Der Wagen hielt nicht die Spur der Gleise, die wir fanden; wollte er sich von Vorübergehenden den rechten Weg zu nehmen beschreiben lassen, verstand er die Menschen nicht, weil sie von nun an alle plattdeutsch sprachen, und so geschah es, dass wir zweimal in erbärmlichen Dörfern und fürchterlichen Gasthöfen übernachten mussten, die Räuberhöhlen mehr als Gashäusern glichen. Wir suchten immer von dem künftigen Ort, nach dem wir

---

1440 Equipieren: ausrüsten.

1441 Carl Wilhelm (1787– nach 1822) und Johann Friedrich Häßler (1788–?). Beide folgten später ihrem Vater nach Moskau.

1442 Johanne Rosine Auguste (1781–1861) und Regina Henriette (1790–1849).

1443 Am 2. 8. 1796.

steuerten, zu erfahren, welches wohl das beliebteste Gasthaus sei, und so wurde uns für den künftigen Tag, wo wir nach Mölla zu kommen gedachten, eins beschrieben, an dem wir abstiegen. Mit unserer weiblichen Reisegesellschafterin hatte ich alle mögliche Ursache, höchst unzufrieden zu sein; dass sie ein Mädchen von wenig Erziehung war, (ihr Vater war ein braver ehrlicher Schuhmacher) wusste ich; aber so toll, wie ich es erfahren musste, hatte ich es mir nicht gedacht, und war der Meinung, ihr Bruder als ein feingebildeter Mann würde doch etwas auf sie übertragen haben; aber es war sonderbar; er ärgerte sich über ihre Unarten und sah es gern, wenn man sie zurechtweisen wollte; aber er selbst war nicht imstande, ihr auch nur einen kleinen Verweis zu geben. Zur Reise hatte sie sich benahe einen theatralischen Anzug machen lassen, was in damaliger Zeit gewaltig auffiel. Als wir vor dem uns beschriebenen Gasthof abgestiegen waren, traten wir in die Gaststube, wo uns der Wirt, ein sehr artiger Mann, höflich empfing; in der Stube befand sich nur noch ein Herr. Mlle. Segelbach war nicht von unserer Partie, sondern sie verlangte beim Eintreten in das Haus sogleich ein Zimmer mit einem Bett und rief meiner Tochter zu, ihr ein Glas Wasser zu bringen, weil sie sich nicht wohl befände; ähnliche Dinge waren schon mehr vorgefallen. Die Wirtin hatte uns für Schauspieler gehalten. (Diese Leute waren auch Herrenhuter). Nachdem der Wirt mit seiner Frau gesprochen, eröffnete er uns, wir möchten nicht darauf rechnen, bei ihnen zu essen; er sei garnicht auf Gäste eingerichtet, und er betreibe dieses Geschäft nur so zu seiner Unterhaltung; gleich nebenan sei ein Gasthaus, wo wir zufrieden gestellt werden würden. Ich ging nun mit meiner Tochter hinauf, um nach der Patientin zu sehen, währenddessen hatte der Professor mit dem Herren in der Gaststube ein Gespräch angeknüpft, seinen Namen genannt und von dem Zweck unserer Reise gesprochen; ausserdem hatte meine Tochter ein Büchlein in der Gaststube liegen lassen, worin sie aufgeschrieben, was uns begegnet, wie und wo wir bewirtet worden und dergl. Der Professor liess sich den Weg zeigen, um Eulenspiegels Grabmal zu sehen. Unterdessen hatte der Herr, der im Gastzimmer war, dem Wirt mitgeteilt, was er erfahren, und dass wir doch ganz ordentliche Menschen waren; auch hatte er ihm das Büchelchen gezeigt und gemeint, er würde darin keine besondere Rolle spielen, wenn er uns in einen anderen Gasthof schickte, was der Herr später dem Professor mitgeteilt und was über die veränderte Gesinnung des Wirtes aufklärt. Als der Professor zurückkam und wir uns eben anschicken wollten, in das Nebenhaus zu gehen, sagte der Wirt ganz freundlich zu uns, wenn wir vorlieb nehmen wollten, stünde uns ein Mittagessen, was freilich nur ganz bürgerlich sei, zu Diensten; er habe anfänglich geglaubt, es möchte ihm nicht genug bei ihm sein. Im Vorderhause war eine grosse Küche, in der man weder Feuer noch Rauch sah, aber nun wurden wir in eine andere geräumige Hinterstube geführt, worin sich ein Kachelofen befand, in welchem alles sehr gut zubereitet war und uns vortrefflich schmeckte. Auch die Zeche war sehr gemässigt, und wir schieden freundlich von einander. Endlich den 8. Tag kamen wir in Lübeck an. Ich suchte den anderen Tag den Kaufmann auf, an den ich die Adresse hatte; er war schon davon benachrichtigt von Petersburg aus, dass ich seiner Hilfe bedurfte; er hatte die Güte, für ein Schiff zu sorgen, was uns

nach Petersberg mitnehmen sollte. Nach 4 Tagen erhielt ich die Nachricht, dass ich mich nach Travemünde mit meiner Reisegesellschaft begeben sollte. Wir fuhren also auf einem Holsteiner Wagen, wie es dort üblich ist, dahin. Dort mussten wir wieder auf Westwind warten, ohne welchen die Abfahrt nicht begonnen werden konnte, der dann auch nach 3 Tagen sich einstellte; in der Kajüte befand sich der berühmte Mineralog Professor Forster nebst seinem Neveu[1444] und dem Professor Schlözer aus Göttingen[1445], während der Abfahrt befand ich mich auf dem Verdeck; der Schiffer hatte, bis die Segel alle richtig aufgespannt und alles in Ordnung war, vollauf zu kommandieren; da raunte mir der Professor Forster, der in der halben Welt und vorzüglich viel mit englischen Schiffen gefahren und dadurch manche Kenntnis erlangt, ins Ohr: „Gott behüte uns vor Sturm, denn der hat es noch nicht weg". Uebrigens war es ein sehr guter Mann, der alle, die auf dem Schiff waren, wie ein guter Vater seine Kinder behandelte; auch hatte er sich sehr gut verproviantiert, was denen, die (auf dem Schiff waren) Appetit hatten, sehr zustatten kam. Die erste ½ Stunde empfand ich ein eigenes grosses Gefühl, auf diesem Elemente so ruhig sich fortschaukeln zu sehen; aber dieses Gefühl verwandelte sich bald in namenloses Weh! Ich ging nach der Kajüte und legte mich auf den mir angewiesenen Ruheplatz. In Travemünde hatte ich Kirschen gekauft und in einem Körbchen mitgenommen; meine jüngste Tochter kam mir nach, brachte mir das Körbchen mit den Kirschen und sagte: „Ach, iss Du nur davon, so wird es Dir schon besser werden"; aber die halfen nicht, und ich musste den ersten Tribut der Seekrankheit entrichten; von ungefähr kam der Schiffszimmermann, der zugleich unser Aufwärter in der Kajüte war, herein, sah meinen Zustand und ging sogleich zum Schiffer mit der Meldung: „Um Gotteswillen, Schiffer, die Frau speit Blut." Da kam der Schiffer gleich zu mir und sagte, wenn ich mir es wolle gefallen lassen, in der Küche, wo die Matrosen ihre Schlafstellen haben, würde ich mich besser befinden. Die Küche ist nämlich der Mittelpunkt des Schiffs, wo es am wenigsten schaukelt, da hingegen die Kajüte das Ende des Schiffs bildet. Mir ward es so schlimm, dass es mir ganz einerlei war, wo ich hingebracht würde, wenn man mir nur Erleichterung versprach. Nach einigen Tagen hörte zwar das starke Erbrechen auf, aber ich musste nun ruhig liegen bleiben, und hernach unterhielt mich das Leben und Treiben der Matrosen, wie sich einer um den anderen früh seinen Tee, abends ihren Grog machten, wo einer sich rasierte, der andere ein Paar Beinkleider ausbesserte und dergl. Zuweilen besuchten mich meine Kinder; die Jüngste erfuhr am wenigsten von der Seekrankheit; der Professor Segelbach, seine Schwester und der Neveu von Forster waren immerwährend krank, nur der alte Forster und Schlözer blieben verschont. Frühmorgens hatte ich oft meine Tasse schwarzen Kaffee noch nicht heruntergeschluckt, hörte ich schon die beiden Herren auf dem Verdeck fragen „Na, Herr Kapitän, was gibt es denn heute zum Frühstück?" Ich beneidete die Menschen um ihren guten Appetit, denn ich konnte nichts als ein wenig Suppe zu mir nehmen; Kartoffeln hatte ich mir mit-

---

[1444] Prof. Johann Reinhold Forster, 1729–1798, und sein Neffe Jacob, beide Minerologen.

[1445] Prof. August Ludwig Schlözer, 1735–1809, Historiker und Publizist.

genommen, die mir statt Brot dienten, denn nach 3 Tagen wird das Brot von der Feuchtigkeit schimmelig, und der Schiffszwieback war mir zu hart. Im ganzen war unsere Reise sehr glücklich; nach 2 Tagen waren wir noch an Bornholm, wo wir freilich 2 Tage lavieren mussten, was wegen des beständigen Wendens des Schiffes sehr unangenehm ist. Der alte Forster sagte: „Na, der liebe Gott hat mir ja aus dem Mutterleib geholfen, er wird uns doch endlich um die Küste herumbringen.“ Nachdem hatten wir immer guten Wind und Wetter; eines Abends kam der Kapitän an mein Lager und sagte, das Wetter sei so schön, nämlich Vollmond, mann könne die beiden Leuttürme sehen und die Aussicht bis Riga haben; ich müsse durchaus herauskommen, damit ich doch etwas Gutes von der Seereise zu erzählen wisse; ich folgte, und er führte mich auf das Verdeck; es war ein imposanter schöner Anblick; aber nach 5 Minuten sagte ich: „Bringen Sie mich wieder an meine Koje, mir wird schlimm. Den 11. Tag merkte ich an den Matrosen eine vorherrschende Fröhlichkeit; die Groggläser wurden öfter geleert, einige spielten auf einer Guitarre, andere sangen; da kam der Kapitän abermals zu mir und sagte: „Ich bringe Ihnen die frohe Nachricht, dass, wenn wir den Wind behalten, sind wir morgen Mittag in Kronstadt!“ Der Morgen auf dem Schiff, wo es heisst, wir sind dem Lande nahe! Diese frohe Empfindung kann man nicht beschreiben; nur wer eine Seereise gemacht, kann sich mit frohem Gefühl erinnern. Die Kommissorien kamen auf Booten uns entgegen, und gegen Mittag waren wir auf der Rhede, wo wir nun, weil das Wasser zu flach wurde, in mehreren Booten bis nach Kronstadt (fuhren), und das Schiff wurde von der Rhede aus gelichtet. Als wir im Zollhaus ankamen und ich meinen Namen nannte, sagte der Oberpolizeimeister: „Da habe ich einen Brief an Sie, auch sind Sie mir durch das Sareptische Magazin aus Petersburg und Moskau empfohlen; ich bitte Sie doch sehr, dass Sie bis zu Ihrer Abreise es sich bei mir gefallen lassen.“ Wir wurden der Kusine dieses Herrn übergeben, ein nettes Frauenzimmer, die die Wirtschaft führte und uns mit allem, was zur Leibesnahrung und Notdurft gehörte, versorgte.

Der Brief war von dem Bruder meines nachherigen Schwiegersohnes[1446], den mein Mann einige Jahre vorher dem Herrn von Löwenstern (?) in Dorpat als Klavierlehrer empfohlen; er hatte sich dort ebenso wohl befunden als die Familie mit ihm zufrieden war, aber der Herr von Löwenstern hatte sich vorgenommen, mit seiner Familie nach Deutschland zu reisen und war geneigt, ihn mitzunehmen; er wünschte aber entweder in Petersburg oder Moskau zu leben und sich dort etwas zu verdienen; er hatte zu dem Ende an meinen Mann geschrieben, ob er ihm dazu riet, und ob er wohl so viel Scholaren bekommen würde, wie zu seinem Vorhaben nötig wären. Hierauf hatte ihm mein Mann geantwortet: „Kommen Sie nur, ich schaffe Ihnen Scholaren genug; da Sie aber über Petersburg müssen, so tun Sie mir den Gefallen und erwarten Sie dort meine Familie, die zu Schiff dort ankömmt, und begleiten sie alsdann auf der Landreise hierher, denn da meine Frau kein Russisch ver-

[1446] Johann Theodor Nehrlich, der Bruder des späteren Mannes Johanna Rosine Auguste Häßlers.

steht, muss sie durchaus einen Begleiter haben, der die Sprache versteht.“ Dieser Brief gab mir nun die Weisung, ich möchte sehen, einen Wagen zu bekommen, weil die Wasserfahrt von Kronstadt nach Petersberg sehr langweilig sei, doch auf welche Art ich dort ankäme, möchte ich den ersten gut gekleideten Menschen, der mir begegnete, bitten, in deutscher oder französischer Sprache, denn eine von beiden Sprachen verständ er gewiss, mir den Weg nach beigefügter Adresse zu dem Buchhändler und Buchdrucker Herrn Dittmar zu zeigen; dort würde ich erwartet. Einen Wagen zu bekommen, war unmöglich, da denselben Abend eine grosse Illumination dem König von Schweden[1447] zu Ehren stattfand, weshalb die wenigen dort zu habenden Wagen alle in Beschlag genommen waren; wir mussten uns also entschliessen, ein Boot zu nehmen und erfuhren, was in dem Brief stand, dass nicht nur die Reise langweilig, sondern auch gefährlich war; es bildeten sich am Horizont Gewitterwolken; wir hatten immerwährenden – [1448] Wind, und die vielen angezeigten gefährlichen Stellen trübten die Freude; die man früher gehabt, nun bald am Ziel zu sein, gar sehr, und wir kamen ganz im Dunkel an. In der Gegend des marmornen Sommerpalastes stiegen wir aus; die Illumination daselbst war ein imposanter Anblick; aber die Sorge des Unterkommens war zu vorherrschend, als dass man das Dargebotene recht geniessen konnte. Es kam ein Herr auf einer Droschke gefahren, vermutlich um das schöne Schauspiel anzusehen; zu dem ging ich, eröffnete meinen Wunsch, den Weg zu Dittmars Wohnung zu erfahren nach der vorgeschriebenen Adresse. Gott gebe dem Mann, wenn er noch lebt, einen frohen Tag dafür; er war so freundlich und willfährig, uns dahin zu begleiten. Ach Gott, wie viele Strassen mussten wir durchwandern! Endlich kamen wir auf einen grossen Platz, und unser Begleiter sagte: „Da drüben, wo Sie das helle Licht sehen, wohnt Herr Dittmar.“ Ohne unser Dank abzuwarten, war er auch sofort verschwunden. Wir stürzten in das Haus, klingelten; da tat sich eine Ladentür auf, und man konnte sehen, dass es eine Modehandlung war. Nach langem Harren kam eine alte mit Pflastern bedeckte Französin heraus: „Que voulez-vous?“ „Je cherche Monsieur Dittmar“ „Je connais pas Monsieurs Dittmar! – Ein panischer Schrecken ergriff uns; aber in dem Augenblick trat ein Dienstmädchen, die deutsch sprach, herein, und nach unserer Anfrage sagte sie: „Herr Dittmar wohnt gleich nebenan“, und nun sah ich, dass die beiden Häuser ganz egal gebaut waren.[1449]

1447 Gustav IV. Adolf von Schweden. Die große „Illumination“ fand am 29. 8. 1796 statt.

1448 Vgl. Fußnote 1360.

1449 An dieser Stelle folgen nach Auskunft Helga Brücks noch einige Blätter Pauspapier, die aber so verblasst sind, dass sie leider nicht mehr entziffert werden können.

2 Kurzbiografien der Clavierlehrerinnen

Andrée, Clementine

Anf. 19. Jh.; Clavierlehrerin in Dresden.

Herkunftsfamilie: Lt. *NND* starb 1832 in Schlesien ein Ratsherr Andree im Alter von 53 Jahren. In Breslau wurde ein Ingenieurlieutenant Andree a. D. geboren, dessen Todesanzeige in *NND* 1840 steht. Im Alter von 53 Jahren starb zu Breslau ein „Hauptmann a. D., Andrée am Schlage“ (*NND* 1846). In Berlin gab es einen „Königlichen. Hofinstrumentenmacher“ mit Namen „J. K. Andrée, Ritter d. roth. A. D.“, der im Okt. 1847 starb (*NND* 1849) – hier gab es also einen weiteren Musiker dieses Namens. In Dresden, wo Cl. Andrée lebte, taucht der Name Dr. Carl August Andree (Vater u. Sohn) in den Jahren 1790 u. 1799 auf: Es handelt sich um einen „Lehrer der Zahnchirurgie, Sohn des noch lebenden Leibzahnchirurgs Carl August's“. Der Sohn wurde 1762 in Dresden geboren (*Elwert, Haymann*). Ebenfalls aus Dresden stammte der „königlich preußische Medizinrath, Professor der Geburtshilfe an der Universität zu Breslau“ und „Direktor des dortigen Hebammeninstituts“ Karl Maximilian Andrée, geb. 1781, ein weiterer Sohn des Chirurgen und Zahnarztes Andrée und seiner Frau, einer geb. Bietz (*NND* 1829). Zur Familie des Offenbacher Musikverlegers André scheint Cl. Andrée nach Aussage von Hans-Jörg André nicht gehört zu haben.

Die einzigen erhaltenen Hinweise zu Clementine Andrée stammen aus der Rezension ihrer Sammlung *Fröhlicher musikalischer Gesellschafter für die Jugend*, erschienen in Meißen und rezensiert in der *AMZ* 1816, Sp. 108–109. Hier gibt der Rezensent an zu wissen, dass die Herausgeberin „in Dresden Unterricht im Klavierspiel“ gäbe.

Die veröffentlichte Sammlung lässt darauf schließen, dass sich Cl. Andrée intensiv und bereits längere Jahre mit dem Unterricht von Kindern beschäftigte. Der Rezensent vermutet, sie habe bes. „noch ziemlich kleine Kinder, vornähmlich wohlhabender Familien“ unterrichtet. Weitere Nachforschungen zur Person blieben erfolglos.

AMZ 1816

Appia, Anne Enrichetta, genannt Henriette (geb. Le Comte)

Geb. ca. 1749 Turin, gest. 17. 3. 1815 Avully, Clavierlehrerin.

Herkunftsfamilie: Sechstes Kind des Turiner Hofmusikers und Tanzlehrers Claude Le Comte und seiner Frau Teresa Molineri; älterer Bruder: Ignace Le Comte, Berufsmusiker, verh. mit Caroline-Justine de Saint-Laurent.

Familienstand: seit ca. 1766 verh. mit Giacinto Massa (gest. 5. 2. 1771), Trennung 1768; verh. seit 11. 7. 1776 mit Charles Appia (1751–?), getrennt seit 1792, zwei Stiefsöhne, drei eigene Kinder: Teresa und Giacomo (geb. in Turin) und Daniel (1785–1786).

Henriette Le Comte erhielt in ihrer Familie eine sorgfältige Erziehung und erlernte u. a. das Cembalospiel. Sie nannte „un Cembalo grande con sua coperta di pelle" ihr Eigen. 1766 heiratete sie den Witwer Giacinto Massa, der 2 Söhne mit in die Ehe brachte. Schnell wurden 2 weitere Kinder geboren. Im Okt. 1768 verließ Henriette Massa ihren Mann, da dieser sie geschlagen hatte, und zog zu ihrer Mutter zurück. Am 20. 11. erfolgte die offizielle Trennung mit Einverständnis des Ehemanns. Henriette blieb bei ichrer Mutter, die gemeinsamen Kinder lebten vermutl. bei ihrem Vater und nach dessen Tod bei Verwandten. 1776 ist Henriette Massa in Turin als Cembalistin erwähnt (*Bolletino di Studi Vallesi* 1970, S. 23).

In diesem Jahr lernte sie den Feldgeistlichen Jean Charles Appia kennen, der erkrankt war und im selben Haus, in dem H. Massa lebte, gepflegt wurde. In dieser Zeit reifte wohl ihr Plan, ins Ausland zu gehen. Sie schlug Ch. Appia vor, diesen in sein Heimatland zu begleiten, sollte er sich verpflichten, sie anschließend zu heiraten. Der Plan wurde in die Tat umgesetzt. Innerhalb weniger Wochen reiste Henriette nach Nyon, wo sie eine Stelle als Musiklehrerin fand. Appia folgte ihr einen Monat später, und die beiden heirateten am 11. 7. 1776 in Coppet. Obgleich die Turinerin katholisch getauft war, gab sie an, dem reformierten Glauben anzugehören, welchen sie bis zu ihrem Tod praktizierte. Die kleine Pfarrstelle, die Ch.. Appia in Coppet zugewiesen bekam, warf nur geringe Einnahmen ab. Seine Frau half durch Musikstunden, die Einkünfte aufzubessern.

Am 7. 6. 1786 erfolgte eine notarielle Gütertrennung der Eheleute Appia (*Minutaires de Jean Louis Duby*, Bd. 29, AEG). Man beglich Schulden, Charles Appia gab wohl Privatstunden und seine Frau Musikunterricht. Ermöglicht durch die Veränderung der politischen Lage stellte Henriette Appia am 26. 10. 1792 den Antrag an das Genfer Gericht, dass dieses die Trennung der Eheleute, dem „Sieur Charles Appia" und der „Dame und Lehrerin Henriette Le Conte" erlauben möge. Diesem Gesuch wurde am 29. 10. 1792 offiziell stattgegeben. Ch. Appia verließ die Stadt aus politischen Gründen, seine Frau erhielt am 5. 11. 1792 die Aufenthaltserlaubnis. Eine Volkszählung von 1798 vermerkt sie als „Henriette Appia, geborene Le Comte, aus Turin, Musikerin, lebt und arbeitet im Hause Berard Nr. 32, Carré Nr. 222" (*Recensement 1798,* BG Nr. 2974, AEG). Sie verdiente ihren Lebensunterhalt durch das Erteilen von Cembalostunden in den Häusern des Genfer Bürgertums.

Erst vom 18. 3. 1809 datiert der nächste Hinweis auf Henriette Appia. Sie schrieb einen Brief an den *Conseil de la Bourse italienne* mit der Bitte um Hilfe. H. Appia erhielt daraufhin, beginnend mit dem 1. 3. 1809, eine Pension von monatl. 21 Francs zugesprochen (MS supp. 781 no. 5, BPU Genf). Ab Mai war sie Pensionärin in Cartigny und lebte in Eaumorte, einem kleinen Dorf in der Gemeinde Avully. Hier starb sie am 17. 3. 1815.

AEG (Recensement B 6, S. 149), Le Comte

Aubigny von Engelbrunner, Wynandine Gertrude, genannt Nina d'

Auch Engelbronner.

Geb. 14. 4. 1770 Kassel, gest. 29. 1. 1848 Nestelbach bei Graz; Schriftstellerin, Sängerin, Lehrerin, Komponistin.

Herkunftsfamilie: Tochter von Johann Conrad Engelbrunner (1729–1817), Prinzenerzieher und Legationsrat am Hof von Philipp v. Hessen und Sabine Jacobine d'Aubigny (1749–1818); drei ebenfalls musikalische Schwestern: Susanne Christina, gen. Susette (1767–1845), Sara Sophia Amalia, gen. Emilie (1772–1849) und Julie Charlotte (1773–1853), zwei Brüder: Karl, geb./gest. 1771 und Karl Ludwig (1778–1821).

Familienstand: ledig. Alle vier Töchter der Familie Aubigny v. Engelbrunner erhielten in Kassel eine gediegene Ausbildung in Fremdsprachen (Französisch, Italienisch, Englisch, Latein und Holländisch) und Musik. Zu den weiteren Inhalten ihrer Ausbildung gehörten Geschichte und Mythologie. Enge Kontakte bestanden zur benachbarten Malerfamilie Tischbein, dem Prinzenerzieher Frh. Otto v. Malsburg und dem Kasseler Hofkammerrat und Theaterdirektor David Johann v. Apell.

In den Jahren 1787 u. 1788 reisten die beiden älteren Schwestern nach Koblenz, wo sie bei Pompeo Sales, dem Kapellmeister des Kurfürsten von Trier, und dessen Frau Gesangsunterricht erhielten. Am Hofe von Trier führten die beiden Schwestern 1788 ein für sie komponiertes *Stabat Mater* auf (siehe *AMZ* 1800, Sp. 377–378). Auch in Kassel waren ihre Auftritte beim Publikum beliebt (siehe etwa die Würdigung bei *Apell*). Im Juni des Jahres 1790 begann eine mehr als einjährige Hollandreise zu den dortigen Verwandten, über welche Nina d'Aubigny Tagebuch führte. Am 23. 8. 1794 fand durch Vermittlung Malsburgs die Hochzeit der ältesten Schwester Susette mit dem Hofprediger und Superintendenten Carl Gottlieb Horstig statt. Nina d'Aubigny zog zu Schwester und Schwager in die Residenzstadt Bückeburg und nahm hier intensiv am musikal. Leben teil. Sie trat als Sängerin auf, erteilte Musikunterricht, verfasste (meist anonym veröffentlichte) Artikel (Auflistung in *Elsberger*, S. 283–294), komponierte (siehe *Elsberger*, S. 294–295) und verfasste ihr Hauptwerk, die *Briefe an Natalie über den Gesang*, die 1803 im Druck erschienen. Ebenfalls 1803 reiste sie mit ihrer Schwester Emilie sowie ihrem Schwager C. G. Horstig und dessen Familie durch Frankreich, Holland und England. Im Aug. desselben Jahres übersiedelte N. d'Aubigny nach London, wo sie komponierte und während mehrerer Jahre in „namhaften Familien" unterrichtete. Es schließt sich eine Zeit der Reisen an, welche N. d'Aubigny nach Indien führte, wo sie sich wieder ihren musikal. und erzieherischen Tätigkeiten widmete. Es waren überwiegend gesundheitl. Probleme, die sie zur vorzeitigen Heimreise bewegten. Wieder in dt. Landen angekommen, lebte sie u. a. in Frankfurt, Dresden und Wien, hier in einem Haushalt mit den zwei erwachsenen Kindern ihrer Schwester Susette, mit Eduard und Fanny Hors-

tig. Sie verkehrte mit Franz Schubert und seinem Freundeskreis und stand einem stadtbekannten Salon vor. Da sie ihre Finanzen konsolidiert hatte, brauchte sie nicht mehr zu arbeiten. Der Tod ihres geliebten Neffen Eduard im Frühjahr 1828 führte dazu, dass sich Nina d'Aubigny ganz aus der Öffentlichkeit zurückzog. Sie lebte bis zu ihrem Tod auf dem Erko-Schlößl in Nestelbach bei Graz. Der Kontakt zu ihren Schwestern war bis zum Schluss lebendig und intensiv.

AMZ 1803; Apell; Cohen; Ebel; Eitner; Elsberger; Erben; Garvey Jackson; Gathy; Gerber LEX; Gerber NL; Gruhn; Mendel; MGG 1999; MRZ 1789; Paul; Rieger FM; Schilling ENC; Schindel; Strieder

Aurnhammer, Josepha Barbara von (verh. Bessenig)

Schreibweise des Namens auch Auernhammer, Aurenhammer oder Auerhammer bzw. Bösenhönig oder Bosenhonig, Vorname auch Josephine.

Get. 25. 9. 1758 Wien, gest. 31. 1. 1820 Wien; Virtuosin, Komponistin, Lehrerin, Lektorin.

Herkunftsfamilie: Tochter von Johann Michael von Aurnhammer, Wirtschaftsrat und Elisabeth Timmer.

Familienstand: verh. mit dem Magistratsrat Johann Bessenig (1752–1837); Tochter Marianna, verh. Czegka.

Josepha v. Aurnhammer war Clavierschülerin von G. Fr. Richter, L. A. Koželuch und W. A. Mozart. Letzterer speiste häufig im Hause Aurnhammer und trat mit der Tochter des Hauses mehrfach öffentlich auf. Sie half ihm bei Editionen seiner Werke, komponierte selbst und erlangte bald einen guten Ruf als Virtuosin. Ihr Ziel war eine Karriere als Berufsmusikerin. Heute ist sie vorrangig aus der Mozart-Bibliografie bekannt.

Nach dem Tode ihres Vaters zog sie auf Vermittlung Mozarts zur Baronin Maria Elisabeth v. Waldstetten. Warum sie nicht in ihrem Elternhaus blieb, ist unbekannt. Am 23. 5. 1786 heiratete sie entgegen ihrem ursprünglichen Vorhaben, ledig zu bleiben, den Magistratsrat Johann Bessenig, führte ihre musikal. Karriere aber unter ihrem Mädchennamen fort. J. v. Aurnhammer gab eigene Akademien und spielte jährlich im Wiener Burg- oder Kärntnertortheater, meist um den 25. 3., wobei sie häufig Werke Mozarts interpretierte. Außerdem veröffentlichte sie eigene Kompositionen.

J. v. Aurnhammer wurde trotz Ehestand als professionelle Musikerin angesehen. Seit den 1780er Jahren erteilte sie außerdem Clavierunterricht. Ihre Tochter und Schülerin Marianna schlug ebenfalls den Weg als professionelle Musikerin ein, ab spätestens 1804 traten Mutter und Tochter auch gemeinsam auf.

Josepha v. Aurnhammer, verh. Bessenig, die Wien anscheinend nie für längere Zeit verlassen hatte, starb am 31. 1. 1820 in ihrer Heimatstadt.

AMZ 1799, 1804–1806, 1813; Angermüller; AWMZ 1844; Beethoven KH; Choron; Cramer MAG; DBE („Bösenhönig"); Deutsch; Ebel („Aurenhammer", „Boesenhoenig"); Eitner; Garvey Jackson; Gerber LEX; Gerber NL; Glickman/Schleifer 3; Grove 2001; Hamann; Hanslick; JBT; Meusel TKL; MGG 1999; Mozart BR; Mozart DOK; Paul; RISM AI; RISM AII; Schilling ENC; Schindel („Bö-

senhönig"); Unseld; Unseld AP; VLB; Wurzbach („Bösenhönig")

Bayon, Marie-Emmanuelle (verh. Louis)

Geb. 1746 Marcei, Departement Orne, gest. 19. 3. 1825 Aubevoye; Clavierspielerin, Lehrerin, Komponistin.
Familienstand: verh. seit 20. 6. 1770 mit dem Architekten Victor Louis (1731–1800); Tochter Marie-Hélène-Victoire (geb. 1774).

Marie-Emmanuelle Bayon fiel seit den 1760er Jahren in den intellektuellen und künstlerischen Kreisen der frz. Hauptstadt durch ihr Clavierspiel, ihren Gesang und ihre Kompositionen auf. Sie gehörte zum Salon von Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis und trat hier gemeinsam mit den Violinisten Wilhelm Cramer und Giovanni Marne Jarnovitz, dem Cellisten Duport, der Salonnière Genlis selbst an der Harfe und dem Sänger Friseri auf.

Berühmt machte sie v. a. ihre komische Oper *Fleur d'Épine*, uraufgeführt 1776 am *Théâtre Italien* in Paris. Sieben Jahre zuvor hatte M.-E. Bayon ihre *Six sonates pour le clavecin ou le piano forte* op. 1, davon drei mit Violinakkompagnement, veröffentlicht. Sie war in den Jahren vor ihrer Hochzeit Clavierlehrerin von Angélique Diderot, der Tochter des Encyclopädisten.

1776, sechs Jahre nach der Hochzeit mit dem erfolgreichen Architekten Victor Louis, zog die Familie nach Bordeaux, wo V. Louis bereits einige Jahre zuvor den Auftrag erhalten hatte, das neue Theater zu erbauen. Aus der Korrespondenz zw. Diderot und seiner Tochter ist zu entnehmen, dass beide Marie-Emmanuelle Louis bzw. die Interessen ihres Mannes nach Kräften unterstützten. Im Aug. 1780 kehrte die Familie Louis nach Paris zurück. M.-E. gründete hier, wie bereits in Bordeaux, ihren eigenen Kunst- und Literatursalon. Sie trat weiterhin als Musikerin auf und komponierte für ihre Veranstaltungen, u. a. auch weitere Opern. Sie galt als eine der großen Befürworterinnen und Förderinnen des neuen Instrumentes Hammerclaviers.

Wie die Angaben aus der Jugend der Künstlerin, so ist auch der weitere Verlauf ihres Lebens nicht eindeutig überliefert. Lt. *Fétis* verließ das Ehepaar Louis während der Revolution Frankreich. Charles Marionneau, der Biograf Victor Louis', berichtet, dass der Architekt als « citizen Louis » weiterhin in Paris arbeitete. Gegen Ende des Jahrhunderts jedenfalls zog sich die Familie aufs Land zurück und lebte bei der Abbaye Chartreuse de Gaillon, unweit Paris.

Victor Louis starb am 2. 7. 1800 in der Rue Louis-le-Grand in Paris. Nach dem Tode ihres Mannes zog M.-E. Louis zurück nach Paris, wo sie zunächst bei ihrer Freundin Angélique de Vandeul (geb. Diderot) unterkam. Sie lebte zumindest für einige Zeit in deren Wohnung in der Rue Saint-Lazare. Der Pariser *Almanach des Spectacles* von 1801 erwähnt sie unter der Kategorie der lebenden Musiker, und verweist auch nach all den Jahren immer noch auf ihre Oper *Fleur d'Épine*.

Sie starb am 19. 3. 1825 in Aubevoye im Distrikt Gaillon, Departement Eure in der Nähe des Landsitzes ihrer Familie.

AM 1777–1779, 1783; ASp; Beauchamp; Benoit DIC; Biest; Brenet-Genlis, Choron; CM 1788, 1789; COR-LIT Bd. 11; DIC; Diderot ÄS; Diderot Bd. 8, 10, 15; Dufourcq; Ebel; Eitner; Elson; Fétis; Garvey Jackson; GenlisM Bd. 1; Gerber LEX; Glickman/Schleifer 4; Grove 2001; Hayes; Hoefer; Marionneau; Metra; MiLeFé; Paul; RISM AI; RISM AII; Sulzer; Tablettes 1785

*Beauvallon, Mme*

2. Hälfte 18. Jh.; Pariser Clavierspielerin und -lehrerin.

Mme Beauvallon ist in den Jahren 1788 u. 1789 unter den Maîtres de clavecin ou forte-piano des Pariser CM verzeichnet.

CM 1788, 1789

*Bertaud, Mlle*

Auch Berthau oder Berthaud.
2. Hälfte 18. Jh.; Pariser Clavierspielerin und Lehrerin, Organistin.

Mlle Bertaud wirkte nachweislich in den Jahren 1775–1789 als Clavierspielerin und Lehrerin sowie als Organistin in einem Pariser Frauenkonvent. Die dazugehörige Kirche L'Assomption befindet sich in der heutigen Rue Saint-Honoré, Nr. 263 im *Couvent des Filles de l'Assomption*, der hier seit 1622 ansässig ist. In diesen Konvent zogen sich bes. Witwen, allein gelassene Ehefrauen und Damen, welche „Buße tun" wollten, zurück; die spätere Marquise de Pompadour wurde hier erzogen (*Hillairet* Bd. 2, S. 430).

Mlle Bertaud selbst wohnte in der Rue des Boucheries, Fauxbourg St. Germain (heute Boulevard Saint-Germain).

AM 1777–1779, 1783; CM 1788, 1789; Tablettes 1785

Bigot de Morogues, Marie-Catherine-Salomé (geb. Kiéné)

Geb. 3. 3. 1786 Colmar, gest. 16. 9. 1820 Paris; Claviervirtuosin, Lehrerin.
Herkunftsfamilie: Tochter des Musikerehepaares Joseph Kiéné, einem Cellisten, und seiner Frau, der Pianistin Catherine Leyer.
Familienstand: seit 9. 7. 1804 verh. mit dem bretonischen Adeligen Paul Bigot de Morogues (geb. 1769), zwei Kinder.

Marie Kiéné, deren Eltern in Colmar wohl beide Musikunterricht erteilten, erhielt die ersten Clavierstunden bei ihrer Mutter. 1791 zog die Familie nach Neuenburg/Schweiz, wo Marie 1804 den seit vier Jahren hier ansässigen Paul Bigot de Morogues heiratete.

Das junge Paar verließ Neuenburg am 21. Juli, nur wenige Wochen nach der Hochzeit, und zog nach Wien, wo P. Bigot de Morogues die Stelle des Bibliothekars des Grafen Andrej K. Rasumovskij erhielt. Rasumovskij, seit 1793 Botschafter in Wien, kannte zahlr. Musiker, u. a. Beethoven. Marie Bigot de Morogues konnte durch ihn schnell Kontakte zur Wiener Musikszene knüpfen. Im künstlerischen Umfeld Wiens blühte die junge Musikerin, die sich durch ihr hervorragendes Clavierspiel rasch einen Namen machte, weiter auf. Sie war eine gefeierte Haydn- und Beethoveninterpretin und trat häufig in Konzerten auf.

Die politischen Ereignisse bestimmten das Ehepaar Bigot de Morogues i. J. 1809, nach Paris zu ziehen. Schon bald war M. Bigot de Morogues auch hier öffentlich als Pianistin zu hören, vorwiegend mit Kompositionen Mozarts und Beethovens. *Marmontel* bezeichnet sie als die einzige Clavierspielerin, die Hélène de Montgeroult das Wasser reichen konnte. Zum Freundeskreis M. Bigot de Morogues' zählten u. a. L. Cherubini, J. L. Dussek und J. B. Cramer. Außerdem gehörte sie wie H. de Montgeroult zum Kreis um Pierre Marie François de Sales Baillot. Bei Cherubini und Auber nahm sie Unterricht in Harmonielehre und Komposition. Im Hause M. Bigot de Morogues' trafen sich bald die berühmtesten Künstler ihrer Zeit.

1812 geriet Paul Bigot de Morogues, der an Napoleons Russlandfeldzug teilnahm, in Wilno in Gefangenschaft. Erst i. J. 1817 kehrte er nach Paris zurück. In der Zwischenzeit verdiente seine Frau den Lebensunterhalt für sich selbst und ihre beiden Kinder mit Clavierstunden. Ihr Unterricht war so erfolgreich, dass sie schnell eine große Zahl Schülerinnen wie Schüler um sich geschart hatte. Ihre Tage waren mit zahlr. Verpflichtungen wie Konzerten, Lektionen, Repetitionen und der Erziehung ihrer eigenen Kinder ausgefüllt. Ihre gesundheitl. Konstitution war den neuen Anstrengungen allerdings nicht gewachsen und sie starb mit nur 34 Jahren an einer Lungenerkrankung.

AMZ 1805; Baker; Beethoven BR; Dufourcq; Ebel; Elson; ENCm; Favre; Fétis; François-Sappey; Garvey Jackson; Grove 2001; Hanslick; Hoefer; Krumpholz; Mahul; Marmontel; Meggett; Mendel; Mendelssohn; MGG 1962; MGG 1999; Michaud; Miel; Müller; Nohl-B; Nohl-H; ÖML; Palm; Paul; Perreau; Reichardt; Sitzmann; Unger

Bitzenberg, Mme (geb. Huber)

Ende 18. Jh. in Wien; Clavierspielerin, Violinistin, Sängerin und Lehrerin.

Mme Bitzenberg war eine geborene Huber. Sie lebte gegen Ende des 18. Jh. in Wien, wo sie sich als Clavierspielerin, Violinistin und Sängerin sowie als Clavierlehrerin profilierte. Sie scheint bes. zw. 1790 u. 1808 aktiv und bekannt gewesen zu sein. Weitere biografische Details zum Leben dieser Frau sind nicht bekannt.

Gerber NL; JBT; Paul; Schilling ENC

*Blondel, Mlle*

2. Hälfte 18. Jh.; Pariser Clavierspielerin und -lehrerin, Komponistin.

Mlle Blondel ist in den Jg. 1777–1789 der Pariser Adressalmanache unter den *Maîtres de clavecin ou fortepiano* verzeichnet. Sie lebte in der « Rue aux Fers, à la Tête noire » (heute Rue Berger) und nahm junge Mädchen in Pension. Ihr Unterrichtsfach war speziell das Cembalospiel. Zu Übungszwecken fand lt. den Anzeigen jeden Samstag ein kleines Schülerinnenkonzert statt. Die von ihr komponierten Übungsstücke dürften dabei erklungen sein.

AM 1777–1779; CM 1788, 1789; Garvey Jackson; RISM AI; Tablettes 1785

Broes, Elisabeth Jeanne (verh. Wylep)

Auch Wijlep.

Geb. 20. 1. 1795 Amsterdam, gest. 3. 7. 853 Rio de Janeiro; Claviervirtuosin, Lehrerin.

Herkunftsfamilie: Tochter von Henrij Broes und seiner Frau Cornelie Maria van Dam.

Familienstand: verh. mit dem Kaufmann und niederländ. Konsul Carel Joachim Wylep, elf Kinder.

Elisabeth Jeanne Broes erhielt in der Kindheit musikal. Unterricht in ihrer Heimatstadt Amsterdam und reiste dann zur Verfeinerung dieser Ausbildung mit ihrem Vater nach Paris. Hier blieb sie fast zehn Jahre, nahm Unterricht in Clavierspiel und Komposition bei Fr.-J. Fétis und dem späteren Dresdener Hoforganisten August Stephan Klengel und kehrte erst 1814 wieder in ihr Heimatland zurück. Hier wurde sie als Claviervirtuosin bes. in den Felix Meritis Konzerten berühmt und komponierte auch selbst: Sie schrieb Sonaten, Rondos, Variationen und Contretänze für ihr Instrument, teilw. mit obligaten Instrumenten. Trotz dieser Erfolge und öffentl. Aktivitäten galt E. J. Broes immer als Dilettantin, nicht als professionelle Musikerin.

24-jährig heiratete E. J. Broes den Kaufmann Carel Joachim Wylep. Sie gebar in Amsterdam und Pernambuco/Brasilien, wohin ihr Mann als niederländ. Konsul gesandt wurde, insg. elf Kinder. Ihre musikal. Karriere endete zu dieser Zeit. Sie starb am 3. 7. 1853 in Rio de Janeiro, wie eine kurze Notiz im *Algemeen Handelsblad* vom 19. 8. 1853 berichtet, die jedoch die musikal. Tätigkeiten der Verstorbenen mit keiner Silbe erwähnt.

Aa; AMZ 1815, 1817; Cohen; Ebel; Fétis; GAA; Gregoir, Mendel; Metzelaar 1999; Paul; Regt; Schilling ENC; Schilling EUR; Viotta

Bürde, Jeanette Antonie (geb. Milder)

Geb. 11. 11. 1799 Hüttleindorf bei Wien; Clavierspielerin, Sängerin, Komponistin, Lehrerin für Gesang und Clavier.

Herkunftsfamilie: jüngere Schwester der berühmten Sängerin Anna Pauline Milder-Hauptmann.

Familienstand: verh. mit einem Maler und Professor an der Berliner Akademie der Künste namens Bürde.

Jeanette Antonie Milder wurde in Hüttleindorf bei Wien geboren, wo ihre Eltern „eine ländliche Besitzung hatten“ (*Ledebur*). Um den Kindern eine angemessene Erziehung zu sichern, zog die Familie nach Wien, wo im Hause der Eltern zahlr. „Künstler von Bedeutung in allen Fächern“ (*ebd.*) verkehrten. Mit 7 Jahren erhielt J. A. Milder den 1. Clavierunterricht, den nach einiger Zeit Leonhard Mälzel übernahm. Gesangsstunden erteilten ihr der Kaiserl. Hofsänger Tomaselli und später Kapellmeister Liverati. 1816 nahm Anna Milder eine Stellung an der Berliner Königl. Oper an. Jeanette Antonie folgte ihrer Schwester in die preuß. Stadt, betrieb weiterhin ihre musikal. Studien und trat als Clavierspielerin wie als Sängerin auf.

1823 wurde sie Mitglied der Berliner Sing-Akademie. Hier lernte sie den Komponisten und Maler Karl

Friedrich Rungenhagen kennen, bei dem sie Unterricht in Generalbass und Harmonielehre nahm und in der Folge zu komponieren begann. Erhalten sind von ihrer Komposition mehrere Lieder mit Clavierbegleitung. Lt. *Mendel* waren es „zehn Liederhefte“ gewesen. Später – wann, ist nicht bekannt – verheiratete sie sich. Als ihr Mann starb, machte sich J. A. Bürde als „gediegene Lehrerin des Gesanges und Klavierspiels“ einen Namen, als welche sie „bis in ihr Greisenalter hinein still und anspruchslos“ (*Mendel*) in Berlin wirkte. Ihr Sterbedatum ist unbekannt.

AMZ 1806, 1825; Cohen; Ebel; Garvey Jackson; Ledebur; Mendel

Burghorst, Martha

2. Hälfte 18. Jh. Amsterdam; Lehrerin.

Über Martha Burghorst ist lediglich bekannt, dass sie um 1762 in Amsterdam „vornehme Damen“ unterrichtete und selbst wohl nicht verheiratet war. Neben Gesang und Instrumentalspiel philosophierte sie auch.

Marpurg 1764

Candeille, Amélie-Julie (verh. Delaroche, Simons und Perié)

Geb. 31. 7. 1767, gest. 4. 3. 1834 Paris; Claviervirtuosin, Harfenistin, Komponistin, Schauspielerin, Schriftstellerin.

Herkunftsfamilie: Tochter des Komponisten und Sängers Pierre-Joseph Candeille (1744–1827) und seiner Frau Amélie-Joseph Brébart.

Familienstand: verh. seit 8. 11. 1794 mit dem Arzt Nicolas Delaroche (Zivilehe), Trennung 13. 12. 1797; verh. seit 11. 2. 1798 mit dem Brüsseler Wagenbauer Jean Simons, Trennung 1802; verh. seit 1822 mit dem Maler Hilaire-Henri Perié de Senovert (1780–1833).

Amélie-Julie Candeille erhielt den ersten Musikunterricht bei ihrem Vater, anschließend bei den Cembalisten Holaind und N.-J. Hüllmandel, eventuell auch bei *Séjan l'aîné*. Pierre-Joseph Candeille ließ seine Tochter früh in den bedeutenden musikal. Salons der Zeit auftreten.

In den 1780er Jahren trat Julie Candeille mehrfach erfolgreich im *Concert spirituel* auf: So spielte sie 1783 Konzerte von M. Clementi und J. Schobert, später auch eigene Kompositionen, die veröffentlicht wurden. Über ihr Spiel an dem neuartigen Instrument, dem Hammerclavier, im *Concert spirituel* berichtete der *Mercure* (siehe *Pougin*): „Diese junge Virtuosin ist eine außergewöhnlich gute Musikerin. Sie besitzt eine sehr brillante Hand, eine perlende Ausführung, viel Geschmack und Präzision und erhielt viel Applaus, obgleich das Instrument im Allgemeinen wenig Eindruck im Konzert macht.“ Auch Kompositionen widmete sie dem neuen Instrument.

Doch J. Candeille trat nicht nur als Clavierspielerin, sondern auch als Sängerin auf. 1782 debütierte sie nach nur einem Jahr Unterricht bei Joseph Le Gros an der *Opéra*. Der *Mercure* (siehe *Pougin*) beschreibt sie nach der Vorstellung als „von angenehmer und interessanter Gestalt, vorteilhafter Figur, mit einer sanften und einfühlsamen Stimme und einer großen Kenntnis der Musik, ihr ganzes Spiel voller Seele und Intelligenz.” Nach zwei

Spielzeiten zog sie sich jedoch zurück: Ihre Stimme galt als zu klein. Keiner ihrer vielen Vorzüge, so hieß es im *Mercure*, könne die grundsätzlichen Fehler ihrer Stimme wettmachen. Sie widmete sich nun dem Studium der Vortragskunst und spielte ab 1785 an der *Comédie-Française* regelmäßig tragische Rollen, allerdings mit eher mäßigem Erfolg. Erst die Veränderung in das komische Fach, der sich 1790 mit dem Wechsel an das *Théâtre du Palais-Royal*, das spätere *Théâtre de la République*, vollzog, bildete den Beginn ihrer großen Karriere als Schauspielerin.

Auch ihr privates Leben war von zahlr. Umschwüngen geprägt: dreimal war sie verheiratet. Während ihrer Ehejahre komponierte J. Candeille weiterhin und setzte ihre eigenen Stärken in diesen Stücken bes. gut in Szene. Nach ihrer Heirat mit ihrem zweiten Mann nannte sie sich häufig Julie Simons-Candeille. Nach vier Jahren trennten sich die Eheleute allerdings aus finanz. Gründen.

Ohne ihren Mann und nur mit geringen finanz. Mitteln ausgestattet kehrte J. Candeille 1802 nach Paris zurück. Die nächsten zehn Jahre lebte sie von Clavier-, Gesangs- und Vortragsstunden, um sich und ihren Vater zu ernähren. J. Candeille publizierte außerdem Musikalien, Essays und Novellen.

Während der Hundert Tage (1. 3.–18. 6. 1815) musste J. Candeille wegen einer bourbonenfreundlichen Schrift nach England flüchten. Auch hier unterrichtete sie und veranstaltete literarische wie musikal. Soireen, an denen u. a. auch G. B. Viotti, Ch.–Ph. Lafont, J. B. Cramer und F. Sor teilnahmen. Zurückgekehrt nach Paris lebte sie von einer ihr von Louis XVIII. bewilligten Pension und weiterhin vom Unterrichten.

1822 heiratete J. Candeille, deren zweiter Mann inzwischen verstorben war, den Maler Hilaire-Henri Périe de Senovert. 1827 zogen die beiden nach Nîmes, wo ihr Mann die Stelle des Museumsdirektors erhielt. J. Candeille widmete sich in diesen Jahren haupts. Schriftstellerischen Tätigkeiten. 1831 erlitt sie einen Schlaganfall, von dem sie sich nur schwer erholte. Der unerwartet i. J. 1833 eingetretene Tod ihres Mannes jedoch brachte einen Rückfall mit sich und nur mit Mühe war es möglich, sie nach Paris zu bringen. Sie kam hier im Dez. an und starb am 4. 2. 1834 im *Maison de santé* des Arztes Mr Marjolin.

Abert; Bachaumont; Bernsdorf; Briquet; Campardon; CM 1788, 1789; COR-LIT Bd. 14; Cramer MAG; Dessales-Régis; Ebel; Fétis; Garvey Jackson; Gerber NL; Glickman/Schleifer 4; Hoefer; Jourdin; JdP 1795; Larousse; Lyonnet; Manne; Mendel; MGG 1999; MiLeFé; Moyne; MS Bd. 30, 31; Nayral; Oberkirch; Paul; Pougin, RISM AI; RISM AII; Schilling ENC; Tablettes 1785; Terrin; Tremont Cand; Unger; Zingel

Certain, Marie Françoise

Geb. ca. 1661/1662, gest. 1. 2. 1711 Paris; Cembalistin, Lehrerin.

Herkunftsfamilie: älteste Tochter des *Contrôleur ordinaire des guerres* und *Secrétaire de M^{r} le Marquis de Rochefort* Pierre Certain und dessen Frau Anne de Gaillarbois.

Familienstand: ledig; ein (unehelicher) Sohn.

Marie Françoise Certain war Cembaloschülerin von Pierre de Nyert, *Premier valet de chambre Louis XIV.*, gewesen. Dieser hatte sie bei J.-B. Lully eingeführt, mit dem sie eine enge Freundschaft verband. Sie galt als ausgezeichnete Solospielerin und Akkompagnistin und besaß Talente zum Schreiben und für die Malerei.

Im Salon ihrer geräumigen Wohnung in der Rue du Hasard, die sie seit mind. 1679 bewohnte, veranstaltete die Künstlerin Konzerte, die sehr beliebt waren. Dazu erschien die gesamte Elite der Pariser Komponisten und Komponistinnen, welche M. Fr. Certain oftmals bat, ihre Werke bei ihr aufzuführen.

M. Fr. Certain hatte eine Liaison mit dem Feldmarschall Louis de Mailly, Marquis de Nesles (gest. 1668). Ihrer beider Sohn, Louis de Mailly, Sieur de Lisle, war Leutnant im Regiment von Landes.

Am 1. 2. 1711 verstarb unerwartet die Cembalistin Marie Françoise Certain in ihrer Wohnung.

Benoit; D'Aquin de Châteaulyon, Dufourcq; Eitner; Fétis; Gétreau 1998; Grove 2001; Jal; Le Blanc; MGG 1999; Moel ; Titon du Tillet; Vilcosqui

*Chéron, Mlle*

2. Hälfte 18. Jh.; Pariser Clavierspielerin und -lehrerin, Organistin.

Herkunftsfamilie: möglicherweise eine Tochter des Pariser Organisten, Cembalisten, Dirigenten und Komponisten André Chéron.

Mlle Chéron wirkte nachweislich in den Jahren 1775–1779 in Paris als Organistin, Clavierspielerin und Clavierlehrerin. Sie war Organistin an der Kirche des *Hôtel-Dieu,* dem ältesten und zugleich bedeutendsten Pariser Hospital. Hier wurden Kranke beiderlei Geschlechts, jeden Alters, jeder Nation und Religion behandelt.

AM 1775–1779

Cibbini-Koželuch, Catharina Maria Leopoldina (geb. Koželuch)

Auch Koscheluch, Kotzeluch oder Koželuh

Get. 20. 2. 1785 Wien, gest. 12. 8. 1858 Reichstadt/Böhmen; Clavierspielerin, Komponistin, Kaiserl. Kammerfrau, Vorleserin am Hofe.

Herkunftsfamilie: älteste Tochter von Leopold Anton Koželuch, k. k. Hofkomponist, Musikverleger und Musiklehrer und seiner Frau Marie Allmayer v. Allstern.

Familienstand: verh. mit Dr. Anton Cibbini, Hof- und Gerichtsadvokat.

Catharina Koželuch war die älteste Tochter des berühmten böhm. Claviervirtuosen L. A. Koželuch. 1793/1794 trennten sich ihre Eltern. Catharina und ihre Geschwister wurden dem Vater zugesprochen, und sahen ihre Mutter nur noch zwei Mal im Jahr. Neben ihrem Vater gilt M. Clementi als C. Koželuchs Lehrer. Bereits als Kind wurde ihr Spiel sehr gelobt, etwa in *JBT*, ihr erster öffentl. Auftritt erfolgte allerdings erst 1805. Vier Jahre später, am 12. 11. 1809, heiratete sie den Advokaten Anton Cibbini. Auch als verheiratete Frau trat sie als Clavierspielerin und Komponistin öffentlich in Erscheinung. Musik blieb

ein wichtiger Bestandteil ihres Lebens.

In den Jahren 1813 u. 1817 wurden die beiden Töchter Maria und Mathilde geboren. Ihr Mann verschwand 1831 zeitweilig, sodass seine Frau am 1. Sept. schließlich seine Entmündigung beantragte. Er starb fünf Jahre später. Sie allerdings musste in der Zwischenzeit für seine Pflegekosten aufkommen, also ein geregeltes Auskommen finden. Dies war ihr durch eine Anstellung bei Hofe gelungen: Am 14. 1. 1831 wurde C. Cibbini-Koželuch zur Kammerfrau Kaiserin Maria Annas, der Frau Ferdinands I., ernannt. Dies bedeutete den Rückzug vom öffentl. Konzertieren. Ihre musikal. Aktivitäten beschränkten sich nunmehr auf private und kleinere Zirkel.

Catharina Cibbini-Koželuch war eine äußerst einflussreiche Frau. Dies zeigt etwa R. Schumanns Hoffnung auf ihre Unterstützung i. J. 1838. 1848 war sie durch politische Aktivitäten im Gespräch und verlor durch ihre begünstigte und einflussreiche Stellung am Hofe deutlich an Popularität. 1851 wurde sie aus Alters- und Krankheitsgründen des Kammerdienstes enthoben und fungierte nunmehr als Vorleserin am Hofe.

ADB; AMZ 1805, 1815, 1819; Beethoven BR; Beethoven KH; Bernsdorf; Cohen; Ebel; Frank/Altmann („Kotzeluch"); Garvey Jackson; Gaßner; Gerber NL („Koželuch"); Grove 2001 („Kotzeluch"); Kucsay; Mendel; MGG 1963 („Kotzeluch"); MGG 1999 („Kotzeluch"); ÖBL („Kotzeluch"); ÖML; Paul; Schilling ENC; Schumann BR; Thayer; Wurzbach

Cœdès, Mme (geb. Lechantre)

Um 1800, Paris; Clavierlehrerin.

Lt. *Fétis* war Mme Cœdès « Professeur de musique » in Paris und hatte das Clavierspiel bei J.-B.-L. Désormery und Harmonielehre bei (J.-J.?) Rodolphe studiert. Das Titelblatt verrät, dass sie z. Zt. der Drucklegung ihrer *Lettres sur la musique* in der Rue de Surenne im Faubourg St. Honoré lebte; das Haus trug die Nr. 6. Bei *Lichtenthal* ist ihr Name mit Coeder angegeben.

Neben dem theoretischen Werk sind von Mme Cœdes zwei Konzerte für Cembalo oder Pianoforte mit Begleitung von je zwei Violinen u. Oboen überliefert. Bei *Fétis* gibt es zwei Artikel über eine Mlle Élisabeth Lachanterie und eine Mlle Lechantre. Erstere war Schülerin von Couperin und spielte Orgel und Cembalo. Um 1770 war sie Organistin an Saint-Jacques de la Boucherie. zwei Cembalokonzerte mit Orchesterbegleitung von ihr erschienen im Druck. Die Zweite lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jh. in Paris, war Cembalistin und Komponistin und veröffentlichte als op. 1 zwei Cembalokonzerte mit Begleitung von zwei Violinen, zwei Oboen, Viola und Bass. Ob es verwandtschaftl. Beziehungen oder Übereinstimmungen mit Mme Cœdès gibt, ist nicht klar. Auch eine Verwandtschaft mit der Mlle Le Chantre, die 1768 zum ersten Mal in Paris einen Hammerflügel im *Concert Spirituel* spielte, wäre denkbar.

Eitner („Mlle Lechantre"); Fétis; Lichtenthal; Mendel („Mlle Lechantre")

Cortaillod, Mme

Um 1800 Bern; Clavierlehrerin.

Mme Cortaillod, eine Berner Clavierlehrerin um 1800, unterrichtete lt. Einer Zeitungsannonce aus dem Jahre 1794 nach der Methode P. J. Milchmeyers. Weitere Angaben zu ihrem Leben fehlen.

Im Jahr 1718 starb in der Frz. Schweiz ein Goldschmied namens Jean Cortaillod (*Vevey*), 1733 der Handel treibende Goldschmied Samuel Cortaillod (*ebd.*) – möglicherweise Vorfahren der Clavierlehrerin.

Bloesch, Refardt

Couperin, Célèste-Thérèse

Geb. 1792/1793 Paris, gest. 14. 2. 1860 Belleville; Organistin, Clavierlehrerin.

Herkunftsfamilie: Tochter von Gervais-François Couperin und dessen Frau Hélène-Narcisse Frey.

Familienstand: ledig.

Célèste-Thérèse Couperin hatte musikal. Unterricht bei ihrem Vater und Henri Joseph Taskin erhalten. Sie war bis 1830 als Nachfolgerin ihres Vaters an Saint-Gervais, der traditionellen Stelle der Couperins, als Organistin tätig. Dann zog sie mit ihrer Mutter nach Beauvais (bei Paris), wo sie bis 1843 Clavier- und Gesangsstunden erteilte. 1843 übersiedelte sie mit ihrer Mutter nach Belleville, wo die Lebenshaltungskosten niedriger waren als in Paris. Die beiden Frauen lebten hier in Armut. Célèste-Thérèse Couperin starb am 14. 2. 1860, noch zwei Jahre vor ihrer Mutter.

Bouvet; Bouvet Coup.; Dufourcq; Grove 1980; Grove 2001; Letillois; MGG 1999

Couperin, Élisabeth-Antoinette (geb. Blanchet)

Geb. 14. 1. 1729, gest. 25. 5. 1815 Paris; Orgel- und Cembalovirtuosin, Lehrerin.

Herkunftsfamilie: Tochter des Cembalobauers Etienne Blanchet und seiner Frau Élisabeth Gobin.

Familienstand: seit 7. 2. 1752 verh. mit ihrem früheren Cembalo-, Orgel- und Kompositionslehrer Armand-Louis Couperin (1727–1789), vier Kinder.

Élisabeth-Antoinette Blanchet hatte eine gediegene musikal. Ausbildung erhalten. Nach ihrer Heirat war sie als ausgezeichnete Organistin wie auch als gefragte Cembalistin in Paris bekannt und tätig. In den Adressalmanachen taucht sie neben ihrem Mann und Sohn auf. Bald nach dem Unfalltod ihres Mannes zog É.-A. Couperin nach Versailles, wo sie zur Titularorganistin an Saint-Louis ernannt wurde. Noch in hohem Alter wirkte sie hier als Organistin. Berühmt ist die Geschichte der Orgelprobe an Saint-Louis zu Versailles. Sie starb am 25. 5. 1815.

AM 1775; Bouvet; Bouvet AC; Bouvet Coup; Dufourcq; GdF 1815; Grove 1980; Grove 2001; Hoefer; Jal; Mendel; MGG 1962; MGG 1999; Schilling ENC

Couperin, Marguerite-Antoinette

Geb. 19. 9. 1705, gest. ca. 1778 Paris; Cembalistin am Hofe Louis XV.

Herkunftsfamilie: jüngste Tochter von

François II. Couperin le Grand und seiner Frau Marie-Anne Ansault; Geschwister: Schwester Marie-Madeleine, Musikerin und zwei jung gest. Brüder.

Familienstand: ledig?

Marguerite-Antoinette Couperin, die Tochter des berühmten François Couperin, trat bereits in jungen Jahren am Hof auf, an dem ihr Vater beschäftigt war. Sie spielte regelmäßig im *Concert de la Reine* und in den Appartements des Königs und der Königin. Louis XV. selbst beauftragte sie, seinen Töchtern, den *Mesdames de France,* Cembalounterricht zu erteilen.

Als ihr Vater erkrankte, übernahm M.-A. seine Aufgaben bei Hofe und die offizielle Anwartschaft auf die Position des *Ordinaire de la musique de la Chambre de Sa Majesté pour le Clavecin*. Den Titel der königl. Titularcembalistin trug sie von März 1736 bis zu ihrem Tode, seit Nov. 1741 versah allerdings Bernard Bury den Dienst, da M.-A. Couperin mit gesundheitl. Problemen zu kämpfen hatte.

Nach dem Tod ihres Vaters nahm M.-A. Couperin ihre Mutter zu sich und die beiden lebten zusammen in Versailles in der Rue de l'Orangerie. Wie Marie-Antoinette Couperins weiteres Leben verlief, wann und wo sie starb, liegt im Dunkeln.

Benoit; Bouvet; Bouvet AC; Bouvet Coup; Brenet-Mus; D'Aquin de Châteaulyon; Dufourcq; Eitner; Fétis; Grove 2001; Hawkins; Hoefer; Jal; Letillois; MdF Aug. 1729, Juni 1742; MGG 1962; MGG 1999; Paul; Schilling ENC; Titon du Tillet Suite; Vilcosqui

Demar, Theresia

Geb. um 1800, vermutl. in Orléans; Harfenistin, Autorin einer Harfenschule.

Herkunftsfamilie: Tochter des aus Würzburg stammenden Musikers Sebastian Demar.

Theresia Demar, in vielen Lexika mit Hélène-Louise de Mars/Demars verwechselt, wurde in Frankreich geboren. Ihr Vater hatte sich nach Arbeiten in Weissenburg und einer Studienreise nach Wien und Italien in Orléans niedergelassen, wo er eine Anstellung fand. Seine Tochter Theresia (oder Thérèse) hatte nach anfänglichem Unterricht bei ihrem Vater am Pariser *Conservatoire* Unterrichtsstunden bei A.-E.-M. Grétry und Harfenunterricht bei J.-H. Nadermann erhalten. Auf der Harfe hatte sie sich eine große Geschicklichkeit erworben. Zur Zeit Napoleons trug sie den Titel einer « Harpiste de la Musique du Roi ». Auf mehreren Konzertreisen, oft im Zusammenspiel mit der Waldhornistin D^{lle} Tognini („erster Waldhornistin der Kapelle des Fürsten Kurakin in Paris"), stellte sie ihr Können unter Beweis. In einigen Konzerten trat sie auch als Sängerin auf. Ihre Stimme fand allerdings weniger Anklang als ihr Harfenspiel (siehe *AMZ*). Neben der Harfe spielte sie Violine. Etwa 30 ihrer Kompositionen sollen im Druck erschienen sein: vorwiegend Präludien, Potpourris, Variationen und Fantasien für die Harfe, außerdem ihre Harfenschule *Méthode de harpe*.

AMZ 1812, 1813, 1815, 1817; Bernsdorf; Cohen; Ebel; Eitner; Elson; Fétis; Garvey Jackson; Hanslick; Mendel; Paul; RISM AII; Schilling ENC; Stern; Zingel

Desaubert, Marie

Mitte 18. Jh. Lausanne; Lehrerin.
Herkunftsfamilie: Tochter des Musikers Théophile Duvaux Desaubert (gest. 1746), einem Flüchtling aus Lille und Marguerite Delafolcade; Schwester Antoinette, verh. Minord. Ein Einwohnerverzeichnis vom 26. 12. 1730 nennt bereits einen Ch. Desaubert (*Manual du Conseil des 60*, D 111, folio 166r, AVL).

M. Desaubert wirkte lt. *Burdet* zw. 1730 u. 1775 in Lausanne. Lt. Einer Aufstellung der Einwohner Lausannes vom 10. 6. 1733 wohnte sie mit ihren Eltern in der Bannière de Bourg in Lausanne. Marie war zu diesem Zeitpunkt 24, ihre beiden Eltern 55 Jahre alt. Am 2. 8. 1732, hatte Théophile Desaubert seine Tochter Marie als Haupterbin eingesetzt. Dies Testament wurde am 26. 4. 1746 vollzogen. Kurz zuvor also muss Th. Duvaux Desaubert gestorben sein. Marie Desaubert unterrichtete zahlr. Personen aus dem Kreise der *Société de Musique* von Lausanne.

Alle Nachfragen in Lille nach der Geschichte der Familie Desaubert blieben ohne Ergebnis.

ACV (Bg 13 bis 7, fol. 90v; 10. 6. 1733, Ea 6, S. 8), AVL (D 87, fol. 208r); Burdet

Descarsins, Mlle

2. Hälfte 18. Jh.; Pariser Harfenistin und Lehrerin.
Herkunftsfamilie: Brenet 1900 nennt als Harfenisten und Harfenistinnen des *Concert spirituel* i. J. 1786 u. a. die Schwestern Descarsins. Beide Schwestern, welche die Vornamen Caroline und Sophie trugen, hatten dort gesungen und sich dabei auf der Harfe begleitet. Außerdem gaben sie am 26. 2. 1784, am 10. 5. 1786 und am 15. 2. 1789 zu ihrem eigenen Vorteil Konzerte im Saal der Tuilerien und des Panthéon *(Brenet 1900*, S. 374, führt A. Tuetey, *Répertoire général des sources manuscrites de l'histoire de Paris pendant la Révolution*, t. III, S. 109 als Quelle an). Ihr Bruder war Maler.

Mlle Descarsins ist in den Jahren 1788 u. 1789 unter den *Maîtres de harpe* des *CM* verzeichnet. Man wird davon ausgehen können, dass es sich um Caroline oder Sophie handelte. Sie lebte in Paris in der Rue Poissonnière, Ecke Rue Bergere. In dieser Straße im Haus mit der Nr. 21 lebte i. J. 1787 auch A.-M. Grétry mit seiner Familie.

Brenet-Concert; CM 1788, 1789

Duchambge, Pauline (geb. du Montet)

Geb. 1778 Martinique, gest. 23. 4. 1858 Paris; Pianistin, Komponistin, Lehrerin.
Herkunftsfamilie: Tochter aus einer adeligen und wohlhabenden Familie: Vater Charles-François du Montet, Abgeordneter auf Martinique, Mutter Marie-Françoise du Duc du Ferret.
Familienstand: seit 9. 8. 1796 verh. mit Philibert-Auguste-Gustave-Maximilien-Désiré Duchambge, Baron v. Elbhecq, Schatzmeister von Martinique; zwei Kinder: Edouard (gest. als Kleinkind) und Marie-Clémentine (verh. mit Benjamin-Pierre du Bos de St. Leu).

Pauline du Montet wurde in einem Pariser Kloster erzogen. Sie erhielt

Clavierstunden bei J.-B. Desormery. Im Aug. 1792 kehrte sie zu ihren Eltern nach Martinique zurück. vier Jahre später verheiratete man sie in Ollainville/Département Seine-et-Oise mit dem 21-jährigen Baron Duchambge (auch du Chambge). Zwei Jahre nach der Hochzeit starben beide Elternteile Paulines und sie verlor den gesamten Familienbesitz. Ihre Ehe war nicht glücklich und schon bald nach dem Tod der Eltern erfolgte die Scheidung. P. Duchambges Hoffnungen auf eine Ehe mit dem jungen Komponisten Daniel François Esprit Auber zerschlugen sich allerdings. Drei Jahre dauerte der erbitterte Kampf um die Scheidung. Nachdem diese im März 1807 endlich rechtskräftig geworden war, untersagte die Familie ihres Mannes jeglichen Kontakt zw. Mutter und Tochter.

Nach der Scheidung blieb P. Duchambge eine kleine Pension, gerade ausreichend für ein sparsames Leben. Sie entschloss sich, ihre musikal. Talente weiter auszubilden, nahm Unterricht in Harmonielehre und Komposition bei D. Fr. E. Auber und bei L. Cherubini, der ihr einige seiner Kompositionen widmete, sowie im Clavierspiel bei J. L. Dussek. Rasch machte sie große Fortschritte. Sie trat sowohl am Clavier als auch als Sängerin auf, wobei sie sich selbst am Clavier begleitete.

1814 verlor P. Duchambge infolge der politischen Ereignisse ihre Pension und war gezwungen, aus ihren Talenten Profession zu machen, um ihren Lebensunterhalt zu sichern. Sie veröffentlichte einige Kompositionen, bes. *Romances* (von denen sie an die 400 schrieb). Außerdem widmete sie sich, soweit es ihre körperliche Konstitution zuließ, vollständig dem Unterrichten. Zwar führte auch P. Duchambge einen Salon, in dem sich bekannte Persönlichkeiten wie Alfred de Vigny, Melchior-Frédéric Soulié, Marie Dorval und Célestin Nanteuil trafen, an sich lebte sie jedoch eher zurückgezogen in ihrem engen Freundeskreis und mied das öffentl. Leben. Ihre intimste Freundin war die Poetin Marceline Desbordes-Valmore (1786–1859), ihre enge Vertraute, die sie 1815 kennen gelernt hatte und von deren Gedichten P. Duchambge einige vertonte. Die Freundschaft hielt bis zu Paulines Tod; beide besuchten sich regelmäßig und schrieben sich.

Ambirère; Cohen; Desbordes; Eitner; Fétis; Glickman/Schleifer 4; Grove 2001; GroveW; Mendel; MGG 1962; MGG 1999; RISM AII

*Duhan, Mme*

Um/nach 1800, Paris; Verfasserin von Schulwerken, Komponistin, Verlegerin?

Familienstand: vermutl. „die Gattin des wenig bekannten Musikalienhändlers Duhan“ in Paris (*Schilling ENC, Gaßner*).

Mme Duhan veröffentlichte mehrere Unterrichtswerke, deren Titel unterschiedlich überliefert sind. In der *BN* Paris sind Exemplare erhalten von ihrem *Alphabet musical ou Méthode sure pour apprendre aux plus jeunes Elèves en très peu de tems, les prémiers Elémens de la Musique* und *Alphabet pour le Piano faisant suite à l'Alphabet Musical,* außerdem versch. Werke für Pianoforte. Da bei Garde-

ton eine Mme Duhan ebenfalls als Verlegerin genannt ist, wäre es denkbar, dass die Autorin auf diesem Gebiet eine zweite Einnahmequelle besaß. Dies könnte auch die außerordentlich hohe Anzahl ihrer Publikationen erklären.

Cohen; Ebel; Gardeton; Gaßner; Lichtenthal; Paul; Schilling ENC; Stern; Whistling/Hofmeister

Dülcken, Sophie (geb. Lebrun)

Auch Dülken.
Geb. 20. 6. 1781 London, gest. 23. 7. 1863 München; Claviervirtuosin.
Herkunftsfamilie: Tochter eines Mannheimer Musikerpaares: des Hofoboisten Ludwig August und der Hofsängerin Franziska Lebrun, geb. Danzi; eine Schwester: Rosine, verh. Stentzsch.
Familienstand: verh. seit dem 27. 12. 1799 mit Johann Ludewijk [Ludwig] Dulcken [Dülcken] (1761–1835), Münchener Hofklavierinstrumentenmacher; drei Töchter: Louise, Fanny und Violanda.

Sophie war die ältere Tochter des berühmten Mannheimer Musikerpaares Lebrun. Sie wurde während eines Aufenthaltes ihrer Eltern in London geboren und nach ersten Musikstunden durch Knechtl bei Andreas Streicher (Clavier), Joseph Schlett (Musiktheorie) und ihrem Onkel Franz Danzi (Gesang) ausgebildet. Sophie Lebrun entwickelte sich zu einer ausgezeichneten Clavierspielerin, unternahm Konzertreisen in die Schweiz, nach Italien und Paris, pflegte freundschaftliche Kontakte mit Berühmtheiten wie C. M. v. Weber, L. Spohr und G. Meyerbeer. Ihre Kompositionen scheinen gänzlich verloren. Aus ihrer am 27. 12. 1799 geschlossenen Ehe mit dem aus Amsterdam stammenden Instrumentenmacher Johann Ludewijk Dülcken gingen drei musikal. Talentierte Töchter hervor. Auch nach ihrer Eheschließung war Sophie Dülcken als konzertierende Pianistin und als Lehrerin tätig. Über ihr Leben nach dem Tode ihres Mannes, der immerhin fast 30 Jahre vor ihr starb, ist nichts bekannt.

AMZ 1808, 1812–1814; Bernsdorf („Lebrun"); BMZ 1846; Cohen; Fétis („Lebrun"); Gaßner; Grove 1980 („Lebrun"); Lipowsky („Brün"); Mendel; MGG 1963 („Lebrun"); MGG 1999 („Lebrun"); Paul („Lebrun"); Schilling ENC; Schilling EUR; Viotta; WAMZ 1844, 1846

*Ecambourt, Mlle*

2. Hälfte 18. Jh., Paris; Lehrerin für Cembalo, Gitarre, Leier und Gesang.

Am 19. 9. 1770 erschien folgende Anzeige in den *Annonces, Affiches et Avis divers*: „Mlle Ecambourt unterrichtet persönlich im Spiel auf Cembalo, der Gitarre, der Leier und im Singen. Eltern, die wünschen, dass ihre Töchter eines dieser vier Instrumente und Gesang erlernen, zahlen 200 Livres i. J., dazu kommt die Pension. Wer mehrere Instrumente erlernen möchte, zahlt für jedes 50 Livres. Instrumente und Noten werden gestellt."

Vilcosqui

Fischer-Vernier, Josepha (geb. Fischer)

Geb. 1782 Wien, gest. 1854; Sängerin an der Berliner Hofoper, Mitglied der

Wiener Hofkapelle, eröffnete in Wien eine Singschule.
Herkunftsfamilie: Tochter des Musikerehepaares Joseph Fischer und seiner Frau Barbara Strasser; ein Bruder und zwei Schwestern (alle SängerInnen).
Familienstand: verh.; zwei Töchter: derike und Josephine.

Josepha Fischer war als Sängerin, bes. im dramatischen Fach, berühmt. In den Jahren 1803–1805 sang sie in Berlin an der Hofoper, anschließend reiste sie nach Italien. Von 1807–1813 war sie Mitglied der Wiener Hofkapelle. Sie nahm nach ihrer Heirat den Doppelnamen Fischer-Vernier an. In späteren Jahren zog sie sich von der Bühne zurück und eröffnete in Wien eine Singschule. Ihre beiden Töchter Friederike Fischer-Vernier und Josephine Vernier wurden ebenfalls Künstlerinnen – die eine Schauspielerin, die andere Sängerin und Schauspielerin.

ADB; AMZ 1811, 1814; Grove 2001; Kutsch/Riemens; Paul; Reden-Esbeck; Schilling ENC; Wurzbach

Flad(t), Josepha von (geb. Kanzler)

Auch Josephine.
Geb. 1778 Markt-Tölz, gest. 1843; Clavierspielerin, Komponistin, Lehrerin.
Herkunftsfamilie: Tochter des „Gerichtsphysikus“ Dr. Benno Friedrich Kanzler und seiner Frau Franziska Weishaupt.
Familienstand: verh. mit dem Münchener Geheimrat Philipp v. Flad(t).

Josepha Kanzler wurde in Markt-Tölz geboren. Durch Versetzung des Vaters kam die Familie nach München, sodass die Tochter in den Genuss einer gediegenen musikal. Erziehung kommen konnte. Sie erhielt Unterricht im Clavierspiel bei Markus Falter und Franz Lauska, in der Komposition von Joseph Grätz und später von Franz Danzi und Abbé Vogler. Mehrere ihrer Kompositionen sind überliefert. Sie galt als gute Clavierspielerin, bes. gelobt wurden aber ihre Kenntnisse in der Theorie der Musik und im Generalbass. Gerade dieser letzte Punkt, die umfangreichen theoretischen Kenntnisse und die kompositorische Ausbildung, unterscheiden sie von den meisten ihrer Zeitgenossinnen. Das bei *Cohen* genannte Harmonielehrewerk aus ihrer Feder konnte allerdings nicht nachgewiesen werden. Seit ihrer Heirat mit dem Münchener Legations-, später Ministerialrat Philipp v. Flad wird sie häufig nur noch als „Geheimrätin von Flad“ bezeichnet, so etwa in der Literatur zu ihrem Schüler Adolph Henselt (1814–1889).

Cohen; Eitner; Elson; Fétis; Garvey Jackson; Lipowsky; Mendel; MGG 1963 („A. Henselt“); Paul; RISM AI; RISM AII

Freudenberg, Antoinette Philippine Luise

Anf. 18. Jh.; Lehrerin, Autorin einer Generalbassschule.

Antoinette Philippine Luise (Vornamen bei *Sparr*), das „Fräulein von Freudenberg“, wird bei *Kellner* als Autorin der Generalbassschule *Kurtze Anführung zum General-Bass darinnen die Regeln, welche bey Erlernung des General=Basses zu wissen nöthig,*

kürzlich und mit wenig Worten enthalten. Allen Anfängern des Claviers zu nützlichem Gebrauch zusammen gesetzt (div. Auflagen) genannt. Zum Zeitpunkt des ersten Erscheinens der Schule soll das neunjährige Fräulein die Lehrerin einer gewissen Mlle Jeanne Eleonora Wolff gewesen sein.

Kellner; Sparr

Frieberth, Therese (verh. Riedl)

Name auch Friebert oder Fribert(h)
Geb. zw. Juli 1763 und Aug. 1770, gest. vor 1814; Lehrerin beim Wiener Orden der Heimsuchung Mariä, den Salesianerinnen.
Herkunftsfamilie: älteste Tochter des Sängers und Komponisten Karl Frieberth (1736–1816) und seiner Frau, der Sängerin Maria Magdalena Spangler (1750–1794).
Familienstand: zw. 1794 u. 1803 Heirat mit Anton Riedl; Tochter Caroline (geb. 1803).

Therese Frieberth wurde wie ihre Geschwister vermutl. von den Eltern musikalisch ausgebildet. Sie unterrichtete „in ihrer Jugend" (*JBT*) beim Wiener Orden der Salesianerinnen. Zw. 1794 u. 1803 heiratete sie Anton Riedl, einen alten Bekannten der Familie, und gebar i. J. 1803 die Tochter Caroline. Die Familie lebte vermutl. zusammen mit Karl Frieberth in einer Dreizimmerwohnung in der Himmelpfortgasse 3 in Wien. Mann und Tochter überlebten die Musikerin, die vor 1814 verstarb.

Fuchs/Vobruba; Gerber NL; JBT

Friedel, Adriana Henrika Franziska

Geb. 18. 7. 1782 Schwetzingen, gest. nach 1842; Gesangs- und Pianofortelehrerin.
Herkunftsfamilie: Tochter einer Mannheimer Musikerfamilie, Vater: Johann Friedrich Friedel (1733–1806), Hoftrompeter und Musiklehrer der Kinder des Kurfürsten Carl Theodor; Mutter: Maria Theresia Merckel (gest. 1802 mit 61 Jahren); sieben Geschwister.
Familienstand: ledig.

Adriana Henrika Franziska Friedel gehörte einer großen Mannheimer Musikerfamilie an. Von den insg. 13 Kindern überlebten sieben die frühe Kindheit. Fast alle erwählten die Musik zu ihrem Beruf. Dazu gehörten die Pianoforte- und Cembalinospielerin Theresia Anna Barbara, die Sängerin Maria Franziska, verh. Burnat, der Cellist Sebastian Ludwig, der Flötist Franziskus Adamus, der Kapellmeister Carolus Adamus und Adriana Henrika Franziska. Nur die Schwester Caroline Franziska, verh. mit dem Hofmusiker Baumann, widmete sich ausschließlich als Dilettantin der Musik. A. H. Fr. Friedel zeichnete sich lt. *Schilling ENC* als „Gesangs- und Pianofortelehrerin" aus und unterrichtete „Hunderte von Schülerinnen von verschiedenen Ständen, nach einer von ihr gewählten Methode". Gegen Ende ihres Lebens war ihre Gesundheit zerrüttet und erlaubte ihr den Lehrberuf nicht mehr. 1839 wohnte sie in Heidelberg, i. J. 1842 dürfte sie noch gelebt haben.

Schilling ENC; Schilling EUR

Gail, [Edmée-] Sophie (geb. Garre)

Geb. 28. 7. 1775, gest. 24. 7. 1819 Paris; Sängerin, Clavierspielerin, Komponistin, Lehrerin.

Herkunftsfamilie: Tochter des 1785 geadelten Arztes und königl. Leibchirurgen Claude-François Garre und seiner aus einer alten Adelsfamilie stammenden Frau Marie-Louise-Adélaïde Calloz.

Familienstand: seit 1795 verh. mit dem 20 Jahre älteren Hellenisten Jean-Baptiste Gail (1755–1829), Professor am *Collège de France*, baldige Trennung; Kinder: Jean-Francois Gail (1795–1845, Musikkritiker, Komponist, Schriftsteller), Henry (geb. 1800), Theodore (geb. 1804), Pierre Michel Petit (geb. 1805).

Sophie Garre hatte bereits als junges Mädchen Kontakt zu namhaften Künstlern und Literaten, die in ihrem Elternhaus verkehrten. Sie nahm an diesen Zusammenkünften teil, hörte intensiv zu und galt bereits mit zwölf Jahren als bemerkenswerte Clavierspielerin und Sängerin. Mit 14 Jahren veröffentlichte sie in den Gesangs-Journalen von Chevardière und Bailleux ihre ersten *Romances*.

1794 musste S. Garre den Hellenisten Jean-Baptist Gail heiraten, trennte sich aber bald von ihrem Mann. Lt. *Fétis* war daran eine „Unvereinbarkeit der Gemüter und Geschmäcker“ schuld. Der noch i. J. der Heirat 1795 geborene Sohn Jean-François blieb nach der Scheidung i. J. 1801 bei seinem Vater. Die übrigen Kinder stammen von anderen Vätern.

Sophie Gail behielt den Namen ihres ehemaligen Mannes. Sie wurde als Schülerin am Pariser *Conservatoire* aufgenommen und studierte Gesang bei Bernardo Mengozzi. In den nächsten Jahren unternahm sie eine erfolgreiche Tournee durch den Süden Frankreichs und durch Spanien. Hier traf sie am 25. 2. 1803 erneut den mittlerweile alten Luigi Boccherini, der ihr eine Kopie seines *Stabat Mater* schenkte. Während der Revolutionszeit hatten die Eltern Garre ihr Vermögen verloren, doch die Arbeit als Sängerin und die Publikation von *Romances* verschafften S. Gail das nötige Auskommen. Außerdem erteilte sie Musikunterricht.

Zw. etwa 1808 u. 1810 unterhielt S. Gail einen Salon, in dem man Auszüge aus aktuellen Opern und geistl. Musik aufführte. Sie selbst studierte weiter: diesmal Komposition bei Fr.-J. Fétis, später bei Fr. L. Perne und S. Neukomm und komponierte Bühnenwerke. Auf den ersten riesigen Erfolg 1813 mit der komischen Oper *Les Deux Jaloux* folgten mehrere Misserfolge und S. Gail wandte sich wieder verstärkt ihrem ursprüngl. Genre, dem Gesang, zu. Noch einmal, 1818, gelang ihr mit *La Sérenade* ein großer Erfolg als Opernkomponistin. Ein Jahr später starb sie in Paris an einer Lungenerkrankung.

AMZ 1818, 1820, 1821; Bernsdorf; Dezobry; DIC; Ebel; Eitner; Elson; Feller; Fétis; Fouquet; Garvey Jackson; Gérard; Glickman/Schleifer 4; Grove 2001; GroveW; Hannedouche; Hoefer; Launay; Mendel; MGG 1962; MGG 1999; Michaud; Paul; RISM AI; RISM AII; Schilling ENC; Vapereau

Genlis, Stéphanie-Félicité du Crest de (geb. Du Crest de Saint-Aubin)

Geb. 25. 1. 1746 Champcéri, gest. 31. 12. 1834 Paris; Erzieherin, Harfenistin, Schriftstellerin.

Herkunftsfamilie: verarmte Adelsfamilie; ein 15 Monate jüngerer Bruder.

Familienstand: seit 8. 11. 1762 verh. mit Comte Charles Brillart de Genlis; drei eigene und drei (oder mehr?) Adoptivkinder (darunter der Harfenist Casimir Baecker).

Stéphanie-Félicité du Crest stammte aus einer alten verarmten Adelsfamilie. Sie wurde von Marie-Françoise de Mars erzogen (siehe dort), deren Schwerpunkte auf Religion und Musik lagen. Als die familiären Mittel immer knapper wurden, nutzte St.-F. du Crest ihre erworbenen künstlerischen Fähigkeiten zu Auftritten in den Pariser Salons. Sie gehörte bis zu ihrer Heirat 1762 zum Kreis um den Musikmäzen Le Riche de La Pouplinière. Ihre Schönheit und die Bildung, die sie sich mit großem Fleiß selbst aneignete, verhalfen ihr zu Erfolg in der Gesellschaft. Neben der Harfe beherrschte sie auch das Spiel auf Cembalo, Gitarre, Hackbrett, Musette, Pardessus de viole u. a.

Seit 1777 unterrichtete St.-F. du Crest de Genlis für mehr als 15 Jahre die Kinder des Herzogs von Orléans (Louis Philippe Joseph, gen. *Philippe Egalité* und seine Schwester Adélaïde). Ihre Stellung am Hofe war einflussreich, sie selbst außerordentlich ehrgeizig und konsequent. Die von ihr entwickelten päd. Konzepte hielt sie in mehreren Schriften fest (etwa *Genlis AT* oder *Genlis LG*).

Charles Brillart de Genlis, von dem St.-F. du Crest de Genlis seit 1782 getrennt lebte, starb (wie auch Philippe Égalité) als einer der ersten Adeligen durch die Guillotine. Mme de Genlis reiste während der Revolutionsjahre durch England, Belgien und Deutschland und kehrte i. J. 1800 wieder nach Paris zurück, wo Napoleon ihr eine Pension zusprach. Dafür sollte sie ihm im Gegenzug alle 14 Tage einen Brief über Literatur, Politik, Finanzen, Moral etc. schreiben. Ihre Harfenschule *(Genlis Harpe)* in 2 Bd. erschien 1802.

Bernsdorf; Bonhomme; Brenet-Genlis; Briquet; COR-LIT Bd. 12–16; Dantès; Dezobry; Dobornić-Mazzoni; Drohojowska; Dufourcq; Ebel; Eitner; Elson; Engler; Feller; Fétis; Garvey-Jackson; Gaßner; Genlis Choix; GenlisM; Grove 2001; Harvey/Heseltine; Herz; Hesse; Hoefer; Lapeuze; Lorenz; MGG 1999; Michaud; MiLeFé; Moyne; Muteau-Garnier; Oberkirch; Palissot; Paul; Sainte-Beuve; Schilling ENC; Schröder; Vapereau; Viano

Goërmans, Mme

2. Hälfte 18. Jh.; Lehrerin, Sängerin und Intrumentalistin auf versch. Clavierinstrumenten und Harfe.

Familienstand: verh. mit dem Cembalisten Jean Goërmans d. J. (ca. 1735–1795).

Bei M^{r} und Mme Goërmans, die mehrfach in *AM* auftauchen, dürfte es sich um den Cembalisten Jean Goërmans d. J. und seine Frau handeln. 1778 scheint die Familie in die Rue de Limoges (Teil der heutigen Rue de Debelleyme) gezogen zu sein, wo auch ein Geschäft für Cembali und Harfen, die Instrumente, welche beide

unterrichteten, seinen Standort hatte. J. Goërmans ist bereits ab 1776 als Clavier- und Harfenlehrer verzeichnet. Beide Eheleute unterrichteten offenbar nur noch in den 1. Jahren nach ihrem Umzug in die Rue de Limoges. Die musikal. Tätigkeit von Mme Goermans ist durch den Pariser *AM* aus den Jahren 1778 u. 1779 bekannt. Sie erteilte den Unterricht demnach ausschließlich in ihrer eigenen Wohnung.

Zur Familie gehört auch Jeanne Thérèse de Saint-Aubin, geb. Goërmans (s. u.).

AM 1778–1779

Gougelet, Mme (geb. Le Grand)

18. Jh., Paris; Cembalistin, Komponistin, Lehrerin, Autorin einer Generalbassschule (?).

Herkunftsfamilie: Mme Gougelet war eine geborene Le Grand (siehe Titelblatt von op. 2).

Familienstand: vermutl. verh. mit dem Organisten Pierre-Marie Gougelet (1726–1790).

Mme Gougelet war Clavierspielerin und Komponistin wie ihr Ehegatte (Zuordnung nach *Gustafson/Fuller).* Sie lebten 1785 in der Rue des Martyrs (9. Arrondissement). Mme Gougelet komponierte Airs mit Continuobegleitung (op. 2) und veröffentlichte vermutl. gegen 1771 eine Generalbassschule mit dem Titel *Méthode ou Abrégé des règles d'accompagnement de Clavecin* (op. 3).

Eine Mme Gougelet ist auch Autorin eines *Petit Abrégé de l'histoire sainte, de l'histoire romaine, de la Fable, et de l'Histoire de France*, erschienen 1783, einem Werk, das sich wie die Generalbassschule angeblich gut zur Unterweisung von Kindern eignet.

Briquet; Cohen; Dufourc; Ebel; Garvey Jackson Gustafson/Fuller; MiLeFé; Moyne; RISM AI; RISM BII; Tablettes 1785; Toussaint; Whistling/Hofmeister

Grund, Elisabeth

2. Hälfte 18. Jh.; Harfen- und Gitarrenvirtuosin und Lehrerin.

Herkunftsfamilie: Tochter von Christian Peter Paul Grund, Harfenvirtuose und Maler aus Prag, Kammermusiker am Hofe des Würzburger Fürstbischofs und Johanna Walburgis, geb. Behr aus Eichstätt; zehn Geschwister, darunter ein Berufsmusiker (Bruder Franz Clemens).

Familienstand: ledig?

Elisabeth Grund war die Tochter von Christian Grund, der als Kammermusiker am Hofe des Würzburger Fürstbischofs Adam Friedrich tätig war. Zwei Töchter des Vornamens Elisabeth lassen sich nachweisen: Maria Elisabeth Dorothea und Maria Elisabetha (Würzburg, St. Peter und Paul, Bd. A4, Taufmatrikel 1737–1777 der Pfarrei St. Peter und Paul, S. 404, F22 und S. 437, F23). Bei einer der beiden dürfte es sich um die Harfen- und Gitarrenvirtuosin handeln.

Wenig ist aus dem Leben E. Grunds bekannt, doch wird sie in mehreren zeitgen. Quellen als geschätzte und beliebte Lehrerin für diese beiden Instrumente bezeichnet. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Elisabeth Grund sich nach dem Tode ihres Vaters am 11. 11. 1784 selbstständig zu versorgen gezwungen sah und dazu

den Weg der Instrumentallehrerin wählte.

Fétis; Gerber NL; Kirsch; Mendel; ÖML

*Haensel, Mlle*

Auch Hensel, Haenzel oder Henzel

Um 1800, Russland/Frz. Schweiz; Sängerin, Musiklehrerin.

Herkunftsfamilie: Tochter des böhm. Hornisten und Violinisten Franz Haensel (1726–1805), seit etwa 1764 am Hofe in Sankt Petersburg angestellt und Elisabeth Kölbel; Bruder: Christian Haensel.

Familienstand: ledig?

Mlle Haensel, geboren vermutl. in St. Petersburg, machte bereits dort Karriere als Sängerin. 1784 reichte ihr Vater ein Urlaubsgesuch ein. Nach Ablauf der gewährten drei Jahre kehrte die Familie allerdings nicht mehr an den russ. Hof zurück. Nach dem Besuch mehrerer dt. Städte ließ sie sich 1787 in Genf nieder. *Burdet* berichtet von den „Damen Haensel", welche in Lausanne als Musiklehrerinnen tätig waren. Vermutl. sind damit die Schwester Christian Haensels und seine Frau gemeint. Weitere konkrete Unterrichtsnachweise waren bislang nicht auffindbar.

Für das Jahr 1789 wird Mlle Haensel bei *Refardt* als Sängerin in Genf erwähnt. Nachdem ihr mit Beginn des Jahres 1798 die Familie ihres Bruders nach Genf gefolgt war, lebten sie und ihr Vater ganz in der Nähe des Bruders und waren weiterhin musikalisch aktiv.

Burdet, Refardt

Haensel, Suzanne (geb. Adorn)

Auch Hensel, Haenzel, Henzel oder Kaendel bzw. Hadorn oder Ador.

Geb. ca. 1775 Lausanne, gest. 22. 6. 1849 Genf; Clavierspielerin.

Herkunftsfamilie: Tochter von Jean George Adorn aus Gurzelen/Thoune und Madeleine Troupey. In den Taufregistern der Stadt Lausanne (AVL, Eb 71/8) lässt sich lediglich eine Jeanne Françoise, geb. 12. 10. 1776, nachwiesen – wahrscheinlich eine Schwester.

Familienstand: seit 7. 11. 1795 verh. mit dem russ. Violinisten Christian Haensel (gest. 1850), fünf Kinder, darunter zwei Berufsmusiker: Henri Frédéric (auch Henri-Fréderich), 1796–1836, Geiger und Edouard (1804–1862), Kontrabassist. Letzterer war 13 Jahre als Lehrer für dies Instrument am Genfer *Conservatoire* beschäftigt.

Suzanne Adorn, aufgewachsen in Lausanne, heiratete 1795 den seit 1787 in Genf ansässigen russ. Musiker Christian Haensel. Der Ehevertrag der beiden Eheleute ist erstaunlich fortschrittlich abgefasst: Die Hälfte des Gewinns während der Ehezeit ist der Frau zugeschrieben, außerdem sind genaue Versorgungsregelungen für den Falle des Todes Christian Haensels getroffen. Das Ehepaar Haensel lebte von 1796 bis 1798 in Lausanne. Auch zwei der fünf Kinder wurden hier geboren.

Christian Haensel war ein aktiver Künstler (Konzerte 1796 in Yverdon, 1796 Erlaubnis, sich einige Zeit bei einem Mr Germain Boissier in Yverdon aufzuhalten – sicherlich zu Konzert- und/oder Unterrichtszwecken, Februar

1797 Erlaubnis zu zwei Konzerten in Lausanne). Seine Frau scheint ebenfalls Clavierstunden erteilt zu haben.

1798 zog die Familie nach Genf, wo Chr. Haensel eine große Karriere erwartete. Hier starb Suzanne Haensel am 22. 6. 1849 und wurde zwei Tage später auf dem Friedhof ihres *Quartiers*, dem *Cimetière de Plainpalais*, begraben.

ACV (Dg 12, 20e reg, S. 82; Eb 71/48, fol. 105v; Eb 110/3; H 80), AVG (Registre inhumanations cimetère protestant 4ème tour fossé A-C, cote 552.A.1/10), AVL (Ea 14/132, fol. 56), Burdet (S. 483), Mooser (S. 155–156)

Häßler, Sophia Barbara (geb. Kiel)

Geb. 10. 11. 1761 Erfurt, gest. 16. 2. 1844 Erfurt; Sängerin, 1791–1796 Ltg. der Erfurter „Öffentlichen Winterkonzerte“, später Gründung eines Mädchen-Erziehungs-Instituts.

Herkunftsfamilie: einzige Tochter des wohlhabenden Fürstlich-Schwarzburgisch-Sondershäuser Hofjuweliers Johann Gottlieb Kiel und seiner Frau Maria Diener.

Familienstand: seit 8. 11. 1788 verh. mit dem Claviervirtuosen und Komponisten Johann Wilhelm Häßler (1742–1822); sieben Kinder (*Brück* S. 161–162).

Sophia Kiel wuchs sehr behütet auf, erhielt Privat-Unterricht und erlernte Clavierspiel und Gesang bei dem Erfurter Kantor Georg Peter Weimar. 1783 hörte der Claviervirtuose und Komponist Johann Wilhelm Häßler, Sohn eines Erfurter Plüschmützenfabrikanten, Sophia als Sängerin. Sie wurde seine Clavierschülerin u. 1788 seine Frau. J. W. Häßler erbte einen Teil des elterlichen Unternehmens, in dem die beiden Eheleute neben den musikal. Verpflichtungen zunächst arbeiteten. Sie organisierten außerdem die sog. Erfurter „Öffentlichen Winterkonzerte“, begonnen 1780, in denen S. Häßler immer wieder als Sängerin auftrat. In den Jahren 1791–1796 fanden diese unter ihrer Ltg. statt.

Am 12. 9. 1790 verließ J. W. Häßler seine Heimatstadt, um sein Glück als Virtuose in England zu suchen. S. Häßler blieb in Erfurt zurück, versorgte ihre Kinder, führte die Konzerte wie auch die 1784 von ihrem Mann gegründete musikal. Leihbibliothek fort. 1796 besuchte sie ihren Mann, der mittlerweile in Moskau als geachteter Künstler eine gute Position innehatte, konnte sich jedoch nicht zur endgültigen Übersiedlung entschließen. Nach einem ausgedungenen Probejahr kehrte sie nach Erfurt zurück, wo sie ein Mädchen-Erziehungs-Institut gründete, in dem sie die Mädchen „nicht allein in der Kunst, sondern auch in gewöhnlichen, zum Leben gehörenden Gegenständen unterwies“ (*Schilling ENC*). 1815 übernahm ihre Tochter Johanna Rosine Auguste Nehrlich (1781–1861), die bis dato in der Schule mitgewirkt hatte, die Ltg. des Instituts. Sophia Häßler zog zu ihrer jüngsten Tochter Regina Henriette (1790–1849) nach Weimar, wo sie 1844 starb.

Bio Häss; Brück; Eitner; Gerber NL; Grove 2001; MGG 1999; Schilling ENC

Hau(l)teterre [auch Hotteterre], Élisabeth (de) (verh. Levèsque)

1. Hälfte 18. Jh., Frankreich; Violinistin, Harfenistin, Komponistin.

Herkunftsfamilie: Ein mögl. Verwandtschaft mit der frz. Musikerfamilie Hotteterre ist ungeklärt.

Élisabeth (de) Haulteterre könnte auf dem Lande aufgewachsen sein, denn 1737 bezeichnet der *Mercure* sie als „soeben aus den Provinzen eingetroffen". Sie interpretierte in diesem Jahr mit Erfolg Leclairs Violinwerke im *Concert Spirituel* und veröffentlichte Kompositionen für ihr Instrument. Das Titelblatt ihrer Publikationen bezeichnet sie als Élisabeth de Haulteterre, verh. Levèsque. Sie erteilte anscheinend Unterrichtsstunden im Violin- und Harfenspiel sowie im Gesang.

Garvey Jackson; Grove 2001; GroveW; MGG 1962; MGG 1999; RISM AI; RISM B II

Hutin, Mme

Um 1800, Paris; Pianistin, Lehrerin.

Im Jahr 1800 kündigte JdP die Pianoforteschule einer Mme Hutin an. In der Anzeige vom 19. 9. 1800, heißt es: *« Méthode simple & facile pour vaincre en peu de temps, toutes les difficultées de Piano-Forté, par Mme Hutin, professeur de Musique, rue de faubr Honoré, n.º 20, maison du charcutier. – Prix 2' ».* Anfragen an zahlr. Bibliotheken und RISM-Stellen nach dem Verbleib der Schule blieben ergebnislos.

JdP 1800; Lescat

Jaquet de la Guerre, Élisabeth-Claude (geb. Jacquet)

Get. 17.3.1665, gest. 27. 6. 1729 Paris; Cembalistin, Komponistin.

Herkunftsfamilie: Tochter des Pariser Organisten Claude Jacquet und dessen Frau Anne de La Touche; drei Geschwister, die ebenfalls professionell musizierten: Nicolas (um 1662–1707, Organist an Saint-Pierre in Bourdeaux, Anne (1664–1723/1726, Cembalistin bei Mlle de Guise), Pierre (1666–1739, Organist an Saint-Nicolas-du-Chardonnet, später Nachfolger seines Vaters an der Kirche Saint-Louis-en-l'Île).

Familienstand: verh. seit 23.9.1684 mit dem Organistin Marin de la Guerre (1658–1704); ein Sohn (verst. zehnjährig, musikal. Wunderkind).

Im Alter von fünf Jahren spielte Élisabeth-Claude Jacquet, die von ihrem Vater im Cembalospiel unterwiesen worden war, vor Louis XIV. Dieser war so angetan von der jungen Cembalistin, dass seine Maitresse Mme de Montespan das junge Mädchen zu sich nahm. É.-Cl. kam so in den Genuss einer aristokratischen Erziehung, sie trat am Hof und in Hauskonzerten bei Adeligen und Hofmusikern auf. Bald war sie als Wunder, als begnadete Cembalistin und Komponistin in der Stadt bekannt. Erst die Heirat bedeutete für É.-Cl. Jacquet de la Guerre den Abschied vom Hof. In ihrem Haus in der Rue Guillaume (heute Rue Budé) veranstaltete die Künstlerin nun regelmäßig eigene Konzerte. Sowohl Marin de la Guerre als auch seine Frau unterrichteten in diesen Jahren Cembalospiel. Bekanntester Schüler der Musikerin war ihr Patenkind Louis-Claude Daquin.

Nach dem Tod von Mann und Kind unterrichtete und komponierte É.-Cl. Jacquet de la Guerre weiter.

Erst nach 1715 zog sie sich immer mehr vom öffentl. Leben zurück. Neben den Einkünften aus Unterrichtsstunden verdiente sie am Verkauf ihrer gedruckten Kompositionen. Ihre finanz. Situation war außerordentlich günstig: Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre starb am 27. 6. 1729 als wohlhabende und angesehene Frau und Musikerin.

Benoit DIC; Benoit; Borroff; Brenet; Brenet-Concert; Cessac; D'Aquin de Châteaulyon; Dufourcq; Ebel; Eitner; Elson; Fétis; Garvey Jackson; Gerber LEX; Gétreau; Grove 2001; GroveW; Hawkins; Hoefer; Honnegger; Jal; Masson; Mendel; MGG 1962; MGG 1999; Nemeitz; Paul; Pradel 1692; RISM AI; RISM AII; Roster; Schilling ENC; Titon du Tillet; Trepagne de Menerville; Vilcosqui; Wallon; Walther

*Karr, Mlle*

2. Hälfte 18. Jh.; Pariser Clavierspielerin und -lehrerin.

Mlle Karr in Paris ist in den Jg. 1788 u. 1789 unter den *Maîtres de clavecin ou forte-piano* des *CM* verzeichnet. Sie wohnte bei Mme La Vicomtesse de Boisse in der Rue Cassette.

CM 1788, 1789

Kluntz (auch Klunz), Barbara

Get. 5. 2. 1661 Ulm, begraben 22. 5. 1730 Ulm; Clavierlehrerin, Komponistin.
Herkunftsfamilie: Drittes Kind des Ulmer Schneiders Peter Kluntz und seiner Frau Katharina Messerschmid
Familienstand: ledig.

Barbara Kluntz trat als 44-Jährige i. J. 1704 in das Ulmer Damenstift ein, wo sie auch als „Schneider Bärbele" bekannt war. Hier wirkte sie als Musikerin, Komponistin und stadtbekannte Clavierpädagogin. Sie unterrichtete zahlr. Frauen und Mädchen – ob auch Personen männl. Geschlechts, ist nicht bekannt – aus der Stadt und aus dem Stift.

B. Kluntz besaß eigenes Instrumentarium und eine Bibliothek, darunter mehrere von ihr selbst verfasste Clavierbücher. Das Ulmer Museum ist heute im Besitz ihres Gemäldes, das ein unbekannter Maler um oder nach 1717 anfertigte.

Blessinger; Koldau; Schulz; Weyermann

Krähmer, Caroline (geb. Schleicher)

Auch Kramer oder Krehmer, auch Karoline.
Geb. 17. 12. 1794, gest. nach 1847; Virtuosin (Klarinette, Violine), vertrat um 1820 zeitw. den Stadtmusiker von Pforzheim, Clavierlehrerin.
Herkunftsfamilie: Tochter eines Fagottisten der württ. Hofkapelle.
Familienstand: seit 1822 verh. mit dem Wiener Hofmusiker Johann Ernst Krähmer (geb. 1795); zehn Kinder.

Caroline Schleicher erlernte das Spiel der Klarinette, der Violine und des Claviers und unternahm bereits als Kind mit ihrem Vater, anfänglich auch mit ihrer Schwester gemeinsam, versch. Konzertreisen durch Süddeutschland und die Schweiz. C. Schleicher wirkte dabei als Solistin, als Orchestermusikerin, „verwaltete [...] sogar oftmals das Directoramt" (*Schilling ENC*).

Als ihr Vater 1819 starb, setzte C. Schleicher ihre Konzertreisen alleine

fort. Um 1820 vertrat sie zeitw. den Stadtmusiker von Pforzheim, all dies für eine Frau höchst ungewöhnliche Aktivitäten. Noch einmal intensivierte sie in ihr eigenes musikal. Studium, nahm Violinunterricht bei Friedrich Ernst Tesca und Stunden im Generalbass bei Franz Danzi.

1822 heiratete sie den Oboisten Ernst Krähmer, mit dem sie gemeinsam in Konzerten, u. a. in Russland und Ungarn, auftrat. Sie führte dabei auch eigene Kompositionen auf. Nach dem Tode ihres Mannes lebte Caroline Krähmer, Mutter von zehn Kindern, in Wien als Musiklehrerin. Schon vor ihrer Eheschließung hatte sie Unterricht erteilt. Sie konzertierte bis nach 1847 und starb vermutl. in den 1850er Jahren.

AMZ 1815, 1822, 1833, 1839; AWMZ 1841, 1842; Beethoven KH; Cohen; Ebner-Eschenbach; Elson; Fétis; Forkel MA; Garvey Jackson; Hoffmann MM; Kraehmer Varia; Mendel; ÖBL; Paul; Schilling ENC; Wurzbach

*Lacour, Mlle*

Auch la Cour.
2. Hälfte 18. Jh.; Clavierspielerin und –lehrerin in Paris.

Mlle Lacour wohnte in Paris auf der Isle Saint-Louis, die seit Beginn des 17. Jh. ein Gegenstück zum Quartier Marais bildete. Hier entstanden große Häuser, in denen reiche Bankiers und wichtige Beamte lebten. Mlle Lacour wirkte hier lt. den Einträgen im *AM* und in *Tablettes 1785* zumindest von 1775–1785.

Lyonnet erwähnt 1773 eine Schauspielerin (« soubrette et amoureuse ») namens Mlle Lacour, gest. 1846.

AM 1775–1779; Tablettes 1785

*Lafond, Mlle*

Auch la Fond.
2. Hälfte 18. Jh., Paris; Harfenistin und Lehrerin.

Mlle Lafond ist in den Jahren 1775–1789 unter den *Maîtres de harpe* der Pariser Adressverzeichnisse aufgeführt. Sie lebte in der Gasse Cul-de-sac de Sourdis. Diese grenzte an die Rue Perrault und hatte Verbindung mit der Sackgasse Courbaton. Beide heißen heute zusammen Ruelle Sourdis.

Lt. *Tablettes 1785* war Mlle Lafond bekannt für ihr Harfenspiel und ihre Unterrichtsmethode (« renommée pour son exécution sur la Harpe & son aptitude dans l'art d'enseigner cet Instrument »).

AM 1775–1779; Tablettes 1785; CM 1788, 1789

*Lairet, Mlle*

2. Hälfte 18. Jh.; Organistin, Clavierspielerin und -lehrerin in Paris.

Mlle Lairet wirkte in Paris zw. 1775 u. 1789. Sie dürfte haupts. als Organistin tätig gewesen sein, ist aber auch unter den *Maitres de clavecin et piano-forte* verzeichnet. Als Organistin war sie in den ersten Jahren an gleich zwei Kirchen beschäftigt: an der kleinen Kirche Sainte-Croix-de-la-Cité in der Rue de la Cité, und bis mind. 1779 auch an St. Pierre des Arcis (heute Boulevard du Palais). Vermutl. wohnte Mlle Lairet in unmittelbarer Nähe der erstgenannten Kirche in der Gegend der heutigen Rue de la Cité.

Neben Mlle Lairet nennen die Almanache der Jahre 1777–1779 unter den *Maîtres de clavecin ou pianoforte* auch einen Mr Lairet. Mlle Lairet, über einen langen Zeitraum hin als Organistin bekannt, ist in den Jahren 1778 u. 1779 als Lehrerin unter derselben Spalte wie ihr möglicher Verwandter verzeichnet.

AM 1775–1779, 1783; Tablettes 1785; CM 1788, 1789

*Latour, Mme*

2.Hälfte 18. Jh. Bern; Clavierlehrerin.

Mme Latour war Lehrerin für Clavier, Gesang und Harfe. Sie annoncierte i. J. 1794 in Bern und bezeichnete sich dabei selbst als „Schülerin des berühmten Mozart".

Eine Adelsfamilie de Latour gab es im Kanton Graubünden. Eine Verwandtschaft zu der Berner Clavierlehrerin Latour ist aber eher unwahrscheinlich.

Bloesch; Refardt

*Laval, Mme*

2. Hälfte 18. Jh., Saint-Cyr; Harfenlehrerin.

Mme Laval erteilte neben sieben anderen Lehrern Musikunterricht an der von 1793–1808 bestehenden bekannten Mädchenschule in Saint-Germain-en-laye, welche nach dem Vorbild von Saint-Cyr durch Jeanne Louise Henriette Genest (Mme Campan) ins Leben gerufen worden war. Mme Campan war stolz darauf, dass sie die Harfenistin hatte bewegen können, aus England, wo sie eine gute Bezahlung erhalten hatte, angeblich aber über ihre Verhältnisse lebte, nach Saint-Germain-en-laye zu kommen.

Quintana

Le Comte, Caroline-Justine (geb. de Saint-Laurent)

Geb. 1765 in Amerika oder Indien, gest. 23. 10. 1838 Lausanne; Clavierspielerin, Lehrerin, Pensionsleiterin.
Herkunftsfamilie: Tochter des Offiziers André de Saint-Laurent, Mutter unbekannt, erzogen von der Tante Marguerite Helene van Jever (Frau von Theophile (II) Cazenove in Amsterdam), später in Lausanne von der Großmutter Marie de Rapin (Witwe Theophile (I) Cazenoves, mittlerweile der Frau von Pierre Elie Blacquières).
Familienstand: seit 9. 5. 1785 verh. mit dem Turiner Violinisten Ignace Le Comte (1747–1818), mind. fünf Kinder.

Caroline-Justine de Saint-Laurent war in Lausanne Schülerin ihres späteren Mannes Ignace Le Comte gewesen. Dieser, der Bruder Henriette Appias (s. o.), hatte sich 1783 in Lausanne als Instrumentallehrer niedergelassen. In den folgenden Jahren wurden mehrere Kinder geboren, von denen viele bereits im Kleinkindalter starben (Dokumente in ACV).

Burdet vermutet, C.-J. Le Comte sei Clavierlehrerin gewesen. Hierzu liegen keine weiteren Hinweise vor als der Eintrag über den Tod des Goldschmiedes Théophile Henry Lecomte am 20. 4. 1839. Es heißt hier über seine verstorbenen Eltern, Ignace Joseph Barthélémy Lecomte sei *Maître de musique*, dessen Frau Caroline Justine de Saint-Laurent *Maîtresse de Pensi-*

on, also Leiterin einer Pension gewesen. Möglicherweise geht diese Angabe auf die Zeit um 1816 zurück, in der die Familie eine finanz. Schwierige Zeit durchmachte. Welche Art von Pension C.-J. Le Comte führte, ob es sich um eine Anstalt mit musikal. Angeboten handelte, geht aus der Textstelle nicht hervor.

ACV (Bg 13 bis 23, S. 21; Ed 71/48, S. 331); Burdet

*Le Tellier, Mlle*

17. Jh., Paris; Cembalistin und Clavierlehrerin.

Mlle Le Tellier ist in *Pradel 1692* unter den *Maîtres pour le clavecin* erwähnt. Wie ihre Kollegin Mlle Rebours war sie unter der Adresse « Fauxbourg saint Germain » in Paris zu finden. Der Faubourg Saint-Germain und die beiden Dörfer Le Roule und Chaillot gehörten seit 1702 offiziell zum Quartier Saint-Germain. Hier gab es z. T. große Gärten; sehr viele Adelige lebten hier.

Benoit; Pradel 1692

Leduc, Marie - Madeleine - Claude (geb. Henry)

Auch le Duc bzw. Henri.

2. Hälfte 18. Jh., Paris; Harfenistin und Lehrerin, Komponistin.

Herkunftsfamilie: Tochter von Mr Henry, einem Musikverleger.

Familienstand: seit ca. 1776 verh. mit dem Musiker und Musikverleger Pierre Leduc (1755–1826); mind. drei Kinder: Anne-Marie (1776–1856, verh. mit dem Musikverleger Georges-Julien Sieber), Antoine-Pierre-Auguste (1779–1823, verh. mit Marie-Joséphine-Flore Gamot und in zweiter Ehe mit Augustine-Julie Bernier, übernahm den bis heute bestehenden Verlag seines Vaters), Pierre-Jean-Jacques (1792–1855, unverh.).

Z. Z. ihrer musikalisch dokumentierten Tätigkeit wohnte Marie-Madeleine-Claude Leduc mit ihrer Familie in der Rue S. Thomas-du-Louvre, gegenüber dem l'Hôtel de Lancastre, später in der Rue Traversiere S. Honoré, zw. dem Hôtel de Bar und dem Hôtel de Bayonne, heute Place du Caroussel.

Sie, die Harfenlehrerin, schrieb Harfenbegleitungen zu den Airs, welche ihr Mann 1782 in dem von ihm herausgegebenen *Journal de Harpe* veröffentlichte. Bei *Eitner* heißt es außerdem: „Le Duc, Madame, eine Komponistin von Klavierpiecen, soll in einer zu Paris erschienenen Samlg. vertreten sein".

Aus späteren Verkaufskatalogen und –anzeigen wird deutlich, dass die Familie 1785 in das Haus Rue du Roule Nr. 6, *à la croix d'or* einzog. Zu diesem Zeitpunkt verkaufte Pierre Leduc auch Instrumente. 1803 fertigte er selbst Fortepianos an. Ob seine Frau zu diesem Zeitpunkt noch lebte, ist nicht bekannt. Sie starb jedenfalls vor ihrem Mann, denn in seiner Sterbeurkunde (Archives départementales de la Gironde, siehe *Devriès*, S. 206–207) wird er als « veuf de dame Marie Madeleine Claude Henry » bezeichnet.

Maire-Madeleine-Claude Leduc hat den Aufbau und die ersten Glanzzeiten des Verlagshauses Leduc miterlebt. Um 1794 hatten sich allerdings finanz. Schwierigkeiten angekündigt,

nachvollziehbar durch „eine Folge von Verkaufsakten und Hypotheken“, um Geld flüssig zu machen (siehe *Devriès*).

AM 1776–1779, 1783; Devriès; Eitner; Grove 2001; MGG 1962; Tablettes 1785

*Lesne, Mlle*

Nach 1800, Paris; Professorin für Solfège und Clavier am Conservatoire.

Herkunftsfamilie: unbekannt. 1826 starb in Wien mit dem Doct. Med. Carl v. Lesne, „Ritter der französ. St. Michaelordens, k. k. Stabsfeldarzt, Leibchirurg sr. Kaiserl. Hoh. des Erzherzogs Carl, Mitglied der k. k. Josephsakademie u. corresp. Mitgl. d. königl. Medic. Fakultät zu Paris“ (*NND* 1826) möglicherweise ein Verwandter.

Mlle Lesne, Professorin für Solfège, Clavier und möglicherweise Komposition am *Conservatoire National de Musique et de Déclamation,* veröffentlichte 1818 einen *Grammaire musicale basée sur les principes de la grammaire française* betitelten Traktat.

AMZ 1819; Fétis

*Louis, Mme*

17. Jh., Paris; Cembalistin und Clavierlehrerin.

Mme Louis ist einzig in *Pradel 1692* unter den *Maîtres pour le clavecin* mit der Pariser Adressangabe Rue de la Monnoye (gemeint ist die Rue de la Monnaie) erwähnt.

Benoit; Pradel 1692

Mars, Hélène-Louise de (verh. Venier/i)

Geb. ca. 1736 Paris, Cembalistin, Lehrerin.

Herkunftsfamilie: Tochter des älteren der de Mars-Brüder Jean Odéo, Organist in Paris, und seiner Frau Genevieve Françoise Legris; fünf Geschwister: Geneviève Madeleine (geb. ca. 1735), Odon Jean Louis (geb. ca. 1738), Jeanne Geneviève Constance (geb. ca. 1743), Louise Charlotte Rosalie (geb. ca. 1745) und Léopold Charles (geb. ca. 1746).

Familienstand: verh. mit dem Geiger und Musikhändler Jean-Baptiste Venier, genannt Venieri.

Hélène-Louise de Mars, die Cousine Marie-Françoise de Mars’, hatte bereits in ihrer Jugend mehrere von ihr komponierte *Cantatilles,* kleine Kantaten, veröffentlicht. Zum Zeitpunkt des Todes ihres Vaters 1756 lebte sie mit ihrer Mutter und den Geschwistern in der Rue S. Thomas du Louvre, Gemeinde S. Germain l’Auxerrois.

Hélène Louise war 1756 noch ledig, doch kurze Zeit später ehelichte sie den Geiger und Musikhändler Jean-Baptiste Venier. Sie war eine gute Cembalistin und ist im *Tableau de Paris pour l’année 1759* unter den *Maitresses pour le clavecin* als „Mme Venieri, früher Mlle de Mars, Rue Saint-Thomas du Louvre“ verzeichnet. Ihr Mann ist hier unter den *Maîtres de violon et pardessus de viole* zu finden. Bereits 1754 war Venier – nicht jedoch seine Frau – als Violinlehrer verzeichnet gewesen, der Jg. 1755 nennt unter ders. Adresse ei-

ne Musikhandlung mit Spezialgebiet ausländische Musik unter seinem Namen. In den folgenden beiden Jahren erscheint er in *AM* als *Maitre de violon* und *Répetiteur pour le clavecin* mit Wohnung in der Rue S. Thomas-du-Louvre (Jg. 1776) bzw. in der Rue du Colombier (Jg. 1777). 1778 ist, nunmehr unter den Komponisten und Harfenlehrern, ebenfalls ein Mr Venier genannt, diesmal in der „Rue de Mauvais-Garçons, 3. Tür rechts, Eingang von der Rue de Buffy aus“, 1779 unter denselben Kategorien und außerdem noch als Lehrer für das Spiel auf der Mandoline unter der Adresse „Carrefour des Boucheries, bei der Gittertür des Marktes von S. Germain, im Haus von Mr Parisot“. U. U. ist damit allerdings eine andere Person gemeint.

Hélène-Louise wird in den Lexika häufig mit ihrer Cousine Marie-Françoise de Mars (siehe dort), teilw. auch mit Theresia Demar verwechselt.

Benoit DIC; Brenet-Genlis; Cohen; Eitner; Garvey Jackson; Grove 1980; Grove 2001; Hardouin; MGG 1962; RISM AI; RISM AII; Tableau de Paris 1759

Mars, Marie-Françoise de

Geb. 16. 10. 1737, vermutl. in Vannes, Cembalistin, Lehrerin.

Herkunftsfamilie: älteste Tochter des Organisten Charles Paul de Mars (auch Demars) *le cadet* (1702– nach 1774) und seiner Frau Marie-Françoise de Matignon.

Marie-Françoise de Mars war von 1753–1760 im Château von Saint-Aubin die Lehrerin der jungen Stéphanie-Félicité du Crest (de Genlis). In ihren Memoiren beschreibt Genlis sie als „eine ausgezeichnete Musikerin, die das Cembalo mit Vollkommenheit spielte“. Bei der Familie de Genlis war M.-Fr. de Mars nicht nur für den Cembalounterricht zuständig, sondern arbeitete als Gouvernante des jungen Mädchens. Sie scheint sehr religiös gewesen zu sein. Im Alter von etwa zehn Jahren wurde die Schülerin nach Paris zu ihrer Tante geschickt. Mlle de Mars begleitete Mutter und Tochter, musste sich aber von ihrem Schützling trennen, als der finanz. Ruin des Vaters nicht mehr aufzuhalten war. Marie-Françoise de Mars zog vermutl. zu ihrer Tante in Paris, später nahm sie eine Stelle bei Mme de Voyer, anschließend bei der Prinzessin Louise de Condé an.

Sie wird in den Lexika häufig mit ihrer Cousine Hélène-Louise de Mars (siehe dort) verwechselt.

Benoit DIC; Berligueux; Brenet-Genlis; Drohojowska („Genlis“); GenlisM, Bd. 1; GroveW; Sainte-Beuve („Genlis“)

Merelle, Mlle

Um 1800 in London; Harfenistin, Lehrerin, Autorin einer Harfenschule.

Herkunftsfamilie: Einzige mögliche familiäre Verbindung könnte zu dem frz. Maler, Zeichner und Graphiker Pierre Paul Merelle (1713–1782) – Großvater? – und dessen Sohn und beruflichem Nachfolger Pierre Merelle (erwähnt 1751) – Vater oder Onkel? – bestehen. Pierre Paul Merelle d. Ä. (bei *Surgeres* „Mérelle“), stammte aus Paris. Er war verheiratet mit Marguerite de Pigis und bekannt als Professor, Rektor und Berater an der *Académie de Saint-Luc*. Claude-Théodore Merelle, de Joigny, Advokat des Parlaments, Sekretär am Pariser *Châtelet*

und sein Bruder Pierre waren die Kinder des Paares. Pierre war verheiratet mit Jeanne-Antoinette Pierrès de la Cour, die als seine Witwe 1785 starb (*Auvry, Surgeres*). Möglicherweise handelt es sich bei der Musikerin um eine Tochter des Ehepaares Pierre und Jeanne-Antoinette Merelle, die nach dem Tod ihrer beiden Elternteile oder während der Revolutionsjahre nach London zog und dort als Harfenistin und Harfenlehrerin lebte. Der künstl. Familienzusammenhang würde passen.

Mlle Merelles Harfenschule *New an Complete Instructions for the Pedal Harp in two Books* erschien i. J. 1800 in London. *Cohen* kennt neben der Harfenschule noch einige weitere Kompositionen Mlle Merelles, die auch *Eitner* (ohne genaue Titelangaben) aufführt: *Les folies d'Espagne avec des nouvelles variations* und *Petites pièces*, alle um 1800 in London erschienen. Diese Titel stützen die Annahme einer frz. Herkunft Mlle Merelles sowohl durch die Wahl der *Folies* als Variationsmodell als auch den frz. Titel. Die Fundorte aller drei Kompositionen sind in *RISM AI* und bei *Garvey Jackson* verzeichnet. Im Falle der Harfenschule erwies sich allerdings lediglich die Nachfrage in BLL als erfolgreich.

Cohen; Eitner; Fétis; Garvey Jackson; Gerber NL; Paul; RISM AI

Mézangère, Anne-Élisabeth de (geb. Bouvet)

Geb. 1693, Paris; Cembalistin, Mäzenin.

Familienstand: verh. mit dem Marquis de La Mézangère; eine Tochter: die Marquise de Gange (gest. 1741).

Anne-Élisabeth Bouvet hatte als Schülerin François Couperins eine solide musikal. Ausbildung genossen. Sie galt als die stärkste seiner Schülerinnen, doch scheute sie die Öffentlichkeit. Nach ihrer Heirat mit dem Marquis de La Mézangère betätigte sie sich als Mäzenin. Neben ihrer eigenen Tochter wurde sie als die Lehrerin von Simon Simon, dem späteren „Klaviermeister der Königin von Frankreich und der Gräfin von Artois" (*Gerber LEX*) bekannt, den sie aufzog und am Cembalo ausbildete.

Weitere, bei *Cohen* gemachte Angaben über das Leben der Marquise ließen sich nicht verifizieren.

Cohen; Ebel; Elson; Gerber LEX; Grove 2001 (unter „Simon"); MGG 1999 (unter „Simon"); Paul; Schilling ENC

Miroir, Mme

2. Hälfte 18. Jh.; Pariser Clavierspielerin, Sängerin und Lehrerin.

Familienstand: verh. mit *Miroir l'aîné*. Er und seine beiden Brüder *Miroir le jeune* und *Miroir le cadet* sind bereits 1775 als Lehrer für Cembalo/Pianoforte in *AM* genannt, die beiden älteren außerdem als Organisten. Ähnlich sieht es 1776 aus. Möglicherweise fand 1776 oder 1777 die Hochzeit von *Mr Miroir l'aîné* statt, denn 1777 gesellt sich für 3 Jg. Mme Miroir zu den drei Herren, 1783 ist nur noch ihr Mann als Organist genannt. *Fétis* und *Gerber NL* heben bes. die künstlerischen Fähigkeiten des ältesten der Brüder (des Ehemannes der Clavier-

lehrerin) hervor. Er besetzte zahlr. Organistenstellen, etwa die an St-Germain des Prés.

Mme Miroir ist in den Jg. 1777–1779 des Pariser *AM* genannt. Sie unterrichtete demnach Gesang und Clavier und lebte in der Rue du Four S. Germain, heute Rue du Four, gegenüber « le préau de la Foire ». Unter derselben Adresse lebte auch *Miroir l'aîné*.

AM 1777–1779

Montgeroult, Hélène-Antoinette-Maria de Nervo de (geb. de Nervo)

Geb. 2. 3. 1764 Lyon, gest. 20. 5. 1836 Florenz; Claviervirtuosin, Komponistin, Professorin am Pariser *Conservatoire*.

Herkunftsfamilie: der spätere *Contre-admiral* Baron de Nervo war ihr Bruder.

Familienstand: verh. seit 1784 mit André-Marie Gaultier, Marquis de Montgeroult (1736–1793); seit 1797 verh. mit dem Journalisten und Literaten Charles-Hyacinte His, Scheidung 1803; seit 1820 verh. mit dem ehemaligen General und « aide de compte » Napoleons Edouard-Sophie Dunod de Charnage (gest. 1826); ein Sohn: Aimé Charles (geb. 1795), Sohn von Charles-Hyacinte His.

Hélène de Montgeroult kam als Kind nach Paris, wohin die Eltern mit Blick auf die Erziehung ihrer Kinder gezogen waren. Seit 1776 erhielt das Mädchen Clavierunterricht bei N.-J. Hüllmandel, später bei M. Clementi (1784) und J. L. Dussek (1786). Sie machte rasche Fortschritte und trat häufig auf, etwa im Hause der Familie Rochechouart. Eng befreundet war sie mit dem berühmten Violinisten J.-B. Viotti, der sie wie zahlr. andere frz. Berufsmusiker sehr als Künstlerin schätzte.

Als Mitglied der dipl. Delegation des frz. Botschafters wurde sie im Juli 1793 von den Österreichern in Nevale gefangen genommen. Nach ihrer Freilassung flüchtete sie in die Schweiz. Ihr Mann, der Marquis de Montgeroult, starb am 2. 9. 1793 im Krieg. H. de Montgeroult selbst wurde vom Revolutionstribunal als Adelige angeklagt und zur Guillotine verurteilt, anschließend aufgrund ihrer pianistischen Fähigkeiten jedoch begnadigt. Am 22. 11. 1795 wurde sie zur Lehrerin am Pariser *Conservatoire National de Musique et de Déclamation* ernannt. Ihr Titel lautete *Professeur de première classe*. Warum diese Tätigkeit 1798 nach nur wenigen Jahren endete, ist unklar.

Um 1800 gehörte H. de Montgeroult zum Kreis um den Violinisten Marie-François de Sales, genannt Pierre Baillot. Sie veröffentlichte eine 3-bd. Clavierschule, den *Cour complet pour l'enseignement du forte-piano*, und unterrichtete noch bis 1830. 1834 übersiedelte sie aus gesundheitl. Gründen nach Italien. Am 20. 5. 1836 starb Hélène de Montgeroult in Florenz und wurde dort im Kloster S. Croce begraben.

Bernsdorf; Bouton/Gétreau; Brenet-Grétry; Brenet Teil II; Ebel; Eitner; Elson; Eymar; Favre; Fétis; François-Sappey; Gardeton; Garvey Jackson; Genlis Choix; Gerber NL; Grove 2001; Johnson; JdP 1795, 1804, 1811; Lichtenthal; Marmontel; MGG 1999; MiLeFé; Paul; RISM AI;

Schilling ENC; Trémont; Unger; Vigée-Lebrun

Mozart, Maria Anna Walburga Ignatia (verh. Berchthold zu Sonnenburg)

Geb. in der Nacht vom 30. zum 31. 7. 1751 Salzburg, gest. 29. 10. 1829 Salzburg; musikal. Wunderkind am Clavier, später Clavierlehrerin, Hrsg. der Werke ihres Bruders.

Herkunftsfamilie: Tochter von Leopold und Maria Anna Mozart; Schwester Wolfgang Amadeus Mozarts.

Familienstand: 1784 Heirat mit Johann Baptist v. Berchthold zu Sonnenburg; drei eigene und fünf Stiefkinder.

Maria Anna Mozart, genannt Nannerl, wurde wie ihr Bruder von Leopold Mozart erzogen, der es sich als erfahrener und bekannter Pädagoge zur Aufgabe gemacht hatte, seine beiden Kinder *Nannerl* und *Wolfgangerl* selbst zu unterrichten. Sie erhielt ab dem siebten Lebensjahr Musikunterricht. Zum achten Namenstag am 26. 7. 1759 bekam sie ein Notenbuch *pour le / Clavecin / ce Livre appartient a Mademoiselle Marie Anne Mozart / 1759* geschenkt.

Eine erste Kunstreise führte die Familie Mozart im Jan. 1762 nach München, wo die Geschwister am Hofe des kunstliebenden Kurfürsten bestaunt wurden. Eine zweite Reise, begonnen im Sept. 1762, ging nach Wien. Nun erst fühlte L. Mozart sich und die Seinen bereit für die große Reise, die an die wichtigen eur. Höfe führen sollte. Von Deutschland, wo M. A. Mozart und ihrem Bruder in versch. Städten Bewunderung gezollt wurde, ging es nach Brüssel, Paris und Versailles, England, die Niederlande und in die Schweiz. Erst nach drei Jahren kehrte die Familie nach Salzburg zurück. Hier wurde weiter gelernt und geübt, um im Herbst 1767 erneut auf Reisen zu gehen. Die Kinder erkrankten jedoch an den Pocken und man kehrte bereits Ende 1768 in die Heimat zurück.

M. A. Mozart hatte sich nun, als fast Erwachsene, den Haushaltsgeschäften zu widmen und ihrer Mutter zur Hand zu gehen, während die musikal. Karriere ihres Bruders immer noch im Aufbau begriffen war. Dennoch musizierte sie, betrieb Kompositionsstudien, unterrichtete, trat in Salzburg auf, eine Virtuosinnenlaufbahn allerdings versagte ihr der auf den guten Ruf seiner Tochter bedachte Vater. Als die Mutter am 3. 7. 1778 auf der Reise mit ihrem Sohn starb, übernahm Maria Anna die Rolle der Hausfrau im Salzburger Haushalt. „In den lezteren Jahren ihres leedigen Standes, welche Sie zu Hauß bey ihrem Vatter Verlebte, gab Sie einigen jungen FrauenZimmern der Haupt= Stadt Salzburg, Unterricht im Klavier Spiell; und noch heut zu Tag kennet man der *Nannètte Mozart* Schülerinnen aus all anderen heraus, an Nettigkeit, Präzision und wahrer Aplicatur im Spiell“, so ein Nachtrag von anderer Hand zu Maria Annas Erinnerungen an ihren Bruder (*Mozart BR,* Bd. 4, S. 199).

Die von ihr erwünschte Heirat mit Franz Armand d’Ippold, der ihr langjähriger Freund bleiben sollte, kam nicht zustande und erst 1784 wurde sie die Frau von Johann Baptist v. Berchthold zu Sonnenburg. Sie zog zu

dem Witwer und seinen fünf Kindern (zw. zwei u. 13 Jahren alt) nach St. Gilgen. Auch hier musizierte sie eifrig und holte sich in den regelmäßigen Briefen Ratschläge und Nachrichten über die Salzburger Freunde von ihrem Vater. Dieser nahm auch ihren ersten, 1785 geb. Sohn, zur Erziehung zu sich. In den nächsten Monaten ging es der Freifrau v. Berchthold zu Sonnenburg nicht gut, wozu der Mangel an geist. und kult. Austausch, das Verhältnis zu Ehemann und Stiefkindern und das Fehlen des eigenen Freundes- und Schülerinnenkreises mit beigetragen haben werden. Nach dem Tode ihres Bruders wurde Maria Anna zur Hrsg. seiner Kompositionen und engagierte sich stark um die Bewahrung seines Erbes. 1801 schließlich zog sie nach dem Tode ihres Mannes zurück nach Salzburg, gab hier Clavierstunden, kümmerte sich weiter um die Verbreitung der Werke ihres Bruders und pflegte ihre alten Freundschaften. 1825 erblindete sie, erteilte aber weiterhin Clavierstunden. Sie starb als wohlhabende Frau.

Abert; Angermüller; AWMZ 1841; Bernsdorf; Cohen; Düll/Neumaier; Eitner; Gathy; Grove 1980; Grove 2001; GroveW; Halliwell; Hoffmann; Hoffmann MM; Hummel; LF; Mendel; MGG 1999; Mozart AD; Mozart BR; Mozart DAC; Mozart DL; Mozart DOK; Mozart LBR; Novello; ÖBL; Paul; Pillwein; Plath; Rieger NM; Unseld; Wurzbach

Müller, Elise Maria

Geb. 15. 9. 1782 Bremen, gest. 1849 Bremen; seit 1804 Leiterin einer Erziehungsanstalt für Töchter gebildeter Stände in Bremen, später freiberufliche Clavierlehrerin.
Herkunftsfamilie: Tochter des Musikers, Theologen und Pädagogen Willhelm Christian Müller (1752–1831) und seiner Frau Maria Amalia Buken; knapp zwei Jahre jüng. Bruder Adolf Wilhelm (gest. 1811).
Familienstand: ledig.

Elise Müller blieb ihr Leben lang im elterlichen Umfeld. Sie galt als lebhaftes, sehr intelligentes Mädchen, blieb allerdings klein und schmächtig und hatte immer wieder mit gesundheitl. Problemen zu kämpfen. Gemeinsam mit ihrem Bruder erhielt sie eine gediegene humanistische Bildung, erlernte sogar etwas Latein. Musikalisch war sie im Clavierspiel unterwiesen worden und eine besondere Verehrerin der Kompositionen Beethovens. Nach dem Vorbild ihres Vaters eröffnete sie 1804 eine Erziehungsanstalt für Töchter gebildeter Stände. Hier unterrichtete sie neben Geografie, Geschichte und Sprachen selbst das Clavierspiel. In zahlr. Sonderveranstaltungen wie etwa den von Elises Vater veranstalteten „Familienkonzerten“ hatten die Mädchen ihrer Anstalt die Möglichkeit, selbst musizierend aufzutreten und sich gründlich in der Vorbereitung mit größeren Werken zu beschäftigen. Zur Stärkung ihrer stets angeschlagenen Gesundheit unternahm E. Müller 1814 u. 1820 Reisen, bei denen sie u. a. Goethe und Beethoven kennen lernte. Auf ihr Betreiben entstand 1815 die Bremer Singakademie, bei der sie tätig mitwirkte. Nach 1820 musste E. Müller ihr Institut aus gesundheitl. Gründen aufgeben, doch lebte sie weiterhin vom Unterrichten, allerdings in Ein-

zelstunden.

In ihrer Heimatstadt Bremen galt Elise Müller als angesehene Clavierspielerin (siehe etwa das Lob bei *Storck* S. 491–492) und wurde mit Christiane Grund-Sengstacke in einem Atemzug genannt. Einige Kompositionen E. Müllers erschienen im Druck.

AMZ 1807, 1815, 1819, 1825; Blum; Cyrus; Ebel; Fétis; Garvey Jackson; Gathy; Hamberger/Meusel; Hoffmann IAM; Mendel; MGG 1999; MRZ 1790; RISM AII; Schilling ENC; Schindel; Schumacher

Müller, L(o)uise (geb. Kreß)

Geb. 24. 7. 1763 Göttingen, gest. 24. 8. 1829; Großherzogl. Kammersängerin in Strelitz, später dort Musik- und Gesangslehrerin.
Herkunftsfamilie: Tochter des Mecklenburgisch-Schwerinischen und Göttinger Konzertmeisters Georg Philipp Kreß (1719–1779).
Familienstand: verh.; zwei Kinder.

Luise Kreß wurde von J. N. Forkel, einem Freund ihres Vaters, musikalisch ausgebildet. Sie galt als eine „der grössten Sängerinnen Deutschlands“ (*Mendel*) und unternahm mehrere größere Konzertreisen, die sie u. a. nach Hamburg und Amsterdam führten. Besonderes Lob erhielt immer wieder ihr Clavierspiel und insbesondere ihren Vortrag der „Bach’schen Compositionen“ (*ebd.*).

Später wurde sie als großherzogl. Kammersängerin nach Strelitz berufen. 1820 zog sie sich von der Bühne zurück und wurde eine „viel in Anspruch genommene Musik- und Gesangslehrerin“ (*ebd.*). Am 24. 7. 1841 berichtete die *AWMZ* im Rahmen der „Geschichtlichen Rückblicke“ zum 78. Geburtstag der (mittlerweile verst. L. Müller): „Sie galt [...] später als ausgezeichnete Gesangslehrerinn Deutschlands. Als vortreffliche Altistinn ward sie nach Strelitz als großherzogliche Kammersängerin berufen, bildete daselbst viele tüchtige Schüler für das Pianoforte.“ Zu ihren zahlr. Schülerinnen und Schülern zählt auch ihr eigener Sohn Friedrich (geb. 1788 in Nymwegen/Holland), hervorgegangen aus der Ehe mit dem Schauspieler Müller. Sicherlich war sie auch die Lehrerin ihrer Tochter, die lt. *Schilling ENC* in Berlin als Clavierlehrerin lebte.

AMZ 1829; AWMZ 1841; Mendel; NND; Paul; Schilling ENC; Viotta

Müllner-Gollenhofer, (Maria) Jo-sepha (geb. Müllner)

An manchen Stellen auch Müller, auch Josephine.
Get. 21. 1. 1768 Wien, gest. 19. 1. 1843 Wien; Harfenvirtuosin, seit 1811 k. k. Hof-Harfenmeisterin.
Herkunftsfamilie: Bürgerstochter.
Familienstand: seit 1808 verh. mit Georg Gollenhofer (1780–1847), Leutnant, später Adjunkt des Hofmobilien-Verwalters.

Josepha Müllner entwickelte bereits als Kind mit großem Fleiß ein beeindruckendes Können auf der Harfe. Unterstützt von Kaiser Joseph II. trat sie 1789 eine Konzertreise nach Italien an, später, vermutl. 1797/1798, reiste sie durch das Deutsche Reich. Zurückgekehrt nach Wien ernannte man sie i. J. 1811 zur k. k. Hof-Harfenmeisterin. Sie war die Lehrerin mehrerer Erzherzoginnen sowie der

Kaiserin. 1824 wurde sie zur kaiserl. Kammervirtuosin und Solospielerin beim Hoftheater ernannt. Ihre Harfe, ein außergewöhnlich schönes und großes Instrument, soll ein Geschenk von Kaiser Joseph und 2000 Gulden wert gewesen sein.

Seit 1788 gab J. Müllner jährlich ein Konzert im Burgtheater und war als Lehrerin bei den Gästen Wiens beliebt. Nach ihrer Heirat führte sie den Doppelnamen Müllner-Gollenhofer. Noch 1809 erwähnte Johann Friedrich Reichardt sie als „eine ziemlich bejahrte Künstlerin aus dem großen Opernorchester, spielte auch die Harfe mit vieler Fertigkeit“ (*Reichardt*, Brief vom 26. 1. 1809). 1821 ist „Josepha Gollenhofer, geborne Müllner“ als „k. k. Hof-Harfenmeisterinn und Kammer-Virtuosinn“ mit der Adressangabe „Auf der Schotten=Bastey Nr. 134“ bei *Böckh* verzeichnet. Sie starb am 19. 1. 1843 in Wien.

AMZ 1808, 1815; Beethoven BR; Beethoven KH; Bio M-Gol; Böckh; Cohen; Dlabacz; Ebel; Einer; Elson; Fétis; Garvey Jackson; Gaßner; Gerber NL; Hanslick; JBT; Köchel; Mendel; Meusel TKL; Mozart DOK; NND; ÖML; Paul; Reichardt; Schilling ENC; VLB; Wurzbach; Zingel

Nicolay, Maria Antonia (geb. Cappes)

Geb. 1782 Pfalzburg/Elsaß, Leiterin der Münsteraner „Demoisellenschule“, 20 Jahre „Vorsteherin an der höheren Töchterschule von St. Leonhard in Aachen“.

Familienstand: verh. mit dem Arzt Friedrich Christian Nicolay (gest. 1816 Dortmund).

Maria Antonia Cappes, gen. Antoinette, übernahm i. J. 1819, drei Jahre nach dem Tod ihres Mannes, die Ltg. der alteingesessenen Münsteraner *Demoisellenschule*, von ihr in *Privatschule für Mädchen gebildeter Stände* umbenannt (heute Annette-von-Droste-Hülshoff-Gymnasium), und entwickelte einen genauen Lehrplan für ihre Zöglinge. Vermutl. übernahm sie einige (oder alle?) der zusätzlich angebotenen Musikstunden. 1829 zog sie aus unbekannten Gründen nach Düsseldorf. 20 Jahre war sie dann „Vorsteherin an der höheren Töchterschule von St. Leonhard in Aachen“ (*Wagener* S. 146).

Cohen; Kämper; Raßmann; RaßmannNF; Schindel

*Noblet, Mlle*

2. Hälfte 18. Jh.; Organistin, Clavierspielerin und Lehrerin in Paris.

Herkunftsfamilie: vermutl. die Tochter des Organisten und Cembalisten Charles Noblet (*Fétis*).

Mlle Noblet wirkte in Paris zw. 1775 u. 1785. Sie war als Clavierspielerin und Lehrerin ebenso bekannt wie als Organistin. Lange Jahre spielte sie die Orgel in den Kirchen La Madeleine (früher Rue de l’Arcade Nr. 1) und Saint Opportune (Place Sainte-Opportune, Nr. 2, Sitz der Bruderschaft der Sticker, Hutmacher und Zinngießer). Mlle Noblet lebte anfänglich in der Rue des Foureurs, am *Duc d’Orléans*. In den Jg. 1778 u. 1779 lautet die Adressangabe « Rue des Fourreurs, à la Picarde ». Die Rue des Foureurs, benannt nach den zahlreichen dort ansässigen Kürschnern, ging

1854 in der Rue des Halles auf. Mit dem *Duc d'Orléans* dürfte das Hôtel d'Orléans (heutige Adresse: Rue Coquillière Nr. 1–7) gemeint sein. Hier war seit Ende des 15. Jh. der *Couvent des Filles-Pénitentes* ansässig.

AM 1775–1779, 1783; Fétis; Tablettes 1785

*Offroy, Mlle*

Auch Osfroy?
2. Hälfte 18. Jh., Paris; Organistin, Clavierspielerin und Lehrerin.
Herkunftsfamilie: M^r^ et Mlle Offroy, Vater u. Tochter oder Bruder u. Schwester, werden gemeinsam in einer Sparte als Clavierlehrer und –lehrerin genannt. Mr Offroy war bis 1778 Organist an St. Hilaire (und teilw. auch noch an einigen kleineren Kirchen). Danach verschwindet sein Name gänzlich aus den Verzeichnissen.

M^r^ und Mlle Offroy lebten wahrscheinlich gemeinsam bei den *Hospitalieres* in der Rue Mouffetard, wo Mlle Offroy auch den Organistendienst versah. Den *Couvent des religieuses hospitalières de Notre-Dame, de la Miséricorde*, oder auch *de la Miséricorde de Jésus*, gab es seit d. J. 1652. Seit 1656 war er in der Rue Mouffetard, heutige Nr. 61, ansässig. Nach der Renovierung zu Beginn des 18. Jh. standen den Nonnen 37 Betten in „schönen Sälen" zur Verfügung, der Pensionspreis betrug 36 L/Monat oder 400 L/Jahr, ein Einzelzimmer kostete 500 L (*Hillairet* Bd. 2, S. 164–165).

Mlle Offroy wirkte in Paris (mindestens) zw. 1776 u. 1785. Sie war als Clavierspielerin, Lehrerin und als Organistin tätig.

AM 1776–1779, 1783; Tablettes 1785

*Olivier, Mlle*

2. Hälfte 18. Jh.; Organistin, Clavierspielerin und Lehrerin in Paris.

Mlle Olivier ist in Paris zw. 1775 u. 1785 nachgewiesen. Sie war Clavierspielerin und -lehrerin, außerdem Organistin an der Kirche St. Landry. Diese, am heutigen Place du Parvis-Notre-Dame gelegen, war vom Zeitpunkt ihrer Erbauung zu Beginn des 12. Jh. bis zu ihrer Schließung i. J. 1791 Pfarrkirche.

Manne und *Lyonnet* nennen eine Schauspielerin namens Jeanne Adélaïde Olivier (1764–1787), die zw. 1780 u. 1787 in Paris auftrat, *Moyne* und *Briquet* eine religiöse Schriftstellerin mit Namen Mlle Olivier, erwähnt zw. 1770 u. 1775.

AM 1775–1779, 1783; Tablettes 1785

*Oves, Mme*

17. Jh., Paris; Cembalistin und Clavierlehrerin.

Mme Oves ist in *Pradel 1692* unter den *Maîtres pour le clavecin* mit der Pariser Adressangabe Rue saint Denis erwähnt. Die Rue Saint-Denis führte als herrscherliche Triumphstraße nach Notre-Dame. Lt. *Tablettes 1785* reichte sie zu diesem Zeitpunkt vom Grand-Châtelet bis zur Brücke Saint Denis.

Benoit; Pradel 1692

Paradis, Maria Theresia

Auch Paradies, teilweise mit Zusatz „von".

Get. 15. 5. 1759 Wien, gest. 1. 2. 1824 Wien; Gründerin einer *Musikalischen Bildungsanstalt für Frauen*.

Herkunftsfamilie: Tochter von Joseph Anton Paradis, Regierungsrat und Rosalia Maria Levassori della Motta

Familienstand: ledig.

Maria Theresia Paradis erblindete als Kleinkind und konnte trotz zahlr. Behandlungsversuche – der berühmteste erfolgte i. J. 1778 durch den Magnetiseur Anton Mesmer – nicht geheilt werden. Die Eltern förderten indes ihre Tochter durch eine breit gefächerte Ausbildung: Sie erlernte mehrere Sprachen, Rechnen, Geografie, Geschichte, mehrere Kartenspiele, sie tanzte und konnte Buchstaben setzen, wozu sie eine eigene Handdruckpresse besaß.

Früh wurde auch das musikal. Talent des Mädchens erkannt: M. Th. Paradis erhielt Clavier-, Gesangs- und Kompositionsstunden bei Lehrern wie L. A. Koželuch, A. Salieri, V. Righini, Abbé Vogler und K. Frieberth. Kaiserin Maria Theresia, die das elfjährige Mädchen hörte, als sie in der Augustinerkirche Pergolesi's *Stabat Mater* auf der Orgel spielte und den Sopranpart dazu sang, bestimmte ihr eine Jahrespension von 200 Gulden. M. Th. Paradis verkehrte freundschaftlich mit Caroline Pichler, die selbst ein besonderes Tasteninstrument, ein Kombinationsinstrument aus Clavier und Orgel, besaß (*Pichler* Bd. 1 u. 2, zum Instrument Pichlers Bd. 1). Eine dreijährige Konzerttournee führte M. Th. Paradis in Begleitung ihrer Mutter und des Freundes Johann Riedinger durch Deutschland und die Schweiz, nach Paris, London, Brüssel und Prag. Gleich zu Beginn der Reise hatte man 1783 in Salzburg die Familie Mozart aufgesucht, worüber M. A. Mozart in ihren *Tagordnungen* berichtete (27. 9. 1783: „md:paradies mit ihrer blind tochter bey uns" und 28. 9. 1783: „beym stern bey fr: v: Paradis in der visite." *Hummel*). Überall wurde dem Spiele der M. Th. Paradis Anerkennung zu Teil und nicht umsonst nennt *JBT* sie eine „in halb Europa berühmte Künstlerinn auf dem Fortepiano." Als bes. rührend wurde empfunden, wenn sie die „Cantate auf Marie Theresie Paradis", gedichtet von Gottlieb Konrad Pfeffel, „als seine blinde Freundin auf einer musikalischen Reise den Weg nach Kolmar [Pfeffels Wohnort] nahm" und von ihrem Lehrer Koželuch nach einer von der Blinden verfassten Melodie vertont, sang und sich dazu selbst akkompagnierte. Sie spielte häufig eigene Kompositionen.

Nach Wien zurückgekehrt, zog sich M. Th. Paradis vom Konzertieren zurück. Nur noch selten trat sie öffentlich auf, z. B. 1787 u. 1790 in den Akademien der Tonkünstlersocietät. Ihr letzter öffentl. Auftritt scheint am 13. 4. 1798 stattgefunden zu haben. Hier spielte sie „aus Freundschaft" bei einer Akademie der Sängerin Caldani (*Ullrich St*).

Als ihr Vater i. J. 1808 starb, gründete sie eine *Musikalische Bildungsanstalt für Frauen*, in der Unterricht in Clavierspiel, Gesang, Generalbass und Harmonielehre erteilt wurde. In den regelmäßig stattfindenden *Musi-*

kalischen Uebungen musizierten Schülerinnen und befreundete Musiker. Diese Veranstaltungen waren bald beliebte gesellschaftliche Ereignisse in Wien.

Abert; ADB; AMÖ 1817; AMZ 1810, 1811, 1813, 1822; AWMZ 1841; Bernsdorf; Cramer MAG; Czeike; DBE; Dlabacz; Ebel; Eitner; Elson; Fétis; Forkel; Frank/Altmann; Fürst; Gänsbacher; Garvey Jackson; Gathy; Gerber LEX; Gerber NL; Glickman/Schleifer 3; Grove 2001; GroveW; Hoefer; Hoffmann; Honnegger/Massenkeil; Höslingr; JBT; Kosch LEX; Kosch TL; Kühnau; Kutsch/ Riemens; LF; Luca; Matsushita; Mendel; Meusel LEX, MGG 1963; MGG 1999; NND; ÖBL; ÖNE; Paradis, Paradis BN; Paul; Schilling ENC; Schindel; Sittard; Tablettes 1785; Tischner/Bittel; Ullrich MP; Ullrich Reise; Ullrich St; Ullrich Mes; Ullrich MS; Ullrich KR; Ullrich London; Ullrich MuS; Unseld; VLB; WAMZ 1813; Wanecek; Wurzbach

Paris, Mme de

2. Hälfte 18. Jh., Paris; Cembalo- und Gesangslehrerin.

Familienstand: Die Pariser Adressalmanache nennen mehrere Herren mit Namen Paris. Es ist allerdings nicht klar, ob sich unter ihnen ein Verwandter der Mme de Paris befindet. Da die Nennungsjahre nicht übereinstimmen, ergibt auch ein Adressenvergleich keinen zuverlässigen Rückschluss (keine Adresse stimmt überein): Es gab den Instrumentenbauer Claude Paris (Rue du Roule in *AM 1775,* Rue Saint-Honoré in *AM 1776* u. 1*783*) und einen Mr de Paris in der Rue Montorgueil, der 1776–1777 Gesang und Violine, anschließend 1778 u. 1779 nur noch Gesang unterrichtete. 1779 ist er unter einer neuen Adresse in der Rue des Lavendières Sainte Opportune verzeichnet.

Mme de Paris ist einzig in *Tablettes 1785* genannt. Sie wird hier als « excellente Maîtresse de Clavecin & de goût du chant » bezeichnet und lebte zu diesem Zeitpunkt in der Rue du Chantre, heute Teil der Rue du Rivoli.

Tablettes 1785

*Poirier, Mlle*

2. Hälfte 18. Jh., Paris; Clavierspielerin, Sängerin, Lehrerin.

Mlle Poirier gehörte zu den Pariser « Maîtres de clavecin et piano-forte », außerdem war sie Sängerin. Sie lebte in der Rue de la Verrerie im Hôtel de Pomponne, lange Zeit eine der bedeutendsten Straßen auf der rechten Seine-Seite.

Von einer Mlle Poirier ist auch eine Komposition bekannt: die Romanze *Aimable et jeune enchanteresse* mit Akkompagnement für Cembalo oder Pianoforte.

AM 1778, 1779; CM 1788, 1789; Garvey Jackson; RISM AI; Tablettes 1785

*Pourvoyeur, Mlle*

2. Hälfte 18. Jh., Paris; Clavierspielerin, Organistin, Lehrerin.

Mlle Pourvoyeur gehörte zu den Pariser *Maîtres de clavecin et pianoforte*, außerdem war sie Organistin am Frauenkonvent *Les Récolettes* in der Rue du Bacq (heute Hausnr. 85). Hier lebten von 1637 bis zur Auflösung des Ordens i. J. 1790 Klarissen. Mlle Pourvoyeur wird nur in *AM* 1775 genannt.

AM 1775

Raimond, Mme

2. Hälfte 18. Jh., Paris; Harfenistin, Sängerin, Lehrerin.

Mme Raimond war in Paris als Komponistin, Sängerin und Harfenistin bekannt und unterrichtete die letzteren beiden Fächer. Sie lebte zunächst in der Rue Ste. Anne, gegenüber der Einmündung der Rue du Hazard. 1779 ändert sich die Adressangabe zu Rue du Bacq (Rue du Bac), bei der Rue S. Dominique, im Haus der Dames de Sainte-Marie. Der *Couvent de la Visitation Sainte-Marie* ist heute unter den Hausnummern 68–80 zu finden. Dieser Convent, zur Erziehung bestimmt, war seit 1660 hier angesiedelt und umfasste eine lange Strecke der Rue du Bac zw. der heutigen Rue Paul-Louis-Courier und der Rue de Grenelle.

AM 1776–1779

Ravissa, Genovieffa Maria (geb. Vignola)

Auch Ravizza. Einige spätere Quellen geben zusätzliche Vornamen wie Bernardina oder Francesca an.

Geb. um 1745/1750 Turin, gest. 20. 2. 1807 Lausanne; Clavierspielerin, Sängerin, Lehrerin, Komponistin.
Herkunftsfamilie: Tochter von Gioanni Vignola, *Pittore in miniature* (Miniaturmaler) und Gioanna Battista Colombatta.
Familienstand: seit 14. 8. 1764 verh. mit Cristofaro Domenico Biaggio Ravissa (1744–?), getrennt seit ca. 1780, vier Kinder aus der Ehe (geb. 1768, 1770, 1774 u. 1776), ein uneheliches, 1788 geb. Kind (Tochter von Frédéric Scheel).

Genovieffa Vignolas musikalische Ausbildung wurde vermutl. durch das höfische Umfeld, in dem sich der Vater bewegte, ermöglicht und geprägt. Sie erlernte Clavierspiel und Gesang. Ihre sechs Cembalosonaten op. 1 datieren wohl aus dieser Zeit.

Nach der Hochzeit mit dem Turiner Goldschmied Cristofaro Ravissa 1764 verschlechterte sich die finanz. Situation der Familie zusehends. 1777 stand C. Ravissa vor dem Bankrott: Vom 12. 4. 1777 datieren die *Vendita mobili di Cristoffaro Ravizza* genannten Dokumente (Archivio di Stato di Torino, Insinuazione Torino 1777), die über den Prozess und die Versteigerung aller persönl. u. geschäftlichen Besitztümer berichten. Die Familie verließ daraufhin ihre Heimatstadt. G. Ravissa reiste, vermutl. mit Mann und Kindern, nach Paris. Hier trat sie musikalisch auf mehrfache Art in Erscheinung: als Komponistin, Cembalistin, Sängerin und als Lehrerin. Sie veröffentlichte ihre sechs Cembalosonaten (RISM AI R469, aus späterer Zeit stammen drei im Manuskript überlieferte Sonaten für Hammerclavier u. Violine, BNF, MS. D. 11743) und sang am 25. 3. 1778 im *Concert spirituel* zwei ital. Arien. Auch aus ihrer Zeit nach Beendigung des Pariser Aufenthalts sind aus dem Jahr 1780 Konzerte in Lausanne und Turin bekannt. Beim Abschluss des Konzertvertrages für das letztgen. Konzert (Archivio storico di Torino, Carte Sciolte N° 5502) trat sie als juristisch eigenständige Person auf.

In dieser Zeit trennte sich die Musikerin von ihrem Mann und den gemeinsamen Kindern und begann einen

neuen Lebensabschnitt in der Frz. Schweiz. 1780 bekam sie in Neuenburg die *Tolérance d'Habitation.* Sie wirkte hier während mehr als zehn Jahren als Clavier- und Gesangslehrerin und war 1781/1782 Cembalistin des Orchesters der *Société de la Salle de Musique*. In diese Neuenburger Zeit fallen mind. ein, wenn nicht mehrere weitere Aufenthalte G. Ravissas in Paris, bei denen sie wohl ebenfalls unterrichtete.

Im Jahr 1792 verließ G. Ravissa mit ihrer jüngsten Tochter Frédérique-Elise Neuenburg und zog nach Lausanne. Sie konzertierte in den Salons der Adeligen und reichen Bürger, den wichtigsten Raum jedoch scheint das Unterrichten eingenommen zu haben. Sie „folgte ihrer Berufung als Musiklehrerin" (ACV, Bb 25/28, folio 664), unterrichtete eine „große Zahl" Schülerinnen und Schüler (ACV, Bb 25/28, folio 665) und wirkte als Lehrerin Angletine de Charrière de Séverys bei einer der einflussreichsten Familien der Stadt.

AM 1778, 1779, 1783; GroveW; Schweitzer/Schröder; Tablettes 1785

*Rebours, Mlle*

17. Jh., Paris; Cembalistin und Clavierlehrerin.

Mlle Rebours ist in *Pradel 1692* unter den *Maîtres pour le clavecin* erwähnt. Wie ihre Kollegin Mlle Le Tellier (siehe dort) war sie unter der Adresse Fauxbourg saint Germain in Paris zu finden.

Benoit; Pradel 1692

Reichardt, Louise

Auch Luise.

Geb. 11. 4. 1779 Berlin, gest. 17. 11. 1826 Hamburg; Gesangs- und Clavierlehrerin, gründete eine Musikschule in Hamburg, Chorleiterin, Komponistin.
Herkunftsfamilie: Tochter des Kapellmeisters Johann Friedrich Reichardt und seiner ersten Frau, der Musikerin Juliane Benda; eine Schwester und mehrere Stiefgeschwister.
Familienstand: ledig.

Louise Reichardt wurde nach dem frühen Tod ihrer Mutter zur Erzieherin der jüngeren Schwester und Stiefgeschwister. Die Töchter der Familie verrichteten, da nur sehr wenig Dienstboten in ihrem Elternhaus beschäftigt waren, viele der anstehenden Haushaltsgeschäfte. Sie standen oft um „4 oder 5 Uhr morgens" auf und versorgten die Gäste des Hauses. „Obwol man sehr einfach lebte, kostete der Haushalt doch viel und Reichardt's Taschen waren fast immer leer. Oft mußte unter Herzensangst und Thränen die arme Luise, ohne Geld in den Händen zu haben, die zahlreichen Gäste bewirthen" (*ADB*). Durch diese wuchs Louise Reichardt aber auch in einem anregenden Umfeld auf. Im Hause ihres Vaters auf dem Landgut Giebichenstein verkehrten die Berühmtheiten ihrer Zeit, etwa die Grimm-Brüder, Frh. Fr. v. Hardenberg (Novalis), J. v. Eichendorff, Cl. Brentano und A v. Arnim. Ihre Bildung, vor allem die musikalische, eignete Louise sich allerdings autodidaktisch an.

Eine erste Romanze L. Reichardts mit dem Dichter und geübten Geiger Friedrich August Eschen (1776–1800) endete, als dieser bei einer Bergtour verunglückte. Auch eine zweite geplante Heirat mit dem Maler Franz Gareis endete durch dem Tod des Bräutigams. Dies Ereignis beraubte L. Reichardt angeblich ihrer schönen Gesangsstimme. 1806 wurde das von ihr innig geliebte Gut Giebichenstein von den frz. Truppen geplündert. Das Haus war zerstört, der Garten verwüstet und die Familie musste an anderen Orten unterkommen. In dieser Zeit scheint L. Reichardt bereits durch Gesangsunterricht, außerdem wie ihre Schwestern durch Handarbeiten, das Haushaltsgeld aufgebessert und einen kleinen Laienchor, mit dem sie Werke Händels, Bachs und alte ital. Kirchenmusik einstudierte, geleitet zu haben (siehe Brief L. R. an A. v. Arnim vom 28. 7. 1807, Fr. Dt. Hochstift Frankfurt/M., Sign. FDH-7654, in: *Moering*, S. 253).

1809 zog sie gegen den Willen ihres Vaters, der seine Töchter sehr traditionell erzog und eine eigenständige Berufstätigkeit für sie nicht standesgemäß fand, nach Hamburg. Hier gab sie Gesangs- und Clavierstunden, komponierte, gründete eine eigene Musikschule, leitete den von ihr ins Leben gerufenen Frauenchor und zählte zu den Gründerinnen des Hamburger Singvereins. Sie wirkte erfolgreich und angesehen in der Öffentlichkeit und verkehrte mit den führenden Männern der Musikwelt, wirkte allerdings äußerst asketisch und galt als tief religiös. Ermöglicht wurde ihr dies Leben durch die Unterstützung ihrer Hamburger Förderin Frau Sillem.

Bes. bekannt wurde L. Reichardt für ihre Aufführungen großer Händelscher Chorwerke, deren Texte sie übersetzte und die Chöre vorbereitete, während die Aufführungen allerdings von ihren Kollegen Johann Friedrich Clasing und Wilhelm Grund, dem Bruder Christiane Grund-Sengstackes, dirigiert wurden.

Immer wieder gab es in Louise Reichardts Leben Zeiten der Krankheit und Schwäche. 1819 versuchte sie in London als Gesangslehrerin Fuß zu fassen, da dort die Unterrichtsstunden deutlich besser bezahlt wurden als in Hamburg und die vielen Arbeitsstunden sie stark anstrengten. Eine Gesichtsneuralgie machte es ihr allerdings unmöglich, hier regelmäßig zu arbeiten und sie kehrte nach Hamburg zurück. Bes. ab 1824 klagte sie über ständige Kopfschmerzen, musste die Unterrichtszeiten unterbrechen, litt an Gicht und Herzinsuffizienz und verbrachte schließlich viel Zeit im Bett. In den Genuss der ihr von Frau Sillem ausgesetzten Leibrente kam sie kaum noch.

Abert; ADB; AMZ 1800, 1822, 1825; Baker; Boffo-Stetter; Boffo-Stetter LR; Brandt; DBE; Ebel; Eitner; Elson; Garvey Jackson; Gathy; Gerber NL; Glickman/Schleifer 4; Grove 2001; Helmig; Kastinger Riley; Ledebur; LF; Mendel; Meusel TKL; NND; Paul; Schilling ENC; Schindel; Steig; Zingel

Renaud d'Allen, Mme (verh. de Grammont)

Geb. 1789, Frankreich; Lehrerin am Pariser *Conservatoire* für Gesang,

Clavier und Harmonielehre, Komponistin.
Herkunftsfamilie: Tochter eines alten Offiziers, stammte aus einer Adelsfamilie.
Familienstand: 1821 Heirat mit Mr de Grammont.

Mme Renaud d'Allen trat etwa 1802 als Schülerin für Gesang, Clavier und Harmonielehre in das *Conservatoire National de Musique et de Déclamation* ein und wurde anschließend dort Lehrerin in diesen Fächern. 1817 eröffnete sie Elementarmusikkurse, für welche sie ihre 31-seitigen *Principes de Musique* (insg. drei Auflagen) schrieb, komponierte außerdem Romanzen und Clavierstücke. Nach ihrer Heirat mit Mr de Grammont i. J. 1821 zog sie sich aus dem Lehrberuf zurück.

Cohen; Fétis; Mendel; Paul; RISM AII

Roussel, Mme

2. Hälfte 18. Jh., Paris; Harfen- und Gesangslehrerin, Komponistin.

Mme Roussel ist nur in *Tablettes 1785* genannt. Dort heißt es, sie lebe in der Rue Saint-Germain-l'Auxerrois (heute Cour du Caroussel), unterrichte Harfenspiel und Vokalmusik und habe mehrere Airs mit und ohne Akkompagnement komponiert.

Tablettes 1785

Saint-Aubin, Jeanne-Thérèse de (geb. Goërmans)

Auch Marie-Thérèse.
Geb. 1727, Paris; Cembalistin, Organistin, Sängerin, Harfenistin, Lehrerin.
Herkunftsfamilie: älteste Tochter des Cembalobauers Jean Goërmans d. Ä. und seiner Frau Lucie Delbourse; 6 Geschwister, darunter Jean Goërmans (siehe Mme Goërmans).
Familienstand: verh. mit Sieur Roube, « ancien soldat » und Sohn eines « hôtelier de Béziers ».

Um 1750 lebten Jeanne-Thérèse Goërmans und ihr Mann von den Einnahmen der Gesangs- und Cembalostunden, die sie erteilte, und von Konzerten, in denen sie auftrat. Zw. 1753 u. 1758 spielte sie eine wichtige Rolle im Hause des reichen Mäzens La Pouplinière, dessen Maitresse sie zu diesem Zeitpunkt war. Während des Winters 1752/1753 hatte sie einen festen Platz im Orchester als Cembalistin und erhielt dafür 100 Livres im Monat. Sie nannte sich „Mme de Saint-Aubin" und scheint eine gute Musikerin gewesen zu sein, galt aber auch als intrigant. Zw. 1753 u. 1759 spielte Mme de Saint-Aubin die Orgel und das Cembalo bei La Pouplinière und erteilte Cembalostunden. Aufgrund einer Affäre der Musikerin mussten sie und ihr Mann jedoch den Mäzen verlassen. Später verließ sie ihren Mann, angeblich in der Hoffnung auf eine bessere Partie. Sie beschäftigte sich mit der Erfindung neuer Instrumente. Ihr weiterer Lebenslauf ist wie ihr Todesjahr unbekannt.

AM 1779, 1782; Boalch; Cucueil; GenlisM; Grove 2001; Viano

Saint-Marcel, Mlle de

2. Hälfte 18. Jh., Paris; Harfenistin, Sängerin, Clavierspielerin, Lehrerin.
Herkunftsfamilie: Einen Mr Saint-Marcel nennt Tablettes 1785 unter den Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et

Maîtres d'instrumens a cordes et a clavier. Clavecin & Forte-Piano in der Rue Haute-des-Ursins, derselben Adresse wie Mlle Saint-Marcel in diesem Jahr. Möglicherweise traf ihr Vater oder ein Bruder zu diesem Zeitpunkt in Paris ein.

Gerber NL nennt eine Mlle Saint-Marcel. Sie war „erste Sängerin des Conzerts zu Lille in Flandern i. J. 1768, stand vorher als Sängerin in Diensten des Prinzen v. Conti zu Paris, und hat sich in dasigem Conzert spirituel öfters mit Beyfalle hören lassen. Man rühmte in öffentl. Nachrichten ihr wohlthätiges und menschenfreundliches Herz, nach welchem sie 1767 zu Dünkirchen ein Conzert spirit. zum Besten aller armen französischen Gefangenen in Marocco, und dann eines 1768 zu Ißoudün für die armen Kranken und Gefangenen, in Gesellschaft ihres Vaters, gegeben habe." Ein ähnlich lautender Eintrag findet sich bei *Schilling ENC.* Vermutl. Handelt es sich um die von 1777–1785 in Paris Verzeichnete. Weitere Nachforschungen in Lille blieben ohne Ergebnis.

Mlle de Saint-Marcel taucht in den Pariser Adressalmanachen der Jg. 1777–1785 auf. Sie erscheint hier unter den Kategorien Harfe, Gesang, Clavier und Gitarre. 1777 lebte sie in der Rue des Carmes in der Pension eines M. Berthau, 1778 war sie in das *Collège de Presle* in derselben Straße umgezogen. Dieses *Collège*, heute unter den Nr. 6–14 zu finden, bestand von 1313/1314–1796 und gehörte zu den großen theologischen Studienorten. Bekanntester führender Kopf war der berühmte Philosoph Ramus, bekannt für seine Rechtschreibreform (U/V, I/J, e/é/è) (*Hillairet* Bd. 1, S. 18, 273, 671).

Tablettes 1785 nennt als Adresse die Rue Haute-des-Ursins. Damals trug nur ein etwa 38m langer Teil der heutigen Straße diesen Namen.

AM 1777–1779; Gerber NL; Schilling ENC; Tablettes 1785

Schaden, Nanette von (geb. von Prank/Stadler)

Auch Schaad(en) oder Schad.
Geb. 2. 6. 1763 Ebelsberg bei Linz, gest. 17 .1. 1834 Regensburg; Clavier-virtuosin.
Herkunftsfamilie: Nanette v. Schaden war das uneheliche Kind von Walburga Stadler aus Thalheim und des Salzburgischen Hofkriegsratdirektors Graf Leopold v. Pranck. Nach gängiger Praxis wurde die Vaterschaft so legitimiert, dass der Graf unter dem Namen der Mutter, sie hingegen unter ihrem Vornamen und Wohnort in den Taufmatrikeln eingetragen wurde (Angaben zur Herkunft in *Schenk* und *Goebl-Streicher*), erzogen im Wiener Aristokratenhaus Mauchart.
Familienstand: verh. seit 4. 11. 1779 mit dem Öttingen-Wallersteinischen Hofrat Joseph v. Schaden (1752–1813), seit 1793 getrennt; mind. eine Tochter: Josepha Amalia (31. 3. 1786-nach 1835).

Die unehelich geborene Nanette wurde ab 1774 in einem Wiener Aristokratenhaus bei der Familie des Reichshofgrafen Friedrich Freiherr v. Mauchart erzogen, in dem die Musik der Mannheimer Schule hoch im Kurs stand. Die Familie war belesen und

gebildet, Frau Mauchart verkehrte mit Kaiserin Maria Theresia und führte dementsprechend selbst ein großes Haus. Da die Maucharts selbst keine Kinder hatten, nahmen sie mehrere fremde Kinder zu sich ins Haus. Es wurde häufig musiziert und die junge Nanette erhielt Clavierstunden bei Ignaz v. Beecke.

Nach der Hochzeit i. J. 1779 folgte N. v. Schaden ihrem Mann in dessen Geburtsstadt Öttingen-Wallerstein. Hier trat sie erfolgreich als Clavierspielerin öffentlich auf (siehe z. B. *Stetten 1788*) und nahm Kompositionsstunden bei A. Rosetti. J. Fr. X. Sterkel widmete ihr sein Clavierkonzert op. 31.

Zu Beginn des Jahres 1793 trennten sich die Eheleute v. Schaden, angeblich, da „er durch seine Schwärmerei und liederliche Händl viele Tausend Gulden versplittert hatte“ (Ältere Eheakten Nr. 2010, Bischöfl. Zentralarchiv Regensburg, nach *Goebl-Streicher*). Nanette v. Schaden verließ, sehr zum Kummer ihrer engen Freundin Nannette Stein, Augsburg und zog nach Regensburg zu ihrem Vater. Nach dessen Tod im März 1793 lebte sie bei ihrer Stiefmutter. Im Sommer des Jahres 1805 erteilte sie auf eine an den Magistrat der Stadt gerichtete Anfrage die mit „Anna v Schaden geb. v Prank“ unterzeichnete Auskunft, sie befände sich noch am Leben und wohne in Regensburg (Schriftwechsel im Stadtarchiv Regensburg, Sign. MR 1078). Lt. Eintrag im Sterberegister der Dompfarrei (Regensburg-Dom Bd. 32, S. 299, FN 896) wohnte sie am Ende ihres Lebens im Haus mit der Nr. F 24 im Wittwanger-Distrikt am Kohlenmarkt, Ecke Kohlenmarkt und Blaue-Lilien-Gasse (heute Blaue Lilien-Gasse Nr. 8, frdl. Auskunft von Herrn Dr. Paul Mai, Bischöfl. Zentralarchiv Regensburg). Das Haus war zu diesem Zeitpunkt im Besitz des Schnittwarenhändlers Georg Friedrich Demmler, der selbst darin lebte und bei dem N. v. Schaden offenbar zur Miete wohnte. Lt. *Pisarowitz* starb sie „in den Armen ihrer Tochter Josepha Amalia“.

Cohen; Ebel; Eitner; Garvey Jackson; Gerber NL; Goebl-Streicher; Grünsteudel; MRZ; Panzerbieter; Pisarowitz; RISM AI; Schenk; Schilling ENC; Schindel; Schubarth; Stetten 1788; Wurzbach

Sengstack(e), Christiane (geb. Grund)

Geb. 1783 Hamburg, gest. 1867; musikal. Wunderkind, Clavierspielerin und Sängerin.

Herkunftsfamilie: Tochter des Hamburg. Musikers Georg Ferdinand Grund; mehrere jüngere Geschwister.

Familienstand: seit 1. 10. 1802 verh. mit dem Bremer Kaufmann Georg Friedrich Sengstacke (bei *Blum* als „österreichischer Konsul“ bezeichnet); 14 Kinder.

Christiane Grund wurde von ihrem Vater am Clavier ausgebildet und trat bereits seit ihrem achten Lebensjahr regelmäßig in ihrer Heimatstadt in öffentl. Konzerten auf, teilw. auch gemeinsam mit jüngeren Geschwistern. Diese wurden von ihr, wie Louis Spohr berichtet, wohl (mit)unterwiesen. Auch in anderen Hamburger Häusern unterrichtete Christiane Grund und verdiente damit „eine ansehnliche

Summe Geldes“ (*Spohr* Bd. 1, S. 20). Sie half damit ihrem Vater, der seinerseits das Auskommen der Familie durch Musikunterricht bestritt.

Am 1. 10. 1802 verheiratete sie sich nach Bremen. Als Frau des begüterten Kaufmanns Georg Friedrich Sengstacke widmete sie sich weiterhin der Musik und förderte – durch Unterricht oder Protektion – junge Talente. Sie trat selbst weiterhin in Konzerten auf, auch wieder mit ihren Geschwistern, welche die Schwester immer wieder in Bremen aufsuchten. Zu hören war sie in späteren Jahren als Sängerin wie als Clavierspielerin.

AMZ 1799, 1801, 1802, 1811, 1815, 1823, 1824; Blum; Gaßner („Grund“); Gerber NL („Grund“); Mendel; Schilling ENC; Schilling EUR; Schumacher; Sittard; Spohr

*Simon, Mlle*

2. Hälfte 18. Jh., Paris; Lehrerin, Pensionsleiterin.

Mlle Simon gehörte zu den Pariser *Maîtres de clavecin et piano-forte*. Sie annoncierte im *AM* 1779, dass sie junge Mädchen zur musikal. Ausbildung in Gesang, Cembalo und Harfenspiel in Pension nähme. Auch für Unterricht im Lesen, Schreiben, der Geschichte und in Geografie sorge sie. Sie verbrachte mit ihren Schülerinnen den Winter in Paris und den Sommer in den Außenbezirken. Ihre Pension befand sich in der Gasse Cul de sac de Rouen im Quartier S. André des Arts, heute Teil der Rue des Jardinet.

AM 1779; Sadie; Tablettes 1785

Spohr, Dorette (geb. Scheidler)

Geb. 2. 12. 1787 Gotha, gest. 20. 11. 1834 Kassel; Harfenistin, Clavierspielerin.

Herkunftsfamilie: Tochter eines Gothaischen Hofmusikerehepaares: des Cellisten Johann David Scheidler und der Hofsängerin Sophie Elisabeth Susanne Preysing.

Familienstand: seit 2. 2. 1806 verh. mit Louis Spohr (1784–1859); vier Kinder.

Dorette Scheidler erhielt ihren ersten Unterricht von dem Harfenisten Johann Georg Heinrich Backofen, der zu dieser Zeit in Gotha angestellt war. Außerdem erlernte sie das Clavierspiel, welches sie lt. L. Spohr „eben so fertig wie die Harfe spielte“ (*Spohr* Bd. 2, S. 97) und besaß angeblich wie ihre Eltern eine „enzyklpädische Bildung“ (*MGG 1963*).

Am 2. 2. 1806 heiratete sie Louis Spohr. Bis zum Jahre 1820 war das Ehepaar vorwiegend auf Reisen, obgleich L. Spohr an versch. Höfen als Kapellmeister angestellt war und auch seine Frau in Gotha und Wien Stellungen als Kammer- und Orchesterharfenistin gefunden hatte. Zu Beginn der ersten Reise im Okt. 1806 war D. Spohr 19 Jahre alt und Mutter einer Tochter. Sie blieb zunächst eher im Hintergrund, blühte dann aber, bes. auf der Bühne, immer mehr auf. Während die junge Frau mit ihrem Spiel ihren Mann zu immer neuen Kompositionen animierte, wuchsen im Gegenzug auch die spieltechnischen Ansprüche an die Virtuosin so weit, dass sich außer der Ehefrau kaum jemand an diese Werke Spohrs heranwagte.

1820, während der letzten gemeinsamen großen Konzertreise nach England, ließ ihre Gesundheit, die schon lange angegriffen gewesen war, Dorette Spohr im Stich: Beim Einspielen auf einer neuen Harfe von Erard, deren Spiel wesentlich mehr Kraft verlangte, übernahm sie sich. Letztendlich musste D. Spohr der Harfe entsagen. Sie wandte sich nunmehr ihrem zweiten Instrument, dem Clavier, zu, auf dem sie, wie auch auf der Harfe, bereits unterrichtet hatte. Auch hierauf ließ sie sich, gemeinsam mit ihrem Gatten, erfolgreich hören, musste aber auch dies Instrument aufgeben. Die letzten Jahre ihres Lebens verbrachte sie in Kassel im Kreise ihrer Familie.

ADB; AMZ 1807, 1812–1814, 1867; Becker; Elson; Fétis; Gaßner UL; Gathy; Meusel TKL; MGG 1963 (haupts. „Scheidler"); MGG 1999 („Scheidler" u. „Spohr"); NND; Paul; Schilling ENC; Spohr; Zingel

Streicher, Maria Anna (geb. Stein)

Geb. 2. 1. 1769 Augsburg, gest. 16. 1. 1833 Wien; Instrumentenbauerin, Clavierspielerin.

Herkunftsfamilie: Tochter des Instrumentenbauers Johann (Georg) Andreas Stein (1728–1792) und seiner Frau Regina Burkhart; sechs Geschwister.

Familienstand: verh. mit dem Clavierlehrer, Komponisten, Schriftsteller und Clavierhändler Johann Andreas Streicher (1761–1833), standesamtl. Hochzeit 23. 12. 1793, kirchl. Trauung 7. 1. 1794; vier Kinder.

Maria Anna, genannt Nannette Stein erlernte von ihrem Vater das Clavierspiel und war an seiner Arbeit in der Werkstatt sehr interessiert. Sie stelle sich dabei so geschickt an, dass sie bereits mit zehn Jahren die Mechaniken seiner Instrumente regulieren durfte. 1787 trat sie bei einer musikal. Akademie in ihrer Vaterstadt auf (siehe dazu die Würdigung bei *Stetten 1779*). Sie führte potenziellen Kunden ihres Vaters dessen Instrumente vor, sang und spielte darauf und hinterließ bei vielen Reisenden, welche die Werkstatt Steins aufsuchten, bleibenden Eindruck. Ihr Spiel „erhielt, selbst gegen ausgezeichnete Musiker gehalten, einen solchen Vorzug, dass der Vater nur dann erst dem Fremden erlaubte, eines seiner Pianoforte zu versuchen, wenn zuerst die Tochter dasjenige aus demselben gezogen, was er oder sie hineingearbeitet hatten. Da kein Reisender, noch weniger aber ein Musiker von Bedeutung den Weg über Augsburg nahm, ohne den berühmten Stein zu besuchen, und dieser mit Stolz die Talente seiner Tochter und dreyfachen Schülerin geltend zu machen wusste; so erhielt sie schon in frühen Jahren einen sehr ausgebreiteten Ruf, der noch durch verschiedene Reisen vermehrt wurde" (*Nekrolog* in *AMZ* 1833, Sp. 374–375). Fr. X. Sterkel widmete ihr seine Sonate op. 41 für Pianoforte u. Violine.

Nach dem Tode des Vaters i. J. 1792 übernahm sie gemeinsam mit ihrem jüngeren Bruder Matthäus Anderas Stein (1776–1842) die Firma. Beide arbeiteten ganz im Stile ihres Vaters an der Verfertigung neuer Instrumente. Mit ihrem Mann und zwei Brüdern zog N. Streicher im Juli 1794 nach Wien, wo die Clavierbauwerkstatt der Geschwister Stein bis 1802 florierte. In diesem Jahr, in dem M. A.

Stein eine eigene Konzession als Instrumentenbauer erhielt, teilten die Geschwister die Firma, die nunmehr in zwei getrennten Zweigen fortgeführt wurde. N. Streicher, Ehefrau und Mutter von mittlerweile mehreren Kindern, war damit Chefin eines handwerklichen Betriebes – in dieser Zeit eine nahezu unvorstellbare Kombination. Ihr Mann war in Werbemaßnahmen sehr geschickt und so galten die handwerklich ausgezeichneten Instrumente seiner Frau, in späteren Jahren gemeinsam mit dem Sohn und Erben des Unternehmens Johann Baptist Streicher erbaut, bald als die eines der erfolgreichsten Wiener Clavierunternehmens. Dazu trugen auch die zahlr. Kontakte zu den maßgeblichen Persönlichkeiten des Wiener Musiklebens. Das bekannteste Beispiel ist L. v. Beethoven, um den N. Streicher sich intensiv kümmerte und ihm in Haushaltsfragen zur Seite stand. Der 1812 im eigenen Hause eröffnete Konzertsalon der Streichers bildete eines der Zentren des bürgerlichen Musiklebens in Wien.

Nach 1823 zog sich N. Streicher weitgehend aus dem Unternehmen zurück, das fortan ihr Sohn führte. Sie widmete sich ihrer Familie sowie ihren künstlerischen und literarischen Interessen. *Böckh* nennt sie in seinem Kunstverzeichnis als „Dilettantinn im Pianofortespiele. Auf der Landstraße in der Ungargasse Nr. 371.“ „Auf das Pianoforte[spiel] verwendete sie nun, bis in das hohe Alter von 64 Jahren, einen durch nichts zu ermüdenden Fleiss, und bewies dadurch der jüngern Welt, wie reich, wie unerschöpflich die Genüsse einer Kunst sind, die mehr als jede andere im Stande ist, Gefühle auszudrücken und mitzutheilen“, so der Nekrolog (*AMZ* 1833, Sp. 379). Nannette Stein-Streicher starb am 16. 1. 1833 in Wien an einer Lungenlähmung, ihr Mann kurz darauf, am 25. 5. des Jahres.

AMZ 1802, 1833; Beethoven BR; Beethoven KH; Böckh; DBE; Eitner; Gathy; Gerber LEX; Gerber NL; Goebl-Streicher ST; Goebl-Streicher; Grove 1980 („Stein“); Grove 2001; Huber; LF; Lipowsky; Mendel; MGG 1963 („Stein”); MGG 1999 („Stein“); Mozart BR; NND; Stetten 1779; VLB; Wiesbauer; Wurzbach

Van den Bergh, Gertrude

Geb. 1794 Mühlheim am Rhein, gest. 10. 9. 1840 Den Haag; Claviervirtuosin, Chorleiterin, Komponistin.
Herkunftsfamilie: Tochter des Niederländers Hendrik van den Bergh und seiner dt. Frau Maria Theresia Leydel
Familienstand: ledig.

Gertrude van den Bergh erhielt als Kind in Köln Clavierstunden bei Ferdinand Ries und Kompositionsunterricht bei Johann August Burgmüller, später studierte sie den Kontrapunkt bei Carel Ferdinand Hommert in Amsterdam. Sie veröffentlichte bereits als Neunjährige ihre erste Komposition.

Der Umzug nach Den Haag, wo sie bis an ihr Lebensende wohnen sollte, erfolgte 1818. Hier konnte die Musikerin als Clavierinterpretin rasch Fuß fassen. Außerdem komponierte sie, unterrichtete und wirkte als Chorleiterin. Bes. durch ihre Organisation des Den Haager Musikfestes erreichte sie eine große Popularität. 1830 wurde sie zum Ehrenmitglied der *Maat-*

schappij tot Bevorderung der Toonkunst ernannt.

Aa, AMZ 1824, Eitner, Glickman/ Schleifer 3, Gregoir, Grove 2001, Metzelaar (bes. S. 159–213), GroveW

*Virion, Mlle*

2. Hälfte 18. Jh., Paris; Clavierspielerin, Lehrerin.

Mlle Virion gehörte zu den Pariser *Maîtres de clavecin et piano*-forte. Sie war von 1776–1779 in den Adressverzeichnissen präsent und lebte in der Rue d'Argenteuil, gegenüber der Passage S. Roch, im Hause eines Färbers.

Garvey Jackson nennt eine *Sonate en Symphonie* für Clavier solo (MS 1782) einer Mlle Virion.

AM 1776–1779; Garvey Jackson

Vollon d'Allaman, Marie Catherine

Mitte 18. Jh. Yverdon; Lehrerin.

Die « Maitresse Musicienne » Mlle Marie Catherine Vollon erhielt in Yverdon am 4. 3. 1752 eine Aufenthaltserlaubnis für ein Jahr. Sie lebte bei Mlle Perrier, welche anscheinend für die Musikerin bürgte. Es scheint, als solle Marie Catherine Vollon dies ganze Jahr im Hause der Yverdoner Bürgerin, wahrscheinlich einer Gönnerin und Schülerin, verbringen. Wietere Informationen zu ihrem Leben fehlen.

ACY (RC 4. 3. 1752, AA 64; RC 4. 11. 1752, AA 65), S. 428; Burdet

Westenholz, (Eleonore) Sophia Maria (geb. Fritscher)

Geb. 10. 7. 1759 Neubrandenburg, gest. 4. 10. 1838; Sängerin in der Ludwigsluster Hofkapelle, trat öffentlich an Clavier und Glasharmonika auf, ab 1792 Akkompagnistin der Hofkapelle, Clavierlehrerin.

Herkunftsfamilie: Tochter des Neubrandenburger, später Schweriner Organisten Fritscher.

Familienstand: 1777 Hochzeit mit dem Witwer Carl August Friedrich Westenholz (1736–1789), Kapellmeister am Hofe zu Ludwigslust; acht Kinder.

Sophia Fritscher erhielt als Kind auf Geheiß des Schweriner Prinzen Ludwig Unterricht in Clavierspiel und Gesang bei dem Hofkomponisten Johann Wilhelm Hertel (*Hertel* S. 56) und wurde bereits mit 16 Jahren als Sängerin in der Ludwigsluster Hofkapelle verpflichtet. 1777 heiratete sie den Witwer Carl August Friedrich Westenholz. Von den insg. acht Kindern des Paares bildeten sich mehrere zu guten Musikern heran, etwa der Oboist Friedrich Westenholz (1778–1840) oder der Clavierist Carl Ludwig Cornelius Westenholz (1788–1854). Beide hatten bei ihrer Mutter zumindest den ersten Musikunterricht erhalten. Letzterer vertrat diese ab 1813 immer häufiger bei den Hofkonzerten (siehe Ludwigsluster Diarium, in *Meyer* S. 273–323).

Insg. wirkte S. Westenholz für mehr als 40 Jahre als Musikerin am Hof, bis sie 1821 pensioniert wurde. Neben ihren sängerischen Fertigkeiten erregte ganz bes. ihr Clavierspiel große Aufmerksamkeit. Sie war der Schule C. Ph. E. Bachs verhaftet (*Gerber LEX*) und häufig mit Mozartschen Werken zu hören. S. Westenholz konzertierte auch auf der Glasharmonika, komponierte Lieder und

Clavierstücke, welche u. a. am Hofe aufgeführt wurden. Nach dem Tode des Kapellmeisters A. Rosetti übernahm sie 1792 die Stelle der Akkompagnistin an der Hofkapelle.

Sophie Westenholz war die Clavierlehrerin der fürstlichen Kinder und stand bei Hofe in großer Gunst. Nach ihrer langjährigen Tätigkeit als Hofmusikerin starb sie 49 Jahre nach ihrem Mann an einer „Lungenlähmung“.

AMZ 1799, 1800, 1804, 1812; BAMZ 1806; Cohen; Cramer MAG 1783; Eitner; Fétis; Garvey Jackson; Gathy; Gerber LEX; Gerber NL; Glickman/Schleifer 4; Grove 2001; GroveW; Kutsch/Riemens; Mendel; Meusel TKL; Meyer; MGG 1963; NND; Paul; RISM AI; RISM AII; Schilling ENC; Schilling EUR; Schindel

Willmann, [Maximiliana Valentina] Walburga (verh. Huber)

Geb. 16. 5. 1769 Bonn, gest. 27. 6. 1835 Mainz; Claviervirtuosin.

Herkunftsfamilie: Tochter des Bonner Hofmusikers Ignaz Willmann und seiner Frau Elisabeth Erdmannsdorfer; Geschwister: Maximilian Friedrich Ludwig (1767–1811), Johanna Magdalena, verh. Galvani (1771–1801).

Familienstand: seit 28. 9. 1797 verh. mit Franz Xaver Huber (1755–1814), Landschaftsbeamter und Librettist.

Unter Ltg. ihres Vaters traten Walburga am Clavier, ihr älterer Bruder Maximilian am Cello und ihre jüngere Schwester Magdalena als Sopranistin seit 1784 immer wieder in Konzerten als „Wunderkinder-Trio“ auf. Walburga soll eine Schülerin W. A. Mozarts gewesen sein.

Im Jahr 1788, da Vater und Kinder nach Frankfurt und Berlin reisten, ist Walburga aus der ersteren Stadt als Clavier-Informantin belegt, 1791 nennt *Gerber NL* sie als Kammervirtuosin am Bonner Theater. Ein Jahr darauf traten die beiden Schwestern Willmann gemeinsam auf: Am Hofe des Fürsten v. Thurn und Taxis sollte die Sängerin bei einer Aufführung eines Mozartschen Werkes mitwirken. Die übrigen ‚Damenrollen’, so *Gerber NL*, waren mit Prinzessinnen, die männlichen durch Adelige besetzt, Walburga Willmann aber machte „den Kapellmeister am Flügel“.

Am 28. 9. 1797 heiratete W. Willmann in Wien den musikinteressierten Beamten Franz Xaver Huber. Im Jahr 1800 nahm sie ihre Konzertreisen wieder auf. In Leipzig war sie 1801 mit einem (heute verlorenen) Clavierkonzert ihrer Komposition zu hören (siehe etwa *AMZ* 1802, Sp. 250). Das einstmalige Wunderkind konzertierte zwar noch öffentlich, trat aber vorwiegend in „Privatgesellschaften“ auf. Im darauf folgenden Jahr spielte Walburga Huber in Dresden, 1803 in ihrer Heimatstadt Bonn.

Ihr Gatte, ein Sympathisant Napoleons, hatte wegen seiner politischen Meinung in Wien Missfallen erregt und lebte im Exil. W. Huber folgte ihm offenbar nach ihren Konzertreisen nach Mainz. Finanziell scheint es ihnen gut gegangen zu sein: Als der Bruder Maximilian am 9. 9. 1811 in Wien verarmt an Tuberkulose starb, beglich W. Huber die Beerdigungskosten.

Fr. X. Huber starb am 25. 7. 1814 in Mainz. Er war „bei Lebzeiten Sec-

retär“ gewesen, hatte also auf diese Art sein Auskommen gefunden. Das einzige weitere bekannte Zeugnis Walburga Hubers ist ihre Sterbeurkunde: Am 27. 6. 1835, also mehr als 20 Jahre nach ihrem Mann, verstarb sie in Mainz. Sie lebte zu diesem Zeitpunkt im Hause Lit. D 215 in der Langgasse.

AMZ 1802; Bernsdorf; Gaßner; Gerber NL; Grove 2001; Hamann; Mendel; MGG 1963; Mozart ADD; Mozart DOK; Paul; Pisarowitz; Schilling ENC; Wurzbach („Willmann-Galvani”)

Winckel, Therese Emilie Henriette aus dem

auch Winkel oder Winckell.
Geb. 20. 12. 1784 Weissenfels/Thüringen (Angabe teilw. auch 1779), gest. 3. 3. 1867 Dresden; Harfenistin, Malerin (Kopistin), Lehrerin.
Herkunftsfamilie: Tochter von Julius Heinrich aus dem Winckel, Oberleutnant in Königl. Sächs. Diensten, und der Leipzigerin Christiane Amalie Dietz; Einzelkind.
Familienstand: ledig.

Therese a. d. Winckel wurde von Mutter und Großmutter in Dresden erzogen. Das Kind erlernte mehrere Sprachen, Rechnen und Geometrie, Geografie, Geschichte, Clavierspiel, außerdem die Mandoline, Gitarre und ihr späteres Hauptinstrument, die Harfe. Im Spiel auf diesem Instrument unterwies sie der Harfenlehrer Marie Antoinettes, ein Mann mit Namen Emich, der im Zuge der Revolution nach Dresden gekommen war. Neben Musik war die Malerei Th. a. d. Winckels eigentliche Lieblingsbeschäftigung. 1806 brachen Mutter und Tochter zu einer dreijährigen Kunstreise nach Paris auf. Hier kopierte Th. a. d. Winckel die berühmtesten Gemälde im Louvre und nahm Unterricht bei dem Harfenisten Fr. J. Nadermann.

Auf der Heimreise konzertierte Th. a. d. Winckel erfolgreich, doch der Tod des Vaters vereitelte ihre Hoffnungen auf eine künstlerische (vorrangig malerische) Karriere. Neben dem Verkauf von Gemälden (Kopien großer Meister) lebte sie in der Folge davon, Schülerinnen in ihr Haus aufzunehmen, die sie nach strengem Tagesplan unterrichtete. Daneben gab sie auch reinen Instrumentalunterricht und war als Schriftstellerin tätig. Bis zum Ende ihres Lebens unterrichtete sie, war geistig rege und aktiv.

ADB; AMZ 1809; Bio Winck; Brunnemann; Cohen; DAZ 1806; Ebel; Elson; Fétis; Hamburger/Meusel; Haymann; Mendel; Metsch-Schilbach; Meusel TKL; Nagler; Pataky; Paul; Raßmann LEX („Comala“); Schindel; Seidler; Strittmatter; Varnhagen von Ense; Zingel

Wolf, Anna (geb. Mrasek)

Geb. 15. 11. 1774 Wien, gest. 2. 6. 1808 Wien; Claviervirtuosin, Komponistin.
Herkunftsfamilie: unbekannt.
Familienstand: verh. mit Alois Joseph Anton Balthasar Wolf aus Wien.

Anna Mrasek war eine gut ausgebildete Clavierspielerin, die während ihrer Ehejahre mit dem wenig jüngeren Alois Wolf gemeinsam konzertierte. Dabei erklangen auch ihre eigenen, z. T. im Druck erschienenen Kompositionen (Auflistung in *MGG 1963* und in *Bio Mra*).

Bio Mra; Grove 1980; Grove 2001; MGG 1963; VLB

Wuiet [auch Vuiet], Caroline (verh. Auffdiener)

Geb. 1766 Rambouillet, gest. 1835; Clavierspielerin, Komponistin, Lehrerin, Schriftstellerin.
Herkunftsfamilie: Tochter eines Organisten von Rambouillet.
Familienstand: verh. seit 1807 mit Colonel Auffdiener.

Caroline Wuiet erregte bereits im Alter von fünf Jahren durch ihr Clavierspiel Aufmerksamkeit und Königin Maire-Antoinette sprach ihr eine Pension für ihre Ausbildung zu. So erhielt das Mädchen Unterricht in der Literatur von Pierre Augustin Caran de Beaumarchais und Charles Albert Demonsiter und von Grétry in Musik, außerdem unterwies Jean Baptiste Greuze sie in der Malerei.

In den Revolutionsjahren wurde C. Wuiet wegen ihrer Verbindungen zur königl. Familie verurteilt, konnte aber nach Holland und später England fliehen. Sie lebte in dieser Zeit von den Honoraren, die sie mit Clavierstunden verdienen konnte. Nach ihrer Rückkehr nach Paris unter dem *Directoire* stürzte sich C. Wuiet in eine literar. Karriere. 1807 heiratete sie den Colonel Auffdiener, mit dem sie nach Lissabon zog, wo dieser stationiert war. In dieser Zeit verwendetesie das Pseudonym *Donna Elidora*.

Mit dem Einstellungsbefehl der frz. Truppen kehrte das Ehepaar Auffdiener nach Frankreich zurück, lebte aber getrennt und C. Wuiet widmete sich ganz der Musik und Poesie. Sie veröffentlichte Romanzen, Clavierwerke, Kammermusik und zwei 1786 erstmals aufgeführte Opern, *L'Heureuse Erreur* und *L'heureux stratagème ou le vol supposé*. Nach Fétis und Mendel nahm sie auch das Erteilen von Musikstunden wieder auf. „Die letzten Jahre ihres Lebens verbrachte sie zurückgezogen in einer Art stiller Geisteskrankheit und starb endlich 1835", so *Mendel*.

AM 1781; Brenet-Grétry; Briquet; Choron; Cohen; Ebel; Fétis; Froidcourt; Gerber LEX; Gerber NL; Grétry; Grove 2001; GroveW; Hesse; Mendel; Paul; RISM AI; RISM AII; Unger

Bibliotheksabkürzungen

ACL: Archives communales de Lausanne (in: ACV)
ACV: Archives Cantonales Vaudoises
ACY: Archives Communales d'Yverdon
AEG: Archives de l'Etat de Genève
AGWM: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien
AN: Archives Nationales, Paris
AVG: Archives de la Ville de Genève
AVL: Archives de la Ville de Lausanne
AVN: Archives de la Ville de Neuchâtel
BLL: British Library London
BNF: Bibliothèque Nationale de France
BPU: Genf: Bibliotheque publique et universitaire de Genève
BPU: Neuchâtel: Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel
BSB: Bayrische Staatsbibliothek München, Musikabteilung
GAA: Gemeentearchief Amsterdam
GADH: Gemeentearchief Den Haag
RAA: Rijksarchief Antwerpen
SBB: Staatsbibliothek zu Berlin – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv
SLD: Sächsische Landesbibliothek Dresden

Literaturverzeichnis

GA: Gesamtausgabe; NA: Neuausgabe; R: Reprint

Aa: Abraham Jacob van der Aa, Biographisch woordenboek der Nederlanden: bevattende levensbeschrijvingen van zoordanige personen, die zich op eenigerlei wijze in ons vaderland hebben vermaard gemaakt, 21 Bde., Haarlem 1852–1878, in: *BAB*.

Abert: Hermann Abert (Hrsg.), Illustriertes Musik-Lexikon, Stuttgart 1927, in: *DBA*.

ABF: Archives Biographiques Françaises.

ABI: Archivio Biografico Italiano.

ADB: Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. durch die Historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 56 Bde., Leipzig 1875–1912.

Adlung: Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit theils vor alle Gelehrte, so das Band aller Wissenschaften einsehen; theils vor die Liebhaber*

der edlen Tonkunst überhaupt; theils und sonderlich vor die, so das Clavier vorzüglich lieben; theils vor die Orgel- und Instrumentmacher, Erfurt 1758, R Kassel-Basel 1953.

AM: Almanach musical, Paris 1775–1779, 1781–1783, R Genf 1972.

Ambrière: Francis Ambrière, *Le siècle de Valmore. Marceline Desbordes-Valmore et les siens*, Bd. 1: 1786–1840, Paris 1987.

AMÖ: Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat.

AMZ: Allgemeine Musikalische Zeitung Leipzig, hrsg. v. Friedrich Rochlitz u. a., Leipzig 1798/99–1848, R Amsterdam 1964–66.

Angermüller: Rudolph Angermüller, Testament, Kodizill, Nachtrag und Sperrelation der Freifrau Maria Anna von Berchthold zu Sonnenburg, geb. Mozart (1751–1829), in: *MJ* 1986, S. 97–132.

Apell: David August von Apell, Gallerie der vorzüglichsten Tonkünstler und merkwürdigsten Musik-Dilettanten in Cassel von Anfang des 16. Jahrhunderts bis auf gegenwärtige Zeiten, Cassel 1806, in: *DBA*.

ASp: Almanach des Spectacles de Paris, ou Calendrier historique et chronologique des Théatres; contenant les décrets relatifs aux théâtres, à la propriété des Auteurs et Artistes en tout genre, et à la composition, ainsi qu'au régime des différens Spectacles; les noms et demeures de tous les Artistes, Musiciens et autres employés dans les principaux Théâtres de Paris; la nécrologie des Auteurs et Acteurs morts l'année dernière; le répertoire des différens Théâtres; les débuts qui ont eu lieu; les noms des Auteurs et Musiciens vivans; le catalogue de leurs ouvrages et l'analyse des pièces nouvelles jouées pendant l'an dernier, Paris an IX (1801).

Aubigny: Nina d'Aubigny von Engelbrunner, *Briefe an Natalie über den Gesang, als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesangs, die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für diese Kunst bilden möchten,* Leipzig 1803.

Aubigny Briefe: Nina d'Aubigny von Engelbrunner, Zweyter Brief, aus: Briefe über die Harfe, in: *AMZ* 1801, Sp. 700–701.

Aubigny Harfe: Nina d'Aubigny von Engelbrunner: Dritter Brief, aus: Briefe über die Harfe, in: *AMZ* 1802, Sp. 553–556.

Aubigny PF: Nina d'Aubigny von Engelbrunner, Ueber die kleine und große Pianoforte=Schule des Hrn. Milchmayer in Dresden, in: *Journal des Luxus und der Moden*, Mai 1801, S. 277–280.

Auda: Antoine Auda, *La Musique et les Musiciens de l'Ancien Pays de Liège. Essai bio-bibliographique sur la Musique Liégoise depuis ses Origines jusqu'à la fin de la Principauté (1800)*, Bruxelle-Paris-Liège 1930.

AWMZ: *Allgemeine Wiener Musik=Zeitung*, hrsg. v. August Schmidt, Wien 1841–1848, R Hildesheim-New York 1976.

BAB: Biografisch Archief van de Benelux.

Bach: Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Bd. 1., Berlin 1753, R Wiesbaden 1986.

Bachaumont: Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, Bd. 30 (London 1786), Bd. 31 (London 1788).

Baker: Baker's Biographical Dictionary of Musicians, rev. v. Nicolas Slonimsky, London [8]1992.

BAMZ: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung.

Basedow: Johann Bernhard Basedow, *Das Methodenbuch für Väter und Mütter der Familien und Völker,* Altona-Bremen 1770, R Vaduz 1979.

Beauchamp: Alphonse de Beauchamp/Etienne Psaume, Biographie moderne: ou Galerie historique, civile, militaire, politique et judiciaire contenant les portraits politiques de Français [...] depuis le commencement de la révolution jusqu'à nos jours, 3 Bde., Paris [2]1816*, in: ABF.*

Becker: Hartmut Becker, *Louis Spohr – Leben und Wirken, in: Louis Spohr – Avantgardist des Musiklebens seiner Zeit*, hrsg. v. der Stadtsparkasse Kassel, Kassel 1979, S. 7–38.

Beethoven BR: Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel*. GA, hrsg. v. Sieghard Brandenburg, München 1996.

Beethoven KH: Karl-Heinz Köhler, Grita Herre (Hrsg.), *Beethoven: Konversationshefte*, 8 Bde., Leipzig 1968–1983.

Bemetzrieder: Anton Bemetzrieder, *Leçons de Clavecin, et Principes d'Harmonie*, Paris 1771, R New York 1966.

Benoit: Marcelle Benoit, *Versailles et les Musiciens du Roi 1661–1733. Étude Institutionelle et Sociale*, Paris 1971.

Benoit DIC: Marcelle Benoit, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIII siècles*, Paris 1992.

Benoit/Dufourcq: Marcelle Benoit, Norbert Dufourcq, Documents du minutier central. Musiciens Français du XVIIIe siècle. Etudes I à XX (1) 1718 à 1733, in: *RMFC* 1970, S. 199–220.

Benoit-Dufourcq: Marcelle Benoit, Nicolas Dufourcq, A propos de Forqueray, in: *RMFC* 1968, S. 229–241.

Berligueux: Guy Berligueux, Recherches sur les Organistes de la Cathédrale Saint-Pierre de Vannes, de 1475 à 1790, in: *Bulletin mensuel de la Société Polymathique du Morbihan*, Juli 1970, S. 149–172.

Bernsdorf: Eduard Bernsdorf, Julius Schladebach, *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, 3 Bde. und Supplement, Dresden 1855–65.

Biest: Jean Massiet du Biest, *La fille de Diderot. Mme de Vandeul*, Tours 1949.

Biest AD: Jean Massiet du Biest, *Angélique Diderot. Témoignages nouveaux principalement d'après les lettres inédites adressés à celle-ci par J. H. Meister de Zurich*, Paris 1960.

Bio Häss: Lebensbericht der Sophia Häßler, Stadtarchiv Erfurt, Signatur 5/350-N2.

Bio M-Gol: Biographie der Josepha-Müllner-Gollenhofer, in: Sammlung handschriftlicher Biographien, in: *AGWM*.

Bio Mra: Biographie der Anna Mrasek, in: Sammlung handschriftlicher Biographien, in: *AGWM*.

Bio Winck: Autobiographie der Therese aus dem Winckel, SLD, Mscr. Dresd. App. 1191, Nr. 987.

Blessinger: Karl Blessinger, Studien zur Musikgeschichte im 17. Jahrhundert, in: *Ulm und Oberschwaben* 1913, Bd. 19, S. 3–76.

Bloesch: Hans Bloesch, *Die Bernische Musikgesellschaft 1815–1915,* Bern 1915.

Bluche: François Bluche, *Im Schatten des Sonnenkönigs. Alltagsleben im Zeitalter Ludwigs XIV. von Frankreich*, dt. Ausg. v. Christine Diefenbacher, Freiburg/Würzburg 1986.

Blum: Klaus Blum, *Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung,* Tutzing 1975.

BMZ: Berliner Musikalische Zeitung.

Boalch: Donald H. Boalch, *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440–1840,* Oxford ³1995.

Böckh: Franz Heinrich Böckh, *Wiens lebende Schriftsteller, Künstler, und Dilettanten im Kunstfache. Dann Bücher=, Kunst= und Naturschätze und andere Sehenswürdigkeiten dieser Haupt= und Residenz=Stadt. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde,* Wien 1821.

Boffo-Stetter: Iris Boffo-Stetter, *Luise Reichardt als Musikpädagogin und Komponistin. Untersuchungen zu den Bedingungen beruflicher Musikausübung durch Frauen im frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt/Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1996.

Boffo-Stetter LR: Iris Boffo-Stetter, Luise Reichardt, in: *Annäherungen an sieben Komponistinnen*, Bd. VII, hrsg. v. Clara Mayer, Kassel 2000, S. 58–82.

Bonhomme: Honoré Bonhomme, *Madame la Comtesse de Genlis. Sa vie, son œuvre, sa mort (1746–1830), d'après des documents inédits,* Paris 1885.

Borroff: Edith Borroff, *An Introduction to Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre*, Brooklyn/New York 1966.

Bouton/Gétreau: Anne-Noëlle Bouton, Florence Gétreau, Un portrait présumé d'Hélène de Montgeroult dans l'ancienne collection d'A. P. de Mirimonde, in: *Musique-Images-Instruments* 1995, Nr. 1, S. 68–75.

Bouvet: Charles Bouvet, *Les Couperin. Une Dynastie de Musiciens Français*, Paris 1919, R Hildesheim-New York 1977.

Bouvet AC: Charles Bouvet, Les deux d'Anglebert et Marguerite-Antoinette Couperin, in: *RM* 1928, S. 86–94.

Bouvet Coup.: Charles Bouvet, *Nouveaux Documents sur les Couperin*, Paris 1933.

Bowers/Thick: Jane Bowers/Judith Thick (Hrsg.), *Women Making Music. The Western Art Tradition*, *1150–1950*, London 1986.

Brandt: Martin G. W. Brandt, *Leben der Luise Reichardt*, Basel ²1865.

Brenet: Michel Brenet, Quatre femmes musiciennes, in: *L'Art* 1894, Teil I (Mlle Jacquet de la Guerre): S. 107–112, Teil II (Mme de Montgeroult): S. 139–147.

Brenet-Concert: Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris 1900.

Brenet-Genlis: Michel Brenet, Madame de Genlis. Musicienne, in: *Bulletin de la société internationale de musique* VIII, 2 (1912), S. 1–14.

Brenet-Grétry: Michel Brenet, *Grétry. Sa vie et ses œuvres*, Paris 1884.

Brenet-Mus: Michel Brenet, *Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, Paris 1910, R Genf 1973.

Briner: Andres Briner, Zur Entwicklung der privaten Musikpflege im alten Zürich. Die Neujahrsblätter der Zürcher Musikgesellschaften als Periodica Musicalia und Quellen zur Musikpraxis, in: Monika Fink, Rainer Gstrein, Günter Mössmer (Hrsg.), *Musica Privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben, Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen*, Innsbruck 1991, S. 93–98.

Briquet: Marguerite Ursule Fortunée Briquet, Dictionnaire historique, littéraire et bibliographique des Françaises, et des étrangères naturalisées en France: connues par leurs écrits ou par la protection qu'elles ont accordées aux gens de lettres, depuis l'etablissement de la monarchie jusqu'à nos jours, Paris 1804, in: *ABF*.

Brück: Helga Brück, *Johann Wilhelm und Sophia Häßler. Eine Erfurter Musikerfamilie*, Erfurt 2003.

Brunnemann: Anna Brunnemann, Therese aus dem Winckell. Ein Frauenleben aus der Dresdener Biedermaierzeit, in: *Westermanns Monatshefte* 1920, S. 536–540.

Burdet: Jacques Burdet, *La Musique dans le Pays de Vaud sous le Régime Bernois (1536–1798),* Lausanne 1963.

Burney: Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, vollst. Ausg., R Kassel 2003.

Burney-Met: Charles Burneys „Memories of the life and writings of the Abate Metastasio“, 3 Bde., London 1796, R New York 1971.

Campardon: Émile Campardon, Les Spectacles de la foire, 2 Bde., Paris 1877, R Genf 1970, in: *ABF*.

Campe: Joachim Heinrich Campe, *Väterlicher Rath für meine Tochter*, Braunschweig 1796, R Paderborn 1988.

Capitani: François de Capitani (unter Mitarbeit v. Gerhard Aeschbacher), *Musik in Bern. Musik, Musiker, Musikerinnen und Publikum in der Stadt Bern vom Mittelalter bis heute*, Bern 1993.

Capitani/Oester: Anna de Capitani-Oester/François de Capitani, Musik und Tanz in Bern um 1800, in: *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 1984, S. 1–38, nach der Online-Fassung (eingesehen 10. 12. 2005) http://edbessrv6.unibe.ch/digibern/de/Engine/Systematik/InfoFeld.asp?KatalogID=3&...

Cessac: Catherine Cessac, *Elisabeth Jacquet de la Guerre. Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arlès 1995.

Cessac-Yeux: Catherine Cessac, Les Yeux à l'honneur de la victoire d'Élisabeth Jacquet de la Guerre: Premier opéra-ballet?, in: *RM* 1995, S. 235–247.

Cherbuliez: Antoine-E. Cherbuliez, Geschichte der Musikpädagogik in der Schweiz. Beiträge zur Entwicklung der Musikerziehung im Rahmen der schweizerischen Musik- und Geistesgeschichte bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts, o. O. 1944.

Choron: Alexandre Etienne Choron, François Joseph Fayolle, *Dictionnaire historique des musicens, artistes et amateurs*, 2 Bde., Paris 1810–1811, R Hildesheim-New York 1971.

CM: Calendrier musical universel. Suite de l'Almanach Musical, Paris 1788–1789, zugeschrieben Nicolas-Etienne Framery R Genf 1972.

CMSJ: *College Music Symposium Journal*.

Cœdès: *Lettres sur la Musique, avec des exemples gravés par Madame Cœdès*, Paris 1806, BNF Signatur V–25225.

Cohen: Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, 2 Bde., New York-London [2]1987.

COR-LIT: Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc. Revue sur les textes originaux comprenant outre ce qui a été publié à diverses époques, les fragments supprimés en 1813 par la censure, les parties inédites conservées à la bibliothèque ducale de Gotha et à l'Arsenal à Paris. Notices, notes, table énérale par Maurice Tourneux, 16 Bde., Paris 1877–1882, R Nendeln/Liechtenstein 1968.

Couperin: François Couperin, *L'Art de toucher le Clavecin*, Paris [2]1717, Courlay 1996.

CouperinD: François Couperin, *L'Art de toucher le Clavecin*, hrsg. u. ins Dt. übers. v. Anna Linde, Wiesbaden 1933.

Cramer MAG: Carl Friedrich Cramer (Hrsg.), *Magazin der Musik*, Hamburg 1783–1786, R Hildesheim 1971.

Cucueil: Georges Cucueil*, La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII siècle,* Paris 1913, R Genf 1971.

Cyrus: Hannelore Cyrus (Hrsg.), *Bremer Frauen von A-Z*, Bremen 1991.

Czeike: Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, 5 Bde., Wien 1992–1997.

D'Aquin de Châteaulyon: Pierre Louis D'Aquin de Châteaulyon, *Lettres sur les hommes célèbres, dans les sciences, la littérature & les beaux-arts, sous le règne de Louis XIV, Amsterdam 1754,* R o. O. 1978.

Dantès: Alfred Dantès, Dictionnaire biographique et bibliographique: alphabétique et méthodique des hommes les plus remarquables dans les lettres, les sciences et les arts, chez tous les peuples, à toutes les époques, Paris 1875, in: *ABF*.

Daube: Johann Friedrich Daube*, General=Baß in drey Accorden gegründet in den Regeln der alt= und neuen Autoren, nebst einem hierauf gebaueten Unterricht: wie man aus einer jeden aufgegebenen Tonart, nur mit zwey Mittels=Accorden, in eine von den drey und zwanzig Tonarten die man begehret, gelangen kann, und der hierauf gegründeten Kunst zu präludiren, wie auch zu jeder Melodie einen Baß zu setzen, daß also durch diese neue und leichte Anleitung, zugleich auch zur Composition unmittelbar der Weg gebahnet wird,* Vorbericht, Leipzig 1756, R Michaelstein o. J.

DAZ: Abendzeitung [nebst] Intelligenzblatt für Literatur und Kunst.

DBA: Deutsches Biographisches Archiv.

DBE: Deutsche Biographische Enzyklopädie, hrsg. v. Walther Killy, Rudolf Vierhaus, 10 Bde., München etc. 1995–1999, in: *DBA*.

Delair: Denis Delair, *Traité d'Acompagnemet pour le therobe, et le clavessin. Qui comprend toutes les régles necessaires, pour acompagner sur ses deux Instruments, avec des observations particulieres touchant les differentes manieres qui leurs conviennent. Il enseigne außi à Acompagner les basses qui ne sont pas chifréez*, Paris 1690, R Genf 1972.

Demar: Theresia Demar, *Méthode de Harpe divisée en Trois Parties*, Paris o. J. (ca. 1810).

Denis: Jean Denis, *Traité de l'accord de l'espinette, avec la comparaison de son Clavier à la Musique vocale*, Paris 1650, New York 1969.

Desbordes: Lettres de Marceline Desbordes à Prosper Valmore, Bd. 2, Paris 1924.

Dessales-Régis: Dessales-Régis, Mlle Candeille, in: *RP* 1843 (September), Bd. 21, S. 77–98.

Deutsch: Otto Erich Deutsch, Das Fräulein Auernhammer, in: *MJ* 1958, S. 12–17.

Devriès: Anik Devriès, Deux dynasties d'éditeurs et de musiciens: Les Leduc, in: *RbM* 1974, S. 195–213.

Dezobry/Bachelet: Louis Charles Dezobry/Théodore Bachelet, Dictionnaire général de biographie et d'histoire: de mythologie, de géographie ancienne et moderne comparée, des antiquités et des institutions grecques, romaines, françaises et étrangères, 2 Bde., Paris [5]1869, in: *ABF*.

DIC: Dictionnaire des musiciens français, Paris 1961.

Diderot ÄS: Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. Friedrich Bassenge, dt. v. Friedrich Bassenge u. Theodor Lücke, Frankfurt/Main 1968.

Diderot BR: Denis Diderot, *Briefe 1742–1781*, ausgew. u. hrsg. v. Hans Hinterhäuser, Frankfurt/Main 1984.

Diderot SV: Denis Diderot, *Briefe an Sophie Volland*, hrsg. v. Rolf Geißler, dt. v. Gudrun Hohl, Leipzig 1986.

Diderot: Denis Diderot, *Correspondance*, hrsg. v. Georges Roth u. Jean Varloot, Paris 1955–1970.

Dlabacz: Gottfried Johann Dlabacz, Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, hrsg. v. Paul Bergner, 3 Bde., Prag 1815, in: *DBA*.

Dobronić-Mazzoni: Rajka Dobronić-Mazzoni, Frederick Lucies, The Comtesse and Her Wunderkind: Madame de Genlis and Casimir, in: *The American Harp Journal* 1998, Nr. 4, S. 25–26.

Drohojowska: Antoinette Joséphine Françoise Anne Drohojowska, Les Femmes illustres de la France, Paris 1862, in: *ABF*.

Duby/Perrot: Georges Duby/Michelle Perrot, *Geschichte der Frauen*, Bd. 3: *Frühe Neuzeit*, dt. Ausg. hrsg. v. Arlette Farge u. Natalie Zermon Davis, Frankfurt/Main-New York-Paris 1994.

Dufourcq: Norbert Dufourcq (Hrsg.), *Larousse de la musique*, 2 Bde., Paris 1957.

Duhan: Mme Duhan, *Alphabet Pour le Piano*, Paris o. J.

DuhanM: Mme Duhan, *Alphabet Musical ou Méthode sure Pour apprendre aux plus jeunes Elèves en très peu de tems, les prémiers Elémens de la musique*, Paris o. J.

Düll/Neumaier: Siegrid Düll, Otto Neumaier (Hrsg.), *Maria Anna Mozart. Die Künstlerin und ihre Zeit,* Möhnesee 2001.

Düll/Pass: Siegrid Düll, Walter Pass (Hrsg.), *Frau und Musik im Zeitalter der Aufklärung*, Sankt-Augustin 1998.

Dülmen: Andrea von Dülmen (Hrsg.), *Frauenleben im 18. Jahrhundert*, München 1992.

Ebel: Otto Ebel, Women Composers. A biographical Handbook of Woman's Work in Music, Brooklyn 1902.

Ebner-Eschenbach: Marie von Ebner-Eschenbach, Meine Kinderjahre. Biographische Skizzen, in: Marie von Ebner-Eschenbach, *Erzählungen. Autobiographische Schriften*. Nach d. Text der 1. GA, Berlin 1843, hrsg. v. Johannes Klein, München o. J., S. 747–885.

Eitner: Robert Eitner*, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, 10 Bde.,* Leipzig 1900–1904.

Elsberger: Manfred Elsberger*, Nina d'Aubigny von Engelbrunner. Eine adelige Musikpädagogin am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert,* München 2000

Elson: Arthur Elson, *Woman's Work in Music*, Portland/Maine 1976.

Elwert: Johann Kaspar Philipp Elwert, Nachrichten von dem Leben und den Schriften jetzt lebender teutscher Ärzte, Bd. 1, Hildesheim 1799, in: *DBI*.

ENC: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre & publ. par M. Diderot, Neuchâtel 1765.

ENCm: Encyclopédie méthodique. Arts et Métiers mécaniques, Paris-Liège 1788, Auszüge in: *Saint-Arroman II*, S. 178–192 und in: *Roudet I*, S. 95–96.

Engler: Winfried Engler, *Lexikon der französischen Literatur*, Stuttgart [3]1994.

Erben: Dietrich Erben, Nina d'Aubigny von Engelbrunner (1770–1845). Ein Lebensbild nach Briefen und Tagebüchern, in: *Vom Schweigen befreit*. Druckschrift zum 2. Internationalen Komponistinnen-Festival Kassel 1990 unter Ltg. v. Christel Nies u. Roswitha Aulenkamp-Moeller, hrsg. v. d. Bevollmächtigten der Hess. Landesregierung f. Frauenangelegenheiten, Wiesbaden o. J., S. 38–43.

Eymar: Ange Marie Eymar, *Anecdotes sur Viotti, précédées de quelques réflexions sur l'expression en musique*, o. O., o. J. (um 1792).

Fallet: Edouard-M. Fallet, *La Vie musicale au Pays de Neuchâtel du XIIIe à la fin du XVIIIe siècle*, Leipzig-Strasbourg-Zürich 1936.

Favre: Georges Favre, *La Musique française de paino avant 1830*, Paris 1953.

Fehr: Max Fehr*, Das Musikkollegium Winterthur 1629–1837. Festschrift zur Feier des dreihundertjährigen Bestehens 1629–1929,* Winterthur 1929.

Feller: François Xavier de Feller, Biographie universelle, ou Dictionnaire des hommes qui se sont fait un nom, 8 Bde., Lyon 1851, in: *ABF*.

Fénelon: François Fénelon, *Traité de l'éducation des filles*, Paris 1687, dt. Übers. v. Eduard v. Sallwürk a. d. J. 1886: *Über Mädchenerziehung*, hrsg. v. Charlotte Richartz, Bochum o. J.

Fétis: François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*, Paris [2]1862.

Fleury: Nicolas Fleury, *Methode pour apprendre facilement a toucher le theorbe sur la Basse-Continuë*, Paris 1660, R Genf 1972.

Forkel: Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland 1782–1784*, R Hildesheim-New York 1974.

Foucquet DIC: Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle, hrsg. v. Joël-Marie Fouquet, Paris 2003.

François-Sappey: Brigitte François-Sappey, Pierre Marie François de Sales Baillot (1771–1842) par lui-même. Etude de sociologie musicale, in: *RMFC* 1978, S. 126–211.

Frank/Altmann: Paul Frank, Wilhelm Altmann, *Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon: für Musiker und Freunde der Tonkunst*, Leipzig [13]1927.

Fremar: Karen Lynn Fremar, *The life and selected works of Marianna Martines (1744–1812)*, Dissertation University of Kansas 1983.

Freudenberg: Kurtze Anführung zum General-Bass darinnen die Regeln, welche bey Erlernung des General-Basses zu wissen nöthig, kürzlich und mit wenig Worten enthalten. Allen Anfängern des Claviers zu nützlichem Gebrauch zusammen gesetzt, Leipzig 1728.

Froidcourt: Georges de Froidcourt, *La correspondance générale de Gretry augmentée de nombreux documents relatifs à la vie et aux œuvres du compositeur liégois*, Brüssel 1962.

Fuchs/Voruba: Ingrid Fuchs, Leopold Vobruba, Studien zur Biographie von Karl Frieberth, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst Österreich* 1983, S. 21–59.

Fürst: Marion Fürst, *Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin*, Köln-Weimar-Wien 2005.

Gänsbacher: Johann Gänsbacher, *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, hrsg. v. Walter Senn, Thaur/Tirol 1986.

Gardeton: C. Gardeton, *Bibliographie musicale de la France et de l'Etranger*, Paris 1822.

Garsault: François-Alexandre-Pierre de Garsault, Notionaire ou Mémorial raisonné de ce qu'il y a d'utile et d'intéressant dans les Connoissances acquises depuis la Création du Monde jusqu'à présent, Paris 1761, in: *Saint-Arroman* II, S. 53–55.

Garvey Jackson: Barbara Garvey Jackson, *„Say can you deny me": A guide to surviving music by women from the 16th through the 18th centuries,* Fayetteville 1994.

Gaßner: Ferdinand Simon Gaßner, *Universal-Lexikon der Tonkunst*, Stuttgart 1849.

Gathy: August Gathy, *Musikalisches Conversations-Lexicon. Encyclopädie der gesammten Musikwissenschaft*, hrsg. v. August Reissmann, Berlin [3]1871.

GdF: Gazette de France.

Genlis: *Œuvres complètes de Madame la comtesse de Genlis*, 21 Bde., Maestricht 1783–1792.

Genlis AT: Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis, Adèle et Théodore ou Lettres sur l'éducation contenant tous les principes relatifs aux trois différens plans d'éducation des princes, des jeunes personnes et des hommes, in: *Genlis* Bd. 10 .

Genlis Choix: Madame Carette, née Bouvet, *Choix de mémoires et écrits des femmes françaises aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles avec leurs biographies: Madame la Comtesse de Genlis*, 9. Aufl., Paris, o. J. (um 1895).

Genlis Dis: Madame de Genlis, Discours sur la suppression des couvents de religieuses, et sur l'éducation publique des femmes, in: *Genlis* Bd. 19, Maestricht 1791.

Genlis Harpe: Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis, *Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer de la Harpe en moins de Six Mois de Leçons, et contenant un enseignement et des détails entièrement nouveaux sur les Sons Harmoniques et sur plusieurs autres effets également neufs que peut produire cet Instrument*, Paris 1802, R Genf 1974.

Genlis LG: Madame la Comtesse de Genlis, Leçons d'une Gouvernante à ses Eleves, Teil 1, in: *Genlis* Bd. 20.

GenlisM: Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis, *Mémoires inédits de Madame La Comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la révolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours*, 10 Bde., Brüssel 1825.

Gérard: Yves Gérard, Luigi Boccherini and Madame Sophie Gail, in: *Consort* 1967, S. 294–309.

Gerber LEX: Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler: welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält, 2 Bde.,* Leipzig 1790–1791, R Graz 1977.

Gerber NL: Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Orgel- und Instrumentenmacher etc. aus allen Nationen enthält, 4 Bde.,* Leipzig 1812–1814, R Graz 1966.

Gétreau: Florence Gétreau, Alte Instrumente im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Die Rolle des Conservatoire und private Initiativen, in: *Baseler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 1997, hrsg. v. Peter Reidemeister, Winterthur 1998, S. 181–213.

Gétreau FH: Florence Gétreau, The fashion for Flemish harpsichords in France: a new appreciation, in: *Kielinstrumente aus der Werkstatt Ruckers. Zu Konzeption, Bauweise und Ravalement sowie Restaurierung und Konservierung, Bericht über die Internationale Konferenz vom 13.–15.9.1996 im Händel-Haus Halle*, Halle 1998, S. 114–135.

Gleim: Betty Gleim, *Erziehung und Unterricht des weiblichen Geschlechts*, Leipzig 1810, R Paderborn 1989.

Glickman/Schleifer 3: Sylvia Glickman, Martha Furman Schleifer (Hrsg.), *Women Composer: Music through the Ages*, Bd. 3: *Composers born 1700 to 1799, keyboard music*, New York 1998.

Glickman/Schleifer 4: Sylvia Glickman, Martha Furman Schleifer (Hrsg.), *Women Composer: Music through the Ages,* Bd. 4 *Composers born 1700 to 1799, vocal music*, New York 1998.

Goebl-Streicher ST: Uta Goebl-Streicher (Hrsg.), *Das Stammbuch der Nannette Stein (1787–1793). Streiflichter auf Kultur und Gesellschaft in Augsburg und Süddeutschland im ausgehenden 18. Jahrhundert,* 2 Bde., Bd. 1: Faksimile, Bd. 2: Kommentarband, Tutzing 2001.

Goebl-Streicher: Uta Goebl-Streicher, Zwei musikalische Nannetten in Augsburg. Nanette von Schaden und Nannette Streicher née Stein, in: *Ostleitner/Dorffner*, S. 73–86.

Gougelet: Madame Gougelet, Mét*hode ou Abrégé des règles d'accompagnement de Clavecin et Recueil d'airs avec Accompagnement d'un Nouveau genre, œuvre IIIe*, Paris ca. 1771, BLL Signatur h.3821.r.(3.).

Grammont: Principes de Musique, rédigés par Mme. de Grammont, née de Renaud d'Allen, pour servir a l'étude des élèves de ses classes, Paris 1820, BNF, Signatur 311 966 45.

Gregoir: Edouard Georges Jacques Gregoir, Biographie des artistes-musiciens néerlandais des XVIIIe et XIXe siècles et des artistes étrangers résidant ou ayant résidé en Néerlande à la même époque, Antwerpen 1864, in: *BAB*

Grétry: André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, 3 Bde., Paris Jahr V (1797)

GrétryD: André-Ernest-Modeste Grétry, *Memoiren oder Essays über die Musik*, hrsg. v. Peter Gülke, dt. Übers. v. Dorothea Gülke, Leipzig 1973.

Gribenski: Jean Gribenski, A propos des leçons de clavecin (1771): Diderot et Bemetzrieder, in: *RM* 1980, S. 125–178.

Griesinger: „Eben komme ich von Haydn ...“ Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819, hrsg. v. Otto Biba, Zürich 1987.

Grimm: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde., Leipzig 1854–1960.

Grove 1980: Stanley Sadie (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of music and musicians,* London 1980.

Grove 2001: John Tyrell (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London [2]2001.

GroveW: Julie Anne Sadie, Rhian Samuel, (Hrsg), *The New Grove Dictionary of Women Composers*, London [3]1996.

Gruhn: Wilfried Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangsunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung,* Hofheim 1993.

Grünsteudel: Günther Grünsteudel, *Wallerstein – das Schwäbische Mannheim. Text- und Bilddokumente zur Geschichte der Wallersteiner Hofkapelle (1747–1815),* Nördlingen 2000.

Gustafson/Fuller: Bruce Gustafson, Daniel Fuller, *A Catalogue of French Harpsichord Music 1699–1780*, Oxford 1990.

Gustafson: Bruce Gustafson: French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalogue of the Sources with Commentary, 3 Bde., UMI Research Press 1979.

Haas: Robert Haas, Abt Stadlers vergessene Selbstbiographie, in: *MJ* 1957, S. 78–84.

Halliwell: Ruth Halliwell, The *Mozart Familiy. Four Lives in a Social Context,* Oxford 1998.

Hamann: Heinz Wolfgang Hamann, Mozarts Schülerkreis. Versuch einer chronologischen Ordnung, in: *MJ* 1962/1963, S. 115–139.

Hamberger/Meusel: Georg Christoph Hamburger, Johann Georg Meusel, Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller, 23 Bde., Lemgo 1796–[5]1834, in: *DBA*.

Hannedouche: Alfred Hannedouche, Les Musiciens et compositeurs français: précédés d'un essai sur l'histoire de la musique en France avant le XVIIe siècle, Paris 1890, in: *ABF*.

Hanslick: Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869–1870, R Hildesheim 1979.

Hardouin: Varia, Documents, zusammengestellt v. Pierre Hardouin, in: *RMFC* 1966, S. 249–251.

Hartung/Klipfel: August Hartung, Karl Wilhelm Klipfel, Zur Erinnerung an Charl. Wilh. Karol. Bachmann, geborne Stöwe, Karl Friedr. Christian Fasch und Julie Pappritz, verehelichte Zelter, Berlin 1818.

Hartung: Philipp Christoph Hartung [Humano], *Deß Musici Theoretico Practici zweyter Theil enthaltend eine Methodische Clavier-Anweisung welche darleget eine bequeme, hurtige, künstliche und künstlich scheinende Applicatur derer Finger in Reguln und Exempeln ferner eine Anweisung zum Fantasiren auf fugirende Art wie auch einige Vortheile, welche im Choral zu gebrauchen, und endlich einen neu=inventirten Circul zu denen Transitionen nöthig,* Nürnberg 1749, R Leipzig 1977.

Harvey/Heseltine: Paul Harvey, Janet E. Heseltine, *The Oxford companion to French literature*, Nachdruck Oxford 1986.

Hausen: Karin Hausen, Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere" – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in Werner Conze (Hrsg.), *Sozialgeschichte der Familien in der Neuzeit Europas*, Stuttgart 1976, S. 363–393.

Hawkins: Sir John Hawkin, *A General History of the Science and Practice of Music*, London 1776, 2 Bde., R Graz 1969.

Hayes: Deborah Hayes: Marie-Emmanuelle Bayon, Later Madame Louis, and Music in Late Eighteenth-Century France, in: *CMSJ* 1990, S. 14–23.

Haymann: Chrisoph Johann Gottfried Haymann, Dresdens theils neuerlich gestorbene, theils jetzt lebende Schriftsteller und Künstler: wissenschaftlich classificirt, Dresden 1809, in: *DBA*.

Haymoz: Jean-Yves Haymoz, French throrough-bass methods from Delair to Rameau, in: *Baseler Jahrbuch für Historische Aufführungspraxis* XIX (1995), Winterthur 1996, S. 33–54.

HBLS: Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz, hrsg. u. d. Ltg. v. Heinrich Türler, Marcel Godet, Victor Attinger, 7 Bde. u. Supplement, Neuenburg 1921–1934.

Helmig: Martina Helmig, Biographische Notiz [zu Luise Reichardt] unter Verwendung einer Materialsammlung von Karin Sörje-Ibe, in: Bettina Brand, *Komponistinnen in Berlin*, Berlin 1987.

Hertel: Johann Wilhelm Hertel, *Autobiographie*, hrsg. v. Erich Schenk, Graz-Köln 1957.

Herz: *Henriette Herz in Erinnerungen, Briefen und Zeugnissen*, hrsg. v. Rainer Schmitz, Frankfurt/Main 1984.

Hesse: Carla Hesse, *The Other Enlightenment. How French Women Became Modern*, Princeton-Oxford 2001.

Hillairet: Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, 2 Bde., Paris 1963.

Hoefer: Johann C. Hoefer (Hrsg.), Nouvelle biographie générale: depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter, 46 Bde., Paris 1852–1866, in: *ABF*.

Hoffmann IAM: Freia Hoffmann, Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten für Musikerinnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Freia Hoffmann, Eva Rieger (Hrsg.), *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen,* Kassel 1992, S. 77–94.

Hoffmann Klavier: Freia Hoffmann, Die Klavierlehrerin. Caroline Krähmer und ein literarisches Stereotyp, in: Cordula Heymann-Wentzel, Johannes Laas (Hrsg.), *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, Würzburg 2004, S. 149–161.

Hoffmann MM: Freia Hoffmann, Musikerinnen um Mozart. Ein neuer Blick auf ein altes Thema, in: Hartmut Kinzler (Hrsg.), *Musik und Leben. Freundesgabe für Sabine Geisbrecht zur Eremitierung*, Osnabrück 2003, S. 180–194.

Hoffmann: Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt/Main-Leipzig 1991.

HoffmannP: Paul Hoffmann, *La femme dans la pensée des lumières*, Genf 1995.

Holst: Amalia Holst, geb. von Justi, *Über die Bestimmung des Weibes zur höhern Geistesbildung*, Berlin 1802, NA Zürich ^{2}1984.

Honegger: Marc Honegger, Günther Massenkeil, *Das große Lexikon der Musik* in 8 Bänden, dt. Ausg., Freiburg-Basel-Wien 1932.

Höslinger: Clemens Höslinger, Kulturelles Leben des Wiener Kleinadels. Das Tagebuch des Mathias Perth, in: *The Haydn Yearbook* 1978, S. 56–71.

Huber: Anna Gertrud Huber, *Ludwig van Beethoven. Seine Schüler und Interpreten*, Wien-Bad Bocklet-Zürich 1953.

Hummel: Walter Hummel (Hrsg.), *Nannerl Mozarts Tagebuchblätter mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang Amadeus*, Salzburg-Stuttgart 1958.

Huys: Bernard Huys/Godelieve Becquart-Robyns/Nicolas Meeùs, Paul Becquart/ Paul Hooreman/Paul Raspé/Robert Wangermée, *François-Joseph Fétis et la vie musicale de son temps, 1784–1871*, Brüssel 1972.

IBB: Index Bio-Bibliographicus Notorum Hominum, hrsg. v. Otto u. Wolfram Zeller, Bd. 65–66, Osnabrück 1993, 1994.

JAC: Journal d'Angletine, Fonds Charrière, P Charrière Ci 33, in: *ACV*.

Jal: Auguste Jal, Dictionnaire critique de biographie et d'histoire, Paris ^{2}1872, in: *ABF*.

JBT: Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, hrsg. v. Johann Ferdinand v. Schönfeld, Wien 1796, R München-Salzburg 1976.

JdP: Journal de Paris.

Johnson: Calvert Johnson, Hélène de Montgeroult, Composer and Piano Pedagogue of the Paris Conservatoire, in: *Women of Note Quarterly* 1, 1993, S. 18–30.

Jourdin: César Jourdin, *Essai historique sur estaires en Flandre Maritime, aux confins du pays d'Alleu. Augmenté d'une étude sur la famille des musiciens estairois Candeille*, Lille-Paris 1958.

Kahl: Willi Kahl, Frühe Lehrwerke für das Hammerklavier, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1952, S. 231–245.

Kämper: Dietrich Kämper (Hrsg.), *Rheinische Musiker*, 6. Folge, Köln 1969.

Kastinger Riley: H. M. Kastinger Riley, „Der eine Weg der Ergebung." Louise Reichardts musikalisches Schaffen und Wirken im kulturellen Leben Hamburgs, in: Heide Dienst, Edith Sauer (Hrsg.), *Das Weib existiert nicht für sich. Geschlechterbeziehungen in der bürgerlichen Gesellschaft*, Columbia 1986, S. 121–152 u. Anhang.

Kellner: David Kellner, *Treulicher Unterricht im General=Baß*, Hamburg ^{2}1737, R Michaelstein 1985.

Kielclaviere: Kielclaviere. Cembali, Spinette, Virginale, Bestandskatalog des Musikinstrumenten-Museums des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1991.

Kirsch: Dieter Kirsch*, Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Würzburg 2002.*

Kleinau: Elke Kleinau (Hrsg.), *Frauen in pädagogischen Berufen, Bd. 1: Auf dem Weg zur Professionalisierung*, Bad Heilbrunn 1996.

Knigge: Adolph Freiherr von Knigge, *Über den Umgang mit Menschen*, Hannover ^{3}1790, NA hrsg. v. Gert Ueding, Frankfurt/Main 1977.

Koch: Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält,* Frankfurt/Main 1802, R Kassel 2001.

Köchel: Ludwig Köchel*, Die kaiserliche Hof-Kapelle in Wien von 1543–1867,* Wien 1869.

Koldau: Linda Maria Koldau, *Frauen-Musik-Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln-Weimar-Wien 2005.

Kosch LEX: Wilhelm Kosch, Das katholische Deutschland: biographisch-bibliographisches Lexikon, Augsburg 1933–1938, 3 Bde., in: *DBA*.

Kosch TL: Wilhelm Kosch, Deutsches Theater-Lexikon: biographisches und bibliographisches Handbuch, Klagenfurt etc., 1953–1998, 4 Bde., (ab Bd. 3 fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall, Bern), in: *DBA*.

Kraehmer Varia: Dokumente zu Caroline Kraehmer. Zeugnisse, Empfehlungsschreiben und Konzertprogramme, in: *SBB*, Sign. Mus.ep.K.Kraehmer Varia 1–12.

Krucsay: Michaela Krucsay, „Auf die Cibbini hoffe ich wie auf einen Engel". Zwischen Kunst und Kaiserhof, in: *Ostleitner/Dorffner*, S. 53–62.

Krumpholtz: Charles Krumpholtz, Une Colmarienne oubliée: Marie Bigot de Morogues, in: *La vie en Alsace, Revue mensuelle* 1929, S. 127–134.

Kühnau: Johann Christoph Wilhelm Kühnau, *Die blinden Tonkünstler*, Berlin 1810.

Kutsch/Riemens: Karl J. Kutsch, Leo Riemens, Großes Sängerlexikon, u. Mitw. v. Hansjörg Rost, 5 Bde., München [3]1997, in: *DBA*.

La Pierre: Manuscrit de Mademoiselle La Pierre. Pièces de Clavecin, ca. 1680, BNF Signatur Rés. Vmd. Ms 18, R Genf 1983.

Laborde: Jean-Benjamin Laborde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, Bd. 1, Paris 1780.

Lambert: Anne Thérèse de Marguenat de Courcelles, Marquise de Lambert, Avis d'une mère à sa fille, Paris 1728, Ausg. London 1799 in: *Eighteenth Century Collections Online*, Gale Document Number CW121058797.

Lapauze: Henry Lapauze (Hrsg.), *Lettres inédites de Mme de Genlis à son fils adoptif Casimir Baecker (1802–1839), publiées avec une introduction et des notes d'après des documents nouveaux*, Paris 1902.

Larousse: P. A. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris 1867.

Launay: Florence Launay, „... wie ein großer Stern, um den glänzende Satelliten wirbelten ..." Sophie Gail (1775–1819), in: *Vivavoce* 61 (Sommer 2002), S. 2–7.

Laurencie: Lionel de La Laurencie, Deux violistes célèbres. Notes sur les Forqueray, in: *Bulletin français de la Société internationale de musique* 1908, S. 1251–1474.

Le Blanc: Hubert le Blanc, *Defense de la basse de viole contre les Entréprises du Violon et les Prétentions du Violoncel*, Amsterdam 1760, Übers. nach Le BlancD.

Le BlancD: Hubert le Blanc, *Verteidigung der Viola da gamba gegen die Angriffe der Violine und die Anmaßung des Violoncells*, Kassel und Basel 1960, auszugsw. Übertragung a. d. Frz. mit Vor- u. Nachwort v. Dr. Albert Erhard.

Le Comte: Guy Le Comte, *Henriette Le Comte. La Claveciniste amoureuse*. Kapitel aus einer Familiengeschichte, i. V.

Ledebur: Carl Freiherr von Ledebur, Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, Berlin 1861, in: *DBA*.

Lescat: Philippe Lescat, *Méthodes et Traités musicaux en France 1660–1800. Réflexions sur l'écriture de la pédagogie musicale en France, suivies de ca-*

talogues systématique et chronologique, de repères biographiques et bibliographiques, Paris 1991.

Letillois: Letillois de Mezières, Biographie générale des Champenois célèbres morts et vivants, Paris 1836, in: *ABF*.

LF: Lexikon der Frau, Zürich 1953–1954, 2 Bde., in: *DBA*.

Lichtenthal: Pietro Lichtenthal, *Dizionario e Bibliografia della Musica*, 4 Bde., Mailand 1836, R Bologna 1970.

Lipowski: Felix Joseph Lipowski, Baierisches Musik-Lexikon, München 1811, in: *DBA*.

Lorenz: Otto Lorenz, Catalogue général de la librairie française. Bd. 18, 19, Paris 1908, in: *ABF*.

Loulié: Étienne Loulié, *Éléments ou Principes de Musique mis dans un nouvel ordre*, Paris 1696, R Genf 1971.

Luca: Ignaz de Luca, Das gelehrte Österreich, 2 Bde., Wien 1778, in: *DBA*.

Lyonnet: Henry Lyonnet, Dictionnaire des comediens français (ceux d'hier): biographie, bibliographie, iconographie, 2 Bde., Paris 1902–1908, in: *ABF*.

Mahul: Mahul, Annuaire nécrologique: ou Supplément annuel et continuation de toutes les biographies ou dictionnaires historiques, 6 Bde., Paris 1821–1826, in: *ABF*.

Manne: Edmond Denis de Manne, Galerie historique des comédiens de la troupe de Talma: notices sur les principaux sociétaires de la Comédie Françoise depuis 1789 jusqu'aux trente premières années de ce siècle, Lyon 1866, in: *ABF*.

Marionneau: Charles Marionneau, *Victor Louis, architecte du théâtre de Bordeaux, sa vie, ses traveaux et sa correspondance*, Paris 1881.

Marmontel: Antoine-François Marmontel, *Les Pianistes célèbres. Silhouettes et Médaillons*, Paris o. J. (datiert [3]1888).

Marpurg Briefe: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin 1764, R Hildesheim-New York 1974.

Marpurg Clavier: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Die Kunst das Clavier zu spielen*, Berlin [4]1762, R Hildesheim 1969.

Masson: Chantal Masson, Journal du Marquis de Dangeau 1684–1729, in: *RMFC*, S. 193–223.

Matsushita: Hidemi Matsushita, The blind composer Maria Theresia Paradis. Facts, Fictions, and Speculations, in: *Ostleitner/Dorffner*, S. 29–39.

Mattheson: Johann Mattheson*: Kleine General=Baß=Schule worin nicht nur Lernende, sondern vornehmlich Lehrende aus den allerersten Anfangs=Gründen des Clavier=Spielens, überhaupt und besonders, durch verschiedene Classen u. Ordnungen der Accorde stuffen-weise, mittelst gewisser Lectionen oder stündlicher Aufgaben, zu mehrer Vollkommenheit in dieser Wissenschafft,*

richtig, getreulich, und auf die deutlichste Lehr=Art, kürtzlich angeführet werden, Hamburg 1735, R Laaber 1980.

Mayer: Christine Mayer, Zur Kategorie „Beruf“ in der Bildungsgeschichte von Frauen im 18. und 19. Jahrhundert, in: *Kleinau,* S. 14–38.

MdF: Mercure de France.

Meggett: Joan M. Meggett, *Keyboard Music by Women Composers. A Catalog and Bibliography*, Westport/Connecticut-London 1981.

Mendel: Hermann Mendel, *Musikalisches Conversatins-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände,* Berlin 1870.

Mendelssohn: Reisebriefe von Felix Mendelssohn, Leipzig 1861.

Mercier NA: Louis-Sébastien Mercier, *Le tableau de Paris*, Paris 1781–1788, NA (Auswahl) v. Jeffrey Kaplow, Paris 1998.

Mercier: Louis-Sébastien Mercier, *Pariser Nahaufnahmen – Tableau de Paris*, dt. v. Wolfgang Tschöke, Frankfurt/Main 2000.

Merelle: Mademoiselle Merelle, *New and Complete Instructions for the Pedal Harp in two Books containing all the necessary rules with exercices, preludes, &c.*, London ca. 1800.

Mersenne: Marin Mersenne, Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique, où il est traité de la Nature des Sons, & des Mouvemens, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la Voix, des Chants, & de toutes sortes d'Instrumens Harmoniques, Paris 1636, Auszüge in: *Saint-Arroman* I, S. 10–75.

Metra: François Metra (Hrsg.), *Correspondance secrète, politique et littéraire, ou mémoire pour servir à l'histoire des Cours, des Sociétés et de la littérature en France, depuis la mort de Louis XV*, London 1787.

Metzelaar: Helen H. Metzelaar, *From Private to Public Spheres. Exploring Women's Role in Dutch Musical Life from c. 1700 to c. 1880 and Three Case Studies,* Utrecht 1999.

Metzsch-Schilbach: Wolf von Metzsch-Schillbach, *Briefwechsel eines deutschen Fürsten mit einer jungen Künstlerin (Georg August von Sachsen-Gotha und Altenburg und Fräulein aus dem Winckel),* Berlin 1893.

Meusel LEX: Johann Georg Meusel, Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller, 15 Bde., Leipzig 1802–1815, in: *DBA*.

Meusel TKL: Johann Georg Meusel, Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniß der jetzt lebenden Teutschen Künstler nebst einem Verzeichniß sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst- Münz- und Naturalienkabinette in Teutschland und in der Schweitz, 2 Bde., Lemgo 1808–^{2}1809, in: *DBA*.

Meyer: Clemens Meyer, *Die Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle,* Schwerin 1913.

Mg: Mercure galant, Paris 1679–1716.

MGG 1949: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. Friedrich Blume, 17 Bde., Kassel 1949.

MGG 1999: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2. Aufl., Kassel 1999ff.

Michaud: Joseph François Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui ce sont fait remarquer*, 45 Bde., Paris 1843–1865.

MiLeFé: F. Michel, F. Lesure, V. Fédorov, *Encyclopedie de la musique*, 3 Bde., Paris 1958–1961.

Miel: M. Miel, Biographie (de Madame Bigot), in: *RvM* 1833, S. 316–318.

Milchmeyer: Peter Johann Milchmeyer*, Anfangsgründe der Musik, um das Pianoforte, sowohl in Rücksicht des Fingersatzes als auch der Manieren, des Ausdrucks und richtigen Vortrags, mit der größten Vollkommenheit spielen zu lernen,* Dresden [1801].

MJ: Mozart-Jahrbuch.

Moel: Michel Le Moel, Chez l'illustre Certain, in: *RFMC* 1962, S. 71–79.

Moering: Renate Moering, Arnims künstlerische Zusammenarbeit mit Johann Friedrich Reichardt und Louise Reichardt. Mit unbekannten Vertonungen und Briefen, in: Roswitha Burwick, Bernd Fischer (Hrsg.), *Neue Tendenzen der Arnimforschung. Edition, Biographie, Interpretation, mit unbekannten Dokumenten*, Bern-Frankfurt/Main-New York-Paris 1990, S. 198–288.

Montgeroult: Hélène de Montgeroult, *Cours complet pour l'Enseignement du Forté Piano conduisant progressivement des Premiers Eléments aux plus Grandes Difficultéz*, 3 Bde., Paris o. J.

Mooser: R.-Aloys Mooser*, Deux Violonistes genevois, Gaspard Fritz (1716–1783), Christian Haensel (1766–1850),* Genf 1968.

Moyne: Nicolas Toussaint Le Moyne Desessarts, Les Siècles littéraires de la France: ou Nouveau dictionnaire historique, critique, et bibliographique, de tous les écrivains français, morts et vivans, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, 6 Bde., Paris 1800–1801, in: *ABF*.

Mozart: Otto Erich Deutsch, Bernhard Paumgartner (Hrsg.), *Leopold Mozarts Briefe an seine Tochter*, Salzburg-Leipzig 1936.

Mozart AD: Mozart, *Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. v. Joseph Heinz Eibl, Addenda, Kassel 1997.

Mozart BR: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen.* GA, 7 Bde., hrsg. v. Wilhelm A. Bauer u. Otto Erich Deutsch, Kassel-Basel-London-New York 1962–1975.

Mozart DAC: Joseph Heinz Eibl (Hrsg.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Addenda u. Corrigenda, Kassel 1978.

Mozart DL: Otto Erich Deutsch, Joseph Heinz Eibl (Hrsg.), *Mozart. Dokumente seines Lebens*, Kassel [4]1991

Mozart DOK: Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. v. Otto Erich Deutsch, Kassel 1961.

MRZ: Musikalische Real-Zeitung, hrsg. v. Heinrich Philipp Carl Boßler, Speyer 1788–1790, R Hildesheim-New York 1971.

Müller: René Müller, Anthologies des compositeurs de musique d'Alsace, Colmar 1970, in: *ABF*.

Muteau/Garnier: Charles Muteau, Joseph Garnier, Galerie bourguignonne, 3 Bde., Dijon 1858–1860, in: *ABF*.

Nagler: Georg Kaspar Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon: oder Nachrichten vom Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleurs, Elfenbeinarbeiter etc., 22 Bde., München 1835–52, in: *DBA*.

Nayral: Magloire Nayral, Biographie castraise: ou Tableau historique, analytique et critique des personnages qui sont rendus célèbres à Castre, ou dans ses environs... suivie de chroniques et antiquités castraises, Castres 1833–1837, Bd. 1–3 in: *ABF*.

Nemeitz: Joachim Christoph Nemeitz, *Sejour de Paris oder Getreue Anleitung, welchergestalt Reisende von Condition sich zu verhalten haben, wenn sie ihre Zeit und Geld nützlich und wohl zu Paris anwenden wollen. Nebst einer zulänglichen Nachricht von dem Königlichen Hoff, Parlament, Universität, Academien, Bibliothequen, Gelehrten, Künstlern, &c.*, Frankfurt/Main 1718.

NND: Neuer Nekrolog der Deutschen, hrsg. v. Friedrich August Schmidt (Jg. 1–2) u. Bernhard Friedrich Voigt (Jg. 3–30), 30 Bde., Ilmenau 1824–1856, in: *DBA*.

Nohl-B: Ludwig Nohl, *Beethoven's Leben*, 3 Bde., Leipzig 1802–1877.

Nohl-H: Ludwig Nohl, *Joseph Haydn*, Bd. 3, Leipzig ca. 1880.

Nonot: Joseph Nonot, Leçons méthodiques de Clavecin et de Forte-Piano contenant une suite d'exercices dans les quels les difficultés de l'Exécution sont presentées graduellement et classées de maniere à rendre l'Etude courte et facile, Paris 1797, R in: *Roudet* I, S. 211–237.

Novello: Nerina Medici di Marignano, Rosemary Hughes (Hrsg.), *Eine Wallfahrt zu Mozart. Die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829,* dt. Übers. v. Ernst Roth, Bonn 1959.

Oberkirch: Henriette d'Oberkirch, *Memoirs of the Baroness d'Oberkirch, Countess de Montbrison*, 3 Bde., London 1852.

ÖBL: Österreichisches biographisches Lexikon. Genaue Lebensbeschreibungen berühmter und denkwürdiger Personen jedes Standes in der österreichischen Monarchie von der frühesten Zeit bis auf unsere Tage, hrsg. v. Moritz Bermann, 3 Bde., Wien 1851–1852.

ÖML: Österreichisches Musiklexikon, hrsg. v. Rudolf Flotzinger, Wien 2002ff.

ÖNE: Österreichische National=Encyclopädie, oder alphabetische Darlegung der wissenswürdigsten Eigenthümlichkeiten des österreichischen Kaiserthumes, in Rücksicht auf Natur, Leben und Institutionen, Industrie und Commerz, öffentliche und Privat=Anstalten, Bildung und Wissenschaft, Literatur und Kunst, Geographie und Statistik, Geschichte, Genealogie und Biographie so wie auf alle Hauptgegenstände seiner Civilisations=Verhältnisse, 6 Bde., Wien 1835ff.

Ostleitner/Dorfner: Elena Ostleitner, Gabriele Dorffner (Hrsg.), *„Ein unerschöpflicher Reichtum an Ideen ....“ Komponistinnen zur Zeit Mozarts,* Strasshof-Wien-Bad Aibling 2006.

Palissot: Charles Palissot de Montenoy, Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature, depuis François 1er jusqu'à nos jours, 2 Bde., Paris 1803, in: *ABF*.

Palm: Albert Palm, La connaissance de l'œuvre de J. S. Bach en France à l'époque préromantique, in: *RM* 1966, S. 88–114.

Panzerbieter: Eduard Panzerbieter, Beethovens erste Reise nach Wien im Jahre 1787, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1927/1928, S. 153–161.

Paradis: An Account of Mademoiselle Theresa Paradis, of Vienna, the celebrated Blind Performer on the Piano Forte, in: *The Gentleman's Magazine: and Historical Chronicle*, Bd. 55, London 1785, S. 175–176.

Paradis BN: Biographische Nachrichten von dem Fräulein Therese von Paradis, aus Wien, in: *Journal von und für Deutschland* 1786, 8. Stück, S. 93–98.

Pataky: Sophie Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder: eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren nebst Biographien der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme, 2 Bde., Berlin 1898, in: *DBA*.

Paul: Oscar Paul, *Handlexikon der Tonkunst*, 2 Bde., Leipzig 1873.

Perreau: Robert Perreau, Une grande Pianiste Colmarienne. Marie Kiene, epouse Bigot de Morogues, in: *Annuaire de Colmar* 1962, S. 59–67.

Pichler: Caroline Pichler, *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, 4 Bde., Wien 1844.

Pierre: Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris 1900.

Pillwein: Benedikt Pillwein, Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburgischer theils verstorbener, theils lebender Künstler, Salzburg 1821, in: *DBA*.

Pisarowitz: Karl Maria Pisarowitz, Die Willmanns. Der restituierte Roman einer potenzierten Musikerfamilie, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 1967, S. 7–12.

Plath: Wolfgang Plath, Leopold Mozart und Nannerl: Lehrer und Schülerin, Fragmentarische Bemerkungen zu zwei Fragmenten, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag*, Kassel 1986, S. 127–130.

Pleyel/Dussek: Ignace Pleyel, Johann-Ludwig Dussek, Methode pour le piano forte, Paris 1797, in: *Roudet* II, S. 5–74.

Pougin: Arthur Pougin, Une charmeuse. Julie Candeille, in: *Le ménestrel* 1883, S. 356, 365–366, 372–373, 380–381, 388–389, 403–405, 413–414.

Poulain de la Barre: François Poulain de la Barre, *De L'égalité des deux sexes*, Paris 1673, R Paris 1984.

Pradel 1692: Abraham du Pradel, *Le livre commode contenant les adresses de la ville de Paris et le trésor des almanachs pour l'année bissextile 1692*, Paris 1692, R Genf 1973.

Preußner: Eberhard Preußner*, Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts,* Hamburg 1935.

Quantz: Johann Joachim Quantz, Ver*such einer Anweisung die flute traversière zu spielen*, Berlin 1752, R der 3. Auflage von 1789, Kassel-Basel 1958.

Quintana: J. Terrie Quintana, Educating Women in the Arts: Mme. Campan's school, in: Frederick M. Keener, Susan E. Lorsch, *Eighteenth-Century Women and the Arts*, Westport 1988, S. 237–244.

Rameau: Jean-Philippe Rameau, Code de Musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la Musique, même à des aveugles, pour former la voix & l'oreille, pour la position de la main avec une méchanique des doigts sur le Clavecin & l'Orgue, pour L'Accompagnement sur tous les Instrumens qui en sont susceptibles, & pour le Prélude: Avec de Nouvelles Réflexions sur le Principe sonore, Paris 1760, Auszüge in: *Saint-Arroman* II, S. 47–51.

Rampe: Siegbert Rampe, Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere im deutschen Sprachraum zwischen 1600 und 1750, in: Christian Ahrens, Gregor Klinke (Hrsg.), *Das deutsche Cembalo. Symposium im Rahmen der 24. Tage Alter Musik in Herne 1999*, München-Salzburg 2000, S. 68–93.

Raßmann: Ernst Raßmann: Nachrichten von dem Leben und den Schriften Münsterländischer Schriftsteller des 18. und 19. Jahrhunderts, Münster 1866, in: *DBA*.

Raßmann LEX: Friedrich Raßmann's kurzgefaßtes Lexikon deutscher pseudonymer Schriftsteller: von der älteren bis auf die jüngste Zeit aus allen Fächern der Wissenschaften, Leipzig 1830, in: *DBA*.

Raßmann ML: Friedrich Raßmann: Münsterisches Schriftsteller-Lexicon, Lingen 1814–1818, in: *DBA*.

RaßmannNF: Ernst Raßmann: Nachrichten von dem Leben und den Schriften Münsterländischer Schriftsteller des 18. und 19. Jahrhunderts, Neue Folge, Münster [2]1881, in: *DBA*.

RbM: Revue belge de musicologie.

Reden-Esbeck: Friedrich Johann von Reden-Esbeck, Deutsches Bühnen-Lexikon: Das Leben und Wirken aller hervorragenden deutschen Bühnen-Leiter und Künstler vom Beginn der Schauspielkunst bis zur Gegenwart, 9 Bde., Eichstätt 1879, in: *DBA*.

Refardt: Edgar Refardt, *Historisch-biographisches Musiker-Lexikon der Schweiz,* Leipzig-Zürich 1928.

Regt: J. W. Regt, Neêrlands beroemde personen: naar hunne geboorteplaatsen in aardrijtskundige orde gerangschickt en beknopt toegelicht, Schoonhoven [1869], in: *BAB*.

Reichardt: Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809,* NA v. Gustav Gugitz, 2 Bde., München 1915.

Rieger: Eva Rieger, Frau, *Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung,* Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1981.

Rieger FM: Eva Rieger (Hrsg.), *Frau und Musik*, Kassel [2]1990.

Rieger NM: Eva Rieger, *Nannerl Mozart. Leben einer Künstlerin im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/Main-Leipzig 1992.

RISM: Répertoire intenational des sources musicales, hrsg. von der Société Internationale de Musicologie et l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales, Serie AI: *Einzeldrucke vor 1800*, 9 Bde. und Supplement, Kassel 1971-; Serie AII: *Manuscrits musicaux après 1600*, CD-Rom München 1996; Serie BVI: *Écrits imprimés concernant la musique*, hrsg. v. François Lesure, 2 Bde., München-Duisburg 1971.

RM: Revue de Musicologie.

RMFC: Recherches sur la musique française classique.

Roske: Michael Roske*, Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert,* Mainz 1985.

Roske USM: Michael Roske, Umrisse einer Sozialgeschichte der Musikpädagogik, in: Christoph Richter (Hrsg.), *Instrumental- und Vokalpädagogik, Handbuch der Musikwissenschaft* 2, I: *Grundlagen*, Kassel 1993, S. 158–196.

Rössl: Elisabeth Rössl, Leopoldine Blahetka. Eine Pianistin und Komponistin der Biedermeierzeit, in: Friedrich C. Heller (Hrsg.), *Biographische Beiträge zum Musikleben Wiens im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Wien 1992, S. 111–213.

Roudet I: Méthodes & Traités 7, Série I *France 1600–1800*: *Piano Forte – Méthodes et leçons pour piano-forte ou clavecin*, Bd. 1, hrsg. v. Jeanne Roudet, Courlay 2000.

Roudet II: Méthodes & Traités 7, Série I *France 1600–1800*: *Piano Forte – Méthodes et leçons pour piano-forte ou clavecin*, Bd. 2, hrsg. v. Jeanne Roudet, Courlay 2001.

Rousseau: Jean-Jacques Rousseau, *Emile*, Paris 1762, dt. nach *Emile oder Über die Erziehung* v. Eleonore Sckommodau, hrsg. v. Martin Rang, Stuttgart 1963.

RP: Revue de Paris.

RvM: Revue musicale.

Sadie: Julie Anne Sadie, Musiciennes ot the Ancien Régime, in: *Bowers/Tick,* S. 191–223.

Saint-Arroman I: Méthodes & Traités 12, Série I: *France 1600–1800*: *Clavecin. Méthodes – Traités – Dictionnaires et Encyclopédies – Ouvrages géneraux*, hrsg. v. Jean Saint-Arroman, Bd. 1, Courlay 2002.

Saint-Arroman II: Méthodes & Traités 12, Série I: *France 1600–1800*: *Clavecin. Méthodes – Traités – Dictionnaires et Encyclopédies – Ouvrages géneraux*, hrsg. v. Jean Saint-Arroman, Bd. 2, Courlay 2002.

Sainte-Beuve: Charles Augustin Sainte-Beuve, Nouvelle galerie de femmes célèbres, tirée des causeries du lundi, des portraits littéraires, etc., Paris 1865, in: *ABF*.

Saint-Lambert: Monsieur de Saint-Lambert, *Les Principes du Clavecin contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier avec des Remarques necessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultées de la Musique*, Paris 1702, R Genf 1974.

Saint-Lambert NT: Monsieur de Saint-Lambert, *Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin, de L'Orgue, et des autres Instruments*, Paris 1707, R Genf 1974.

Saint-LambertD: Mr de Saint-Lambert, *Les Principes du Clavecin*. Dt. Übers. u. Kommentar v. Claudia Schweitzer, Münster 2000.

Salmen: Walter Salmen*, Beruf: Musiker. Verachtet – vergöttert – vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern,* Kassel 1997.

Schenk: Erich Schenk, Beethovens Reisebekanntschaft von 1787. Nanette von Schaden, in: Heinrich Hüschen (Hrsg.), *Festschrift Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag*, Regensburg 1962, S. 461–473.

Schilling ENC: Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 6 Bde. u. Supplement, Stuttgart 1835.

Schilling EUR: Gustav Schilling, *Das Musikalische Europa, oder Sammlung von durchgehends authentischen Lebens-Nachrichten über jetzt in Europa lebende ausgezeichnete Tonkünstler, Musikgelehrte, Componisten, Virtuosen, Sänger &c. &c.,* Speyer 1842.

Schindel: Carl Wilhelm Otto August von Schindel, Die deutschen Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts, 3 Bde., Leipzig 1823–1825, in: *DBA*.

Schleuning: Peter Schleuning, *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Reinbek bei Hamburg 1984.

Schopenhauer: Johanna Schopenhauer, *Im Wechsel der Zeiten, im Gedränge der Welt. Jugenderinnerungen, Tagebücher, Briefe,* Düsseldorf-Zürich 2000.

Schröder: Hans Schröder, Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart, 8 Bde., Hamburg 1851–1853, in: *DBA*.

Schubart: Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, R Hildesheim-Zürich-New York 1990.

Schulz: Ilse Schulz, *Verwehte Spuren. Frauen in der Stadtgeschichte*, Ulm 1998.

Schumacher: Hermann A. Schumacher, Magister Müllers letzte Schrift. Ein bremisches Kuriosum, in: *Bremisches Jahrbuch* 1940, S. 116–137.

Schumann BR: Briefwechsel Clara und Robert Schumann, hrsg. v. Eva Weisswieler, 3 Bde., Frankfurt/Main 1984–2001.

Schweitzer/Schröder: Claudia Schweitzer, Elke Schröder, *„Genovieffa Ravissa – Ein Musikerinnenleben im 18. Jahrhundert“,* Wien 2005.

Seidler: *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler*, hrsg. v. Hermann Uhde, Berlin 1922.

Sévery: M. et Mme William de Sévery, *La Vie de Société dans le Pays de Vaud à la fin du XVIIIe siècle,* Bd. 1: *Salomon et Catherine de Charrière de Sévery et leurs amis*, Lausanne 1911, R Genf 1978.

Sittard: Josef Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1890, R Hildesheim 1971.

Sitzmann: Édouard Sitzmann, Dictionnaire de biographie des hommes célèbres de l'Alsace: depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, 2 Bde., Rixheim 1909–1910, in: *ABF*.

Snyders: Georges Snyders, *La Pédagogie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris 1965.

SnydersD: Georges Snyders, *Die große Wende de Pädagogik. Die Entdeckung des Kindes und die Revolution der Erziehung im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich,* übertr. u. einger. V. Ludwig Schmidts, Paderborn 1971.

Sonnet: Martine Sonnet, Mädchenerziehung, dt. von Roswitha Schmid, in: *Duby/Perrot*, S. 119–150.

Sowa: Georg Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843),* Regensburg 1973.

Sparr: Kenneth Sparr, David Kellner, *A Biographical Survey*, Nynäshamn 1997, Online-Studie, eingesehen 30. 6. 2005, http://www.tabulatura.com/KELLNHEM.htm.

Spohr: Louis Spohr: *Selbstbiographie*, 2 Bde., Kassel-Göttingen 1860.

Steig: Reinhold Steig, Die Familie Reichardt und die Brüder Grimm, in: *Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte,* Nr. 15, 1923, S. 15–54.

Stern: Susan Stern, *Women Composers. A Handbook*, London 1978.

Stetten 1779: Paul von Stetten, *Kunst=Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg,* Augsburg 1779.

Stetten 1788: Paul von Stetten d. J., *Kunst=Gewerb= und Handwerks=Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg. Zweiter Theil oder Nachtrag,* Augsburg 1788.

Strieder: Friedrich Wilhelm Strieder, Grundlage zu einer hessischen Gelehrten- und Schriftsteller-Geschichte: seit der Reformation bis auf gegenwärtige Zeiten, 20 Bde., Kassel 1780–1863, in: *DBA*.

Strittmatter: Anette Strittmatter, *Paris wird eine einzige große Wunderlampe sein. Das Leben der Künstlerin Therese aus dem Winckel 1779–1867,* Berlin 2004.

Sulzer: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Leipzig ^{2}1793, R Regensburg o. J.

Surgeres: Anatole de Granges de Surgeres, Artistes françaises des XVII e et XVIIIe siècles, etc., Paris 1893, in: *ABF*.

Tablettes 1785: Tablettes de renommée des Musiciens, Auteurs, Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maitres de Musique vocale et instrumentale, les plus connus en chaque genre. Avec une Notice des Ouvrages ou autres motifs qui les ont rendus recommandables. Pour servir a l'Almanach Dauphin, Paris 1785, R Genf 1972.

Terrin: Charles Terrin. Julie Candeille. Actrice, Musicienne, Femme de lettres, in: *Revue des deux mondes* 1936, S. 403–425.

Thayer: Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*. Auf Grund der hinterlassenen Vorarbeiten und Materialien weitergeführt v. Hermann Dieters, Bd. 5, hrsg. v. Hugo Riemann, Leipzig 1908.

Tischner/Bittel: Rudolf Tischner, Karl Bittel, *Mesmer und sein Problem. Magnetismus – Suggestion – Hypnose,* Stuttgart 1941.

Titon du Tillet: Edouard Titon du Tillet, *Le Parnasse François*, Paris 1732, R Genf 1971.

Titon du Tillet Suite: Edouard Titon du Tillet, *Suite du Parnasse François, jusqu'en 1743. Et de quelques autres Pièces qui ont rapport à ce Moment*, Paris 1743, R Genf 1971.

Toussaint: Nicolas Toussaint Le Moyne des Essarts, Les Siècles littéraires de la France: ou Nouveau dictionnaire historique, critique, et bibliographique, de tous les écrivains français, morts et vivants, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, 6 Bde., Paris 1800–1801, in: *ABF*.

Trémont: Louis-Philippe-Joseph Girod de Vienney, Baron de Trémont, *Notice inédite sur Mad.e la Marq.se de Montgeroult, professeur=pianiste au Conservatoire a sa Création (amie de M.de de Staël),* Collection de lettres autographes de personnes célèbres de XVIIIe et XIXe siècles, Paris 1852, BNF, Département des manuscrits, FR 12759.

Trémont Cand: Louis-Philippe-Joseph Girod de Vienney, Baron de Trémont, *Notice biographique sur Mad.lle Julie Candeille (depuis M.de Simons et M.de Périé) de la Comédie Française. Auteur dramatique et e Romans. Compositeur, &c. Avec une notice inédite et un portrait*. Collection de lettres autographes de personnes célèbres de XVIIIe et XIXe siècles, 1852, BNF Département des manuscrits, Signatur FR 12757.

Trepagne de Menerville: René Trepagne de Menerville, *Les Amusemens de Monsigneur Le Duc de Bretagne, Dauphin. Avec le discours sur sa Mort, et autres petites pieces*, Paris 1712.

Türk: Daniel Gottlob Türk, *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig-Halle 1789, R Kassel-Basel-London-New York-Prag 1997.

Ullrich KR: Hermann Ullrich, Maria Theresia Paradis' Kunstreise, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 1962, S. 11–26.

Ullrich London: Hermann Ullrich, Maria Theresia Paradis in London, in: *Music and Letters* 1962, S. 16–24.

Ullrich Mes: Hermann Ullrich, Maria Theresia Paradis und Dr. Franz Anton Mesmer, in: *Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien*, Wien 1962, S. 149–188.

Ullrich MP: Hermann Ullrich, Maria Theresia Paradis als Musikpädagogin, in: *Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs* 1960, S. 9–15.

Ullrich MS: Hermann Ullrich, Die erste öffentliche Musikschule der Maria Theresia Paradis in Wien 1808–1824. I: Schulgründung, Schulkonzerte und Mitwirkende, in: *Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs* 1962, S. 187–191.

Ullrich MuS: Hermann Ullrich, Die erste öffentliche Musikschule der Maria Theresia Paradis. II: Die Programme der Schulkonzerte 1809–1824, in: *Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs* 1963, S. 56–62.

Ullrich Reise: Hermann Ullrich, Maria Theresia Paradis große Kunstreise: Voraussetzungen und Motive, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 1960, S. 470–480.

Ullrich Stamm: Hermann Ullrich, Das Stammbuch der blinden Musikerin Maria Theresia von Paradis, in: *Bonner Geschichtsblätter* 1961, S. 340–384.

Unger: Max Unger, *Muzio Clementis Leben*, Langensalza 1914, R New York 1971.

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

Unseld AP: Melanie Unseld, „Studiren [...] und Metier davon zu machen". Mozarts Schülerinnen Josepha Auernhammer und Babette Ployer, in: *Ostleitner/Dorffner*, S. 41–52.

Vapereau: Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris 1876.

Varhagen von Ense: *Tagebücher von Karl August Varnhagen von Ense*, Bd. 14, Hamburg 1870.

Vevey: François Pierre de Vevey, Manuel des orfèvres de Suisse romande: biographies, poinçons, œuvres, Genf u. a. 1985, in: *ABF*.

Viano: Richard J. Viano, By Invitation only. Private concerts in France during the second half of the eighteenth century, in: *RMFC* 1991/1992, S. 131–162.

Vigée-Lebrun: Die Erinnerungen der Malerin Vigée=Lebrun, dt. Übers. v. Martha Behrend, Bd. 1, Weimar 1912.

Vilcosqui: Marcel Jean Vilcosqui, *La femme dans la musique française sous l'Ancien Régime*, Paris 2001.

Viotta: Henri Anastase Viotta, Lexicon der toonkunst, 3 Bde., Amsterdam 1881–1885, in: *BAB*.

VLB: Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat.

Wagener: Heinz Wagener, Artikel Maria Antonia Nikolay, in: *Kämper*, S. 145–146.

Wallon: Simone Wallon, Les testaments d'Élisabeth Jacquet de la Guerre, in: *RM* 1957, S. 206–214.

Walther: Johann Gottlieb Walther, *Musikalsches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, R Kassel-Basel 1953.

WAMZ: Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

Wanecek: Ottokar Wanecek, Das Testament der Maria Theresia von Paradis und ihr Haupterbe, in: *Der Blindenfreund* 1956, S. 172–178.

Wegweiser: [Anonym], Vermehrter, und nun zum drittenmal in Druck beförderter kurtzer, jedoch gründlicher Wegweiser, vermittelst welches man nicht nur allein aus dem Grund die Kunst, die Orgel recht zu schlagen, sowol was den General-Bass, als auch was zu dem Gregorianischen Choral=Gesang erfordert wird, erlernen, und durch fleissiges üben zur Vollkommenheit bringen: sondern auch Weiland Herrn Giacomo Carissimi Sing=Kunst, und leichte

Grund=Regeln, vermittelst welcher man die Jugend ohne grosse Mühe in der Music perfectioniren kann, zu finden seyn, Augsburg [3]*1696.*

Weyermann: Albrecht Weyermann, Neue historisch-biographisch-artistische Nachrichten von Gelehrten und Künstlern auch alten und neuen adelichen und bürgerlichen Familien aus der vormaligen Reichsstadt Ulm, Ulm 1829, in: *DBA*.

Whistling/Hofmeister: Carl Whistling, Friedrich Hofmeister, *Handbuch der musikalischen Literatur*, Leipzig 1818–1827, R New York-London 1975.

Wiedeburg: Michael Johann Friedrich Wiedeburg, *Der sich selbst informierende Clavierspieler, oder deutlicher und leichter Unterricht zur Selbstinformation im Clavierspielen,* Halle-Leipzig 1765.

Wiesbauer: Gerda Wiesbauer, Eine vielseitige Künstlerin der Wiener Klassik. Nannette Streicher und ihr Umfeld, in: *Ostleitner/Dorffner*, S. 63–71.

Wurzbach: Constant von Wurzbach*, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich: enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben,* 60 Bde.*,* Wien 1856-1891.

Zingel: Hans Joachim Zingel*, Harfe und Harfenspiel vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts,* Halle 1932.

Zulauf: Max Zulauf*, Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528–1798,* Bern-Leipzig 1934.

Zweig: Stefan Zweig, Die Heilung durch den Geist. Mesmer – Mary Baker-Eddy—Freud, Frankfurt/Main 1952, Bern-Leipzig 1934.

Personenverzeichnis

Das Verzeichnis listet alle Personen des Haupttextes auf. Nicht aufgenommen wurden Mitglieder königlicher Familien und Personen, die ausschließlich im biographischen Anhang erscheinen. Autoren sind genannt, wenn ihre Schriften vor 1815 verfasst wurden.

Adam, Louis 149–150, 154, 345
Adlung, Jacob 258
Adorn, S. *Siehe* Haensel
Albergandi, Gräfin 245
Andrée, Clementine 273–274, 288, 310, 315, 319, 429
Andrien, J. F. 271
Andry, Marie 54
Ange, Mlle 113
Ansault, Marie Anne 54, 56, 442
Antretter, Johann Ernst Edler v. 308
Antretter, Maria Anna Elisabeth v. 308, 311–312, 315
Appia, Charles 221–222, 429–430
Appia, Henriette 203, 216, 221–224, 429–430, 456
Arnim, Achim v. 248, 353–354, 470–471
Arnstein, Fanny 335–336
Arnstein, Nathan 336
Artois, Gräfin 73, 460
Ascher, Sophie 343, 348
Atterbom, Per Daniel Amadeus 351–352
Auber, Daniel François Esprit 191, 435, 444
Aubigny v. Engelbrunner, Nina d' 13, 18, 240, 250, 258, 261–262, 264–265, 267–268, 270, 288, 309–310, 314–315, 317, 319–320, 345, 353, 364, 431–432
Auenbrugger, Katharina u. Marianna 259
Auffdiener, C. *Siehe* Wuiet
Auffdiener, Colonel 117, 481
August, Herzog v. Sachsen-Gotha u. Altenburg 296, 351, 373
Aurnhammer, Josepha v. 301, 319, 328–330, 334, 350, 432–433
Bach, Carl Philipp Emanuel 174, 209, 241, 344, 478
Bach, Johann Christian 109
Bach, Johann Christoph Friedrich 265
Bach, Johann Sebastian 226, 243, 248, 253, 280, 317, 464, 471
Bachmann, Carl Ludwig 244
Bachmann, Charlotte Wilhelmine Karoline 226, 243, 244, 251, 255, 286, 318
Bachofen, Johann Kaspar 202
Baecker, Casimir 37, 143, 145–148, 449
Baillot, Auguste 193
Baillot, Pierre-Marie François de Sales 191, 435, 461
Balbastre, Claude-Bénigne 178
Baldinger, Friderika 235
Barisani, Joseph u. Maria Theresia 309
Barrière, Jean 40
Basedow, Johann Bernhard 233, 255, 260, 304
Bassi, Catherine u. Gaëtan 201
Bauer, Catharina 299
Bawr, Alexandrine-Sophie Goury de Champgrand de 116
Bayon, Marie-Emmanuelle 53, 74, 109–111, 139–140, 167–170, 172, 357, 364, 433
Beaumarchais, Pierre Augustin Caran de 116, 481
Beauregard, Herr 202
Beauvallon, Mme 74, 76, 434
Bedaulx, M^r^ 212
Beethoven Ludwig v. 283
Beethoven, Ludwig v. 190–191, 209, 226, 230, 257, 259, 281, 291, 306, 317, 335–336, 343, 370, 432, 434–435, 440, 455, 463, 465, 477

Belmans, Anna 229
Bemetzrieder, Anton 85, 110, 112, 125, 133, 135, 153, 168, 170, 172, 313
Benaut, Mlle 86
Berlinghof, D^lle^ 294
Bernhardi, Elisabeth Eleonore 235
Bertaud, Mlle 74, 77, 434
Berthau *Siehe* Bertaud
Berthau, M^r^ 88–89
Berthaud *Siehe* Bertaud
Berthe *Siehe* Bierthe
Bertini, Benoît-Auguste 159
Bessenig, J. *Siehe* Aurnhammer
Bessenig, Johann 329, 432
Bibra, Maria Freiin v. 343
Bierthe, Mme 77–78
Bigot de Morogues, Marie 148, 161, 189–190, 192–193, 262, 326, 363, 434–435
Bigot de Morogues, Paul 190–191, 434–435
Bitzenberg, Mme 327–328, 435
Blahetka, Joseph 336
Blahetka, Leopoldine 336
Blanc, Hubert Le 47–48, 439
Blanchet, E.-A. *Siehe* Couperin
Blanchet, Etienne 42, 59, 82, 101–102, 104, 441
Blondel, Mlle 75, 83, 85, 435
Blumenthal, Josef v. 340
Boccherini, Luigi 186, 448
Boëly, Alexandre-Pierre-François 178–179, 193
Böhm, Prof. 282
Bohrer, Anton u. Max 294
Boieldieu, François-Adrien 179
Boissière, Jacqueline 94
Bongard, Louise 54, 55
Bongard, Simon 54, 55
Bonstetten, Familie 215
Boscalle, Ernestine u. Marie de 342
Boucon, Anne-Jeanne 40–41, 67
Boucon, Etienne 40
Bouvet *Siehe* Mézangère
Brandes, Ernst 260
Brasseur, Romain de 108
Braun, Freiherr v. 283, 329, 387
Brillon de Jouy, Anne Louise Boyvin d'Hardancourt 109
Brodman, Joseph 342, 344
Broes, Elisabeth Jeanne 225–226, 228–230, 358, 436
Bur[r]y, Bernard 58–59, 442
Bürde, Jeanette Antonie 243, 286, 320, 437
Bürger, Elise 297
Burghorst, Martha 225–226, 228, 437
Burney, Charles 105–106, 111, 168–169, 171, 337–338
Bussetti, Rachela v. 343

Calloz, Marie-Louise-Adélaïde 186, 448
Campan, Mme 86, 456
Campe, Joachim Heinrich 233, 246, 304
Canabis, Pierre Jean Georges 47
Candeille, Amélie-Julie 51, 109, 183–186, 437–438
Candeille, Pierre-Joseph 183, 437
Cappes, M. A. *Siehe* Nicolay
Carante, Sieur de, gen. Carmeline 94
Carl v. Hessen Philippsthal 315
Carolath-Beuthen, Familie zu 285, 310
Catalani, Angelica 187
Certain, Marie Françoise 15, 52, 92–97, 99, 103–104, 181, 223, 357, 360, 362, 438–439
Chambge, P. du *Siehe* Duchambge
Chambonnières, Jacques Champion de 94–95, 123, 126
Chandieu, Catherine de 200, 217–218
Chauvon, François 56
Chéron, Élisabeth Sophie 15
Chéron, Mlle 75, 77, 439
Cherubini, Luigi 191, 435, 444
Cibbini, Anton 335, 439–440
Cibbini-Koželuch, Catharina 334–337, 355, 439–440
Clasing, Johann Heinrich 287, 471
Clementi, Muzio 110, 159, 174, 183, 343, 437, 439, 461
Clérambeault, Louis-Nicolas 67, 119
Cléry, Jean-Baptiste Cant-Hanet 65
Cléry, M.-E. *Siehe* Duverger
Cœdès, Mme 161–164, 440

Coignard, Marie-Anne 103
Colson, Anna Philippine Friederike u. Ernst Carl 265
Colson, Helene Lucie 265
Corbelin, François-Vinvent 141
Corrette, Michel 46
Cortaillod, Mme 204–209, 214, 441
Coste, Abbé de la 69–70
Couchet, Cembalobauerfamilie 102, 228
Couperin, Antoinette-Angélique 54
Couperin, Antoinette-Victoire 54, 61, 102
Couperin, Armand-Louis 42, 54, 59–61, 90, 106, 109, 441
Couperin, Célèste-Thérèse 54, 62–63, 104, 106, 360, 441
Couperin, Charles I 54
Couperin, Charles II 54, 56
Couperin, Élisabeth-Antoinette 42, 54–55, 59–61, 64, 75–76, 80, 82, 102, 104, 106, 108, 360, 441
Couperin, François le Grand 45–46, 50, 54, 56, 59, 64, 73, 88, 104, 106–107, 124, 128–129, 132, 134, 150, 364, 440, 442, 460
Couperin, François I. 54–55
Couperin, Gervais-François 54, 56, 63, 441
Couperin, Louis 54, 95
Couperin, Marguerite-Antoinette 15, 17, 21–22, 51, 54–58, 64, 104, 111, 357, 441
Couperin, Marguerite-Louise 54–55
Couperin, Marie-Anne 54–55
Couperin, Marie-Madeleine-(Cécile) 15, 54–55, 442
COuperin, Nicolas 54
Couppey, Félix le 179
Cramer, Carl Friedrich 109–110, 112, 117, 129, 245–246, 267, 329, 432, 438, 468, 479
Cramer, Johann Baptist 184, 191, 435, 438
Cramer, Wilhelm 71, 110, 433
Crozat, Antoine 40, 67
Czerny, Carl 209, 356
Czerny, Joseph 337
D'Anglebert, Jean Henry 17, 57–58, 64, 124, 136
D'Aquin de Châteaulyon, Pierre Louis 40–41, 51, 56, 94, 96, 439, 442
D'Aumont, Duc 67
Dalberg, Carl Theodor Freiherr v. 349, 401, 406, 409, 412–414, 422
Dandrieu, Jean-François 48, 136
Daquin, Louis-Claude 49, 97, 453
Darcis, François-Joseph 108, 116
Daube, Johann Friedrich 252, 256
Delair, Denis 49, 135
Delalande, Michel 106
Delaroche, Nicolas 184, 437
Demar, Charles Paul de 119
Demar, Theresia 141–142, 442, 459, 489
Demonsiter, Charles Albert 116, 481
Denis, Jean 127
Des Hayes, Marie-Thérèse 43
Desaubert, Marie 216, 218–219, 443
Desbordes-Valmore, Marceline 189, 444
Descarsins, Caroline u. Sophie 78, 443
Descarsins, Mlle 75–76, 79, 89, 443
Deschamps, Jeanne u. Marie Marguerite 112
Désormery, Jean-Baptiste-Léopold-Bastien 161, 440
Dessensonieres, M^r^ 113
Diderot, Angélique 85, 110, 167–170, 172–173, 364, 433
Diderot, Denis 85, 110–111, 167, 169–171, 173, 433–434
Diwald, Fanny 342, 348
Diwald, Marie 342
Dolanskaja, Franziska u. Josephine 342
Donnersberg, Baron v. 291
Donnersberg, Maria Anna Baronin v. 291–292
Donzelague, Pierre 100
Du Peyroux, Pierre-Alexandre 217
Dubois, Marie-Rose 41, 79
Dubugarre, Jean-François 137
Duchambge, Edouard u. Marie-Clémentine 188, 443
Duchambge, Pauline 187, 189, 214, 363, 443–444

Duchambge, Philibert-Auguste-Gustave-Maximilien-Désiré 188, 443–444
Dufort de la Coste, Marie-Françoise 54
Duhan, Mme 149–150, 164–165, 444–445
Dülcken, Fanny, Louise u. Violanda 294, 445
Dülcken, Johann Lodewijk 293, 445
Dülcken, Sophie 293–294, 309, 315, 318, 360, 445
Dumont, Nicolas 93, 103
Duphly, Jacques 40
Duport, Jean-Pierre 71, 110, 433
Durand, Emile 135
Durand, Louise u. Marie 92
Duras, M^r^ de 72
Dürfeld, Frau v. 338
Durheim, Carl 204
Dussek, Johann Ladislav 149–150, 153, 174, 191, 435, 444, 461
Duval, Mlle 50
Duverger, Marie-Élisabeth 65

Eberl, Anton Franz Josef 294, 341
Ebner, Anton u. Carl 342
Ebner-Eschenbach, Marie v. 333–334, 350–351, 455
Ecambourt, Mlle 84–85, 445
Ecuyeurs, Mlles 67
Ehrmann, Marianne 237, 254, 264
Elouis, Joseph 203
Engelbrunner, Johann Conrad 315, 431
Engelbrunner, N. *Siehe* Aubigny, N. d'
Engelhard, Julie v. 338
Erard, Sébastien 109, 140, 144, 295, 373, 476
Eskeles, Bernhard u. Cäcilie v. 335
Eskeles, Dionis v. 336
Eskeles, Marie (Marianne) v. 335–336
Ewald, Johann Ludwig 254
Eymar, Ange Marie 174–175, 177, 461

Fasch, Karl Friedrich Christian 242, 244
Fénelon, François de Salignac de la Mothe 29–33, 43, 233, 359
Ferière, Marquis de 95
Ferrari, Tonina 343
Fétis, François-Joseph 53, 61, 81, 117, 139, 142, 147, 161, 166, 174, 186, 188, 433–436, 438–440, 442, 444–446, 448–449, 451, 454–455, 458, 460–461, 464–465, 468, 472, 476, 479, 481
Fischer (-Vernier), Josepha 339, 445–446
Fischer, Michael Gotthart 277
Fitzgerald, Edward 37
Fitzgerald, Lady (Nancy Syms) 37
Flad[t], Josephine v. 280–281, 286, 446
Fleury, Nicolas 48, 112
Fontaine, Jean de la 93–95
Forqueray, Antoine 41–42, 45
Forqueray, H.-A. *Siehe* Houssu
Forqueray, Jean-Baptiste 40
Forqueray, Jean-Baptiste-Antoine 41
Forqueray, M.-R. *Siehe* Dubois
Francke, August Hermann 30, 233
Franklin, Benjamin 109
Fray *Siehe* Frey
Freudenberg, Antoinette Philippine Luise 271–274, 315, 324, 361, 446–447
Frey, Hélène-Narcisse 54–55, 62–63, 441
Frey, Louis-Maximilien 55
Frieberth, Karl 321, 447, 467
Frieberth, Therese 320–322, 337, 447
Friedel, Adriana Henrika Franziska 269–270, 309, 317, 320, 447
Friedel, Johann Friedrich 269, 447
Fries, Sophie u. Victoria v. 338
Friseri, M^r^ 71–72, 110, 433
Füglein, D^lle^ 281
Fusil, Louise 183
Fuss, Janos 347

Gaiffre *Siehe* Goepfert
Gail, Jean-Baptiste 186, 448
Gail, Sophie 51, 186–187, 363, 448
Gaillarbois, Anne de 93, 438
Gange, Marquise de 73, 460
Gänsbacher, Johann 329, 345, 468
Garre, Claude-François 186, 448
Garre, S. *Siehe* Gail

Garsault, François-Alexandre-Pierre de 46, 105, 107
Gatterer Engelhard, Philippine 242
Gaultier, André-Marie 177, 461
Geißler, Johann Baptist 353
Genlis, Charles Brillart de 36, 449
Genlis, Stéphanie-Félicité du Crest de 36, 38–39, 68–69, 71–72, 86, 104, 110, 117, 119, 121, 126, 140–147, 162, 167, 182, 186, 295, 433–434, 449, 459, 472
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm v. 241
Gervais, Laurent 48
Gleim, Betty 234–235, 240–241
Gleiniger, Theophile Gottlieb 210
Gobert, Louis-Geneviève-Jules 113, 179
Goepf(f)ert, Georg Adam 120, 140
Goërmans, J.-Th. *Siehe* Saint-Aubin
Goërmans, Jacques 101
Goërmans, Jean 68, 80, 89, 101, 104, 449, 472
Goërmans, Mme 75, 77, 80, 89–90, 101, 104, 449–450, 472
Goethe, Johann Wolfgang v. 253, 463
Gollenhofer, Georg 284, 387, 464
Gossec, François-Joseph 50, 68, 113
Gossec, Mme 50, 69, 80
Gougelet, Mme 53, 134, 137–139, 365, 450
Gougelet, Pierre Marie 53, 450
Goujon, M^r^ 80
Grammont, Mme *Siehe* Renaud d'Allen
Grammont, M^r^ 166, 472
Grave, Abbé 67
Grétry, André-Ernest-Modeste 114–117, 159, 442–443, 461, 481
Grétry, Lucile 114
Greuze, Jean Baptiste 116, 481
Griesinger, Georg August 293
Grimm, Friedrich Melchior 90, 169, 173, 300
Grimm, Jakob u. Wilhelm 236, 338, 470
Grund, Ch. *Siehe* Sengstack[e]
Grund, Christian Peter Paul 295, 450
Grund, Elisabeth 295, 450–451
Grund, Georg Friedrich 304
Grund, Wilhelm 287, 471
Guérin, Blaise 56
Guérin, Marie 54, 56
Guerre, Marin de la 55, 80, 96–97, 453
Guise, Mlle de 66, 453
Güthe, Hofrätin 240
Guthmann, Friedrich 238, 263, 266, 268, 345
Guyot, Mlle 44, 67

Haensel, Christian 203, 214, 221, 223, 451–452
Haensel, Mlle 203, 214, 222–223, 451
Haensel, Suzanne 203, 214, 222, 451–452
Hagen, Elizabeth Joanetta Catherine u. Peter Albrecht v. 229
Hahn, Georg Joachim 251
Händel, Georg Friedrich 317, 422, 471
Hanke, Carl 319
Hänselt, A. *Siehe* Henselt
Hardel, M^r^ 94
Hartmann, Ferdinand 352, 369, 371
Hartogh, Johannes 228
Hartung, Philipp Christoph 251, 253, 260
Hasse, Hr 277
Häßler, Johann Wilhelm 277, 280, 329, 387–428, 452
Häßler, Sophia 277–278, 286–288, 309, 315, 318–319, 338, 349–350, 355, 387–428, 452
Hau[l]teterre, Elisabeth de 79, 452–453
Haydn, Joseph 190, 248, 258, 353, 434
Hehlen, J. L. *Siehe* Hellen
Hellen, Johann Ludwig 210
Helmode, Jean-Christian 214, 223
Henry, Louise 203
Henry, M.-M.-Cl. *Siehe* Leduc
Henry, M^r^ 81, 457
Hensel, Johann Daniel 236
Henselt, Adolph 280–281, 446
Hérold, Franz Joseph (François Joseph) 149
Herz, Henri 159, 179
Herz, Henriette 238–239, 449
Hiller, Johann Adam 192, 240, 401, 404
Himmel, Friedrich Heinrich 343, 386

His, Charles-Hyacinte 179, 181, 461
Hitzelberger, Sabine 242
Hochbrucker, Familie 140
Holst, Amalia 234–235
Horstig, Carl Gottlieb 263–264, 266–267, 345, 431
Horstig, Eduard 265, 431
Horstig, Susette 264, 431
Hotteterre, E. *Siehe* Haulteterre
Houssu, Antoine 42
Houssu, Henriette-Angélique 42, 45, 82
Howard, Hans, Johannes u. Joseph 210
Huber, Franz Xaver 303, 479
Huber, Mme *Siehe* Bitzenberg
Huber, W. *Siehe* Willmann
Hüllmandel, Nicolas-Joseph 174, 437, 461
Hutin, Mme 160, 453

Itzig, Daniel 335
Jackl, Babet 343
Jacquet de la Guerre, Élisabeth-Claude 15, 49, 52, 64, 66–67, 74, 76, 79, 92, 96–99, 101, 104, 107, 111–112, 181, 223, 357, 360, 362, 453–454
Jacquet, Anne 66, 453
Jacquet, Claude 96, 101, 453
Jadin, Hyacinthe 179
Jadin, Louis F. 343
Jarnovitz, Giovanni Marne 71, 110, 433

Kalkbrenner, Christian 294
Kalkbrenner, Friedrich 149, 159
Kant, Immanuel 256, 263
Kanzler, J. *Siehe* Flad
Karr, Mlle 75–76, 89, 454
Karwinsky v. Karwin, M. A. *Siehe* Donnersberg
Kellner, David 271, 446–447
Keresztury, Antoinette u. Henriette 343
Kiel, S. *Siehe* Häßler
Kiéné, Joseph 189, 434
Kiéné, M. *Siehe* Bigot de Morogues
Kirnberger, Johann Philipp 262
Kissow, Elisabeth v. 293
Kluntz, Barbara 320, 322–325, 360, 454
Knigge, Adolph Freiherr v. 252, 256, 259–260, 352
Koch, Heinrich Christoph 289
Koželuch, C. *Siehe* Cibbini- Koželuch
Koželuch, Leopold Anton 304, 334–335, 344, 439, 467
Krähmer, Caroline 330–334, 350, 454–455
Krähmer, Johann Ernst 331, 454
Krause, Johann Wilhelm 277
Kreß, L. *Siehe* Müller
Krufft, Justine, Katharina u. Maria v. 342
Kuenburg, Graf 309
Kupelwieser, Elisabeth 342
Kurland, Herzogin v. 280, 420
Kurzbeck, Magdalena Edle v. 258

La Pierre, Mlle 123–127
La Tour du Pin, Mme de 72
La Tour, Maurice Quentin de 41
Laag, Heinrich 314
Laborde, Jean-Benjamin 47, 105, 107
Lachnith, Ludwig Wenzel 149, 154
Lacour, Mlle 75, 455
Ladurner, Ignace-Antoine-François-Xavier 178–179
Lafond, Mlle 75, 79, 455
Lafont, Charles–Philippe 185, 438
Lairet, Mlle 75, 80, 455–456
Lairet, M^r^ 80, 456
Lambert, Anne Thérèse de Marguenat de Courcelles, Marquise de 29, 44
Langenburg, Fürst v. 239
Langhedul, Mathis 106
Latour, Mme 204–205, 209, 214, 456
Lauda, Therese 343, 348
Laval, Mme 86, 456
Le Comte, Caroline-Justine 215, 429, 456–457
Le Comte, Claude 215, 429
Le Comte, H. *Siehe* Appia
Le Comte, Ignace 215, 221, 429, 456
Le Fèvre, M^r^ 121
Le Gallois, Jean-Léonor 126
Le Grand, Mlle *Siehe* Gougelet
Le Maire, Alfred 147

Le Maistre, Chevalier Gilles 95
Le Noble, Mlle 123–124
Le Prince de Beaumont, Jeanne-Marie 34
Le Tellier, Mlle 79, 457, 470
Leber, Stadtamtmann 287
Lebrun, S. *Siehe* Dülcken
Lechantre, Mlle 357
Lechantre, Mlle *Siehe* Cœdès
Leduc, Marie-Madeleine-Claude 75, 77, 79–81, 88–89, 457
Leduc, Pierre 81, 457
Lesne, Mlle 165–166, 458
Levèsque, E. *Siehe* Haulteterre
Levy, Sarah 336
Leyer, Catherine 189, 434
Liebert, Regina Barbara, Freiin von Liebenhofen 291
Liszt, Franz 203
Lodron, Aloysia u. Maria Antonia 308, 311, 318
Lodron, Ernst Maria Joseph Nepomuk 308, 318
Louis, M.-E. *Siehe* Bayon
Louis, Marie-Hélène-Victoire 111, 433
Louis, Mme 74, 458
Louis, Ph. 53
Louis, Victor 53, 110–111, 169, 433
Loulié, Etienne 132
Lowestine de Bacelaw, Marquis de 37
Lowestine, Caroline de 37
Lully, Jean-Baptiste 92–95, 99, 439

Macque, Philippe 102
Maes, Mlle 67
Mahler, Emma v. 342
Maintenon, Mme 31, 37, 67
Mangot, M.-L. *Siehe* Rameau
Mannes, Johann Wilhelm 286
Mara, Gertrude Elisabeth 240, 299, 301
Marchand, Louis 52, 95
Marius, Jean 95, 103
Marpurg, Friedrich Wilhelm 225, 251, 254, 258–259, 263, 437
Mars, Charles Paul de 459
Mars, Hélène-Louise de 117, 121–122, 442, 458–459
Mars, Jean Odéo de 64, 102, 122, 458
Mars, Marie-Françoise de 117–122, 126, 357, 449, 458–459
Martines, Antonia 338
Martines, Marianna 13, 337–338
Massa, Giacinto 222, 429
Masson, Juste Frédérick 215
Masson, Nannette 223
Mathes, Nanette, geb. Schönfeld 342
Mattheson, Johann 250–251, 255, 258, 269, 273, 312, 354–355
Mayr v. Mayrn, Familie 308
Meister, Jacques Henry 172
Mendelssohn-Bartholdy, Fanny 192, 336
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 192, 193, 262, 435
Mengozzi, Bernardo 186, 448
Mercier, Louis-Sébastien 63, 82, 84–85, 91
Merelle, Mlle 141–142, 459–460
Mersenne, Marin 104
Mesmer, Anton 339, 467
Messerschmidt, Frl 415
Metastasio, Pietro 339
Meyer, Philippe-Jacques 140
Mézangère, Anne-Élisabeth de La 73–74, 460
Mézangère, Marquis de La 73, 460
Michaelis, C. Fr. 237
Michel, Marie-Thérèse-Isabelle 56
Milchmeyer, Peter Johann 205–209, 257, 274
Milder, J. A. *Siehe* Bürde
Milder-Hauptmann, Anna Pauline 243, 436
Miremont, Anne d'Aubourg de la Bove 34
Miroir l'aîné 80, 88, 460–461
Miroir le jeune u. le cadet 80, 460
Miroir, Mme 75–76, 80, 88–89, 460–461
Molière, Jean-Baptiste Poquelin 26–27
Mölk, Anna Barbara v. 308, 311–312, 314–315, 318
Mölk, Franz Felix Anton v. 308, 311
Moll, Hr v. 319
Mollier, Louis de 66
Mondonville, A.-J. de *Siehe* Boucon

Mondonville, Jean-Joseph Cassanéa de 40, 109
Montéclair, Michel Pinolet 55
Montet, P. du *Siehe* Duchambge
Montgeroult, Hélène de 72, 116, 150–160, 162, 165–166, 174–181, 183, 191, 363, 365, 435, 461–462
Monville, M^{r} de 68
Moreau, Jean-Baptiste 55
Moscheles, Ignace 159, 294
Mozart, Leopold 82, 252, 259, 299–302, 307, 309, 312–314, 316–318, 462
Mozart, Maria Anna (Nannerl) 286, 299–305, 307–320, 330, 462, 467
Mozart, Wolfgang Amadeus 82, 191, 205, 208–209, 248, 258, 274, 290–291, 293, 300–301, 303–304, 306, 309, 313–314, 317, 319, 326, 328–330, 336–337, 344, 386, 406, 432, 435, 456, 462–463, 478–479
Mozin, Benoit-François 179
Mrasek, A. *Siehe* Wolf
Müller, Adolf Wilhelm 304, 463
Müller, Elise 13, 15–16, 276, 287, 301, 304–307, 309, 315–317, 320, 338, 355, 360, 364, 463–464
Müller, Karl Friedrich 243
Müller, Luise 243, 464
Müller, Wilhelm Christian 304, 463
Müllner-Gollenhofer, Josepha 280, 282–283, 286, 309–310, 315, 319–320, 334, 337, 341, 349, 352–353, 364, 375–387, 464, 465
Mulot, Mlle 114
Musnier, Barbe 56
Mylich, Gottfried Heinrich 257, 267–268

Nadermann, François Joseph 294, 480
Nadermann, Henri u. Pierre-Joseph 140
Nadermann, Jean-Henri 140, 373, 442
Nägeli, Hans Georg 240
Navoigile, Mlle 143, 146
Nehrlich, Rosine 277, 287–288, 424, 452
Nemeitz, Joachim Christoph 67, 98, 454
Neufville, Louise Charlotte de, geb. Ritter 230
Neukomm, Sigismund 187, 448
Neuss, Friederica Barbara 292
Nicodami, François 179
Nicolay, Friedrich Christian 278, 465
Nicolay, Maria Antonia 277–278, 288, 309, 315, 338, 465
Nicoli, Antoine 201
Noblet, Mlle 75, 77, 88–89, 465–466
Nonot, Joseph 153, 346
Nyert, Pierre de 93, 439

Oberkirch, Henriette d' 38, 438, 449
Offhuis, Mlle *Siehe* Bierthe
Offroy, Mlle 75, 77, 80–81, 90, 466
Offroy, M^{r} 80–81, 90, 466
Olivier, Mlle 75, 77, 466
Olivier, M^{r} 77
Osfroy *Siehe* Offroy
Oves, Mme 74, 466

Paradis, Maria Theresia 13, 15–17, 277, 283, 287, 306, 336, 339–348, 354–355, 360, 364, 366, 467–468
Paris, Claude 81
Paris, Henriette 341, 343
Paris, Mme de 76, 79, 81, 468
Paris, M^{r} de 81, 468
Pascal, Ernestine v. 343
Pellegrini, Ferdinando 121
Perne, François Louis 187, 448
Perrier, Mlle 219, 478
Perth, Mathias 343
Pestalozzi, Johann Heinrich 240
Petit, Camille 179
Pfannenschmidt, Simon 199
Pfeffel, Gottlieb Konrad 339, 467
Philidor, Anne Danican 65
Philidor, Danican 121
Picon, François de 42, 45
Pieters, Hans 228
Pinel, Hr 277
Plante, Mme de 44
Pleyel, Ignace 149–150, 153, 209, 343
Poirier, Mlle 76, 89, 468
Pottrie, Mme Duval de la 218

Pottrie, M^r de la 217–218
Poulain de la Barre, François 27–29
Pouplinière, Alexandre Jean Joseph Le Riche de La 50, 67–70, 107, 120, 449, 472
Pourvoyeur, Mlle 76, 468
Pradher, Louis-Barthélemy 178–179
Prince, M^r le 44
Proksch, Joseph 348

Quantz, Johann Joachim 251, 254–255, 258

Raimond, Mme 76, 79, 88–90, 469
Rameau, Jean-Philippe 29, 40, 43, 67, 82, 121, 127, 129, 133, 138, 150, 364
Rameau, Marie-Louise 40, 43, 67, 80
Rasumovskij, Andrej K. 190, 434
Raumer, Karl v. 248
Ravissa, François 216
Ravissa, Frédérique-Elise 215, 470
Ravissa, Genovieffa 65, 76–79, 88–89, 183, 198, 200, 210–224, 227, 362, 364, 469–470
Ravissa, Margarita, Maria Francesca Margarita u. Maria Margarita Clotilda 214
Rebours, Mlle 74, 79, 457, 470
Redon, Claude 126
Reichardt, Johann Friedrich 37, 326, 335–336, 339, 435, 465, 470
Reichardt, Juliane, geb. Benda 247, 470
Reichardt, Louise 13, 16–17, 226–227, 230, 246–249, 251–252, 255, 257, 264, 270, 277, 286, 297, 305, 307, 309–310, 314, 316–317, 319–320, 338, 352–353, 355, 359–360, 364, 470–471
Reijnders, Hendrik u. Maria 229
Renaud d'Allen, Mlle 149, 165, 471–472
Rey, Jean-Baptist 178
Rey, Louise 178
Richelieu, Mme de 72
Riedinger, Johann 340, 354, 467
Riedl, Th. *Siehe* Frieberth
Rippert, Jean-Jacques 93
Roche, Sophie de la 339
Rochechouart, Mme u. M^r de 72, 174, 461
Rochlitz, Friedrich 296, 372
Rodolphe, Jean-Joseph 161, 440
Rodoni, Jean 221
Rosellen, Henri 179
Rosetti, Anton 245, 474, 479
Rostang, Mme la Comtesse de 139
Rouault, Charles-Joachim, Comte de 108
Rousseau, Jean-Jacques 33–35, 37, 44, 182, 198, 217, 240, 359
Roussel, Mme 76, 79, 472
Ruckers, Cembalobauerfamilie 93, 101–103, 119, 228, 362
Ruffière, Germain 92
Rumbeck, Gräfin 313

Saint Saire, M^r de 73
Saint-Aubin, Jeanne-Thérèse Roube de 50, 68–69, 104, 120, 449–450
Saint-Aubin, Joseph-Antoine Roube de 50, 68–69, 472
Saint-Lambert, M^r de 49, 123–124, 127, 129, 131–132, 136, 165–166, 364
Saint-Laurent, C.-J. de *Siehe* Le Comte
Saint-Marcel, Mlle de 76, 79, 81, 88–89, 91, 472–473
Saint-Marcel, M^r de 81, 472–473
Salieri, Antonio 190, 467
Sarrette, Bernard 114, 178
Sauvigny, M^r de 71
Schachner, Rudolf 280
Schad[en], Nanette v. 13, 280–282, 286, 291, 315, 473–474
Schaumburg-Lippe, Caroline v. 264–265
Schaumburg-Lippe, Wilhelmine v. 264–265, 364
Scheidler, D. *Siehe* Spohr
Scherer, Familie 202
Schleicher, C. *Siehe* Krähmer
Schleicher, Franz Josef 331, 454
Schmeling, G. *Siehe* Mara
Schmidlin, Johannes 202
Schobert, Johann 168, 183, 437
Schönfeld, Johann Ferdinand von 327, 338, 342
Schonz, Karoline 283, 341

Schopenhauer, Johanna 237–239
Schröter, Corona 240
Schubarth, Christian Friedrich Daniel 281, 474
Schubert, Franz 190, 341, 347, 432
Schudrof, Frl 277
Schumann, Clara 19, 335
Schumann, Robert 335, 440
Schupp, Alexander, Elise Margarit, Amalie u. Anna 343
Schuster, Joseph 343, 347, 384
Sechter, Simon 283
Seidler, Louise 298, 480
Sengstack[e], Christiane 301, 307, 316, 464, 471, 474–475
Sengstack[e], Georg Friedrich 304, 474
Senovert, Hilaire-Henri Perié de 186, 437–438
Sévery, Angletine-Livie-Wilhelmine Charrière de 200, 212, 217, 227, 364, 470
Sévery, Familie Charrière de 210, 216–218
Sévery, Salomon de Charrière de 216–217
Sillem, Fr 286, 471
Simon, Mlle 76, 83–85, 475
Simon, Simon 73, 460
Simons, Jean 184, 437
Simons-Candeille, J. *Siehe* Candeille
Siret, Nicolas 56, 127
Soldt, Susanne v. 228
Sonnleithner, Leopold v. 341, 353
Sor, Ferdinand 185, 438
Soulas, Auguste-Pierre-Marie 62
Spangler, Magdalena 321–322, 447
Speer, Daniel 274, 324
Speissegger, Alexandre 198–199
Spohr, Dorette 280, 284–286, 309–310, 312, 315, 475–476
Spohr, Louis 257, 282, 284–285, 305, 445, 474–476
Sprinz, Nanette 341, 343
St. Lubin, Leon de 282
Steibelt, Daniel 159, 209
Stein, Johann Andreas 259, 290, 476
Stein-Streicher , Nannette 101, 259, 290–293, 302, 474, 476–477
Sterkel, Franz Xaver 281, 474, 476
Stetter, Henriette u. Luise 342
Stöwe, Ch. W. K. *Siehe* Bachmann
Streicher, Andreas 292, 476
Streicher, Nannette *Siehe* Stein-Streicher
Sweelinck, Jan Pieterszoon 228

Tapray, Jean-François 115
Taskin, Henri Joseph 62, 441
Taskin, Pascal 42, 61, 101–102, 107
Thiéme, Frédéric 153
Thomasset des Granges, Charlotte 200
Thomelin, Louis Jacques 112
Thourin, Adèle 150
Titon du Tillet, Edouard 44, 52, 95, 103, 439, 442, 454
Tombo, August 297, 375
Trattner, Fr v. 313
Trémont, Louis-Philippe-Joseph Girod de Vienney 158–159, 177, 179–180, 462
Trenk, Freiin v. 343
Trepagne de Menerville, René 96, 454
Türk, Daniel Gottlob 209, 241, 253, 260, 274, 317

Uffenbach, Johann Fr. v. 66, 313
Ulmenstein, Christian (Valentin) Ulrich v. 265

Valence-Timbrune, Pulchérie de 37
Van den Bergh, Gertrude 14, 226–228, 230, 358, 477
Vandeul, A. de *Siehe* Diderot
Varnhagen v. Ense, Karl August 352, 480
Venier, H.-L. *Siehe* Mars
Venier, Jean-Baptiste 122, 458
Vignola, G. *Siehe* Ravissa
Vignola, Gioanni 214, 469
Viguerie, Bernard 153
Villersi, Mlle 309, 315, 318
Viotti, Giovanni Battista 72, 174, 185, 438, 461
Virion, Mlle 76, 89, 478
Vogler, Abbé 316, 400, 446, 467

Volland, Sophie 167, 171
Vollon d'Allaman, Marie Catherine 219, 478
Voyer, Mme de 120
Vuiet, C. *Siehe* Wuiet

Wagner, G. 288
Wagner, Marie 342
Wagner, Regina 308, 312
Wassenaer, Marie Cornélie v. 226
Weiss, Johann Kaspar 203
Westenholz, Carl August Friedrich 245, 478
Westenholz, Sophie 245–246, 253, 262, 316, 319, 478–479
Weyrother, Gottlieb Edler v. 308
Wiedeburg, Michael Johann Friedrich 257, 268
Willmann, Ignaz 303, 479
Willmann, Johanna Magdalena u. Maximilian Friedrich Ludwig 303, 479
Willmann, Walburga 301, 303–304, 320, 479–480
Wimpffen, Marie v. *Siehe* Eskeles, M.
Winckel, Therese aus dem 227, 295–299, 305, 307, 309, 312–313, 315, 318–319, 349, 351–352, 355, 369–375, 480
Winkler, Karl Gottfried Theodor 297–298
Wolf, Alois Joseph Anton Balthasar 328, 480
Wolf, Anna 327–328, 330, 480–481
Wolf, Ernst Wilhelm 245
Wolff, Jeanne Eleonore 272, 447
Worzischek, Johann Hugo 342
Wuiet, Caroline 116–117, 481
Wulff, Zippora 335
Wylep, Carel Joachim 225, 436
Wylep-Broes, E. J. *Siehe* Broes

Zenti, Girolamo 105
Zezi, Barbara 309, 315–316
Zimmermann, Pierre-Joseph-Guillaume 121, 159
Zimmermann, Therese 342
Zumpe, Johann Christoph 290