

**Schriftenreihe des  
Sophie Drinker Instituts**

**Herausgegeben von Freia Hoffmann**

**Band 12**

Annkatrin Babbe und Volker Timmermann

**Musikerinnen und ihre Netzwerke  
im 19. Jahrhundert**



BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Gefördert von der Sophie Drinker Stiftung

Oldenburg, 2016

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag  
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg  
Postfach 2541  
26015 Oldenburg  
E-Mail: [bisverlag@uni-oldenburg.de](mailto:bisverlag@uni-oldenburg.de)  
Internet: [www.bis-verlag.de](http://www.bis-verlag.de)

ISBN 978-3-8142-2338-4

## **Inhalt**

|   |     |
|---|-----|
| <i>Annkatrin Babbe und Volker Timmermann</i>  |     |
| Vorwort   | 7   |
| <i>Karl Traugott Goldbach</i>   |     |
| Instrumentalistinnen im Londoner Kammermusik-Netzwerk 1857.<br>Eine Explorationsstudie zum Einsatz der Sozialen Netzwerkanalyse<br>in der historischen Musikwissenschaft  | 13  |
| <i>Claudia Schweitzer</i>   |     |
| Überlegungen zur Entstehung und Bedeutung des französischen Musiksalons<br>im 18. Jahrhundert   | 27  |
| <i>Christine Fornoff</i>  |     |
| Die Konzertagentur Wolff und ihre Bedeutung für Virtuosinnen im Berliner<br>Musikleben des 19. Jahrhunderts   | 41  |
| <i>Irène Minder-Jeaneret</i>  |     |
| Instrumentalmusikerinnen in der französischen Schweiz im 19. Jahrhundert:<br>Identifikationsmuster und Beziehungsstränge  | 69  |
| <i>Katharina Deserno</i>  |     |
| Cellistinnen und ihre Lehrer im 19. Jahrhundert.<br>Transformation der polarisierten Geschlechtergrenzen in der künstlerischen<br>Ausbildung am Beispiel der Violoncellistinnen aus der belgischen<br>Celloschule von Adrien-François Servais | 91  |
| <i>Volker Timmermann</i>  |     |
| „Ein fruchtbares, social wichtiges Thema“ – Eduard Hanslick und die<br>Wiener Geigerinnen des späten 19. Jahrhunderts   | 113 |
| <i>Susanne Wosnitzka</i>  |     |
| „Gemeinsame Not verstärkt den Willen“ –<br>Netzwerke von Musikerinnen in Wien   | 131 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Freia Hoffmann</i><br>Netzwerke von Musikerinnen in Paris und London   | 149 |
| <i>Annkatrin Babbe</i><br>Netzwerke von und um Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium  | 163 |
| <i>Kadja Grönke</i><br>Konkurrenzen, Kollegialitäten, Karrieren.<br>Pianistinnen aus dem Weimarer Liszt-Kreis   | 179 |
| <i>Freia Hoffmann</i><br>Die Pädagogin, Pianistin und Komponistin Elise Müller<br>und der wiederentdeckte „Plan einer weiblichen Lehr- und Erziehungsanstalt“<br>von Wilhelm Christian Müller | 203 |
| <i>Raymond Dittrich</i><br>Die Pianistin Wilhelmine Clauss-Szarvady (1832–1907) als Interpretin und<br>Herausgeberin von Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts                            | 225 |
| <i>Monika Tibbe</i><br>Originelle Musikerinnen  | 253 |

## Vorwort

„Eines Morgens zu Anfang des Dezember trat nämlich C. M. von Weber zum Besuch bei mir ein und erzählte: er habe soeben einen Ruf nach Kassel als Kapellmeister an das dort neu errichtete Hoftheater erhalten, sei aber gesonnen, ihn abzulehnen, da er mit seiner jetzigen Stellung vollkommen zufrieden sei. Im Falle, daß ich mich aber um diese Stelle zu bewerben gedenke, wolle er in seiner Rückantwort auf mich aufmerksam machen und erwähnen, daß ich mich jetzt in Dresden aufhalte. Ich hatte ohnlängst von einem durch Gandersheim reisenden Mitgliede der Kasseler Kapelle so viel von der Pracht des dortigen Hoftheaters und der Kunstliebe des soeben zur Regierung gelangten Kurfürsten erzählen hören, daß ich nicht zweifeln durfte, dort einen bedeutenden und angenehmen Wirkungskreis zu finden.“<sup>1</sup>

Louis Spohr schildert in seinen „Lebenserinnerungen“ das Vorspiel zu seiner Anstellung in Kassel, die ihm dann auch bald von dort angeboten wurde. Wie es weiterging, ist bekannt: Spohr trat in Kassel seine Lebensstelle an. Er blieb rund dreieinhalb Jahrzehnte in verantwortlicher Position und wurde zur wohl bedeutendsten Kasseler Musikerpersönlichkeit, zumindest des 19. Jahrhunderts. Spohrs Interesse an dieser Tätigkeit wurde dabei nicht durch eine Stellenanzeige und ebenso wenig durch eine werbende Beschreibung der örtlichen Musikzustände in irgendeiner Gazette geweckt. Vielmehr waren es die Vermittlung durch einen ihm gut bekannten Kollegen und die Schilderungen eines durchreisenden Musikers – Anlässe also, die im ersten Augenblick klein zu sein scheinen, aber letztlich für die Musikgeschichte bedeutsame Folgen wie jene im Kasseler Biotop geschaffene Musikwerke oder auch die für das Violinspiel im deutschsprachigen Raum durchaus prägende Kasseler Violinschule mit sich brachten.

Die folgenreiche Begebenheit um Spohr und von Weber ist bis heute erwähnenswert, war aber in jener Zeit sicher keine Ausnahme. Wer in die Verhältnisse des 19. Jahrhunderts eindringt, dem begegnen derlei Vernetzungen an vielen Stellen. Fast schon lässt sich der Eindruck gewinnen, dass Vermittlung, Empfehlungen und persönliche Bekanntschaften zu wichtigen Regulatoren des Musiklebens zählten. Beispiele dafür finden sich auf vielen Ebenen. Im „Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts“<sup>2</sup> sind viele Musikerinnen aufgeführt, die Teile von Netzwerken waren und daraus für ihre Karrieren – von der Ausbildung über die Konzertorganisation bis hin zu den organisatorischen Abläufen – profitierten. In diesem Sammelband soll dezidiert den Verbindungen zwischen solchen MusikerInnen nachgespürt, Formen des Zusammenhalts und der Solidarität sollen herausgearbeitet werden. Dabei sind Netz-

---

1 Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, hrsg. von Folker Göthel, 2 Bde., Bd. 2, Tutzing 1968, S. 124.

2 Siehe Freia Hoffmann (Hrsg.), *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/lexikon>, Zugriff am 30. Juni 2015.

werke keineswegs Eigenarten des Musiklebens oder ein Phänomen des 19. Jahrhunderts, sondern gerade auch in unserer heutigen Alltagswelt omnipräsent. Vor diesem Hintergrund entwickelte der Sozialtheoretiker Manuel Castells den Begriff der „*Netzwerkgesellschaft*“<sup>3</sup>, der wiederum auf das Netzwerk als dominante Organisationsform in der Gesellschaft referiert.<sup>4</sup> Netzwerke finden sich in jeglichen gesellschaftlichen Bereichen, ein soziologisch hinreichend umfassender Netzwerkbegriff ist damit notwendig.<sup>5</sup> In der Ethnologie, Psychologie, vor allem aber in der Soziologie wurde ein allgemeiner Netzwerkansatz entwickelt. Die Rede ist dort von „Sozialen Netzwerken“. Hierüber richtet sich der Fokus auf die Gesamtheit sozialer Beziehungen, insbesondere wird die Kontextgebundenheit, die „*embeddedness*“<sup>6</sup> des sozialen Handelns thematisiert. Als Begründer des Sozialen Netzwerkbegriffs gilt der Sozialanthropologe John A. Barnes. Graphentheoretische Konzepte dienten ihm, wie auch seinen Kollegen, dazu, den Netzwerkbegriff zu präzisieren: „*The image I have is of a set of points some of which are joined by lines. The points of the image are people, or sometimes groups, and the lines indicate which people interact with each other*“<sup>7</sup>. Abbilden lassen sich Netzwerke – ganz den graphentheoretischen Ansätzen entsprechend – durch Knoten und Kanten. Dabei stellen die Knoten die sozialen Akteure, die Kanten daneben die Relationen dar.

Unter Netzwerken ist damit „*die Struktur der Einbettung des Handelns in soziale Beziehungen und damit soziale Struktur schlechthin*“<sup>8</sup> zu verstehen. Es geht um die Verbindungen von sozialen Akteuren, bei denen es sich sowohl um Individuen, Gruppen, Familien als auch um politische Akteure oder auch Organisationen handeln kann.<sup>9</sup> Die Relationen zwischen den sozialen Akteuren sind dabei als Interaktionen bzw. Beziehungen zu verstehen, die inhaltlich bestimmt sind, z. B. über emotionale Nähe, Infor-

---

3 Manuel Castells, *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Teil 1 der Trilogie Das Informationszeitalter*, übers. von Reinhart Kößler, Opladen 2001.

4 Castells betont die bipolare Opposition von ‚Netz‘ und ‚Selbst‘: „*Das ‚Netz‘ steht für die neue, netzwerkartige ökonomische Organisationsform, die die traditionelle, vertikal integrierte Hierarchie des Industriezeitalters ablöst. Das ‚Selbst‘ bezieht sich demgegenüber auf die vielfältigen Praktiken, durch die sich Menschen ihrer Identität in einer Zeit rapiden Wandels zu vergewissern suchen*“, Gerd Nollmann, „*Manuel Castells: Kultur, Technologie und Informationsgesellschaft*“, in: *Kultur. Theorien der Gegenwart*, hrsg. von Stephan Moebius u. Dirk Quadflieg, 2., erweiterte u. aktualisierte Auflage, Wiesbaden 2011, S. 635–644, hier S. 638.

5 Siehe Michael Bommes u. Veronika Tacke, „*Das Allgemeine und das Besondere des Netzwerkes*“, in: *Qualitative Netzwerkanalyse. Konzepte, Methoden, Anwendungen*, hrsg. von Betina Hollstein u. Florian Straus, Wiesbaden 2006, S. 37–62, hier S. 37f.

6 Mark Granovater, „*Economic Action and Social Structure: The Problem of Embeddedness*“, in: *The American Journal of Sociology* 3 (1985), S. 481–510. Granovater versteht unter der ‚embeddedness‘, „*that the behavior and institutions to be analyzed are so constrained by ongoing social relations that to construe them as independent is a grievous misunderstanding*“, ebd., S. 482.

7 John A. Barnes, „*Class and Committees in a Norwegian Island Parish*“, in: *Human Relations* 7 (1954), S. 39–58, hier S. 43.

8 Bommes u. Tacke, „*Das Allgemeine und das Besondere des Netzwerkes*“, 2006, S. 39.

9 Siehe Boris Holzer, *Netzwerke (= Einsichten)*, Bielefeld 2006, S. 73.

mationsfluss oder Gütertausch.<sup>10</sup> Sie sind Gegenstand der Netzwerkforschung, die zudem nach der Bedeutung der Strukturmerkmale der Netzwerke und sozialen Beziehungen für soziale Integration fragt. Erforscht werden Strukturen der sozialen Netzwerke, ihre Dynamik sowie die Funktion für die soziale Integration innerhalb sozialer Gefüge und auch die Funktion für die einzelnen Akteure.<sup>11</sup>

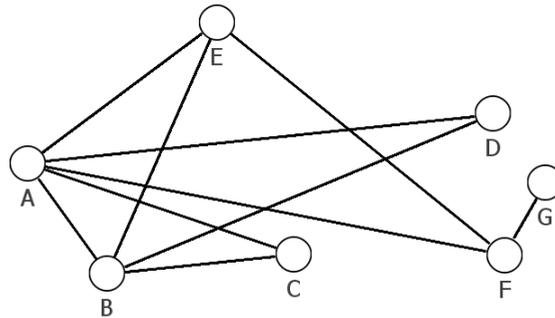


Abb. 1 Abbildung von Netzwerken durch Knoten und Kanten, Grafik: AB/VT

Wie lässt sich den Netzwerken von Instrumentalistinnen im 19. Jahrhundert nachspüren, wie die Einbettung ihres Handelns in soziale Gefüge untersuchen? Die Netzwerkforschung aus historischer Perspektive ist eng auf die Quellenlage bezogen. In Briefen, Tagebüchern und anderen (auto-)biographischen Aufzeichnungen, in Akten, Konzertankündigen oder -besprechungen sowie weiteren (allgemein-)historischen Dokumenten finden sich mitunter vielfältige Hinweise auf soziale Beziehungen der Musikerinnen. Weit weniger greifbar scheint dabei ihre direkte Vernetzung. Bilden SchülerInnen von Hellmesberger, Clara Schumann oder die Lisztianer per se ein Netzwerk? Ist ein musikalischer Salon als Ort von Netzwerken zu betrachten? Nicht immer lassen sich eindeutige und wechselseitige Beziehungsstrukturen nachzeichnen. Dass sich solche Fragen hier insbesondere am Beispiel von Instrumentalistinnen stellen, hat mit der Genese des Sammelbandes zu tun, der durchaus als Ausgründung aus dem „Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts“ zu verstehen ist.

Das Buch steht in engem Zusammenhang zum annähernd 750 Artikel umfassenden (Stand: Jan. 2016), groß angelegten Speziallexikon des Sophie Drinker Instituts, das inzwischen kurz vor seiner Fertigstellung steht. Seit dem Beginn des Projektes 2006 haben sich zahlreiche AutorInnen beteiligt. Im Kontext zum Instrumentalistinnenlexikon sind Studien- und Abschlussarbeiten entstanden, auch Dissertationen werden in diesem Rahmen angefertigt. Das Lexikon ist längst weit mehr als die Summe seiner Artikel.

10 Siehe Bettina Holstein, „Soziale Netzwerke“, in: *Handwörterbuch zur Gesellschaft Deutschlands*, hrsg. von Steffen Mau u. Nadine M. Schöneck, 2 Bde., Bd. 2, Wiesbaden 2013, S. 745–757, hier S. 746.

11 Siehe ebd., S. 745.

Wie sehr das Lexikon den zuvor über viele Jahre hinweg wenig betriebenen Forschungen zur Geschichte der Instrumentalistinnen neue Impulse verliehen hat, ist auch an den Buchprojekten zu erkennen, die bisher in dessen Dunstkreis entstanden sind. So enthalten die „Reiseberichte von Musikerinnen des 19. Jahrhunderts“<sup>12</sup> zwar keineswegs ausschließlich Texte von Instrumentalistinnen, dennoch flossen viele Quellenfunde und Erkenntnisse aus den Forschungen zum Lexikon bereits in diesen Sammelband ein. In noch direkterem Zusammenhang stehen die „Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert“<sup>13</sup>, in denen eine Reihe von Schriftquellen zum Thema systematisch geordnet ist. Nun also, als dritter Band in diesem Kontext, liegt mit „Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert“ eine Sammlung von Aufsätzen aus der Feder von AutorInnen vor, die weit überwiegend auch am Lexikon mitwirkten. Ob nun die Dichte und Eigenart des Weimarer Liszt-Kreises, die Existenz und Ausprägung einer Wiener Geigerinnenschule, die Intensität und Qualität der editorischen Arbeiten einer einst weltbekannten Pianistin oder auch Art und Ausmaß der Kooperationen von Musikerinnen in London und Paris – oft wurden bei Quellenarbeiten verschüttete Bruchstücke einer Musikgeschichte freigelegt, der das Format der biographischen Artikel eines Instrumentalistinnenlexikons nicht genügen kann. Zunehmend entstand bei den HerausgeberInnen der Wunsch, auch diese Bruchstücke weiterzudenken, aufzuarbeiten und zu erzählen. Weniger also geht es in den Beiträgen des Bandes um Einzelpersonen, stattdessen werden die Zusammenhänge, die zwischen den Musikerinnen und ihrer Umwelt entstehen, beleuchtet. Der Begriff der „Netzwerke“ ist daher schon ganz basal als Einbettung bisher singular betrachteteter Personen in ihre Umgebung zu betrachten.

Die Beziehungen von Instrumentalistinnen im Londoner Konzertjahr 1857 deckt Karl Traugott Goldbach auf. In seinem Beitrag unterwirft er die vorliegenden Konzertdaten dem Verfahren der Sozialen Netzwerkanalyse und erprobt mit diesem quantitativ-empirischen Verfahren einen noch weiter differenzierbaren Ansatz für zukünftige Arbeiten.

In den Grenzbereich zwischen Privatraum und Öffentlichkeit stößt Claudia Schweitzer mit ihrem Beitrag zur Vor- und Frühgeschichte der französischen Musiksalons im 18. Jahrhundert vor. Sie skizziert gesellschaftliche wie musikalische Entwicklungsbedingungen der Musiksalons, verdeutlicht damit deren bereits früh entwickelte Bedeutung als sozialem Raum für die Musikpraxis von Frauen und macht nicht zuletzt deutlich, in welchem breitem Maße Frauen diese Option wahrnahmen.

Christine Fornoff untersucht einen anderen Entwicklungsfaktor: Am Beispiel von Hermann Wolff macht sie deutlich, in welcher vielfältigen Weise die gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstehenden Konzertagenturen Einfluss auf das Musikleben – und dabei nicht zuletzt auf die Möglichkeiten von Instrumentalistinnen – nahmen.

---

12 Freia Hoffmann (Hrsg.), *Reiseberichte von Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Quellentexte, Biographien, Kommentare*, Hildesheim [u. a.] 2010.

13 Freia Hoffmann u. Volker Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 77), Hildesheim [u. a.] 2013.

Die Optionen zur Vernetzung von Musikerinnen stellt Irène Minder-Jeaneret in den Mittelpunkt ihres Beitrages, wobei sie sich ausschließlich auf die romanische Schweiz bezieht. Ausführlich werden dabei nicht zuletzt die Ausbildungs- und Arbeitsmöglichkeiten an den westschweizerischen Konservatorien mit Blick auf das Geschlecht reflektiert.

Der Aspekt der Ausbildung spielt auch in Katharina Desernos Artikel eine wichtige Rolle. Sie beschäftigt sich mit Violoncellistinnen des 19. Jahrhunderts, fokussiert insbesondere die französischen und belgischen Vertreterinnen. Entwicklungsmöglichkeiten werden bis hin zur spieltechnischen Ebene untersucht und die Rolle von Lehrer-Schülerinnen-Verhältnissen – und insbesondere die Bedeutung von Adrien-François Servais – als Entwicklungsfaktoren herausgestellt.

Streicherinnen stehen auch im Zentrum des Beitrages von Volker Timmermann. Anhand eines Textes von Eduard Hanslick betrachtet er die Professionalisierungsmöglichkeiten von Violinistinnen im Wien des letzten Jahrhundertdrittels, wobei die institutionelle Ausbildung von Geigerinnen am Ort besonderes Gewicht erhält.

Vernetzungen zwischen Musikerinnen in Wien untersucht Susanne Wosnitzka. Dabei schaut sie auf den Club der Wiener Musiklehrerinnen, der Ende des 19. Jahrhunderts auch soziale Hilfestellungen vor dem Hintergrund der schwierigen Professionalisierung von Musikerinnen leistete. Die Autorin betrachtet zudem beispielhaft Schülerinnen Arnold Schönbergs.

Freia Hoffmann blickt auf die Verhältnisse in Paris und London und konzentriert sich hier auf das Maß der Vernetzungen zwischen Musikerinnen sowohl in musikpraktischer und personeller Hinsicht (etwa am Beispiel der Pariser Kammermusikerinnen) als auch auf institutioneller Ebene.

Mit dem Kreis der SchülerInnen um Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. richtet sich der Blick auch auf Pianistinnen. Annkatrin Babbe untersucht die Vernetzung der MusikerInnen und arbeitet dabei explizite und implizite Formen der Netzwerkbildung der Studierenden untereinander sowie mit Clara Schumann und weiteren zeitgenössischen KünstlerInnen heraus.

In den vielköpfigen Kreis der Lisztianer taucht Kadja Grönke ein. Sie stellt die Abläufe der Weimarer Meisterkurse Liszts dar, zeigt dynamische Prozesse innerhalb der Schülerschaft Liszts auf, weist auf die Entfaltungsmöglichkeiten der Frauen hin und blickt zudem auf Langzeitwirkungen der entstehenden spezifischen Klaviertradition – gerade auch durch Frauen.

In einem zweiten Beitrag widmet sich Freia Hoffmann der Musikerin und Pädagogin Elise Müller. Dabei umreißt die Autorin nicht nur Müllers Tätigkeitsbereiche und kontextualisiert sie als Bestandteil des Bremer Musiklebens um 1800. Vielmehr geht sie, insbesondere auf der Basis einer bisher unbeachteten Quelle, auf Müllers Arbeit als Lehrerin an dem 1804 gegründeten Lehrinstitut für Mädchen ein.

Raymond Dittrich konzentriert sich hingegen auf eine einzelne Pianistin. Dabei stellt er nicht nur ausführlich die Biographie Wilhelmine Clauss-Szarvardys dar und würdigt

ihre pianistischen Fähigkeiten. Vielmehr setzt er sich ausführlich mit der gerade auch Alte Musik protegierenden Programmgestaltung der Pianistin auseinander und zeigt insbesondere die Arbeit Clauss-Szarvardys als Herausgeberin und Editorin.

Im frühen 20. Jahrhundert schließlich bewegt sich Monika Tibbe. Sie beschäftigt sich mit einem 1907 erschienenen Artikel von Hans Mirus über sieben Instrumentalistinnen, stellt u. a. Verbindungslinien her zu Musikleben und Medienwelt und sorgt schließlich für einen so spekulativen wie humorvollen Schlusspunkt.

Annkatrin Babbe und Volker Timmermann

Bremen, Januar 2016

## **Instrumentalistinnen im Londoner Kammermusik-Netzwerk 1857. Eine Explorationsstudie zum Einsatz der Sozialen Netzwerkanalyse in der historischen Musikwissenschaft**

Karl Traugott Goldbach

Diesem Sammelband ging ein Call for Papers voraus, in dem die Begriffe „Netzwerke“, „Verbindungslinien“ und „Knotenpunkte“ die Verwendung einer Methode nahelegen, die derzeit in den Sozial- und Wirtschaftswissenschaften Konjunktur hat: die Soziale Netzwerkanalyse (Social Network Analysis). Vereinzelt findet diese Methode mittlerweile Einzug in die historische Forschung,<sup>1</sup> jedoch, soweit ich die Forschungslage überblicke, noch nicht in die historische Musikwissenschaft.<sup>2</sup>

Das Thema dieses Sammelbandes ist in den folgenden Zeilen Anlass, die Soziale Netzwerkanalyse auf eine Datensammlung anzuwenden, in der wir Informationen über heute noch bekannte, aber auch viele vergessene Instrumentalistinnen finden. Dabei geht es derzeit noch nicht um Erkenntnisse über bestimmte Instrumentalistinnen. Stattdessen möchte ich anhand der Themenstellung Möglichkeiten und Grenzen der Forschungsmethode erproben und anschließend überlegen, welche Bedingungen für einen fruchtbaren Einsatz dieser Methode auf Daten zur historischen Musikwissenschaft erfüllt werden müssten.

- 
- 1 Dabei handelt es sich jedoch bislang eher um die Übernahme einzelner Verfahren und Argumentationsfiguren als um Netzwerkanalysen im Sinne eines empirisch-quantitativen Verfahrens (siehe Morten Reitmayer u. Christian Marx, „Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft“, in: *Handbuch Netzwerkforschung*, hrsg. von Christian Stegbauer u. Roger Häußling [= *Netzwerkforschung* 4], Wiesbaden 2010, S. 869–880, hier v. a. S. 869 und 873–875). Die Herkunft des Ansatzes aus den Wirtschaftswissenschaften zeigt sich auch an der Anwendung vorrangig auf wirtschaftshistorische Fragestellungen (siehe ebd., S. 872f).
  - 2 Allerdings zitiert Eckhard Roch einen Vorläufer der Netzwerkanalyse, die Soziometrie, in einem Aufsatz über Kommunikationsstrukturen in der Familie Mendelssohn. Hier berechnet er jedoch nicht ein Netzwerk aus gegebenen Daten, sondern stellt verschiedene idealtypische Netzwerke vor, mit denen er Bemerkungen aus der Familien-Korrespondenz deutet („*Felix Mendelssohn Bartholdy. Versuch einer soziometrischen Analyse*“, in: *Bürgerlichkeit und Öffentlichkeit. Mendelssohns Wirken in Düsseldorf*, hrsg. von Andreas Ballstaedt [u. a.] [= *Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf* 2], Schliengen 2012, S. 79–90). Der Musiksoziologe Christian Kaden führt ebenfalls in einem Aufsatz die Soziometrie ein, jedoch nicht, um sozialgeschichtliche Aspekte der Musik zu erläutern, sondern zur Analyse des ersten Satzes aus Beethovens Sinfonie Nr. 2 op. 36 („*Soziologische Blickrichtungen in der Musikanalyse*“, in: *Musik und Verstehen*, hrsg. von Christoph von Blumröder u. Wolfram Steinbeck [= *Spektrum der Musik* 8], Laaber 2004, S. 221–253, hier S. 248–253).

Da es sich um ein quantitativ-empirisches Verfahren handelt, werden zunächst Daten benötigt, die sich innerhalb klar definierter Grenzen gut erheben lassen. Dafür bietet sich das Londoner Konzertleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hervorragend an. Erstens ist die Londoner Konzertszene in den Tageszeitungen und Musikjournalen der Zeit gut dokumentiert; viele dieser Periodika sind mittlerweile komfortabel im Internet zugänglich. Zweitens gab es in London besonders viele professionelle Instrumentalistinnen, was sich beispielsweise in der 1839 erfolgten Gründung der Royal Society of Female Musicians niederschlug.<sup>3</sup> Die Auswahl des Untersuchungsjahres 1857 erfolgte letztlich willkürlich, erwuchs jedoch aus der Quellenarbeit an einem Aufsatz über einen für das Londoner Konzertleben dieser Zeit wichtigen Musiker.<sup>4</sup>

### Maße der Zentralität

Zur Veranschaulichung von Zentralitätswerten in Sozialen Netzwerken verwende ich zunächst ein Beispielnetzwerk; dafür greife ich hier auf nur sieben Knotenpunkte aus dem Netzwerk für 1857 zurück (siehe Abb. 1).

Das Beispiel-Netzwerk enthält Knoten für die Pianistinnen Arabella Goddard und Clara Schumann, die Sängerin Enderssohn, die Geiger Carl Deichmann und Heinrich Wilhelm Ernst, den Bratschisten Charles Goffrie und den Cellisten Feri Kletzer. Die Kennzahlen dieses reduzierten Netzwerks entsprechen nicht den Zahlen für das später betrachtete gesamte Netzwerk; mit der auf sieben begrenzten Zahl der Knotenpunkte lassen sich jedoch die zugrundeliegenden Rechnungen besser nachvollziehen.

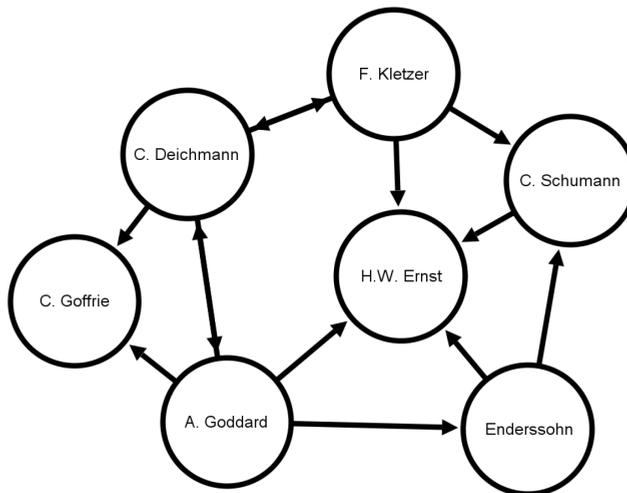


Abb. 1 Beispielnetzwerk: MusikerInnen in London, 1857

3 Deborah Rohr, „Women and the music profession in Victorian England. The Royal Society of Female Musicians, 1839–1866“, in: *Journal of Musicological Research* 18 (1999), S. 307–346.

4 Karl Traugott Goldbach, „Remarks on Delius’s Violin Teacher, Carl Deichmann“, in: *Delius Society Journal* 154 (2013), S. 74–88.

Die Netzwerkanalyse unterscheidet zwischen gerichteten und ungerichteten Netzwerken. Ein ungerichtetes Netzwerk bedeutet, dass zwischen zwei Knotenpunkten eine einfache Verbindung besteht, im gerichteten Netzwerk besteht eine Verbindung in eine Richtung. Für das vorhandene Material bietet sich die Betrachtung gerichteter Netzwerke an. Die Pfeile gehen hier jeweils von einer Musikerin oder einem Musiker, die oder der ein Konzert veranstaltet hat, zu einer Kollegin oder einem Kollegen, die oder der im Konzert mitgewirkt hat. Der Pfeil von Clara Schumann zu Heinrich Wilhelm Ernst bedeutet, dass Schumann Ernst für ihr Konzert engagiert hat. Die eingehenden Pfeile zu Schumann von Enderssohn und Kletzer bedeuten, dass sie bei den KollegInnen mitgewirkt hat. Der doppelseitige Pfeil zwischen Goddard und Deichmann zeigt, dass beide gegenseitig in ihren Konzerten mitgespielt haben.

Aus diesen Beziehungen lassen sich nun quantitative Daten berechnen. Am einfachsten ist die Berechnung des *degree* (Grad), der sich im gerichteten Netzwerk noch zwischen *outdegree* und *indegree* unterscheiden lässt.<sup>5</sup> Der *outdegree* misst die ausgehenden Verbindungen von einem Knoten. In unserem Beispielnetzwerk hat Arabella Goddard den *outdegree* 4, weil sie Goffrie, Deichmann, Ernst und Enderssohn als Mitwirkende zu ihren Konzerten eingeladen hat, und den *indegree* 1, weil sie in diesem Beispielnetzwerk nur bei Deichmann mitgespielt hat; beides zusammen ergibt den *degree* 5. Clara Schumann hat den *outdegree* 1 für die angenommene Einladung an Ernst und den *indegree* 2 für ihre Teilnahme an den Konzerten von Enderssohn und Kletzer.

Etwas komplizierter sind weitere Zentralitätsmaße, die nicht nur die Knotenpunkte betrachten, zwischen denen eine direkte Verbindung besteht, sondern auch die Stellung der Knotenpunkte im gesamten Netzwerk. *Closeness* berechnet die durchschnittliche Entfernung eines Knotens von allen anderen Knoten im Netzwerk.<sup>6</sup>

Arabella Goddard ist von Goffrie, Deichmann, Ernst und Enderssohn jeweils einen Schritt entfernt, von Kletzer zwei Schritte (entweder über Deichmann oder Ernst), von Schumann ebenfalls zwei Schritte (entweder über Ernst oder Enderssohn). Also  $1+1+1+1+2+2=8$  Schritte, dies durch die Anzahl der anderen NetzwerkteilnehmerInnen geteilt ergibt  $8/6=1,33$ . Um Daten zwischen verschiedenen großen Netzwerken vergleichen zu können, kann nun noch auf Werte zwischen 0 und 1 normalisiert werden, dazu teilen wir 1 durch das errechnete Ergebnis bzw. teilen nicht die Zahl der Schritte durch die Anzahl der übrigen NetzwerkteilnehmerInnen, sondern umgekehrt die Zahl der übrigen NetzwerkteilnehmerInnen durch die Zahl der Schritte. Für die Closeness von Arabella Goddard also  $1/1,33 = 0.75$  bzw.  $6/8 = 0.75$ .

Clara Schumann ist von Kletzer, Ernst und Enderssohn jeweils einen Schritt entfernt, von Goddard und Deichmann 2 Schritte, von Goffrie 3 Schritte. Also:  $1+1+1+2+2+3=10$ , dies wieder durch die Zahl der anderen NetzwerkteilnehmerInnen geteilt, ergibt  $10/6=1,67$ , normalisiert  $6/10=0.6$ . Arabella Goddard braucht also im Durchschnitt weniger Schritte,

---

5 Siehe z. B. Dorothea Jansen, *Einführung in die Netzwerkanalyse. Grundlagen, Methoden, Forschungsbeispiele*, Opladen <sup>2</sup>2003, S. 132f. u. 143–145.

6 Siehe ebd., S. 133f.

um die anderen TeilnehmerInnen des Netzwerks zu erreichen, als Clara Schumann, sie ist den anderen näher.<sup>7</sup>

Das Maß der *betweenness* berechnet, auf wie vielen kürzesten Strecken zwischen jeweils zwei Knoten ein bestimmter Knoten liegt.<sup>8</sup>

Die kürzeste Strecke zwischen Goffrie und Enderssohn beträgt zwei Schritte und führt über Goddard (1), genauso die kürzeste Strecke von Goffrie zu Ernst (1) und von Deichmann zu Enderssohn (1). Die kürzeste Strecke zwischen Deichmann und Ernst beträgt ebenfalls zwei Schritte, kann aber sowohl über Goddard wie auch über Kletzer führen, daher wird der Wert dieser Verbindung zwischen Kletzer und Goddard geteilt (für Goddard also 0,5). Schließlich gibt es für den Weg zwischen Schumann und Goffrie drei mögliche Strecken, Schumann-Enderssohn-Goddard-Goffrie, Schumann-Ernst-Goddard-Goffrie und Schumann-Kletzer-Deichmann-Goffrie; da Goddard auf zwei dieser drei möglichen Strecken liegt, bekommt sie zwei Drittel des gesamten Wertes (0,667). Somit summiert sich die *betweenness* für Goddard auf  $1+1+1+0,5+0,667=4,167$ . Goffrie liegt in unserem Beispiel auf keiner der kürzesten Strecken, zwischen seiner Nachbarin und seinem Nachbar gibt es eine direkte Verbindung. Seine *betweenness* beträgt demnach 0.

Um die Werte in unterschiedlich großen Netzwerken vergleichen zu können, kann auch hier auf Werte zwischen 0 und 1 normalisiert werden. Dies geschieht, indem wir durch die Zahl der zwischen den NetzwerkteilnehmerInnen möglichen Paarbindungen teilen; im Fall unseres Beispielnetzwerks mit 7 TeilnehmerInnen also durch 15.<sup>9</sup> Für den oben berechneten *betweenness*-Wert von Goddard ergibt sich  $4,167/15=0.278$ .<sup>10</sup> Diese Zahl lässt sich als Wahrscheinlichkeitswert lesen: Die Wahrscheinlichkeit, dass der kürzeste Weg zwischen zwei beliebigen anderen NetzwerkteilnehmerInnen über Goddard führt, beträgt 27,8 %.

---

7 Da es sich um ein gerichtetes Netzwerk handelt, könnte hier auch die Richtung miteinbezogen werden. Dies würde im Beispielnetzwerk für Ernst eine *closeness* von 0 ergeben, weil er einen *outdegree* von 0 hat, also zumindest in diesem reduzierten Beispielnetzwerk nicht als Konzertgeber in Erscheinung tritt. Außerdem sind schon im Beispielnetzwerk nicht mehr alle Knotenpunkte von allen Knotenpunkten zu erreichen, selbst wenn – wie in diesem Beispiel – grundsätzlich alle Knoten mit mindestens einem anderen Knoten des Netzwerks verbunden sind. Im Beispiel lässt sich vom Knoten „C. Schumann“ nur der Knoten „H. W. Ernst“ erreichen. Da von diesem Knoten kein anderer zu erreichen ist, hat bei einer gerichteten Betrachtung der Knoten „C. Schumann“ für *closeness* den Wert der durchschnittlichen Schritte (1) geteilt durch die Anzahl der erreichbaren Knoten (1), also  $1/1=1$ . Der Wert liegt dann niedriger als für die deutlich besser vernetzte Arabella Goddard: jeweils 1 Schritt zu Goffrie, Deichmann, Ernst und Enderssohn, sowie jeweils 2 Schritte zu Kletzer (nur noch über Deichmann und nicht mehr alternativ über Ernst) und zu Schumann (über Enderssohn); dies entspricht wieder  $(1+1+1+1+2+2)/6=1,33$ . Diese Werte lassen sich jedenfalls im hier gewählten Beispiel nicht mehr sinnvoll miteinander vergleichen. Ich betrachte für die Kennwerte *closeness* wie auch für das anschließend besprochene *betweenness* die Netzwerke als ungerichtet.

8 Siehe Jansen, *Einführung in die Netzwerkanalyse*, 2003, S. 134ff.

9 Diese Zahl berechnet sich durch  $(n^2-3n+2)/2$ , in unserem Fall also  $(7^2-3 \times 7+2)/2=(49-21+2)/2=15$ .

10 Im Folgenden verwende ich Kommata für nicht normalisierte und Punkte für zwischen 0 und 1 normalisierte Dezimalwerte.

Die direkten Verbindungen zwischen diesen sieben InterpretInnen sind hier dargestellt wie im gesamten Netzwerk für 1857. Da dort noch weitere 183 Musikerinnen und Musiker aufgenommen sind, entsprechen die im Beispiel errechneten Zentralitätsmaße freilich nicht den Werten im gesamten erhobenen Netzwerk.

### Auswahl der Daten

Wie bereits angedeutet, konstruiere ich ein Netzwerk auf der Grundlage der Fragestellung, welche KonzertgeberInnen welche InterpretInnen engagiert haben. Grundlage hierfür waren Konzertankündigungen und -kritiken in der „Musical World“. Dabei habe ich mich auf Konzerte im damaligen London beschränkt. Vereinzelt erschienen zwar auch Berichte über Konzerte in Orten, die heute in die Stadt London<sup>11</sup> eingemeindet sind. Da hier jeweils nur einzelne Konzerte in den Musikzeitschriften besprochen wurden und die im jeweiligen Ort vorhandenen Netzwerke so vermutlich nur punktuell abgebildet sind, habe ich für die Konstruktion des Netzwerks hierauf verzichtet; zumal noch das Problem hinzukommt, dass ansonsten für viele Konzerte geprüft werden müsste, ob es sich hierbei heute um einen Teil Londons handeln könnte. Ferner habe ich nur Konzerte aufgenommen, bei denen vorrangig Kammermusik vorgetragen wurde. Einige wenige KonzertgeberInnen engagierten auch Orchester, wobei das Programm dann aber vor allem aus Kammermusikwerken und am Klavier begleiteten Liedern bestand. Diese Konzerte berücksichtige ich jedoch nicht, weil hier offensichtlich häufig nur ein kleiner Teil der InterpretInnen genannt ist, selbst der SolistInnen, wie weiter unten die Ausführungen zu Harold Glover zeigen.

Schließlich sind in der „Musical World“ offensichtlich nicht alle Konzerte lückenlos erfasst. Diese Zeitschrift rezensiert das erste und vierte Educational Concert von Harold Glover, für das zweite und dritte Konzert fehlen Informationen.<sup>12</sup> Das fünfte Konzert der Réunion des Arts 1857 ist zwar angekündigt, aber nicht besprochen; in dieser Ankündigung fehlen die Namen der Mitwirkenden.<sup>13</sup> Zwei gemeinsam vom Pianisten Harold Thomas und dem Viola- und Concertina-Spieler Richard Blagrove veranstaltete Konzerte sind besprochen,<sup>14</sup> ein drittes ist zwar angekündigt, aber wieder fehlen die InterpretInnen-Namen.<sup>15</sup> In keinem dieser drei Fälle habe ich die fehlenden Daten durch weitere Periodika ergänzen können.<sup>16</sup> Es ist anzunehmen, dass noch weitere Konzerte auf ähnliche Weise nicht erfasst sind. Dies führt in der Konstruktion des Netzwerks zu weiteren Problemen. Organisator der Konzertreihe der Réunion des Arts war der Bratschist Charles Goffrie, der also auch die Einladungen an andere MusikerInnen aussprach. Da Goffrie gleichzeitig einer der gefragtesten MusikerInnen in Konzerten anderer MusikerInnen war, habe ich ihn im Netzwerk als Knoten für diese Reihe gesetzt. Im Falle von gleich zwei MusikerInnen, die gemeinsam ein Konzert veran-

---

11 Z. B. Islington (siehe *Musical World* 1857, S. 703) oder Greenwich (siehe ebd., S. 42).

12 *Musical World* 1857, S. 234f. u. 315.

13 Ebd., S. 725.

14 Ebd., S. 348 u. 380.

15 Ebd., S. 273.

16 Hier durchsucht: „Athenæum“, „Musical Gazette“ und „Morning Chronicle“ [London].

staltet haben, stellt sich die Frage, wie der *degree* berechnet wird. Ich habe hier jeweils zu den eingeladenen MusikerInnen eine Verbindung eingetragen, die statt mit 1 nur mit dem halben Wert 0,5 gewichtet ist. Für die eingeladenen MusikerInnen ergibt sich so der gleiche *indegree*, wie wenn sie zu einem Konzert eingeladen worden wären, welches nur Thomas oder nur Blagrove veranstaltet hätte. Außerdem habe ich hier, wie auch in vergleichbaren Fällen, zwischen beiden VeranstalterInnen ebenfalls eine mit 0,5 gewichtete Verbindung eingetragen, bei Konzerten mit drei VeranstalterInnen Verbindungen mit einem Gewicht von 0,33.

## Erster Blick auf das Netzwerk von 1857

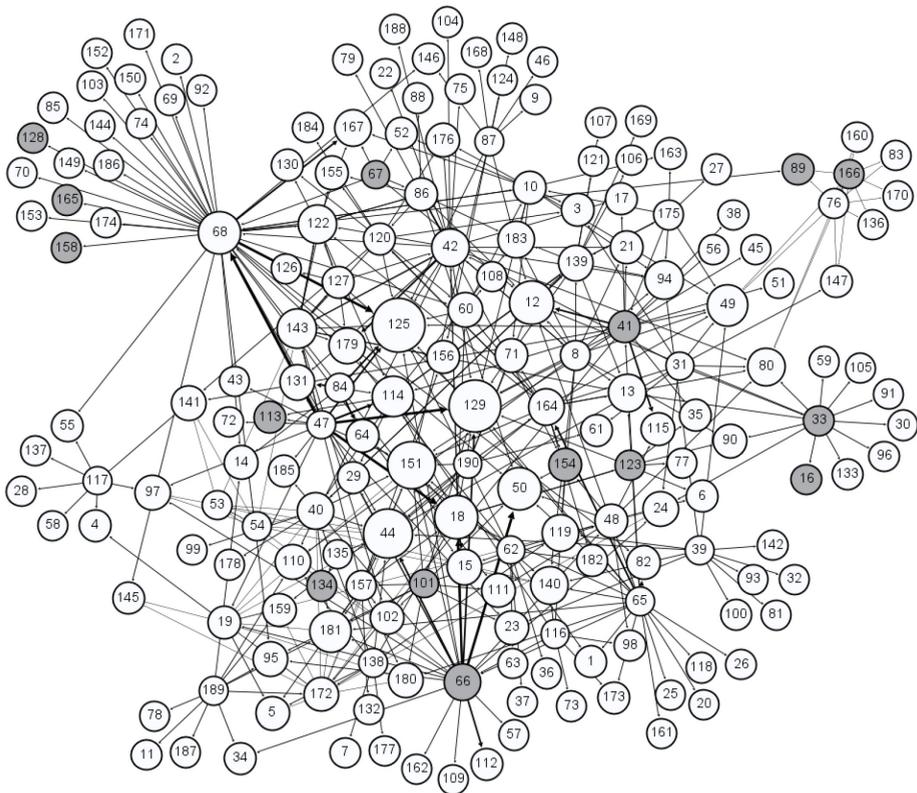


Abb. 2 Netzwerk von MusikerInnen in London, 1857

Beginnen wir mit dem Netzwerk für 1857 (siehe Abb. 2). Knoten, die zu Instrumentalistinnen gehören, sind in der Darstellung grau gefärbt, die anderen Knoten sind weiß. Die Größe der Knoten richtet sich nach dem *indegree*, also je größer der Knoten, desto mehr Einladungen haben die betreffenden Musikerinnen oder Musiker im Jahr 1857 zu anderen Konzerten angenommen. So fallen zunächst die Cellisten Guillaume Paque (Knoten 125) mit einem *indegree* von 17 und Alfredo Piatti (Knoten 129) mit einem

*indegree* von 14 auf sowie die Sängerin Charlotte Dolby (Knoten 44), ebenfalls mit einem *indegree* von 14, gefolgt vom Geiger Prosper Philippe Sainton (Knoten 151) mit einem *indegree* von 13. Diese MusikerInnen haben jedoch alle in diesem Jahr keine eigenen Konzerte veranstaltet. Dagegen sind einige MusikerInnen, die 1857 sowohl mehrere eigene Konzerte gegeben haben als auch zu anderen Konzerten eingeladen worden sind, in der Grafik als Zentren sternförmiger Gebilde zu erkennen: die im oben konstruierten Beispielnetzwerk bereits Genannten, Charles Goffrie (Knoten 68, in Abb. 2 links oben), Arabella Goddard (Knoten 66, in der Mitte unten) und weniger deutlich Carl Deichmann (Knoten 42, etwa auf der Höhe des Knotens für Goffrie, fast senkrecht über dem Knoten für Goddard). Sie haben die höchsten Werte für *betweenness*, liegen im Netzwerk also auf den meisten kürzesten Strecken zwischen allen anderen Knoten.

| MusikerIn (Knoten)        | Instrument          | <i>betweenness</i> |
|---------------------------|---------------------|--------------------|
| Charles Goffrie (68)      | Viola, Violine      | 0.268              |
| Arabella Goddard (66)     | Klavier             | 0.137              |
| Carl Deichmann (42)       | Violine             | 0.125              |
| Eugénie Coulon (41)       | Klavier             | 0.094              |
| Harold Glover (65)        | Konzertveranstalter | 0.093              |
| Charlotte Dolby (44)      | Gesang              | 0.084              |
| Josephine Chatterton (33) | Harfe               | 0.077              |
| Guillaume Paque (125)     | Cello               | 0.072              |

Diese Übersicht zeigt die acht MusikerInnen mit der höchsten *betweenness*.<sup>17</sup> Darunter sind neben einer Sängerin, drei männlichen Instrumentalisten und einem männlichen Konzertveranstalter, der in diesem Jahr nicht selbst als Interpret hervorgetreten ist, immerhin drei Instrumentalistinnen. Sehen wir uns die Werte für *closeness* an, finden wir im Wesentlichen die gleichen Namen, wenn auch in einer leicht geänderten Reihenfolge:

| MusikerIn                      | Instrument          | <i>closeness</i> |
|--------------------------------|---------------------|------------------|
| Charles Goffrie (68)           | Viola, Violine      | 0.442            |
| Arabella Goddard (66)          | Klavier             | 0.439            |
| Carl Deichmann (42)            | Violine             | 0.429            |
| Guillaume Paque (125)          | Cello               | 0.410            |
| Eugénie Coulon (41)            | Klavier             | 0.402            |
| Charlotte Dolby (44)           | Gesang              | 0.401            |
| Harold Glover (65)             | Konzertveranstalter | 0.397            |
| Philippe Prosper Sainton (151) | Violine             | 0.389            |

17 Ich beschränke mich hier auf acht MusikerInnen, weil bei diesen die Werte zunächst relativ eng zusammen liegen. Danach folgt eine Lücke, wobei die fünf ‚nächstplatzierten‘ Musiker (in diesem Fall ausschließlich Männer) *betweenness*-Werte zwischen 0.052 und 0.058 haben.

Statt der Harfenistin Chatterton, die nur einen *closeness*-Wert von 0.326 hat, finden wir hier den Geiger Sainton, dessen *betweenness*-Wert nur 0.046 beträgt. An diesen beiden Netzwerk-Knoten lässt sich noch einmal anschaulich der Unterschied zwischen beiden Werten nachvollziehen. Sainton (in der Grafik im Quadranten links oben als einer der großen Kreise) hat in diesem Jahr in 13 Konzerten mitgewirkt, z. B. bei gut vernetzten Konzertgeberinnen und Konzertgebern wie Arabella Goddard, Eugénie Coulon oder Charles Goffrie. Gerade dadurch verlaufen aber auch nicht viele der kürzesten Wege durch den Knoten Sainton. Chatterton hat 1857 ein eigenes Konzert veranstaltet und im Konzert der Sängerin Celli mitgewirkt. Allein durch die im Vergleich zu Sainton viel geringere Zahl von Konzerten ist sie mit weniger Musikerinnen und Musikern vernetzt. Auf dem rechten Rand der Grafik sehen wir neben dem Knoten 33 für Chatterton aber auch: Mehrere MusikerInnen sind nur über Chatterton überhaupt in das Netzwerk eingebunden. Jeder Weg von diesen Knoten in das gesamte Netzwerk führt über den Knoten 33, somit auch jeder kürzeste Weg. Der hohe *betweenness*-Wert folgt also in diesem Fall daraus, dass einige Musikerinnen und Musiker keine Einladungen zu anderen Konzerten als dem Chattertons angenommen haben. Hätte Chatterton ihr eigenes Konzert nicht veranstaltet, fiel der *betweenness*-Wert fast auf 0. Hätten die nur an Chattertons Konzert beteiligten Musikerinnen und Musiker weitere Einladungen angenommen, gingen nicht mehr alle ihre kürzesten Wege über den Knoten 33.

### **Harold Glover und Anna Kull: Monster Concerts and private circles**

An Harold Glover lässt sich zeigen, welche Auswirkungen ein nicht berücksichtigtes Konzert für das Gesamtnetzwerk haben kann. In den erhobenen Daten erscheint Harold Glover mit zwei Konzerten, seinem ersten und vierten Educational Concert<sup>18</sup> Diese Zählung legt ein zweites und drittes Konzert nahe, für das in den ausgewerteten Quellen nähere Angaben fehlen. Daher fehlen auch die Angaben, welche MusikerInnen hier mit Glover vernetzt waren. Sicherlich hätte eine Berücksichtigung dieser Konzerte seine Zentralitätswerte im Netzwerk erhöht. Wir können dies nachvollziehen, indem wir versuchsweise eine Verbindungslinie für ein Konzert mit Orchesterbeteiligung einfügen, das Glover in diesem Jahr ebenfalls veranstaltete:

„For some years past among the Great Monster Concerts of the season, that of Mr. Howard Glover’s ‚Grand Annual‘ has proved one of the most gigantic and attractive. The concert of Wednesday morning at Drury Lane Theatre was the most gigantic yet given by the enterprising *beneficiaire*. The singers counted twelve sopranos, seven contraltos, ten tenors, barytones and basses; among the soloists, five pianists, three fiddlers, one clarinet, one flute, and one violoncello, not to mention the family Brousil. The conductors and accompanists numbered five. The band and chorus were too numerous to mention.“<sup>19</sup>

Abgesehen davon, dass hier auch ein Orchester am Konzert mitgewirkt hat, zeigt ein Vergleich zwischen der Aufzählung der Mitwirkenden in diesem Zitat mit den tatsäch-

---

18 Musical World 1857, S. 234f. u. 315.

19 Ebd., S. 189.

lich im vollständigen Konzertbericht genannten Namen der Mitwirkenden, dass wir nur für einen Teil der Interpretinnen und Interpreten Namen haben. Aus diesem Grund lassen sich die verschiedenen Monster Concerts auch nicht aufgrund der überlieferten Daten in das Netzwerk übernehmen. Ein für das Thema dieses Sammelbands interessanter Name ist der der Spielerin des oben im Zitat genannten „one violoncello“: „Mdlle. Anna Kull, a young German lady violoncellist of considerable talent, who made her *début* on this occasion, was also obliged to repeat her solo“<sup>20</sup>. Anna Kull (Knoten 89, in Abb. 2 ganz rechts oben) hat im oben konstruierten Netzwerk für 1857 in zwei Konzerten mitgewirkt, am 8. Apr. in einem Konzert der von Charles Goffrie organisierten Réunion des Arts,<sup>21</sup> am 25. Juni in einem gemeinsamen Konzert der Sängerin Henrie (Knoten 76) und der Pianistin und Moscheles-Schülerin Stevenson (Knoten 166).<sup>22</sup> Da Goffrie, wie wir gesehen haben, gut vernetzt war, haben Musikerinnen und Musiker, die bei ihm mitgewirkt haben, alle relativ hohe Werte für *closeness*, bei Anna Kull 0.319. Der Wert für *betweenness* ist hingegen mit 0.015 gering. Der Wert liegt überhaupt nur über 0, weil über den Knoten Anna Kull die kürzesten Verbindungen der Interpreten des Konzerts von Henrie und Stevenson zu Charles Goffrie laufen. Wenn wir nun versuchsweise eine Verbindung von Kull zu Glover ziehen, steigt der Wert für *closeness* auf 0.342, der für *betweenness* auf 0.025. Zum einen ist Kull dann mit Glover neben Goffrie einem weiteren wichtigen Knoten des Netzwerks nahe. Zum anderen ist sie wieder für die Mitwirkenden des Konzerts von Madame Henrie und Miss Stevenson die kürzeste Verbindung nicht nur zu Goffrie, sondern nun auch zu Glover.

Da wir die normalisierten Werte für *betweenness* als prozentualen Anteil des jeweiligen Knotens an den kürzesten Strecken zwischen allen anderen Knoten im Netzwerk lesen können, bedeutet dies, dass die eine willkürlich hinzugefügte Verbindung zwischen Kull und Glover zu einer Steigerung des Anteils von Kull von 1,5 auf 2,5 % führt, wobei das Gesamtnetzwerk über 190 Knoten und 441 (bzw. nach der Hinzufügung 442) Verbindungslinien verfügt.

Noch deutlicher wird die Anfälligkeit des Zahlenmaterials für berücksichtigte oder nicht berücksichtigte Konzerte bei der Konstruktion des Netzwerks, wenn wir nicht eine Verbindung zu Glover hinzufügen, sondern stattdessen die Verbindung zu Goffrie entfernen – wenn Kull am Konzert der Réunion des Arts entweder nicht teilgenommen hätte oder einfach nur in den Konzertkritiken nicht erwähnt worden wäre. Wie oben bereits erwähnt, fällt durch diese Manipulation Kulls *betweenness*-Wert auf 0; der Wert für *closeness* sinkt so von 0.319 auf 0.223. Zweifel an der Aussagekraft des hier konstruierten Netzwerks weckt schließlich eine Bemerkung zu Kull in der „Literary Gazette“:

„We may also notice the novel appearance, in private circles, of a violoncellist, Francilein [sic] Anna Kull, an interesting girl of sixteen, who performs on that

---

20 Ebd.

21 Ebd., S. 233.

22 Ebd., S. 426f.

uncouth but delightful instrument, the violoncello, with much feminine delicacy, accompanied at the same time with an agreeable vigour<sup>23</sup>.

Neben den öffentlichen Konzerten gab es als weitere Auftrittsmöglichkeit also noch private Gesellschaften, zu denen Musiker engagiert wurden. Über diese Privatkonzerte berichtete die Presse jedoch nur im Ausnahmefall; wir haben auf sie nur vereinzelt, über in der Regel nicht gedruckte Quellen wie Briefe und Tagebücher, Zugriff. Für eine quantitative Analyse ist die Datenbasis damit offensichtlich zu dünn, obwohl Musiker und Musikerinnen sich sicherlich auch hier miteinander vernetzt haben. Dieses in den Zeitungen und Journalen weitgehend unsichtbare Netzwerk müsste als Fehlerquelle in die oben vorgestellte Konstruktion eines Netzwerks der öffentlichen Kammerkonzerte also gedanklich immer miteinbezogen werden.

### **Arabella Goddard und Eugénie Coulon**

Anna Kull war, auch gemessen an den hier ermittelten Zentralitätswerten im Netzwerk, eine Randerscheinung des Londoner Konzertlebens. Dagegen war Arabella Goddard sicherlich eine der zentralen Gestalten. Sie erhielt 1857 Einladungen zu fünf Konzerten: zu denen des Sängerehepaars Ferrari, des Edward Loder und des Geigers Henry Blagrove sowie zu den uns bereits bekannten von Harold Glover und Carl Deichmann. Damit ist sie die am häufigsten eingeladene Instrumentalistin der Saison, wenngleich sie nicht so häufig engagiert wurde wie einige ihrer männlichen Kollegen (s. o.). Die einzige andere Instrumentalistin, die 1857 mehr als zwei Einladungen zu Kammerkonzerten erhalten hat, war Clara Schumann mit drei Einladungen. Fünf Einladungen haben die Sängerinnen Augusta Stubbe, Helga de Westerstrand, Georgine Stabbach und Clara Novello bekommen. Bei den Frauen hat nur Charlotte Dolby in mehr Konzerten als Gast mitgewirkt, hier allerdings gleich 14-mal.

Viel erstaunlicher ist die hohe Anzahl der Konzerte, die Goddard selbst veranstaltete: zwei Reihen mit jeweils drei Konzerten, bei denen sie jeweils zwei bis sieben GastmusikerInnen eingeladen hat. Regelrechte Konzertreihen gab es in diesem Jahr sonst nur in John Ellas Musical Union, Goffries Réunion des Arts und bei Glovers Educational Concerts, wobei Ella, Goffrie und Glover sich ganz offensichtlich auch als Manager ihrer Konzertreihen verstanden haben.<sup>24</sup> Möglicherweise ist bei Goddards Kon-

---

23 Literary Gazette 1857, S. 741.

24 Zu John Ellas Musical Union siehe Christina Bashford, *The Pursuit of High Culture. John Ella and Chamber Music in Victorian London*, Woodbridge 2007. – Die vier Konzertreihen waren auf unterschiedliche Weise miteinander vernetzt. Charles Goffrie wirkte als Geiger und Bratschist jahrelang in Konzerten der Musical Union mit, während John Ella Mitglied der Réunion des Arts war (siehe ebd., S. 180, Anm. 52). Goffrie erhielt 1857 eine Einladung zu einem Konzert Goddards (siehe Musical World 1857, S. 107), während Goddard am vierten Educational Concert Glovers teilnahm (siehe ebd., S. 315). Das Verhältnis zwischen Ella und Goddards Ehemann Davison war gespannt, weil sich Ella aufgrund seiner Meinung nach überhöhter Honorarforderungen Goddards 1854 geweigert hatte, die Pianistin für die Musical Union zu engagieren (siehe Bashford, *Pursuit*, 2007, S. 212); 1857 publizierte Davison eine Reihe von Angriffen auf Ella und die Konzerte der Musical Union in der „Musical World“ (1857, S. 184ff., 280f., 326f. u. 427; siehe Bashford, *Pursuit*, 2007, S. 210). Unter diesen

zerten 1857 schon ihr späterer Ehemann, der Musikkritiker und Herausgeber der „Musical World“ James William Davison, als ihr Manager in Erscheinung getreten.<sup>25</sup> In diesem Fall würde sich der Einfluss einer wichtigen Person des Londoner Musiklebens im Netzwerk bemerkbar machen, obwohl diese Person gar nicht ausdrücklich als Knoten im Netzwerk erscheint. Solche „unsichtbaren“ Knoten sind auch für andere Musikerinnen und Musiker im Netzwerk denkbar.

Während Goddard unabhängig von den hier konstruierten *closeness*- und *betweenness*-Werten im Netzwerk bereits durch die hohe Zahl von Konzerten mit ihrer Beteiligung auffällt, kommt Eugénie Coulon, die 1857 jeweils zwei Konzerte gegeben hat und zu zwei Konzerten eingeladen wurde, hier tatsächlich vor allem durch diese Werte in den Blick. Über ihr Leben ist bislang wenig bekannt, einige Parallelen lassen aber einen Vergleich mit Goddards Karriere reizvoll erscheinen. Beide Pianistinnen waren über eine lange Zeit im Londoner Musikleben präsent, Goddard von ihrem offiziellen Debüt am 11. Mai 1850<sup>26</sup> bis in die 1880er Jahre<sup>27</sup>, Coulon von ihrem offiziellen Debüt am 26. Dez. 1846<sup>28</sup> bis mindestens 1885<sup>29</sup>. Beide waren bereits als Kinder in London aufgetreten, Goddard 1844 mit acht Jahren vor Königin Victoria,<sup>30</sup> Coulon ebenfalls 1844 im Alter von 11 Jahren in der Highgate Institution.<sup>31</sup> Coulon war französischer Abstammung, vielleicht auch wie Goddard in Frankreich geboren. Während Goddard von Davison protegiert wurde, hat sich bei Coulon zumindest in der Anfangszeit ihr Vater um die öffentliche Aufmerksamkeit gekümmert.<sup>32</sup> Diese Parallelen zeigen, dass die Soziale Netzwerkanalyse helfen könnte, Instrumentalistinnen mit ähnlichen Karrieren herauszuarbeiten.

## Ausblick

Offensichtlich sind die Daten zu knapp 100 Konzerten im Jahr 1857 zu ungenau, um verlässliche Aussagen zum Londoner Kammermusik-Netzwerk zu treffen, vor allem, da die meisten Musikerinnen und Musiker nur an wenigen Konzerten beteiligt waren, ein zusätzlich erfasstes oder vergessenes Konzert dadurch die Stellung dieser Person im Netzwerk schnell gravierend ändert. Dies bedeutet noch nicht unbedingt, dass die Soziale Netzwerkanalyse für die Fragestellung nicht hilft, sondern vielleicht nur, dass die Datenbasis noch zu klein ist. Vielleicht ließen sich aus einer Erfassung der Konzerte nicht nur für ein Jahr sondern für beispielsweise zwei Jahrzehnte gemäß dem statisti-

---

Texten war Glovers erboste Entgegnung auf Ellas Kritik an den Educational Concerts (Musical World 1857, S. 345f.; siehe Bashford, *Pursuit*, 2007, S. 211f.).

25 Siehe Markus Gärtner, Art. „Goddard, Arabella“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=goddard-arabella>, Zugriff am 15. Sept. 2014.

26 Musical World 1850, S. 313.

27 Gärtner, Art. „Goddard, Arabella“, a. a. O.

28 Musical World 1847, S. 10.

29 Ebd. 1885, S. 646f., hier S. 647.

30 Gärtner, Art. „Goddard, Arabella“, a. a. O.

31 Musical World 1844, S. 97–99.

32 Ebd. 1847, S. 10 u. 176.

schen Gesetz der großen Zahl zuverlässigere Zahlenwerte gewinnen. Eine systematischere Datenerhebung, die nicht nur, wie dieser Aufsatz, von den Angaben zu den Konzerten in einer Zeitschrift ausgeht, sondern mehrere Zeitschriften und Zeitungen auswertet, vielleicht auch Konzertzettel, Tagebücher und Korrespondenzen heranzieht, könnte möglicherweise selbst für einen kleineren Zeitraum zuverlässigere Ergebnisse erzielen.

Die für diesen Aufsatz verwendete Vorgehensweise wäre allerdings für größere Datenmengen zu aufwendig. Ich habe zunächst eine Datenbank für die Konzertankündigungen und -besprechungen in der „Musical World“ erstellt und anschließend Eintrag für Eintrag Knotenpunkte und Verbindungslinien händisch in ein Programm für Soziale Netzwerkanalyse übertragen.<sup>33</sup> Für eine systematische Anwendung dieser Methode auf das Londoner Konzertleben wäre eine Datenbank notwendig, welche die jeweils benötigten Daten auf Anforderung automatisch in ein Format exportiert, das ein Programm für Soziale Netzwerkanalyse lesen kann.

Eine solche Datenbank müsste also ein Konzertdatum auf KonzertgeberInnen und mitwirkende InterpretInnen verlinken können. Für bestimmte Analyse-Ansätze wäre darüber hinaus unbedingt notwendig, dass für die Personen eigene Datensätze mit mindestens folgenden Feldern existierten: Geschlecht, Unterscheidung zwischen SängerInnen und InstrumentalistInnen, ggf. auch die Unterscheidung zwischen verschiedenen Instrumenten. So wäre es beispielsweise möglich, gezielt auf Datensätze für alle erfassten Harfenistinnen oder (im London dieser Zeit ein sehr populäres Instrument) Concertina-Spielerinnen zuzugreifen.

Ein automatischer Daten-Export würde eine zweite Form der Netzwerk-Konstruktion ermöglichen. In diesem Aufsatz gab es nur Verbindungslinien zwischen KonzertveranstalterInnen und den von ihnen eingeladenen MusikerInnen. Daneben wäre ein deutlich dichteres Netzwerk denkbar, in dem Verbindungslinien zwischen allen bei einem Konzert Beteiligten gezogen sind.<sup>34</sup> Ein solches Netzwerk würde also nicht nur zeigen, wer wen eingeladen hat, sondern auch, wer gemeinsam eingeladen wurde. Es würde also auch mehr direkte Verbindungen zwischen Instrumentalistinnen zeigen bzw. überhaupt erst ermöglichen, aus dem Datenmaterial ein Netzwerk zu filtern, welches nur aus Instrumentalistinnen besteht.

---

33 Die verwendete Datenbank war die Bibliothekssoftware *allegro-c* (siehe [www.allegro-c.de](http://www.allegro-c.de), Zugriff am 15. Sept. 2014), das Programm für die Soziale Netzwerkanalyse das Open-Source-Programm *Gephi* (siehe <https://gephi.github.io>, Zugriff am 15. Sept. 2014); eine gebräuchliche Alternative zu *Gephi* ist die ebenfalls freie Software *Pajek* (siehe <http://pajek.imfm.si>, Zugriff am 15. Sept. 2014).

34 Dies wäre der Ansatz des in der Netzwerk-Forschung häufig zitierten Kevin-Bacon-Games: Hier werden Netzwerke von SchauspielerInnen aus der Internet Movie Database konstruiert, wobei jeweils Verbindungen zwischen SchauspielerInnen gezogen werden, die gemeinsam an einem Film mitwirkten. So kann für beliebige SchauspielerInnen die Bacon-Zahl berechnet werden, die Zahl der Schritte des gewählten Schauspielers bzw. der Schauspielerin im Netzwerk bis zu Kevin Bacon (siehe z. B. Duncan J. Watts, *Small Worlds. The Dynamics of Networks between Order and Randomness*, Princeton/NJ u. Woodstock 1999, S. 3f.). Allerdings geht es hier meist nicht darum, Schlüsse zur Filmgeschichte zu ziehen, sondern an diesem Beispiele verschiedene mathematische Modelle durchzuspielen (siehe ebd., S. 140–147).

Je nach Konfigurierung der Exportparameter ließen sich auch einzelne Jahre, Jahrfünfte oder Jahrzehnte miteinander vergleichen. So könnten nicht nur Zustände im Beziehungsgeflecht zwischen Musikerinnen und Musikern zu einem bestimmten Zeitpunkt betrachtet werden, sondern auch Entwicklungen im Konzertleben, zum Beispiel, wie einzelne Instrumentalistinnen möglicherweise im Lauf der Jahre von einem Kernnetzwerk in ein anderes wechselten.

Darüber hinaus sind viele Ergänzungen denkbar. Durch eine Erfassung der Konzertprogramme ließe sich vielleicht die Verbreitung eines bestimmten Repertoires im Netzwerk nachvollziehen. Mit einer Aufnahme der Volltexte der verwendeten Textquellen könnte man die Soziale Netzwerkanalyse nicht nur mit klassischer Quelleninterpretation verbinden, sondern auch mit modernen linguistischen Methoden wie der Korpusanalyse. Doch die Umsetzung dieser Überlegungen ist weniger Thema für einen anderen Aufsatz, sondern eher für ein großangelegtes Forschungsprojekt.



## Überlegungen zur Entstehung und Bedeutung des französischen Musiksalons im 18. Jahrhundert

Claudia Schweitzer

Die Behauptung, dass Salons interessante und wichtige Orte des Austausches waren, bedarf wohl keines ausdrücklichen Beweises. Das trifft ganz allgemein auf die Salonnières und die geladenen Gäste zu, aber auch für Musikerinnen war der Salon bereits im 18. Jahrhundert ein Ort, der für sie von großem beruflichem Interesse sein konnte.

Zahlreiche Vorteile sind denkbar: Ein Rahmen für Auftritte, Aufführungsmöglichkeiten für etwaige Kompositionen, Austausch über neue Entwicklungen, sei es in Bezug auf musikästhetische oder instrumentenkundliche Fragen oder zu persönlichen Veränderungen, musikalische Anregungen, Zusammenspiel mit anderen KünstlerInnen, Kontakte zu Durchreisenden, aber auch zu potentiellen SchülerInnen sind sicher nur einige Beispiele.

Wirkliche „Musiksalons“ entstanden jedoch, so Veronika Beci in ihrer diesem Thema gewidmeten Studie, „erst spät im 18. Jahrhundert“<sup>1</sup>. Ein Blick in die wichtigsten französischen Wörterbücher der Zeit als Repräsentanten des offiziell anerkannten Wortschatzes bestätigt dies: Für die ersten Lexikographen am Ende des 17. Jahrhunderts handelt es sich bei „Salon“ ausschließlich um einen entsprechend großen und oftmals pompös ausgestatteten Raum, entweder zu privaten oder zu öffentlichen Zwecken genutzt. In der „Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres“ fehlt selbst ein derartiger Eintrag. Erst die fünfte Edition des „Dictionnaire de l’Académie“ (1798) erwähnt einen Salon im Sinne eines Raumes ohne feste Bestimmung, der verwendet wird, um dort (in Gesellschaft) zusammenzukommen. In der sechsten Ausgabe von 1835 finden sich dann der „Salon de musique“ sowie die Verwendung des Begriffes im Sinne einer Kunstaussstellung und, im übertragenen Sinne, für eine Zusammenkunft von Leuten der gehobenen Klasse.<sup>2</sup> Insofern könnte dieser Aufsatz an dieser Stelle schon beinahe beendet sein. Doch da selten Konzepte aus dem Boden gestampft werden, für die noch dazu das Feld nicht

---

1 Veronika Beci, *Musikalische Salons. Blütezeit einer Frauenkultur*, Düsseldorf u. Zürich 2000, S. 7.

2 Siehe Pierre Richelet, *Dictionnaire françois*, Genève 1680 (Art. „Salon“); Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye 1690, (Art. „Salon“); *Dictionnaire de l’Académie*, Paris 1694 (Art. „Salle“), <sup>2</sup>1718, <sup>3</sup>1740, <sup>4</sup>1762, <sup>5</sup>1798, <sup>6</sup>1835 (jeweils Art. „Salon“); *Corpus des Dictionnaires de l’Académie française [17<sup>e</sup>–20<sup>e</sup> siècles]*, Edition électronique, Classiques Garnier Numériques, 2007, Direktion Bernard Quemada; Denis Diderot u. Jean le Rond d’Alembert (Hrsg.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris 1751–1772. Die „Musicienne“ wird dagegen bereits 1680 bei Richelet eigens erwähnt.

vorher bereitet wurde (und zudem die Tatsache stützig macht, dass auch der literarische Salon in den frühen Eintragungen gänzlich fehlt),<sup>3</sup> lohnt es sich, die Fragen nach dem „Warum gerade jetzt“ und „Warum gerade hier“ zu stellen.

Beci konstatiert zu Recht, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert „die Salonkultur plötzlich zwei verschiedene Richtungen einschlägt: in Deutschland, Österreich und England leben die literarischen Salons nach französischem Vorbild auf, in Frankreich gewinnen dagegen die Musiksalons an Bedeutung“<sup>4</sup>. Die Autorin führt im Folgenden mehrere Gründe dafür an: Die Entwicklung der bürgerlichen Musikkultur und der damit verbundene höhere Stellenwert des Musikers sowie dessen neu erwachtes Selbstbewusstsein zählen ebenso dazu wie die durch die Revolution vorangetriebene Frauenbewegung.

Wir wollen versuchen, diese Analyse zu vertiefen, verschiedene bekannte Tatsachen neu zu verknüpfen und zu zeigen, dass gerade die Besonderheiten der französischen Musikkultur, aber auch epistemologische Entwicklungen das Entstehen des Musiksalons in Frankreich förderten.

### Soziale und kulturelle Voraussetzungen

Die Entstehung des musikalischen Salons wird in der Regel mit Julie de Lespinasse (1731–1776) in Verbindung gebracht. Bekannt geworden als Gesprächspartnerin d’Alemberts und des Doktors Bordeu in Diderots „Le Rêve de d’Alembert“ (1769), ist sie das perfekte Beispiel einer typischen Pariser Salonnière. Dabei steht Mme. de Lespinasse bekanntermaßen in einer langen Tradition von Frauen gehobenen Standes, die ihre Stellung dazu nutzten, Konversation und intellektuellen Austausch zu pflegen. Wie Hélène Merlin-Kajman erläutert, ist die Bestrebung fortschreitender Individualisierung des Einzelnen, die das 17. Jahrhundert kennzeichnet, gleichsam auch als eine Art Aufwind für die Selbstständigkeit der Frauen zu verstehen:<sup>5</sup> Die zunehmende Verweltlichung der Gesellschaft förderte die schriftstellerische Tätigkeit von Frauen (ebenso wie ihre thematische Präsenz in den Querelles littéraires, die das Jahrhundert bestimmten). Während in der Literatur die Entdeckung des eigenen ‚Ich‘ vorangetrieben wird (man denke an Marie-Madeleine de La Fayette’s „La Princesse de Clèves“ von 1678), zeigt sich, so die Autorin, die Individualisierung, selbst innerhalb der Familien, unter anderem an sprachlichen Merkmalen. Merlin-Kajman zitiert hierzu beispielsweise einen Kommentar François de Callières’ zu dem Ende des 17. Jahrhunderts ein-

---

3 Antoine Lilti nennt als erste Verwendung des Terminus im Sinne eines Hauses, in dem man „empfängt“, die „Maximes et Pensées“ von Chamfort von 1794: „Die Gesellschaft, die Klubs, die Salons, all das, was man die Welt nennt, ist nur ein erbärmliches Schauspiel, eine schlechte uninteressante Oper, die sich nur durch die Maschinerien und Dekorationen behauptet“ („La société, les cercles, les salons, ce qu’on appelle le monde, est une pièce misérable, un mauvais opéra, sans intérêt, qui se soutient un peu par les machines et les décorations“), Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort, *Maximes et Pensées*, Paris 1794, zit. nach Antoine Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2005, S. 10.

4 Beci, *Musikalische Salons*, 2000, S. 26.

5 Hélène Merlin-Kajman, „Un nouveau XVII<sup>e</sup> siècle“, in: *Revue d’histoire littéraire de la France* 1 (2005), S. 11–36.

setzenden Brauch, seine Frau mit „*Madame Une telle*“ und seinen Mann mit „*Monsieur Untel*“ anzureden, anstatt wie früher die klar hierarchisierenden Formulierungen „*ma femme*“ und „*mon mari*“ zu verwenden.<sup>6</sup> Diese allgemeine Entwicklung lässt sich, so Merlin-Kajman, auch auf ‚das Publikum‘ selbst übertragen, das nun nicht mehr als Ganzes betrachtet wird, sondern als ein Konglomerat aus zwei Religionen (katholisch und protestantisch), zwei Geschlechtern (männlich und weiblich) und zwei Lebensräumen (öffentlich und privat).

Die Regence brachte einen neuen Aufschwung für das soziale Leben. Die Stadt mit ihren Salons und Cafés löste nach und nach den Hof in seiner Rolle als Zentrum des kulturellen Lebens ab. In den berühmtesten Salons trafen sich auch die führenden Köpfe der Zeit: Mme. de Lespinasse empfing Philosophen und Schriftsteller wie Nicolas de Condorcet, Etienne Bonnot de Condillac, Denis Diderot und Jean le Rond d’Alembert; bei der Schauspielerin Jeanne-Françoise Quinault-Dufresne (1699–1783) trafen sich Noblesse und Literaten (der Duc d’Orléans, Diderot, Jean-Jacques Rousseau, Pierre Carlet de Marivaux, Voltaire, d’Alembert, Friedrich Melchior Grimm u. a.); bei Ninon de Lenclos (1620–1705) waren unter anderen Bernard Le Bouyer de Fontenelle, Charles de Saint-Evremont, Paul Scarron, Jean de La Fontaine, Jean Racine und die Champmeslé (Marie Desmares), aber auch Jean-Baptiste Lully anzutreffen.

Ohne hier genauer auf die verschiedenen Entwicklungsstufen des literarischen Salons eingehen zu können, lässt sich doch allgemein festhalten, dass dieser mit seiner Mischung aus Debatte, Konversation, (zumeist) kleineren künstlerischen Darbietungen, Tanz und (mehr oder minder zwanglosem) Diner tatsächlich ein ganzes Ensemble von Praktiken an der Grenze zwischen schöngeistiger Beschäftigung und Mondänität umfasste.<sup>7</sup> Eine Salonnière wie Marie Thérèse de Geoffrin (1699–1777), die fast ausschließlich Herren empfing, konnte, indem sie sich in ihrem mondänen Raum präsentierte, die Beziehungen zu und zwischen Literaten, Wissenschaftlern und Künstlern rechtfertigen.<sup>8</sup> Anne Herbelin unterstreicht die für Ausländer häufig überraschende Nähe zwischen Männern und Frauen bei diesen Debatten.<sup>9</sup>

Diese besondere Konstellation nun erlaubte auch den Zugang zu Themen, die Frauen sonst eher verschlossen blieben. Hatte man bei Mme. de Sable (1599–1678) und Mme. de La Sablière (1636–1693) über die Lehren Descartes’ diskutiert,<sup>10</sup> so erhitzen in den 1780er Jahren die Erfindungen der Brüder Montgolfier sowie Franz Anton Mesmer und sein Animalischer Magnetismus die Gemüter in den Salons.<sup>11</sup> Die auch musika-

---

6 François de Callières, *Des mots à la mode*, Paris 1692, zit. nach Merlin-Kajman, „*Un nouveau XVII<sup>e</sup> siècle*“, 2005, S. 22.

7 Die politische Einflussnahme, die teilweise über die Salons ausgeübt wurde, interessiert in diesem Zusammenhang nicht.

8 Siehe Antoine Lilti, „*Le salon de Mme Geoffrin: salon philosophique ou sociabilité mondaine?*“, in: *Vie des salons et activités littéraires de Marguerite de Valois à Mme de Staël*, hrsg. von Roger Marchal, Nancy 2001, S. 137–146.

9 Anne Herbelin, *La Vie de Marianne: une authenticité fondée sur l’écriture au féminin*, 2013, unveröffentlichtes Manuskript.

10 Siehe Lilti, *Le Monde des salons*, 2005, S. 260.

11 Siehe ebd., S. 263–272.

lisch begabte Emilie du Châtelet (1706–1749), in deren elterlichen Salon Rousseau und Fontenelle verkehrten, wurde gar von Voltaire dazu ermutigt, ihre Kenntnisse in Physik und Mathematik zu vertiefen und Newtons „*Philosophiae naturalis principia mathematica*“ (1685) vom Lateinischen ins Französische zu übersetzen. Diese 1740 angefertigte Übersetzung mit Kommentaren stellt noch heute eine wichtige Ausgabe von Newtons Werk dar.

Eine intelligente und anregende Konversation war grundsätzlich das Ziel der sich jeweils versammelnden Gesellschaft. Die Rolle eines und einer jeden Anwesenden war es, durch Diskurs und Aktion zu gefallen.<sup>12</sup> Dabei fungierten die anwesenden Damen, nicht nur hinsichtlich der vielzitierten Preziosität, als Garantinnen des guten Geschmacks und der *honnêteté* der Sprache:<sup>13</sup> „*Die Frauen sind Herrinnen der Konversation; denn ihnen obliegt es, das Begehren der Herren zu zivilisieren. Man stimmt allgemein darin überein, dass sie es sind, die die Grenzen setzen. Alles, was ihnen missfällt, hat zu entfallen. Jeden Augenblick können sie eine Formulierung, einen Scherz oder eine Andeutung untersagen*“<sup>14</sup>. Die *honnêtes femmes* im Salon und am Hofe galten, gerade weil sie nicht das für Männer übliche Lateinstudium genossen hatten, als Repräsentantinnen und Richterinnen des guten Geschmacks. Bereits Claude Favre de Vaugelas bekräftigt in seinen berühmten und über die Jahrhundertgrenze hinaus einflussreichen und immer wieder kommentierten „*Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*“ von 1647, dass „*es im Zweifelsfall in Fragen der Sprache gewöhnlich besser ist, Frauen und Nicht-Studierte zu fragen als diejenigen, die gute Kenntnisse in Griechisch und Latein haben*“<sup>15</sup>. Dabei richtet sich sein Werk durchaus an einen Personenkreis (die *honnêtes gens*), in dem gutes Französisch gesprochen wird, allerdings Kenntnisse in lateinischer Grammatik nicht unbedingt als zum guten Ton gehörend vorausgesetzt werden.<sup>16</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Frauen durch den literarischen Salon Zugang zur Welt der Intellektuellen hatten und diese darüber hinaus auf dem Gebiet der Spra-

---

12 Siehe Delphine Denis-Delenda, „*Reflexions sur le ‚style galant‘: une théorisation floue*“, in: *Littératures classiques* 28 (1996), S. 147–158.

13 Siehe Wendy Ayres-Bennett, „*Le rôle des femmes dans l’élaboration des idées linguistiques au XVII<sup>e</sup> siècle en France*“, in: *Histoire Epistémologie Langage* 2 (1994), S. 35–53. Zum soziolinguistischen Konzept Vaugelas’ siehe ebd., S. 63–97.

14 „*Les femmes sont maîtresses de la conversation car il leur incombe de civiliser le désir des hommes. Il est convenu qu’elles y mettent des bornes. Tout ce qui leur déplaît doit cesser. Elles peuvent à tout moment proscrire un tour de phrase, une plaisanterie, une insinuation*“, Claude Habib, *Galanterie française*, Paris 2006, zit. nach Anne Herbelin, *La Vie de Marianne*, 2013.

15 „*Que dans les doutes de la langue il vaut mieux pour l’ordinaire, consulter les femmes, & ceux qui n’ont point étudié, que ceux qui sont bien sçauans en la langue Grecque, & en la Latine*“, Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris 1647, S. 503; *Corpus des remarques sur la langue française (XVII<sup>e</sup> siècle)*, Edition électronique, Classiques Garnier Numériques, 2007, Direktion Wendy Ayres-Bennett. Zum Unterricht für Frauen in ‚lebenden‘ Fremdsprachen siehe Madeleine Reuillon-Blanquet, „*Les Grammaires des dames en France & l’apprentissage des langues à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*“, in: *Histoire Epistémologie Langage* 2 (1994), S. 55–76.

16 Siehe Wendy Ayres-Bennett u. Magali Sejjido, *Remarques et observations sur la langue française. Histoire et évolution d’un genre*, Paris 2011, S. 42–46.

che (des *bien parler*) aktiv beeinflussten. Marguerite Buffet, Autorin eines Werkes mit „Remarques“ über die französische Sprache, das Wendy Ayres-Bennett und Magali Sejido als eine Art Ratgeber der angemessenen Salonsprache bezeichnen,<sup>17</sup> beschreibt am Ende des 17. Jahrhunderts die sozialen und selbst moralischen Vorteile, die diejenigen Frauen genossen, die die Kunst des guten Sprachgebrauchs beherrschten, wie folgt: „*Es ist nicht schwer, sich davon zu überzeugen, dass alle diejenigen, die den grossen Vorteil geniessen, richtig zu sprechen, unendlich hoch geschätzt sind, denn man bezeichnet sie immerhin als Beschützerinnen der Eloquenz*“<sup>18</sup>.

Musik spielte eine wichtige Rolle im Rahmen des adeligen und bürgerlichen Zeitvertreibs und zählte in der neuen städtischen Eliteschicht zum festen Ausbildungskanon. In regelmäßigen Intervallen wurden private Konzerte veranstaltet, etwa zwischen 1715 und 1724 im Hause von Antoine Crozat oder bei dem Musikmäzen La Riche de La Pouplinière, der seit 1731 ein festes Orchester unterhielt. Hier boten sich, wie an anderer Stelle<sup>19</sup> gezeigt, für Frauen gute und anerkannte Auftrittsmöglichkeiten: Marie-Louise Mangot, später verheiratete Rameau (ca. 1707–1785), Jeanne-Thérèse Goërmans oder die Ehefrau François-Joseph Gossecs bei La Pouplinière<sup>20</sup>, Anne-Jeanne Boucon (1708–1780), spätere Ehefrau Jean Joseph Cassanéa de Mondonvilles, bei Crozat – all diese Instrumentalistinnen fanden in dem geschützten Rahmen dieser Hauskonzerte ein reiches Betätigungsfeld.<sup>21</sup> Im Hause der Mlle. de Guise, bei der seit 1670 Marc-Antoine Charpentier lebte, hatte es ebenfalls ein Orchester gegeben, dem unter anderen Anne (\* 1662), die ältere Schwester Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerres, angehörte<sup>22</sup> Vor allem boten die Salons auch Auftrittsmöglichkeiten für nichtprofessionell musizierende Männer und Frauen.<sup>23</sup> Anne-Madeleine Goulet hat in einer den im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts bei Ballard publizierten „Livres d’airs de différents au-

---

17 Siehe ebd., S. 20.

18 „*Il n’est pas difficile de se persuader, que toutes celles qui possèdent ce riche avantage de parler juste, ne soient infiniment estimées, puis qu’on les appelle les protectrices de l’éloquence*“, Marguerite Buffet, *Nouvelles observations sur la langue française, où il est traité des termes anciens & inusitez, & du bel usage des mots nouveaux. Avec les éloges des illustres sçavantes, tant anciennes que modernes*, Paris 1668, S. 119; *Corpus des remarques sur la langue française (XVIIe siècle)*, Edition électronique, Classiques Garnier Numériques, 2007, Direktion Wendy Ayres-Bennett.

19 Claudia Schweitzer, „... ist übrigens als Lehrerin höchst empfehlungswürdig“. *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 6), Oldenburg 2008.

20 Georges Cucueil, *La Pouplinière et la musique de chambre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1913.

21 Zahlreiche Beispiele finden sich bei Richard J. Viano, „*By invitation only. Private concerts in France during the second half of the eighteenth century*“, in: *Recherches sur la musique française classique* 27 (1991/1992), S. 131–162.

22 Siehe Danielle Roster, *Die großen Komponistinnen. Lebensberichte*, Frankfurt a. M. u. Leipzig 1998, S. 114–117.

23 Im „*Avantcoureur*“ vom 2. März 1761, S. 134, heißt es: „*Heutzutage, da die Musik eine Unterhaltung für beinahe jedermann darstellt, haben sich verschiedene Gesellschaften von Liebhabern und Künstlern gebildet, die sich in verschiedenen Stadtvierteln versammeln, um dort ausgewählte Stücke unserer besten Musiker aufzuführen*“ („*Aujourd’hui que la musique est devenue un amusement presque universel, il s’est formé diverses sociétés particulières d’amateurs et d’artistes qui s’assemblent dans différents quartiers de la ville, pour y exécuter des morceaux choisis de nos meilleurs musiciens*“), zit. nach Lilti, *Le Monde des salons*, 2005, S. 251f.

teurs“ gewidmeten Studie<sup>24</sup> den Zusammenhang zwischen der Entwicklung des das *Air de cour* ablösenden *Air sérieux* und der Verlagerung der höfischen kulturellen Veranstaltungen in die bürgerlichen Stadthäuser gezeigt. Die neu entwickelte Liedform mit ihrer galanten Poesie und den eingängigen Melodien, die gleichzeitig aber auch Möglichkeiten gab, Technik und Virtuosität zu präsentieren, entsprach ganz dem Geschmack des gehobenen Bürgertums. Besonders *Air* und *Pièce de clavecin*, später dann die Kantate scheinen allgegenwärtig in dieser Gesellschaft, und so wie das Musizieren selbstverständlich adelige und bürgerliche Kreise einbezog, so betraf es auch beide Geschlechter. Goulet belegt anhand von im „*Mercure galant*“ publizierten Berichten die aktive Mitwirkung von Frauen an den zahlreichen privaten Veranstaltungen. Von dem Moment an, da diese Aktivitäten Vorbereitungen und mehrfache Proben benötigten, förderten sie nicht nur die Vermischung der verschiedenen Milieus und Metiers, sondern ermöglichten auch einen intensiven Austausch mit anderen KünstlerInnen. Eine Beschreibung derartiger Veranstaltungen, allerdings einige Jahrzehnte später, ist zum Beispiel in den Memoiren der Marquise de La Tour de Pin überliefert: „*Diese musikalischen Séances waren sehr distinguirt. Sie fanden einmal wöchentlich statt, aber die Ensemblestücke waren mehrmals vorher geprobt worden.*“<sup>25</sup> Der anschließende Bericht zeigt, dass eine derartige Probe durchaus viele Stunden dauern und gemeinsame Mahlzeiten mit einschließen konnte.

Private Konzerte und musikalische Vergnügungen im Rahmen eines nicht ausdrücklich diesem Schwerpunkt gewidmeten Salons boten Frauen also Gelegenheit, aktiv am musikalischen Leben teilzunehmen und in (fast?) gleichberechtigter Stellung mit den Männern in künstlerischen Kreisen zu verkehren. Die sich für diese Veranstaltungen entwickelnden musikalischen Formen, in der Regel für kleine Besetzungen gedacht, entsprachen in besonderer Weise dem Frauen zugeordneten Wirkungsfeld.

Zwei weitere Aspekte kamen den Aktivitäten von Musikerinnen entgegen. Der erste kann als Zugkraft einer großen Bekanntheit und einflussreicher Bekanntschaften bezeichnet werden. So konnten es sich Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1665–1729) oder Marie-Françoise Certain (1662–1711) erlauben, in ihren Appartements musikalische Abende zu veranstalten. Hatte Erstere als Schützling Ludwig XIV. und im Anschluss an ihre Wunderkindkarriere das entsprechende Renommee,<sup>26</sup> so war es bei

---

24 Anne-Madeleine Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVII<sup>e</sup> siècle. Les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris 2004.

25 „*Ces séances musicales étaient fort distinguées. Elles avaient lieu une fois la semaine, mais les morceaux d'ensemble étaient répétés plusieurs fois auparavant*“, Bericht zu den Proben für eine „*séance musicale*“ im Hôtel de Rochecouard aus den Erinnerungen der Marquise de La Tour de Pin, zit. nach Viano, „*By invitation only*“, 1991/1992, S. 151. Die Gruppe der Musizierenden bestand in diesem Falle aus der Pianistin Hélène de Montgeroult, dem Opersänger Mandini, dem Geiger Giovanni Battista Viotti, Mme. de Richelieu (Primadonna), M. de Duras (Bariton) und weiteren „*bons amateurs*“.

26 Im Jahr 1727 bemerkt Nemeitz: „*Die Konzerte der berühmten Damoselle la Guerre haben vor einigen Jahren aufgehört*“ („*Les Concerts de la fameuse Damoselle la Guerre n'ont plus été joués depuis quelques ans*“), Joachim Christoph Nemeitz, *Séjour de Paris, c'est-à-dire, Instructions fidèles, pour les voyageurs de condition comment ils se doivent conduire, s'ils veulent faire un bon usage de leurs tems & argent, durant leur séjour à Paris*, Leyden 1727, S. 70.

der zweiten sicher die Freundschaft und musikalische Zusammenarbeit mit Lully, die derartige private Versammlungen vorstellbar machte. Das in der Wohnung der Cembalistin aufbewahrte Instrumentarium lässt auf reiche kammermusikalische Aktivitäten schließen.<sup>27</sup>

Ein gutes halbes Jahrhundert später trat Anne-Louise Brillon de Jouay (1744–1824) in die Fußstapfen dieser beiden Instrumentalistinnen. Als Kammermusikpartnerin des Geigers André-Noël Pagin und enge Freundin des amerikanischen Botschafters Benjamin Franklin öffnete die mit einem Finanzbeamten verheiratete nichtprofessionelle Musikerin ihr Haus für regelmäßig stattfindende musikalische Abende, bei denen sie selbst auftrat.<sup>28</sup> Am Hofe nahm Stéphanie-Félicité Genlis (1746–1834) eine vergleichbare Stellung ein. Hatte sie als junge Frau ihre erworbenen instrumentalen Fertigkeiten nutzen müssen, um mit Auftritten in den Pariser Salons sich und ihre Mutter zu versorgen, so wurde sie als am Hof angestellte Erzieherin in späteren Jahren selbst tätig und veranstaltete Zusammenkünfte, bei denen unter anderem Theater gespielt wurde,<sup>29</sup> häufig genug aber auch sie selbst als Harfenistin im Mittelpunkt stand.<sup>30</sup>

Der zweite Punkt betrifft die musikalische Praxis der Zeit und hier besonders das Ensemblespiel. Das nur durch einen verfeinerten *Goût* und eine hochentwickelte Anschlagskunst zu erreichende ästhetische Ideal des Cembaloakkompagnements (an sich ein unabdingbarer Bestandteil barocker Musik) kam der Frauenrolle entgegen. Aus dem Hintergrund agierend – und somit ganz dem weiblichen Rollenbild entsprechend –, hielt die Musikerin die Fäden der kammermusikalischen künstlerischen Darbietung in der Hand. Die Situation für Instrumentalistinnen war damit zwar nicht der ihrer männlichen Kollegen vergleichbar, aber durchaus nicht ungünstig. Dies traf allerdings, so muss einschränkend hinzugefügt werden, nur auf Frauen zu, die sich die notwendigen Kenntnisse und Fertigkeiten in ihrem Elternhaus hatten aneignen können (sei es, dass die Eltern selbst Musiker waren, sei es, dass sie einen Salon führten) und die als Erwachsene, beispielsweise durch eine Heirat im Milieu oder durch ihre gesellschaftliche Stellung, weiterhin Zugang zu den entsprechenden Kreisen hatten.<sup>31</sup>

---

27 Siehe Claudia Schweitzer, Art. „*Certain, Marie Françoise*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=certain-marie-francoise>, Zugriff am 15. Okt. 2013.

28 Siehe Dies., Art. „*Brillon de Jouay, Anne-Louise*“, ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=brillon-de-jouay-anne-louise>, Zugriff am 15. Okt. 2013.

29 Man sprach häufig vom „*théâtre d'éducation*“ der Mme. de Genlis. Siehe Edouard Guitton, „*L'Inspiration poétique d'André Chénier et le milieu ambiant*“, in: *Vie des salons et activités littéraires de Marguerite de Valois à Mme de Staël*, hrsg. von Roger Marchal, Nancy 2001, S. 39–46. Da Genlis auch als Schriftstellerin tätig war, hat ihr Salon häufig Erwähnung in der Literatur gefunden.

30 Siehe z. B. die *Memoirs of the Baroness d'Oberkirch*, 2 Bde., Bd. 2, London 1852; Michel Brenet, „*Madame de Genlis, musicienne*“, in: *Revue internationale de musique* 2 (1912), S. 1–14; Viano, „*By invitation only*“, 1991/1992, S. 137; Claudia Schweitzer, Art. „*Genlis, Stéphanie-Félicité*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=genlis-stephanie-felicite>, Zugriff am 15. Okt. 2013; und ganz allgemein 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.

31 Siehe Claudia Schweitzer, „*Französische Generalbassspielerinnen im 18. Jahrhundert*“, in: *Musik & Ästhetik* 1 (2013), S. 45–51.

Die allgemein übliche Vermischung von professionellen und nichtprofessionellen MusikerInnen (und darunter besonders TastenspielerInnen) bildete sicher einen wichtigen Faktor, der Frauen derartige Freiräume eröffnete.

### Frühe Formen musikalischer Salons

Aus diesen Vorbedingungen entwickelten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Veranstaltungen, die sich in – zumindest – drei Hauptkategorien einteilen lassen.

Zunächst ist der Salon nach dem Modell Julie de Lespinasses zu nennen: ein literarischer Salon, in dem Gespräche über Musik einen wichtigen Platz einnehmen konnten. Die besondere Gabe dieser Salonnière war es, so sagte man, die verschiedensten Sujets und Diskussionen anzuregen: „*Julie brachte Frische und erlesenen Charme in diese so kritische Gesellschaft. Man konnte sich begeistern, singen, debattieren, über jedes Thema, sei es erhaben oder nichtig, weinen*“<sup>32</sup>. Eines dieser Themen bildete die Uraufführung von Christoph Willibald Glucks Oper *Orphée et Eurydice* in der französischen Fassung am 2. Aug. 1774 in Paris, ein für Mme. de Lespinasse aufwühlendes Erlebnis. Bereits am 22. Sept. 1774 beteuert sie: „*Immer wieder gehe ich in den Orphée*“<sup>33</sup>. Einen Monat später führt sie aus: „*Diese Musik macht mich ganz verrückt: Sie reißt mich mit; ich kann nicht einen einzigen Tag ohne sie sein: Meine Seele lechzt nach dieser Art von Schmerz*“<sup>34</sup>.

Gluck, ebenfalls einer der regelmäßigen Besucher ihres Salons, steht für einen neuen Opernstil und wird, so Beci, „*schon bald der musikalische Star im Salon der Lespinasse*“<sup>35</sup>. Damit wird das Netzwerk des Salons auf intellektueller Ebene zugunsten der Verbreitung einer neuen Musikphilosophie genutzt. Der Einfluss Julie de Lespinasses auf die Encyclopedisten ist allgemein anerkannt. Rousseau, Autor zahlreicher Musikartikel der „Encyclopédie“<sup>36</sup>, und seine neue Auffassung vom Zusammenwirken von Musik und Sprache (s. u.) sind in dieser Hinsicht eng mit dem Salon der Lespinasse verknüpft.<sup>37</sup>

---

32 „*Julie apportait une fraîcheur et un charme exquis dans cette société critique. On pouvait s'enthousiasmer, chanter, disserter, pleurer sur tout, sur des sujets sublimes comme sur des riens*“, Elie-André Séguélas, „*Guibert le soldat-philosophe et Julie de Lespinasse. La Muse des encyclopédistes*“, in: *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne CXV* (1990), S. 81–99, hier S. 88.

33 „*Je vais sans cesse à Orphée*“, Julie de Lespinasse, 22. Sept. 1774, in: [Julie de Lespinasse], *Lettres de M<sup>lle</sup> de Lespinasse précédées d'une notice de Sainte-Beuve et suivies des autres écrits de l'auteur et des principaux documents qui le concernent*, Paris 1893, S. 127.

34 „*Cette musique me rend folle: elle m'entraîne; je ne puis plus manquer un jour: mon âme est avide de cette espèce de douleur*“, Julie de Lespinasse, 22. Okt. 1774, in: ebd., S. 163.

35 Beci, *Musikalische Salons*, 2000, S. 27.

36 Siehe Diderot u. d'Alembert, *Encyclopédie*, 1751–1772.

37 Man darf nicht vergessen, dass dieselben Intellektuellen in der Regel in mehreren Salons verkehrten und somit der Austausch und die Verbreitung von Ideen noch weitere Kreise zog. Rousseau z. B., der im Übrigen in seinen jungen Jahren bei Mme. Warens regelmäßige Hauskonzerte organisiert hatte (siehe Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, 2 Bde., Bd. 2: Buch 5, Genf 1782), verkehrte, wie auch d'Alembert, mit dem Julie de Lespinasse seit 1763 liiert war, in den 1770er Jahren in den Salons von Louise d'Epinais und Mlle. Quinault (s. o.).

In der neuen, von bürgerlichen Werten bestimmten Gesellschaft konnten Salons ebenso genutzt werden, um musikalisch begabte Kinder vorzustellen und ihnen möglicherweise zu einem Karrieresprung zu verhelfen.

Julie Candeille (1767–1834) wurde als Neunjährige von ihrem Vater, dem Opernkomponisten Pierre-Joseph Candeille, in den Salons als Cembalistin vorgeführt (und traf dabei auch auf den jungen, in Paris weilenden Wolfgang Amadeus Mozart).<sup>38</sup> Die Rechnung ging auf: 1779 feierte Julie Candeille ihr Debüt als Sängerin, 1781 erlangte sie eine Festanstellung an der Oper, ab 1783 trat sie regelmäßig in öffentlichen Konzerten auf: „*Von ihrem 13. Lebensjahr an hatte sie als Pianistin, Harfenistin und Komponistin große Erfolge im Concert spirituel*“<sup>39</sup>.

Auch Sophie Gail (1775–1819), Tochter des anerkannten Chirurgen Claude-François Garre, konnte als Kind von den musikalischen Aktivitäten ihres Elternhauses profitieren. Die geladenen Künstler, unter ihnen Luigi Boccherini, waren früh vom Talent der Tochter des Hauses beeindruckt, die zudem als 14-Jährige bereits erste Kompositionen veröffentlichte.<sup>40</sup> Ihre erworbenen Fertigkeiten und Kenntnisse verhelfen ihr später bekanntermaßen zu allgemeiner öffentlicher Anerkennung.

Damit sind die Salons auch so etwas wie eine Talentschmiede, in der musikalisch begabte Mädchen vom gesellschaftlichen Netzwerk der Väter profitieren konnten.

Noch einen Schritt weiter gehen die Veranstaltungen, denen Musikerinnen selbst vorstanden. Es oblag damit ihnen, ihre KammermusikpartnerInnen selbst auszuwählen und einzuladen. Hélène de Montgeroult (1764–1836) etwa, die erste Klavierprofessorin am Pariser Konservatorium, deren faszinierendes Zusammenspiel mit dem Geiger Giovanni Battista Viotti Anlass zu ausführlichen Elogien gab, zählt zu diesen Instrumentalistinnen,<sup>41</sup> oder auch die bereits erwähnte Harfenistin Stéphanie-Félicité de Genlis, bei der man nicht nur Gluck antraf, sondern wo sich im Winter 1767 auch eine weitere Musikerin, Marie-Emmanuelle Bayon (1746–1825), in kammermusikalischen Besetzungen präsentierte. Genlis unterstützte damit in gewisser Weise ihre Kollegin, indem sie ihr das von ihr selbst geschaffene Forum zur Verfügung stellte.<sup>42</sup> Damit gab sie weiter, was sie selbst in früheren Jahren erfahren hatte: die Wichtigkeit, in bestimmten

---

38 Anja Herold, Art. „Candeille, Amélie-Julie“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=candeille-amelie-julie>, Zugriff am 15. Okt. 2013.

39 „*Dès l'âge de 13 ans, elle avait eû un grand succès au concert spirituel, comme pianiste, harpiste et compositeur*“, „*Mad.<sup>lle</sup> Julie Candeille (depuis M.<sup>de</sup> Simons et M.<sup>de</sup> de Perié) de la Comédie française. Auteur dramatique et de Romans. Compositeur. Avec une notice inédite et un portrait*“, Bibliothèque nationale de France, Manuskript, Fonds français 12757, S. 9. Der tatsächlich nachweisbare erste Auftritt im Concert spirituel fand am 15. Aug. 1783 statt.

40 Florence Launay, „... wie ein großer Stern, um den glänzende Satelliten wirbelten ...“. *Eine Vorstellung der französischen Komponistin Sophie Gail (1775–1819)*“, in: *VivaVoce* 61 (2002), S. 2–7, dt. Übersetzung von Brigitte Höft.

41 Z. B. Ange Marie Eymar, *Anecdotes sur Viotti, précédées de quelques réflexions sur l'expression en musique*, o. O. [1792].

42 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., Bd. 1, Brüssel 1825, S. 356.

Gesellschaften eingeführt zu werden.<sup>43</sup> Zwar gibt es, soweit bekannt, keinen direkten Beweis, dass Bayon ausgerechnet bei Genlis die nötigen Kontakte knüpfen konnte, doch zeigt die Erwähnung, dass die Cembalistin in den einschlägigen Salons verkehrte. Diderot, der sie wenige Monate später als Cembalolehrerin seiner Tochter engagierte, erwähnt die Instrumentalistin erstmals in einem an Sophie Volland adressierten Brief, aus dem deutlich hervorgeht, dass die – in einem Salon geschlossene? – Bekanntschaft nicht ganz neu war.<sup>44</sup>

Dabei ist im Übrigen auffällig, dass die beiden genannten Veranstalterinnen nicht nur positiv charakterisiert werden. Bei Montgeroult ist es der zeitweise stechende Blick<sup>45</sup>, bei Genlis sind es Pedanterie und übertriebener Ehrgeiz<sup>46</sup> (und damit keineswegs einer Dame zuträgliche Eigenschaften), die die Zielscheibe einer unterschwellig bis sarkastischen Kritik bilden, obgleich die von den Instrumentalistinnen initiierten Veranstaltungen in keinsten Weise den privaten, mondänen Rahmen verließen. Dennoch bildeten sie einen Raum, in dem Musikerinnen ihre eigenen Netzwerke aufbauen und nutzen konnten, die wiederum – wohl da sie für Kritik nur schwer angreifbar waren – das Unwohlsein mancher ZeitgenossInnen erregten.

### Ein musikästhetischer Wandel

Stellen wir nun noch einmal gezielt die Frage nach dem ‚Warum jetzt und hier‘. Neben den dargestellten Voraussetzungen, die in den speziellen Verhältnissen der bürgerlichen Gesellschaft des zentralistisch ausgerichteten Staates und der in der Hauptstadt und dicht um den Hof angesiedelten Kultur des philosophischen Austauschs und musikalischen Divertissements ihren Ausdruck fanden, trat ein Wandel in der Musikanschauung just um die Jahrhundertmitte ein, der vor einiger Zeit von Belinda Cannone

---

43 „Ich verkehrte in der Gesellschaft, aber ich war noch niemals zuvor in Isle-Adam bei dem Prinzen von Conti gewesen. Für eine junge Person war das gleichbedeutend mit einem Debüt“ („J'étais dans le monde, mais je n'avais jamais été à L'Isle-Adam, chez M. le prince de Conti; et, pour une jeune personne, c'était un début“), so Genlis über die Einladung ihrer Tante zum Prinzen von Conti, die sie in ihren Memoiren als eine wichtige Etappe ihrer Karriere darstellt, zit. nach Lilti, *Le Monde des salons*, 2005, S. 78.

44 „Gestern Morgen habe ich meine beiden Engländer zu Mad<sup>lle</sup> Bayon geführt, der ich zuvor Bescheid gesagt hatte“ („Hier matin, je conduisis mes deux anglois chez mad<sup>lle</sup> Bayon, que j'avois prévenue“), Denis Diderot am 24. Aug. 1768 an Sophie Volland, in: Denis Diderot, *Correspondance*, hrsg. von Georges Roth u. Jean Varloot, 16 Bde., Bd. 8, Paris 1962, S. 94.

45 „Dieser abwechselnd stechende oder von einer entzückenden Empfindsamkeit zeugende Blick“ („Ce regard tour à tour perçant où d'une sensibilité enchanteresse“), Louis-Philippe-Joseph Girod de Vienney Trémont, *Notice inédite sur Mme de Montgeroult, professeur et pianiste au Conservatoire à sa création, amie de Mme de Staël*, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits FR 12759, S. 750.

46 Siehe z. B. „L'Enigme, ou le portrait d'une femme célèbre“, in: *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, 16 Bde., Bd. 13, Paris 1880, S. 64; Count de Montbrison (Hrsg.), *Memoirs of the Baroness d'Oberkirch, Countess de Montbrison*, 2 Bde., Bd. 1, London 1852; Antoine Joséphine Françoise Anne Drohojowska, *Les femmes illustres de la France*, Paris 1882.

in überzeugender Weise systematisiert und dargelegt worden ist.<sup>47</sup> Cannone definiert drei Etappen, die die Verbindung von Wort und Musik im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert kennzeichnen. Die folgenden Überlegungen basieren auf ihren Ausführungen.

Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault gehen seit ihrer ersten gemeinsamen Tragédie lyrique (*Cadmus et Hermione*, 1673) von einer perfekten Übereinstimmung beider Künste aus, dabei aber mit klarer Unterordnung der Musik unter die Poesie. Die Realisierung dieses Ideals erfolgt durch die direkte Übersetzung des klanglichen Materials der gesprochenen Sprache in bestimmte Rhythmen, Intervalle, musikalische Figuren und Tonartencharakteristika.<sup>48</sup> „Um den Worten zu entsprechen, hängt der Ausdruck des Gesangs von der Erfindungsgabe und richtigen Entscheidung des Komponisten ab. Dieser Ausdruck wird von einer klug eingesetzten Vielfalt der Taktbewegungen unterstützt und vervollkommen und hat die Stärke und die Kraft, die Seele von einer Leidenschaft zur anderen zu leiten. Dies ist ein natürlicher Beweis für die Vollkommenheit eines Werkes“<sup>49</sup>, so Charles Masson 1699. Das betrifft gleichermaßen Gesang und Instrumentalmusik, denn letztere orientiert sich völlig am deklamatorischen Prinzip des Gesangs: Abgesehen von dem soeben zitierten expliziten Hinweis, der aus dem siebten Kapitel, überschrieben mit „Was man beim Vertonen von Worten beachten muss“, stammt, beziehen sich alle Kompositionsregeln und musikalischen Vorschriften, mittels derer der Ausdruck erreicht werden soll, ohne Unterschied auf Vokal- und Instrumentalmusik. Entsprechend wurden *Airs* und *Brunettes* gleichermaßen gesungen oder auf Instrumenten gespielt.<sup>50</sup>

Im Jahr 1733 provozierte Jean-Philippe Rameau mit der Aufführung seiner Tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie* einen Skandal, da, so die Kritiker, die Musik zu autonom und ganz allgemein zu künstlich sei. Für Rameau musste Musik physisch ansprechen und gefallen. Das Geheimnis und die Mittel dazu lagen für ihn im Bereich der Harmonie und der Theorie über den *corps sonore*. Damit ist die Verbindung Wort – Musik auf eine andere Basis gestellt, da sie ihre Begründung im Bereich der Natur und der Wissenschaft findet.

---

47 Belinda Cannone, „Littérature et musique“, in: *Histoire de la France littéraire*, hrsg. von Jean-Charles Darmon u. Michel Delon (= *Classicismes* 27), 3 Bde., Bd. 2, Paris 2006, S. 518–546, und Belinda Cannone, *Musique et littérature au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1998.

48 Die „*énergie des modes*“, wie sie Charpentier beschreibt, siehe Marc Antoine Charpentier, *Règles de composition*, 1690, Bibliothèque nationale de France, Manuskript, fr. nouv. acq. 6355.

49 „L'expression du Chant pour répondre à celle des paroles, dépend de l'invention & du juste discernement du Compositeur; Cette expression étant soutenue & perfectionnée par une judicieuse diversité du mouvement de la mesure, a la force & la vertu de faire passer l'ame d'une passion à une autre; ce qui est une preuve naturelle de la perfection d'un Ouvrage“, Charles Masson, *Nouveau Traité des regles pour la composition de la musique*, Paris 1699, Repr. New York 1967, S. 27f.

50 Siehe dazu auch die textierten *Airs* in Joseph de Boismoitiers *Recueil d'airs à boire et sérieux mêlé de vaudevilles ou brunettes suivy d'un air italien* op. 16, Paris 1727, und ihre nichttextierten Gegenstücke der Sammlung *Les Amusements de chambre, brunettes pour les musettes et vielles distribut en six suite, trois à duo, et trois à solo avec un pot poury à la fin. 1er livre*, Paris 1730, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90099481/f3.image> und <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062678m/f24.image> und <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062678m/f24.image>, Zugriff am 12. Okt. 2013.

Ganz anders bei Rousseau. Musik ist hier wiederum unmittelbar Ausdrucksträger und findet ihren eigentlichen Sinn nur in ihrem Verhältnis zur Sprache. Im Gegensatz zu Lully und Quinault allerdings bezieht sich die angestrebte Symbiose nicht mehr auf die Materialität der Sprache selbst, sondern auf eine Art idealer, transparenter ‚Sprache‘. Die Musik definiert sich durch ihr Verhältnis zu dieser ‚fiktiven‘ Sprache, der Emotion. In seinem „Essai sur l’origine des langues“ erläutert Rousseau: „*Die Klänge einer Melodie wirken nicht nur als Klänge auf uns, sondern auch als Zeichen unserer Leidenschaften, unserer Gefühle. Dadurch rufen sie in uns die Regungen hervor, die sie ausdrücken und deren Abbild wir in ihnen wiedererkennen*“<sup>51</sup>. Etwas konkreter ist die Beschreibung in Rousseaus „Dictionnaire de musique“: „*Melodie, Harmonie und Bewegung, die Wahl der Instrumente und der Stimmen, all das sind Elemente der musikalischen Sprache. Die Melodie gibt durch ihre unmittelbare Verbindung mit dem grammatikalischen und dem oratorischen Akzent*<sup>52</sup> *allen anderen [Elementen] ihren Charakter. Der wichtigste Ausdruck der Instrumental- wie der Vokalmusik muss immer aus dem Gesang abgeleitet werden*“<sup>53</sup>.

Die Instrumentalmusik imitiert die Vokalkompositionen, die sich wiederum an der gesprochenen Sprache orientieren. Der musikalische Klang selbst ist als Zeichen einer Emotion definiert. Er repräsentiert damit die Übersetzung eines konkreten Gegenstandes oder Wortes in die Welt der Gefühle. Ist die gesprochene Sprache dem Reich der Vernunft zuzuordnen, so gehört der musikalische Klang in den Bereich der Rousseau so teuren Sensibilität:<sup>54</sup> Leidenschaften übertragen sich in ihr in direkter Art und Weise. Im „Discours préliminaire“ der „Encyclopédie“ legt d’Alembert dar, dass „*die Musik, die ursprünglich vielleicht nur gedacht war, Geräusche darzustellen, langsam aber sicher eine Art von Rede oder sogar selbst eine Sprache geworden [ist], durch welche man die verschiedenen Gefühle der Seele, oder vielmehr die verschiedenen Leidenschaften ausdrückt*“<sup>55</sup>. Ganz in diesem Sinne ist Julie de Lespinasses Reaktion auf eine

51 „*Les sons dans la mélodie n’agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentimens; c’est ainsi qu’ils excitent en nous les mouvemens qu’ils expriment et dont nous y reconnaissons l’image*“, Jean-Jacques Rousseau, „*Essai sur l’origine des langues*“, posthume Veröffentlichung 1781, verwendete Fassung: Jean-Jacques Rousseau, *Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, hrsg. von Bernard Gagnebin [u. a.], Paris 1995, S. 417.

52 Nach Rousseau betrifft der grammatikalische Akzent die direkte Umsetzung kleiner sprachlicher Elemente in der Größenordnung einer Silbe (Tonhöhe und -länge), der oratorische oder pathetische Akzent den Ausdruck der Gefühle, z. B. durch allgemeine Tonhöhe und Grundtempo. Siehe Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768 (Art. „*Accent*“), verwendete Fassung: Rousseau, *Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, 1995.

53 „*La Mélodie, l’Harmonie, le Mouvement, le choix des Instrumens et des Voix sont les élémens du langage musical, et la Mélodie, par son rapport immédiat avec l’Accent grammatical et oratoire, est celui qui donne le caractère à tous les autres. Ainsi c’est toujours du Chant que se doit tirer la principale Expression tant dans la Musique Instrumentale que dans la Vocale*“, Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1768 (Art. „*Expression*“).

54 Siehe auch Claude Habib, „*Emotion feinte, émotion vraie*“, in: *Jean-Jacques Rousseau en 2012. Puisqu’enfin mon nom doit vivre*, hrsg. von Michael O’Dea, Oxford 2012, S. 62–79.

55 „*La Musique, qui dans son origine n’étoit peut-être destinée à représenter que du bruit, est devenue peu-à-peu une espece de discours ou même de langue, par laquelle on exprime les différens sentimens de l’ame, ou plutôt ses différentes passions*“, Diderot u. d’Alembert, *Encyclopédie*, Bd. 1, 1751, „*Discours préliminaire*“.

Arie aus Glucks *Orphée* zu verstehen: „Eine einzige Sache nur auf dieser Welt tut mir gut, das ist die Musik, aber es ist ein Wohl, das man auch Schmerz nennen könnte. Zehnmals täglich möchte ich die Arie *J'ai perdu mon Eurydice* etc. hören, die mich innerlich zerreißt und mir Freude an all dem bereitet, dem ich gleichzeitig nachtrauere“<sup>56</sup>.

Das Wort selbst bleibt in textgebundener Musik an erster Stelle, jedoch stellt die Musik gleichfalls eigene Anforderungen an den dramatischen Verlauf der Handlung, denen nachgegeben wird. Glucks Opern verkörpern genau dies Zusammenspiel der beiden ‚Sprachen‘: Poesie und Musik kommen zu ihrem Recht, eine neu formulierte Forderung, die ganz den französischen Ansprüchen an ausgefeilte Libretti entsprach. Es ist also nicht nur der Musiker, dem ein anderer Stellenwert zukommt, es ist auch die Musik selbst, die in ihrer uralten Verbindung zur Poesie ein neues, eigenes Selbstverständnis erlangt. Auf dieser von Rousseau theoretisierten Grundlage scheint die Loslösung des musikalischen vom literarischen Salon als logische Konsequenz. Auch, dass an diesem Prozess Frauen, die ‚Hüterinnen‘ der guten Sprache und des guten Geschmacks, beteiligt sind, ist nichts weiter als folgerichtig. Der Transfer bahnt sich bei Julie de Lespinasse im Anschluss an Glucks Erscheinen in Paris an und mündet dann schließlich, im 19. Jahrhundert, in die berühmten Pariser Musiksalons, in denen Instrumentalmusik ihre feste Rolle spielt und die bei Beci beschrieben sind. Die anfänglich erwähnten Einträge im „Dictionnaire de l'Académie“ könnten damit als Zeichen der nunmehr etablierten Trennung und damit verbundenen Spezialisierung der Salons in eine dem musikalischen Vergnügen gewidmeten Veranstaltung, für die es einen eigenen Raum, den (in der Regel mit einem Pianoforte ausgestatteten) „salon de musique“ gab, und die gesellschaftlichen Zusammenkünfte, die im „Salon“ stattfanden, gewertet werden.

Es zeigt sich also, dass kulturelle und spezielle landestypische Begebenheiten, aber auch epistemologische Entwicklungen zur Entstehung des Musiksalons, der seine Blütezeit im 19. Jahrhundert erleben sollte, beitrugen. Letztendlich handelt es sich in vielerlei Hinsicht um eine Weiterentwicklung bestehender Formen und Konzepte: vom höfischen Konzert und Divertissement zum bürgerlichen Konzert und literarischen Salon, von einer musizierenden Gesellschaft, die einen hohen Anteil an nichtprofessionellen MusikerInnen aufwies, hin zu Veranstaltungen, in denen immer mehr die ‚Stars‘ im Mittelpunkt standen, von der Musikerin, die sich hauptsächlich als Akkompagnistin und Teil eines größeren Ensembles verstand, hin zur selbstbewussten Kammermusikpartnerin oder Solistin, von den am Hof beliebten musikalischen Lied- und Instrumentaltypen hin zu Formen, wie sie die bürgerliche Gesellschaft der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts liebte, und von einer Musik, die sich, ob mit oder ohne Gesang, ausschließlich im Dienst von Poesie und Deklamation verstand, hin zu einer Ästhetik, in der Musik als eigene Sprache der Gefühle ihren Stellenwert fand.

---

56 „Il n'y a qu'une chose dans le monde qui me fasse du bien, c'est la musique, mais c'est un bien qu'on appellerait douleur. Je voudrais entendre dix fois par jour cet air qui me déchire, et qui me fait jouir de tout ce que je regrette: *J'ai perdu mon Eurydice*, etc.“, Julie de Lespinasse, 22. Sept. 1774, in: [Lespinasse], *Lettres de M<sup>lle</sup> de Lespinasse*, 1893, S. 127.

Bei all diesen Verschiebungen spielt der Rahmen, den intellektuell und musikalisch-künstlerisch tätige Frauen den Denkern und Künstlern ihrer Zeit bieten konnten, eine entscheidende Rolle. Sie selbst profitierten dabei nicht nur von den bestehenden Verbindungen ihrer Väter, Ehemänner oder Kollegen, sondern wurden auch selbst zu Akteurinnen und gründeten eigene Netzwerke. Um noch einmal auf die ersten „Dictionnaires“ zurückzukommen: Die heute übliche französische Vokabel für „Netzwerk“, *réseau*, wird bereits 1690 bei Furetière<sup>57</sup> (unter anderem) in der Bedeutung eines feinen Netzes als typisches Attribut weiblicher Frisuren ausgewiesen ...

---

57 *„Handarbeit aus Garn oder gewebter und ineinander verschlungener Seide mit Maschen und Öffnungen. Es gibt Netzbetten, Arbeiten aus Faden oder Spitze, die man auf der Basis von Netzen macht und die hauptsächlich von Leuten auf dem Lande verwendet werden. Die meisten Frauenfrisuren sind aus Stoffen mit Hohlsaum und sichtbaren Bändern gemacht, die eine Art von Netz darstellen und deren Moden sich von Zeit zu Zeit ändern. Das Wort kommt von retiolum, Diminutiv von rete“ („Ouvrage de fil ou de soye tissu et entrelassé, où il y a des mailles et des ouvertures. Il y a des lits de reseaux, d'ouvrages de fil ou de dentelle qu'on fait sur des reseaux, qui servent particulièrement aux gens de campagne. La plus-part des coëffures de femmes sont faites de tissus à jour et à claires voyes, qui sont des especes de reseaux, dont les modes changent de temps en temps. Ce mot vient de retiolum, diminutif de rete“), Furetière, Dictionnaire universel, 1690 (Art. „Reseau“).*

## Die Konzertagentur Wolff und ihre Bedeutung für Virtuosinnen im Berliner Musikleben des 19. Jahrhunderts

Christine Fornoff

Die Geschichte und Bedeutung der Konzertdirektion Hermann Wolff wurde bisher meist nur am Rande, z. B. in Verbindung mit prominenten Klienten wie Hans von Bülow, thematisiert.<sup>1</sup> Das mag zum einen daran liegen, dass Hermann und Louise Wolff als OrganisatorInnen im Hintergrund agierten und nur bedingt in die Öffentlichkeit traten. Es war schließlich nicht in erster Linie die Agentur, die öffentliche Aufmerksamkeit erhalten sollte, sondern es waren die KünstlerInnen, die sie vertrat. So sind Konzertagenten weniger sichtbar als die in der Öffentlichkeit stehenden ausübenden KünstlerInnen oder die Schriftliches hinterlassenden KomponistInnen.<sup>2</sup> Gerade diese Position der ‚Organisatoren im Hintergrund‘ macht das Wirken der Agentur Wolff so interessant, war sie doch ein Knotenpunkt im Netzwerk der Berliner Musikkultur.

Die bisher zurückhaltende Forschung zur Konzertdirektion Wolff mag zum anderen aber auch an der sehr problematischen Quellsituation liegen: In der Staatsbibliothek Berlin wird eine etwa 1000 Briefe umfassende Korrespondenz zwischen Hermann Wolff und Hans von Bülow aufbewahrt,<sup>3</sup> etwa 40 lassen sich mit unterschiedlichen Adressaten deutschlandweit über den *Verbundkatalog Kalliope. Nachlässe und Autographen*<sup>4</sup> recherchieren. Diese Korrespondenzen können allerdings nur ein Bruchteil des ursprünglichen Materials sein. In einem Bericht der „Neuen Berliner Musikzeitung“ ist dazu zu lesen:

„Ehemals war das Wolff'sche Bureau am Karlsbade ein einziger Raum, der zu einer kleinen Parterrewohnung gehörte. Jetzt ist der Mann mit all' seinen Kontrakten, Briefen, Abrechnungen und sonstigen Schreibereien in die Höhe gezogen, und in dem selben Maasse, in dem die geschäftlichen Verbindungen sich immer mehr ausweiteten und verbreiteten, wuchsen auch die Räume. Jetzt hat

---

1 Derzeit entsteht eine Dissertation (Sayuri Hatano) an der Universität der Künste in Berlin, die die Aktivitäten der Konzertdirektion von der Jahrhundertwende an untersucht.

2 Natürlich präsentierte sich auch die Konzertdirektion Wolff in Zeitungen und Werbeanzeigen, aber eben in organisatorischen und nicht in künstlerischen Belangen.

3 Siehe Sayuri Hatano, „*Wohlgemuth ziehe zur Schweiz, lass' tönen die herrliche Fidel*‘. Arrangement der Konzerttournee von der Konzertdirektion Hermann Wolff“, in: *Jahresblätter für japanische und deutsche Forschung in Japan* 6 (2013), S. 31–41, hier S. 31. Zum Forschungsstand siehe auch ebd., S. 33.

4 [www.http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/](http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/), Zugriff am 19. Febr. 2014.

er bereits ein ganzes Stockwerk inne, in dem der grosse, zum Bureau gehörende Apparat nur schwer untergebracht werden kann“<sup>5</sup>.

Nach derzeitigem Forschungsstand gibt es keinen Hinweis auf den Verbleib dieser Materialien, die sicher von großem Wert für die Erforschung des Berliner Musiklebens hätten sein können. Es ist zu befürchten, dass sie von der Gestapo vernichtet wurden: Im Jahr 1935 hatte Louise Wolff mit den Töchtern Edith Stargardt-Wolff und Lilli Brandenburg, die ebenfalls in der Konzertdirektion arbeiteten, beschlossen, das Unternehmen aufzulösen.<sup>6</sup> Für das jüdische Unternehmen waren die Schwierigkeiten bereits abzusehen. Ein Jahr später wurden sämtliche Unterlagen von der Gestapo konfisziert:

„Einige Tage darauf aber sei die Gestapo mit einem großen Lastwagen vorgefahren [...] und habe alles, was nicht niet- und nagelfest war, weggeschleppt. [...] Bei dem Raubzug der Reichsmusikkammer – denn auf einen solchen kam es ja heraus – waren ihr neben vielem Ballast wertvolle Briefe großer Musiker in die Hände gefallen, aus dem letzten Dezennium solche von Furtwängler, Weingartner, Bruno Walter, Klemperer und anderer Meister. Es waren Autographen gestohlen, und die wertvolle Programmsammlung der Philharmonischen Konzerte war verloren“<sup>7</sup>.

In vielen Künstler(auto)biographien<sup>8</sup> taucht die Konzertdirektion Wolff auf, oft aber nur in einer kurzen Notiz, meistens unter Bezugnahme auf die Biographie der Tochter Edith Stargardt-Wolff, „Wegbereiter großer Musiker“. Dieses Buch ist die einzige ausführliche Darstellung und beinhaltet eine Fülle an Zitaten aus Briefen und Tagebüchern von Hermann und Louise Wolff. Daneben berichtet Edith Stargardt-Wolff häufig als (kindliche) Augenzeugin verschiedener Ereignisse. So umfangreich dieser Bericht ist, so vorsichtig muss er auch gelesen werden. Schließlich ist es die Tochter, die hier aus der Erinnerung berichtet, die Zitate sind nicht nachprüfbar. Hinzu kommt, dass die Autorin nach den furchtbaren Erfahrungen des Nationalsozialismus (sie selbst wurde mit ihrem Ehemann nach Theresienstadt deportiert) möglicherweise ein – sicher verständliches – Bedürfnis hatte, ihre Familie in einem positiven Licht darzustellen und deren Wichtigkeit im Konzertleben zu betonen.<sup>9</sup>

---

5 Eugen Zabel, „Konzerte und Konzertunternehmer. Plaudereien von Eugen Zabel“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 23/28 (1892), S. 282–286/373–376, hier S. 373.

6 Siehe Edith Stargardt-Wolff, *Wegbereiter Großer Musiker. Unter Verwendung von Tagebuchblättern, Briefen und vielen persönlichen Erinnerungen von Hermann und Louise Wolff, den Gründern der Konzertdirektion 1880–1935*, Berlin 1954, S. 298.

7 Ebd., S. 304.

8 Franz Willnauer, *Gustav Mahler. Die Hamburger Jahre*, Hamburg 2011; Philip S. Taylor, *Anton Rubinstein. A Life in Music*, Bloomington 2007; Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien [u. a.] 2005; Frithjof Haas, *Hans von Bülow. Leben und Wirken. Wegbereiter für Wagner, Liszt und Brahms*, Wilhelmshaven 2002; Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart 1999; Charlotte Pangels, *Eugen d'Albert. Wunderpianist und Komponist. Eine Biographie*, Zürich 1981; Marta Milinowski, *Teresa Carreño. „by the grace of God“*, New York 1977; Felix Weingartner, *Lebenserinnerungen I. Autobiographie*, Hamburg 1923.

9 Siehe auch die Diffamierung der Agentur durch die Nationalsozialisten, Abschnitt „Ruf und Beruf des Konzertagenten“ in diesem Artikel, S. 39–42.

Die verwendeten Briefe und Tagebücher konnten bisher nicht auffindig gemacht werden. Da sie aber den 2. Weltkrieg überdauerten, bleibt zu hoffen, dass sie sich in einem bisher nicht angefragten Archiv oder in Privatbesitz befinden und irgendwann der Wissenschaft zugänglich gemacht werden.

Dennoch gibt es einige Materialien, mit denen ein erstes, vorsichtiges Bild von der Bedeutung der Konzertagentur Wolff für Künstlerinnen gezeichnet werden soll. Neben den verschiedenen Biographien werden dafür vereinzelt erhaltene Briefe und Berichte in der zeitgenössischen Presse herangezogen. Zunächst soll aber eine Übersicht über den Beruf des Konzertagenten gegeben werden, um dann auf die Agentur Wolff zu sprechen zu kommen.

### Ruf und Beruf des Konzertagenten

Berlin hatte im Verlauf des 19. Jahrhunderts einen starken Aufschwung erlebt und sich als wichtiges musikalisches Zentrum etabliert.<sup>10</sup> Sowohl einheimische als auch reisende Musiker aus dem In- und Ausland gestalteten und nutzten das Musikleben der Stadt. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts nahm die Dichte der Konzerte und Veranstaltungen trotz einiger Rückschläge<sup>11</sup> rasch zu. Dies erklärt Christoph-Hellmut Mahling durch „die ständig wachsende Emanzipation des Bürgertums und [den] rapide[n] Anstieg der Einwohnerzahl Berlins“<sup>12</sup>. Dadurch stieg der Bedarf an Unterhaltung und Musik erheblich an, es etablierten sich die ersten regelmäßigen Konzertreihen und Abonnementskonzerte. Auch Chöre und Privatorchester sorgten für ein aktives Konzertleben. Ein Beispiel sind die ab 1884 von Hermann Wolff organisierten Philharmonischen Konzerte.

Die Kombination aus einer gestiegenen Nachfrage und einem gestiegenen Angebot an musikalischen Veranstaltungen, einem – mit der Emanzipation des Bürgertums – solventen Publikum und der zunehmenden Professionalisierung der KünstlerInnen öffnete einen neuen Markt und führte damit auch zu einer Professionalisierung der ökonomischen Aspekte des Musiklebens. Auch die verbesserte Infrastruktur für Konzerte (Bau von größeren Konzertsälen, Reisen mit Eisenbahn und Dampfschiffen) tat ihr Übriges. Diese enorme Ausweitung des Musiklebens änderte die Voraussetzungen für MusikerInnen grundlegend. Hatten „Komponisten wie Mozart [...] ihre Veranstaltungen zumeist ohne fremde Hilfe und risikobelastet auf eigene Rechnung“<sup>13</sup> veranstaltet, war dies durch den erhöhten Organisationsaufwand kaum noch möglich. So entstand das

---

10 Zur Geschichte des Berliner Musiklebens siehe Ingeborg Allhin, Art. „Berlin. A. Stadt“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil Bd. 1, Kassel [u. a.] 1994, Sp. 1417–1476; Christoph-Hellmut Mahling, „Zum ‚Musikbetrieb‘ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 56), Regensburg 1980, S. 27–284.

11 Sowohl Allhin als auch Mahling nennen besonders politische Ereignisse wie die französische Besetzung 1806 oder den Wiener Kongress 1814/1815 als ausbremsend für das Berliner Musikleben, siehe Allhin, Art. „Berlin. A. Stadt“, 1994, Sp. 1434 u. Mahling, „Zum ‚Musikbetrieb‘ Berlins“, 1980, S. 36.

12 Mahling, „Zum ‚Musikbetrieb‘ Berlins“, 1980, S. 27.

13 Walter Salmen, *Das Konzert*, München 1988, S. 71.

Berufsfeld des Konzertagenten. In seinem Kapitel „*Konzertgeber und Konzertagenten*“<sup>14</sup> bietet der Musiker und Musikschriftsteller Heinrich Ehrlich einen Überblick über die Entwicklung, Tätigkeiten und den gesellschaftlichen Stand der Konzertagenten aus zeitgenössischer Perspektive. Dabei vermittelt er aber auch das ‚Image‘, das die Konzertagenten in dieser Zeit hatten:

Zunächst beschreibt Ehrlich den enormen Anstieg an Konzertangeboten. Während der Musiker seine Konzerte früher selbst organisiert habe, könne er nun „*unmöglich alle die Vorbereitungen (Ankündigungen, Saalmieten, Programmbestellungen etc. etc.) selbst treffen, daneben noch Korrespondenzen unterhalten nach allen Städten, die er zu besuchen gedachte*“, auch könne er damit keine Freunde belasten, sondern müsse „*einen bezahlten Helfer anwerben, der alles Technische besorge*“<sup>15</sup>. Anschließend berichtet Ehrlich von drei Entwicklungsstufen, die es auf dem Weg zum Beruf des Konzertagenten gegeben habe. Darunter fasst er zunächst die Rolle des Sekretärs, eines persönlichen Assistenten, der vermögenden Künstlern Organisationsaufgaben abnahm (z. B. Gaetano Belloni bei Franz Liszt). Diese waren bei dem Künstler angestellt und wurden von ihm bezahlt. Die Entwicklung des Konzertlebens führte dazu, dass „*die Handlanger des Künstlers nach und nach immer stärker und einflussreicher, aus Dienern Herren*“<sup>16</sup> wurden: Der Beruf des Impresario entstand. Der Unterschied war nun, dass die Impresari Konzerte oder Reisen organisierten und dafür KünstlerInnen zu einem festen Gehalt engagierten, selbst aber die Gewinne behielten. So bezahlte der Impresario den Künstler oder die Künstlerin (z. B. Bernard Ullman bei Carlotta Patti, Alfred Fischhof bei Teresina Tua). Als dritte Entwicklungsstufe nennt Ehrlich den Beruf eines „*vermittelnden Konzertagenten, der für Prozente arbeitet*“<sup>17</sup>, und vergleicht ihn in Anspielung auf Bismarck mit einem „*ehrlische[n] Makler*“<sup>18</sup> im Musikbereich. Die Aufgabe des Konzertagenten sei die Vermittlung von Konzerten, da der Agent über gute Kontakte verfüge. Außerdem kümmere er sich um die Reiseplanung, wozu auch die Verhandlungen mit Ansprechpartnern an den Zielorten und dortigen Veranstaltern gehörten, um eine ökonomische Reiseroute sowie um weitere Korrespondenzen den Künstler oder die Künstlerin betreffend.

Wie schon angedeutet, basiert der Text Ehrlichs nicht nur auf dieser Berufsfeldbeschreibung, sondern enthält auch einige Aussagen über das Bild von Konzertagenten in der Öffentlichkeit. Er beginnt seinen Text mit der Feststellung, es sei „*schon recht viel über und gegen die Konzertagenten geschrieben worden*“, sie seien „*Gegenstand heftiger Angriffe gewesen*“<sup>19</sup>. Gegen Ende des Textes stellt er fest, dass zum Erscheinen eines anderen Buches von ihm im Jahr 1888 „*die Klagen gegen die Agenten noch gar nicht laut erklangen*“<sup>20</sup>. Da zwischen den beiden Texten nur sieben Jahre liegen, muss

---

14 Heinrich Ehrlich, *Modernes Musikleben. Studien*, Berlin 1895, S. 8–23.

15 Ebd., S. 9.

16 Ebd., S. 9f.

17 Ebd., S. 16.

18 Ebd.

19 Ebd., S. 8.

20 Ebd., S. 22.

es nach Ehrlichs Wahrnehmung einen starken Anstieg an Kritik gegeben haben. Er erkennt zwar die Vorteile der Agenturen an, formuliert aber auch scharfen Tadel:

„Die Konzertagenturen haben sich also im Laufe der Zeit als Einrichtungen erwiesen, die dem bedeutenden Künstler, besonders dem nicht Ansässigen, Zureisenden, viele Annehmlichkeiten bieten, ja sogar Nutzen bringen können. Sie haben andererseits Verhältnisse herbeigeführt, die dem Kunstleben großen Schaden verursachen, jedoch leider ebenso wenig zu beseitigen sind, als so viele andere Übelstände, weil, wie weiter unten bewiesen wird, gerade diejenigen, in deren Macht die Beseitigung stände, eine solche garnicht [sic] beabsichtigen können“<sup>21</sup>.

Für diesen Schaden nennt Ehrlich zwei Ursachen. Zum einen stellt er fest, dass es durch die Hilfe von Konzertagenten nun sehr viel einfacher sei, Konzerte in anderen Städten zu organisieren. Davon würden weniger gute MusikerInnen zum öffentlichen Auftritt ermutigt, die sich an eine solche Reise vorher nicht herangetraut hätten. Ehrlich spricht in diesem Zusammenhang von einer „Konzertinfluenza“<sup>22</sup>. Als zweiten Kritikpunkt nennt er den Einfluss, den die Konzertagenten im Musikleben hatten. Diese seien so wichtig geworden, dass es für MusikerInnen kaum noch möglich sei, ohne die Hilfe eines Agenten Karriere zu machen. So müssten „nicht ganz berühmte [...] Künstler und besonders die jüngeren, wenn sie nicht über bedeutende Geldmittel verfügten, ganz und gar in die Abhängigkeit der Konzertagenten geraten“<sup>23</sup>. Diese Abhängigkeit sei so stark, „daß wer sie [die Agenten] umgehen, auf eigene Faust vorgehen wollte, garnichts [sic] erreichte, nur Hindernisse und Gegnerschaft fände“<sup>24</sup>. Allerdings mahnt Ehrlich an, zwischen Ursache und Wirkung zu unterscheiden: „Die Vorwürfe sind bezüglich der Thatsachen nicht ungerecht; aber die Thatsachen sind eine Folge der allgemeinen Verhältnisse“<sup>25</sup>. Er übt hier also in erster Linie Kritik an der Entwicklung des Musiklebens, weniger an den Personen der Konzertagenten und zitiert sich selbst aus der bereits erwähnten Veröffentlichung von 1888:

„Selbst die großen das Ideale anstrebenden Künstler weisen nicht die größeren Einnahmen zurück, die ihren Leistungen durch geschickte Vermittlungen eines dritten verschafft werden, um wie viel mehr müssen die weniger Berühmten, die zu Rufe gelangen wollen, sich bemühen, die Unterstützung geschickter Konzertanordner zu gewinnen? Kunstleistungen sind heute ein Artikel für Geschäftsleute geworden; und Elemente, die früher eine untergeordnete Rolle spielten, konnten jetzt zu einer Stellung gelangen, der sich viele Künstler unterordnen müssen; Mephistos Wort im zweiten Teil des Faust: Am Ende hängen wir doch ab/ Von den Kreaturen, die wir machten,/ kann auf die jetzigen Musikverhältnisse ganz gut angewendet werden“<sup>26</sup>.

---

21 Ebd., S. 17.

22 Ebd., S. 18.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 19.

25 Ebd., S. 20, 21.

26 Ebd., S. 22.

Interessant ist übrigens, dass Ehrlich an verschiedenen Stellen im Text von dem „geschicktesten Konzertdirektor“<sup>27</sup> spricht, ohne allerdings einen Namen zu nennen oder Hinweise darauf zu geben, um wen es sich hier handelt. Lediglich bei der letzten Nennung verweist er auf eine Begebenheit, die er in seinem Buch „Dreißig Jahre Künstlerleben“ ausgeführt habe. Die entsprechenden Seiten dort beschreiben eine kleine Episode zwischen dem Geiger Joseph Joachim, dem Komponisten Johannes Brahms und dem Kritiker und späteren Konzertagenten Hermann Wolff.

Der zweite Kritikpunkt, den Ehrlich hier schon im Jahr 1895 formuliert, setzt sich bis heute in der Sekundärliteratur fort. So spricht Walter Salmen von einem „monopolisierende[n] Unternehmen“<sup>28</sup> und Heinrich Schwab von der „Kommerzialisierung der Musikkultur“<sup>29</sup>. Den Vorwurf der Einflussnahme griffen auch die Nationalsozialisten auf, um ihn für ihre antisemitische Propaganda zu nutzen. So findet sich im „Lexikon der Juden in der Musik“ ein Absatz zur jüdischen Konzertagentur Wolff: „Die Geschäftsmethoden waren darauf gerichtet, in erster Linie jüdischen Künstlern zum Welt-ruhm zu verhelfen und arische auszubeuten. Die Konzertdirektion Wolff und Sachs behauptete eine Monopolstellung, die sie in diktatorischer Weise skrupellos ausnützte, meist unter raffinierter Umgehung der gesetzlichen Bestimmungen“<sup>30</sup>.

## **Musikwolff – Die Agentur Hermann Wolff**

### *Das Ehepaar Wolff und die Gründung der Konzertdirektion*

Weder Hermann noch Louise Wolff geb. Schwarz entstammten Musikerfamilien, wuchsen aber in künstlerisch interessierten Elternhäusern auf. Hermann Wolff kam aus einer Kaufmannsfamilie und so hatte eine kaufmännische Ausbildung nach dem Abschluss des Gymnasiums Priorität. Dennoch stellte sich Wolffs Vater seiner großen Begeisterung für Musik nicht entgegen und ermöglichte ihm Klavierunterricht bei Franz Kroll (1820–1877) und eine Ausbildung in Musiktheorie bei Richard Würst (1824–1881).

Louise Schwarz wuchs als Tochter eines höheren österreichischen Militärbeamten<sup>31</sup> in Wien auf. Ihre Familie war sehr „theaterfreudig“ und setzte ihr, wie es die Tochter Edith Stargardt-Wolff darstellt, „keinerlei altmodische oder engherzige Bedenken entgegen“<sup>32</sup>, als Louise beschloss, Schauspielerin zu werden. Sie studierte an der Wiener Theaterakademie und kam dann durch ihre ersten Engagements in Böhmen und Preußen nach Berlin. Dort lernte sich das Paar Mitte der 1870er Jahre bei einem Theaterbesuch kennen. Hermann Wolff arbeitete mittlerweile als Händler an der Berliner Bör-

---

27 Ebd., S. 23, siehe auch S. 16, 19.

28 Salmen, *Das Konzert*, 1988, S. 72.

29 Heinrich W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (= Musikgeschichte in Bildern IV/2), Leipzig 1971, S. 9.

30 Art. „Wolff, Hermann“, in: *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*, hrsg. von Theo Stengel u. Herbert Gerigk, Berlin 1943 (antisemitische Publikation), Sp. 319.

31 Militäroberrechnungsrat, siehe Stargardt-Wolff, *Wegbereiter Großer Musiker*, 1954, S. 18.

32 Ebd., S. 19.

se.<sup>33</sup> Da sein Verdienst hier aber nicht ausreichte, hatte er sich mit dem Schreiben von kleinen Auftragsgedichten und Zeitungsbeiträgen eine weitere Einnahmequelle erschlossen. Die Schauspielerin und der Kaufmann hielten auch nach ihrer Abreise aus Berlin Kontakt, es entwickelte sich eine Freundschaft, die schließlich zur Verlobung führte. Die unsicheren Verhältnisse Hermann Wolffs erlaubten allerdings zunächst noch keine Heirat. Da Louise Schwarz unter dem schlechten Ruf und den damit verbundenen Vorurteilen gegenüber Schauspielerinnen litt,<sup>34</sup> verließ sie die Bühne und kehrte vermutlich zunächst nach Wien zurück, bis die „pekuniäre Lage die Gründung eines eigenen Hausstandes gestatten würde“<sup>35</sup>. Etwa zur gleichen Zeit erhielt Hermann Wolff die Möglichkeit, bei dem Musikalienverlag „Bote & Bock“ und für die dort herausgegebene „Neue Berliner Musikzeitung“ zu arbeiten und konnte damit sein musikalisches Standbein stärken. Schließlich konnte das Paar im Jahr 1878 heiraten. Hermann Wolff arbeitete weiter an seiner Karriere im Musikbetrieb und wurde von Hugo Bock, dem Leiter des Verlages „Bote & Bock“, dem Pianisten Anton Rubinstein als Organisator für dessen anstehende Konzertreisen empfohlen. Auf diese Weise erhielt er das erste Engagement als Impresario und begann ab 1880 auch weitere Musiker zu vertreten. Zunächst begleitete er Anton Rubinstein auf eine Konzertreise nach Südosteuropa und beschloss dann – wie es seine Tochter ausdrückt –, „aus dem engen Rahmen seiner bisherigen Tätigkeit als Impresario herauszutreten und ein eigenes, unabhängiges Unternehmen zu gründen, das eine Vermittlungsstelle zwischen Künstlern und Konzertgesellschaften sein sollte“<sup>36</sup>. Er beendete die Arbeit bei „Bote & Bock“ und gründete die Konzertdirektion Hermann Wolff.<sup>37</sup> Im Sept. 1880 meldete die „Neue Berliner Musikzeitung“: „Eine Concertagentur, wie sie für Deutschland längst ein Bedürfnis war, hat Herr Hermann Wolff, der bisherige Redacteur unseres Blattes, eröffnet. Die grössten Künstler, wie Bülow, Rubinstein, Saint Saëns und viele Andere [sic], lassen sich durch ihn vertreten. Das Bureau befindet sich Berlin W., am Carlsbad No. 20“<sup>38</sup>. Nach einer Vorbereitungsreise tourte er dann im Jan. 1881 mit Rubinstein über die iberische Halbinsel, im Mai ging es weiter nach Großbritannien.<sup>39</sup> Durch seine Reisen mit Rubinstein konnte Wolff viele Kontakte knüpfen, was ihm bei der Etablierung der jungen Konzertagentur sehr half.

33 Eine interessante Beschreibung der Berliner Börse von 1867 findet sich in einem Artikel in der „Gartenlaube“: E. H., „Eine Stunde auf der Berliner Börse“, in: *Die Gartenlaube* 29 (1867), S. 456–459. Der Autor lässt sich hier von einem „jungen Bankier, Freund der Tonkunst und Literatur“ (ebd., S. 457) herumführen, vielleicht handelte es sich hier sogar um den jungen Hermann Wolff?

34 Siehe Louise Wolff, zit. nach Stargardt-Wolff, *Wegbereiter Großer Musiker*, 1954, S. 22: „So bedrückend war mir mein Stand durch die Vorurteile gemacht, wie noch nie. Die Schauspieler nehmen noch immer die Stellung ein wie vor hundert Jahren, sie sind die verachtetste Kaste der Gesellschaft“.

35 Stargardt-Wolff, *Wegbereiter Großer Musiker*, 1954, S. 23.

36 Ebd., S. 46.

37 Siehe Kapitel „Konzertdirektion Hermann Wolff – Gründung und Aufstieg. Berlin wird Musikzentrum“, in: ebd., S. 46–55 und o. A., „Die beim Musikfeste mitwirkenden Künstler“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 21 (1891), S. 194–197, Absatz zu Hermann Wolff auf S. 197.

38 *Neue Berliner Musikzeitung* 1880, S. 310.

39 Stargardt-Wolff, *Wegbereiter Großer Musiker*, 1954, S. 29–45; siehe auch Alexander McArthur, *Anton Rubinstein. A Biographical Sketch*, Edinburgh 1889, S. 49.



Abb. 1 Annonce der Konzertagentur Wolff in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ (1880, S. 312)

### *Aufgaben und Tätigkeiten der Agentur Wolff*

Nun kamen Hermann Wolff sowohl die kaufmännische als auch die künstlerische Ausbildung zugute. Laut seiner Tochter Edith konnten sich *„Künstler und Impresario in seiner Person die Waage halten. Den Musikern galt er als par inter pares, was ihn über seine Berufskollegen unter den Konzertagenten weit hinaushob“*<sup>40</sup>. Auch Louise Wolff war als Teil der Konzertdirektion nicht wegzudenken. Sie war in die Geschäfte eingeweiht, übernahm diese, wenn ihr Mann auf Reisen war, und hielt ihn über die Berliner Geschehnisse auf dem Laufenden.<sup>41</sup> In einem Brief an Johannes Brahms bezeichnete sie sich als *„bessere Hälfte‘ der Konzertdirektion“*<sup>42</sup>. Die Agentur hatte schnell großen Erfolg und konnte mehrere Mitarbeiter einstellen. Als Telegramm-Adresse wählte Hermann Wolff *„Musikwolff, Berlin“*<sup>43</sup>, was dem Unternehmen seinen Spitznamen einbrachte. Viele namhafte Künstler und Künstlerinnen wie Joseph und Amalie Joachim ließen sich durch die Agentur vertreten, aber Wolff förderte auch unbekannte MusikerInnen. So war er zum Beispiel maßgeblich am Bekanntwerden des jungen Pianisten Eugen d’Albert beteiligt.<sup>44</sup> Die Agentur übernahm die Vermittlung von Engagements für die Musikerinnen und Musiker sowie die Organisation von Konzerten und Konzertreisen. Sayuri Hatano berichtet, dass jeder Musiker ein Tourneebuch erhielt, in dem die Engagements und *„das vereinbarte provisionspflichtige Honorar eingetragen“*<sup>45</sup> wurden. Außerdem wurden Akten für jeden Musiker und jede Musikerin angelegt, *„für jeden auswärtigen Vertreter“* und *„jeden Konzertverein“*<sup>46</sup>. Wolff arbeitete mit Musikgesellschaften und Institutionen wie dem Leipziger Gewandhaus zusammen und schlug Künstler und Künstlerinnen für deren Programme vor. Außerdem kümmerte sich die Agentur um die Werbung. So wurde nicht nur auf die Verteilung von Pressekarten geachtet, es gab sogar einen Mitarbeiter, der die Ausgabe von Freikarten verwaltete. Damit sorgte er dafür, dass auch bei unbekanntem MusikerInnen

40 Stargardt-Wolff, *Wegbereiter Großer Musiker*, 1954, S. 14.

41 Ebd., S. 175.

42 Zit. nach ebd., S. 142.

43 So findet man es im Briefkopf (siehe Brief von Hermann Wolff an Elma Elsberg vom 25. Sept. 1893, Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 55 Nachl. 57.13) und ab 1890 in den Werbeanzeigen (siehe u. a. Neue Berliner Musikzeitung 1890, S. 234; Neue Zeitschrift für Musik 1891, S. 268).

44 Siehe Charlotte Pangels, *Eugen d’Albert*, 1981, S. 50f.

45 Hatano, *„Wohlgemuth ziehe zur Schweiz, lass’ tönen die herrliche Fidel“*, 2013, S. 35.

46 Ebd., S. 34, 35.

oder unpopulärerem Programmen genug Publikum anwesend war.<sup>47</sup> Dafür erhielt die Konzertdirektion einen prozentualen Anteil am Honorar der KünstlerInnen, bei Hans von Bülow waren es 5 % innerhalb und 10 % außerhalb Berlins.<sup>48</sup>

Neben diesen ‚offiziellen‘ Aufgaben der Konzertagentur war das Ehepaar Wolff um einen angenehmen und persönlichen<sup>49</sup> Umgang mit den KünstlerInnen bemüht. Besonders hervorzuheben sind dabei die philharmonischen Diners, die eine nicht zu unterschätzende Kontaktbörse für die eingeladenen Künstlerinnen und Künstler gewesen sein dürften. Diese fanden sonntags nach der Hauptprobe der Philharmonischen Konzerte im Hause Wolff statt, geladen waren „*die jeweils mitwirkenden Solisten sowie auswärtige Künstler, die gerade in Berlin weilten, Journalisten und Kritiker. Auch Gelehrte von Ruf, Maler und Bildhauer, fanden sich hier ein, und viele andere leidenschaftliche Musikliebhaber*“<sup>50</sup>.

### *Musikerinnen bei der Agentur Wolff*

Um der Frage näher zu kommen, wie viele Musikerinnen und Musiker bei der Agentur Wolff unter Vertrag waren, habe ich exemplarisch die „Neue Zeitschrift für Musik“ und die „Neue Berliner Musikzeitung“ von 1880 bis 1900 ausgewertet. Dies soll einen Überblick über die von der Agentur vertretenen KünstlerInnen geben. Freilich kann dies aber nur als erste Skizze dienen und stellt keine repräsentative Aufstellung der Klienten-Kartei dieser 20 Jahre dar. Zum besseren Verständnis finden sich die Ergebnisse in einer Tabelle am Ende des Artikels (S. 60–67).

Für die Analyse wurden Werbeanzeigen, die die Konzertdirektion Wolff schaltete, ausgewertet. Das waren einzelne Anzeigen für eine Künstlerin oder einen Künstler (manchmal ein Künstlerpaar) oder große Anzeigen, die bis zu eine ganze Seite einnahmen und einen Überblick über die aktuell bei der Agentur unter Vertrag stehenden Musikerinnen und Musiker gaben. Die erste große Annonce findet sich 1886 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“<sup>51</sup>, ab 1892 waren nur noch wenige und vereinzelt Anzeigen vorhanden. Man könnte vermuten, dass die Agentur in den 1890er Jahren weniger aktiv war. Da sie allerdings bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts bestand und in der Sekundärliteratur von großen Erfolgen, von Monopolisierung zu lesen ist, ist dies wohl eher unwahrscheinlich. Hinzu kommt, dass die Agentur selbst einen Katalog herausgab, der die Künstler und Künstlerinnen aufführt, sodass man eventuell keine

---

47 Stargardt-Wolff, *Wegbereiter Großer Musiker*, 1954, S. 54.

48 Siehe Hatano „*Wohlgemuth ziehe zur Schweiz, lass' tönen die herrliche Fidel*“, 2013, S. 38. Hatano geht davon aus, dass auch andere Musiker unter diesen Konditionen mit der Agentur arbeiteten.

49 Edith Stargardt-Wolff berichtet sogar von der Versorgung des kranken Hans von Bülow mit selbstgekochtem Essen von Louise Wolff, siehe Stargardt-Wolff, *Wegbereiter Großer Musiker*, 1954, S. 83.

50 Ebd., S. 11; siehe auch Volker Tarnow, „*Hermann und Louise. ‚Musik-Wolff‘ – Die wichtigste Konzertagentur der Welt*“, in: *Variationen mit Orchester. 125 Jahre Berliner Philharmoniker*, hrsg. von Gerhard Forck, 2 Bde., Bd. 1: *Orchestergeschichte*, Berlin 2007, S. 67f.

51 Neue Zeitschrift für Musik 1886, S. 264.

zusätzliche Werbung mehr brauchte.<sup>52</sup> Eine weitere Möglichkeit wäre, dass Anzeigen in anderen Musikzeitschriften geschaltet wurden.

Die Auswertung zeichnet ein recht ausgewogenes Bild zwischen Klientinnen und Klienten: Insgesamt finden sich rund 300 Namen in den Wolffschen Anzeigen, davon gehören etwa 56 % Musikern und 44 % Musikerinnen.<sup>53</sup> Die Konzertdirektion machte ganz offensichtlich keinen Unterschied zwischen Männern und Frauen in der Aufnahme in ihre Künstlerkartei. Der Anteil an Instrumentalistinnen ist dagegen relativ gering, sie machen etwa 13 % der KlientInnen insgesamt und 29 % der Musikerinnen aus. Bei den männlichen Kollegen ist der Anteil an Instrumentalisten mit fast 70 % ein deutlich höherer.

Vor allem erstaunt der hohe Anteil an Klientinnen. Möglicherweise war es für Musikerinnen besonders attraktiv, sich durch eine Konzertagentur vertreten zu lassen, vielleicht wurden aber die Künstlerinnen von der Agentur nur stärker beworben, um sie besser ins Musikleben zu integrieren. Gegen Letzteres sprechen aber die ausführlichen Anzeigen, die dem Anschein nach alle derzeitigen Klienten und Klientinnen enthielten. Eine gesicherte Aussage zu treffen, ist aufgrund der skizzenhaften Untersuchung nicht möglich. Dennoch sollen einige erste Überlegungen versucht werden, warum Musikerinnen vielleicht besonders gern die Dienste einer Konzertagentur in Anspruch nahmen.

#### *Bedeutungen der Agentur für Instrumentalistinnen und Sängerinnen*

Die Bedingungen für Musikerinnen im 19. Jahrhundert sind bereits ausführlich untersucht worden.<sup>54</sup> Besonders Konzertreisen und die Organisation von Konzerten waren für Virtuosinnen aufgrund der herrschenden Geschlechterbilder mit größeren Schwierigkeiten verbunden als für ihre männlichen Kollegen. Ohne Frage war der Aufwand auch für Künstler groß, Frauen hatten nur zusätzlich das Problem, dass sie sich nicht, oder nur eingeschränkt, selbst vertreten konnten. Bis zur Einführung des Allgemeinen Landrechts (ALR) in Preußen, des Code Civil in Frankreich und des Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuches (ABGB) in Österreich herrschte an vielen Orten in unterschiedlichen Ausprägungen eine Geschlechtervormundschaft. Dies bedeutete (je nach Staat und Ausprägung) die Unmündigkeit und Handlungsunfähigkeit von Frauen. Mit den neuen Gesetzbüchern waren nur noch verheiratete Frauen nicht geschäftsfähig (sie

---

52 Siehe Zabel, „Konzerte und Konzertunternehmer“, 1892, S. 374. Diese Kataloge waren leider bisher nicht auffindbar, Zabel spricht vom 24. Jahrgang in der Saison 1892/1893: „Danach sind nicht weniger als 115 Instrumentalisten, 132 Vokalistin, 10 Künstlervereinigungen, sechs verschiedene Abonnementskonzerte in London, Paris, New-York, Boston, Moskau und Kopenhagen von ihm bedient“.

53 Siehe Tabelle 1 (S. 58–67), die Auszählung ergab: 302 MusikerInnen, davon 161 Männer (96 Instrumentalisten, 65 Sänger) und 141 Frauen (40 Instrumentalistinnen, 101 Sängerinnen).

54 Siehe Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M. u. Leipzig 1991; Beatrix Borchard, „Frau oder Künstlerin. Musikerinnen im Deutschland des 19. Jahrhunderts“, in: *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996*, hrsg. von Christian Kaden u. Volker Kalisch, Essen 1999, S. 115–122.

unterstanden ihren Ehemännern), ledige Frauen konnten sich selbst vertreten.<sup>55</sup> Dennoch lag die Zeit, in der dies nicht möglich war, noch nicht weit zurück und dementsprechend war es negativ konnotiert, wenn eine Frau sich öffentlich selbst vertrat: „Frauen konnten vor allem in Deutschland nicht allein reisen, nicht allein auf die Straße gehen, kein Lokal allein betreten, allein kein Konzert besuchen, ohne ihren Ruf zu gefährden“<sup>56</sup>. Es war also notwendig, für eine Reisebegleitung zu sorgen, für deren Kosten die Virtuosa zusätzlich zu den eigenen auch aufkommen musste.<sup>57</sup> Wie wichtig es für das Ansehen der Künstlerin war, dass sie wohlbehütet und in Begleitung reiste, zeigt, dass dies in vielen Fällen in den Berichten mitgenannt wurde.<sup>58</sup> Eine allein reisende Frau musste mit schlechter Behandlung, sogar Belästigung rechnen.<sup>59</sup>

Außerdem widersprach es dem bürgerlichen Anstand, als Frau aus kommerziellen Gründen auf Konzertreise zu gehen. Freia Hoffmann fasst die Entwicklung nach dem Wiener Kongress so zusammen: „Zwischen dem Status einer Dilettantin, der zwar mit dem bürgerlichen Frauenideal übereinstimmte, aber immer mehr der musikalischen Geringschätzung verfiel, und dem der fachlich respektierten Berufsmusikerin, die als Frau ins Zwielicht geriet, gab es keine Zwischenlösungen, keine praktischen Abstufungen mehr“<sup>60</sup>. Da Konzertreisen aber einen erheblichen Teil des Verdienstes von MusikerInnen ausmachten, war es kaum möglich, darauf zu verzichten. Außerdem waren Reisen auch wichtig, um Kontakte zu knüpfen und auf dem neuesten musikalischen Entwicklungsstand zu bleiben.<sup>61</sup>

Auch die Vorbereitung von Konzerten war für Virtuosinnen mit größeren Schwierigkeiten verbunden. Auf Reisen mussten sich Musikerinnen und Musiker oft erst (unentgeltlich) in den bürgerlichen Kreisen oder am Hof bekannt machen, bevor sie an ein eigenes Konzert denken konnten. Dafür mussten sie in die entsprechenden Kreise eingeführt werden, was wiederum für eine alleinstehende Frau kaum möglich war. Unabhängig davon, ob auf Reisen oder in der Heimatstadt, war die Durchführung eines Konzertes mit aufwändigen Vorbereitungen verbunden:

„Eine polizeiliche Genehmigung war nötig, es mußte ein passender Saal gefunden und angemietet werden, die Preise wurden ja nach örtlichen Verhältnissen festgesetzt. Pianistinnen mußten Kontakt zu Klavierfirmen oder Privatpersonen aufnehmen, um gute Instrumente zu bekommen. Wer nicht den gesamten Kar-

---

55 Siehe Ernst Holthöfer, „Die Geschlechtsvormundschaft. Ein Überblick von der Antike bis ins 19. Jahrhundert“, in: *Frauen in der Geschichte des Rechts. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ute Gerhard, München 1997, S. 390–451, hier S. 419ff.

56 Beatrix Borchard, „Die Regel und die Ausnahmen. Reisende Musikerinnen im 19. Jahrhundert“, in: *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, hrsg. von Christian Meyer (= *Music Life in Europe 1600–1900 I: Concert et publics en Europe entre 1700 et 1920*), Berlin 2003, S. 173–201, hier S. 176.

57 Siehe ebd.

58 Siehe Hoffmann, *Instrument und Körper*, 1991, S. 293.

59 Siehe ebd., S. 190–192.

60 Ebd., S. 279.

61 Siehe ebd.

tenverkauf übernehmen konnte [...], mußte zusätzlich Musikalienhandlungen oder ‚Kunstfreunde‘ dafür gewinnen“<sup>62</sup>.

Virtuosinnen waren also in allen Belangen auf einen – am besten männlichen – Vertreter angewiesen.

Vor dem Hintergrund dieser Bedingungen für Virtuosinnen erscheint es mehr als schlüssig, dass sich viele Frauen für die Vertretung durch eine Konzertagentur entschieden. Diese kümmerte sich um die Organisation der Reise, konnte durch die Kontakte Konzerte bereits vor Reiseantritt fest verabreden und sorgte für eine ökonomische Reiseroute und Quartiere. Wie bereits ausgeführt erhielten die MusikerInnen ein Tourneebuch und mussten sich ansonsten nicht um die Infrastruktur kümmern.

Auch die Reisebegleitung konnte die Konzertdirektion stellen. Zwar sind keine Informationen überliefert, die Auskunft über eine von Wolff organisierte Reise einer Virtuosin geben, aber da neben Hermann Wolff selbst auch sein Mitarbeiter Charles Wolff Klienten auf der Reise begleitete, ist davon auszugehen, dass diese Möglichkeit auch bei den Klientinnen bestand.<sup>63</sup>

Sicher war es für die Musikerinnen auch ganz allgemein – nicht nur in Bezug auf Reisen – angenehm, einen Vertreter zu haben, der für sie die Verhandlungen übernahm. Das sparte zum einen viel Arbeit (für männliche wie weibliche Musiker), wahrte nach außen möglicherweise aber auch stärker den Ruf einer anständigen bürgerlichen Frau. Hinzu kommt, dass Verhandlungen für Frauen sehr mühsam gewesen sein dürften, da sie sich aufgrund der gängigen Rollenbilder gegen Übervorteilung wehren mussten und möglicherweise als Geschäftspartnerin nicht ernst genommen wurden.

Neben diesen organisatorischen Faktoren gab es möglicherweise noch weitere, die die Agentur attraktiv machten. Besonders wichtig scheint dabei die Vernetzung zu sein. Frauen hatten durch ihren sozialen Rang einen schweren Stand im Musikleben. Umso wichtiger waren da Kontakte, die Vernetzung mit anderen MusikerInnen und der Austausch. Das konnte der Eintritt in eine Konzertagentur erheblich erleichtern: Hermann Wolff, bzw. die Konzertdirektion Wolff, war der Knotenpunkt des Berliner Musiklebens, bei ihm liefen die Fäden zusammen. Dies zeigt eindrücklich eine Karikatur in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ von 1891.

Sie entstand als ein „Erinnerungsblatt“ an das in Berlin stattfindende Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Oben links sieht man den Festzug der Musiker aus der Berliner Singakademie kommen, um – in der Mitte des Bildes –, vorbei an Hermen von Berlioz, Liszt und Wagner zu einem Denkmal von Mozart, Beethoven und Haydn, zu ziehen. Die illustre Gesellschaft wird angeführt von dem Festdirigenten Friedrich Gernsheim, dicht gefolgt von Lilli Lehmann, Teresa Carreño, Jenny Meyer und weiteren Prominenten des Berliner Musiklebens. Erwartet wird die Gruppe – im unteren Drittel des Bildes zu sehen – vor den offenen Türen der Philharmonie von

---

62 Ebd., S. 294.

63 Siehe Stargardt-Wolff, *Wegbereiter Großer Musiker*, 1954, S. 53.

Hermann Wolff, umringt von seinen Klienten.<sup>64</sup> Als größte der abgebildeten Personen sticht Hermann Wolff trotz seiner Platzierung am unteren Rand deutlich heraus. Er hält seine Klienten an Schnüren, was hier sicherlich auch als Kritik zu verstehen ist. Es wird aber auch deutlich, dass das Netzwerk der Berliner Musiker bei Hermann Wolff einen Mittelpunkt, oder Knotenpunkt der Fäden hat. Er ist am Rande des Bildes positioniert, steht aber vor den Türen der Philharmonie, inmitten der prominenten Musiker, im Zentrum des Interesses. Dass auch Musikerinnen dieses Netzwerk für ihre Karriere nutzen, ist nachvollziehbar. Besonders die erwähnten „philharmonischen Diners“ dürften eine Kontakt-Plattform gewesen sein, was inoffiziell zu den Bürozeiten der Direktion entstand, kann man nur erahnen. Vielleicht war Louise Wolff auch insbesondere eine Ansprechpartnerin für die Klientinnen.

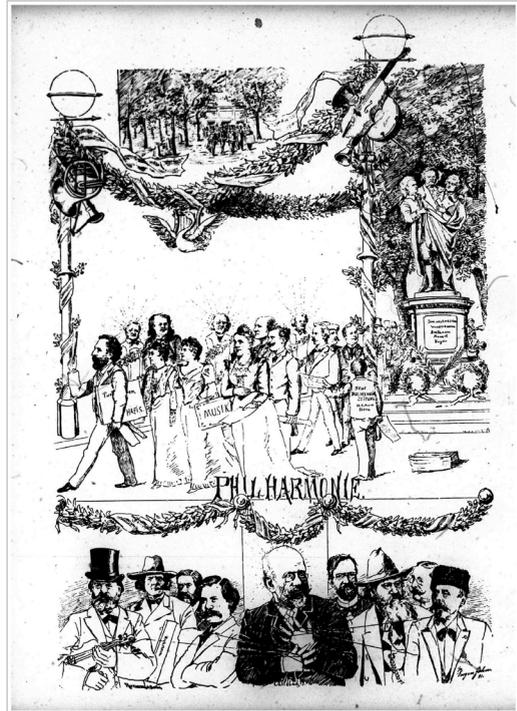


Abb. 2 Hermann Wolff als „Knotenpunkt“<sup>66</sup>

Marta Milinowski berichtet in ihrer Biographie über Teresa Carreño: „On April 10, 1891, [...] Carreño sat gossiping over the teacups, taking unofficial lessons in the ways of the musical world from Louise Wolff, the one best qualified to give them“<sup>65</sup>. Ein weiterer Vorteil war, dass Hermann Wolff durch seine Kontakte und Erfahrungen über die aktuellen Tendenzen des Musikbetriebs immer auf dem Laufenden war und dies auch an seine Klientinnen weitergeben konnte. Damit hatten sie eine direkte Verbindung zum „Knotenpunkt“ des Berliner Musiklebens.

Ein Grund für die hohe Prozentzahl an Sängerinnen, die Wolff vertrat, liegt vermutlich an ihrem insgesamt hohen Anteil unter den Berufsmusikerinnen.<sup>67</sup> Es ist möglich, dass es durch diese große Konkurrenz unter den Sängerinnen von Vorteil war, in einer Künstlerkartei zu sein, um wahrgenommen und vermittelt zu werden.

Um diese theoretischen Überlegungen etwas anschaulicher zu machen, sollen im Folgenden verschiedene Beispiele gezeigt werden, an denen die Wichtigkeit von Konzert-

64 Links: Joseph Joachim, Anton Rubinstein, Martin Blumner und Eugen d'Albert. Rechts: Arno Kleffel, Johannes Brahms, Paul Bulß und Hans von Bülow; siehe ebd., S. 185.

65 Milinowski, *Teresa Carreño*, 1977, S. 213.

66 In: Eugen John, „Als ein Erinnerungsblatt“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 21 (1891), S. 184f., hier S. 184.

67 Borchard, „Reisende Musikerinnen im 19. Jahrhundert“, 2003, S. 177.

agenturen bzw. die Rolle der Konzertdirektion Wolff für Musikerinnen deutlich werden. Zwar ergeben diese kein repräsentatives Bild, ermöglichen aber dennoch einen ersten Einblick in das Forschungsfeld.

Zwei Jahre nach der Eröffnung der Konzertdirektion antwortet Hermann Wolff auf einen Brief Luise Adolpha Le Beau. Aus seinem Schreiben geht hervor, dass sie ihn um ein Engagement für die Philharmonischen Konzerte gebeten hatte. Dem konnte er allerdings nicht entsprechen: „*Die Engagements für die Philharmonis. Concerte, welche ich selbst abzuschließen habe sind bereits gemacht*“<sup>68</sup>. Außerdem weist er darauf hin, dass bei den Philharmonischen Konzerten nur dem Berliner Publikum bekannte Künstler engagiert würden, da die Konzerte ansonsten nicht gut genug besucht würden. Für die kommende Saison bietet er allerdings seine Hilfe an:

„Ist es jedoch Ihre Absicht, sich auf jeden Fall im nächsten Winter in Berlin als Künstlerin einzuführen, dann giebt es keine andere [unleserliche Ergänzung] Gelegenheit, als wenn Sie ein eigenes Concert in der Singakademie gäben, welches ich mit Vergnügen arrangieren würde [...]. Künstlerische Mitwirkung würde ich Ihnen verschaffen, auch dafür sorgen, daß Sie vor einem gut besetzten Saal spielen, überhaupt alles thun, was zu einem guten Arrangement gehört; ich arrangiere hier fast ausnahmslos alle Concerte und Sie dürften deßhalb außer Sorge sein. Wenn Sie auch Orchestersachen componiert haben, dann würde ich mich auch der Mühe unterziehen, sie in einem Concert der Philharmonie zur Aufführung bringen zu lassen. [...] Den Wunsch, für Sie auch Engagements außerhalb Berlins zu vermitteln, kann ich, wenigstens in diesem Jahr, nicht erfüllen, da ich bereits die Vertretung einer ausreichenden Zahl von Künstlern [und] Künstlerinnen übernommen habe und eine Vergrößerung derselben mit der Gewissenhaftigkeit, die ich den Interessen meiner Künstler entgegen bringe, nicht zu vereinen ist. Da schon jetzt der Saal der Singakademie für die nächste Saison von den Künstlern belegt wird, bitte ich Sie Ihren Entschluß bald zu fassen und mir sog. mitzutheilen“<sup>69</sup>.

Dieses Angebot nahm Louise Adolpha Le Beau an, wie aus ihren „Lebenserinnerungen“ hervorgeht. Über eine Konzertreise nach Berlin im Nov. 1882 schreibt sie: „*Die unvermeidliche Konzertagentur Wolff besorgte zwar mein Konzert in Berlin, doch blieb mir noch genug zu tun, da ich mehrere eigene Kompositionen aufs Programm nehmen wollte, wozu ich der Mitwirkung anderer Künstler bedurfte*“<sup>70</sup>. Der negative Unterton in der Bemerkung über die „unvermeidliche Konzertagentur“ wird an anderen Stellen der „Lebenserinnerungen“ noch deutlicher. So schreibt die Komponistin zum Beispiel anlässlich eines Treffens mit Franz Liszt im Jahr 1883 und dessen positiver Beziehung zur Agentur Wolff, dieser wisse doch eigentlich, wie alle Künstler, „*daß die Konzertagentur Wolff sich in erster Linie zu bereichern suchte, und daß es mehr als*

---

68 Brief von Hermann Wolff an Luise Adolpha Le Beau vom 7. Juli 1882, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Signatur: K 2343.

69 Ebd.

70 Louise Adolpha Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, Baden-Baden 1910, Repr. 1999, hrsg. von Ulrike B. Keil, S. 87.

*fraglich ist, ob die Kunst durch das Agentenunwesen gefördert wird*<sup>71</sup>. Dennoch erscheint Le Beau ab 1888 in den Werbeanzeigen der Konzertdirektion.

Ein anderes Beispiel ist die junge Pianistin Fanny Davies. Sie hatte in Frankfurt bei Clara Schumann studiert, 1885 in ihrer Heimat England ihr Debüt gegeben und plante nun 1887 eine Konzertreise durch Deutschland.<sup>72</sup> Die erfahrene Konzertpianistin Clara Schumann kannte die Schwierigkeiten im Musikbetrieb und riet der Schülerin in einem Brief daher, sich an einen Konzertagenten zu wenden:

„Um auf Ihre Fragen wegen des Concertirens zu kommen, so ist das eine schwere Sache! Es ist enorm schwer für einen jungen Künstler in Deutschland aufzukommen [sic], und ich weiss nicht, ob es nicht geraten wäre, dass Sie Sich [sic] an einen Unternehmer wendeten. So sehr ich diese [sic] hasse, so glaube ich doch, dass durch sie ein junger Künstler am leichtesten dazu kommt, sich bekannt zu machen. Wolf in Berlin ist dafür ein Hauptmann, ich habe aber gehört, dass er mit einem Unternehmen beschäftigt sei, was seine ganze Aufmerksamkeit jetzt in Anspruch nehme, und dass es daher wohl besser sei, sich an einen anderen Unternehmer zu wenden; darin könnte Ihnen nun wohl Joachim am besten raten, der doch öfter mit diesen Leuten in Berührung kommt“<sup>73</sup>.

Diesen Rat befolgte Davies offenbar, denn Joseph Joachim schrieb ihr vor der Reise: „*Of course I shall be glad to do anything I can for you in Berlin, and I told Mr. Wolff so*“<sup>74</sup>. Er hatte also direkt einen Kontakt zur Konzertdirektion Wolff hergestellt. Zwei Jahre später ist in einem weiteren Brief von Joachim an Davies wieder die Rede von Hermann Wolff:

„I am quite sorry to hear that you want to play in Germany in November, because I will be travelling all that month in the south of Germany and in Switzerland! I have been to see Mr. Wolff, who promised to write to you; but I am afraid that all the engagements for the beginning of the season will all have been made long ago – you ought to have made up your mind much earlier. The chances of a Concert too, even for you and Miss Liza are to be considered with great caution, as Bülow’s Concerts (under Wolff’s management) almost monopolize the public, and October is hardly to be called a good month for concertgivers, many people being still absent etc etc. However Mr Fernow [Einfügung als Fußnote: „the partner of Mr Wolff“] will write to you, and if I can be of any use to you, I hope to hear about it“<sup>75</sup>.

---

71 Ebd., S. 99.

72 Siehe Silke Wenzel, Art. „*Fanny Davies*“, in: *MUGI. Musik und Gender im Internet*, [http://mugi.hfmt-hamburg.de/A\\_lexartikel/lexartikel.php?id=davi1861](http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=davi1861), Zugriff am 18. Febr. 2014.

73 Brief von Clara Schumann an Fanny Davies vom 28. Juli 1887, Royal College of Music, Centre for Performance History, Fanny Davies Collection, Signatur: MS 7501. Für diesen und die zwei folgenden Hinweise danke ich Annkatrin Babbe.

74 Brief von Joseph Joachim an Fanny Davies vom 2. Okt. 1887, Royal College of Music, Centre for Performance History, Fanny Davies Collection, Signatur: MS7505.

75 Brief von Joseph Joachim an Fanny Davies vom 11. Sept. [1889], Royal College of Music, Centre for Performance History, Fanny Davies Collection, Signatur: MS7505.

Für beide Jahre ist bisher nicht belegt, ob und wie Fanny Davies mit der Konzertdirektion Wolff zusammenarbeitete. Unabhängig davon zeigen beide Textstellen, als wie wichtig bzw. hilfreich Joseph Joachim und Clara Schumann die Agentur für die Pianistin einschätzten.

Auch die Pianistin Sophie Menter war bei der Wolffschen Agentur. Zwei Briefe, zwischen 1884 und 1897 verfasst,<sup>76</sup> zeigen ihr Vertrauen in den Konzertdirektor. Nach der Bitte um die Daten ihrer nächsten „*Clavierabende*“ fragt sie ihn zunächst nach seiner Einschätzung zu einer Konzertreise nach Skandinavien. Dann bringt sie das Thema auf ihren Schüler Wassili Sapelnikow: „*Sollte Sapelnikoff seinen Plan mit dem Orchester Konzert noch weiter verfolgen, so rathen Sie ihm bitte ab; er möchte 5 Clavierconcerte hintereinander spielen, das scheint mir doch Luxus zu sein, finden Sie nicht auch? – Verrathen Sie mich nicht*“<sup>77</sup>.

Auch in dem anderen Brief bittet sie um Aufklärung über die Engagements ihres Schülers und die Behebung eines eventuellen Missverständnisses:

„Geehrter Herr Wolff[,] In großer Eile bitte ich Sie mich aufzuklären über Sapelnikoff's Engagements[,] ich meine nämli.[,] daß er in einem großen Irrthum befangen ist[,] er behauptet nämli.[,] es hätte sich alles zerschlagen mit Straßburg[,] Stettin[,] Mannheim etc.[,] es ärgert mich[,] daß er Leipzig nicht angenommen[,] Verrathen Sie mich nicht[!] Bitte antworten Sie mir in einer Weise daß man nicht meine Frage herausmerkt – Mit bestem Gruße Sofie Menter“<sup>78</sup>.

Unabhängig davon, wie Sophie Menters Verhalten als Lehrerin hier zu bewerten ist, zeigen die Briefe doch zum einen ein Vertrauen in die Fachkenntnis des Konzertdirektors, zum anderen in seine Diskretion.

Einen Aufschluss über die beratende Funktion, die die Agentur gegenüber jungen MusikerInnen am Anfang der Karriere einnahm, gibt ein Brief von Hermann Wolff an die Sängerin Elma Elsberg. Hier wird auch das Problem der starken Konkurrenz unter Sängerinnen deutlich:

„Was nun die Erlangung von Engagements betrifft, so rathe ich Ihnen dringend, sich dort am Rhein persönlich den Dirigenten vorzustellen und vorzusingen. Dies scheint mir heute für den Anfang der richtige Weg zu sein, um in die Carrière hineinzukommen, denn die Überhäufung und Überfüllung der Concert Carrière, namentlich mit jungen Sängerinnen hat so überhand genommen, dass die Dirigenten anfangen, nur auf ihnen persönlich bekannte Sängerinnen zu reflectiren, da sie sich an den Empfehlungen nicht mehr ein und ausfinden können.

---

76 Die Briefe enthalten keine Datierung, sind aber auf Schloss Ittinger abgesandt worden, welches Sophie Menter 1884 erwarb. Aus dem Inhalt ist zu schließen, dass sie vor der Ernennung Wassili Lwowitsch Sapelnikows zum Professor am Moskauer Konservatorium im Jahr 1897 verfasst wurden.

77 Sophie Menter an Hermann Wolff, ohne Datum, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Autogr. Menter, Sofie.

78 Sophie Menter an Hermann Wolff, ohne Datum, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Autogr. Menter, Sofie.

Wenn sich mir eine Gelegenheit bietet, Ihnen nützen zu können, so werde ich Ihnen schreiben“<sup>79</sup>.

Ein letztes Beispiel soll zum Thema der Vernetzung mithilfe der Agentur Wolff gegeben werden. Dafür lohnt noch einmal der Blick auf die Pianistin Teresa Carreño. Laut der Biografin Marta Milinowski traf sie bei oben zitierter „Nachhilfestunde“ bei Louise Wolff zum ersten Mal auf den – ebenfalls durch die Direktion Wolff vertretenen – Pianisten Eugen d’Albert, der an diesem Tag einen Termin mit Hermann Wolff gehabt habe.<sup>80</sup> Dieser Bericht der ersten Begegnung gehört wohl ins Reich der Anekdoten,<sup>81</sup> sehr wahrscheinlich ist allerdings, dass sich die beiden Pianisten durch die Agentur kennenlernten. 1892 heiratete das Paar, ließ sich aber bereits 1895 wieder scheiden. Wie Edith Stargardt-Wolff berichtet, nahmen auch hier die Eheleute Wolff eine beratende Rolle ein: „*Während Frau Carenno so bei meiner Mutter Trost und Rat suchte, fand sich d’Albert bei meinem Vater ein, um sich mit ihm auszusprechen, und oft genug geschah das gleichzeitig in benachbarten Zimmern*“<sup>82</sup>.

## Schlusswort

Das Bild von Konzertagenten in der Öffentlichkeit war ambivalent.<sup>83</sup> Auch Clara Schumann empfahl eine Kontaktaufnahme, machte aber gleichzeitig ihre Abneigung deutlich.<sup>84</sup> Ebenso äußerte Louise Adolpha Le Beau ihre Abneigung gegen das „*Agentenunwesen*“<sup>85</sup> in ihren „Lebenserinnerungen“. Dieses uneindeutige Bild galt auch für die Konzertdirektion Wolff. Wie persönlich gefärbt die zeitgenössische Berichterstattung zum Teil war, wird an der „Neuen Berliner Musikzeitung“ deutlich, bei der Wolff selbst eine Zeit lang als Redakteur tätig war. Anfang der 1890er Jahre ist der Ton wohlwollend, 1892 erscheint ein Artikel des Schriftstellers Eugen Zabel, der die Direktion Wolff sehr positiv darstellt:

„So ist die Konzertdirektion Hermann Wolff in jedem Fall eine wichtige Triebfeder im deutschen Konzertleben geworden. [...] Mängel und Uebelstände werden sich dabei, wie bei jedem Menschenwerk herausgestellt haben, aber als Ganzes betrachtet liegt hier die Schöpfung eines klugen und energischen Mannes vor, von deren Nothwendigkeit die Künstler am meisten überzeugt sein dürfen“<sup>86</sup>.

---

79 Brief von Hermann Wolff an Elma Elsberg vom 25. Sept. 1893, Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 55 Nachl. 57.13.

80 Siehe Milinowski, *Teresa Carreño*, 1977, S. 213.

81 Die Biografin Charlotte Pangels beschreibt verschiedene Anekdoten über das Kennenlernen der beiden Künstler: Pangels, *Eugen d’Albert*, 1981, S. 118f.

82 Stargardt-Wolff, *Wegbereiter Großer Musiker*, 1954, S. 129.

83 Siehe den Abschnitt „Ruf und Beruf des Konzertagenten“ in diesem Artikel, S. 39–42.

84 Brief von Clara Schumann an Fanny Davies vom 28. Juli 1887, Royal College of Music, Centre for Performance History, Fanny Davies Collection, Signatur: MS 7501.

85 Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 1999, S. 99.

86 Zabel, „*Konzerte und Konzertunternehmer*“, 1892, S. 376.

Nur zwei Jahre später klingt die Einschätzung – im gleichen Blatt – vollkommen anders. In der Zwischenzeit hatte der Redakteur gewechselt. Der neue Schriftführer, August Ludwig, veröffentlichte, verteilt über vier Ausgaben, einen Artikel unter dem Titel „Der Konzertagent“<sup>87</sup>, in dem er harsch mit der Agentur ins Gericht geht. Am Ende der ersten Folge stellt er seine Thesen heraus:

„Also: Der Konzertagent beeinträchtigt die Künstler in der Wahl ihrer Instrumente, mithin in ihrer Freiheit! Der Konzertagent beeinträchtigt die Künstler in ihren Geschäften!! Der Konzertagent beeinträchtigt die Künstler in ihrer Kunst!!!“<sup>88</sup>

Die beiden Kritiker standen in unterschiedlichen Beziehungen zu Hermann Wolff: Eugen Zabel verkehrte in denselben Kreisen wie der Konzertdirektor, war persönlich mit ihm bekannt.<sup>89</sup> Der Komponist und Schriftsteller August Ludwig hatte dagegen wohl ein schwieriges Verhältnis zu Wolff, wie er in der gleichen Ausgabe in einer „Erklärung“ preisgibt:

„Der Konzertagent H. Wolff bezeichnet, um meinen Artikeln gegen ihn die Spitze zu brechen, einen Brief von mir, an ihn am 23. September 1893 gerichtet, als ‚Nötigungsversuch‘, weil ich ihn darin aufforderte, eine geschäftliche Schädigung und künstlerische Beeinträchtigung an mir einigermaßen wieder wett zu machen. Dass ich diese von ihm zu erdulden gehabt habe, veröffentlichte ich bereits in meiner Broschüre: ‚Das Meistersingen von Berlin‘ (Januar 1893)“<sup>90</sup>.

Mit der Bezeichnung als „*Ischarioth Wolff*“<sup>91</sup> durch Ludwig zwei Ausgaben später, lassen sich auch bereits antisemitische Argumentationsmuster erkennen, wie sie später durch die Nationalsozialisten aufgegriffen wurden.

Die Wahrnehmung der Konzertdirektion war offenbar sehr stark davon abhängig, in welchem Verhältnis man zu Wolff stand, ob man durch die Agentur Vorteile gehabt hatte oder eher nicht.

Die hier angeführten Beispiele (Louise Adolpha Le Beau, Fanny Davies, Sophie Menter, Elma Elsberg) zeigen, dass Musikerinnen durchaus von der Konzertdirektion profitierten, sei es durch Beratung oder Vertretung. Es wäre wünschenswert, die Ergebnisse dieses Artikels durch eine systematische Untersuchung der Bedeutung der Agentur Wolff für die Karrieren von MusikerInnen zu überprüfen. Dies ist sicher auch trotz des großen Verlustes des Archivs und damit der meisten Geschäftsbriefe der Konzertagentur möglich. So können Briefe zwischen KollegInnen Hinweise auf die Zusammenarbeit mit dem „Musikwolff“ geben, wie im Beispiel von Fanny Davies und Clara Schumann bzw. Joseph Joachim. Ferner wäre es interessant, die Rolle, die Louise Wolff zu

---

87 August Ludwig, „Der Konzertagent“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 2, 3, 4, 5 (1894), S. 13–14, 27–29, 39–41, 51–53.

88 Ebd., S. 14.

89 Siehe Alan Walker, *Hans von Bülow. A Life and Times*, Oxford [u. a.] 2010, S. 446.

90 Ludwig, „Der Konzertagent“, 1894, S. 22.

91 Ebd., S. 35.

Lebzeiten von Hermann Wolff in der Agentur spielte, noch näher zu beleuchten. Inwiefern dies ohne die Tagebücher und Briefe möglich ist, gilt es noch zu prüfen.

Die vorgestellten Beispiele und Erläuterungen lassen erahnen, welche Rolle die Agentur Wolff im Konzertbetrieb und für die Karrieren einzelner Künstlerinnen spielte. Gerade die negative Presse zeigt, wie viel Bedeutung die Agentur Wolff hatte. Umso wichtiger scheint es, den Einfluss von Künstleragenturen noch viel stärker bei der Untersuchung der Musikkultur einzubeziehen, die Direktion Wolff ist hier nur ein Beispiel.<sup>92</sup>

---

92 Andere Konzertagenturen waren die von Albert Gutmann (1852–1915) in Wien, Ignaz Kugel (Wien), Ibbs and Tillotson (London), Arthur Ehrlich (gegründet 1808) in Leipzig und Hans Adler (seit 1918) in Berlin; siehe Franziska Specht, „Die jüdische Konzertagentur Arthur Ehrlich“, in: *mr-Mitteilungen* 59 (2006), S. 1–10; Ulrich Pollmann, „Die Konzertdirektion als Mäzen. Viele Agenturen sind Familienunternehmen mit langer Tradition“, in: *Das Orchester. Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-Chorwesen* 11 (2005), S. 10–13; William Weber, „From the Self-Managing Musician to the Independent Concert Agent“, in: *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914. Managers, Charlatans, and Idealists*, hrsg. von dems., Bloomington 2004, S. 105–129.

Tab. 1 Musikerinnen und Musiker bei der Agentur Wolff

| <b>Jahr</b> <sup>93</sup> | <b>Musikerinnen</b>   | <b>Musiker</b>   |
|---------------------------|---|--|
| 1880                      | Marie Schmidtlein (Sängerin)  | Camille Saint-Saëns (Pianist), Carl Heymann (Pianist), Max Staegemann (Sänger)   |
| 1881                      | Vera Timanoff (Pianistin)   |  |
| 1882                      | Martha Remmert (Pianistin)  |  |
| 1885                      | Hermine Spies (Sängerin)  | Arthur Friedheim (Pianist)   |
| 1886                      | <i>Klavier</i><br>Jeanne Becker, Annette Essipoff, Clotilde Kleeberg, Emma Koch, Berthe Marx, Eugenie Menter, Sophie Menter, Marie Poitevin   | Eugen d'Albert, Heinrich Barth, Hans von Bülow, Beniamino Cesi, Felix Dreyschock, Theodor Leschetitzky, Francis Planté, Anton Rubinstein, Camille Saint-Saëns, Max van de Sandt, Emil Sauer, Xaver Scharwenka, Max Schwarz, Bernhard Stavenhagen   |
|                           | <i>Harfe</i><br>Felicia Junge   | Wilhelm Posse  |
|                           | <i>Violine</i><br>Wilma Norman-Neruda, Marie Soldat   | Heinrich de Ahna, Leopold Auer, Stanislaw Barcewicz, Gustav Holländer, Joseph Joachim, Johann Kruse, Martin Marsick, Tivadar Nachéz, František Ondříček, Émile Sauret, Johan Smit, Hans Wessely  |
|                           | <i>Violoncello</i>  | Hugo Becker, Heinrich Grünfeld, Robert Hausmann, Julius Klengel, David Popper  |
|                           | <i>Gesang</i><br>Sigrid Arnoldson, Wia Dikema, Lillian Henschel, Auguste Hohenschild, Charlotte Huhn, Helene Meinhold, Katharina Müller-Ronneburger, Melitta Otto-Alvsleben, Martha Rückward, Anna Schauenburg, Wally Schauseil, Marie Schmidtlein, Marie Schneider, Marie Schröder-Hanfständl, Pia von Sicherer, Hermine Spies, Elly Warnots, Helene Wegener, Therese Zerbst | Heinrich Adolphi, Emil Blauwaert, Carl Dierich, Max Friedländer, Heinrich Gudehus, Bernhard Günzburger, Gustav Gunz, Georg Henschel, Robert Kaufmann, Franz Litzinger, Johann Messchaert, Raimund von Zur Mühlen, Carl Perron, Franz Schwarz, Max Stange, Josef Waldner, Henrik Westberg |
|                           |   | Max Erdmannsdörfer (Dirigent)  |

93 Die Auflistung basiert auf der Auswertung der „Neuen Zeitschrift für Musik“ und der „Neuen Berliner Musikzeitung“, jeweils von 1880 bis 1900. Die Namen der Künstlerinnen und Künstler erschienen dort in Werbeanzeigen. Es besteht die Möglichkeit, dass in den einzelnen Jahren noch weitere Musiker und Musikerinnen bei der Agentur Wolff unter Vertrag waren.

1887

*Klavier*

Aline Friede, Flora Friedenthal, Gisela Gulyás, Clotilde Kleeberg, Emma Koch, Marie Poitevin, Margarethe Stern

Eugen d'Albert, Conrad Ansorge, Heinrich Barth, Hans von Bülow, Beniamino Cesi, Felix Dreyschock, Albert Eibenschütz, Arthur Friedheim, Heinrich Grünfeld, Josef Hofmann, Georg Liebling, Wladimir von Pachmann, Max Pauer, Francis Planté, Anton Rubinstein, Camille Saint-Saëns, Max van de Sandt, Emil Sauer, Max Schwarz, Alexander Siloti, Alfred Sor-  
mann, Bernhard Stavenhagen, Josef Weiss

*Harfe*

Ferdinand Hummel, Hugo Posse

*Violine*

Nettie Carpentier, Geraldine Morgan, Wilma Norman-Neruda, Marie Soldat, Gabriele Wietrowetz

Heinrich de Ahna, Leopold Auer, Stanislaw Barcewicz, Ludwig Bleuer, Enrique Fernández-Arbós, Charles Gregorowitsch, Carl Halir, Hugo Heermann, Joseph Joachim, Johann Kruse, Martin Marsick, František Ondříček, Émile Sauret, Hans Wessely

*Violoncello*

Hugo Becker, Carl Davidoff, Heinrich Grünfeld, Robert Hausmann, Julius Klengel, Alwin Schroeder

*Flöte*

Joachim Andersen

*Gesang*

Adele Asmann, Alice Barbi, Marie Bußjäger, Wia Dikema, Elisabeth Exter, Aline Friede, Lillian Henschel, Frida Hoeck-Lechner, Lydia Hollm, Charlotte Huhn, Marie Langsdorff, Julie Müller-Bächi, Katharina Müller-Ronneburger, Wally Schauseil, Marie Schmidt-Köhne, Marie Schneider, Marie Schröder-Hanfständl, Anna Schultzen von Asten, Marcella Sembrich, Pia von Sicherer, Hermine Spies, Elly Warnots, Helene Wegener, Therese Zerbst

Georg Anthes, Emil Blauwaert, Carl Dierich, Ernest van Dyck, Rudolf Eichhorn, Eduard Fessler, Max Friedländer, Heinrich Grahl, Heinrich Gudehus, Bernhard Günzburger, Gustav Gunz, Emmanuel Hedmond, Georg Henschel, Emil Hettstedt, Fritz Heuckeshoven, Ernst Hungar, Paul Jensen, Robert Kaufmann, Eduard Lassalle, Franz Litzinger, Raimund von Zur Mühlen, Eduard Nawiasky, Felix Schmidt, Franz Schwarz, Max Stange, Josef Staudigl, Julius Zarneckow

Max Erdmannsdörfer (Dirigent)

*Ensemble*

Das Berliner Philharmonische Orchester

1888

*Klavier*

Louise Adolpha Le Beau, Gisela Gulyás, Clotilde Kleeberg, Emma Koch, Clara Krause, Marie Poitevin, Flora Scherres-Friedenthal, Varette Stepanoff-Hirschfeld, Margarethe Stern

Eugen d'Albert, Heinrich Barth, Theodor Bohlmann, Hans von Bülow, Felix Dreyschock, Albert Eibenschütz, Arthur Friedheim, Josef Hofmann, Ernst Jedliczka, Georg Liebling, Wladimir von Pachmann, Max Pauer, Francis Planté, Anton Rubinstein, Camille Saint-Saëns,

Max van de Sandt, Emil Sauer, Xaver Scharwenka, Max Schwarz, Alexander Siloti, Alfred Sormann, Bernhard Stavenhagen, Josef Weis

*Harfe*

Felicia Junge

Ferdinand Hummel, Hugo Posse, Wilhelm Posse

*Violine*

Nettie Carpentier, Geraldine Morgan, Wilma Norman-Neruda, Marie Soldat, Gabriele Wietrowetz

Heinrich de Ahna, Leopold Auer, Stanislaw Barcewicz, Ludwig Bleuer, Adolph Brodsky, Rafael Diaz-Albertini, Enrique Fernández-Arbós, Charles Gregorowitsch, Carl Halir, Hugo Heermann, Joseph Joachim, Johann Kruse, Martin Marsick, Tivadar Nachéz, František Ondříček, Émile Sauret, Hans Wessely

*Violoncello*

Adelina Hauff-Metzdorff

Hugo Becker, Carl Davidoff, Heinrich Grünfeld, Robert Hausmann, Julius Klengel, Alwin Schroeder

*Flöte*

Joachim Andersen

*Gesang*

Adele Asmann, Alice Barbi, Lola Beeth, Herta Brämer, Marie Bußjäger, Wia Dikema, Elisabeth Exter, Marie Fleisch-Prell, Aline Friede, Lillian Henschel, Frida Hoeck-Lechner, Johanna Höfken, Auguste Hohenschild, Lydia Hollm, Charlotte Huhn, Amalie Joachim, Gertrud Krüger, Marie Langsdorff, Elisabeth Leisinger, Pauline Metzler-Löwy, Julie Müller-Bächi, Katharina Müller-Ronneburger, Wally Schauseil, Marie Schmidt-Köhne, Marie Schmidlein, Marie Schneider, Marie Schröder-Hanfständl, Anna Schultzen von Asten, Marcella Sembrich, Hedwig Sicca, Pia von Sicherer, Olga Sillem, Hermine Spies, Wally Splet, Guglielmina Tremelli, Elly Warnots, Helene Wegener, Emilie Wirth, Therese Zerbst

Georg Anthes, Emil Blauwaert, Herr Curtius, Carl Dierich, Erneste van Dyck, Rudolf Eichhorn, Eduard Fessler, Max Friedländer, Heinrich Grahl, Heinrich Gudehus, Bernhard Günzburger, Gustav Gunz, Emmanuel Hedmond, Georg Henschel, Emil Hettstedt, Fritz Heuckeshoven, Ernst Hungar, Paul Jensen, Robert Kaufmann, Benno Koebke, Eduard Lassalle, Franz Litzinger, Raimund von Zur Mühlen, Eduard Nawiasky, Georg Ritter, Felix Schmidt, Franz Schwarz, Max Stange, Josef Staudigl, Henrik Westberg, Julius Zarneckow

*Ensemble*

Damen Streichquartett: Marie Soldat, Agnes Tschetschulin, Gabrielle Roy, Lucy Campbell

u. a. das Berliner Philharmonische Orchester

*Klavier*

Gisela Gulyás, Clotilde Kleeberg, Emma Koch, Clara Krause, Isabella Lourié, Flora Scherres-Friedenthal, Varette Stepanoff, Margarethe Stern

Eugen d'Albert, Heinrich Barth, Theodor Bohlmann, Hans von Bülow, Ferruccio Busoni, Felix Dreyschock, Albert Eibenschütz, Joseph Giehl, Ernst Jedliczka, Frederic Lamond, Franz Mannstädt, Fritz Masbach, José Vianna da Motta, Wladimir von Pachmann, Max Pauer, Francis Planté, Willy Rehberg, Anton Rubinstein, Camille Saint-Saëns, Max van de Sandt, Emil Sauer, Xaver Scharwenka, Fritz Schousboe, Max Schwarz, Alexander Siloti, Alfred Sormann, Bernhard Stavenhagen, Stefan Thomán, Josef Weiss

*Harfe*

Felicia Junge

Ferdinand Hummel, Hugo Posse, Wilhelm Posse

*Violine*

Geraldine Morgan, Wilma Norman-Neruda, Marie Soldat, Gabriele Wietrowetz

Heinrich de Ahna, Leopold Auer, Stanisław Barcewicz, Ludwig Bleuer, Adolph Brodsky, Rafael Diaz-Albertini, Charles Gregorowitsch, Carl Halir, Hugo Heermann, Jenő Hubay, Joseph Joachim, Johann Kruse, Martin Marsick, Felix Meyer, Waldemar Meyer, Tivadar Nachéz, František Ondříček, Hermann von Roner, Richard Sahla, Émile Sauret, César Thomson

*Violoncello*

Lucy Campbell, Adelina Hauff-Metzdorff

Hugo Becker, Heinrich Grünfeld, Robert Hausmann, Julius Klengel, Alwin Schroeder

*Flöte*

Joachim Andersen

*Gesang*

Adele Asmann, Alice Barbi, Lola Beeth, Marie Berg, Herta Brämer, Sophie Brajnin, Elisabeth Exter, Marie Fleisch-Prell, Aline Friede, Therese Halir<sup>94</sup>, Lillian Henschel, Emilie Herzog, Frida Hoeck-Lechner, Johanna Höfken, Auguste Hohenschild, Lydia Hollm, Clara Hoppe, Charlotte Huhn, Olga Islar, Amalie Joachim, Gertrud Krüger, Marie Langsdorff, Elisabeth Leisinger, Pauline Metzler, Fanny Moran-Olden, Julie Müller-Bächi, Katharina Müller-Ronneburger, Clara Nittschalk, Helene Oberbeck, Rosalie Offenius, Gina Oselio, Rosa Papier, Wally Schauseil, Marie Schmidt-Köhne, Marie Schmidlein, Marie Schröder-Hanfstängl,

Georg Anthes, Emil Blauwaert, Carl Dierich, Ernest van Dyck, Eduard Fessler, Max Friedländer, Heinrich Grahl, Heinrich Gudehus, Bernhard Günzburger, Gustav Gunz, Eugen Gura, Emmanuel Hedmond, Georg Henschel, Emil Hettstedt, Fritz Heuckeshoven, Ernst Hungar, Paul Jensen, Robert Kaufmann, Emil Kraus, Eduard Lassalle, Fritz Lissmann, Franz Litzinger, Raimund von Zur Mühlen, Eduard Nawiasky, Theodor Reichmann, Georg Ritter, Rudolf Schmalfeld, Felix Schmidt, Franz Schwarz, Josef Staudigl, Gustav Wulff, Julius Zarneckow

Clara Schulz-Lilie, Anna Schultzen von Asten, Marcella Sembrich, Hedwig Sicca, Pia von Sicherer, Olga Sillem, Wally Spliet, Maria Wilhelmj, Emilie Wirth, Agnes Witting

1890

*Klavier*

Teresa Carreño, Auguste Götz-Lehmann, Gisela Gulyás, Clotilde Kleeberg, Emma Koch, Isabella Lourié, Varette Stepanoff, Margarethe Stern

Eugen d'Albert, Heinrich Barth, Hans von Bülow, Ferruccio Busoni, Felix Dreyschock, Albert Eibenschütz, Robert Freund, Joseph Giehl, Otto Hegner, Ernst Jedliczka, Frederic Lamond, Franz Mannstädt, José Vianna da Motta, Wladimir von Pachmann, Ignacy Jan Paderewski, Max Pauer, Francis Planté, Willy Rehberg, Anton Rubinstein, Camille Saint-Saëns, Max van de Sandt, Emil Sauer, Xaver Scharwenka, Fritz Schousboe, Max Schwarz, Alfred Sormann, Bernhard Stavenhagen, Stefan Thomán, Josef Weiss, Józef Wieniawski

*Harfe*

Esmeralda Cervantes, Felicia Junge

Ferdinand Hummel, Hugo Posse, Wilhelm Posse

*Violine*

Geraldine Morgan, Wilma Norman-Neruda, Annette Rombro, Rosa Schindler, Marie Soldat-Roeger, Gabriele Wietrowetz

Heinrich de Ahna, Leopold Auer, Stanislaw Barcewicz, Ludwig Bleuer, Adolph Brodsky, Raffael Diaz-Albertini, Charles Gregorowitsch, Carl Halir, Willy Hess, Jenö Hubay, Joseph Joachim, Johann Kruse, Martin Marsick, Henri Marteau, Felix Meyer, Waldemar Meyer, Tivadar Nachéz, František Ondříček, Hermann von Roner, Richard Sahla, Émile Sauret, César Thomson

*Violoncello*

Lucy Campbell, Adelina Hauff-Metzdorff

Hugo Becker, Heinrich Grünfeld, Robert Hausmann, Julius Klengel, Alwin Schroeder

*Flöte*

Joachim Andersen

*Cornet à Piston*

Hugo Türpe

*Gesang*

Julie Bächli-Fährmann<sup>95</sup>, Alice Barbi, Lola Beeth, Marie Berg, Herta Brämer, Marie Bußjäger, Emilie von Cölln, Elisabeth Exter, Elisabeth Feiniger, Marie Fleisch-Prell, Manja Freytag, Aline Friede, Marie Grahl, Sophie Haase-Bosse, Therese Halir, Lillian Henschel, Emilie Herzog, Frida Hoeck-Lechner, Johanna Höfken, Auguste Hohenschild, Lydia Hollm, Olga Islar, Amalie Joachim, Emilie Klein-Achermann, Julie Koch-Bossenberger, Gertrud Krüger, Louise Leimer, Elisabeth Leisinger, Clara Marx, Pauline Metzler, Minna Minor, Fanny Moran-Olden, Lydia Müller, Mimi Naber, Clara Nittschalk, Helene Oberbeck, Rosalie Olfenius, Gina Oselio, Hildegard Phillip, Lillian Sanderson, Mathilde von Schelhorn, Ida Schletterer, Marie Schmidt-Köhne, Marie Schmidlein, Anna Schultzen von Asten, Clara Schulz-Lilie, Marcella Sembrich, Hedwig Sicca, Pia von Sicherer, Anna Stephan, Marie Wilhelmj, Emilie Wirth, Agnes Witting, Anna Wüllner

Max Alvary, Georg Anthes, Emil Blauwaert, Carl Dierich, Ernest van Dyck, Heinrich Ernst, Eduard Fessler, Max Friedländer, Karl Gillmeister, Edmund Glomme, Heinrich Grahl, Max Grüning, Heinrich Gudehus, Bernhard Günzburger, Gustav Gunz, Eugen Gura, Paul Haase, Emmanuel Hedmond, Georg Henschel, Otto Hintzelmann, Ernst Hungar, Paul Jensen, Robert Kaufmann, Emil Kraus, Eduard Lassalle, Georg Lederer, Fritz Lissmann, Franz Litzinger, Rudolf von Milde, Raimund von Zur Mühlen, Max Pichler, Theodor Reichmann, Alfred Rittershaus, Rudolf Schmalfeld, Felix Schmidt, Franz Schwarz, Robert Settekorn, Josef Staudigl, Gustav Wulff, Julius Zarneckow

1891

*Klavier*

Teresa Carreño, Ilona Eibenschütz, Helene Geisler, Auguste Götz-Lehmann, Gisela Gulyás, Anna Haasters, Clotilde Kleeberg, Emma Koch, Clara Krause, Catharina Reiferscheid, Emma Rosenstock, Elisabeth Rouge, Margarethe Stern

Eugen d'Albert, Heinrich Barth, Fritz von Bose, Louis Breitner, Hans von Bülow, Ferruccio Busoni, Felix Dreyschock, Albert Eibenschütz, Robert Freund, Joseph Giehl, Otto Hegner, Ernst Jedliczka, Frederic Lamond, Gustav Lazarus, Franz Mannstädt, José Vianna da Motta, Wladimir von Pachmann, Ignacy Jan Paderewski, Max Pauer, Francis Planté, Willy Rehberg, Anton Rubinstein, Camille Saint-Saëns, Max van de Sandt, Xaver Scharwenka, Fritz Schousboe, Max Schwarz, Percy Sherwood, Alfred Sormann, Bernhard Stavenhagen, Stefan Thomán, Josef Weiss, Józef Wieniawski

*Harfe*

Esmeralda Cervantes, Felicia Junge

Ferdinand Hummel, Hugo Posse, Wilhelm Posse

95 Möglicherweise identisch mit Julie Müller-Bächli (vgl. die Jahre 1887–1889). Die Sängerin Julie Bächli heiratete 1889 den Organisten und Komponisten Hans Fährmann.

*Violine*

Irene von Brennerberg, Geraldine Morgan, Wilma Norman-Neruda, Annette Rombro, Rosa Schindler, Frieda Scotta, Marie Soldat-Roeger, Gabriele Wietrowetz

Heinrich de Ahna, Leopold Auer, Stanislaw Barcewicz, Ludwig Bleuer, Adolph Brodsky, Charles Gregorowitsch, Carl Halir, Willy Hess, Jenö Hubay, Joseph Joachim, Alfred Krasselt, Johann Kruse, Martin Marsick, Henri Marteau, Felix Meyer, Waldemar Meyer, Emil Mlynarski, Tivadar Nachéz, František Ondříček, Carl Prill, Hermann von Roner, Richard Sahla, Pablo Sarasate, Émile Sauret, César Thomson, Florián Zajic

*Violoncello*

Lucy Campbell, Adelina Hauff-Metzdorff

Hugo Becker, Heinrich Grünfeld, Friedrich Grützmacher, Robert Hausmann, Julius Klengel, Alwin Schroeder, Johannes Smith, Hans Wihan

*Flöte*

Joachim Andersen

*Cornet à Piston*

Hugo Türpe

*Gesang*

Josefine von Artner, Adele Asmus, Julie Bächifährmann, Alice Barbi, Emma Baumann, Lola Beeth, Marie Berg, Herta Brämer, Marie Bußjäger, Marie Deppe, Ernestine Epstein, Elisabeth Exter, Elisabeth Feiniger, Virginia Ferni-Germano, Jettka Finkenstein, Marie Fleisch-Prell, Manja Freytag, Aline Friede, Marie Grahl, Sophie Haase-Bosse, Therese Halir, Lillian Henschel, Adelina Herms, Emilie Herzog, Frida Hoeck-Lechner, Johanna Höfken, Auguste Hohenschield, Charlotte Huhn, Olga Islar, Amalie Joachim, Emilie Klein-Achermann, Julie Koch Bossenberger, Minna Koch-Heuser, Tia Kretma, Gertrud Krüger, Katharina Lange, Lilli Lehmann, Louise Leimer, Elisabeth Leisinger, Pauline Metzler, Minna Minor, Corinne Moore-Lawson, Fanny Moran-Olden, Eugenia Mrawina, Lydia Müller, Mimi Naber, Clara Nittschalk, Helene Oberbeck, Rosa Olitzky, Lillian Sanderson, Frida Schletterer, Clara Schmidt, Marie Schmidt-Köhne, Marie Schmitt-Czany, Anna Clara Schulte, Anna Schultzen von Asten, Marcella Sembrich, Hedwig Sicca, Pia von Sicherer, Anna Stephan, Julia Uzielli, Marie Wilhelmj, Emilie Wirth, Agnes Witting, Anna Wüllner, Stephanie Zeiz, Rosalie Zerlett-Olfenius

Max Alvary, Francesco d'Andrade, Georg Anthes, Max Büttner, Leopold Demuth, Carl Dierich, Carl Diezel, Nicola Doerter, Ernest van Dyck, Eduard Fessler, Max Friedländer, Karl Gillmeister, Edmund Glomme, Emil Götze, Heinrich Grahl, Max Grüning, Heinrich Gudehus, Bernhard Günzburger, Gustav Gunz, Eugen Gura, Paul Haase, Georg Henschel, Otto Hintzelmann, Ernst Hungar, Paul Jensen, Paul Kalisch, Robert Kaufmann, Georg Keller, Eduard Lassalle, Fritz Lissmann, Franz Litzinger, Eduard Mann, Rudolf von Milde, Raimund von Zur Mühlen, Max Pichler, Alfred Rittershaus, Rudolf Schmalfeld, Felix Schmidt, Eduard Schuegraf, Adolf Schulze, Franz Schwarz, Robert Settekorn, Josef Staudigl, Albert Stritt, Gustav Wulff, Julius Zarneckow

- 1892** Cécilie Kloppenburg (Sängerin), Luise Ottermann (Sängerin), Susanne Rée (Pianistin) Ludwig Bleuer (Violinist), Louis Rée (Pianist)
- 1893** Cécilie Kloppenburg (Sängerin), Johanna Nathan (Sängerin), Luise Ottermann (Sängerin), Anna Stephan (Sängerin) Ernesto Consolo (Pianist), Benno Koebke (Sänger), Fritz Masbach (Pianist), Anton Sistermans (Sänger), Jaques Weintraub (Violinist)
- 1894** Anna Groos-Weckwarth (Sängerin), Mathilde Haas (Sängerin), Johanna Höfken (Sängerin), Maria Krebs (Sängerin) Georg Ritter (Sänger)
- 1895** Mathilde Haas (Sängerin)
- 1896** Clara Schacht (Sängerin)
- 1898** Robert Kaufmann (Sänger)



## Instrumentalmusikerinnen in der französischen Schweiz im 19. Jahrhundert: Identifikationsmuster und Beziehungsstränge

Irène Minder-Jeanneret

1835 wurde in Genf das erste Konservatorium in der Schweiz gegründet. Diese Institution entsprach weniger dem Bedürfnis, die Musik zu fördern, als demjenigen, Genf als Bildungsstadt zu positionieren.<sup>1</sup> Die Wertschätzung der Musik ist im 19. Jahrhundert in der Schweiz allgemein und in Genf im Besonderen gering. So steht in der Vorstellungsbroschüre des Genfer Konservatoriums von 1835: „*Was die Bedenken darüber anbelangt, die Institution könnte Talente ausbilden und deren Renommee würde eher unseren Sitten zuwiderlaufen als unser Land zu zieren, so bürgt unser Konservatorium, mittels der Namen seiner Leiter, der Zusammensetzung seines Vorstands und dem vorher Gesagten*“<sup>2</sup>. Ähnliches liest man 1906 im zweiten Jahresbericht des Konservatorium Fribourg: „*Es ist nicht unser Ziel, große Virtuosen auszubilden; wir begnügen uns damit, ganz einfach Musiker auszubilden, die in der Lage sind, die Ressourcen einer zarten Kunst zu schätzen, die den Reiz aller großen und kleinen Zusammenkünfte ausmacht*“<sup>3</sup>. Von Anfang an anspruchsvoller waren die Initianten des Lausanner Konservatoriums, die bereits in der Präambel ihrer Gründungsurkunde von 1861 festhielten, die neue Institution solle für alle zugänglich sein, und gleichzeitig die Option einer beruflichen Karriere im Bereich des Musikunterrichts eröffnen.<sup>4</sup>

In einem ersten Schritt sollen die Bedingungen der musikalischen Ausbildung in Bezug auf das Geschlecht beleuchtet werden. Wie äußern sich die Geschlechterverhältnisse in der Musikausbildung der genannten Institutionen formal-sprachlich und im Unterrichtsalltag? Wie wurden die Lehrkräfte grammatikalisch bezeichnet? Und die Schüle-

---

1 Siehe Irène Minder-Jeanneret, „Die beste Musikerin der Stadt.“ *Caroline Boissier-Butini (1786–1836) und das Genfer Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, Osnabrück 2013, S. 138.

2 „*Enfin aux craintes qu'on pourrait concevoir sur la tendance de cette institution à former des talents, dont la célébrité serait plus funeste à nos mœurs que flatteuse pour notre pays, notre Conservatoire répond, par le personnel de ses chefs, par la composition du Comité qui l'administrera et par les vues ci-dessus exposées qui président à sa fondation*“, Prospectus du Conservatoire de Musique, [wahrscheinlich Genf 1835], Repr. Genf 1985, S. 4, Bibliothèque du Conservatoire de musique de Genève, ohne Signatur.

3 „*Notre tâche n'étant pas de chercher à susciter de grands virtuoses, nous nous bornons au rôle plus pratique de former tout simplement des musiciens capables d'apprécier les ressources d'un art délicat qui fait le charme de l'intimité comme des grandes occasions*“, *Annuaire du Conservatoire de Musique de Fribourg*, 22. Jahr, Fribourg 1906, S. 5f., Archives de l'État Fribourg, Signatur: AEFr 100.22.

4 Siehe *Premier rapport de l'Institut de musique de Lausanne*, Lausanne 1862, S. 14f., Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne, Signatur: IS 1310.

rInnen? Gab es an den Westschweizer Konservatorien überhaupt Lehrerinnen? Wenn ja, auf welchen Ausbildungsstufen und für welche Fächer?

In einem zweiten Schritt sollen, unterscheidend zwischen persönlichen und unpersönlichen Beziehungen, Verbindungsmuster zwischen Instrumentalistinnen in der Praxis identifiziert werden.

### **Implizit oder explizit? Zum sprachlichen Ein- und Ausschluss von Lehrenden und Lernenden in den Reglementen der drei Konservatorien**

Insgesamt ist die Musikgeschichte der Schweiz, entsprechend der mäßigen Wertschätzung, die dieser Kunst im 19. Jahrhundert entgegengebracht wurde, nur bruchstückhaft erforscht.<sup>5</sup> Reglemente, Jahresberichte, Jubiläumsschriften und Programme sind zwar vorhanden, aber in allen Institutionen lückenhaft und uneinheitlich, was wiederum die Erstellung vergleichbarer Datensätze erschwert oder unmöglich macht. Trotzdem sollen allfällige Beziehungsstränge anhand der Dokumente aus den drei Konservatorien der französischen Schweiz, die bereits im ‚langen 19. Jahrhundert‘ gegründet wurden (Genf 1835, Lausanne 1861 und Fribourg 1904), zumindest skizziert werden.<sup>6</sup>

Als Ausgangspunkt für die eingangs erwähnten Beziehungsstränge sollen die formalen Grundlagen zur musikalischen Bildung in der französischen Schweiz, nämlich Studienreglemente der drei betrachteten Konservatorien, analysiert werden. In diesen Dokumenten werden Rechte und Pflichten der Institutionen, der Lehrenden und der Lernenden festgehalten. Die sprachliche Formulierung und namentlich der Gebrauch der grammatikalischen Formen zeigen auf, ob Lehrerinnen am Konservatorium implizit oder explizit angesprochen wurden.

Dazu ein kurzer grammatikalischer Exkurs über den französischen Sprachgebrauch. Die französische Sprache kennt kein Neutrum. Während vom Mittelalter bis ins späte 16. Jahrhundert hinein noch systematisch die weibliche und die männliche Form verwendet wurden, wenn sowohl Adressatinnen als auch Adressaten gemeint waren, wurde diese Form im Laufe des 17. Jahrhunderts zugunsten der männlichen Form verdrängt, die als universell bezeichnet wurde.<sup>7</sup> In der Folge galt bis weit ins 20. Jahrhundert die Regel, die männliche Form enthalte automatisch die weibliche. Dass diese grammatikalische Verknüpfung schwerwiegende rechtliche Folgen haben kann, lässt sich am Artikel 4 der Schweizer Verfassung von 1848 exemplifizieren. Da steht: „*Tous*

---

5 Siehe Irène Minder-Jeanerret, „*Musique en Suisse: une lacune peut en cacher une autre*“, in: *Études Genre. Work in progress* (2006), S. 25–29.

6 Terminologische Bemerkungen: Während das Conservatoire de Genève von Anfang an diesen Namen trug, hieß das Conservatoire de Lausanne bis zu einem in der Literatur nicht nachvollziehbaren Datum zwischen 1900 und 1910 „Institut de musique de Lausanne“; der Klarheit wegen benutze ich im vorliegenden Artikel einheitlich den Begriff Conservatoire/Konservatorium de Lausanne. Im Falle von Freiburg im Üechtland/Fribourg en Nuithonie verwende ich ausschließlich die französische Ortsbezeichnung, um Verwechslungen mit Freiburg i. Br. zu vermeiden.

7 Siehe Thérèse Moreau, *Dictionnaire féminin-masculin des professions, des titres et des fonctions*, Genf 1991, S. 10–14 (Vorwort).

*les Suisses sont égaux devant la loi*“/„Alle Schweizer sind vor dem Gesetze gleich“. Folgt man der grammatikalischen Regel, bedeutet dies, dass seit 1848 alle Schweizer Bürgerinnen und Bürger, unabhängig von ihrem Geschlecht, gleichberechtigt sind. De facto erreichten die Frauenvereine erst 1959, nach einem über hundertjährigen Kampf, dass die Männer einzelner Westschweizer Kantone den Frauen auf Gemeinde- und Kantonsebene erstmals das Stimm- und Wahlrecht zugestanden haben. 1971 wurde dieses Recht landesweit in der Bundesverfassung verankert.<sup>8</sup> Zu diesem Zeitpunkt wurde die Formulierung „*Tous les Suisses sont égaux devant la loi*“ ersetzt durch „*Tous les êtres humains sont égaux devant la loi*“/„Alle Menschen sind vor dem Gesetz gleich“ (Art. 8<sup>1</sup> BV), was im Art. 8<sup>3</sup> BV noch präzisiert wurde mit „*L’homme et la femme sont égaux en droit*“/„Mann und Frau sind gleichberechtigt“.

Auch im Bereich der Konservatorien stellt sich darum die Frage der Bezeichnung der Hauptbetroffenen: Lernende und Lehrende. Im Falle der Schülerinnen und der Schüler ist die Frage im Französischen schnell beantwortet: „*élève*“ bleibt in der männlichen und in der weiblichen Form gleich (*une élève, un élève*). Im Falle der Lehrpersonen hingegen versteht man – gemäß den im 19. Jahrhundert gängigen grammatikalischen Konventionen – unter der Mehrzahl „*les professeurs*“ alle Lehrerinnen und Lehrer. Die Einzahl „*le professeur*“ allerdings ist mehr als problematisch, falls der Lehrkörper nicht rein männlich war. Das Fehlen einer weiblichen Form entspricht nicht nur einer grammatikalischen Lücke, die zu füllen gewesen wäre, sondern einer Verweigerung oder Verleugnung der Realität, denn wie wir sehen werden, wurden im betrachteten Kontext bereits geschlechtsneutrale Formulierungen angewendet.<sup>9</sup> Angesichts des eben zitierten Beispiels aus der Schweizer Bundesverfassung muss man sich fragen, in welchem Maße die Formulierung nicht nur im grammatikalischen Sinne, sondern auch normierend wirkte. Dies soll mittels der Nachverfolgung der Formulierung von „*professeur(s)*“ und der Anwesenheit von Frauen im Lehrkörper illustriert werden.

## Genf

### Formulierung der Reglemente

- 1835<sup>10</sup>: „*Chaque maître*“, „*les maîtres*“, „*ils*“
- 1851–1914<sup>11</sup>: „*Les professeurs*“, „*ils*“

8 Siehe Elisabeth Joris, Art. „*Frauenbewegung*“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16497.php>, Zugriff am 25. Okt. 2013.

9 Siehe diesbezüglich Anne-Marie Houdebine, „*La féminisation des noms de métiers en français contemporain*“, in: *Contrastes. Revue de linguistique contrastive* 5 (1989), S. 39–71, hier S. 61.

10 Siehe Extraits des Règlements [du Conservatoire de Musique de Genève], [Genf 1838?], Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève, Signatur: Aa, Ac 2.

11 Siehe Règlement général, Conservatoire de musique de Genève, Genf 1851, Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève, Signatur: Aa, Ac 4; siehe ebd. 1858, Signatur: Aa, Ac 5; siehe ebd. 1875, Signatur: Aa, Ac 10; siehe ebd. 1885, Signatur: Aa, Ac 13; siehe ebd. 1898, Signatur: Aa, Ac 14; siehe Programme et prospectus 1910, Conservatoire de Musique de Genève, Genf 1910, Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève, ohne Signatur; siehe ebd. 1914, ohne Signatur.

## Geschlechterverhältnis Lehrkörper

- 1835: eine Lehrerin<sup>12</sup>, neun Lehrer<sup>13</sup>
- 1914: zahlreiche Lehrerinnen für die Unterstufen Klavier und Solfège; eine Geigenlehrerin; je eine Klavierlehrerin Oberstufe/Virtuosität; alle anderen Fächer: Lehrer

Die Formulierungen „*le maître*“/„*le professeur*“ kommen insgesamt selten vor. Angesichts der schweizweit herausragenden emanzipatorischen Rolle der Genfer Frauen<sup>14</sup> kann vorsichtig die Hypothese aufgestellt werden, dass sich die Verfasser von Reglementen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bemüht haben, die Bestimmungen so geschlechtsneutral als möglich zu halten.

Während 1835 nur eine Frau im Lehrkörper Klavierlehrerin war, zählt man schon 1836 zwei Klavierlehrerinnen und drei Klavierlehrer (alle neu gegenüber 1835), 1840 zwei Klavierlehrerinnen und einen Klavierlehrer. 1851 wirkten am Konservatorium Genf fünf Klavierlehrerinnen und zwei Klavierlehrer, drei Gesangslehrerinnen und ein Gesangslehrer sowie ein Orgellehrer, zwei Geigenlehrer, zwei Violoncellolehrer, ein Kontrabasslehrer, ein Flötenlehrer, je ein Lehrer für Harmonielehre in der „*classe des demoiselles*“ und der „*classe des jeunes hommes*“, ein Chorleiter („*chant d'ensemble*“) und ein Begleiter,<sup>15</sup> insgesamt bestand der Lehrkörper gut fünfzehn Jahre nach der Gründung aus fünf Lehrerinnen und vierzehn Lehrern, für eine Bevölkerungszahl von 37.724 EinwohnerInnen<sup>16</sup>. SchülerInnenzahlen fehlen für das Genfer Conservatoire. Eine klare Tendenz kommt zum Ausdruck, die sich auch anhand der unten stehenden Tabelle (siehe Abb. 1) verfestigt: In Genf ist das Unterrichten des Klavierspiels Frauensache, das Unterrichten der übrigen Instrumente hingegen Männersache. Ebenso zeigt diese Tabelle, dass

- hochqualifizierter Klavierunterricht nur von Mädchen angestrebt wurde und dieser Unterricht von einem Mann erteilt wurde;
- Gesangsunterricht geschlechtergetrennt erfolgte und die Lehrperson dem jeweiligen Geschlecht entsprach;
- allein Männer gemischte Klassen unterrichteten;
- Unterricht in den Theoriefächern („Harmonie, composition“) in geschlechtergetrennten Klassen von demselben Lehrer abgehalten wurde;
- sämtliche andere Fächer (Streichinstrumente, Blasinstrumente, Analyse, Begleitung, Orchester) wahrscheinlich implizit (Gewohnheitsrecht!) den Männern vorbehalten gewesen sind.

---

12 Louise Henry (?–nach 1835), Klavier, siehe Minder-Jeaneret, „*Die beste Musikerin der Stadt*“, 2013, S. 456f.

13 Darunter drei Klavierlehrer. Ein Lehrer unterrichtet unter Umständen mehrere Instrumente/Fächer.

14 Siehe Minder-Jeaneret, „*Die beste Musikerin der Stadt*“, 2013, S. 124–135.

15 Siehe Rémy Campos, *Instituer la musique. Les premières années du Conservatoire de Genève (1835–1859)*, Genf 2003, S. 574–579.

16 Siehe *Statistiques cantonales*, [http://www.ge.ch/statistique/domaines/01/01\\_02\\_1/tableaux.asp](http://www.ge.ch/statistique/domaines/01/01_02_1/tableaux.asp), Zugriff am 30. Okt. 2013.

Bereits im „Règlement général“ von 1835 lautet Artikel 3: „Solfège wird in unterschiedlichen Klassen unterrichtet, die einen sind für die jungen Damen bestimmt, die anderen für die jungen Herren. Dieselbe Regel gilt für die Vokalisation und den Gesang und das Klavier“<sup>17</sup>. Der heutige Forschungsstand sagt nichts darüber aus, ob Mädchen überhaupt den Anspruch stellten, andere Instrumente als Klavier erlernen zu wollen. Die Vorgabe betreffend getrennten Klassen ist in ähnlicher Form in den Fassungen der kommenden Jahrzehnte zu lesen. 1851 findet sich folgende Bestimmung: „Es gibt für alle Fächer außer dem Chorgesang getrennte Klassen für die jungen Damen und die jungen Herren“<sup>18</sup>. Diese Bestimmung öffnet theoretisch für die Schülerinnen die Möglichkeit von Instrumentalunterricht in anderen Fächern als Klavier. Eine weitere neue Bestimmung ist explizit geschlechterrelevant: „Art. 46. Die Fräulein Schülerinnen können zum Unterricht durch ein Mitglied ihrer Familie begleitet werden“<sup>19</sup>. Diese Bestimmung wird im Reglement von 1858 – das keinen Hinweis mehr auf geschlechtergetrennten Unterricht enthält – verschärft: „Art. 29: Die Fräulein Schülerinnen können zum Unterricht durch ein Mitglied ihrer Familie oder durch ihre Lehrerin begleitet werden, aber nicht durch Dienstboten. Unter keinerlei Vorwand dürfen die Begleitpersonen, unabhängig davon, wer sie sind, den Lehrer unterbrechen oder Bemerkungen äußern“<sup>20</sup>. Ab 1885 wird die Bestimmung geschlechtsneutral formuliert, denn nicht nur „les élèves demoiselles“ können zum Unterricht begleitet werden, sondern „les élèves“ insgesamt.<sup>21</sup> Diese Bestimmung wird in identischer oder ähnlicher Formulierung mindestens bis 1953 aufrechterhalten.

Die Möglichkeit, dass sich Schülerinnen begleiten lassen können, erklärt sich wahrscheinlich durch die sich im 19. Jahrhundert verschärfende geschlechtsspezifische Rollenteilung. Wer als Frau einen ehrbaren Ruf erhalten wollte, zeigte sich nicht allein im öffentlichen Raum.<sup>22</sup> Ob sexuelle Belästigung oder Übergriffe im Unterricht auch Gründe für diese Bestimmung waren, ist nicht überliefert, aber nicht ausgeschlossen.

---

17 „Le solfège est enseigné dans des classes distinctes, les unes pour les jeunes demoiselles, les autres pour les jeunes garçons. Il en est de même pour la vocalisation et le chant et pour le piano“, Règlement général pour l'organisation d'un Conservatoire de Musique à Genève, Genf 1835, zit. nach Campos, *Instituer la musique*, 2003, S. 593.

18 „Pour toutes les classes, excepté celle de chant en chœurs, il y a des cours séparés pour les jeunes gens et les demoiselles“, Règlement général, Conservatoire de Musique de Genève, Genf 1851, Art. 15, Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève, Signatur: Aa, Ac 4.

19 „Les élèves demoiselles peuvent être accompagnées à la classe par une personne de leur famille“, ebd., Art. 46.

20 „Art 29. Les élèves demoiselles peuvent être accompagnées à la classe par une personne de leur famille ou par leur institutrice, mais point par des domestiques. Il est expressément défendu aux personnes, quelles qu'elles soient, qui accompagnent les élèves à la leçon d'interpeller le professeur ou de lui adresser aucune observation“, ebd. 1858, Art. 29, Signatur: Aa, Ac 5.

21 Ebd. 1885, Art. 42, Signatur: Aa, Ac 13.

22 Siehe Anne Martin-Fugier, *La bourgeoise*, Paris 1983.

**T A B L E A U**

*Des Professeurs du Conservatoire à l'ouverture de l'année scolaire 1858-1859.*

| MUSIQUE VOCALE.   |  |                                    |   |  |
|---|--|------------------------------------|---|--|
| <b>Solfège de divers degrés</b> (collectif et individuel) . . . . . |  | M. MARTINET.                       |   |  |
| <b>Art du chant</b> . . . . .                                       | Classe de Dames . . . . .                  | M <sup>me</sup> PRIVAT.            |   |  |
|   | Classe de Messieurs . . . . .              | M. GRASST père.                    |   |  |
|   | Classes de Dames et de Messieurs . . . . . | M. SERVAIS.                        |   |  |
| <b>Chant en chœur et préparation</b> . . . . .                      | <i>gr. octavi.</i>                         | M. PEPIN.                          |   |  |
| MUSIQUE INSTRUMENTALE.  |  |                                    |   |  |
| Piano.  | Enseignem. supérieur. {                    | 1 <sup>re</sup> Division . . . . . | M. WOLFF.   |  |
|   |  | 2 <sup>e</sup> Division . . . . .  | M <sup>lle</sup> GRANDEJEAN DE FOUCHY.                |  |
|   | Enseignem. secondaire. {                   | 1 <sup>re</sup> Division . . . . . | M <sup>lle</sup> . . . . .                            | Emploi vacant.   |
|   |  | 2 <sup>e</sup> Division . . . . .  | M <sup>lle</sup> CROISIER. . . . .                    | Supplée par M <sup>lle</sup> FERRIER.  |
|   | Enseignem. élémentaire. {                  | 1 <sup>re</sup> Division . . . . . | M <sup>lle</sup> FERRIER. . . . .                     | Supplée par M <sup>lle</sup> DUCRÉ, profes. suppléant,<br>et M <sup>lle</sup> RITZCHELL, ancienne élève du<br>Conservatoire. |
|   |  | 2 <sup>e</sup> Division . . . . .  | M <sup>lle</sup> FARNET.<br>M <sup>lle</sup> SERMENT. |  |
|   | Classes des jeunes gens . . . . .          |                                    |   | M. GRASST fils.  |
|   | <b>Violon</b> . . . . .                    |                                    |   | M. HENRY.<br>M. GOETZ.   |
|   |  | <b>Violoncelle</b> . . . . .       |   | M. BATTANCHON.   |
|   | <b>Contre-basse</b> . . . . .              |                                    |   | M. HENSEL.   |
| <b>Flûte</b> . . . . .  |  |                                    | M. BRIVADY.   |  |
| <b>Accompagnement et analyse musicale</b> . . . . .                 |  |                                    | M. . . . .  | Emploi vacant.   |
| <b>Musique d'orchestre</b> . . . . .                                |  |                                    | M. PEPIN.   |  |
| HARMONIE ET COMPOSITION.  |  |                                    |   |  |
| Classe des dames . . . . .  |  |                                    | M. GRASST père.                                       |  |
| Classe des Messieurs. . . . .                                       |  |                                    |   |  |

Abb. 1 Conservatoire de musique de Genève. Règlement général. Tableau des professeurs 1858–1859<sup>23</sup>

In den Unterrichtsprogrammen von 1910 und 1914 fällt auf, dass in den „*Classes de jeunes filles élémentaires et secondaires*“ des Fachs Klavier, also in den untersten Stufen, ausschließlich Frauen (14 Lehrerinnen) unterrichteten. In den höchsten Stufen hingegen („*normale*“, „*virtuosité*“) wurden 1910 sowohl Schülerinnen als auch Schüler von fünf Lehrern und einer Lehrerin unterrichtet; 1914 unterrichteten zwei Lehrerinnen und sechs Lehrer in den höchsten Stufen.<sup>24</sup>

Im Genfer Konservatorium sind keine Jahresberichte für die betrachteten Jahrzehnte aufbewahrt, die Aufschluss über die Entwicklung der Schülerschaft unter dem Geschlechteraspekt geben. Es ist jedoch anzunehmen, dass mit der Einrichtung von berufsbefähigenden Klassen und insbesondere mit der Schaffung einer „*Section de virtu-*

23 Règlement général. Tableau des professeurs 1858–1859, Conservatoire de Musique de Genève, Genf 1858, S. 17, Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève, Signatur: Aa, Ac 5.

24 Siehe Programme et prospectus 1910, Conservatoire de Musique de Genève, Genf 1910, Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève, ohne Signatur; siehe ebd. 1914, ohne Signatur; Lehrerin 1910: Marie Panthès; Lehrer 1910: „*MM. Lauber, Monod, Mottu, Schulz, Stavenhagen*“; Lehrerinnen 1914: Marie Panthès, Marcelle Chéridjian; Lehrer 1914: „*MM. Johnny Aubert, Behrens, Fricker, Schulz, Monod, Mottu*“.

osité“ im Jahr 1900<sup>25</sup> auch Musikberufe langsam an Prestige gewannen; wie sich die Professionalisierung auf das Geschlechterverhältnis auswirkte, müsste noch erforscht werden. Dass 1911 eine ehemalige Schülerin des Conservatoire, Maggy Breittmeyer (1888–1961)<sup>26</sup>, nach ergänzender Ausbildung bei Carl Flesch in Berlin als Geigenlehrerin angestellt wurde, dürfte eine Ausnahme gewesen sein. Im Lausanner und im Basler Konservatorium, deren Geschichte gut dokumentiert ist, findet sich vor 1954 gerade je eine Geigenlehrerin.<sup>27</sup>

## Lausanne

### Reglement

- 1861: „les professeurs“, „Messieurs les professeurs“, „ils“
- 1914: „Les professeurs“, „ils“<sup>28</sup>

### Geschlechterverhältnis Lehrkörper

- 1861: fünf Lehrer<sup>29</sup>
- 1914: 16 Lehrerinnen, 19 Lehrer<sup>30</sup>

Im Gründungsjahr 1861 gibt es in Lausanne fünf Lehrer, aber keine Lehrerin; die männliche Form im Reglement entspricht daher der Unterrichtswirklichkeit; allerdings wurde die Formulierung in der Ausgabe von 1869<sup>31</sup>, als schon mehrere Lehrerinnen in der Institution wirkten, nicht angepasst.

Auffallend ist die Formulierung „*corps enseignant*“ („Lehrkörper“) in der Jubiläumsschrift von 1911, zum fünfzigsten Geburtstag des Konservatoriums.<sup>32</sup> Hier wurde die Geschlechterfrage elegant umgangen. Die verwendete Sprache folgte jedoch keiner Systematik, denn in derselben Publikation ist nachzulesen, die Klavierschulen des in

---

25 Siehe *Conservatoire de musique de Genève. Présentation*, <http://www.cmusge.ch/cmug/pages/presentation.html>, Zugriff am 31. Okt. 2013; der genaue Zeitpunkt der Schaffung von Berufsklassen mit den entsprechenden, von den Behörden anerkannten Diplomen ist im Falle Genfs nicht eindeutig nachvollziehbar. Möglicherweise befinden sich im Genfer Staatsarchiv noch unerforschte Dokumente zum Conservatoire; dies lässt sich allerdings zumindest in den Online-Katalogen des Genfer Staatsarchivs und des Genfer Gemeindearchivs nicht verifizieren.

26 Siehe Irène Minder-Jeaneret, *Femmes musiciennes en Suisse romande*, Yens-sur-Morges 1995, S. 88–96.

27 Siehe Georges Jaccottet, *Le Conservatoire de musique de Lausanne (1861–1986)* (= Bibliothèque historique vaudoise 83), Lausanne 1986, S. 154.

28 Siehe Règlement général de l’Institut de musique de Lausanne, Lausanne<sup>2</sup> 1861, „Préambule“, Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne, Signatur: 1S 1310Rec, liasse 15.

29 Siehe Jaccottet, *Le Conservatoire de musique de Lausanne (1861–1986)*, 1986, S. 153–155.

30 Siehe Conservatoire de Lausanne. Institut de musique (Hrsg.), *Conservatoire de Lausanne. Jubilé cinquantiennaire 1861–1911. Notice historique*, Lausanne 1911, S. 19f.

31 Siehe Règlement général de l’Institut de musique de Lausanne, Lausanne<sup>3</sup> 1869, Art. 17, Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne, Signatur: 1S 1310Rec, liasse 18.

32 Siehe Conservatoire de Lausanne. Institut de musique (Hrsg.), *Conservatoire de Lausanne*, 1911, S. 10f.

der Institution unterrichtenden Carl Eschmann-Dumur seien „*appréciées par les hommes les plus compétents*“ („von den kompetentesten Männer geschätzt“).

Auch in Lausanne gibt es Bestimmungen, die sich gezielt an eine Geschlechtergruppe richten: In den Fassungen von 1861 (Art. 22) und von 1869 (Art. 21) wird den „*élèves demoiselles*“ erlaubt, dem Unterricht in Begleitung einer verwandten Person oder ihrer Lehrerin zu folgen.<sup>33</sup> Wie in Genf wird auch in Lausanne in geschlechtergetrennten Klassen unterrichtet.<sup>34</sup>

In Lausanne können die SchülerInnenzahlen anhand von zwei frühen Jahresberichten geschlechtsspezifisch nachverfolgt werden:<sup>35</sup>

Tab. 1 Die vier ersten Jahre des Konservatoriums Lausanne: Geschlechterspezifische Entwicklung der instrumentalen Verteilung

| Zeitraum                         | Gesamtzahl SchülerInnen | „Jeunes garçons et jeunes gens“ | „Jeunes filles et jeunes personnes“ |
|----------------------------------|-------------------------|---------------------------------|-------------------------------------|
| April–Juni 1861                  | 52                      | 18                              | 34                                  |
| Schuljahr 1861/1862, 1. Semester | 69                      | 18                              | 51                                  |
| Schuljahr 1861/1862, 2. Semester | 72                      | 15                              | 57                                  |
| Schuljahr 1864/1865, 1. Semester | 85                      | 17<br>(Klavier: 10)             | 68<br>(Klavier: 55)                 |
| Schuljahr 1864/1865, 2. Semester | 79                      | 16<br>(Klavier: 11)             | 63<br>(Klavier: 56)                 |

Innerhalb von vier Jahren hat die Anzahl der Schüler um zwei Personen abgenommen, während sich die Anzahl der Schülerinnen fast verdoppelt hat. Auffallend ist zudem, dass die große Mehrzahl der Mädchen Klavier spielt, während bei den Knaben die Verteilung der Instrumente viel breiter ist.

33 Siehe Règlement général de l'Institut de musique de Lausanne, Lausanne<sup>2</sup> 1861, Art. 22, Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne, Signatur: 1S 1310 („*Die Fräulein Schülerinnen können zum Unterricht durch ein Mitglied ihrer Familie oder durch eine Lehrerin begleitet werden. Es ist ihnen jedoch untersagt, den Lehrer zu unterbrechen oder jegliche Bemerkung zu machen. Letztere müssen an den Direktor gerichtet werden*“, „*Les élèves demoiselles peuvent se faire accompagner par un membre de leur famille ou une institutrice; mais il est expressément défendu à ces personnes d'interpeller le professeur, ou de lui faire aucune observation. Celles-ci devraient être faites au Directeur*“); siehe auch ebd., Lausanne<sup>3</sup> 1869, Art. 21, Signatur: 1S 1310Rec, liasse 18.

34 „*Der Unterricht wird nach Geschlechtern getrennt, außer für Musik in Gruppen oder im Chor*“, „*L'enseignement sera séparé pour les deux sexes, sauf pour la leçon de musique d'ensemble ou de chœurs*“, ebd., Lausanne<sup>2</sup> 1861, Art. 27, Signatur: 1S 1310; siehe ebd., Lausanne<sup>3</sup> 1869, Art. 26, Signatur: 1S 1310Rec, liasse 18.

35 Siehe Premier rapport de l'Institut de musique de Lausanne présenté aux actionnaires réunis en assemblée générale le lundi 3 mars 1862, Lausanne 1862, Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne, Signatur: 1S 1310Rec, liasse 16; siehe auch Quatrième rapport de l'Institut de musique de Lausanne présenté aux actionnaires réunis en assemblée générale le mercredi 1er mars 1865, Lausanne 1865, Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne, Signatur: 1S 1310Rec, liasse 17.

In der dritten Fassung des Reglements (1869) fällt auf, dass die Unterrichtsbedingungen für Buben und Mädchen unterschiedlich sind. Artikel 16 sieht vor, dass die Mädchen im Fach Theorie wöchentlich drei Lektionen in Klassen mit 12 bis 20 Personen erhalten, während die Knaben zwei Lektionen in Klassen mit 8 bis 12 Personen folgen. Dieselbe Regel gilt für das Fach Klavier: Mädchen haben drei Lektionen in Vierergruppen, Buben zwei Lektionen in Dreiergruppen.<sup>36</sup> Während die kleineren Knabeklassen auf einen höheren Lerneffekt schließen lassen, so steht die im Vergleich mit den Mädchenklassen geringere Anzahl der Lektionen einem solchen Effekt entgegen. Vorstandsprotokolle, die das Entstehen dieser Regelung nachvollziehen ließen, sind nicht greifbar und die geschilderte Geschlechterdifferenz entspricht nicht der zur betrachteten Zeit üblichen Geschlechterpolarisierung im Musikunterricht.

1910 wurden in Lausanne die ersten Berufsklassen eingerichtet.<sup>37</sup> Das Geschlechterverhältnis im Fach Klavier wird je nach Autor unterschiedlich wiedergegeben. Gemäß Jaccottet gab es bis 1883 gerade eine, zwischen 1883 und 1909 zwei Klavierlehrerinnen, wenn man sich auf die Konvention verlässt, wonach die nur mit dem Anfangsbuchstaben des Vornamens und Nachnamen oder gar nur mit Nachnamen genannten Lehrkräfte Männer waren. Gemäß der bereits 1971 erschienenen Studie von Burdet hingegen sind ein Teil der von Jaccottet genannten Lehrkräfte Frauen: Hinter „S. E. Veillon“ verbirgt sich beispielsweise Charlotte-Louise-Elisabeth Veillon (1833–1894), hinter dem Namen „Ebers“ Jeanne-Agnès Ebers (1837–?), hinter „Thébault“ Elise Thébault-Schriwanek und „Guerber“ heißt mit vollständigem Namen Eléonore Gerber,<sup>38</sup> was das Geschlechterverhältnis natürlich beträchtlich verändert. Nach der Jahrhundertwende gibt es einen regelrechten Frauenschub, der soweit geht, dass von den zwischen 1909 und 1950 26 neu angestellten Klavierlehrkräften 17 Frauen waren, wobei nicht zwischen Berufsunterricht und Liebhaberunterricht unterschieden werden kann.<sup>39</sup>

Im Jahr des fünfzigsten Jubiläums (1911) sieht die geschlechtsspezifische Verteilung der 35 Lehrämter im Konservatorium Lausanne wie folgt aus<sup>40</sup>:

- 16 Frauen (12 Klavier, 1 Violine, 3 Gesang; eine Pianistin lehrt zudem Harfe)
- 19 Männer (7 Klavier, 4 Violine, 2 Violoncello, 1 Flöte, 1 Gesang, 2 Theorie und Harmonie, 1 Diktion, 1 Orgel)

Das Klavier steht im Mittelpunkt der musikalischen Ausbildung und es ist angesichts der hohen Zahl von Klavierlehrerinnen anzunehmen, dass sich die zwischen 1861 und 1865 aufgezeichnete Beteiligung der Frauen am Klavierunterricht fortgesetzt hat. Ebenso hat sich der Gesangsunterricht stark feminisiert. Dennoch findet man im „Règlement général“ von 1910 Ausdrücke, die darauf hinweisen, dass eine starke Ver-

---

36 Siehe *Règlement général de l'Institut de musique de Lausanne*, Lausanne<sup>3</sup> 1869, Art. 15, Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne, Signatur: IS 1310Rec, liasse 18.

37 Siehe Jaccottet, *Le Conservatoire de musique de Lausanne (1861–1986)*, 1986, S. 48.

38 Siehe Jacques Burdet, *La musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, Lausanne 1971, S. 448.

39 Siehe Jaccottet, *Le Conservatoire de musique de Lausanne (1861–1986)*, 1986, S. 153f.

40 Conservatoire de Lausanne. Institut de musique (Hrsg.), *Conservatoire de Lausanne*, 1911, S. 19f.

zerrung zwischen der Realität und den Formulierungen besteht. So steht im Artikel 24, betreffend den Bedingungen zum Erreichen der Virtuosität: „Die Kandidaten haben folgende Bedingungen zu erfüllen“<sup>41</sup>. Weiter wird die Zusammensetzung der Prüfungskommission im Artikel 29 wie folgt definiert:

1. Der Direktor;
2. Der Lehrer des Hauptinstruments;
3. Ein vom Vorstand bestimmter Experte.<sup>42</sup>

Hingegen gibt es 1910 keine Bestimmung betreffend geschlechtergetrennten Unterricht.

## *Fribourg*

### Reglement 1905

– „un/le professeur“, „les professeurs“, „ils“

### Geschlechterverhältnis Lehrkörper

– fünf Lehrerinnen, sieben Lehrer<sup>43</sup>

Das erste Reglement des Conservatoire de Fribourg (1905) achtet weniger auf geschlechtsneutrale Formulierungen als die Reglemente der Schwesterinstitutionen in Lausanne und Genf. „Un/le professeur“ findet sich fast so häufig wie „les professeurs“ (Verhältnis 9/6). Auch hier entspricht angesichts des Geschlechterverhältnisses im Lehrkörper die vorwiegende männliche Form nicht der Unterrichtswirklichkeit, denn unter den zwölf Lehrpersonen der ersten Stunde sind fünf Frauen zu finden. Im Jahresbericht 1911–1912 fällt hingegen auf, dass die Liste der Lehrkräfte mit „Corps professoral“<sup>44</sup> („Lehrkörper“) betitelt ist, ein damals ungeläufiger Ausdruck.

In Bezug auf die Schülerschaft hingegen fällt das Conservatoire de Fribourg durch eine beispielhafte geschlechtergerechte Formulierung auf, die elegant sämtliche geschlechterrelevante grammatikalische Hürden umgeht: „Art. 11 Um ins Konservatorium aufgenommen zu werden wird vorausgesetzt, dass das Alter von zirka acht Jahren erreicht worden ist sowie eine Begabung für das vorgenommene Studium“<sup>45</sup>.

---

41 „Les candidats devront satisfaire aux conditions suivantes“, Règlement général du Conservatoire de musique de Lausanne, Lausanne 1910, S. 9, Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne, Signatur: [VF 12579].

42 „une commission composée 1. Du Directeur; 2. Du professeur de l'instrument principal; 3. d'un expert désigné par le Comité“, ebd., Art. 29, S. 11; Hervorhebungen durch die Autorin.

43 Conservatoire de musique de Fribourg. Règlement et programme des études, Fribourg 1905, S. 5, Archives de l'État Fribourg, Signatur: AEFr 100.20. Ein Großteil der männlichen Lehrkräfte unterrichtet mehrere Instrumente/Fächer; nur eine der weiblichen Lehrkräfte unterrichtet mehrere Fächer: Mme Genoud-Eggis (Klavier, Gesang).

44 Annuaire du Conservatoire de musique de Fribourg, 8. Jahr, Fribourg 1912, S. 3, Archives de l'État Fribourg, Signatur: AEFr 100.25.

45 „Art. 11 Pour être admis en qualité d'élève au Conservatoire, il faut être âgé d'environ huit ans et être doué des qualités nécessaires au genre d'études auxquelles on veut se livrer“, Conservatoire de mu-

Aufschlussreich ist zudem ein Satz aus dem ersten Jahresbericht des Konservatoriums: „Als wir am 10. Oktober 1904 unsere Pforten öffneten, hatte eine nicht unwesentliche Zahl von Müttern sogleich verstanden, welche Vorteile eine Musikschule zu bieten hat, während andere Eltern noch etwas zögerten, bevor sie ihre Kinder hinschickten“<sup>46</sup>. Die musikalische Erziehung lag somit in der Verantwortung der Mütter.

Im Falle dieses Konservatoriums sind für die Jahre 1905, 1906, 1908, 1909 und 1912 Jahresberichte erhalten, die Aufschluss über sämtliche beteiligte Personen geben; somit kann die Entwicklung verschiedener Indikatoren verfolgt werden, insbesondere unter dem Geschlechteraspekt. Im vorliegenden Rahmen soll anhand von Tab. 2 allein aufgezeigt werden, welche Möglichkeiten die Schülerinnen und die Schüler der Musikschule hatten, sich mit der Lehrperson in Bezug auf das Geschlecht zu identifizieren, indem Instrumente/Fächer geschlechtergetrennt aufgeschlüsselt werden.

Tab. 2 Lehrerschaft und Schülerschaft in den ersten Jahren des Konservatoriums Fribourg, aufgeschlüsselt nach Geschlecht

| Instrument/Fach      | 1904–1905 <sup>47</sup> |    | 1911–1912 <sup>48</sup> |    |
|----------------------|-------------------------|----|-------------------------|----|
|                      | ♀                       | ♂  | ♀                       | ♂  |
| <b>Lehrerschaft</b>  |                         |    |                         |    |
| Klavier              | 3                       | 3  | 5                       | 0  |
| Gesang               | 1                       | 0  | 2*                      | 0  |
| Weitere Fächer       | 0                       | 4  | 0                       | 8  |
| <b>Schülerschaft</b> | ♀                       | ♂  | ♀                       | ♂  |
| Klavier              | 35                      | 6  | 57                      | 26 |
| Violine              | 4                       | 4  | 9                       | 28 |
| Violoncello          | 1                       | 5  | 4                       | 10 |
| Gesang               | 2                       | 1  | 4                       | 1  |
| Solfège              | 30                      | 10 | 13                      | 10 |
| Orgel                | 0                       | 0  | 0                       | 2  |
| Kontrabass           | 0                       | 0  | 0                       | 1  |
| Harmonie, Theorie    | 0                       | 0  | 2                       | 1  |
| Musikgeschichte      | 0                       | 0  | 4                       | 3  |
| Diktion              | 0                       | 0  | 12                      | 11 |
| Flöte                | 0                       | 0  | 0                       | 6  |

\*Die Gesanglehrerinnen unterrichten auch Klavier.

---

sique de Fribourg. Règlement et programme des études, Fribourg 1905, S. 9, Archives de l'État Fribourg, Signatur: AEFr 100.20.

46 „Lorsque nous avons ouvert nos portes le 10 octobre 1904, bien des mères de famille se sont immédiatement rendu compte des avantages que pouvait présenter une École de musique, tandis que d'autres parents ont dû vaincre certaine hésitation avant d'y envoyer leurs enfants“, Annuaire du Conservatoire de Musique de Fribourg, 1. Jahr, Fribourg 1905, S. 6, Archives de l'État Fribourg, Signatur: AEFr 100.21.

47 Ebd., S. 12–15.

48 Ebd., 8. Jahr, Fribourg 1912, S. 15–20, Signatur: AEFr 100.25.

Als Erstes muss präzisiert werden, dass die meisten Lehrkräfte mehrere Instrumente/Fächer unterrichteten. Auch die Schülerinnen und die Schüler besuchten oft zusätzlich zu ihrem Instrumentalunterricht theoretische Fächer. Zudem wurden weit mehr Fächer angeboten, als hier dargestellt sind, etwa Blasinstrumente, Dirigieren, und, für Fribourg als Bischofssitz besonders bedeutsam, Gregorianischer Gesang („*plainchant*“). In den Jahresberichten gibt es allerdings keine Hinweise darauf, dass diese Angebote auch genutzt worden sind.

Was die geschlechtsspezifischen Identifikationsmöglichkeiten anbelangt, so fällt auf, dass in Fribourg – im Gegensatz zu Lausanne und Genf – keine Männer Klavier auf den höheren Stufen unterrichten; 1912 gibt es überhaupt keinen Klavierlehrer. Trotzdem verzeichnet das Fach Klavier einen ständigen Zuwachs an Schülern, auch dies im Gegensatz zu Lausanne und Genf.

Bemerkenswert ist auch die große Anzahl der Streicherinnen. Selbst gegenüber dem Violoncello dürften die Vorbehalte gering gewesen sein, denn 1912 befindet sich unter den Cellistinnen auch eine Klosterschwester, „*Rév. Soeur Candida Imbach*“. Die Gesangsabteilung erlebt hingegen kaum Zuwachs. Auffallend ist auch die Abnahme der Schülerinnen im Fach Solfège (Schüler: stabil), während sie in den anderen theoretischen Fächern gut vertreten sind.

In Fribourg scheint es bei den gängigsten Fächern/Instrumenten keinen Zusammenhang zwischen dem Geschlecht der Lehrperson und den zu Unterrichtenden zu geben. Mädchen wählen auch untypische Instrumente (Geige, Violoncello), obwohl im Konservatorium keine weiblichen Lehrkräfte als Vorbilder fungieren, während erstaunlich viele Knaben Klavierunterricht nehmen, ohne dass sie dort männliche Lehrkräfte vorfinden.

Eine klassische Frauendomäne, Musikalische Früherziehung/Solfège nach der „*Méthode Chassevant*“<sup>49</sup>, deren Einführung dem Vorstand des Konservatoriums bereits 1906 von Elisa Chassot vorgeschlagen worden war<sup>50</sup> und die offenbar erfolgreich mindestens bis 1909 durchgeführt wurde, konnte sich jedoch nicht halten; im Jahresbericht von 1912 wird Solfège ausschließlich von Männern unterrichtet. Die Pianistin und Sängerin Marie Chassevant (1836–1914) erneuerte in Anlehnung an die pädagogischen Methoden von Marie Pape-Carpentier und Friedrich Froebel die Musikalische Früherziehung, indem sie den Zugang zur Musik auf spielerische Weise vermittelte und explizit in ihren Lehrheften auch die Mütter einbezog. Von 1895 bis 1912 unterrichtete sie am Genfer Konservatorium Solfège. Sie war in der Schweiz und europaweit erfolgreich und bildete zahlreiche Lehrerinnen und Lehrer aus. Ihre Methode wurde bis in die

---

49 Siehe Irène Minder-Jeanerret, „*Marie Chassevant*“, in: *Femmes dans la mémoire de Genève*, hrsg. von Erica Deuber Ziegler u. Natalia Tikhonov, Genf 2005, S. 124f.

50 „*Notre Comité avait accepté, à titre d'essai, les offres obligeantes de Mlle Élise Chassot qui nous proposait d'ouvrir un cours d'essai de Solfège d'après la méthode Chassevant [sic], méthode dont le succès s'est affirmé aux Conservatoires de Genève et de Bâle, etc. Une douzaine d'élèves ont suivi régulièrement ce cours qui amuse autant qu'il instruit. Les bons résultats acquis nous ont engagés à maintenir cette classe et à nommer Mlle Chassot à titre définitif de professeur du cours préparatoire de Solfège*“, *Annuaire du Conservatoire de Musique de Fribourg*, 2. Jahr, Fribourg 1906, S. 7f., Archives de l'État Fribourg, Signatur: AEFr 100.22.

1970er Jahre angewandt. Mit ihrem Ansatz für die Kleinen und Émile Jaques-Dalcrozes Rhythmik-Ansatz spielte Genf die Rolle eines Laboratoriums für moderne Musikerziehung. Die fortschrittliche Lehre von Marie Chassevant begründete den Berufszweig „Musikalische Früherziehung“, der als ehrbares Gewerbe für Frauen galt, die ihren eigenen Lebensunterhalt bestreiten mussten bzw. wollten, zu einer Zeit, als das bürgerliche Ideal der Frau eine passive bzw. reproduktive Rolle zuschrieb. Die Umsetzung der neuen Theorien in die Praxis war und bleibt in erster Linie Frauensache. Die Feminisierung der Berufe im Bereich Rhythmik und Musikalische Früherziehung ging allerdings einher mit einem Verlust an Prestige und Attraktivität, was sich namentlich darin äußert, dass 2009 in der Schweiz gerade zwei Rhythmiklehrer tätig waren.<sup>51</sup>

Insgesamt war die Geschlechterpolarität mit Blick auf die Unterrichtstätigkeit in Fribourg weniger ausgeprägt als in den größeren Zentren Genf und Lausanne. Dies könnte damit zusammenhängen, dass mit der Musik in Fribourg im betrachteten Zeitraum kein großes Prestige verbunden war und dass sich der Unterricht in erster Linie auf die musikalische Bildung ohne Professionalisierung konzentrierte, da die Möglichkeiten vor Ort mit der Musik ein Einkommen zu erlangen sehr beschränkt waren (kein ständiges Orchester, kein ständiges Theater).

Von Interesse ist ein Vergleich der drei Westschweizer Konservatorien in Bezug auf die Versorgung mit Klavierlehrkräften im Jahr 1910, die einzige Kategorie, für die ein quantitativer Vergleich möglich ist:

- Lausanne: 19 pro 64.446<sup>52</sup>                      ca. 1 pro 3.300 Einwohner.
- Genf: 26 pro 115.243<sup>53</sup>                        ca. 1 pro 4.400 Einwohner.
- Fribourg: 5 pro 20.283<sup>54</sup>                      ca. 1 pro 4.000 Einwohner.

Somit besteht zum besagten Zeitpunkt für das Fach Klavier keine Korrelation zwischen der Anzahl der Lehrpersonen und den musikalischen Aktivitäten der jeweiligen Städte.

Abschließend noch ein Vergleich mit einer Musikausbildungsstätte in der Deutschschweiz. Die Musik-Akademie Basel wurde 1867 gegründet und führte von 1905 an Berufsklassen.<sup>55</sup> Im „Programm der allgemeinen Musikschule“ von 1867 findet man die Ausdrücke „*die Lehrer*“, „*die Zöglinge*“, „*die Schüler*“. Als Besonderheit liest man im ersten Abschnitt des Programms unter der Rubrik „I. Zweck“: „*Die Vorbereitung von solchen, die sich zu Lehrern oder Lehrerinnen der Musik ausbilden wollen, ist*

---

51 Siehe Myriam Poffët, *Rhythmiklehrer – Exoten in einer Frauendomäne*, [http://www.musicdiver-sity.ch/media/filer\\_public/2013/03/04/fmd-seite-april2012.pdf](http://www.musicdiver-sity.ch/media/filer_public/2013/03/04/fmd-seite-april2012.pdf), Zugriff am 25. Okt. 2013.

52 Siehe Gilbert Kaenel [u. a.], Art. „*Lausanne (Gemeinde)*“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D2408.php>, Zugriff am 30. Juni 2015.

53 Siehe Martine Pignet [u. a.], Art. „*Genf (Gemeinde)*“, in: ebd., <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D2903.php>, Zugriff am 30. Juni 2015.

54 Siehe François Guex [u. a.], Art. „*Freiburg (Gemeinde)*“, in: ebd., <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D953.php>, Zugriff am 30. Juni 2015.

55 Siehe Hans Oesch, *Die Musik-Akademie der Stadt Basel. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Musikschule Basel (1867–1967)*, Basel [1967], S. 169.

nicht ausgeschlossen“<sup>56</sup>. Diese Formulierung ist insofern bemerkenswert, als sie das Berufsfeld Musikunterricht für beide Geschlechter explizit vorsieht. Allerdings findet sich in den ersten Jahren nach der Gründung der Schule (1867–1870) gerade mal eine Lehrerin, die Pianistin Justine Bagge-Wendelstadt<sup>57</sup>, Ehefrau des Direktors der Institution, neben zehn Lehrern.<sup>58</sup> Das Geschlechterverhältnis in den 1905 gegründeten Berufsklassen war ähnlich: zehn Lehrer und zwei Lehrerinnen, nämlich die Basler Geigerin Anna Hegner (1881–1963) und die Sängerin Ida Huber-Petzold, auch sie die Ehefrau des damaligen Direktors der Schule.

### Konkrete Beispiele von Verbindungen zwischen Instrumentalistinnen

Aufgrund der hier neu erschlossenen Quellen sowie der Literatur sollen nun konkrete Beispiele von Verbindungen und Vorbildern von Instrumentalistinnen aufgezeigt werden. Diese lassen sich nach zwei Kriterien einordnen:

- Verbindungen über persönliche Kontakte
- Verbindungen ohne persönlichen Kontakt

#### *Verbindungen über persönliche Kontakte*

##### a. Familiäre Verbindungen

In vielen Berufskategorien – so auch in der Musik – gibt es regelrechte „Dynastien“. Im Kanton Waadt hat Jacques Burdet MusikerInnen-Familien aufgezeichnet.<sup>59</sup> Dabei wird in erster Linie die Berufskontinuität zwischen Vätern und Söhnen sichtbar; auch Mütter, die als Musikerinnen bezeichnet sind, scheinen im 19. Jahrhundert eher für ihre Söhne ein Vorbild gewesen zu sein. Zwei Mutter-Tochter-Verbindungen sind in den verschwägerten Familien Pilet und Dénéréaz sichtbar: Die dänische Pianistin Lucie Johannsen (um 1820–?) heiratete den Waadtländer Lehrer Pierre-François Pilet, und deren Tochter Charlotte-Élise (1852–1914) wurde als „*pianiste*“ bezeichnet. Diese heiratete 1872 Charles-César Dénéréaz. Dessen Neffe, der Geiger Louis-Marc Dénéréaz (1864–1928), heiratete die Pianistin Julie-Marguerite Thélin (die Schwester von Adèle Thélin, siehe S. 83); alle vier Kinder des Paares scheinen MusikerInnen gewesen zu sein. Während die Söhne Louis (Geiger) und Henri (Cellist) Streichinstrumente wählten, wurden die Töchter Marie (1896–1963) und Jeanne (nach 1901–nach 1945) wie ihre Mutter Pianistinnen.<sup>60</sup> In der Literatur ist keine dieser Pianistinnen erwähnt.

Im Genf des frühen 19. Jahrhunderts ist auch ein Beispiel einer solchen Mutter-Tochter-Beziehung bekannt; da es sich ebenfalls um bislang nicht beschriebene Musikerinnen handelt, soll deren musikalischer Werdegang hier skizziert werden. Die Klavierlehrerin Louise Bersier-Coindet (um 1800–1856) wurde als Tochter eines Waadt-

---

56 Ebd., S. 145.

57 Siehe Adam Adrio, Art. „*Bagge, Selmar*“, in: *Deutsche Biographie*, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz1877.html>, Zugriff am 29. Okt. 2013.

58 Siehe Oesch, *Die Musik-Akademie der Stadt Basel*, [1967], S. 162–169.

59 Siehe Burdet, *La musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, 1971, S. 669–674.

60 Siehe ebd., S. 670.

länder Kaufmanns und einer Engländerin in England geboren; sie ließ sich mit ihrem Ehemann Jacques-Louis-François Bersier etwa um 1830 in Morges und 1838 in Genf nieder.<sup>61</sup> Das Paar hatte vier Kinder. Nachdem die Ehe gescheitert war, zog Louise Bersier ihre Kinder allein groß und bestritt ihren Lebensunterhalt mit Englisch- und Klavierunterricht. 1845 übernahm sie von ihrer Tochter Emma Bersier, die anlässlich ihrer Heirat nach Genf zurückkehrte, in Livland eine Stelle als Privatlehrerin. Ihre letzten Lebensjahre verbrachte Louise Bersier bei ihrer inzwischen in Chaumont (Haute-Marne) wohnenden Tochter, wo sie ihre vier Enkel betreute, „*denn ihre Mutter, eine Klavierlehrerin, konnte sich nicht um sie kümmern*“<sup>62</sup>. Louise Bersier verstarb am 9. Jan. 1856 in Chaumont.<sup>63</sup> Während die Erinnerung an Louise Bersier auch über eine pädagogische Publikation aufrechterhalten wird („*Principes élémentaires de la musique, en forme de dialogues*“, siehe S. 88), erscheint Tochter Emma als Widmungsträgerin eines Klavierstücks des französischen Pianisten und Komponisten François Luc Thomé (1850–1909).<sup>64</sup> Die Art der Beziehung zwischen ihm und Emma ist nicht bekannt.

#### b. Verbindungen zwischen Lehrerinnen und Schülerinnen

Mittels institutioneller Quellen lassen sich Verbindungen zwischen Instrumentallehrerinnen und ihren Schülerinnen nachvollziehen. Ein frühes Beispiel ist die Lausanner Klavierpädagogin Adèle Thélin (1857–1948), die etwa zwischen 1890 und 1930 in Lausanne ihr eigenes Musikinstitut führte. Die größte Informationsdichte über ihr Wirken als Klavierpädagogin findet sich in den Zeitungen und Zeitschriften, die in Lausanne zwischen 1900 und 1913 herausgegeben wurden. Bei wem sie sich ausbildete ist zurzeit nicht bekannt. Obwohl sie parallel zum Konservatorium wirkte, zählte ihr Institut bis zu 150 SchülerInnen.<sup>65</sup> Eine ihrer prominentesten ELEVinnen war Else de Gerzabek (1875–1953), Pianistin, Harfenistin und Chorleiterin, die nach dem Grundstudium bei Adèle Thélin in Paris, Frankfurt und Genf bei verschiedenen Lehrern Kontrapunkt, Komposition, Dirigieren, Gesang, Harfe und Rhythmik studierte.<sup>66</sup>

Marie Panthès (1871–1955)<sup>67</sup> wiederum war eine bedeutende Pädagogin am Genfer Conservatoire (1904–1914; 1931–1951), die u. a. Isabelle Nef (1898–1976) und Marguerite Roesgen-Champion (1894–1976) ausbildete, um nur die zwei renommiertesten Schülerinnen zu nennen. Auffallend ist, dass sich beide Musikerinnen später dem

61 Siehe Marie Bersier, *Souvenirs de la vie d'Eugène Bersier*, Paris 1911, S. 3–10.

62 „*car leur mère, professeur de piano, ne pouvait guère s'occuper d'eux*“, ebd., S. 50f.

63 Siehe ebd., S. 106f.

64 Siehe François Luc Joseph Thomé, *Crépuscule* op. 42 für Klavier, Paris [o. J.], „*Dedicacé à Emma Bersier*“.

65 Siehe Jacques Burdet, *La musique dans le canton de Vaud (1904–1939)*, Lausanne 1983, S. 148; Gazette de Lausanne 22. Dez. 1937.

66 Siehe Minder-Jeanerret, *Femmes musiciennes en Suisse romande*, 1995, S. 36–43, 82f., 116f., 129–136, 168–171.

67 Siehe Claudia Schweitzer, Art. „*Panthès, Marie*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=panthesmarie>, Zugriff am 5. Okt. 2014.

Cembalo widmeten. Isabelle Nef wurde in Paris Schülerin von Wanda Landowska<sup>68</sup> und konzertierte auf der ganzen Welt; 1936 wurde sie die erste Cembalolehrerin am Genfer Conservatoire, womit sie die Lehre von Marie Panthès weiterführte. Marguerite Roesgen-Champion gehörte zur ersten Generation, die von Émile Jaques-Dalcroze unterrichtet wurde. Am Conservatoire erhielt sie neben dem Klavierunterricht bei Marie Panthès Kompositionsunterricht bei den Schweizer Musikern Otto Barblan und Ernest Bloch. Von 1915 bis 1926 unterrichtete sie als „Professeur suppléant“ am Konservatorium in Genf Klavier. 1926 zog sie nach ihrer Heirat nach Paris, von wo aus sie eine internationale Solistinnen- und Komponistinnenkarriere führte und merklich zur Renaissance des Cembalos beitrug.<sup>69</sup>

Welche Schülerinnen die 1911 als erste Geigenlehrerin am Conservatoire in Genf ernannte Maggy Breittmeyer (1888–1961) unterrichtete, ist nicht bekannt. Sie selbst hatte nach der Ausbildung in derselben Institution ein Stipendium des Schweizer Tonkünstlervereins erhalten, was ihr 1909 einen Studienaufenthalt bei Carl Flesch in Berlin ermöglichte. Sie konzertierte in verschiedenen Besetzungen und moderierte in den 1940er Jahren Radiosendungen des Westschweizer Radios, was ihr eine große Resonanz einbrachte.<sup>70</sup> Wenn heute auch keine direkten Verbindungen zur nachfolgenden Generation sichtbar sind, so hatte sie durch die Tatsache, dass sie ein eigenständiges Leben als Musikerin führte, für junge Mädchen eine Vorbildfunktion.

### c. Persönliches Beziehungsnetz einer Musikerin

Die inzwischen gut erforschte musikalische Laufbahn der Genfer Pianistin und Komponistin Caroline Boissier-Butini (1786–1836)<sup>71</sup> gibt auch Einblick in deren musikalisches Beziehungsnetz. Einerseits gibt es eine eindeutige Mutter-Tochter-Beziehung zu Valérie (1813–1894), deren musikalische und insbesondere pianistische Ausbildung sie allein übernahm. Sowohl bei der Mutter als auch bei der Tochter wurde auf sehr hohem Niveau musiziert – Valérie erhielt 1831–1832 in Paris bei Franz Liszt Unterricht<sup>72</sup> –, aber ohne Erwerbzweck. Die Musikpraxis von Valérie wird in der Literatur allerdings nur bis ins Jahr 1856 nachgewiesen.<sup>73</sup>

Was die Musikpraxis von Caroline Boissier-Butini außerhalb der Familie anbelangt, so scheint sie in erster Linie mit Männern musiziert zu haben. Es konnte bis jetzt nur eine einzige Zusammenarbeit mit einer Musikerin nachgewiesen werden, als sie im März

---

68 Siehe Ingeborg Harer, Art. „Landowska, Wanda“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=landowska-wanda>, Zugriff am 5. Okt. 2014.

69 Siehe Aline Minder, „Elle ira loin.“ *Die Schweizer Komponistin Marguerite Roesgen-Champion (1894–1976)*, unveröffentlichte Maturaarbeit, Köniz 2002, S. 5–7; Dies., Art. „Roesgen [-Champion], Marguerite“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, [www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D44569.php](http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D44569.php), Zugriff am 28. Okt. 2013.

70 Siehe Minder-Jeanerret, *Femmes musiciennes en Suisse romande*, 1995, S. 90–94, 127–129.

71 Siehe Irène Minder-Jeanerret, Art. „Boissier-Butini, Caroline“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=boissier-butini-caroline>, Zugriff am 5. Okt. 2014.

72 Siehe Minder-Jeanerret, „Die beste Musikerin der Stadt.“, 2013, S. 283.

73 Siehe Burdet, *La musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, 1971, S. 194.

1826 mit der Pianistin und Harfenistin Louise Henry ein „Duo de harpe et piano“ im Rahmen der Konzerte der Société de musique de Genève auführte.<sup>74</sup>

Auch in anderen Zusammenhängen waren ihre Beziehungen zu Musikerinnen nicht ungetrübt. 1818, anlässlich ihrer Reise nach Paris und London, erhielt sie dank früherer Kontakte zu Musikern, die sich in Genf aufgehalten hatten, Zugang zu den herausragenden musikalischen Akteuren ihrer Zeit (Ferdinando Paër, Ignaz Pleyel, Gebrüder Broadwood, Friedrich Kalkbrenner, Johann Baptist Cramer usw.). Mit ihnen hatte sie gemäß ihrer eigenen Aufzeichnungen musikalisch und menschlich, mit der Ausnahme Pleyels, einen ausgezeichneten Kontakt;<sup>75</sup> hingegen fielen die Treffen mit Musikerinnen unbefriedigend aus. So verwarf sie den anfänglich geäußerten Plan, Sophie Gail aufzusuchen, weil sie vernommen hatte, dass diese nur gegen Entgelt Zugang zu ihrem musikalischen Salon gewährte. Da sich Madame Boissier dort nicht als ZuhörerIn, sondern als Pianistin vorstellen wollte, sich hingegen angesichts ihrer gesellschaftlichen Herkunft kategorisch dagegen wehrte, vor bezahlendem – das heißt nicht sozial gefiltertem – Publikum zu spielen, zog sie es vor, Sophie Gail nicht aufzusuchen.<sup>76</sup> Auch das Treffen mit Hélène de Montgeroult<sup>77</sup> verlief ungünstig, es kam nicht einmal zu einem gegenseitigen Vorspielen.<sup>78</sup> Einzig mit Marie Bigot<sup>79</sup> scheint eine Verständnisebene zustande gekommen zu sein und vorbehaltlos lobt die Genferin den Ausdruck der Pariserin; allerdings scheint diese Beziehung durch Rivalitätsgefühle getrübt gewesen zu sein.<sup>80</sup> Ähnliche Gefühle kommen in der Korrespondenz von Caroline Boissier-Butini vor,<sup>81</sup> wenn sie einen Auftritt im befreundeten Haus Roguin in Yverdon und insbesondere die Haltung von Madame Roguin, die ebenfalls als gute Pianistin ausgewiesen ist,<sup>82</sup> beschreibt. Anhand der vorliegenden Quellen konnte seitens Caroline Boissier-Butini keine musikalische Freundschaft mit und kein musikalisches Vorbild von Pianistinnen – mit Ausnahme gewisser gestalterischer Fähigkeiten von Marie Bigot – identifiziert werden.

---

74 Siehe Minder-Jeanerret, „Die beste Musikerin der Stadt.“, 2013, S. 481–486; zum Begriff „Öffentlichkeit“ im Zusammenhang mit der Musik siehe ebd., S. 265–275.

75 Siehe ebd., S. 411–422.

76 Siehe ebd., S. 415.

77 Siehe Claudia Schweitzer, Art. „Montgeroult, Hélène de“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=-montgeroult-helene-de>, Zugriff am 5. Okt. 2014.

78 Siehe Minder-Jeanerret, „Die beste Musikerin der Stadt.“, 2013, S. 415.

79 Siehe Claudia Schweitzer, Art. „Bigot de Morogues“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=bigot-de-morogues-marie>, Zugriff am 5. Okt. 2014.

80 Siehe Minder-Jeanerret, „Die beste Musikerin der Stadt.“, 2013, S. 324, 416f.

81 Siehe Caroline Boissier–Butini, *Correspondance I/185*, wahrsch. Sommer 1811, Privatarchiv Boissier-Butini.

82 Mme Roguin (1779–1845) aus Yverdon, siehe Burdet, *La musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, 1971, S. 105.

## *Unpersönliche Beziehungen*

Neben den Verbindungen über persönliche Beziehungen gab es für Mädchen und Frauen im Bereich des bürgerlichen Musiklebens des 19. Jahrhunderts auch Beziehungen nicht-persönlicher Art, die prägend wirken konnten. Einerseits konnten sie im Konzert Vorbilder finden, andererseits von Publikationen geprägt werden.

### a. Konzertierende Instrumentalistinnen

Bereits 1894 hatte das Genfer Publikum die Gelegenheit, während einer knappen Woche Musik von Cécile Chaminade (1857–1944) zu hören und dabei diese Musikerin auch als Dirigentin zu erleben. Bis heute gilt sie als Erste, die ein Orchester der französischen Schweiz dirigiert hat.<sup>83</sup> Allerdings ließ die Kritik an ihrer Musik kein gutes Haar und ihr Vorpreschen in die sich konsolidierende Männerbastion der Dirigenten wurde in der Fachpresse in einem Nebensatz erwähnt, was für mögliche Nachahmerinnen nicht gerade ermutigend gewirkt haben dürfte.<sup>84</sup>

Eine andere Einzelleistung einer Musikerin wurde hingegen überhaupt nicht zur Kenntnis genommen: Von 1904 bis 1908 spielte Marthe Guignard-Berche (1864–1948)<sup>85</sup> im Orchestre symphonique de Lausanne, wo sie – gemäß eines Fotos des Orchesters aus dem Jahr 1904 – die einzige Frau im Orchester war und die Funktion der Stimmführerin der Bratschen innehatte. Diese Leistung bleibt sowohl in der damaligen Presse wie auch in neueren Publikationen zur Lausanner Musikgeschichte unerwähnt. Wie die Anwesenheit der Streicherin vom Publikum wahrgenommen wurde, können wir nicht nachvollziehen; aber sie statuiert ein Exempel. Ähnlich wird es mit den öffentlichen Konzerten des von Else de Gerzabek (siehe S. 83) 1909 gegründeten und bis 1912 regelmäßig auftretenden Trios Coecilia (Else de Gerzabek, Klavier; Mary-Cressy Clavel, Violine; Dorothy Dunsford, Violoncello) ergangen sein: Es ist gemäß dem heutigen Wissensstand das erste Frauenensemble der Schweiz.

---

83 Siehe Minder-Jeanerret, *Femmes musiciennes en Suisse romande*, 1995, S. 152–158.

84 Siehe ebd., S. 154: „*M. Rehberg avait abandonné à l'auteur la direction de l'orchestre*“ („[Der Dirigent] *M. Rehberg* hat der Komponistin [Cécile Chaminade] die Leitung des Orchesters [für die Aufführung ihres *Konzertstücks*] überlassen“), und sich selbst ans Klavier gesetzt.

85 Siehe ebd., S. 75–78.



Abb. 2 Trio Coecilia, 1909, Mary-Cressy Clavel, Violine; Else de Gerzabek, Klavier; Dorothy Dunsford, Violoncello<sup>86</sup>

Die Presse nahm das neue Lausanner Ensemble mit Neugierde und Interesse auf und wirkte etwas paternalistisch, aber insgesamt wohlwollend.<sup>87</sup> Ebenso freundlich und paternalistisch wurde das Trio Rüeegg von der Kritik aufgenommen, das im Herbst 1895 die Schweiz entzückte: drei Schwestern aus Luzern, zwischen dreizehn und neunzehn Jahre alt, die auf ihren jeweiligen Instrumenten im königlichen Konservatorium von Brüssel ausgebildet wurden, wobei die jüngste, Elsa, besondere Aufmerksamkeit als Violoncellistin erregte.<sup>88</sup>

#### b. Instrumentalistinnen als Publizistinnen

Eine weitere Möglichkeit, als Musikerin eine Spur zu hinterlassen, besteht im Publizieren. Die Kataloge von 1816, 1822 und 1825 des Genfer Musikalienhändlers Nicolas Marcillac, der in Lausanne eine Filiale eingerichtet hatte, zeigen, dass Kompositio-

---

86 Ebd., S. 130.

87 Siehe ebd., S. 124–136.

88 Siehe ebd., S. 97f.

nen von Frauen zwar nicht sehr zahlreich waren, aber immerhin etwa 15 Prozent der angebotenen Noten ausmachten.<sup>89</sup>

In neuerer Zeit noch nie besprochen wurde die Tatsache, dass die Klavierlehrerin Louise Bersier-Coindet (siehe S. 82) bereits 1833 einen musikalischen Grundkurs veröffentlicht hatte.<sup>90</sup> Sie scheute keine Mittel, um ihr Werk bekannt zu machen: neben mehreren Inseraten in der Genfer Zeitung „Le Journal de Genève“ und in der Lausanner Zeitung „La Gazette de Lausanne“ zwischen den Erscheinungsmonaten März 1833 und März 1834 schenkte sie dem Waadtländer Parlament mehrere Exemplare, in der Hoffnung auf Verbreitung, etwa in den öffentlichen Schulen.<sup>91</sup>

## **PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES DE LA MUSIQUE, EN FORME DE DIALOGUES,**

**PAR MAD. BERSIER.**

**L'auteur de cet ouvrage, désirant se rendre utile à la jeunesse et aux personnes qui désirent acquérir des connaissances musicales plus détaillées et approfondies qu'on ne trouve dans les diverses méthodes de musique, a résolu de le publier, et le propose par souscription. — L'ouvrage sera composé d'environ 70 pages d'impression, format in-4°, et coûtera 3 francs de France pour les souscripteurs, qui ne payeront qu'en recevant leur exemplaire. La souscription restera ouverte jusqu'au 1<sup>er</sup> avril 1833. On souscrit chez Mad. Bersier, à Morges, ou au magasin de musique de Mr. F. Hoffmann, vis-à-vis la Poste, à Lausanne. — Lettres franches.**

Abb. 3 Gazette de Lausanne 8. März 1833

Ein weiteres pädagogisches Werk, das in der französischen Schweiz erschien, sind die Tonleiterübungen von Adèle Thélin (siehe S. 83) im Jahr 1901.<sup>92</sup> Schweizweit ist davon gerade mal ein Exemplar in einer Bibliothek zu finden. Es dürfte sich in erster Linie in ihrem eigenen Musikinstitut durchgesetzt haben. Einen enormen Erfolg mit ihren musikpädagogischen Publikationen hatte hingegen Marie Chassevant (siehe S. 80), deren innovativer, spielerischer Ansatz über Generationen wirkte.<sup>93</sup>

### **Schlussfolgerungen**

Insgesamt sind die Lehrerinnen an den Konservatorien implizit mitgemeint; neutrale Formulierungen (der „Lehrkörper“/„le corps enseignant“) sind selten und aus-

---

89 Siehe Nicolas Marcillac, *Catalogue des ouvrages qui composent l'assortiment de musique de Marcillac, dit Lejeune, marchand de musique à Genève, au grand magasin, rue de l'Hôtel-de-Ville, vis-à-vis Taconnerie no 77 et à Lausanne, à son dépôt aux degrés du Marché no 1*, Genf u. Lausanne 1814, mit Ergänzungen von 1816, 1822 und 1825, Bibliothèque de Genève, Signatur: Ib. Eine genaue Auswertung des Katalogs unter diesem Aspekt steht noch aus.

90 Louise Bersier, *Principes élémentaires de la musique en forme de dialogues*, Genf u. Paris 1833.

91 „Grand Conseil“, Gazette de Lausanne 7. Jan. 1834.

92 Adèle Thélin, *Traité pratique des gammes*, Lausanne 1901.

93 Zahlreiche Ausgaben in Genf ab 1890; zudem: mehrere Solfège-Hefte, Unterrichtsmaterialien zum Erlernen der Noten sowie die Klavierschulen „Première méthode de piano“, „Deuxième méthode de piano“, „Nouvelle manière d'étudier le piano à tous les degrés avec l'aide du clavier rectificateur“.

drückliche Erwähnungen von „maîtresses“ fehlen – mit einer Ausnahme in Basel – vollkommen, obwohl zumindest in den nicht berufsbefähigenden Klassen zahlreiche Klavierlehrerinnen unterrichteten. Folglich stellen die männlichen Mitglieder des Lehrkörpers die Norm dar und die weiblichen Mitglieder die Ausnahme.

In Genf und in Lausanne, wie auch in anderen Teilen Europas, zeigten sich Folgen eines mit Blick auf die Instrumentenwahl geführten Diskurses um Geschlechterrollen. Einerseits liest man 1890 etwa in der „Manchester Times“: „*The female students in conservatories being at least twenty times as numerous as the male, it may seem remarkable [...] that a review of the list of distinguished pianists during the last hundred years should reveal the ladies in so extreme a minority*“<sup>94</sup>. Andererseits schreibt der sizilianische Aristokrat und Schmuckdesigner Fulco di Verdura (1898–1978) in seinen Kindheitserinnerungen: „[Ich] hatte nicht die geringste Aussicht, Musikunterricht zu bekommen, geschweige denn, Klavier zu spielen – das galt für einen Jungen als unpassend“<sup>95</sup>. Pointiert ausgedrückt: Für ein Mädchen gehörte Klavierspielen zu den erwarteten Fertigkeiten; für einen Junge war es ein Privileg. Ein Mädchen durfte jedoch ein gewisses Niveau nicht überschreiten; von einem Jungen hingegen wurden Ambitionen erwartet, falls er das Erlernen des Klavierspiels durchsetzen konnte.

In Deutschland identifiziert Freia Hoffmann drei wesentliche Faktoren, die eine Karriere als Instrumentalistin begünstigen: ein positives gesellschaftliches Umfeld, eine Anstellung sowie die Anerkennung als Künstlerin.<sup>96</sup> Anhand der gesichteten Literatur und der für den vorliegenden Aufsatz bearbeiteten Quellen lassen sich in der französischen Schweiz vor 1914 noch keine Voraussetzungen systematisch nachvollziehen, die dem professionellen Erlernen eines Instruments förderlich waren. Insbesondere scheinen die Lehrerinnen zumindest quantitativ keine Vorbildfunktion für ihre Schülerinnen ausgeübt zu haben. Dies lässt sich möglicherweise auch mit der Schwierigkeit für Frauen erklären, eine gleichwertige Ausbildung wie Männer zu erhalten. Daher suchte eine ambitionierte junge Musikerin selbstverständlich eine Möglichkeit, Unterricht bei einem de facto besser ausgebildeten Mann zu erhalten. Während es im privaten Bereich durchaus von Frauen geleitete Musikschulen gab, die sich über Jahrzehnte bewährten (z. B. das Institut von Adèle Thélin in Lausanne), waren in den Konservatorien die konzipierenden, lenkenden und leitenden Positionen ausschließlich von Männern besetzt; aber die klassische Gleichung „hohes Niveau = männliche Lehrkraft“ lässt sich nur in Lausanne verifizieren.

Streicherinnen waren im betrachteten Kontext die Ausnahme; daher können musikalische und gesellschaftliche Beziehungen innerhalb dieser Gruppen noch nicht analy-

---

94 The Manchester Times 25. Jan. 1890, Beilage, zit. nach Freia Hoffmann u. Volker Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistinnen im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 77), Hildesheim [u. a.] 2013, S. 114.

95 Fulco di Verdura, *Selige Sommerheit. Eine Sizilianische Kindheit*, nacherzählt von Edmonde Charles-Roux, Reinbek 2007, S. 92.

96 Siehe Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M. u. Leipzig 1991, S. 245–264.

siert werden. A priori sind die identifizierten Musikerinnen eher Einzelkämpferinnen, auch bedingt durch das am häufigsten gewählte Instrument, das Klavier.

Vier Gründe können die Seltenheit von Mutter-Töchter-Verbindungen im betrachteten geografischen Raum erklären. Erfolgreiche Musikerinnen sind oft alleinstehend,<sup>97</sup> zudem entspricht die berufstätige (Ehe-)Frau nicht dem bürgerlichen Ideal und schließlich sind die Ausbildungsmöglichkeiten für Schweizer Musikerinnen im 19. Jahrhundert noch begrenzter als für Männer, denn während ein junger Mann unter Umständen seine Grundausbildung im Ausland perfektionieren konnte (was auch alle namhaften Schweizer Musiker bis weit ins 20. Jahrhundert hinein taten), setzte ein Auslandsaufenthalt für eine junge Frau voraus, dass erstens die Eltern bereit waren, überhaupt in die Ausbildung der Tochter finanziell zu investieren und zweitens, dass entweder eine Begleitperson die angehende Musikerin als Anstandsdame begleitete oder ihre Familie vor Ort über ein Bekanntnetz verfügte, das für ihre Ehre bürgte. Diese Hürden waren schwer zu überwinden und sind in unserem Zusammenhang nur am Beispiel von Else de Gerzabek nachvollziehbar (siehe S. 83). Schließlich waren auch die Erwerbsmöglichkeiten im künstlerischen Betrieb vor Ort beschränkt und prekär.

Die Erwerbsmöglichkeiten für öffentlich auftretende Interpretinnen wurden gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer knapper. Traten in Genf, Lausanne und Neuenburg in der Konzertsaison 1894/1895 insgesamt nebst 35 Sängerinnen noch 14 Pianistinnen und 7 Geigerinnen als Solistinnen mit den örtlichen Sinfonieorchestern auf, so sank diese Zahl in der Saison 1913/1914 bei den Pianistinnen auf null, bei den Geigerinnen auf zwei und bei den Violoncellistinnen auf eine ab, was auch den Wiedererkennung- oder Vorbildeffekt für nachfolgende Generation stark schwächte.<sup>98</sup>

In der französischen Schweiz entwickelten sich musikalische Beziehungen zwischen Frauen somit wesentlich im vermittelnden Bereich. Geigenlehrerinnen wie Maggy Breittmayer und Anna Hegner waren Ausnahmeerscheinungen, die gut in ihrer jeweiligen lokalen Gesellschaft verankert waren, Klavierlehrerinnen waren hingegen zahlreich. Auf die kritische Masse, die das Knüpfen von künstlerischen Netzwerken zwischen Musikerinnen ermöglichte, musste die französische Schweiz noch zwei bis drei Generationen warten.

---

97 So die hier vorgestellten Marie Chassevant, Adèle Thélin, Else de Gerzabek.

98 Siehe Minder-Jeanneret, *Femmes musiciennes en Suisse romande*, 1995, S. 70f.

## **Cellistinnen und ihre Lehrer im 19. Jahrhundert. Transformation der polarisierten Geschlechtergrenzen in der künstlerischen Ausbildung am Beispiel der Violoncellistinnen aus der belgischen Celloschule von Adrien-François Servais**

Katharina Deserno

Die französische Konzercellistin Lise Cristiani war die erste Frau, die im 19. Jahrhundert mit dem bis dahin als Männerinstrument verstandenen Cello eine erfolgreiche Karriere machte.<sup>1</sup> Damit ist sie eine absolute Ausnahmerecheinung in ihrer Zeit gewesen. In den 1840er und 1850er Jahren wurden drei weitere Cellistinnen geboren, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgreich an die Konzercöffentlichkeit Europas und sogar Nordamerikas traten: Gabrielle Platteau<sup>2</sup> (wohl 1854–1875), Eliza de Try (1846–ca. 1924)<sup>3</sup> und Hélène de Katow (um 1840–nach 1877)<sup>4</sup>. Alle drei gelten als Schülerinnen der belgischen Celloschule, die auf den Cellisten Adrien-François Servais (1807–1866) zurückgeht.

Gabrielle Platteau wurde in Belgien geboren. 1873 konzertierte sie mit großem Erfolg im Crystal Palace in London.<sup>5</sup> Sie starb nur zwei Jahre später, gerade etwas älter als 20 Jahre.<sup>6</sup> Der Musikwissenschaftler Edmund Sebastian Joseph van der Straeten hörte sie in einem Konzert im Kölner Gürzenich-Saal unter anderem mit einem Werk von

---

Für Gerhard Mantel.

- 1 Im Dissertationsprojekt der Autorin (Katharina Deserno, *Cellistinnen. Transformationen von Weiblichkeit in der Instrumentalkunst* [Musik – Kultur – Gender 14], Köln [u. a.], Dr. i. V.) werden Argumentationslinien und Thesen dieses Artikels verwendet und in ausführlicher Form dargestellt.
- 2 Siehe Volker Timmermann, Art. „Platteau, Gabrielle“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/platteau-gabrielle>, Zugriff am 29. Jan. 2016.
- 3 Siehe Freia Hoffmann, Art. „Try, Eliza de“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=try-eliza-de>, Zugriff am 15. Sept. 2013; als Geburtsjahr werden auch die Jahre 1846, 1847 und 1848 angegeben. Zu Eliza de Try siehe auch den Beitrag von Freia Hoffman in diesem Band („Netzwerke von Musikerinnen in Paris und London“, S. 149–161).
- 4 Siehe Jannis Wichmann, Art. „Katow, Hélène de“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=katow-helene-de>, Zugriff am 15. Sept. 2013; zu Hélène de Katow siehe auch den Beitrag von Freia Hoffmann in diesem Band (S. 149–161).
- 5 Siehe Edmund Sebastian Joseph van der Straeten, *History of the Violoncello, the Viol da Gamba, their Precursors and Collateral Instruments*, 2 Bde., London 1915, Repr. in einem Bd., London 2008, S. 559; vgl. Margaret Campbell, *The Great Cellists*, London 2004, S. 131.
- 6 Siehe ebd.; siehe auch Edouard Georges Jacques Gregoir, *Les artistes-musiciens belges au XVIIIe et au XIXe siècle*, Brüssel 1885, S. 195.

Servais, dem *Souvenir de Spa*. Er berichtet über Platteaus „*facile and brilliant technique*“<sup>7</sup>. Des Weiteren schreibt er über die Cellistin: „*Her tone was always beautiful but not very powerful, which could only be expected from a young lady scarce out of her teens. She was of prepossessing appearance and had before her a brilliant career which was unfortunately cut short by her untimely death*“<sup>8</sup>. Sie starb am 9. März 1875 in Ixelles, in der Nähe von Brüssel. Bei van der Straeten wird sie als Schülerin von Servais bezeichnet, während aus anderen Quellen hervorgeht, dass sie bei dessen Nachfolger Gustave Libotton<sup>9</sup> studierte, in diesem Sinne aber auch von der Servais-Schule geprägt wurde.

Elisa de Try studierte von 1863 bis 1864 bei Adrien-François Servais am Conservatoire Royal de Musique in Brüssel.<sup>10</sup> Ihr Studium beendete sie erfolgreich mit einem Preis. Zuvor hatte sie Unterricht von ihrem Vater erhalten, der selbst Cellist war und ebenfalls am Conservatoire in Brüssel studiert hatte. Zusätzlich nahm sie Unterricht bei Auguste Franchomme in Paris.<sup>11</sup> Konzerte als Solistin und Kammermusikerin führten sie durch Frankreich, nach Spanien, in die Niederlande, nach Portugal und 1871 sogar nach New York.<sup>12</sup>

Hélène de Katow studierte von 1860 an am Brüsseler Konservatorium bei Servais. 1862 schloss sie ihr Studium mit einem ersten Preis ab, unter anderem spielte sie eine Komposition ihres Lehrers: *Le Désir* von Servais. Die Herzogin von Brabant verlieh ihr die „*Golden Medal of King Leopold*“<sup>13</sup>. Des Weiteren erhielt sie den Titel „*virtuoso to King Frederick William*“<sup>14</sup>. Zwischen 1864 und 1877 unternahm sie als Solistin und Cellistin verschiedener Kammermusik-Ensembles<sup>15</sup> Konzertreisen nach Frankreich, Belgien, Kanada und in die USA.

## Die Cello-Pionierinnen und die Heilige Cäcilie

Alle drei Cellistinnen waren als Solistinnen erfolgreich. In zeitgenössischen Rezensionen wird das hohe technische und musikalische Niveau ihres Spiels hervorgehoben. Im Vergleich zu der ‚Cello-Pionierin‘ Cristiani sind sowohl Ähnlichkeiten als auch bereits Veränderungen in der Art und Weise, wie die zeitgenössische Presse auf die Cellistinnen reagierte, zu beobachten.

---

7 Van der Straeten, *History of the Violoncello*, 2008, S. 559.

8 Ebd.

9 Siehe George William Kennaway, *Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Dissertation, University of Leeds School of Music 2009, S. 289.

10 Siehe Silke Wenzel, Art. „*Elisa de Try*“, in: *MUGI. Musik und Gender im Internet*, [http://mugi.hfmt-hamburg.de/A\\_lexartikel/lexartikel.php?id=detr1846](http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=detr1846), Zugriff am 21. Okt. 2013. Hier wird für de Trys Studium der Zeitraum 1863–1864 angegeben.

11 Siehe Hoffmann, Art. „*Try, Elisa de*“, a. a. O.

12 Ebd.

13 Dwight's Journal of Music 1. Apr. 1865, S. 8, zit. nach Wichmann, Art. „*Katow, Hélène de*“, a. a. O.

14 Ebd.

15 Unter anderem mit den Geigerinnen Clara Marelli, Julienne André, Catarina Lebouys, Jenny Clauss, der Pianistin Marie-Louise Mongin; siehe Wichmann, Art. „*Katow, Hélène de*“, a. a. O.

Besonders auffällig ist die Metapher der „Heiligen Cäcilie“. Diese Heilige, zuständig für die Musik und auf Gemälden, beispielsweise von Domenichino<sup>16</sup>, mit einer Bassgambe abgebildet, wurde zu einer Symbolfigur für Instrumentalistinnen im 19. Jahrhundert, aufgrund der Abbildung mit der Baßgambe vielleicht ganz besonders für Cellospiel von Frauen. Der Bezug auf die Heilige eignete sich dazu, um den Vorurteilen und Befürchtungen, eine Cellistin könne gegen das Schicklichkeitsgefühl der bürgerlichen Moralvorstellungen verstoßen, zu begegnen. Das hochgradig sexuell besetzte Bild einer cellospielenden Frau, insbesondere mit dem Instrument zwischen den geöffneten Beinen, musste sozusagen mit dem Bild der cellospielenden Heiligenfigur ‚übermalt‘ und damit entsexualisiert werden. Der Vergleich mit der Heiligen Cäcilie ermöglichte es, dass die Cellistinnen, und insbesondere Lise Cristiani, zwar als Sensation, aber nicht mehr so stark als Provokation wahrgenommen wurden. Cristiani erhielt regelrecht einen Künstler-Namen: „*La Saint Cécile de France*“<sup>17</sup>.

Die Cellistinnen der belgischen Celloschule sowie wenig später die französischen Cellistinnen Herminie Gatineau<sup>18</sup>, Marie Galatzin<sup>19</sup>, Marguerite Baude<sup>20</sup> sowie die ungarische Cellistin Rosa Suck<sup>21</sup> und die Schweizerin Anna Kull<sup>22</sup> können als Vertreterinnen der zweiten Generation von ‚Cello-Pionierinnen‘ bezeichnet werden. Sie waren immer noch Pionierinnen, Besonderheiten, aber sie waren tatsächlich schon eine ‚zweite Generation‘, die zum einen auf einige von Cristiani bereits errungene Veränderungen in Bezug auf das Cellospiel von Frauen zurückgriffen, zum anderen auf dieser Grundlage die Möglichkeitsräume für Cellistinnen weiterentwickelten. Sie trugen dazu bei, dass nach der Jahrhundertwende Karrieren von Cellistinnen wie May Mukle, Guilhermina Suggia und Beatrice Harrison möglich wurden. Auch bei diesen drei Frauen spielte der Diskurs um das Cello als ‚Männer-Instrument‘ noch eine Rolle, aber die Möglichkeiten zur Überschreitung der damit einhergehenden Einschränkungen für Cellistinnen waren bereits ganz andere als zu Zeiten Lise Cristianis. Dass die Vorbehalte gegenüber den Cellistinnen keineswegs verschwunden, sondern durchaus präsent waren, belegen Presserezensionen. So schrieb ein Kritiker über de Katow: „*Mit echtem Kummer sehen wir in den zauberhaften Händen einer hübschen Frau dieses große In-*

---

16 Domenichino (Zampieri), „Die Heilige Cäcilie“, um 1620, Paris, Louvre; siehe Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M. u. Leipzig 1991, S. 199.

17 Le Ménestrel 27 Sept. 1846, o. S., unter ‚Nouvelles Diverses‘; Lise Cristiani, „*Voyage dans la Sibérie orientale. Notes extraites de la correspondance d’une artiste (Mlle Lise Cristiani) 1849–1853*“, in: *Le Tour du Monde IX* (1863), S. 385–400.

18 Siehe Freia Hoffmann u. Jannis Wichmann, Art. „*Gatineau, Herminie*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/gatineau-herminie>, Zugriff am 12. Juni 2015.

19 Siehe Freia Hoffmann, Art. „*Galatzin, Mathilde oder Marie*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=galatzin-mathilde-oder-marie>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

20 Siehe Dies., Art. „*Baude, Marguerite*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/baude-marguerite>, Zugriff am 12. Juni 2015.

21 Siehe Volker Timmermann, Art. „*Suck, Rosa*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=suck-rosa>, Zugriff am 21. Okt. 2013.

22 Siehe Ders., Art. „*Kull, Anna Ludwika*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/Kull,%20Anna.htm>, Zugriff am 3. Okt. 2013.

strument, welches durch seine Form, seine Eigenschaft und seine Kraft, die es vom Ausführenden verlangt, ausschließlich Personen des ... sagen wir weniger schönen, dafür aber stärkeren Geschlechts vorbehalten scheint“<sup>23</sup>. Auch im Fall de Trys hatte ein Rezensent Mühe „zu verstehen, was sie bewogen hat ein Instrument zu wählen, das bisher ausschließlich dem starken Geschlecht vorbehalten war“<sup>24</sup>.

Der Vergleich mit der Heiligen Cäcilie oder den Bildern von der Heiligen Cäcilie wurde in Presstexten über Eliza de Try „ähnlich stereotyp wie [...] über ihre Vorgängerin Lise Cristiani“<sup>25</sup> verwendet, so Freia Hoffmann. Die Verschmelzung der Person mit dem Bild dieser Heiligen bleibt allerdings Lise Cristiani vorbehalten, während die nachfolgenden Cellistinnen meistens nur eine Assoziation an das Bild der Cello spielenden Heiligen auslösen: „Hélène Katow spielte das Cello wie die heilige Cäcilia“<sup>26</sup> und über de Try heißt es: „frühzeitig hegte sie eine schöne Leidenschaft für das Instrument, das ein Maler meinte in die Hände der Heiligen Cäcilia legen zu können“<sup>27</sup>.

Das von der Geigerin Marie Tayau gegründete Streichquartett, in dem ausschließlich Musikerinnen spielten, nannte sich „Quatuor Ste. Cécile“<sup>28</sup> – und übernahm so das Bild von der Heiligen Cäcilie als Schutzpatronin von Streichinstrumentalistinnen.

## Kraft und Klang

Geradezu paradoxe und kaum lösbare Anforderungen stellten Kritik und Rezeption an die Cellistinnen des 19. Jahrhunderts in Bezug auf Kraft und Klang. Zum einen bildete sich im 19. Jahrhundert bereits eine Klangästhetik heraus, die kraftvolles Cellospiel als ideal ansah, insbesondere in der sogenannten deutschen Celloschule. Dies zeigte sich verstärkt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, unter anderem an Werken wie den Violoncellokonzerten von Dvořák, Robert Schumann, Saint-Saëns. Kraftaufwand beim Instrumentalspiel von Frauen wurde jedoch als unpassend empfunden. Gleichzeitig wurde Frauen auch die Fähigkeit mit Kraft spielen zu können abgesprochen.

---

23 „C'est avec un véritable chagrin que nous voyons entre les mains délicates d'une jolie femme, ce gros instrument qui par sa forme, par l'attitude même et la vigueur qu'il exige de la part de l'exécutant, semble réservé exclusivement aux individus du sexe ... soit disant le moins beau mais le plus fort“, Les Beaux-arts 1863, S. 208, zit. nach Wichmann, Art. „Katow, Hélène de“, a. a. O.

24 „à comprendre comment elle a été conduite à choisir un instrument jusqu'ici exclusivement réservé au sexe fort“, Le Ménestrel 1865, S. 103, zit. nach Hoffmann, Art. „Try, Eliza de“, a. a. O.

25 Hoffmann, Art. „Try, Eliza de“, a. a. O.; siehe auch Le Monde dramatique 24. Apr. 1862, S. 4; Le Ménestrel 1862, S. 134, 167, 175; Revue et Gazette musicale de Paris 1865, S. 114; Neue Zeitschrift für Musik 1866, S. 110 (Informationen aus: Hoffmann, Art. „Try, Eliza de“, a. a. O.).

26 „Hélène Katow a joué du violoncelle en sainte Cécile“, Gazette de Champfleury 1856, S. 97, zit. nach Wichmann, Art. „Katow, Hélène de“, a. a. O.

27 „De bonne heure elle s'est prise de belle passion pour l'instrument qu'un peintre a cru pouvoir placer entre les mains de sainte Cécile“, Revue et Gazette musicale de Paris 1865, S. 114, zit. nach Hoffmann, Art. „Try, Eliza de“, a. a. O.

28 Le Monde artiste 22. Jan. 1876, S. 2, zit. nach Freia Hoffmann, Art. „Tayau, Marie“, in: Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/tayau-marie>, Zugriff am 12. Juni 2015. Die Nachfolgerin von Gatineau war Eve Maleyx, siehe Hoffmann u. Wichmann, Art. „Gatineau, Herminie“, a. a. O.

Cristiani wurde ein „*fortwährendes pianissimo*“ attestiert und sie wurde für eine daraus resultierende „*Monotonie*“<sup>29</sup> kritisiert. Zum anderen gingen die Rezensenten davon aus, dass die Cellistin durchaus genauso spielte, wie man es von einer Frau erwartete:<sup>30</sup> „*Es ist ein Zeichen von dem sichern Takt der Cellistin, dass sie sich in diesen Grenzen hält, weil sie sonst nothwendig, der Aeusserlichkeit ihres Instruments gemäss, Carikirtes zum Vorschein bringen würde. Es sind die zarteren Gefühle, denen sie Ausdruck zu geben hat, und darin ist sie Meisterin*“<sup>31</sup>. Diese Grenzen wurden zum einen offensichtlich normativ formuliert, wurden als Beschränkungen weiblichen Verhaltens und Instrumentalspiels präsentiert, zum anderen wurden sie als ein aus der ‚weiblichen Natur‘ resultierendes Unvermögen definiert. Das Changieren zwischen diesen zwei Argumentationen bewirkte für die Cellistin Lise Cristiani noch ein unlösbares Dilemma: wollte sie als Cellistin akzeptiert werden, musste sie ‚weiblich‘ spielen – elegant, zart, melodiös und dezent – spielte sie ‚weiblich‘, erfüllte sie nicht die Anforderungen, die man an eine gelungene Interpretation stellte,<sup>32</sup> da sie nur einen Teil des möglichen Ausdrucksspektrums abdeckte.

Während de Katow und Platteau, vergleichbar mit Cristiani, noch ein schöner, jedoch nicht besonders kraftvoller Ton sowie eine ‚weibliche‘ Spielweise attestiert wurden – de Katows Ton sei „*not the strongest and broadest, but rather feminine*“<sup>33</sup> – so wird in Bezug auf Eliza de Try mehrfach betont, sie habe mit „*bemerkenswerter Kraft*“<sup>34</sup> gespielt, mit „*Virtuosität so voller Kraft und Ausdruck*“<sup>35</sup>. Selbstverständlich erscheint dies den Kritikern aber durchaus nicht: „*Was uns besonders überrascht hat, ist die Kraft des Bogenstrichs in so zarten Händen*“<sup>36</sup>.

Die Überraschung kennzeichnet eine Veränderung: ausgehend davon, dass eine Frau nicht mit Kraft spielen könne, lässt sich der Kritiker immerhin überraschen und ermöglicht der Cellistin, das Gegenteil zu beweisen. Und die Auffassung, kraftvolles Spiel von Frauen sei unangemessen, scheint zu verschwinden. Die Cello-Pionierinnen der zweiten Generation hatten also ein Hindernis weniger zu überwinden als Lise Cristiani, sie durften kraftvoll spielen und sich den Vorurteilen, dass Frauen dazu nicht in der Lage wären, stellen. Lise Cristiani hatte diese Möglichkeit noch nicht, von ihr wurde

29 Berliner Musikalische Zeitung 1845, Nr. 49, o. S. (Art. von Julius Weiss).

30 Siehe Hoffmann, *Instrument und Körper*, 1991; siehe Dies., Art. „*Cristiani, Lise*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=cristiani-lise>, Zugriff am 29. Okt. 2013.

31 Berliner Musikalische Zeitung 1845, Nr. 50, o. S., zit. nach Freia Hoffmann u. Volker Timmermann, *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 77), Hildesheim [u. a.] 2013, S. 164.

32 Siehe Katharina Deserno, „*Ein Blick auf die Geschichte der Cellistinnen*“, in: *Journal Netzwerk Frauenforschung* 24 (2008), S. 32–45, hier S. 37.

33 Dwight’s Journal of Music 1865, S. 415, zit. nach Wichmann, Art. „*Katow, Hélène de*“, a. a. O.

34 „*force remarquable*“, *Le Ménestrel* 1862, S. 206, zit. nach Hoffmann, Art. „*Try, Eliza de*“, a. a. O.

35 „*virtuosité si pleine de vigueur et d’expression*“, *Revue et Gazette musicale de Paris* 1865, S. 116, zit. nach ebd.

36 „*Ce qui nous a particulièrement frappé, c’est la vigueur du coup d’archet entre des mains si délicates*“, *La Presse orphéonique* 6. März 1870, zit. nach ebd.

erwartet, dass sie sich in den Grenzen ‚weiblicher Spielweise‘ bewegte, damit sie als Cellistin akzeptiert wurde. Damit erhielt sie einen nicht unproblematischen Sonderstatus.

### **Von der Bedeutung der Ausbildung in der Instrumentalmusik**

Im Folgenden soll aufgezeigt werden, dass die Musikerinnen der belgischen Celloschule von einer veränderten und besonderen Ausbildungssituation profitierten. Zum einen wurde ihnen der Weg der Professionalisierung durch die Zulassung zum Hochschulstudium erleichtert. Zum anderen hatten sie in der Figur von Adrien-François Servais ein Vorbild sowie einen Förderer und Lehrer, der durch seine spezifische Spielweise und die Art, wie er als Cellist in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde, zu einer Veränderung der Bedingungen für das Cellospiel von Frauen beitrug.

Die Ausbildung war und ist eine entscheidende und weichenstellende Situation in der Laufbahn von Musikerinnen und Musikern. Sie entscheidet über zukünftige Möglichkeitsräume, über den Verlauf von Lebenswegen, über die Entfaltung musikalischer Potenziale oder deren Verhinderung. Durch die Form des Einzelunterrichts kommt einzelnen Lehrerpersönlichkeiten immense Bedeutung zu. „Für die pädagogische Situation heißt das [...]: Der Erfolg (oder Mißerfolg) gemeinsamen Lernens und Lehrens unterliegt den Gesetzmäßigkeiten menschlicher Interaktion“<sup>37</sup>, so Sibylle Cada. Ob ein künstlerisches Potenzial sinnvoll genutzt, entfaltet, unterstützt oder verhindert und unterdrückt wird, entscheidet sich also nicht zuletzt in der Interaktion der Unterrichtssituation. Diese Unterrichtssituation spiegelt zum einen das, was in der jeweiligen Gesellschaft möglich und üblich ist. Zum anderen bietet sie aber durch die starke Individualisierung der Zweierbeziehung auch Optionen zur Überschreitung. In diesem Sinne halte ich den Beitrag der Lehrer von Cellistinnen aus dem 19. Jahrhundert für entscheidend im Hinblick auf den Transformationsprozess, der seit dem Auftreten von Lise Cristiani das Cello nach und nach von der Definition als ‚Männer-Instrument‘ befreite.

### **Adrien-François Servais als Künstler und Pädagoge**

Servais hatte mit dem Violinspiel begonnen, soll jedoch von einem Konzert seines späteren Lehrers Nicolas Joseph Platel<sup>38</sup> so beeindruckt gewesen sein, dass er als bereits fortgeschrittener Geiger zum Cello überwechselte. Ab 1829 wurde er Platels Assistent und spielte im Opernorchester. Seine Karriere als Solist begann mit Konzerten in Paris (1834/36) und London (1835).<sup>39</sup> Er unternahm große Konzertreisen, u. a. nach Petersburg (1839), Moskau, Warschau, Prag, Wien (1841), Deutschland (1843), Holland

---

37 Sibylle Cada, „Querverbindungen in der Unterrichtspraxis“, in: *Querverbindungen. Anstöße zur Erweiterung musikpädagogischer Spielräume*, hrsg. von Gerhard Mantel, Mainz 2000, S. 145–151, hier S. 147

38 Siehe Campbell, *The Great Cellists*, 2004, S. 40; Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Das Violoncell und seine Geschichte*, Leipzig <sup>3</sup>1925, Repr. 1995, S. 200. Platel (1777–1835), Lehrer von de Munck, Servais, Batta, gilt als Begründer der belgischen Celloschule, unterrichtete an der „Königlichen Musikschule“, die später zum Conservatoire Royale de Bruxelles wurde, siehe Wasielewski, *Das Violoncell und seine Geschichte*, 1925, S. 112f.

39 Siehe Campbell, *The Great Cellists*, 2004, S. 40.

(1837, 1843),<sup>40</sup> in die skandinavischen Länder, die Baltischen Staaten (1838–1840), zwischen 1851 und 1852 wieder nach Polen, Russland, nach Moldavien, Rumänien, in die Türkei, die Ukraine, sowie 1866 bis nach Sibirien.<sup>41</sup> Servais komponierte zahlreiche Werke für sein Instrument, u. a. drei Violoncellokonzerte, Duos und Fantasien (häufig über Opernthemem), Capricen und Etüden.<sup>42</sup> Ab 1848 wurde er als Nachfolger Platels zum Professor am Brüsseler Konservatorium berufen und wurde zum „*Solo-Violoncellisten des Königs von Belgien*“<sup>43</sup> ernannt. Aus seiner Klasse gingen zahlreiche erfolgreiche Cellisten – und Cellistinnen – hervor. Sein Sohn Joseph Servais (1850–1885) wurde ebenfalls Professor am Brüsseler Konservatorium.<sup>44</sup> Hector Berlioz, aber auch zahlreiche zeitgenössische Rezensenten nannten ihn aufgrund seiner besonderen Virtuosität „*Paganini des Cellos*“<sup>45</sup>.

Aus einer Rezension in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ von 1887 ist zu erkennen, für welche besonderen – „*eigenthümlichen*“ – Fähigkeiten Servais geschätzt und bewundert wurde:

„Man weiss wahrlich nicht, [...] was man an Servais zumeist bewundern soll, ob seine Kraft, ob seine Grazie, den eigenthümlichen Reiz seines Spieles oder seine ausserordentliche Geschicklichkeit. Sein Vortrag vereinigt durchaus die entgegengesetztesten Eigenschaften, und so rebellisch das Violoncell zu sein scheint, er hat es vollkommen in seiner Gewalt. Und welche Kraft weiss er auf diesem Instrument zu entwickeln, wie durchdringend ist nicht sein Spiel, wenn er Begeisterung, freie und zärtliche Gedanken, heftige Bewegungen und Leidenschaften ausdrückt! Ein bisher kaum gekannter Mechanismus sichert ihm die erstauenswertheste, in Kraft und Grazie gleich glückliche Geschicklichkeit zu. [...] [I]mmer in den Grenzen des edlen Geschmacks“<sup>46</sup>.

## Lise Cristiani und Servais

1866 reiste Servais bis nach Sibirien. Der Musikwissenschaftler François-Joseph Fétis<sup>47</sup> vermutete, Lise Cristiani sei inspiriert gewesen von der Reise, die Servais „*in die nördlichen Provinzen gemacht hatte, die vom Zentrum des russischen Reiches am weitesten entfernt waren: Sie glaubte dieselben Anstrengungen auf sich nehmen und*

40 Siehe Wasielewski, *Das Violoncell und seine Geschichte*, 1995, S. 200.

41 Siehe Peter François, *Ah! Le métier de donneur de concerts! Adrien François Servais (1807–1866) als rondoizend cellovirtuoos*, Halle 2007.

42 Z. B. *Fantaisie sur deux Airs Russes* op. 13 für Violoncello und Klavier; *Fantaisie Caractéristique sur deux célèbres Romances de Lafont* op. 8; *Duo brillant sur Tannhäuser* für Violoncello und Klavier, 6 *Caprices* pour Violoncelle op. 11; *Concerto militaire* op. 18 für Violoncello und Orchester, *Concerto pour Violoncelle et Orchestre* op. 5 und andere.

43 Wasielewski, *Das Violoncell und seine Geschichte*, 1995, S. 200

44 Siehe Julius Bächli, *Berühmte Cellisten*, Zürich 2003, S. 62.

45 Winfried Pape u. Wolfgang Boettcher, *Das Violoncello. Geschichte, Bau, Technik, Repertoire*, Mainz 1996, S. 149; Campbell, *The Great Cellists*, 2004, S. 40.

46 Allgemeine musikalische Zeitung 1847, S. 335.

47 François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 Bde., Bd. 2, Paris<sup>2</sup> 1878, S. 295f.; zit. nach Hoffmann, *Instrument und Körper*, 1991, S. 203f.

dieselben Vorteile daraus ziehen zu können, aber ihre schwache Konstitution unterlag bei diesem waghalsigen Unternehmen“<sup>48</sup>.

Fétis geht davon aus, dass Lise Cristiani ihre Sibirienreise nach Servais' Vorbild unternommen hat. Es ist jedoch zu vermuten, dass es anders herum gewesen ist, denn Lise Cristiani war bereits in den Jahren 1848 bis 1850 in Sibirien unterwegs. Ihre Reiseberichte sind 1861 und 1863 erschienen. Sie schreibt darin, sie habe sich an Orten hören lassen, an denen zuvor noch kein Künstler gewesen sei.<sup>49</sup> Vielleicht hatte Servais Cristianis Reiseberichte sogar in „Le Tour du Monde“<sup>50</sup> gelesen? Immerhin hatte er die Cellistin in Kiew persönlich kennengelernt und mit ihr gemeinsam musiziert.

Zwischen 1851 und 1852 bereiste Servais Polen, Russland, Moldavien, Rumänien, die Türkei und die Ukraine. Lise Cristiani war 1852 von einer Reise durch den Kaukasus ebenfalls in der Ukraine angekommen. Dort traf sie in Kiew, im Haus des Amateurpianisten Nicolai Markevitch, mit Servais zusammen: „[T]hese three musicians spent many evenings playing chamber music together. Cristiani and Servais both being very popular, the inevitable comparisons were made, including this: ‚If one listens to the Belgian cellist, one pricks up one’s ears, but with the petit Frenchwoman one listens with the heart [...]‘“<sup>51</sup>. Auch Lev Ginsburg berichtet über einen ähnlichen Vergleich in der zeitgenössischen russischen Presse: „wenn Servais spielt, dann sehen wir mit dem Ohr, wenn Cristiani spielt, dann hören wir mit dem Herzen“<sup>52</sup>. In diesem Vergleich wird Cristiani die Eigenschaft zugesprochen, die Zuhörer zu bewegen. Ganz im Sinne des Topos von der ‚empfindsamen‘ Frau, der sich im 18. Jahrhundert herausbildet,<sup>53</sup> ist sie für eine ‚empfindsame‘ Spielweise zuständig, während ihrem männlichen Kollegen Servais im direkten Vergleich die Fähigkeit, das Publikum durch Virtuosität zu faszinieren, zugesprochen wird. Es fällt allerdings auf, dass in zahlreichen Berichten über Servais, außerhalb dieses direkten Vergleichs mit der ersten Konzercellistin des 19. Jahrhunderts, ganz ähnliche Fähigkeiten – empfindsames, melodisches Spiel, kantabler Klang und Klangschönheit – attestiert werden. Auch Markevitch, der in dem oben genannten Zitat im Vergleich zwischen Servais und Cristiani Formen von männlichem und weiblichem Spiel polarisiert darstellt, greift in Bezug auf Servais' Spielweise Formulierungen von Zeitgenossen auf, die innerhalb einer solchen Polarisierung der weiblichen Seite zugeordnet werden müssten, wie beispielsweise: „His singing goes directly to the heart“<sup>54</sup>.

---

48 Ebd., zit. nach Hoffmann, *Instrument und Körper*, 1991, S. 203f.

49 Siehe Lise Cristiani, „Voyage dans la Sibérie orientale. Notes extraites de la correspondance d’une artiste (Mlle Lise Cristiani) 1849–1853“, in: *Le Tour du Monde* IX (1863), S. 385–400.

50 Ebd.

51 Dimitry Markevitch, *Cello Story*, Miami 1984, S. 87f.

52 Lev Salomonovitsch Ginsburg, *Istoriya violonchel'nogo iskusstva* [Geschichte von der Kunst des Violoncellospiels], 3 Bde., Bd. 2, Moskau 1978, S. 344 (Übersetzung hier von Ludmila Firaguina). Interessanterweise wurden die Episoden über Lise Cristiani bei der Übersetzung von Ginsburgs Buch ins Englische (Lev Salomonovitsch Ginsburg, *History of the Violoncello*, Neptune City/NJ 1983) weggelassen.

53 Siehe Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a. M. 1979, S. 150f.

54 Markevitch, *Cello Story*, 1984, S. 72.

## Servais als innovativer Künstler und Pädagoge

Im Folgenden sollen vier entscheidende Charakteristika von Servais' Spielweise und Methode ausführlicher betrachtet werden: eine am Gesang und an Klangschönheit orientierte Spielweise, Bogentechnik, Vibrato und Haltung. Markevitch bezeichnet Servais als mehrfachen Pionier: einmal in Bezug auf den Gebrauch des Stachels, zum anderen in Bezug auf seine Verwendung des Vibratos und Verbesserungen in der Cello-technik. Auch eine „*Vervollkommnung der Bogentechnik*“<sup>55</sup> durch die „*Ausnutzung aller ‚mechanischen‘ Möglichkeiten*“<sup>56</sup>, wie z. B. die Weiterentwicklung neuer Stricharten – etwa das virtuose Staccato – werden ihm zugeschrieben. Mit diesen Neuerungen und Veränderungen trug Servais zur Weiterentwicklung des Cellospiels bei. Des Weiteren, so die Hauptargumentation dieses Artikels, leistete er damit zugleich einen Beitrag zur Verbesserung der Chancen für Cellistinnen.

### *Die gesangliche Spielweise*

Berlioz soll sich 1847 über Servais geäußert haben: „*His singing is heartfelt, without any exaggerated emphasis, with grace and without affectation. [...] [H]e never allows errors in his tone quality*“<sup>57</sup>. In zahlreichen Kritiken wird insbesondere, neben seiner großen Virtuosität, sein ‚singender‘ Klang, sein schöner Ton hervorgehoben: „*Servais sings at the cello*“; „*The singing of Servais carries us to the highest spheres*“<sup>58</sup>.

In seiner Spielweise, die individuell war und sich auf dem zur damaligen Zeit höchstmöglichen Niveau von Cellospiel befunden haben muss, verband Servais sogenannte ‚weibliche‘ Elemente – singender, empfindsamer Klang, Grazie – mit höchster Virtuosität und voluminösem Klang, Eigenschaften, die vorwiegend männlichen Spielern zugesprochen wurden. Servais integrierte den Kritiken zufolge die „*entgegengesetztesten Eigenschaften*“ wie „*Kraft und Grazie*“<sup>59</sup> in sein Spiel. So konnte er insbesondere auch Cellistinnen in einer Spielweise, die als ‚weiblich‘ akzeptiert wurde, aber dennoch den objektiven Ansprüchen angemessen war, unterrichten.

Der Cellist Alexandre Batta (1816–1902), ebenfalls ein Zeitgenosse Servais', wurde sehr für seine gefühlvolle, von Rezensenten häufig als sentimental beurteilte Spielweise kritisiert. Er hatte sich ebenfalls stark am Gesang, insbesondere an der Stimme des Tenors Rubini, orientiert: „*Batta wurde sein (Rubinis) so unbedingter Bewunderer, daß er ihn in seiner Vortragsweise kopierte*“<sup>60</sup>. Auch warf man ihm vor, er trage vorwiegend langsame, melodiose Stücke vor, vermeide virtuose Schwierigkeiten. Genau diese Aspekte hatte man der Cellistin Lise Cristiani zugute gehalten – mit dem Verweis auf die „*Grenzen*“ ihres Geschlechts: „*Es ist ein Zeichen von dem sichern Takt der Cellistin, dass sie sich in diesen Grenzen hält [...] Es sind die zarteren Gefühle, denen sie*

---

55 Bächli, *Berühmte Cellisten*, 2003, S. 63.

56 Ebd.

57 Berlioz, zit. nach Campbell, *The Great Cellists*, 1988, S. 41.

58 Markevitch, *Cello Story*, 1984, S. 72.

59 Allgemeine musikalische Zeitung 1847, S. 335.

60 Wasielewski, *Das Violoncell und seine Geschichte*, 1995, S. 206. Einfügung von Wasielewski.

Ausdruck zu geben hat, und darin ist sie Meisterin“<sup>61</sup>. „Sie hält sich fern von den Excentrizitäten und Tours de force mancher modernen Virtuosen, ihre Hauptstärke besteht im Vortragen der Melodie, welche sie nicht nur mit jener, vorzugsweise den Kunstleistungen der Damen eigenen zarten ästhetischen Empfindungsweise vorträgt, sondern auch meisterhaft zu phrasiren versteht“<sup>62</sup>. Im Vergleich mit Batta schnitt die Cellistin demnach sogar besser ab, obwohl auch sie für ihr an der Melodie orientiertes, zartes und gefühlvolles Spiel zwar anerkannt, zugleich aber auch kritisiert wurde:

„Wir haben alle Musikstücke, die Herr *Batta* ausführte, schon voriges Jahr von Fräul. *Cristiani* gehört und konnten bei dieser Dame das Vermeiden der Virtuosität um so eher entschuldigen, da bei ihr der zarte Vortrag der Melodie als eine normale Aeusserung weiblicher Natur und Empfindungsweise erschien [...] Von einem Manne aber, der obendrein einen vielgepriesenen Namen trägt, darf man wohl mehr erwarten, als von einem jungen Mädchen“<sup>63</sup>.

Batta hatte sich herausgenommen, als Mann so zu spielen, wie es von einer Frau oder einem „*jungen Mädchen*“ erwartet wurde und erntete dafür starke Kritik.

Servais gelang es in seiner Spielweise, einen Kompromiss zu finden, der das, was als ‚weibliche‘ und ‚männliche‘ Spielweise verstanden wurde, zu seiner persönlichen Interpretation werden ließ, ohne dass ihm von Rezensenten eine Überschreitung der polarisierten Geschlechtergrenzen<sup>64</sup> vorgeworfen wurde. Es ist davon auszugehen, dass er sich die Anerkennung der ‚weiblichen‘ Aspekte in seinem Spiel mit dem Streben nach größtmöglicher Perfektion in den Bereichen Kraft und Virtuosität ‚erspielen‘ musste.

### *Bogentechnik*

Es wird häufig betont, dass Servais’ „*offensichtlich außergewöhnliche Bogenvirtuosität in zeitgenössischen Berichten ganz besondere Bewunderung fand*“<sup>65</sup>. Neben dem virtuosen Staccato sind in seinen Kompositionen auch andere virtuose Stricharten, wie z. B. Spiccato und springende Arpeggien<sup>66</sup> zu finden, die bisher eher dem Geigenspiel vorbehalten gewesen waren. Die Kompositionen und Spielweise des Geigers Henri Vieuxtemps (1820–1881), den Servais schätzte und kannte, haben ihn sicherlich beeinflusst. Außerdem hat ihn wahrscheinlich auch die Ausbildung zum Geiger, die seiner Celloausbildung vorausging, dazu veranlasst, ‚geigerische‘ Ansprüche an das Cellospiel zu stellen.<sup>67</sup>

---

61 Berliner Musikalische Zeitung 1845, Nr. 50, o. S., zit. nach Hoffmann u. Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalisten*, 2013, S. 164.

62 Allgemeine musikalische Zeitung 1847, Sp. 433f.

63 Ebd. 1848, Sp. 454; siehe auch Hoffmann, *Instrument und Körper*, 1991, S. 206.

64 Siehe Karin Hausen, „*Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*“, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*, hrsg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393.

65 Pape u. Boettcher, *Das Violoncello*, 1996, S. 139.

66 Siehe ebd.

67 Siehe ebd.

## Vibrato

„Wie die Geigenvirtuosen des 19. Jahrhunderts, die kein kontinuierliches Vibrato anwandten und zum Teil die Ablehnung des Dauervibratos schriftlich bekundeten [...],<sup>68</sup> standen auch die Cellisten dieses Jahrhunderts einem kontinuierlichen Vibrato mit großer Skepsis und Reserve gegenüber. Eine Ausnahme dürfte [...] Adrien-Francois Servais gemacht haben“<sup>69</sup>.

Im Vergleich zu seinen Zeitgenossen muss Servais viel Vibrato benutzt haben, was ungewöhnlich und – aus heutiger Perspektive betrachtet – ‚modern‘ und etwas Besonderes war. Der verstärkte Einsatz von Vibrato trug entscheidend zu einem Klangergebnis bei, welches von Publikum und Kritik als ‚gesangliche‘ und ‚empfindsame‘ Spielweise empfunden wurde.

## Stachel

Markevitch vermutet, dass Servais an sein Stradivari-Instrument von 1701 einen Stachel anbauen ließ, weil dieses ein besonders großes Modell<sup>70</sup> und infolgedessen schwierig zwischen den Knien zu halten war.<sup>71</sup> Margaret Campbell argumentiert, Servais habe das sehr große Cello nicht mehr zwischen den Knien halten können, weil er im Alter sehr dick geworden wäre.<sup>72</sup> So ranken sich verschiedene Vermutungen um Servais' Motivation. Wichtig ist, dass der Musiker mit seiner Entscheidung für den Stachel ein Pionier für eine neue Haltung und Technik war und einen Wendepunkt in der Entwicklung des Cellospiels markierte – mit wichtigen Konsequenzen für Cellistinnen.

1884 begann Jules Delsart den Gebrauch des Stachels am Pariser Konservatorium zu lehren – obwohl es bis Ende des 19. Jahrhunderts durchaus Cellisten gab, die den Gebrauch des Stachels ablehnten. Das Spielen mit Stachel veränderte die Technik, es ermöglichte ein freieres Spiel der linken Hand, das Vibrato sowie die Kraftübertragung des Bogens auf die Saiten wurden einfacher und bequemer. Es ist zu vermuten, dass sich Ende des 19. Jahrhunderts der Stachel durchsetzte, weil Cellistinnen und Cellisten die Vorteile an dieser neuen Haltung erkannten. Die Literatur, etwa die Konzerte von Schumann und Dvořák<sup>73</sup>, stellte Anforderungen wie beispielsweise den Daumenaufsatz in der Halslage an den Spieler, die mit Stachel besser auszuführen sind. Das durchgehende Vibrato wurde ‚modern‘. Außerdem wurde der Wunsch nach mehr

---

68 u. a. Joseph Joachim, Louis Spohr, Ferdinand David, siehe ebd., S. 131.

69 Ebd.

70 Campbell bemerkt, es sei eines der wenigen Stradivari, die nicht, wie häufig üblich, verkleinert wurden, siehe Campbell, *The Great Cellists*, 1988, S. 41.

71 Siehe Markevitch, *Cello Story*, 1984, S. 70.

72 Siehe Campbell, *The Great Cellists*, 1988, S. 41. Servais' Stradivari-Cello wird heute im Smithsonian Museum in Washington aufbewahrt, siehe Servais-Gesellschaft, <http://www.servais-vzw.org/index.php?de-leven-deutsch>, Zugriff am 15. Sept. 2013.

73 Beispielsweise Oktavgriffe in der Halslage wie sie im Dvořák-Konzert vorkommen sind mit Stachel weitaus besser auszuführen, da das Cello flacher gehalten werden und mit der linken Hand durch die veränderte Druckrichtung die Schwerkraft besser ausgenutzt werden kann. Ich danke Walter Mengler für diesen interessanten Hinweis.

Klangvolumen laut, damit das Cello als Soloinstrument auch in Begleitung eines großen Sinfonieorchesters bestehen konnte.

### Die unschickliche Haltung

Die beim Cellospielen erforderliche Haltung galt bis Anfang des 20. Jahrhunderts als extrem ‚unschicklich‘ für Frauen und spielte somit eine hinderliche Rolle für Cellistinnen.<sup>74</sup> Der Vorwurf der Unschicklichkeit wurde artikuliert in Bezug auf die für das Cellospielen notwendigen Bewegungen, die tiefe Tonlage, welche dem Stimmumfang einer männlichen Stimme entspricht, die Größe des Instruments, die Kraftausübung und insbesondere die Haltung. Ein besonderes Problem stellten die geöffneten Beine, das frontal zum Publikum hingewendete Spiel<sup>75</sup> sowie die gebückte, als ‚ungraziös‘, ‚undamenhaft‘ und ‚unschicklich‘ empfundene Haltung beim Spielen in den hohen Lagen dar. Carl Ludwig Junker äußert sich explizit zu diesem Thema: „*Ein Frauenzimmer spielt das Violoncell. Sie kann hiebey zwey Übelstände nicht vermeiden. Das Überhängen des Oberleibs, wenn sie hoch (nahe am Steg) spielt, und also das Pressen der Brust; und denn eine solche Lage der Füße, die für tausende Bilder erwecken, die sie nicht erwecken sollten; sed sapienti sat*“<sup>76</sup>.

Wie kann man sich diese ‚unschickliche‘ Haltung vorstellen?

Um 1440 gibt es erste Abbildungen von Celli, Violen da Gamba und Violen da Braccio<sup>77</sup> und Cellisten auf Gemälden. Die Instrumente wurden entweder „*waagrecht vor der Brust [...] oder senkrecht auf den Schenkeln, Waden oder auf dem Boden*“<sup>78</sup> gehalten. Auch das Cello, das im Unterschied zur Viola da Gamba und dem Kontrabass aus der Geigen- und nicht aus der Gambenfamilie kommt, besaß keinen Stachel und wurde zwischen den Knien gehalten – noch bis ins 20. Jahrhundert, obwohl Vorformen des Stachels bereits im 16. Jahrhundert erfunden worden waren.<sup>79</sup> Erst Ende des 19. Jahrhunderts begann sich der Gebrauch des Stachels durchzusetzen. Dazu trug insbesondere Servais bei, der als erster Cello-Virtuose gilt, der mit Stachel spielte. Sein Schüler Joseph Hollmann muss ebenfalls einen Stachel benutzt haben und wurde auch so photographiert.<sup>80</sup> Jules de Swert lehrte in Paris ebenfalls das Spiel mit Stachel. De Swert argumentierte 1882 für den Stachel und erwähnt, dass fast „*alle modernen Spieler*“<sup>81</sup> einen Stachel aus Holz oder Metall benutzen würden – während 1887 Rabaud

---

74 Siehe Anita Mercier, *Guilhermina Suggia. Cellist*, Aldershot u. Burlington/VT 2008, S. 1f.

75 Siehe Hoffmann, *Instrument und Körper*, 1991, S. 66–71.

76 Carl Ludwig Junker, „*Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens*“, in: *Musikalischer und Künstler-Almanach auf das Jahr 1784*, Freyburg 1784, S. 85–99, hier S. 97, zit. nach Hoffmann, *Instrument und Körper*, 1991, S. 35.

77 ‚Knie- bzw. Armgeige‘

78 William Pleeth, *Das Cello*, hrsg. von Nona Pyron (= Yehudi Menuhins Musikführer), Unterägeri 1985, S. 263 (Einführung in die Geschichte des Cellos von Nona Pyron).

79 Siehe Mercier, *Guilhermina Suggia*, 2008, S. 2.

80 Pape u. Boettcher, *Das Violoncello*, 1996, S. 122.

81 Jules de Swert, *The Violoncello*, London u. New York 1882, S. 4.

noch von einer klassischen Haltung ohne Stachel spricht, die erst erlernt werden solle, bevor man sich ggf. für den Stachel entscheide.<sup>82</sup>

Auf dem Gemälde „The Music Party“<sup>83</sup> von Pieter de Hooch ist eine Cellistin (!) zu sehen, die im Stehen spielt, das Cello neben sich auf den Boden auf einen kleinen Hocker gestellt. Auch existieren Abbildungen aus dem 18. Jahrhundert, auf denen das Instrument ganz auf dem Boden abgestellt wird.<sup>84</sup> Henriette de France ließ sich beim Spielen der Baßgambe malen, mit ausladendem Reifrock.<sup>85</sup> Die stehende Haltung war – im Sinne des Schicklichkeitsdiskurses aus dem 19. Jahrhundert – für Cellistinnen wesentlich weniger ungeschicklich und durchaus verträglich mit ausladender Mode, wie sie insbesondere im 18. Jahrhundert von den adligen Damen getragen wurde. Allerdings war diese Haltung für einfache Begleitfunktionen zwar ausreichend, auf Dauer mit einem solistischen Cellospiel auf hohem Niveau aber nicht vereinbar.

Im 19. Jahrhundert etablierte sich eine Haltung, die von den meisten Cellisten angewendet wurde: „*with the left foot slightly forward of the right, the back edge of the cello against the left calf, and the front edge against the right*“<sup>86</sup>. Auf einer Abbildung von Romberg aus der Violoncell-Schule ist sichtbar, dass Romberg und seine Zeitgenossen das rechte Bein fast um das Cello ‚herumgeschlungen‘ haben müssen.<sup>87</sup> Nach einem Konzert der ersten Konzercellistin Lise Cristiani schrieb ein Kritiker über eine interessante Erkenntnis des Publikums: „*dass es daher nothwendig weit hübscher und graziöser aussehen muss, wenn eine Dame, als wenn ein Mann das Violoncell zärtlich umknieet*“<sup>88</sup>. Die Formulierung des ‚Umknieens‘ – als Pendant zum ‚Umarmen‘ – wird durch die Abbildung Rombergs verständlicher, aber nicht weniger brisant, weswegen es dem Rezensenten besonders wichtig war zu betonen, „*dass Dem. Cristiani eine Dame sei und für ihren speziellen Zweck ein weithinwallendes Kleid trägt, wodurch alle Contouren des Körpers verschleiert werden*“<sup>89</sup>.

## Der Cello-Stachel und seine Bedeutung für Cellistinnen

Margaret Campbell argumentiert, der Stachel habe es für Frauen möglich gemacht „*to play with greater decorum*“<sup>90</sup>. Dies ist insofern zutreffend, als der Stachel eine ruhige-

---

82 Siehe Kennaway, *Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, 2009, S. 29.

83 Pieter de Hooch, „The Music Party“, 1632–1681, abgebildet in: Markevitch, *Cello Story*, 1984, S. 71.

84 Gemälde von Matthäus Halm, „Concert Champetre“, Mitte 18. Jahrhundert, abgebildet in: Pape u. Boettcher, *Das Violoncello*, 1996, S. 118.

85 Gemälde von Jean-Marc Nattier, „Anne-Henriette de France, dite Madame Henriette (1727–1752)“, 1754, abgebildet in: Hoffmann, *Instrument und Körper*, 1991, S. 26.

86 Kennaway, *Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, 2009, S. 23.

87 Siehe die Abbildung in: Pape u. Boettcher, *Das Violoncello*, 1996, S. 124.

88 Allgemeine musikalische Zeitung 1846, Sp. 290.

89 Ebd.

90 Campbell, *The Great Cellists*, 2004, S. 41.

re und unbewegtere Sitzposition und so das Spielen in steifen Reifröcken, Korsett und viel Schmuck ermöglichte. Ob dies im Sinne einer gelungenen und körperfreundlichen Spielweise war, ist stark zu bezweifeln. Eine andere Perspektive legt nahe, dass gerade die weitausladenden Röcke ein Hilfsmittel für Cellistinnen waren, dem „*an sich Unschönen Form zu geben*“<sup>91</sup>, die geöffnete Beinhaltung zu ‚verschleiern‘ und das Cello zierlicher und kleiner aussehen zu lassen. Dieser Effekt lässt sich noch im 20. Jahrhundert auf Photographien von Zara Nelsova bemerken. Das Cello wirke in „*dieser pompösen, gleichwohl genau balancierten Inszenierung zierlich, leicht, damenhaft*“<sup>92</sup>, so Harald Eggebrecht. Bis heute hat sich für Cellosolistinnen die Mode des Abendkleides mit weitem, oftmals ausladendem Rock bis zum Boden gehalten – das „*weithinwallende Kleid*“ Lise Cristianis blieb die Standard-Konzertkleidung für Cellistinnen. Auf Augustus Johns Gemälde „*Mme Suggia*“<sup>93</sup> von 1925 ist das rubinrote Kleid in seiner Üppigkeit Teil des Gemäldes, es dominiert den gesamten unteren Teil des Bildes.<sup>94</sup>

Nicht immer scheint das Verstecken der ‚unschicklichen‘ Beinhaltung unter dem „*weithinwallenden Kleid*“ ausreichend für eine Beschwichtigung des Unschicklichkeitsvorwurfs gewesen zu sein. Einige Cellistinnen spielten deswegen im Damensitz, eine Haltung, die erst durch die Verwendung des Stachels möglich wurde und bei der beide Beine geschlossen, oder das rechte über das linke geschlagen, und beide Beine zur linken Seite gedreht wurden.<sup>95</sup> Die Alternative war eine Haltung, bei der beide Beine hinter dem Cello blieben und das Cello vor die Knie gelehnt wurde.<sup>96</sup> Diese beschriebenen Haltungen wurden, obwohl sie weder cellotechnisch noch physiologisch sinnvoll sind, von Cellistinnen bis ins 20. Jahrhundert angewendet. Paul Tortelier erinnerte sich, dass seine Lehrerin Béatrice Bluhm im Damensitz gespielt und unterrichtet habe.<sup>97</sup> Auf einem Gruppenphoto der Klasse von Julius Klengel ist „*noch ausschließlich die sogenannte Damen-Haltung (oder der sogenannte Damensitz) zu sehen, bei der das Instrument nicht zwischen die Knie genommen, sondern außen an das linke Knie angelehnt wurde*“<sup>98</sup>. Guilhermina Suggia und Beatrice Harrison, zwei bedeutende Cellistinnen des 20. Jahrhunderts, spielten mit Stachel und in der bis heute üblichen Haltung. Auf Photos nahmen sie jedoch manchmal eine Haltung ein, die eine abge-

---

91 Neue Zeitschrift für Musik 1845 II, S. 132.

92 Harald Eggebrecht, *Große Cellisten*, München u. Zürich 2007, S. 238.

93 Augustus John, „*Mme Suggia*“, 1925, Tate Gallery London.

94 Im Dissertationsprojekt der Autorin (Siehe Katharina Deserno, *Cellistinnen. Transformationen von Weiblichkeit in der Instrumentalkunst* [Musik – Kultur – Gender 14], Köln [u. a.], Dr. i. V.) werden die verschiedenen Haltungen und Abbildungen von Cellistinnen ausführlich behandelt.

95 Siehe Deserno, „*Ein Blick auf die Geschichte der Cellistinnen*“, 2008, S. 36; siehe Mercier, *Guilhermina Suggia*, 2008, S. 3.

96 Diese Haltung kann man manchmal heute noch bei Cellistinnen aus dem asiatischen Kulturkreis finden.

97 Eggebrecht, *Große Cellisten*, 2007, S. 91.

98 Pape u. Boettcher, *Das Violoncello*, 1996, S. 160. Eigentlich ist der Damensitz spieltechnisch nur sinnvoll und praktikabel, wenn das Cello an das rechte Knie angelehnt wird bzw. die Beine nach links gedreht werden. Möglich ist aber, dass für Photos der Damensitz auch mit beiden Beinen nach rechts eingenommen wurde.

schwächte Version des Damensitzes ist und bei der das rechte Bein nach innen gedreht und hinter das Cello gezogen wird. Für das Posieren auf diesen Photos ‚versteckten‘ beide Frauen das rechte Knie hinter dem Cello.

Lise Cristiani, Anna Kull<sup>99</sup> und Elisa de Try wurden auf Porträts so abgebildet, dass man nicht erkennen kann, wie sie beim Spielen das Cello gehalten haben. Marie Galatzin ist auf einem Photo als Cellistin eines Quartetts zu sehen, auch nicht spielend, sondern in Photopose, leicht seitlich gedreht, sodass sie nicht frontal in den Blick des Betrachters gerät. Das Cello lehnt an den üppigen Rock ihres Konzertkleides, vermutlich sitzt sie in einer dem Damensitz vergleichbaren Haltung.<sup>100</sup> Dies ist ein interessanter Hinweis darauf, dass auch die französischen Cellistinnen wahrscheinlich mit Stachel gespielt haben. Dagegen gibt es von Rosa Suck<sup>101</sup> eine erstaunlich realistische Zeichnung, die sie frontal spielend und mit einem Cello ohne Stachel zeigt, das sie zwischen den Knien hält. Von den Knien ist allerdings nichts zu sehen, denn auch sie trägt, wie alle anderen Cellistinnen, ein ausladendes Konzertkleid, mit mehreren Lagen und Rüschen versehen, sodass man von der Haltung sowie von den „*Contouren des Körpers*“<sup>102</sup> nichts sehen kann.

Von der Unschicklichkeit der Haltung wurde in zeitgenössischen Presseberichten viel gesprochen, doch nie äußert sich ein Kritiker konkret über die Haltung. Die Servais-Société besitzt ein Photo von de Katow, das sie mit Stachel spielend zeigt. Von de Try existiert ebenfalls eine Photographie, die sie mit einem Cello mit Stachel abbildet.<sup>103</sup> Es ist zu vermuten, dass die Schülerinnen von Servais, und wahrscheinlich auch die französischen Cellistinnen Galatzin, Gateau und Baude mit Stachel spielten und weite ausladende Kleider trugen, sodass sie ein Spiel im Damensitz suggerieren, aber nicht unbedingt praktizieren mussten, was ihrer Technik und Virtuosität zugute kam.

## Cellistinnen und ihre Lehrer

Anhand der beschriebenen Künstlerinnenbiographien sollen Erkenntnisse zur entscheidenden Funktion der Lehrer von Cellistinnen gewonnen werden. Mit Bezug auf die erste und zweite Generation von Cellistinnen, die sich noch in einer reinen Männerdomäne behaupten mussten, kann man beobachten, dass die Frauen, denen eine Karriere gelang, von ihren Lehrern gefördert wurden. Entgegen der Hindernisse, die bürgerliche Moralvorstellungen oder Vorurteile von Musikkritikern und Publikum den Cellistinnen im 19. Jahrhundert in den Weg legten, ging von Vätern und Lehrern – häu-

---

99 Volker Timmermann, „Das Violoncello aber, dieser halbgewachsene Mann...“ *Violoncellistinnen in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts*, in: *Musik und Emanzipation. Festschrift für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Marion Gerards u. Rebecca Grotjahn, Oldenburg 2010, S. 111–117; siehe auch Ders., Art. „Kull, Anna Ludwika“, a. a. O.

100 Hoffmann, Art. „Tayau, Marie“, a. a. O.

101 Timmermann, Art. „Suck, Rosa“, a. a. O.

102 Allgemeine musikalische Zeitung 1846, Sp. 289f.

103 Siehe Sammlung Manskopf, Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., Signatur: S36\_F00424, [http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7811013/pdf/S36\\_F11013.pdf](http://edocs.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2003/7811013/pdf/S36_F11013.pdf), Zugriff am 23. Okt. 2014.

fig waren die Väter zugleich die ersten Lehrer – in vielen Fällen eine starke und oftmals uneingeschränkte Unterstützung aus. Die Cellistinnen waren für Väter und Lehrer Anlass, als Männer von den komplementären Geschlechterbildern insofern Abstand zu nehmen, als sie sich für das künstlerische Talent der jungen Frauen interessierten und ihnen damit neue Entfaltungsspielräume eröffneten. Frauke Grimmer verwendet den Begriff des „*crédit*“<sup>104</sup> in Bezug auf das Vorschuss-Vertrauen, welches Lehrende ihren Schülerinnen und Schülern entgegenbringen und welches die Basis einer gelingenden künstlerischen Entwicklung darstellt.<sup>105</sup> Die Lehrer der Cellistinnen gaben ihren Schülerinnen in diesem Sinne einen ganz besonderen „*crédit*“<sup>106</sup> – sie waren von ihren Fähigkeiten überzeugt und wichen damit ab von den vorherrschenden Vorurteilen gegenüber Frauen am Cello. Es ist zu vermuten, dass sich Lehrer wie Servais, Bénazet, Franchomme und Delsart für ihre Schülerinnen sogar besonders einsetzten, sie als pädagogisches Projekt und Herausforderung betrachteten. Dadurch wurden die Karrieren dieser Frauen trotz des vorherrschenden Zeitgeistes, der keine Erfolgsbiographien von Cellistinnen vorsah, ermöglicht. Über Bénazet, den Lehrer Lise Cristianis, heißt es in der Zeitschrift „*Le Ménestrel*“, er habe sich „*in seinen letzten Jahren mit aller Sorgfalt ganz einer Aufgabe gewidmet*“<sup>107</sup>: „*das Talent seiner Lieblingsschülerin, Mlle Lise B. Christiani, zu fördern, die neue Heilige Cécilie des Violoncellos, die vor zwei Jahren in Paris und gerade jetzt wieder in Deutschland zur Sensation wurde*“<sup>108</sup>. Lise Cristianis war also Bénazets großes, besonderes pädagogisches Projekt, eine Art ‚Cello-Tochter‘. Und das Projekt gelang.

Bénazet, Franchomme, Delsart und Servais förderten zum einen die jungen Cellistinnen, weil sie als Pädagogen und Künstler deren großes Talent erkannten. Es gehörte aber mehr dazu, denn Talent war im 19. Jahrhundert kein Grund, die Karrieren von Frauen nicht im Namen bürgerlicher Moralvorstellungen, Rollenzuweisungen und Schicklichkeitsdiskurse einzuschränken und abzubrechen. Es ist denkbar, dass gerade das Außergewöhnliche, eine Frau zu einer erfolgreichen Cellistin auszubilden, Bénazet, Franchomme und insbesondere Servais reizte.

In Paris bildete Franchomme, der 1846 Professor am Conservatoire in Paris wurde,<sup>109</sup> mehrere Cellistinnen aus: Herminie Gatineau, Marie Galatzin<sup>110</sup> und auch die Servais-Schülerin Eliza de Try nahm zusätzlich Unterricht bei Franchomme. Über Gatineau ist

---

104 Frauke Grimmer, „*Ein Ton, in dem wir plötzlich die Welt entdecken... Über das Künstlerische in der Ausbildung von Pianisten*“, in: *Künstler als Pädagogen. Grundlagen und Bedingungen einer verantwortungsvollen Instrumentaldidaktik*, hrsg. von Frauke Grimmer u. Wolfgang Lessing, Mainz 2008, S. 39–54, hier S. 40.

105 Siehe ebd.

106 Ebd.

107 „*avait consacré dans ses dernières années tous ses soins*“, *Le Ménestrel* 27. Sept. 1846, o. S.

108 „*Il avait consacré dans ses dernières années tous ses soins à développer le talent de son élève de prédilection, Mlle Lise B. Christiani, la nouvelle sainte Cécile du violoncelle, qui a produit tant de sensation il y a deux ans à Paris et tout récemment encore en Allemagne*“, ebd.

109 Bei Franchomme studierte auch L. Hyegesi, der Vater der Cellistin Lotte Hyegesi, siehe Bächli, *Berühmte Cellisten*, 2003, S. 68.

110 In Petersburg spielte Servais Duos mit Nicolai Galitsin – evtl. ist dies ein Verwandter, ggf. der Vater, von Marie Galatzin.

bekannt, dass sie ihr Studium 1877 am Pariser Conservatoire National mit dem ersten Preis abschloss.<sup>111</sup> Marie Galatzin erhielt ebenfalls Unterricht von Alexander Batta, was im Hinblick auf dessen ‚weibliche‘ Spielweise nicht uninteressant ist. Rosa Suck und Anna Kull sollen ebenfalls bei Servais Unterricht genommen haben.<sup>112</sup>

### **Exkurs: Auguste Francomme (1808–1884) und seine Schülerinnen. Geschlechterpolarität, Geschlechterspannung und Transformation**

Mit Lise Cristiani hatte es in Frankreich bereits ein beeindruckendes Beispiel dafür gegeben, zu welcher außerordentlichen Karriere eine Frau mit dem Cello fähig sein konnte. Außerdem nahm das Pariser Conservatoire eine Vorreiter-Funktion in Europa in Bezug auf die Ausbildung von Musikerinnen ein. Vielleicht trugen aber auch spezifische Aspekte in den Biographien der einzelnen Cellisten dazu bei, dass sie sich entschlossen, Frauen am Cello zu unterstützen – selbst wenn sie dies wahrscheinlich weder so direkt reflektiert noch thematisiert haben. Als Beispiel für eine solche Konstellation sei Auguste Francomme genannt, der neben Servais bereits in den 1860er und 1870er Jahren Cellistinnen unterrichtete. Francomme verband eine enge Zusammenarbeit mit Chopin. In Francommes Kompositionen ist häufig hörbar, dass er sich an Chopins Musik orientierte und versuchte, deren melodische Sprache auf das Cello zu übertragen. Die Komposition *Grand duo concertant sur des thèmes de Robert le diable* op. 16a ist eine Gemeinschaftsproduktion von Chopin und Francomme,<sup>113</sup> die Sonate in g-moll op. 65 für Violoncello und Klavier<sup>114</sup> widmete Chopin seinem Freund Francomme, mit dem er sie gemeinsam 1847 und 1848 aufführte – u. a. in Chopins letztem öffentlichen Konzert vor seinem Tod.<sup>115</sup> Um Chopin rankte sich im 19. Jahrhundert ein Diskurs ‚weiblichen Spiels‘<sup>116</sup>, eng verknüpft mit einer Auffassung von einem an Melodie und Effekt orientierten französischen Stil, insbesondere aus einer deutschen Perspektive und in Abgrenzung zu Beethoven, der als der ‚männliche‘ Komponist stilisiert wurde. So schreibt Wilhelm von Lenz über Chopin: „*Mezza voce säuselte er, aber unvergleichlich in der Cantilene, unendlich vollendet in den Zusammenhängen der Satz-bildung, ideal schön, aber weiblich! Beethoven ist ein Mann und hört nie auf, einer zu sein. [...] Alles war entzückt, auch ich war entzückt, aber nur über den Ton von Chopin, über seinen Anschlag, über die Anmuth und Grazie, über den reinen Styl*“<sup>117</sup>. Für Francomme war durch die Zusammenarbeit mit Chopin vielleicht die Integration von sogenannten weiblichen Elementen in Musik und Interpretation selbstverständlich. Sie stand möglicherweise sogar für eine Erneuerung, ein besonders hohes künstlerisches

---

111 Siehe Hoffmann u. Wichmann, Art. „*Gatineau, Herminie*“, a. a. O.

112 Siehe Kennaway, *Cello Techniques and Performing Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, 2009, S. 288; diese Information wird allerdings bei Kennaway nicht belegt.

113 1833 erschienen, siehe Pape u. Boettcher, *Das Violoncello*, 1996, S. 185.

114 1845/46.

115 Siehe Pape u. Boettcher, *Das Violoncello*, 1996, S. 185.

116 Siehe Wilhelm von Lenz, *Die grossen Piano-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft*, Berlin 1872, S. 39.

117 Ebd.; Lenz zitiert Beethoven, der gesagt haben soll: „*Dem Mann muß Musikfeuer aus dem Kopf schlagen – Rührung passt für Weiber*“, ebd., S. 51.

Niveau, sodass Franchomme sich den Vorbehalten gegenüber Frauen am Cello, die auf stereotyp und vereinfacht gedachte Geschlechterbilder zurückgriffen, entgegengesetzte und Schülerinnen in seine Klasse aufnahm. Aus feministisch-psychoanalytischer Sicht erscheint es sinnvoll, von einer „*Position, die das starre Gegeneinander der Geschlechter aufhebt und statt von einer Geschlechterpolarität zwischen Menschen von einer Geschlechterspannung in jedem und jeder Einzelnen*“<sup>118</sup> auszugehen. Der Begriff der Geschlechterspannung<sup>119</sup> steht für das „*spannungsreiche Verhältnis im Mann oder in der Frau*“<sup>120</sup>, für die Integration von sogenannten weiblichen und männlichen Elementen innerhalb eines Individuums. Judith Butler spricht von Melancholie und Verlust, den die Identifizierung mit einer Geschlechtsidentität mit sich bringe.<sup>121</sup> Welches Ausmaß dieser Verlust für beide Geschlechter in Bezug auf Verhaltensspielräume und individuelle Entfaltung einer Persönlichkeit haben kann, wird an der starren dichotomischen Geschlechterordnung, wie sie das 19. Jahrhundert prägte, deutlich. Der Künstler repräsentierte auch im 19. Jahrhundert ein Männerbild, dem eine Integration von weiblichen Eigenschaften in seiner Kunst und auch seiner Persönlichkeit zugestanden wurde. Trotzdem wurde aber, insbesondere im Kontext (deutsch-)nationalpatriotischer Abgrenzungen, die Charakterisierung ‚weibliches Spiel‘ als Abwertung gegenüber einem als universalistisch konzipierten ‚männlichen‘ Ideal verwendet, wie aus dem Zitat von Lenz über Chopin hervorgeht.

Dass Franchommes Schülerinnen als Solistinnen nicht so erfolgreich wurden wie die Schülerinnen von Servais – insofern das nach bisherigem Forschungsstand zu beurteilen ist – mag mit der Sonderrolle Servais’, die in diesem Artikel herausgearbeitet wurde, zu tun haben. Eine Generation später machte dann am Pariser Conservatoire „*die Frauenfrage einen neuen Schritt*“<sup>122</sup>. Jules Delsart<sup>123</sup>, der Nachfolger Franchommes am Pariser Conservatoire, konnte mit einer Studentin, der gerade 18-jährigen Marguerite Baude<sup>124</sup>, einen besonderen Erfolg verzeichnen: „*In Paris hat die Frauenfrage einen neuen Schritt gethan. Es hat zwar schon Damen gegeben, die sich dem Cello gewidmet haben. Aber zum ersten Male hat am 20. d. M. [Juli] im Conservatorium eine Dame im Cellospiel den Sieg über sieben männliche Mitbewerber davongetragen*“<sup>125</sup>.

---

118 Ilka Quindeau, *Verführung und Begehren. Die psychoanalytische Sexualtheorie nach Freud*, Stuttgart 2008, S. 224.

119 Reimut Reiche, *Geschlechterspannung*, Frankfurt a. M. 1990, S. 8.

120 Quindeau, *Verführung und Begehren*, 2008, S. 211.

121 Siehe Judith Butler, „*Melancholisches Geschlecht. Verweigerte Identifizierung*“, in: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, hrsg. von Judith Butler, Frankfurt a. M. 2001, S. 125–142; siehe auch Quindeau, *Verführung und Begehren*, 2008, S. 215.

122 Neue Zeitschrift für Musik 1889, S. 380.

123 Jules Delsart (1844–1900) wurde 1884 als Nachfolger von Franchomme Professor am Conservatoire in Paris.

124 Siehe Hoffmann, Art. „*Baude, Marguerite*“, a. a. O.

125 Neue Zeitschrift für Musik 1889, S. 380.

## **Servais stößt eine Transformation in Bezug auf das Cellospiel an und erweitert die Möglichkeitsräume für Cellistinnen**

In Bezug auf Servais und seine Funktion als Lehrer erfolgreicher Cellistinnen kann zusammengefasst werden: Zum einen war Servais durch seine Spielweise mit Stachel und seine Offenheit neuen Techniken gegenüber besonders geeignet, um Frauen am Cello auszubilden. Zum anderen verband Servais in seiner Künstlerperformanz als berühmter und erfolgreicher Cellovirtuose sogenannte ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ Aspekte des Cellospiels zu einer allgemein anerkannten Spielweise. Möglicherweise erleichterte dies seinen Schülerinnen, mit dem ‚Männerinstrument‘ Cello einen erfolgreichen Weg einzuschlagen. Servais steht für eine Transformation des Cellospiels im Sinne der Verbindung der „*entgegengesetztesten Eigenschaften*“<sup>126</sup> in seinem Spiel. In dieser Rolle als Vorbild und Symbolfigur verbesserte Servais als Künstler und Lehrer die Chancen von Cellistinnen. Als Lehrer vermittelte er exzellente technische Grundlagen, neue Erkenntnisse, die er selbst hervorgebracht hatte und anwendete, keine traditionelle Schule. In Bezug auf seine Interpretation muss Ähnliches gelten. Als herausragender Solist seiner Zeit scheint sich Servais insbesondere durch Individualität ausgezeichnet zu haben; er ließ sich nicht von allgemeingültigen Regeln einschränken – wie sich an seiner Haltung gegenüber dem Vibrato und in der Verwendung des Stachels zeigen lässt.

Seine Schülerinnen konnten von seinem prominenten Namen profitieren und vor allem während ihrer Ausbildung eine Technik erwerben, die es ihnen möglich machte, mit den besten Cellisten ihrer Zeit zu konkurrieren. Außerdem konnten sie sich selbst als Künstlerinnen positionieren, weil sie von diesem berühmten Lehrer als solche gesehen wurden. Dies ermöglichte ihnen ein neues Selbstbewusstsein in Bezug auf verstärkt geschlechtsunabhängige Interpretationen.

Es wurde gezeigt, dass auch die Servais-Schülerinnen mit geschlechtsspezifischer Kritik konfrontiert waren. Der Verweis auf die ‚weibliche‘ Spielweise, die einen schönen, zarten aber nicht voluminösen Klang, eine gefühlvolle Interpretation und graziöse oder elegante Phrasierung implizierte, wurde aber vielleicht von diesen Cellistinnen nicht mehr so sehr als Ausgrenzung empfunden, da Servais all diese Aspekte, neben den sogenannten ‚männlichen‘, in sein Spiel integriert hatte. Der schöne, graziöse Klang war nun nicht mehr nur ein ‚weiblicher‘ Vorzug, sondern auch ein Merkmal der Servais-Schule, wodurch er aufgewertet wurde. Des Weiteren muss Servais seine Schülerinnen angehalten haben, ihre Virtuosität auszubilden und auch zu präsentieren, was aus dem Repertoire der Cellistinnen und zeitgenössischen Pressekommentaren zu ersehen ist. Durch die Verwendung des Stachels konnten sie mit mehr Kraft spielen und die hohen Lagen erreichen, ohne eine ‚unelegante‘ Haltung einzunehmen. Dadurch wurde vom Publikum das Spiel mit Kraft akzeptiert. Paradoxerweise wurde von Lise Cristiani die weibliche Spielweise gefordert, zugleich wurde sie aber für einen Mangel an Kraft und ihr ständiges Pianissimo kritisiert. Eliza de Try dagegen wurde bereits für ihre Kraft bewundert. Auch wenn von den Cellistinnen der zweiten Generation immer noch bis zu

---

126 Allgemeine musikalische Zeitung 1887, S. 334f.; siehe Pape u. Boettcher, *Das Violoncello*, 1996, S. 148.

einem gewissen Grad eine ‚weibliche‘ Spielweise und Interpretation erwartet wurde, so scheinen die Grenzen, innerhalb derer sich diese Spielweise bewegt, weniger strikt gewesen zu sein. So kommentierte ein Kritiker Eliza de Trys Interpretation einer Fantasie von Servais: „*Einige Eigenschaften, einige Bogenstriche haben an die Spielweise des Meisters erinnert, der sich die junge Virtuosa in dem Maß annähert, wie es einer Dame gestattet ist*“<sup>127</sup>.

Neue, verbesserte Technik, interpretatorische Freiheit und Offenheit gegenüber Erneuerungen in Bezug auf das Cellospiel ermöglichten Künstlerinnen wie de Try, de Katow und Platteau eine veränderte Haltung und erweiterten somit die Handlungsspielräume für Musikerinnen. Dies bewirkte Veränderungen in der Rezeption von Cellistinnen. Immerhin schreibt ein Rezensent über de Try: „*eine junge Schülerin, auf die M. Servais stolz sein kann! Wir wissen nicht, welche Lobreden an Mlle. Detry [sic] gerichtet werden könnten, und wir fassen unsere Verlegenheit in zwei Worten zusammen: diese junge Person ist eine hervorragende Musikerin und besitzt eine außergewöhnlich virtuose Begabung*“<sup>128</sup>. Somit sind die Cellistinnen der belgischen Celloschule repräsentativ für einen Fortschritt in einem Wandlungsprozess, in dem das Instrument Cello seinen Ruf als ‚Männerinstrument‘ nach und nach ablegte.<sup>129</sup>

Schelling idealisierte zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Kunst zu einem Ort, an dem sich Gegensätze, Polarisierungen, scheinbare Widersprüche vereinen: „*Die Kunst[,] [...] wo [...] in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Denken ewig sich fliehen muß*“<sup>130</sup>. Tatsächlich eröffnet Kunst in Gegenwart und Vergangenheit Spielräume, die über dogmatische und statische Definitionen, über polarisierende Ausschlussmechanismen, wie es die aus dem 19. Jahrhundert stammenden engen, dichotomisch gedachten Geschlechtergrenzen sind, hinausweisen. Die Cellistinnen des 19. Jahrhunderts waren Vorreiterinnen, Pionierinnen, und hatten mit diesen Geschlechtergrenzen zu kämpfen. Sie lösten durch ihr Auftreten einen Transformationsprozess aus, der den Grundstein für die Entfernung der folgenden Generationen von diesen Geschlechtergrenzen legte. Die Vorstellung von der Geschlechterpolarität bedeutete nicht nur für Musikerinnen sondern auch für Musiker eine Einengung, auch wenn diese im Falle der Männer meistens nicht, wie bei den Frauen,

---

127 „*Quelques traits, quelques coups d'archet ont rappelé le style du maître, dont la jeune virtuose s'approche autant qu'à une femme il est permis*“, Revue et Gazette musicale de Paris 1865, S. 114, zit. nach Hoffmann, Art. „*Try, Eliza de*“, a. a. O.

128 „*une jeune élève dont M. Servais doit être fier! Nous ne saurions quels éloges adresser à Mlle Detry et nous résumerons notre embarras en deux mots: cette jeune personne est excellente musicienne et possède un talent de virtuosité extraordinaire*“, Le Guide musical 1. Dez. 1864, zit. nach Silke Wenzel, Art. „*Elisa de Try*“, a. a. O.

129 Siehe Deserno, *Cellistinnen. Transformationen von Weiblichkeit in der Instrumentalkunst*, Dr. i. V.; siehe Dies., „*Ein Blick auf die Geschichte der Cellistinnen*“, 2008; Dies., „*Cellistinnen – Vorschlag für eine andere Perspektive auf die Musikgeschichte*“, in: *VivaVoce. Zeitschrift des Archivs Frau und Musik* 3 (2009), S. 9–12; Dies., „*... eine Violoncellistin ... dieß fehlte noch!*“ *Über weibliche und männliche Instrumente*“, in: *Üben und Musizieren* 3 (2009), S. 50–53.

130 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* (= Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke 3), Stuttgart 1858, S. 628.

zur Verhinderung ihrer Potenziale führte. Als Rezeptionskategorie diente die Unterscheidung von ‚weiblicher‘ und ‚männlicher‘ Spielweise dazu, die Performance von Interpretinnen und Interpreten wie einen Spiegel für die Geschlechterkonzeptionen der bürgerlichen Gesellschaft zu verwenden. Die Konzeption von Beethoven als ‚männlichem Genie‘<sup>131</sup> sagt viel über die Musikhistoriographie und die Diskurse des 19. Jahrhunderts aus, aber wenig über Beethovens Musik. Servais und Franchomme scheinen als Interpreten und Pädagogen ein Interesse an der Überwindung dieser stereotyp gedachten Geschlechterkonzeptionen gehabt zu haben, nicht zuletzt mit dem Ziel undogmatischer musikalischer Interpretationsfreiheit. In diesem Sinne zeichnet sich eine Tendenz ab, dass diese Künstler sich dagegen verwehrten, ausschließlich Spiegel für bürgerliche Moralvorstellungen zu sein, dennoch waren sie – wie alle Künstler – auf die Anerkennung des bürgerlichen Publikums angewiesen. Den ersten Cellistinnen und ihren Lehrern gelang ein Kompromiss zwischen Bestätigung und Überschreitung der bürgerlichen Vorstellung von der Polarisierung der Geschlechtscharaktere. Das Cellospiel der Lehrer und ihrer Schülerinnen spiegelte diese polarisierten Vorstellungen und ‚spielte‘ mit ihnen, verwischte die Grenzen und hob die Polarisierung auf. Es konnte sich sozusagen ‚spielend‘ darüber erheben und in einer Wechselwirkung diese Vorstellungen verändern.

---

131 Siehe Melanie Unseld, Art. „Das 19. Jahrhundert“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr u. Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 87–97, hier S. 89.



## **„Ein fruchtbares, social wichtiges Thema“ – Eduard Hanslick und die Wiener Geigerinnen des späten 19. Jahrhunderts**

Volker Timmermann

„Sicherlich erklärt sich der maßlose Zuwachs an Clavier-Virtuosinnen weniger aus einer plötzlichen epidemischen Musikleidenschaft, als aus socialen Momenten. Auch hier regt sich das allerwärts thätige Bestreben der Frauenwelt, sich neue Erwerbszweige zu schaffen. Nicht künstlerischer Ehrgeiz allein, die bittere Noth des Lebens drängt sie zur Concurrenz mit den Männern auch im Virtuosenenthum. Und hier wünschen wir dem musikalischen Talent der Frauen einen neuen vortheilhaften Seitenweg eröffnet zu sehen: die Mitwirkung im Orchester. Die Harfe war ehemals im Orchester fast überall von Damen gehandhabt; speciell in den Wiener Theatern von Josepha Müllner, Marie Simonin-Pollet und Dorothea Spohr an bis zu unserer anmuthigen Therese Zamarra. Warum nicht die Geige und manches andere leichtwiegende Instrument? Lehrt nicht die täglich wachsende Erfahrung, daß Frauen und Mädchen, die sich überhaupt ernsthaft einem selbstständigen Beruf widmen, ihn pflichtgetreu, ruhig und unverdrossen erfüllen, obendrein mit bescheideneren Ansprüchen? Die Furcht, sie würden die Oberherrschaft im Orchester an sich reißen, ist kindisch; es werden verhältnismäßig immer nur Wenige sich finden, die hier mit Männern in die Schranken treten können. Diesen Wenigen sollte es aber nicht principiell verwehrt sein. Wir erinnern uns aus früheren Jahren einiger Schülerinnen Hellmesberger's, die in den öffentlichen Zöglingconcerten des Conservatoriums schwierige Symphonien und Ouvertüren sehr wacker mitgeigten. Wenn im Conservatoriums-Concert, warum nicht auch in einem andern, einem stabilen Orchester? Mit Ausnahme von Joachim's ‚Hochschule‘ in Berlin verweigert unseres Wissens kein Conservatorium grundsätzlich die Aufnahme von Mädchen in die Violinclassen; die Conservatorien von Wien, Prag, Paris, Mailand u.s.w. haben wiederholt gute Violinspielerinnen ausgebildet. Ist es nicht eine Art Grausamkeit, eine talentvolle junge Geigerin durch mehrere Jahre im Conservatorium festzuhalten, um ihr dann beim Austritt alle Orchester zu versperren und damit die Möglichkeit, sich durch ihre Kunst selbstständig zu erhalten? Denn die Zahl Jener, die sich zu großen Virtuosinnen aufschwingen, ist sehr klein; eine Wilhelmine Neruda oder Teresa Tua sind seltene Ausnahmen. Unsere Hoftheater brauchen keineswegs den Anfang zu machen mit der Zulassung tüchtiger Orchesterspielerinnen; aber die kleineren Bühnen sollten es, bei denen im eigentlichsten Sinne oft Noth am Mann ist. Es ist ein fruchtbares, social wichtiges

Thema, das wir hier gestreift haben – nur gestreift, nicht ausgeführt. Möge wenigstens die Anregung nicht ganz verloren gehen!“<sup>1</sup>

Eine solche Meinung erscheint im ersten Augenblick äußerst ungewöhnlich, ja geradezu visionär. Dabei ist es kein Geringerer als Eduard Hanslick, der vielleicht bekannteste Musikkritiker seiner Zeit, der sich 1883 in der Wiener „Neuen Freien Presse“ zur Frage der Orchestermusikerinnen äußert und in seinem Beitrag eine solch ausgesprochen fortschrittliche Haltung offenbart. Wenn derzeit auch systematische Forschungen zum Eindringen der Frauen in die Ensembles fehlen, so scheint es doch deutlich, dass zumindest stehende Berufsorchester bis weit ins 20. Jahrhundert in männlicher Hand blieben. Dass ausgerechnet aus Wien, wo die Philharmoniker bis in die jüngere Zeit als Männerdomäne galten, schon so früh ein solcher Ruf zu hören war, wirkt aus der Retrospektive fast wie Ironie. Für die Entstehungszeit jedoch lässt sich aus Hanslicks Text eine ganze Reihe von Zusammenhängen ablesen, die für die Ausbildung und Professionalisierung insbesondere violinspielender Frauen gewichtig waren. In diesem Aufsatz sei der Versuch unternommen, einzelne Hintergründe zu erläutern, um Hanslicks so überraschende Initiative näher verstehen und seinen Text einordnen zu können. Gleichzeitig ist dies ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Streicherinnen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und insbesondere ihrer Ausbildung.

Hanslick definiert die Zielrichtung seines Textes – hier nur als ein Exzerpt wiedergegeben, Anlass zu den Überlegungen war die zunehmende Zahl von Pianistinnen im Konzertbetrieb – deutlich. Sein Vorschlag: *„Und hier wünschen wir dem musikalischen Talent der Frauen einen neuen vorteilhaften Seitenweg eröffnet zu sehen: die Mitwirkung im Orchester“*. Dies ist eine zentrale Forderung des Textes, und aus dieser lässt sich indirekt der Status quo ablesen: Frauen konnten zu diesem Zeitpunkt nicht in professionellen gemischten Orchestern mitwirken. Dabei weist Hanslick selbst auf eine Ausnahme hin, die zumindest in der Vergangenheit gelegentlich den Zugang zu den Orchestern ermöglichte: *„Die Harfe war ehemals im Orchester fast überall von Damen gehandhabt; speciell in den Wiener Theatern von Josepha Müllner<sup>2</sup>, Marie Simonin-Pollet<sup>3</sup> und Dorothea Spohr<sup>4</sup> an bis zu unserer anmuthigen Therese Zamarra<sup>5</sup>. Warum nicht die Geige und manches andere leichtwiegende Instrument?“* Die als Frage formulierte Ableitung, dass Geigerinnen – und um diese geht es vorrangig in Hanslicks Text – ebenso in Orchestern wirken könnten wie ehemals die Harfenistinnen, ist rhetorisch geschickt. Dabei war auch dem Autor gewiss bewusst, dass es gravierende

---

1 Neue Freie Presse [Wien] 13. Febr. 1883.

2 Zur Person siehe Hanna Bergmann, Art. „Müllner-Gollenhofer, Josepha“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=muellner-gollenhofer-josepha>, Zugriff am 9. Mai 2014.

3 Anja Herold, Art. „Simonin-Pollet, Marie-Nicole“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=simonin-pollet-marie-nicole>, Zugriff am 9. Mai 2014.

4 Juliane Schaer, Art. „Spohr, Dorette“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/spohr-dorette>, Zugriff am 9. Mai 2014.

5 Freia Hoffmann, Art. „Zamara, Therese“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/zamara-therese>, Zugriff am 9. Mai 2014.

Unterschiede in der Wahrnehmung von Musikerinnen gab, und dass diese Unterschiede in engem Zusammenhang zum gespielten Instrument standen. Die Frage der Instrumentenwahl und der davon abhängigen Akzeptanz von Instrumentalistinnen kann hier nicht näher erläutert werden, obwohl dies ein lohnendes Thema wäre: Zwar liegt eine altbekannte Studie für die Zeit von 1750 bis 1850 vor,<sup>6</sup> sich ändernde Verhältnisse im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind jedoch bisher nicht systematisch untersucht. Für die Violine sei darauf hingewiesen, dass sie noch im frühen 19. Jahrhundert als für Frauen wenig geeignet erachtet wurde, Vertreterinnen entsprechend eher rar waren. Dann, im Vormärz beginnend und personifiziert durch die Schwestern Teresa und Maria Milanollo<sup>7</sup>, stießen Violinistinnen erstmals und unter bestimmten Bedingungen auf mehr Akzeptanz. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es vermehrt Geigerinnen, die öffentlich tätig waren. Einzelne von ihnen wurden bekannte und angesehene Vertreterinnen ihres Instruments, zu nennen wären etwa Wilma Norman-Neruda (später verh. Hallé)<sup>8</sup>, Marie Soldat (später verh. Soldat-Roeger)<sup>9</sup> oder Teresina Tua<sup>10</sup>. Im Konzert der Star-ViolinistInnen des 19. Jahrhunderts spielten Frauen aber dennoch nur eine Nebenrolle. Als die „Neue Zeitschrift für Musik“ 1872 eine Liste der „*gegenwärtig lebenden Violinvirtuosen von europäischem Rufe*“<sup>11</sup> druckte, war eine Frau nicht darunter zu finden. Auch in der Fortsetzung des Rankings in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ wurde keine Violinistin genannt.<sup>12</sup> Zudem hatten sich die alten Ressentiments gegen eine Eignung des Instruments keineswegs vollständig aufgelöst. Doch immerhin: Als Wilhelm Joseph von Wasielewski, der Schumanns Konzertmeister in Düsseldorf und dessen Biograph, vor allem aber der Autor des wichtigsten deutschsprachigen in seiner Zeit erschienenen Werkes zur Geschichte des Violinspiels

---

6 Dies., *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M. u. Leipzig 1991.

7 Siehe Volker Timmermann, Art. „*Milanollo, Teresa. Milanollo, Maria*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=milanollo-teresa-und-maria>, Zugriff am 9. Mai 2014.

8 Siehe Yvonne Amthor u. Volker Timmermann, Art. „*Neruda, Wilma, verh. Norman-Néruda, verh. Hallé*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=neruda-wilhelmine>, Zugriff am 3. Juni 2014; siehe ausführlich Jutta Heise, *Die Geigenvirtuosin Wilma Neruda (1838–1911). Biografie und Repertoire* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 70), Hildesheim [u. a.] 2013.

9 Volker Timmermann, Art. „*Soldat, Marie*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=soldat-marie>, Zugriff am 3. Juni 2014.

10 Christine Fornoff, Art. „*Tua, Teresina*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=tua-teresina>, Zugriff am 14. Juni 2014.

11 Neue Zeitschrift für Musik 1872, S. 481. Genannt werden August Wilhelmj (1845–1908), Jean Becker (1833–1884), Joseph Joachim (1831–1907), Henryk Wieniawski (1835–1880), Henri Vieuxtemps (1820–1881), Camillo Sivori (1815–1894), Ferdinand Laub (1832–1875), Antonio Bazzini (1818–1897), Izydor Lotto (1840–1927), Edmund Singer (1830–1912), Leopold von Auer (1845–1930).

12 Neue Zeitschrift für Musik 1872, S. 492. Hier verzeichnet: Ferdinand David (1810–1873), Jean Bott (1826–1895), Joseph Hellmesberger d. Ä. (1828–1893), Johann Christoph Lauterbach (1832–1918).

war<sup>13</sup>, in seinen „Lebenserinnerungen“ 1897 die Musikinstrumente den Geschlechtern zuteilt, weist er der Geige eine Sonderstellung zu:

„Füglich könnte man die Musikinstrumente in männliche und weibliche einteilen, wenn es darauf ankäme, zu entscheiden, was von denselben für das genus masculinum und für das genus femininum passend ist. Da wäre denn zu sagen, daß Klavier und Harfe oder Gitarre und Zither sich für weibliche Individuen ganz wohl eignen. Sie mögen sich daher mit denselben immer befassen. Von der Kultivierung der Orchesterinstrumente dagegen wäre doch jeder Dame abzuraten. Nur die Geige, welche in der fraglichen Beziehung gewissermaßen auf der Grenze des Zulässigen steht, möchte eine Ausnahme davon machen“<sup>14</sup>.

Dass es mit Hanslick ausgerechnet ein Wiener Kritiker war, der sich mit dem Thema befasste, ist dabei kein Zufall. Im europäischen Musikzentrum Wien waren Violinistinnen lange schon ein wenig präsenter als andernorts. Angefangen mit Regina Strinasacchi<sup>15</sup>, die 1784 mit Mozart zusammen auftrat, waren es zunächst insbesondere Italienerinnen, die sich, wenn auch sehr selten, in der Donaumetropole hören ließen. So kamen Luigia Gerbini<sup>16</sup> im Jahr 1807, Giulia Paravicini<sup>17</sup> 1827, und nur ein paar Jahre später, 1835, Teresa Ottavo. Die bereits erwähnten Schwestern Teresa und Maria Milanollo sorgten 1843 in 25 Konzerten für ein bei Geigerinnen zuvor nie erlebtes Aufsehen.<sup>18</sup> Als 1853 Teresa Milanollo nach Wien zurückkehrte, ging, um mit der „Geschichte des Concertwesens in Wien“ eine andere Schrift Hanslicks zu zitieren, für sie „*ein Stück des alten Sonnenscheins wieder auf*“<sup>19</sup>. 1858 erschienen dann, „*wie ein Nachglanz der Milanollo's*“<sup>20</sup>, die beiden Violinistinnen Carolina und Virginia Ferni<sup>21</sup>. Neben den Italienerinnen gab es gelegentlich auch andere Violinistinnen in Wien zu hören. So traten, um Beispiele zu nennen, Leonore Neumann (1830)<sup>22</sup>, Wilma Neruda (1846) und

---

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

14 Ders., *Aus siebenzig Jahren. Lebenserinnerungen*, Stuttgart u. Leipzig 1897, S. 94.

15 Volker Timmermann, Art. „*Strinasacchi, Regina*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=strinasacchi-regina>, Zugriff am 3. Juni 2014.

16 Ders., Art. „*Gerbini, Luigia*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=gerbini-luigia>, Zugriff am 3. Juni 2014.

17 Ders., „*Paravicini, Giulia*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=paravicini-giulia>, Zugriff am 9. Sept. 2014.

18 Siehe dazu Ders., „*(Domenica Maria) Teresa Milanollo (1827–1904), Maria Milanollo (1832–1848). ‚So kann aber auch kein Mann spielen!‘ Der zeitgenössische Blick auf die Schwestern Milanollo in Wien 1843*“, in: „... mein Wunsch ist, Spuren zu hinterlassen ...“ *Rezeptions- und Berufsgeschichte von Geigerinnen*, hrsg. von Carolin Stahrenberg u. Susanne Rode-Breyman, Hannover 2011, S. 22–43.

19 Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 2 Bde., Bd. 1, Wien 1869, S. 415.

20 Ebd., S. 416.

21 Zu beiden Geigerinnen siehe Volker Timmermann, Art. „*Ferni, Virginia. Ferni, Carolina*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=ferni-carolina-und-virginia>, Zugriff am 3. Juni 2014.

22 Siehe Freia Hoffmann, Art. „*Neumann, Leonore*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=neumann-leonore>, Zugriff am 3. Juni 2014.

die später ebenfalls erfolgreiche Bertha Brousil (1854/55)<sup>23</sup> jeweils bereits im Kindesalter in Wien auf.<sup>24</sup>

Geigerinnen gehörten zu den Zeiten, in denen Hanslick seinen hier betrachteten Text schrieb, also zu den zunehmend üblichen Erscheinungen im Musikleben, in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts waren sie gar durchaus häufig. Diese Entwicklung stand im Zusammenhang mit der Ausbildungssituation, welche sich ebenfalls im 19. Jahrhundert deutlich veränderte. Zwar ist bis dato die Geschichte der institutionellen Musikerinnen-Ausbildung im 19. Jahrhundert noch nicht geschrieben, doch sind für das Fach Violine Tendenzen zu erkennen. Für das Verständnis des Hanslick-Textes ebenso wie für das Verständnis der Entwicklungen bei den Violinistinnen erscheint es wichtig, den sich wandelnden Ausbildungsmöglichkeiten nachzuspüren.

Zu Beginn der im deutschsprachigen Raum 1809 in Prag eingeläuteten Ära der Konservatorien kann von einer Ausbildung von Geigerinnen noch keine Rede sein. Die wenigen Violinistinnen jener Zeit entstammten privaten Unterrichtsverhältnissen, einzelne wie Maddalena Lombardini Sirmen oder Regina Strinasacchi verh. Schlick waren an den venezianischen Ospedali ausgebildet worden. An deutschsprachigen Konservatorien wurden Instrumentalistinnen im Hauptfach erst ab 1843, und zwar zunächst in Leipzig, unterrichtet, und dies erst einmal nur am Klavier.<sup>25</sup> Die Ausbildung von Geigerinnen begann hierzulande an Institutionen nach 1850. Die ersten Exponentinnen waren, soweit derzeit bekannt, Amelie Bido<sup>26</sup>, die ca. 1851 am Grazer Konservatorium Unterricht erhielt und dort 1852 eine Prüfung ablegte, sowie Sophie Hummler<sup>27</sup>, die wohl 1853 am Münchner Konservatorium unterwiesen wurde. Dass diese Art der Ausbildung nicht mit heutigen Studienformen vergleichbar ist, zeigt schon das Ausbildungsalter der Geigerinnen: Bido war wohl 1844, Hummler 1841 geboren worden.

Zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte waren Violinistinnen also noch seltene Ausnahmen an deutschen Konservatorien. Doch die Ausbildungslandschaft begann sich in dieser Zeit durch zahlreiche Neugründungen (z. B. Stern'sches Konservatorium Berlin 1850, Institutionen in Köln 1850, Dresden 1856, Stuttgart 1857) zunehmend auszudifferenzieren. Vollerorts entstanden damit auch neue Ausbildungsklassen für das Fach

---

23 Siehe Volker Timmermann, Art. „*Brousil, Bertha*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=brousil-bertha>, Zugriff am 3. Juni 2014.

24 Zur Geschichte der Geigerinnen in Wien siehe einführend auch Ingrid Fuchs, „*Erste Auftritte von Virtuosinnen auf Violine und Violoncello in Wiener Konzertsälen*“, in: *Musikblätter der Wiener Philharmoniker* 9 (2011), S. 337–346.

25 Zur Ausbildung von Instrumentalistinnen siehe einführend Freia Hoffmann, „*Institutionelle Ausbildungsmöglichkeiten von Musikerinnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*“, in: *Von der Spielfrau zur Performancekünstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*, Kassel 1993, S. 77–94.

26 Volker Timmermann, Art. „*Bido, Amelie*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=bido-amelie>, Zugriff am 3. Juni 2014.

27 Ders., Art. „*Hummler, Sophie*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=hummler-sophie>, Zugriff am 3. Juni 2014.

Violine, und das ständig breiter werdende Studienangebot dürfte Geigerinnen den Weg an die Konservatorien erleichtert haben. Schon bald wurden sie an verschiedenen Konservatorien ausgebildet, und im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts waren sie keineswegs mehr selten. Hanslick stellt in seinem Text von 1883 fest: „*Mit Ausnahme von Joachim's ‚Hochschule‘ in Berlin verweigert unseres Wissens kein Conservatorium grundsätzlich die Aufnahme von Mädchen in die Violinclassen; die Conservatorien von Wien, Prag, Paris, Mailand u.s.w. haben wiederholt gute Violinspielerinnen ausgebildet*“. Hinzuzufügen wäre, dass der Autor sich im Fall der Berliner Königlichen Hochschule irrt – auch hier wurden Violinistinnen ausgebildet, und dies gar in besonders großem Umfang.<sup>28</sup>

Dass zu Hanslicks Zeiten auch am Wiener Konservatorium Geigerinnen unterrichtet wurden, erwähnt der Autor in seiner Aufzählung. Wien hatte sich längst schon zu einem Zentrum des Violinspiels und der Violinausbildung entwickelt. Bereits im 18. Jahrhundert besaß das Violinspiel an der Donau einen hohen Stellenwert. Hans Sittner, der einen Überblick über die Geschichte der örtlichen Verhältnisse gibt, spricht von einer „*Ersten Wiener Geigerschule*“<sup>29</sup>, die von Anton Wranitzki und Carl Ditters von Dittersdorf begründet wurde. Im 19. Jahrhundert erlangte dann das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde eine große Bedeutung für die Violinausbildung. Zunächst 1817 als Singschule eröffnet, zählt das Konservatorium zu den ältesten derartigen Institutionen im deutschen Sprachraum. Mit dem Engagement Joseph Böhm's (1795–1876) begann 1819 die Geschichte des Konservatoriums als Institution, an dem auch Geige unterrichtet wurde.<sup>30</sup> Welch wichtige Rolle die Violine dort spielte, ist schon daran zu erkennen, dass „*zuerst Geigenunterricht und erst ein paar Jahre später der Klavierunterricht eingeführt*“<sup>31</sup> wurde. Böhm war der erste in einer Reihe von hochkarätigen Violinlehrern, die über Generationen an diesem Hause wirkten. Er selbst war u. a. Schüler Pierre Rodes gewesen und vermittelte so die Prämissen der damals führenden Französischen Violinschule an die Donaumetropole. Unter seinen Schülern – von ihm privat oder in institutionellem Rahmen ausgebildet – finden sich einige der wichtigsten Violinisten jener Zeit: Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865), Jakob Dont (1815–1888), Jakob Grün (1837–1916), Eduard Reményi (1828–1898) und nicht zuletzt Joseph Joachim (1831–1907). Böhm, der als Begründer der (neueren) Wiener Violinschule bezeichnet werden kann, behielt die Konservatoriumsprofessur auch bei, als er seine eigenen Konzert-Ambitionen aufgegeben hatte, er verließ diesen Posten erst im Zusammenhang mit der Revolution 1848. Nachfolger wurde Georg Hellmesberger d. Ä. (1800–1873), und auch er hatte ausgesprochen namhafte Schüler. Natur-

---

28 Davon zeugt die Arbeit von Inka Prante, *Die Schülerinnen Joseph Joachims*, Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten Staatsprüfung, unveröffentlicht, Universität der Künste Berlin 1999.

29 Hans Sittner, „*Zur Tradition der Wiener Geigerschule*“, in: *Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Vera Schwarz (= Beiträge zur Aufführungspraxis 3), Wien 1975, S. 133–141, hier S. 133.

30 Wiener Zeitung 15. Sept. 1819.

31 Sittner, „*Zur Tradition*“, 1975, S. 133.

lich haben diese Geiger, in jeweils unterschiedlichem Maß, auch andere Einflüsse und Unterweisungen empfangen, das Gewicht der nun entstandenen Wiener Violinschule wird aber schon aus den großen Namen, die aus ihr hervorgingen, deutlich. Dass bei allem Glanz diese Violinschule einen ausgeprägt regionalen Aspekt besitzt, ist zunächst an der entsprechend geprägten Fortführung der Tradition auf Ausbildungsebene zu erkennen. So unterwies Georg Hellmesberger d. Ä. auch seine Söhne Josef Hellmesberger d. Ä. (1828–1893) und Georg Hellmesberger d. J. (1830–1852). Während Letzterer bald als Konzertmeister nach Hannover ging und früh verstarb, entwickelte sich Josef Hellmesberger d. Ä. zu einem führenden Wiener Geiger und folgte seinem Vater als Professor ans Konservatorium. Auch dessen Sohn Josef Hellmesberger d. J. (1855–1907) setzte die Tradition fort und wurde 1878 Professor für Violine am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde. Durch die Hellmesbergers wurde hier Ausbildung auf Spitzenniveau zumindest partiell zu einer Familienangelegenheit. Wenn zurzeit auch die Breite der Wiener Violinausbildung für das 19. Jahrhundert nicht quantifiziert werden kann,<sup>32</sup> so dürfte die Zahl der dort ausgebildeten ViolinistInnen erheblich sein. Denn diese Schule weist besondere Bedeutung und Eigenart nicht zuletzt dadurch auf, dass neben der Solistenausbildung der Wiener Eigenbedarf an Geigern gedeckt werden konnte – auch dies ein Merkmal der stark regionalen Ausprägung.

Unter all den Violinstudierenden befanden sich, soweit derzeit bekannt, lange Zeit keine Mädchen. Die 1832 erlassene „Instruction für das [...] Conservatorium“ spricht im Rahmen der Ausbildung in der „ersten Gesangs-Classe“ von „zwei Abtheilungen, einer für Knaben, einer für Mädchen“, während nur „jene Knaben, die sich einem Instrumente widmen, in die von ihnen erwählten, oder ihnen zugewiesenen Instrumentalschulen übergehen“<sup>33</sup>. Auch um 1850, als andernorts die ersten Geigerinnen an Konservatorien erschienen, waren an der Wiener Ausbildungsinstitution violinspielende Mädchen noch nicht vertreten. Als die Geschwister Raczek – ein Trio aus KindervirtuosInnen, zu dem auch das Mädchen Sophie gehörte – zu Ausbildungszwecken nach Wien kamen, wurden die Kinder zwar einerseits offenbar Hellmesberger-SchülerInnen: „Der Vater [...] ging mit ihnen im Herbst 1852 nach Wien, wo sie theils bei ihm theils bei dem großen Geiger Helmesberger [sic], der sich ihnen uneigennützigst widmete, studirten“<sup>34</sup>. Doch der Text im „Inland“ weist darauf hin, dass das Ausbildungsverhältnis auch in dieser Zeit noch in institutionalisierter Form nur für die Jungen bestand: „Die Knaben, als Zöglinge des Conservatoriums eingeschrieben, errangen bei

---

32 Eine Auswertung der Jahresberichte des Konservatoriums ist ein Desiderat. Dadurch könnte in Zukunft genauere Kenntnis der Breite der Ausbildung gewonnen werden.

33 „Instruction für das von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, zu Wien gestiftete Conservatorium. Wien 1832“, zit. nach Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Hrsg.), *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Zusatzband: Sammlungen und Statuten*, zusammengestellt von Eusebius Mandyczewski, Wien 1912, S. 226.

34 Das Inland [Tartu] 1858, Sp. 163f.

der Prüfung bald die ersten Preise“<sup>35</sup>. Tatsächlich weist Carl Ferdinand Pohls Verzeichnis von SchülerInnen des Konservatoriums die Brüder Friedrich und Victor Raczek als Studenten für die Zeit von 1853 bis 1855 nach,<sup>36</sup> das Mädchen erscheint in der Liste jedoch nicht. Bis dahin also war die Violinausbildung am Wiener Konservatorium auch auf Schülerseite eine Männerangelegenheit, und obwohl Wien schon früh Reiseziel von vielen Geigerinnen gewesen war, gab es in dieser Stadt mit sonst ausgeprägter regionaler Streichertradition lange kaum ortsansässige oder am Ort ausgebildete Violinistinnen.<sup>37</sup>

Ein erster Hinweis darauf, dass sich die Zeiten langsam zu ändern begannen, findet sich an eher abseitiger Stelle. 1862 ist in der „Transsilvania“, dem wöchentlichen Beiblatt des „Siebenbürger Boten“, die Rede von einer „Schülerin des Wiener Conservatoriums, Fräulein Elise Circa (aus den sieben Dörfern bei Kronstadt gebürtig)“, die ein „Violin-Concert“<sup>38</sup> gegeben habe. 1865 ist ihr Name erneut in der „Kronstädter Zeitung“ zu lesen, wo präzisiert wird, dass sie Schülerin Hellmesbergers gewesen sei.<sup>39</sup> Im schon erwähnten, von Carl Ferdinand Pohl angelegten Verzeichnis von Schülerinnen des Konservatoriums ist Elisa Circa nicht genannt, andere Violinistinnen aber schon. Pohls Liste vermittelt einen Eindruck von der Chronologie des Vordringens violinspielender Mädchen in das Wiener Konservatorium. Das zweiteilig angelegte Verzeichnis reicht von 1817 bis zum Ende des Schuljahres 1869/70, Violinstudentinnen sind auch darin bis in die 1860er Jahre hinein nicht nachweisbar. Hier erscheint die erste Geigerin 1862. Es ist Ludmilla Weiser, die neben Violine auch Klavier und Gesang studierte und bis 1865 am Institut blieb.<sup>40</sup> In wenigen Einträgen in den Wiener Medien ist sie bis 1867 zu finden. Deutlich wird daraus, dass Ludmilla Weiser aus Agram (dem heutigen Zagreb) stammte, die Violine ihr Hauptinstrument<sup>41</sup> und ihr Lehrer Hellmesberger<sup>42</sup> war. Spätestens 1869 dürfte sie ihre Karriere mit der Heirat des aus Livland stammenden Architekten Reinhold Ludwig Ernst Guleke beendet haben.<sup>43</sup>

Ludmilla Weiser blieb nicht lang die einzige Geigenstudentin am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde. Schon 1863 folgte Franziska Schön, die neben der Vio-

---

35 Ebd., Sp. 164. Zur Biographie von Sophie Raczek siehe Volker Timmermann, Art. „Raczek, Sophie“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/index.php?page=raczek-sophie>, Zugriff am 25. März 2014.

36 Carl Ferdinand Pohl, *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*, Wien 1871, S. 175.

37 Ausnahmen sind beispielsweise die möglicherweise aus Wien stammende, zumindest jedoch dort ab 1853 tätige Therese Krefß oder die eigentlich in Brünn geborene, aber von Leopold Jansa in Wien ausgebildete Wilma Neruda (1838–1911).

38 Transsilvania, Beiblatt des Siebenbürger Boten. Wochenschrift für siebenbürgische Landeskunde, Literatur und Landeskultur 1862, S. 176.

39 Kronstädter Zeitung 4. Jan. 1865, 11. Jan. 1865.

40 Pohl, *Die Gesellschaft der Musikfreunde*, 1871, S. 182.

41 Siehe Die Presse [Wien] 22. Sept. 1865.

42 Blätter für Musik, Theater und Kunst [Wien] 1865, S. 304.

43 Siehe Art. „Guleke, Reinhold Ludwig Ernst“, in: *Baltisches Biographisches Lexikon digital, Digitalisierungsprojekt der Baltischen Historischen Kommission*, <http://www.bbl-digital.de/eintrag/Guleke-Reinhold-Ludwig-Ernst-1834-1927/>, Zugriff am 11. Aug. 2015.

line ebenfalls Gesang und Klavier studierte und bis 1866 blieb.<sup>44</sup> Die nur im Jahr 1864 als Geigerin (und Pianistin) eingeschriebene Emma Schön<sup>45</sup> könnte eine Schwester gewesen sein. Im weiteren Verlauf der 1860er Jahre wurden Violinistinnen am Konservatorium langsam zu einer üblichen Erscheinung. So waren 1867 laut Pohls Verzeichnis sechs Violinistinnen eingeschrieben. Für die Zeit von 1862 bis 1869/70 nennt der Autor insgesamt 19 Violinistinnen als Studierende.<sup>46</sup> Die 1860er Jahre waren also das Jahrzehnt des Wandels hinsichtlich der Violinistinnen-Ausbildung in Wien.

Diese Änderungen waren durchaus weithin spürbar. Denn während Auftritte der frühen Protagonistinnen nur kurz und punktuell nachzuweisen sind, wurden ihre Nachfolgerinnen teilweise prominenter. 1868 erscheint der Name Theresine Seydels in den Wiener Blättern, selbst in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ wird sie in einer Besprechung der Konservatoriumsprüfungen lobend hervorgehoben.<sup>47</sup> Seydel war in den folgenden Jahrzehnten in Wien wie auf Reisen eine aktive Violinistin, die auch komponierte und unterrichtete. Ihr Name lässt sich bis ins 20. Jahrhundert finden. Nicht minder prominent war Natalie Lechner (1858–1921), die laut Pohl von 1866 an am Konservatorium studierte.<sup>48</sup> Noch im Juli 1872 erwähnt sie die Wiener „Deutsche Zeitung“ mit Blick auf eine Prüfung am Konservatorium als eine Preisträgerin in der „III. Violin-Ausbildungs-Classe (Schule Hellmesberger)“<sup>49</sup>. Die ebenfalls langjährig tätige, nach der Heirat Natalie Bauer-Lechner genannte Musikerin spielte 1895 bis 1913 als Bratschistin im Soldat-Roeger-Streichquartett, sie war zudem eine enge Vertraute Gustav Mahlers. Natalie Lechner hatte eine musizierende Schwester, die gleichfalls ab 1866 am Konservatorium studierte: Helene Lechner<sup>50</sup> spielte ebenso Violine und später Viola, auch sie war Hellmesberger-Schülerin und wurde in dessen Klasse wie schon

---

44 Pohl, *Die Gesellschaft der Musikfreunde*, 1871, S. 178.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 159–183: Elise Arming im Studienjahr 1865, Eugenie Brückner (auch Harmonielehre) 1869, Eugenie Epstein (auch Klavier) 1868, Josefine Franz 1865, Josefine Friedl (auch Gesang) 1866–1868, Bertha Hafft (auch Klavier) 1869, Lucia Harisch 1868, Antonie Jarosch 1869, Aurelie Langhammer 1869, Helene Lechner (auch Klavier) 1866–1870, Natalie Lechner (auch Klavier) 1866–1870, Malvina von Bernfeld Schlesinger (auch Contrapunkt/Compositionslehre) 1867–1869, Emma Schön (auch Klavier) 1864, Franziska Schön (auch Gesang, Klavier) 1863–1866, Theresine Seydel 1866–1869, Juliana Steiner (auch Harmonielehre, Klavier, Chorschule) 1867–1870, Johanna Weiner 1869, Ludmilla Weiser (auch Klavier) 1862–1865, Adolfine Wißmüller 1867.

47 Neue Berliner Musikzeitung 1868, S. 247f. Zur Person Theresine Seydel siehe Monika Tibbe u. Volker Timmermann, Art. „Theresine Seydel, verh. Schuster-Seydel“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=seydel-theresine>, Zugriff am 3. Juni 2014.

48 Pohl, *Die Gesellschaft der Musikfreunde*, S. 171. Zur Person siehe Claudia Schweitzer, Art. „Bauer-Lechner, Natalie, geb. Lechner“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=bauer-lechner-natalie-2>, Zugriff am 3. Juni 2014.

49 Deutsche Zeitung [Wien] 26. Juli 1872.

50 Volker Timmermann, Art. „Lechner, Helene“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=lechner-helene>, Zugriff am 3. Juni 2014.

ihre Schwester mit einem Preis ausgezeichnet.<sup>51</sup> Sie trat schon während, ebenso aber nach dem Studium öffentlich auf. Im Gegensatz zu derjenigen ihrer Schwester verliert sich die Spur Helene Lechners bereits Ende der 1870er Jahre.

Zu den Wiener Violinistinnen, die offenbar zumindest für eine gewisse Zeit für Aufsehen sorgten, gehörte beispielsweise Eugenie Epstein<sup>52</sup> (Lebensdaten unbekannt), die schon 1868 am Konservatorium studierte. Noch 1872 erhielt sie beim „*im Konservatorium abgehaltenen Konkurse der Ausbildungsklassen*“<sup>53</sup>, ebenso wie Bertha Haft (1860–?)<sup>54</sup>, einen ersten Preis – eine Auszeichnung, die ihr auch im folgenden Jahr zuteil wurde.<sup>55</sup> Auch zu diesem Zeitpunkt war sie also noch Schülerin des Instituts. Sie war die Schwester der ebenfalls am Konservatorium ausgebildeten Cellistin Rudolfine Epstein<sup>56</sup>, beide konzertierten häufig gemeinsam. Diese Konzerttätigkeit fand nicht nur in Wien statt, die Epstein-Schwestern bereisten in den späten 1870er Jahren u. a. Berlin, Hannover, Stettin, Antwerpen und Graz. Soweit bisher bekannt, endete Eugenie Epsteins öffentliche Wirksamkeit zu Beginn des folgenden Jahrzehnts.

Schon an den wenigen hier genannten, keineswegs vollständigen Beispielen ist zu erkennen, dass sich die institutionelle Ausbildung von Geigerinnen nun in der Donaumetropole etablierte. „*Das Geigen-, ja selbst das Violoncell-Spiel kommt bei unseren Backfischen immer mehr in Aufnahme*“<sup>57</sup>, so ein Wiener Korrespondent des „Musikalischen Wochenblatts“. Die Gründe für diesen Wandel sind bisher unklar, möglicherweise könnten weitere Quellenfunde für mehr Klarheit sorgen. Auffällig ist einerseits, dass das Eindringen der Violinistinnen in das Konservatorium nicht nur ein Wiener Phänomen blieb. Auf die Zunahme von Geigerinnen an anderen deutschsprachigen Konservatorien wurde bereits hingewiesen, zudem waren Änderungen selbst über den deutschen Sprachraum hinaus spürbar. So nahm 1872 die erste Violinistin an der Londoner Royal Academy of Music ihr Studium auf.<sup>58</sup> Ein solch genereller Wandel lässt vermuten, dass sich Grundbedingungen in der professionellen Instrumentalistinnen-

---

51 Deutsche Zeitung [Wien] 26. Juli 1872.

52 Volker Timmermann, Art. „*Epstein, Eugenie*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=epstein-eugenie>, Zugriff am 3. Juni 2014.

53 Morgen-Post [Wien] 27. Juli 1872.

54 Volker Timmermann, Art. „*Haft, Bertha, verh. Breitner*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=haft-bertha>, Zugriff am 3. Juni 2014.

55 Neue Freie Presse [Wien] 13. Juli 1873.

56 Annkatrin Babbe, Art. „*Epstein, Rudolfine*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=epstein-rudolfine>, Zugriff am 3. Juni 2014.

57 Musikalisches Wochenblatt [Wien] 1873, S. 386.

58 Paula Gillett, *Musical Women in England, 1870–1914*. „*Encroaching on All Man’s Privileges*“, New York 2000, S. 79f. Vgl. Simon McVeigh, „*As the sand on the sea shore*“. *Women Violinists in London’s Concert Life around 1900*“, in: *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell. Sources, Style, Performance, Historiography*, hrsg. von Emma Hornby u. David Maw, Woodbridge 2010, S. 232–258, hier S. 238.

Ausbildung änderten. Sicher hatte dies jedoch auch mit den jeweils handelnden Personen zu tun. Für Wien ist neben Josef Hellmesberger d. Ä. insbesondere der schon erwähnte Carl Heißler (1823–1878) zu nennen, der selbst Schüler Georg Hellmesberger d. Ä. gewesen war und dann im Quartett seines Konservatoriumskollegen Josef Hellmesberger tätig wurde. Heißler war u. a. Lehrer von Bertha Haft, die laut Pohl ab 1869 studierte<sup>59</sup> und von der „Neuen Freien Presse“ im Nov. 1874 als „eine im vorigen Jahre preisgekrönte Abiturientin des Wiener Conservatoriums“<sup>60</sup> bezeichnet wird. Wenn man den Quellen glauben möchte, dann war Haft, die beispielsweise mit der Pianistin Vera Timanoff<sup>61</sup> und der Pianistin und Komponistin Luise Adolpha Le Beau<sup>62</sup> zusammenspielte, die technisch wohl beste Wiener Geigerin der Zeit. Ihr Aktionsradius ging weit über den lokalen Kontext hinaus. In den späteren 1870er Jahren ging die offenkundig hochbegabte Haft auf Konzertreisen durch Mitteleuropa. Ende des Jahres 1877 war sie im Leipziger Euterpekonzert so erfolgreich, dass sie umgehend vom Gewandhaus verpflichtet wurde. Offenbar verfügte sie über eine außergewöhnlich hochstehende Technik und spielte Werke – technisch horrende Musik von Komponisten wie Paganini, Ernst oder Sarasate –, die bis dato nicht in Programmen von Frauen erschienen waren. Für einige Zeit erregte diese Wiener Violinistin überregional Aufsehen.<sup>63</sup>

Mit seiner Schülerin Haft reiste Heißler 1875 nach Graz und hörte die jugendliche, später bedeutsame Violinistin Marie Soldat an. „Professor Heissler war so begeistert, daß er anbot, Marie Soldat ‚fast ganz unentgeltlich‘ (sic!) nach Wien mitzunehmen, doch ihre Eltern erklärten sich damit nicht einverstanden“<sup>64</sup>. Auch wenn nicht klar ist, inwieweit Heißler eigens angereist war, um Marie Soldat zu hören und damit quasi zu scouten, zeugt der Vorgang von der inzwischen selbstverständlichen Offenheit der entscheidenden Wiener Violinlehrer gegenüber Mädchen. Die Verhältnisse hatten sich innerhalb weniger Jahre entscheidend gewandelt. Das Ergebnis war eine durchaus breite Schülerinnenschaft, die nun am Konservatorium ausgebildet wurde. Hanslick selbst erinnert in dem in diesem Text fokussierten Aufsatz daran: „Wir erinnern uns aus früheren Jahren einiger Schülerinnen Hellmesberger’s, die in den öffentlichen Zöglingconcerten des Conservatoriums schwierige Symphonien und Ouvertüren sehr wacker mitgeigten“. Die „Signale für die musikalische Welt“ urteilen 1879 rückblickend: „Vor zwanzig Jahren gab es in Wien nur höchst selten Damen, welche die Violine spielten. [...] Seitdem ist bei den Wiener Damen ein Umschwung eingetreten. Hellmesberger und der im vorigen Winter zu früh dahingeschiedene Professor Heißler haben seit ei-

59 Pohl, *Die Gesellschaft der Musikfreunde* 1871, S. 166.

60 Neue Freie Presse [Wien] 1. Nov. 1874.

61 Kadja Grönke, Art. „Timanoff, Vera“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=timanoff-vera>, Zugriff am 3. Juni 2014.

62 Freia Hoffmann, Art. „Le Beau, Luise Adolpha“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=le-beau-luise-adolpha>, Zugriff am 3. Juni 2014.

63 Siehe die Presseresonanz im Lexikon-Artikel „Haft, Bertha“, a. a. O.

64 Barbara Kühnen, Art. „Marie Soldat-Roeger (1863–1955)“, in: *Die Geige war ihr Leben. Drei Geigerinnen im Portrait*, hrsg. von Elena Ostleitner u. Ursula Simek, Strasshof 2000, S. 13–98, hier S. 19.

ner Reihe von Jahren eine ganz stattliche Anzahl tüchtiger Violinspielerinnen herangebildet, von denen viele wieder die musikalischen Culturträgerinnen für die Provinzen wurden“<sup>65</sup>. Ohne Übertreibung lässt sich von einer Wiener Geigerinnen-Schule sprechen, die sich aus dem Geflecht von neu entstehenden institutionellen Möglichkeiten, dem Einsatz von Lehrer-Persönlichkeiten und dem auch überregional sichtbaren Trend zur vermehrten Ausbildung von Geigerinnen entwickelte, und die ihrerseits Strahlkraft auch über die Grenzen Wiens hinaus besaß.

Mit der einsetzenden systematischen Ausbildung von Violinistinnen auf professionellem Niveau stellte sich letztlich auch die Frage nach deren Verbleib – fraglos der Anlass und Kern von Hanslicks Text. Er fragt: „*Ist es nicht eine Art Grausamkeit, eine talentvolle junge Geigerin durch mehrere Jahre im Conservatorium festzuhalten, um ihr dann beim Austritt alle Orchester zu versperren und damit die Möglichkeit, sich durch ihre Kunst selbstständig zu erhalten?*“ Erkennbar ist an dem Satz zunächst, wie sehr Hanslick die zu dieser Zeit noch recht junge Form der Musikausbildung an Konservatorien als berufsvorbereitend ansah – für ihn ist es offenbar selbstverständlich, dass es dort ausgebildeten MusikerInnen möglich sein müsse, „*sich durch ihre Kunst selbstständig zu erhalten*“. Für die nun professionell ausgebildeten jungen Geigerinnen standen hingegen kaum Berufsmöglichkeiten offen. Ein kurzer Blick in verschiedene Berufsbereiche zeigt dies.

Inwieweit für sie die Option bestand, sich als Lehrerinnen zu verdingen, ist derzeit noch schwer abzuschätzen. Wenn die Anzahl der Violinistinnen auch deutlich zunahm, so scheint die Geige am Ende des 19. Jahrhunderts als Instrument der Bürgermädchen auf breiter Front weiterhin eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben, mit der Verbreitung des Klaviers war sie in dieser Hinsicht sicher nicht vergleichbar. Der Bedarf an Violinlehrerinnen im Bereich der Privatmusikerziehung dürfte dementsprechend gering gewesen sein. In der institutionalisierten Musikausbildung gab es um 1900 einzelne Violinistinnen. Bereits 1881 wurde Marianne Stresow verh. Scharwenka (1856–1918)<sup>66</sup> Lehrerin am Scharwenka-Konservatorium in Berlin, sie ist in der Gründungsanzeige des Instituts neben Joseph Kotek als Lehrkraft „*für Violine und Viola*“<sup>67</sup> genannt. Lässt sich hier aufgrund familiärer Bezüge – Marianne Stresow war mit Philipp Scharwenka verheiratet, der Konservatoriumsgründer Xaver Scharwenka war somit ihr Schwager – zumindest ein leichterer Zugang zu dieser Stelle vermuten, so sind im Fall der Adelaide Röder geb. Milanollo (1870–1933), die ab 1897 am Konservatorium in Dresden Violine unterrichtete,<sup>68</sup> solche Zusammenhänge nicht bekannt. Gabriele Wie-

---

65 Signale für die musikalische Welt 1879, S. 651.

66 Volker Timmermann, Art. „*Stresow, Marianne*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=stresow-marianne>, Zugriff am 3. Juni 2014.

67 Neue Zeitschrift für Musik 1881, S. 384.

68 Ebd. 1897, S. 413.

trowetz<sup>69</sup> erteilte ab 1901 Unterricht an der Berliner Musikhochschule (Lehrumfang 12 Std. wöchentlich), übrigens, wie Joseph Joachim schreibt, eine Reaktion auf die vielen Violinstudentinnen an der Hochschule: „Bei der großen Anzahl von Schülerinnen, die sich im Violinspiel ausbilden, empfiehlt es sich hierfür eine geeignete weibliche Lehrkraft zu gewinnen“<sup>70</sup>. Insgesamt aber handelte es sich um Einzelfälle. Die Spitzenausbildung blieb auch um 1900 in der Hand der Männer. Inwieweit die Violine an für die künstlerische Ausbildung kaum bedeutsamen Institutionen – beispielsweise an Lehrerinnenseminaren – Unterrichtsfach wurde und ob Frauen dort Unterricht erteilten, wäre noch zu klären. Einen Fingerzeig in diese Richtung bietet die Vita der bereits oben erwähnten Theresine Seydel verh. Schuster, einer der Protagonistinnen der Wiener Geigerinnenschule. Sie lässt sich als Lehrerin an einer Wiener „Schule für musikalische und dramatische Bildung“<sup>71</sup> für das Schuljahr 1903/04 nachweisen, zudem war sie „an der ‚Lehrerinnenbildungsanstalt des k. u. k. Offizierstochter-Instituts‘ in Herxelds für den gesamten Vl.-Unterricht verantwortlich“<sup>72</sup>.

Mehr als die offenbar noch bescheidenen Ansätze zu einer Tätigkeit als Violinlehrerin stand die künstlerische Laufbahn als Berufsoption im Mittelpunkt. Doch auch darin war der Wirkungsbereich eng umgrenzt. Wie zu Beginn bereits erwähnt, ist die steigende Zahl von solistisch tätigen Violinistinnen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auffallend. Hier, an der künstlerisch-qualitativen Spitze, fand sich ein offenbar zunehmend akzeptierter Platz für Frauen. Naturgemäß blieb diese Tätigkeit aber nur wenigen hochklassigen Geigerinnen vorbehalten. Hanslick: „Denn die Zahl Jener, die sich zu großen Virtuosinnen aufschwingen, ist sehr klein; eine Wilhelmine Neruda oder Teresa Tua sind seltene Ausnahmen“. Selbst bei Spitzenviolinistinnen wäre zu fragen, inwieweit ihre Tätigkeit ausreichend lukrativ gewesen ist. Heinrich Ehrlich, der sich 1895 auch um die sozialen Verhältnisse im Musikleben Gedanken machte, schreibt:

„Ein tüchtiger Geiger kann in irgend einem Orchester Unterkunft finden, es ist keine beneidenswerte Existenz, aber doch wenigstens eine Lebensfristung, er kann auch Unterricht erteilen; aber was fängt die Geigerin an, wenn ihr nicht gut bezahlte Anerbietungen zur Mitwirkung in Gesellschafts-Konzerten zukommen? Denn mit eigenen Konzerten Gelderfolge zu erzielen, haben selbst die einst gefeierten Tua und die Senkrah<sup>73</sup> aufgegeben. Und auch gute Konzert-,Engage-

---

69 Annkatrin Babbe, Art. „Wietrowetz, Gabriele“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=wietrowetz-gabriela>, Zugriff am 3. Juni 2014.

70 Joseph Joachim, Brief vom 15. Juli 1901, HdK-Archiv Bestand 1 Nr. 222 (Personalakte Gabriele Wietrowetz), zit. nach Prante, *Die Schülerinnen Joseph Joachims*, 1999, S. 121.

71 Österreichische Statistik, hrsg. von der k. k. Statistischen Zentralkommission 1906, S. 251.

72 Eva Marx u. Gerlinde Haas, *210 Österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliographie. Ein Lexikon*, Salzburg [u. a.] 2001, S. 527.

73 Eigentlich Arma Harkness (1864–1900). Siehe Silke Wenzel, Art. „Arma Senkrah“, in: *MUGI. Musik und Gender im Internet*, [http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Arma\\_Senkrah](http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Arma_Senkrah), Zugriff am 22. Juni 2014.

ments‘ geben keine für Ersparnisse hinreichende Einnahmen, sie werden auch immer seltener“<sup>74</sup>.

Nebenbei deutet Ehrlich damit an, dass die „*Lebensfristung*“ im Orchester für Frauen keineswegs infrage kam. Der Ausschluss der Frauen aus den Orchestern, an dem Hanslick zu rütteln versuchte, war am Ende des 19. Jahrhunderts offenbar eigentlich unumstritten. Auch der oben schon zitierte Wasielewski dachte bei seinen Ausführungen über Geigerinnen nur an das „*Solospiel, denn zu Orchestergeigerinnen dürfte es trotz der angestrebten Frauenemanzipation wohl nicht kommen*“<sup>75</sup>.

Hinter Hanslicks Aufforderung, Frauen den Zugang zu Orchestern zu ermöglichen, standen mutmaßlich weniger künstlerische Erwägungen, wobei der Autor darauf hinweist, dass Geigerinnen den Orchestern durchaus nicht schaden würden. So argumentiert er mittels zugeschriebener Geschlechtscharaktere zu ihren Gunsten: „*Lehrt nicht die täglich wachsende Erfahrung, daß Frauen und Mädchen, die sich überhaupt ernsthaft einem selbstständigen Beruf widmen, ihn pflichtgetreu, ruhig und unverdrossen erfüllen, obendrein mit bescheideneren Ansprüchen?*“ Ein wichtiger Hintergrund von Hanslicks Initiative ist vielmehr im gesellschaftlichen Umfeld der Zeit zu suchen.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde die Frage der Erwerbsarbeit von Frauen zunehmend thematisiert. Die Diskussionen waren durchaus vielschichtig, Meinungen dazu kontrovers. Es ist hier nicht der rechte Ort, um tief in die schon viel beforschten Geschlechterthemen der Bürgertumsgeschichte einsteigen zu wollen,<sup>76</sup> es sei aber darauf verwiesen, dass die Diskussionen auch Musikerinnen betrafen – es ist keineswegs ein Zufall, dass sich selbst ein Hanslick damit befasste.

Gerade in den späteren Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts stieg in vielen Familien die Diskrepanz zwischen gesellschaftlichem Anspruch und materieller Realität spürbar. Während die Erziehung und Ausbildung der Kinder (vor allem der Jungen), aber auch die Wahrung eines gesellschaftlichen Schein-Status erhebliche Mittel verschlangen, blieb manch bürgerlicher Familie für die Erfüllung grundlegender Bedürfnisse immer weniger Geld. Trotz der zunehmenden Not konnten Frauen kaum – und wenn, dann nur verschämt und heimlich – zum Familieneinkommen beitragen, da der bürgerliche Gesellschaftsentwurf eine Erwerbsarbeit von Frauen nicht vorsah. Noch kritischer wurden die Verhältnisse, wenn die Töchter nicht heirateten. Anstelle von Ehemännern musste dann die Familie die unverheiratet gebliebenen Frauen dauerhaft versorgen. Das war für viele Familien kaum noch zu tragen, führte aber immerhin zu einer langsam beginnenden öffentlichen Debatte über die Zulässigkeit von Frauenerwerbsarbeit oder verstärkte diese Diskussion zumindest. Kennzeichen von zunehmenden Bewegungen in dieser Frage waren die Gründungen von Institutionen, welche sich um die Erwerbs-

---

74 Heinrich Ehrlich, *Modernes Musikleben. Studien*, Berlin 1895, S. 89.

75 Wasielewski, *Aus siebzig Jahren*, 1897, S. 94.

76 Als einführender Überblick sei empfohlen: Jürgen Kocka, *Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und Gesellschaft* (= Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte 13), Stuttgart <sup>10</sup>2002, Abschnitt „Frauen und Männer“, S. 105–113.

möglichkeiten von Frauen bemühten. Als Beispiel sei der 1866 von Wilhelm Adolf Lette in Berlin gegründete Verein zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts genannt, der sich insbesondere an unverheiratet gebliebene Frauen richtete. Anders als beispielsweise beim 1865 in Leipzig gegründeten Allgemeinen Deutschen Frauenverein, der sich ebenfalls für die Erwerbsarbeit von Frauen einsetzte, gehörten beim Lette-Verein weitergehende Bestrebungen wie etwa politische Gleichberechtigung nicht zu den Zielen. Keineswegs also war ein Befürworten der Berufstätigkeit von Frauen ein Kennzeichen einer wie auch immer gearteten radikal emanzipatorischen Gesinnung.<sup>77</sup>

Musik gehörte für viele Bürgertöchter zu den Erziehungsinhalten. Es war naheliegend, in eben solchen Bereichen, in denen bereits eine (wenn auch meist rudimentäre) Vorbildung bestand, nach Professionalisierungschancen zu suchen. Entsprechend spielte eine musikalische Betätigung als Option eine große Rolle für Frauen, die auf Erwerb angewiesen waren. Klassisches Tätigkeitsfeld – das ist oft schon gesagt worden<sup>78</sup> – war der Klavierunterricht. Das Erteilen von Lektionen hatte nicht nur den Vorteil, dass hier reichlich Bürgerinnen-Nachwuchs als Zielgruppe infrage kam, sondern es fand vor allem im häuslichen, damit vornehmlich privaten Rahmen statt. Zunehmend institutionalisierte sich die Berufsausbildung, wuchs die Zahl jener Institute, die eigens Frauen zu Klavierlehrerinnen ausbildeten und dies auch entsprechend bewarben. So empfahl der Leipziger Johannes Zschocher „*meine Anstalt besonders solchen jungen Damen, welche sich sowohl praktisch als auch theoretisch zu Clavierlehrerinnen ausbilden wollen*“<sup>79</sup>. Doch auch das Bestreben nach zunehmend öffentlicher Berufstätigkeit von Bürgerfrauen wurde im Bereich der Musik sichtbarer. Auffällig sind etwa die Bemühungen von Frauen, sich in Damenorchestern Existenzmöglichkeiten zu schaffen.

Das früheste dieser Ensembles war das „Erste Europäische Damenorchester“, das in seinen Vorläufern 1868 gegründet wurde und bereits Mitte der 1870er Jahre mehr als 50 MusikerInnen stark war.<sup>80</sup> Ähnliche folgten gerade in Wien, die Spanne reichte von Kammermusikformationen bis hin zur vollen Orchesterstärke. Das sich in den letzten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ausbreitende Phänomen der Frauenensembles wurde durchaus medial diskutiert. Die „Neue Freie Presse“ etwa, für die Hanslick ab 1864 schrieb, berichtete mehrmals beispielsweise über jenes „Erste Europäische Damenorchester“. Auch hinter solchen Ensemble-Gründungen standen materielle Interessen. Sie sind teilweise ein Resultat der großen Zahl der in Wien (und andernorts) aus-

---

77 Eine grundlegende Einführung dazu bietet Bärbel Kuhn, *Familienstand ledig. Ehelose Frauen und Männer im Bürgertum (1850–1914)*, Köln [u. a.]<sup>2</sup>2002, insbesondere S. 58–65.

78 Zum Klavierunterricht als Frauenberuf siehe beispielsweise Claudia Schweitzer, „...ist übrigens als Clavierlehrerin höchst empfehlenswert.“ *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 6), Oldenburg 2008.

79 Neue Zeitschrift für Musik 1874, S. 400.

80 Für die Geschichte dieses Ensembles siehe Annkatrin Babbe, „Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war“. Das „Erste Europäische Damenorchester“ von Josephine Amann-Weinlich (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 8), Oldenburg 2011.

gebildeten Violinistinnen, welche diese Orchester zunächst dominierten (Blasinstrumente wurden am Anfang zum Teil noch von Männern gespielt), gleichzeitig zeugen sie auch auf der Ebene des Musiklebens von den Ergebnissen der Bemühungen, für Frauen Erwerbsmöglichkeiten im öffentlichen Raum zu schaffen. Dabei finden sich Argumente von Befürwortern des Frauenerwerbs auch in Hanslicks Text, etwa, wenn er rhetorisch fragt: „*Lehrt nicht die täglich wachsende Erfahrung, daß Frauen und Mädchen, die sich überhaupt ernsthaft einem selbstständigen Beruf widmen, ihn pflichtgetreu, ruhig und unverdrossen erfüllen, obendrein mit bescheideneren Ansprüchen?*“ Bärbel Kuhn schreibt in ihrer Studie zu ehelos gebliebenen Frauen und Männern in der Zeit von 1850 bis 1914:

„Das Argument, daß ein Mädchen, das einen Beruf erlernt habe, besonders ehe-tauglich sei, war unter den Befürworterinnen und Befürwortern der Frauenerwerbsarbeit beliebt. Nicht nur erziehe die Arbeit zu Pünktlichkeit, Ordnung und Pflichtbewußtsein, sondern ein Mädchen, das das ‚Kapital des Arbeitsvermögens‘ [...] in die Ehe mitbringe, stehe in sozialer Hinsicht einem reichen Mädchen in nichts nach und sei ihr moralisch sogar überlegen“<sup>81</sup>.

An Hanslicks Formulierung zeigt sich, dass er die Argumente von Anhängern der Frauenerwerbsarbeit gekannt und selbst verwendet hat sowie seine Initiative als „*fruchtbares, social wichtiges Thema*“ ansah. Wie schwer der Weg für Geigerinnen hinein in die Orchester sein würde, war Hanslick fraglos klar, er macht daher nicht nur eine Konzession hinsichtlich geeigneter Orchester, sondern weist auch auf einen Bedarf an InstrumentalistInnen hin, welcher von Frauen gedeckt werden könne: „*Unsere Hoftheater brauchen keineswegs den Anfang zu machen mit der Zulassung tüchtiger Orchesterspielerinnen; aber die kleineren Bühnen sollten es, bei denen im eigentlichsten Sinne oft Noth am Mann ist*“. Dennoch sei Vorsicht angeraten, aus Hanslicks Initiative, der zufolge er selbst ein Befürworter von professioneller Betätigung von Instrumentalistinnen – und besonders von Geigerinnen – im Rahmen gemischtgeschlechtlicher Ensembles gewesen ist, eine Grundhaltung des Autors zu Geschlechterfragen abzuleiten. So hat Marion Gerards gezeigt, wie sehr sich stereotype Geschlechterbilder des 19. Jahrhunderts in Hanslicks Musiktexten verankert haben.<sup>82</sup>

Was ist nun aus Hanslicks ungewöhnlicher Initiative geworden, von der sich der Autor selbst am Schluss wünscht, „*Möge wenigstens die Anregung nicht ganz verloren gehen*“? Immerhin übernahm kurz darauf die Leipziger „*Illustrierte Zeitung*“ den Aufsatz,<sup>83</sup> brachte diesen somit aus dem lokalen Wiener Kontext hinaus und machte ihn

---

81 Kuhn, *Familienstand ledig*, 2002, S. 60f.

82 Marion Gerards, „*„Faust und Hamlet in einer Person‘. The Musical Writings of Eduard Hanslick as Part of the Gender Discourse in the Late Nineteenth Century*“, in: *Rethinking Hanslick. Music, Formalism, and Expression*, hrsg. von Nicole Grimes u. Wolfgang Marx, Dublin 2011, S. 212–235. Mit der Autorenperspektive Hanslicks unter Genderaspekten hat sich auch Martina Bick („*Eduard Hanslick*“, in: *MUGI. Musik und Gender im Internet*, [http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Eduard\\_Hanslick](http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Eduard_Hanslick), Zugriff am 5. Jan. 2015) auseinandergesetzt.

83 Leipziger *Illustrierte Zeitung* 1883 I, S. 238.

einem überregionalen Lesepublikum bekannt. Auch danach strömten Violinistinnen keineswegs hinein in die Orchester, war der Weg dorthin noch lang, möglicherweise aber sorgte der Text des berühmten Wiener Kritikers für ein wenig Sensibilität für das Thema.



## „Gemeinsame Not verstärkt den Willen“ – Netzwerke von Musikerinnen in Wien

Susanne Wosnitzka

### Kurze Vorgeschichte<sup>1</sup>

Wien war als Hauptstadt der habsburgischen Donaumonarchie eines der Macht- und Kulturzentren Europas. Zeitungen und Zeitschriften zeugten von dem regen Kulturleben und waren diesbezüglich neben privaten Briefen und Mundpropaganda die Hauptadern des Nachrichtenstroms. Bereits Wochen vor Ankunft einer Musikerin bzw. eines Musikers wurde in den Blättern von künftigen Konzerten berichtet, konnten sich die Menschen auf deren Ankunft vorbereiten, vor allem die VerlegerInnen, BuchdruckerInnen, NotensetzerInnen sowie heimische MusikerInnen, die äußerst begierig auf Neues waren: Was bringen die reisenden Menschen z. B. aus Italien mit, wie klingt die neue Musik, wie haben sich die Instrumente entwickelt, wann können wir dies alles selbst spielen? MusikerInnen konnten vorab durch entsprechende Lektüre ihre Reise vorbereiten: Wo wohnen Leute, die mich empfehlen können? Wer ist der/die wichtigste InstrumentenbauerIn vor Ort? In welcher Stadt, an welchem Hof habe ich die besten Chancen, das beste Publikum? Opernhäuser standen durch strenge Spielpläne oft temporär engagierter Theatergruppen nur sehr wenigen reisenden MusikerInnen offen. Hauptzentren der Musikverbreitung waren Gasthäuser mit Konzert- bzw. Tanzsälen.<sup>2</sup>

- 
- 1 Titelzitat nach Georg Hauer, *Der Club der Wiener Musikerinnen. Frauen schreiben Musikgeschichte*, Wien 2003, S. 134. Im Titel verwendet Hauer „Club“, im Text selbst sowohl „Club“ als auch „Klub“ ohne erkennbares Schema. Ich verwende daher im Artikel die Schreibart „Club“, um diesen von anderen Damenklubs (die er durchgängig mit „k“ schreibt), abzuheben. Der Autor verzichtet in dieser Publikation zudem schlechterdings auf jegliche Einzelnachweise/Fußnoten und verweist stattdessen nur auf seine Dissertation *Club der Wiener Musikerinnen. Geschichte und kulturpolitische Bedeutung der Vereinigung von ihrer Gründung 1886 bis zur Gegenwart*, 8 Bde., Wien 1998.
  - 2 Siehe Susanne Wosnitzka, *Die ‚Goldene Traube‘ – Zentrum der bürgerlichen Musikausübung in Augsburg zwischen 1746 und 1806 (Ende der Reichsstadtzeit). Eine kommentierte Quellenpublikation und Rekonstruktion anhand des ‚Augsburgischen Intelligenz=Zettels‘, der ‚Augsburgischen Ordinari Postzeitung‘ und ‚Augsburgischen Ordinären Zeitung‘*, Dissertation, Universität Augsburg, i. V. Die Hinweise zu Aufenthalt sowie Aufenthaltsdauer der „Ankommenden Reisenden und Herrschaften“, Konzertvorankündigungen sowie -besprechungen, bislang unbekannte Anekdoten zu damaligen ‚Superstars‘ wie Angelica Catalani, Farinelli, Marianne Kirchgäßner, Maria Theresia Paradis etc. bieten einen völlig neuen Einblick in den Konzertalltag und füllen vor allem auch bislang existierende Lücken in MusikerInnenlebensläufen sowie zu bislang unbekannt gebliebenen Auftrittsorten. Untersucht wird auch das enge Netz zwischen Aufführung, Druck und weiterer Verbreitung von Kompositionen. Auch noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts hat sich an der Verbreitung von musikalischen Nachrichten kaum etwas geändert.

In den gehobeneren Gasthäusern mischte sich das Publikum – für Bürgertum und die patrizische Oberschicht waren sie beliebte Treffpunkte abseits des Hoflebens.<sup>3</sup>

Zu politischen, sozialen und literarischen Frauennetzwerken im Wiener Raum existieren einige Publikationen, nur wenige thematisieren bislang jedoch Netzwerke von Musikerinnen. Die in der Musikwissenschaft als Standard geltenden MGG-Artikel, z. B. zum Wiener Musikleben, befassen sich nahezu ausschließlich mit Lebensläufen und Musikvereinigungen von Männern; Musikvereinigungen von Frauen, die es sehr wohl gab (Club der Wiener Musikerinnen, Wiener Damen-Chorverein etc.), wurden in diesen Artikeln ausgeblendet.<sup>4</sup> Einige AutorInnen befassen sich mit Wiener Frauengeschichte, es existiert aber noch kein umfassender Überblick.

Sängerinnen, Musikerinnen und Komponistinnen waren beliebte Attraktionen und gesuchte Akteurinnen (z. B. Clara Wieck auf Tournee, Leopoldine Blahetka u. a.). Waren zunächst Netzwerke wie die literarischen und musikalischen Salons (z. B. von Pauline von Metternich, Henriette von Pereira-Arnstein) für das gehobene Bürgertum und den Adel wichtig, wurde durch kriegsbedingte soziale Veränderungen und damit verbundene große Not strukturiertes Organisieren auch im Bürgertum auf breiterer Ebene nötig, was mitunter die Gründung von Vereinen unterschiedlichster Art zur Folge hatte. Soziale Missstände führten insbesondere im Musikleben zur Gründung von geschlechtergetrennten Vereinigungen. Der Musikpädagogische Verein der Musiklehrerinnen (später Club der Wiener Musikerinnen) schuf die Grundlage für die heutige Künstlersozialkasse.

Eine Vernetzung unter den Mitgliedern möchte ich anhand der Komponistinnen Vilma Weber von Webenau (1875–1953) und Mathilde Kralik von Meyrswalden (1857–1944) darstellen, die sich nicht nur als Vereinskolleginnen begegneten, sondern auch in privat-intimem Rahmen und vermutlich in Zirkeln der lesbischen Subkultur, die sowohl in hohen Kreisen als auch in bürgerlichem Milieu zu finden sind. Die mögliche Verbindung dieser beiden Ebenen könnte im vorliegenden Fall zur Vermischung mit einer dritten geführt haben: mit den Damen(blas)kapellen<sup>5</sup>, die in Wien vor allem im Prater heimisch waren und auch in Lokalisationen mit lesbischem Publikum gespielt haben. Hier handelt es sich um sehr unterschiedliche, aber darum auch sehr vielfältige

---

3 Besonders die Collegia musica, die in den Reichsstädten entstanden und sowohl in Zunfthäusern als auch Gaststätten verankert waren, sind in diesem Zusammenhang interessant. Von einigen haben sich Protokolle erhalten, die Aufführungspraxis und auch Struktur dieser Musikgilden aufzeigen. Frauen wurden als offizielle Mitglieder zwar nicht akzeptiert, waren als Vortragende aber gern gesehene Gäste, was aufzeigt, dass auch ihnen das gängige Konzertrepertoire selbstverständlich bekannt war und sich auch die Frauen (in privatem Rahmen) getroffen haben könnten, um untereinander zu musizieren, wenn die Männer in ihrem eigenen Zirkel waren. Siehe Stadtarchiv Memmingen (Hrsg.), *Das Collegium musicum der Reichsstadt Memmingen. Edition der Protokolle 1775–1821*, übertragen von Nadine Sach, bearb. und eingeführt von Johannes Hoyer, Memmingen 2009. Die Jahre 1731–1774 sind derzeit in Bearbeitung der Autorin.

4 Siehe Hartmut Krones [u. a.], Art. „Wien“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil Bd. 9, Kassel [u. a.] 1998, Sp. 2003–2034, hier besonders Sp. 2012.

5 Zum Phänomen der Damenkapellen siehe Dorothea Kaufmann, „...routinierte Trommlerin gesucht“. *Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit* (= Schriften zur Populärmusikforschung 3), Karben 1997.

Arten von Netzwerken und Kommunikation. Einzelne Aspekte können daher nur kurz angerissen werden.

## Vereine und Salons

Frühe Frauenvereine mit karitativ-sozialem Hintergrund stammen bereits aus den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Sie waren z. B. im Zuge von Vertreibungen der GriechInnen aus Konstantinopel in München und Wien gegründet worden (sog. Griechische Revolution 1821–1829).<sup>6</sup> Der erste politisch-demokratische Frauenverein Wiens wurde am 28. Aug. 1848 im Salon des Volksgartens gegründet; Präsidentin des Vereins war Karoline von Perin (1808–1888). Ausschlaggebend für die Gründung dieses Wiener Demokratischen Frauenvereins war die kurz zuvor von der Regierung bekanntgegebene Lohnreduktion, von der vor allem Arbeiterinnen betroffen waren und die zu einer Schlacht im Prater mit mehreren Toten und zahlreichen Verletzten geführt hatte.<sup>7</sup> Das Aufzeigen sozialer Missstände führte zu zahlreichen weiteren Vereinsgründungen (Leopoldstädter Frauen-Wohltätigkeitsverein, gegründet 1852, diverse Arbeitsschulen für Mädchen, Arbeiterinnen-Bildungsverein, 1890, etc.).

Wien war auch eines der europäischen Zentren der Salonkultur – viele der in solchen Vereinen agierenden Frauen waren Salonnières oder wirkten in diesen für die europäische Kulturgeschichte höchst bedeutenden Netzwerken.<sup>8</sup> Salons befanden sich zu meist in Privatwohnungen, die über Bibliotheken, natur- und kunstwissenschaftliche Sammlungen wie auch Musikinstrumente verfügten, mittels derer man sich gemeinsam über die unterschiedlichsten Interessengebiete austauschen konnte – wohl auch über herrschende Zensur hinweg. Für Frauen waren diese Salons zudem eine Art Pendant zu Zusammenschlüssen von Männern z. B. zu freimaurerischen Vereinigungen.<sup>9</sup> Zu den musikalischen Salons, die von Frauen geführt waren, zählten im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts der Zirkel der blinden Pianistin, Komponistin und Musikpädagogin Maria Theresia Paradis<sup>10</sup> (1759–1824) sowie der KünstlerInnenkreis der aus Augsburg

---

6 Auflistungen der Mitglieder in den von der Autorin im Rahmen ihrer Dissertation untersuchten historischen Zeitungen zeigen Namen von Frauen der obersten Gesellschaftsschicht, welche Gelder für mittellose GriechInnen sammelten, die fliehen konnten, und für Frauen, deren Männer ermordet worden waren. Gesammelt wurden auch Verbandsmaterial, Nahrungsmittel sowie Kleidung. In diesen Zeitungen wird auch über Massenvergewaltigungen und Versklavungen griechischer Frauen und Mädchen berichtet.

7 Sylvia Hahn, Art. „Frauenbewegung“, in: *Historisches Lexikon Wien*, hrsg. von Felix Czeike, 6 Bde., Bd. 2, Wien 2004, S. 379–381, hier S. 379f.

8 Siehe Helga Peham, *Die Salonnières und die Salons in Wien. 200 Jahre Geschichte einer besonderen Institution*, Wien 2013. Allerdings sind darin musikalische Salons wie die von Maria Theresia Paradis (1759–1824) oder Nannette Streicher (1769–1833) nicht aufgeführt.

9 Sophie Albrecht (1757–1840), Frau des Hamburger Theaterdirektors Johann Friedrich Ernst Albrecht (1752–1815), hatte bereits um 1785 den Ausschluss von Frauen aus (männlichen) Logen als Ungerechtigkeit bezeichnet und wurde 1796 zur Meisterin einer eigenen Hamburger Frauenloge gewählt. Siehe Carl Bröcker, *Geschichte der St. Johannis-Loge Carl zum Felsen in Altona. 22. März 1796 bis 22. März 1896. Im Auftrage der Loge bearbeitet. (Nur für Brüder Freimaurer.)*, Berlin 1897, S. 22.

10 Siehe Marion Fürst, Art. „Paradis, Theresia“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/paradis-theresia>, Zugriff

stammenden Klavierbauerin, Pianistin, Sängerin und Komponistin Nannette Streicher (geb. Stein, 1769–1833)<sup>11</sup>, die in ihren Räumlichkeiten einen eigenen Konzertsaal unterhielt und z. B. Ludwig van Beethoven und Carl Maria von Weber maßgeblich förderte.

## Musikalische Vereinigungen

Seit 1771 bestand in Wien die von Florian Leopold Gaßmann (1729–1773) gegründete, aus Berufsmusikern zusammengesetzte Tonkünstler-Sozietät, die seit 1815 regelmäßige Gesellschaftskonzerte veranstaltete. 1812 gründete sich die Gesellschaft der Musikfreunde, die 1817 ein eigenes Musikkonservatorium einrichtete, das 1909 in die k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst überging. 1833 kam der Künstlerverein hinzu, 1842 wurden die Philharmonischen Konzerte ins Leben gerufen. Bedeutendste Konzerthalle wurde der 1870 erbaute Große Saal des Musikvereins, der später auch für die Kreise um Arnold Schönberg und die Neue Wiener Schule bedeutsam war.<sup>12</sup> Um 1900 gründeten sich zahlreiche Frauenchöre wie der Wiener Damen-Chorverein (der von Karl Pflieger geleitet wurde).

Ein Studium am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien war zwar für begabte Frauen möglich<sup>13</sup>, allerdings galt das – mit Blick auf den Schicklichkeitsdiskurs – nicht für alle Studiengänge: „*Violoncell, Contrabaß, Blasinstrumente und in den Vorbildungsclassen [...] Violine*“ waren den Studenten vorbehalten. Frauen blieb die Möglichkeit der Ausbildung zur Pianistin, Sängerin und Violinistin in der Ausbildungsschule. Studentinnen, die „*in die Ausbildungsschule für Violine*“ aufgenommen wurden, waren allerdings „*von den Orchester-Uebungen ausgeschlossen*“<sup>14</sup>. Dabei wurde der Unterricht nahezu ausschließlich von männlichem Lehrperso-

---

am 10. Juni 2015. Maria Theresia Paradis war zudem brieflich eng vernetzt mit der schwäbischen Schriftstellerin Sophie von La Roche (1730–1807, Gründerin der ersten deutschsprachigen feministischen Zeitschrift „Pomona“); während Maria Theresia Paradis’ Europatournee (1783–1786) wurde die Schriftstellerin gleich mehrmals aufgesucht, die im Zentrum der Reise zu stehen scheint. Eine komplette Untersuchung ihres Briefwechsels steht noch aus.

11 Siehe Uta Goebel-Streicher, Art. „*Streicher, Nannette*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/streicher-nanette>, Zugriff am 10. Juni 2015.

12 Siehe Krones [u. a.], Art. „*Wien*“, 1998, Sp. 2012.

13 Z. B. für die Pianistin Marie Baumayer (1851–1931), die u. a. bei Clara Schumann ausgebildet worden war. Siehe Krasny, *Stadt und Frauen*, 2008, S. 152; siehe auch Annkatrin Babbe, Art. „*Baumayer, Marie*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/baumayer-marie>, Zugriff am 7. Juni 2015. Wie viele Frauen aber in dieser Akademie und vor allem von wem ausgebildet wurden, wurde bislang nicht untersucht. Einige vereinzelte Anmerkungen und Auflistungen bei Hauer, *Der Club der Wiener Musikerinnen*, 2003.

14 Aus der „Schulordnung“ des Konservatoriums, zit. nach Hauer, *Der Club der Wiener Musikerinnen*, 2003, S. 15. Hauer weist zudem an mehreren Stellen darauf hin, dass ein Zusammenschluss der Frauen in einem eigenen Verein keinesfalls mit feministischen Bestrebungen zu tun habe: „*Der feministische Hang zur ‚Männerfeindlichkeit‘ ist der Vereinigung zu keiner Zeit seines Bestehens eigen. Diesen Grundsatz hat sich der Verein bis heute bewahrt, in ein feministisches Ghetto haben sich seine Mitglieder nie begeben, das Miteinander steht immer im Vordergrund*“ (S. 7 u. 31). Zur Ausbildung von Violinistinnen am Wiener Konservatorium sowie zur Diskussion um die Berufstätigkeit in

nal erteilt. Meist studierten ‚höhere Töchter‘ aus Adels- und Bürgerfamilien; zwar gab es am Konservatorium einige Freistellen für Frauen aus der ‚niederen‘ Bevölkerungsschicht, die sich das Schul- bzw. Studiengeld nicht leisten konnten, es gab allerdings sonst keinerlei soziale Absicherungen. Dass dennoch Frauen auch für sie ‚unschickliche‘ Instrumente spielen konnten, war dem Privatunterricht gedankt.<sup>15</sup> In Wien waren Frauen in Kompositionsklassen zugelassen – Mathilde Kralik von Meyrswalden etwa studierte zusammen mit Gustav Mahler (1860–1911), der auch zu ihrem Freundeskreis zählte, am dortigen Konservatorium (siehe den Abschnitt Schönbergs Schülerinnen, S. 139). Nach Beendigung des Studiums blieb vielen Frauen schon aus finanziellen Gründen nichts anderes übrig, als sich als Musikpädagoginnen zu verdingen – Instrumentalistinnen waren, abgesehen von wenigen Ausnahmen, in den Orchestern noch nicht zugelassen und eine Solokarriere war für sie mit vielen Schwierigkeiten verbunden – oder reich zu heiraten. Vorschriften verhinderten zudem, dass Pädagoginnen ihren Beruf ausüben *und* gleichzeitig verheiratet sein durften. Viele schlugen sich – ihre Freiheit genießend – mehr schlecht als recht durch. Sobald die ‚freien‘ Pädagoginnen und Musikerinnen aber krank wurden oder aus anderen Gründen keine SchülerInnen aufnehmen konnten, gerieten sie in die Armut- und Abseitsfalle. Solche Fälle veranlassten Rosa Lutz (1867–1928) und andere Studentinnen und Kolleginnen aktiv zu werden.

#### *Gründung des musikpädagogischen Vereins der Musiklehrerinnen: Club der Wiener Musikerinnen*

Rosa Lutz wuchs in Innsbruck auf. Ihr Vater arbeitete dort als Gesanglehrer, Dirigent und Komponist. Ein Onkel, der in Wien als Musiker arbeitete, sollte der begabten Rosa dabei helfen, in Wien als Musikstudentin eingeschrieben zu werden. Sie bestand – offenbar mühelos – die Aufnahmeprüfungen und später auch die Zwischenprüfungen und wurde aufgrund ihres Talents vom Schulgeld befreit. Neben dem Unterricht in ihrem Hauptfach Klavier besuchte sie auch Seminare zu „*Kammermusik*“ und „*Orchesterübungen*“<sup>16</sup> bei Johann Faistenberger (Paukist des Hofopernorchesters). Mit dem Tod des Vaters 1885 brach für Rosa Lutz die finanzielle Unterstützung durch ihre Familie weg. Am eigenen Leib erlebte sie, was es heißt, in Not zu geraten.

In dieser Zeit kam sie auf die Idee, eine Vereinigung zu gründen, die helfen sollte, in Not geratene Musikerinnen finanziell zu stützen.<sup>17</sup> Mitstreiterinnen fand sie in Olga von Hueber (1869–1956) und Marie von Grünzweig (1874–1941). Einfach war die Vereinsgründung nicht, denn Konservatoriumsmitglieder durften laut Satzung nicht in Vereinen agieren. Die drei Frauen erreichten aber, dass zur Ermöglichung ihres Ver-

---

Orchestern siehe den Beitrag von Volker Timmermann in diesem Band („*Eduard Hanslick und die Wiener Geigerinnen des späten 19. Jahrhunderts*“, S. 113–129).

15 Siehe Judith Tick [u. a.], „*Women in music*“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie u. John Tyrell, 29 Bde., Bd. 27, London<sup>2</sup> [u. a.] 2001, S. 519–542, hier S. 528.

16 Hauer, *Der Club der Wiener Musikerinnen*, 2003, S. 16.

17 Im 18. Jh. fanden zu diesem Zweck ein- bis zweimal im Jahr z. B. in Wien und auch Augsburg Benefizkonzerte für erkrankte Musiker oder für Witwen verstorbener Musiker statt, eine feste Organisation scheint es aber nicht gegeben zu haben. Siehe Wosnitzka, *Die ‚Goldene Traube‘*, Dissertation, i. V.

eins die Statuten des Konservatoriums geändert wurden. Am 1. März 1888 war der Verein eingetragen als Musikpädagogischer Verein der Musiklehrerinnen, der zum Ziel hatte, die Mitglieder mit eigenen Vorträgen zu theoretischer und praktischer Musikpädagogik, durch „*Ausarbeitungen von Fachurtheilen über Fragen und Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik überhaupt*“<sup>18</sup>, über Veröffentlichungen und die Gründung einer Bibliothek fortzubilden. Nach und nach wurden neue Mitglieder gewonnen, etwa bei Konzertveranstaltungen und Vorträgen. Die Vereinsaktivitäten wurden in diversen Musikzeitschriften besprochen – sowohl wohlwollend als auch ablehnend. 1896 zog sich Rosa Lutz aus dem Vereinsleben zurück. Frühe Mitglieder waren u. a. Anna Kuk, Marie Baumayer, Valerie Rainer und Anna Fried. Ein Unterstützungsfonds wurde 1893 bewilligt, womit der Verein, wie von den Mitgliedern gewünscht, auch eine sozialgesellschaftlich-gewerkschaftliche Rolle spielte.<sup>19</sup>

In den 1890er Jahren wurde auch das Lehrangebot des Vereins ausgeweitet, die Pianistinnen waren aber stets am zahlreichsten vertreten. Die Pianistin Susanne Rée-Pilz (1862–1937)<sup>20</sup> dürfte eine der ersten Frauen des Vereins gewesen sein, die eigene Kompositionen vortrug<sup>21</sup>, wobei die Pressereaktionen, wie oft bei Kompositionen von Frauen in dieser Zeit, auch bei ihr negativ lauteten. Der Klang der Zeit in Wien stellte Johannes Brahms in den Mittelpunkt, zahlreiche Mitglieder des Musiklehrerinnenvereins standen auch in direktem Kontakt mit diesem Komponisten, so z. B. Henriette Hemala (1873–1959) sowie Anna von Baumgarten, die als Violinistin vor allem Brahms interpretierte. Henriette Hemala wurde durch Viktor von Miller zu Aichholz (1845–1910) entscheidend gefördert; dieser zählte zu Brahms’ engsten Freunden. An der Beerdigung von Johannes Brahms 1897 nahm der Musiklehrerinnenverein an der Spitze des Trauerzuges teil. Ein Jahr später wurde von Vereinsmitgliedern ein Damen-Actions-Comité gegründet, das sich neben dem regulären Denkmalskomitee ebenfalls für das Brahms-Denkmal stark machte. 1900 veranstaltete der Wiener Tonkünstler-Verein eine Brahms-Denkmal-Benefizfeier mit Rosa Papier-Paumgartner, Marie Soldat-Röger und Josefine (von) Statzer<sup>22</sup>, die Mitglieder des Musiklehrerinnenvereins waren. 1908 wurde das Brahms-Denkmal, das sich bis heute im Resselpark vor der Karlskirche befindet, eingeweiht.<sup>23</sup>

Wie viele Mitglieder der Musiklehrerinnenverein in diesen Jahren hatte, wird aus der Literatur nicht ersichtlich. Frauen traten um 1900 dem Verein hauptsächlich bei, „weil

---

18 Siehe Hauer, *Der Club der Wiener Musikerinnen*, 2003, S. 31.

19 Siehe ebd., S. 54.

20 Siehe Freia Hoffmann, Art. „*Pilz, Susanne, verh. Rée*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/pilz-susanne>, Zugriff am 7. Juni 2015.

21 Siehe Hauer, *Der Club der Wiener Musikerinnen*, 2003, S. 57.

22 Josefine (von) Statzer arbeitete vor allem als Solistin und wurde von Gustav Mahler zu bedeutenden Musikveranstaltungen z. B. nach Ljubljana gerufen. Siehe Primož Kuret, „*Wien und Slowenien – gegenseitige Bereicherungen*“, in: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, hrsg. von Julia Bungardt [u. a.], Wien 2009, S. 277–293, hier S. 288.

23 Siehe Hauer, *Der Club der Wiener Musikerinnen*, 2003, S. 81f.

„sie sich eine soziale und gesellschaftliche Besserstellung erhofften“<sup>24</sup>. Die Ursache der Sorgen der Frauen waren

„die schlechte Entlohnung, bedingt durch die große Konkurrenz vergleichsmäßig vorgebildeter Lehrkräfte, wobei die bestqualifizierten unter der Wucht des Angebotes schlechtqualifizierter ihre Anforderungen herabsetzen müssen; das kurze Arbeitsjahr, welches häufig nur von Oktober bis Mai zählt, so daß die Erwerbslosigkeit durchschnittlich vier bis fünf Monate dauert und die Privatlehrerin nötigt, den Lebensunterhalt eines Jahres in sieben bis acht Monaten zu erwerben; die Unsicherheit des Einkommens durch häufiges Absagen und Nichtbezahlen abgesagter Stunden, durch Entlassung ohne Kündigungsfrist und durch die Unmöglichkeit, schnellen Ersatz für diesen Ausfall zu finden; das Fehlen jeder gesetzlichen Regelung dieser Verhältnisse und der Mangel jeder sozialen Fürsorge“<sup>25</sup>.

Jahresbeiträge wurden festgelegt, ein Krankenunterstützungsfonds sowie ein Pensionsfonds und später ein Ferialfonds (Urlaubsgeldfonds) angelegt – Einrichtungen, die zum Teil erstmals von Frauen ausgingen und die dann von den ausübenden Kollegen stark begrüßt und übernommen wurden. „Durch diese fortgesetzten sozialen Bemühungen findet der Verein immer stärkere Beachtung in Fachkreisen“<sup>26</sup>. Marie von Grünzweig, die mittlerweile Präsidentin des Vereins war, wollte aber nicht nur die Not mildern, sondern fragte sich, was man tun konnte, um diese finanziellen Notlagen erst gar nicht entstehen zu lassen. Auf einer Versammlung von Musiklehrerinnen am 22. Juni 1902 mit mehr als 200 Teilnehmerinnen, auch aus Mähren und Schlesien, verabschiedete der Verein neue Bestimmungen für die Öffentlichkeit und führte erstmals feste Unterrichtsverträge auf der Basis von Monatshonoraren ein. Nahezu parallel zu dieser Entwicklung wurde in Wien der Bund Österreichischer Frauenvereine (BÖFV) gegründet, in den sich auch der Musiklehrerinnenverein einreichte. Bereits 1899 hatten der Internationale Frauenrat und der International Council of Women (ICW) mit österreichischen Frauenverbänden Kontakt aufgenommen.<sup>27</sup> Der 8. März 1870 nimmt einen weiteren Meilenstein in der österreichischen Frauenbewegung mit dem Auftreten von Marianne Hainisch (1839–1936) ein, die als erste Frau in Österreich in einer öffentlichen Veranstaltung eine offizielle Rede hielt. Sie forderte u. a. Mädchengymnasien und die Zulassung von Frauen zum Hochschulstudium.<sup>28</sup> Nachdem die Politik 1897/98 beschlossen hatte, steuerzahlenden selbstständigen Frauen das Landtags- wie auch Gemeindevahlrecht zu entziehen, organisierten einige Lehrerinnen eine Demonstration, mit der sie erreichten, dass Frauen bei politischen Beschlüssen mehr Beachtung fanden.<sup>29</sup> Marianne

---

24 Siehe ebd., S. 83.

25 Siehe ebd., S. 83f.

26 Siehe ebd., S. 89.

27 Siehe ebd., S. 96.

28 Siehe Demokratiezentrum Wien, <http://www.demokratiezentrum.org/themen/genderperspektiven/pionierinnen/pionierinnen-gallery.html?index=1395>, Zugriff am 7. Juni 2015.

29 Siehe Ariadne, *Allgemeiner Österreichischer Frauenverein*, [http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/fv\\_a-oef.htm](http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/fv_a-oef.htm), Zugriff am 6. Juni 2015. Ob bei der Demonstration auch Mitglieder des Vereins der Musiklehrerinnen mit dabei waren, bleibt herauszufinden.

Hainisch war 1899 bei der internationalen Frauenkonferenz in London dabei und konnte so über dort bestehende Netzwerke wertvolle Informationen sammeln und die Frauen in Wien darüber unterrichten. 1905 waren dem BÖFV 36 Mitgliedsvereine angeschlossen.

1894 bestand der Vorstand des Vereins der Wiener Musiklehrerinnen aus neun Mitgliedern, 1901 aus zwei Vizepräsidentinnen und 1913 aus sechzehn Personen: einer Präsidentin, zwei Vizepräsidentinnen, einer Kassierin, zwei Schriftführerinnen, einer Bibliothekarin, einer Ordnerin, drei Ausschuss- und fünf kooptierten Mitgliedern. Um 1910 interessierte sich auch der Staat für das Finanz- und Unterstützungssystem, das der Verein entwickelt hatte. Er stellte den Verein dann allerdings vor die Entscheidung, in einer „*künftigen großen, allgemeinen Organisation möglichst einflussreich mitzuarbeiten, oder als kleinere Einzelgruppe rasch an Bedeutung zu verlieren*“<sup>30</sup>. Der Verein ‚entschied‘ sich für Ersteres und trat dem 1911 neu gegründeten Österreichischen musikpädagogischen Verband bei, der die Statuten des Musiklehrerinnenvereins nahezu deckungsgleich übernommen hatte. Zahlreiche Redner sprachen auf Vortragsabenden des Musiklehrerinnenvereins wie Dr. Egon Wellesz (1885–1974), der u. a. bei Arnold Schönberg studiert hatte. Teilweise sprachen so viele Redner aus anderen musikalischen Kreisen, dass die eigenen Vereinsmitglieder zu kurz kamen. Interessanterweise wird in der Literatur nicht erläutert, ob die Frauen des Musiklehrerinnenvereins auch auf Veranstaltungen ihrer männlichen Kollegen redeten oder externe Lehrvorträge hielten.

Die Jahre 1914 bis 1918 bedeuteten auch für den Musiklehrerinnenverein Einschnitte. 1928 wurde das 40-jährige Vereinsjubiläum begangen.<sup>31</sup> 1929 fand in Wien eine Tagung des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins (damals über 40.000 Mitglieder) statt, die von 3.000 Teilnehmerinnen besucht wurde. Man vernetzte sich in den Tuchlauben 11 im Zentrum der Stadt, in den Räumlichkeiten des Ersten Wiener Frauenklubs, der 1903 zum Neuen Frauenklub wurde.<sup>32</sup> 1934 stand der Verein der Musiklehrerinnen vor einer umfassenden Wandlung: Die soziale Komponente des Vereins war von anderen Organisationen übernommen worden, der Schwerpunkt der Förderung von musikpädagogischen Interessen war nicht mehr gegeben. Eine Änderung war deshalb erforderlich geworden bis hin zur Umbenennung in Club der Wiener Musikerin-

---

30 Hauer, *Der Club der Wiener Musikerinnen*, 2003, S. 107.

31 Die ‚Roaring Twenties‘ werden bei Hauer ausgeklammert.

32 Zu diesem Klub siehe das Ariadne-Projekt *Frauen in Bewegung: 1848–1938*, Österreichische Nationalbibliothek, [http://www.fraueninbewegung.onb.ac.at/Pages/OrganisationenDetail.aspx?p\\_iOrganisationID=12364991](http://www.fraueninbewegung.onb.ac.at/Pages/OrganisationenDetail.aspx?p_iOrganisationID=12364991), Zugriff am 7. Juni 2015. Dieser Klub hatte ein breites Angebot für seine Mitglieder: eine Bibliothek, Zeitschriftenabonnements, ein Lesezimmer, kulturelle Veranstaltungen, Vorträge und einen Mittagstisch. Dieser Ort ermöglichte Aktivistinnen der Frauenbewegung unter Studentinnen, bürgerlichen und an Frauenbelangen interessierten Frauen für ihre Ziele zu werben. In den Tuchlauben 11 (‚Kleeblatthaus‘) erinnert heute nichts mehr daran, dass in diesen Räumlichkeiten auch etliche Mitglieder des Musiklehrerinnenvereins Zimmer hatten, in denen sie unterrichteten. Die Tuchlauben bildeten eine Art ‚Herz‘ beider Vereinigungen. In der Literatur zur Geschichte der Tuchlauben werden sowohl Klub als auch Verein nicht erwähnt.

nen.<sup>33</sup> Mit dem Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutsche Reich wurde der Club aufgelöst und in die Reichsmusikkammer eingegliedert. Am 24. Dez. 1947 wurde er von ehemaligen Mitgliedern wiedergegründet und besteht bis heute.<sup>34</sup>

### Schönbergs Schülerinnen

Arnold Schönbergs Wirken ist umfangreich erforscht worden. Auch die Unterrichtstätigkeit einiger seiner männlichen Schüler wurde bereits untersucht. Zu seinen Schülerinnen – wie Vilma Weber von Webenau – wurde hingegen noch nicht annähernd viel geforscht. Wer wen wann und wo unterrichtete, ist bisher kaum, oder nur sehr fokussiert auf diesen (männlichen) Kreis bezogen, bekannt. Dadurch bleibt über musikalische Beziehungen, die in privatem Rahmen existierten, noch vieles im Dunkeln. Auch die heute kaum bekannten AbsolventInnen des Konservatoriums unterrichteten teils bereits in ihren Studientagen: Wie waren deren Schülerinnen und Schüler miteinander vernetzt? Wie organisierte man sich abseits des Konservatoriums?

Die Wiener Kaffeehäuser waren bedeutende Treffpunkte von Kunst und Kultur, für so manchen Künstler war ein Kaffeehaus das zweite (wenn nicht gar erste) Wohnzimmer. Für Frauen gehobener Kreise wären ab 1856 Kaffeehausbesuche<sup>35</sup> zwar möglich gewesen, sie waren aber noch lange nicht schicklich. Den Gaststätten hing ein teils zwielichtiger Ruf an, da sich hier, ebenso wie in Bierlokalen, Prostituierte auf die Suche nach Kundschaft begaben. Dem Vorwurf der Unschicklichkeit enthoben war in diesem Umfeld allein die Sitzkassierin, die in einem zumeist abgesperrten Bereich saß und kassierte – auch, um sich vom frei zugänglichen Bereich abzugrenzen, in dem sich die Prostituierten gegebenenfalls bewegen konnten. Der Ruch hing den Kaffeehäusern auch noch weit über die Aufhebung des Frauenverbots hinaus an – durch den Besuch eines Kaffeehauses wollten ‚ehrbare‘ Frauen sicherlich nicht in den Ruf einer Hure kommen.<sup>36</sup> Durch diese Umstände gründeten sich die privaten ‚Damenkränzchen‘.

Schönberg war einer der bedeutendsten Musikpädagogen Wiens. Er war in Wien in einer einfachen Handwerksfamilie aufgewachsen und musste nach dem Tod seines Vaters 1889 die Familie ernähren. Zu dieser Zeit hatte er bereits einige Märsche und Polkas geschrieben. Ab 1895 beschloss er, sich der Musik beruflich zu widmen und über-

---

33 1934 hatte der Verein der Wiener Musiklehrerinnen bzw. Club der Wiener Musikerinnen etwa 108 Mitglieder. Siehe Hauer, *Der Club der Wiener Musikerinnen*, 2003, S. 181.

34 Wie die einzelnen Mitglieder das Dritte Reich bzw. den Zweiten Weltkrieg überlebten, ist noch zu erforschen und wurde bei Hauer nicht angesprochen.

35 Siehe *Geschichte des Wiener Kaffeehauses*, <https://www.wien.gv.at/freizeit/essen/kaffeehaus/geschichte.html>, Zugriff am 7. Juni 2015.

36 „‚Bierhäuselmenschen‘ oder ‚Spittelbergnimpfen‘ nannten die Wiener die leichten Mädchen aus der Vorstadt. ‚Spannen Sie nur ein großes Tuch über Wien und seine Vorstadt, dann haben Sie gleich ohne Mühe – ein privilegiertes Hurenhaus‘, soll Josef II. auf den Vorschlag eines Ministers gesagt haben, konzessionierte Bordelle einrichten zu lassen. Um 1820 gab es in Wien schätzungsweise 20.000 Freudenmädchen, eine hohe Zahl bezogen auf die Einwohnerzahl“, Werner Sabitzer, „Geschichte der Prostitution in Wien. Von ‚unzüchtigen Weibspersonen‘“, in: *Öffentliche Sicherheit. Das Magazin des Innenministeriums* 11–12 (2000), NP, [http://www.bmi.gv.at/cms/BMI\\_OeffentlicheSicherheit/2000/11\\_12/Artikel\\_12.aspx](http://www.bmi.gv.at/cms/BMI_OeffentlicheSicherheit/2000/11_12/Artikel_12.aspx), Zugriff am 11. Juni 2015.

nahm mehrere Chöre in Wien und Umgebung. Über freundschaftliche Vermittlungen nahm er Ende 1901 eine Stellung in Berlin am Bunten Theater („Überbrettli“) an. Um 1903 zog es ihn aber wieder nach Wien, er begegnete Gustav Mahler und gründete mit diesem und Alexander Zemlinsky die Vereinigung schaffender Tonkünstler. 1905 stand Schönberg zum ersten Mal auch als Dirigent auf der Bühne.<sup>37</sup> Bereits vorher hatte er seine Unterrichtstätigkeit aufgenommen. Vilma Weber von Webenau<sup>38</sup> ist nach derzeitigem Forschungsstand die erste von Arnold Schönbergs PrivatschülerInnen ab 1898/99.<sup>39</sup> Deren Großmutter Julie von Webenau (1813–1887) war selbst Pianistin und Komponistin, die wiederum von Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791–1844) ausgebildet worden war.

Auf Vilma von Webenau sowie auf die Komponistin Mathilde Kralik von Meyrswalden möchte ich näher eingehen, weil sie nicht nur in der Geschichte des Musiklehrerinnenvereins als ‚Leuchttürme‘ beschrieben werden, sondern weil sie auch eine spezielle Freundschaft verband, die auf eine weitere Ebene der Musikerinnen- und Frauenvernetzung hinweist: auf den lesbischen (Musikerinnen-)Zirkel. Umfassendere Biographien zu einzelnen Mitgliedern des Musiklehrerinnenvereins existieren bis auf eine neuere gedruckte zu Mathilde Kralik von Meyrswalden<sup>40</sup> nur auf den Seiten des Sophie Drinker Instituts bzw. bei MUGI – Musik und Gender im Internet (HfMT Hamburg). Wann genau Mathilde Kralik von Meyrswalden dem Musiklehrerinnenverein beitrug, ist nicht näher angegeben. Vilma von Webenau scheint relativ früh dabei gewesen zu sein, es wurden jedoch zum genauen Beitrittsdatum keine näheren Angaben gemacht.<sup>41</sup>

---

37 Siehe Christian Martin Schmidt, Art. „Arnold Schönberg“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Personenteil Bd. 14, Kassel [u. a.] 2005, Sp. 1580–1646, hier Sp. 1582ff.

38 Sie selbst schrieb sie in ihren Kompositionen nur „Vilma von Webenau“ oder „Vilma Webenau“.

39 Siehe Arnold Schönberg Center Wien, <http://www.schoenberg.at/index.php/de/component/content/article?id=162>, Zugriff am 26. Aug. 2015; siehe auch Schmidt, „Arnold Schönberg“, 2005, Sp. 1582.

40 Rochus Kralik von Meyrswalden, *Ein Kuss von Franz Liszt – Mathilde Kralik von Meyrswalden*, Hamburg 2009.

41 Vilma von Webenaus Werke wurden wissenschaftlich zum Teil von Elisabeth Kappel vorgestellt (siehe [https://www.kug.ac.at/fileadmin/media/dschule\\_w/Dokumente/doktoratsprojekte\\_w/Kappel\\_Abstract\\_Pr%C3%A4sentation\\_2.pdf](https://www.kug.ac.at/fileadmin/media/dschule_w/Dokumente/doktoratsprojekte_w/Kappel_Abstract_Pr%C3%A4sentation_2.pdf), Zugriff am 19. Aug. 2015), Kompositionen von ihr sind bislang noch nicht in Neuauflage erschienen (ihr Werk *Die Prinzessin*, Zwischenspiel in einem Aufzug, 1918, erschien als Klavierauszug im Verlag Aurora, Dresden-Weinböhla, siehe Hauer, *Der Club der Wiener Musikerinnen*, 2003, S. 119). Recherchen zu Vilma von Webenaus Lebens- und Arbeitsumfeld anlässlich einer Aufführung mehrerer ihrer Werke durch musica femina münchen e.V. als wohl deutsche Erstaufführungen (3. Dez. 2014, Münchner Stadtmuseum) mit offiziellen schriftlichen Anfragen an den Club seitens der Autorin (auch als Mitvorstandsfrau von mfm) blieben unbeantwortet, ebenso Anrufe. Eine eigene Internetseite des Clubs existiert nicht. Anfragen an das Schönberg Center Wien blieben ebenfalls unbeantwortet, weitere Anfragen an andere Forschungsstätten stehen noch aus. Möglicherweise leben in Wien noch Mitglieder des Clubs der Wiener Musikerinnen, die Vilma von Webenau persönlich gekannt haben und über ihr Wirken, ihr persönliches Wesen und zu weiterem Nachlass Auskunft erteilen könnten.

## Vilma Weber von Webenau

Viel lässt sich über Vilma Weber von Webenau in diesem Anfangsstadium der Forschung der Autorin noch nicht erzählen: Sie wurde in Konstantinopel geboren, wo ihr Vater Arthur u. a. als k. u. k. Botschaftsrat eingesetzt war; später lebte ein Familienteil in Graz, ein anderer – Vilma von Webenaus Familie – in Wien. Dort wurde Vilma von Webenau von Cäcilie Frank<sup>42</sup> (1851–1936?) ausgebildet und gab in ihrer Schülerinzenzeit einige Konzerte<sup>43</sup>. Von 1898/99 bis 1902 war Vilma von Webenau Schönbergs Privatschülerin in den Fächern Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition.<sup>44</sup> Als der Lehrer 1900 nach Berlin übersiedelte, fragte er seine Schülerin, ob sie mitkommen wolle – Vilma von Webenau sagte zu.<sup>45</sup> Und sie zog weiter mit, als Schönberg nach Wien zurückging. Im Jahr 1900 war Vilma von Webenau nachweislich in London aktiv.<sup>46</sup> Mit Ende ihrer Studien bei Schönberg unterrichtete sie seit 1909 in München und

---

42 Cäcilie Frank (auch Cäcilia/Caecilie/Caecilia) taucht in verschiedenen Wiener Zeitungen auf als „*sehr beliebte Clavier-Meisterin*“ (Wiener Salonblatt 22. Apr. 1899, S. 5). Sie war wohl verheiratet mit dem Zahnarzt Dr. Johann Frank, der 1905 verstorben sein dürfte. Seit ihrer Witwenzeit lebte und unterrichtete sie bis 1924 in der Bräunerstraße 11A (1. Bezirk). Zwischen 1924 und 1936 lebte sie als „Privatiere“ im 16. Bezirk, Lerchenfelder Gürtel 3 (ab diesem Jahr erscheint sie in den Wiener Adressbüchern nicht mehr, vermutlich verstorben). In Konzertbesprechungen, v. a. zu Auftritten von ihren Schülerinnen, wird ihre Wohnung in der Bräunerstraße als ein wichtiger Treffpunkt der musikalischen Welt beschrieben. Sie unterrichtete v. a. junge Damen der Oberschicht, deren Namen in Ankündigungen von Klassenkonzerten in der Presse erschienen. Neben Vilma von Webenau waren dies auch Grete Hinterhofer (1899–1985), Magdalena und Helena von Kallay, Rosa Bettelheim geb. Lemberger (1882–1962), Irene und Henriette von Goldschmidt, Olga und Ida Lovy, Emma von Mery, Hedwig und Laura Pfeiffer, ein Fräulein Brillant sowie eine Baroness Nopcsa. Eine weitere Schülerin war die Pädagogin Angela Weschler geb. Engel (1896–1961), die sie am Neuen Konservatorium der Stadt Wien unterrichtet hatte. Siehe Christian Fastl, Art. „*Weschler, Angela*“, in: *Österreichisches Musiklexikon*, <http://www.musiklexikon.ac.at>, Zugriff am 24. Juni 2015. Cäcilie Frank wirkte u. a. als Klavierbegleiterin des legendären Hellmesberger Quartetts und als Pianistin mit Arnold Josef Rosé. Siehe u. a. Wiener Salonblatt 22. Apr. 1899, Deutsches Volksblatt 25. Okt. 1894, Wiener Zeitung 11. Febr. 1887, Wiener Salonblatt 13. Mai 1900, Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger: nebst Handels- u. Gewerbe-Adressbuch für d. k.k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien u. Umgebung [Wien] 1859–1942.

43 „*Am 5. d. M. fand hier ein sehr interessanter Vortragsabend der Schülerinnen der Frau Prof. Cäcilia Frank statt [...]. Auch Frl. Wilma von Webenau entzückte durch brillante Technik und geschmackvolle Vortragsweise*“, Wiener Salonblatt 13. Mai 1900.

44 Siehe Schönberg Center Wien, <http://www.schoenberg.at/index.php/de/100-standard/450-bio-leopoldgasse>, Zugriff am 7. Juni 2015.

45 Über ihre Zeit in Berlin existieren noch keine Forschungsergebnisse.

46 „*Wie uns aus London geschrieben wird, hat daselbst am 16. v. M. Frl. Wilma Weber von Webenau im Steinway Hall ein glänzendes Concert mit großem Erfolge gegeben. Frl. von Webenau ist eine Tochter des verstorbenen k. und k. Gesandten in Lissabon Arthur Weber von Webenau und seiner Gemahlin Wilhelmine, geb. Freiin von Geusau, hat ihre Studien bei Frau Dr. Caecilia Frank absolviert und sich aus Liebe zur Musik dem Concertfache gewidmet. Die Partner der jungen Künstlerin waren die Sängerin Miß Margaret Cooper und der Sänger Atherton Smith*“, Wiener Salonblatt 7. Jan. 1900. Auch in der „Times“ findet sich eine Besprechung dieses Konzerts: „*STEINWAY-HALL. The vocal and pianoforte recital given on Saturday afternoon was well attended, and in many ways successful. [...] The pianist, Mlle. Vilma de Webenau, is a Viennese lady whose style is at present very immature; she has a good tone, but all that makes a performance musically effective has yet to be acquired*“, The Times [London] 19. Dez. 1899. „*The following concerts and recitals have also been given during the month: [...] Miss Margaret Cooper and Mlle. Vilna [sic] de Webenau's vocal and pianoforte recital 16th. ult.*“, ebd. 1. Jan. 1900. Mit freundlichem Dank für den Hinweis an Volker Timmermann.

studierte dort bis 1912 Instrumentation bei Fritz Cortolezis (1878–1934), der in München als Hofkomponist und Chordirigent wirkte.<sup>47</sup>

Die folgenden zehn Jahre zwischen 1912 und 1922 in Vilma von Webenaus Leben konnten bislang nicht rekonstruiert werden. Sie selbst bezeichnete die Musikerin in dieser Zeit „*als sehr unbedeutende Komponistin und Musiklehrerin*“<sup>48</sup>. Der Kreis ihrer SchülerInnen ist bislang unbekannt.

1907 wurden Vilma von Webenaus Werke im Rahmen eines privaten Schönberg-SchülerInnen-Konzerts in Wien uraufgeführt, 1908 dann öffentlich im Großen Saal des Musikvereins. Der/Die RezensentIn dieses Konzerts hielt jedenfalls von Komponistinnen nicht viel. Im „Wiener Extrablatt“ ist zu lesen: „*Mit den beiden Damen [von Webenau und Irene Bien], von denen die eine Klavierstücke nach Paul Verlaine und die andere kein Thema, aber zwölf Variationen (von Berg) darüber verfertigte, weiß ich nichts Rechts damit anzufangen. Mehr als die höhere Handarbeit kommt in solchen Fällen nicht zustande*“<sup>49</sup>.

Weitere Kompositionsstudierende Schönbergs in Wien waren z. B. Karl Horwitz (1884–1925, privater Schönberg-Schüler 1904–1908), Erwin Stein (1885–1958, privater Schönberg-Schüler 1906–1910) sowie Heinrich Jalowetz (1882–1946, privater Schönberg-Schüler 1904–1908). Eine reflektierte Betrachtung aller Schülerinnen und Schüler in Bezug auf Leben und Werk ihres Lehrers und Mentors fehlt bis heute. Aus Briefen geht allerdings hervor, dass Schönberg das Wirken aller seiner SchülerInnen als sehr wichtig erachtete.<sup>50</sup> Eine Hierarchisierung und Selektion der Schar um Schönberg (Berg, von Webern), die vor allem auch durch die Musikwissenschaft vorgenommen wurde und bis heute unterstützt wird, macht die neuere Forschung so schwierig.

„Im Rahmen meines musikwissenschaftlichen Studiums wird die Studentenschaft heute selbstverständlich mit den Leistungen Schönbergs wie auch der seiner Schüler, ‚allen voran‘ Alban Berg und Anton von Webern, konfrontiert. Wem aber steht [sic] Berg und Webern voran? Schnell können andere bekannte Schüler Schönbergs ausfindig gemacht werden, die noch in einem Atemzug mit Berg und Webern genannt werden. Auffallend ist jedoch, dass jeder Schüler (ob

---

47 Es lohnt sich auch, die Wohnorte Vilma von Webenaus näher zu beleuchten. Elisabeth Kappel beschäftigte sich mit den Wohnorten Vilma von Webenaus sowie mit deren kompositorischem Œuvre und dessen Rezeption als wichtige Informationsquellen. Wie Vilma von Webenaus Weg nach München verlief bzw. ob, wo und wie sie sich in der Münchner Kunst- und Musikszene bewegte und sich dort vernetzte, konnte die Autorin derzeit noch nicht weiter erforschen. In München wohnte Vilma von Webenau Postkartenangaben zufolge in Kraling-Planegg, Dürerstraße 41F, zur Untermiete. Siehe Schönberg Center Wien, [http://www.schoenberg.at/letters/search\\_result.php?UID=036281a10a-926f4992d8471bda58c45a&max\\_result\\_reached](http://www.schoenberg.at/letters/search_result.php?UID=036281a10a-926f4992d8471bda58c45a&max_result_reached), Zugriff am 24. Sept. 2014.

48 Brief von Irene Bien an Arnold Schönberg vom 16. März 1911, zit. nach Anna Benedikt, „*Ich wäre stolz, von Ihnen und Ihren Schülern bis zu einem gewissen Grad anerkannt zu sein als ‚Schönberg-Schülerin‘*“. *Arnold Schönbergs Wiener Schülerinnen*, Diplomarbeit, Wien 2008, S. 68, online, [http://www.oths.univie.ac.at/1907/1/2008-10-08\\_0304567.pdf](http://www.oths.univie.ac.at/1907/1/2008-10-08_0304567.pdf), Zugriff am 25. Sept. 2014.

49 Wiener Extrablatt 4. Nov. 1908, zit. nach ebd., S. 69.

50 Siehe ebd., S. 22.

bedeutend für die Musikwelt oder nicht) mehr oder weniger leicht aufzufinden ist, während die Schülerinnen Schönbergs keine Beachtung finden“<sup>51</sup>,

so Anna Benedikt, die in ihrer Diplomarbeit erstmals nach den weiblichen ‚Schönbergianern‘ fragte. Sie fand heraus, dass Arnold Schönberg zwischen 1900 und 1926 alleine in Wien mehr als 50 (!) Kompositionsschülerinnen gehabt hatte. In Anna Benedikts wichtiger Arbeit findet sich am Schluss eine Liste der in der Wiener Musikhochschule bei Schönberg eingeschriebenen Komponistinnen – ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Angenommen, man sähe in einem groß angelegten Forschungsprojekt jede einzelne dieser Frauen (und auch der nahezu vergessenen Männer) als Forschungsobjekt an und suchte nach ihren Kompositionen: Welch interessante Ansichten und neue Facetten auch des Lehrers Schönberg würde eine solche Arbeit bieten!

„*Ich wäre stolz, von Ihnen und Ihren Schülern bis zu einem gewissen Grad anerkannt zu sein als ‚Schönberg-Schülerin‘*“<sup>52</sup>, schrieb Irene Bien einst in einem Brief an Schönberg – ein Satz, der Bände spricht über das Schüler-Schülerinnen-Verhältnis der Zeit: Wer waren die *echten* Schönberg-SchülerInnen? Die PrivatschülerInnen oder nur die regulär an der Hochschule eingeschriebenen? Nur die Männer oder auch die Frauen? Offensichtlich waren von solchen offiziellen Bezeichnungen ganze Karrieren – besonders für Frauen – abhängig.<sup>53</sup>

In der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) in Wien nahm die Autorin Einsicht in die mehr als 100 hinterlassenen Werke Vilma von Webenaus, darunter Streichquartette, Lieder, Sinfonien, Ballettsuiten, Suiten für großes Orchester, Opern und Singspiele. Kein/e BibliothekarIn weiß, wann diese Werke geschrieben wurden. Erst nach dem Tod Vilma von Webenaus gerieten ihre handgeschriebenen Noten als geschlossene Sammlung in dieses Archiv.<sup>54</sup> Alle Noten liegen in großem Hochformat vor. Aus mit Noten beschriebenen und zerschnittenen Papierstücken wurden Umschläge gebastelt, die teils mit durchgestrichenen ehemaligen Wohnadressen Webenaus versehen sind.

---

51 Ebd., S. 5.

52 Brief von Irene Bien an Arnold Schönberg vom 16. März 1911, zit. nach ebd., S. 60.

53 Im Schönberg Center Wien befinden sich neun bislang unveröffentlichte Briefe und Postkarten von Vilma von Webenau an Arnold Schönberg aus den 1920er Jahren, in denen sie ihn – bescheiden-unaufdringlich – nach Möglichkeiten einer Beschäftigung fragt, nach Anbringung einer ihrer Vortragsreihen zur Musikgeschichte in seinem Programm. Aus diesen Schriftzeugnissen wird auch ersichtlich, dass sie stark ums finanzielle Überleben kämpfte sowie Sorgen mit der Krankheit und dann dem Tod ihrer Mutter (1922) hatte. Schönberg muss auf ihre Anfragen eingegangen sein, da Vilma von Webenau dialogisch weitergeschrieben hat. Briefe von Arnold Schönberg an sie könnten sich somit in ihrem weiteren Nachlass befinden. Siehe Schönberg Center Wien, [http://www.schoenberg.at/letters/search\\_result.php?UID=036281a10a926f4992d8471bda58c45a&max\\_result\\_reached](http://www.schoenberg.at/letters/search_result.php?UID=036281a10a926f4992d8471bda58c45a&max_result_reached), Zugriff am 24. Sept. 2014.

54 Ihr handschriftlicher Musik-Nachlass wurde von Alexander Petschig (1903–?), dem Sohn von Vilma von Webenau Schwester Elisabeth (1876–1925), 1957 in die ÖNB eingebracht. (Lebensdaten entnommen aus einem gedruckten Stammbaum der Familie von Webenau [1932, priv. Druck], mit freundlichem Dank für die Zurverfügungstellung an Gerhard Alexander von Webenau, Augsburg.) Möglicherweise befindet sich in der ÖNB nicht ihr gesamter Nachlass, da dort nur ‚fertige‘ handschriftliche Kompositionen vorliegen, keine Übungshäfte oder dergleichen. Zudem wurde Vilma von Webenau bekannter Nachlass erst vier Jahre nach ihrem Tod an die ÖNB als ‚Geschenk‘ übergeben; wo und bei wem war er zuvor verwahrt?

Nicht auf allen Kompositionen steht ihr Name, aber ihre Handschrift ist deutlich erkennbar; das Notenbild ist klar, sauber und leicht lesbar. Von fast jedem Werk existiert eine Abschrift, in der meist mit Bleistift verbessert wurde. Manche Noten tragen deutliche Umblätterspuren (Fingerschmutz), manche gar keine. Wie viel später nach der Erstschrift verbessert wurde, ist nicht bekannt. Liegen Tage, Monate, gar Jahre dazwischen? Alle Notenschriften sowie die verwendete Tinte und das Schriftbild gleichen sich, als seien sie innerhalb kürzerer Zeit entstanden, als seien sie alle keine Urschriften, sondern reine Abschriften. Auf keinem einzigen der eingesehenen Werke ist ein Entstehungsdatum verzeichnet. Auf den Notenpapieren finden sich allerdings Stempel einer (nicht mehr existierenden) Wiener Papierfirma sowie eine Produktionsnummer. Über Vergleiche mit dem von Schönberg, Berg und von Webern benutzten Notenpapier konnte die Autorin ausmachen, dass dieses Papier weite Verbreitung zwischen 1890 und Mitte der 1920er Jahre fand. Danach nimmt der Gebrauch dieses Papiers bei allen den genannten Komponisten deutlich ab (wohl nach Schließung der Fabrik).

Hat sich Vilma von Webenaus Kompositionsstil verändert? Verfolgte sie die u. a. von Schönberg eingebrachten neuen Entwicklungen? Hat auch sie Zwölftonmusik geschrieben? Falls ja: ist auch sie eine ‚Mutter‘ der Zwölftonmusik? Hat sie Schönbergs Ideen als einzige Frau, die ihn in seiner eigenen frühen Schaffenszeit begleitete, gar mitentwickelt? blieb ihr Schönberg auch nach ihrer Studienzeit als Vorbild? Konnte sie sich an den neuen (Zeit-)Geschmack anpassen oder blieb sie der Spätromantik verbunden? Vilma von Webenau wird im Buch über den Club der Wiener Musikerinnen erst wieder nach 1945 erwähnt. Hier klafft also eine weitere biographische Lücke. Wo und wie lebte sie während der nationalsozialistischen Herrschaft? Wie stand sie zur Verfolgung von Juden? Wurde sie wegen Freundschaften zu jüdischen Menschen durch die Gestapo beobachtet? Musste sie sich wegen ihrer eventuell lesbischen Orientierung in dieser Zeit bedeckt halten?<sup>55</sup> – Fragen, die derzeit noch offen bleiben müssen.<sup>56</sup> Vilma von Webenau

„lebte und starb in ärmlichen Verhältnissen, auf den Ertrag ihrer Kleinrente angewiesen, in einem bescheidenen Kabinett im 21. Bezirk. Nie kam eine Klage über ihre Lippen, sie freute sich und war dankbar für jede Aufmerksamkeit, und die letzte Freude bereitete ihr die künstlerisch vollendete Wiedergabe ihrer sechs Lieder aus dem Zyklus ‚Irdische und himmlische Liebe‘. Niemand von uns wusste von ihrer Erkrankung, von ihrem nahen Ende. Der liebevolle Weihnachtsgruß von der Leitung des Frauenklubs kam ungeöffnet zurück. Bescheiden, wie sie im Leben war, ging sie von uns.“<sup>57</sup>

Da Vilma von Webenau am 9. Okt. 1953 starb und der Club somit zu Weihnachten 1953 noch nichts von ihrem Ableben gewusst hatte, drängen sich auch hier Fragen auf:

---

55 Allein in Wien wurden zwischen 1938 und 1943 66 Frauen aktenkundig wegen ihrer Homosexualität verurteilt. Siehe Andreas Jordan, *Lesben unterm Hakenkreuz*, [http://www.gelsenzentrum.de/lesben\\_unterm\\_hakenkreuz.htm](http://www.gelsenzentrum.de/lesben_unterm_hakenkreuz.htm), Zugriff am 7. Juni 2015.

56 Teile dieses Textabschnitts erstmals veröffentlicht in: Susanne Wosnitzka, *Vilma Weber von Webenau – verwehte Spuren?*, in: *VivaVoce* 99 (2014), S. 2–5.

57 Siehe Hauer, *Der Club der Wiener Musikerinnen*, 2003, S. 216.

Hat sich jemand in ihrer Krankheitszeit um sie gekümmert? Wer kümmerte sich um eine Bestattung und gegebenenfalls um die Auflösung ihrer Wohnung? Was ist mit ihrem weiteren Nachlass (persönlichem Besitz) geschehen? Wurde er aus finanziellen Gründen verkauft? Hat sie ein Testament verfasst, und falls ja: Wen hat sie darin begünstigt? Laut Marx und Haas soll sie auf dem Wiener Zentralfriedhof bestattet worden sein. Ein Grab konnte die Autorin dort aber nicht ausfindig machen.<sup>58</sup>

In den Jahren um 1900 muss Vilma von Webenau Mitglied des Musiklehrerinnenvereins geworden sein. Dort stieß sie auf weitere musikbegeisterte Frauen und auch auf Mathilde Kralik von Meyrswalden.

### *Mathilde Kralik von Meyrswalden*

Mathilde Kralik von Meyrswalden wuchs in Linz in einer äußerst wohlhabenden Familie auf, in der Musik einen wichtigen Stellenwert einnahm:

„Nach unserer Übersiedlung nach Wien im Jahre 1870 erhielt ich Unterricht im Klavierspiel und in der Harmonielehre von Carl Hertlein (Flötist der Hofoper). Im Jahre 1875 wurde ich Privat-Schülerin von Professor Julius Epstein für Klavier. Er nahm ernsten Anteil an meinen Kompositionen und riet mir zur weiteren Ausbildung bei Anton Bruckner für Contrapunkt, dessen Unterricht ich privat ein Jahr genoss bis zu meinem Eintritt in die Kompositionsschule des Wiener Konservatoriums im Oktober 1876. Ich wurde in den zweiten Jahrgang, Schule Professor Franz Krenn übernommen. Nach Absolvierung des folgenden dritten Jahrgangs erhielt ich den ersten Preis. In den folgenden Jahren pflegten wir in

---

58 Nach fünftägigem Aufenthalt verstarb Vilma von Webenau im Wilhelminenspital und wurde am 13. Okt. 1953 auf dem Zentralfriedhof beigesetzt. Es existiert darüber ein Nachlassakt (siehe Marx u. Haas, *210 österreichische Komponistinnen*, 2001, S. 388). Möglicherweise wurde sie – finanziell bedingt – in einem (mittlerweile eventuell geräumten) Armengrab bestattet. Es bleibt aber noch die Möglichkeit, dass sie, wie ihr früh verstorbener Bruder Arthur (1881–1899), von Wien nach Graz in die Familiengruft (St. Leonhard) überführt worden sein könnte (siehe Neue Freie Presse [Wien] 11. Sept. 1899). Was aus ihrem weiteren Nachlass – außer den handschriftlichen Noten – wurde, geht aus den Ausführungen bei Marx u. Haas nicht hervor. Onkel und Tanten (Albine, 1884–?, Karl, 1859–1925, und Helene, 1864–1927) von Vilma von Webenau, die in Wien lebten, lassen sich bis in die 1920er Jahre in Wien nachweisen, ab den 1930er Jahren taucht der Name derer von Webenau (bis auf Vilma von Webenau) in den bereits digitalisierten Adressverzeichnissen (bis 1942) nicht mehr auf. In „Adolph Lehmanns allgemeinem Wohnungs-Anzeiger“ sind nur jene Personen verzeichnet, die eine Wohnung (oder ein Haus) besessen haben, mit deren exakter Adresse, Beruf und nicht selten sogar der Firmenadresse. Vilma von Webenau lässt sich als Wohnungs- oder Hauseigentümerin nur für die Jahre 1929–1931 als „Komponistin“ im 13. Bezirk (In der Hagenau 3) nachweisen. Als Mieterin findet man weitere Adressen in ihren zu Umschlägen umgestalteten Notenblättern. So wohnte sie z. B. auch in der Rochusgasse 10 (3. Bezirk; auf dem Umschlag zu ihrem Klavierwerk *Stück für Klavier vier Tänzerinnen gewidmet: Violett – Rot – Grün – Gelb* [ÖNB] verzeichnet) und im 19. Bezirk (Heiligenstadt) im Beethovengang 16 (Umschlag zu ihrem *Streichquartett*, ÖNB). Um 1911 muss sie auch in der Johannesgasse 15 (1. Bezirk) bei Gräfin Greta (?) Walterskirchen gewohnt haben. Hinter dieser Adresse steckt das sogenannte Savoy'sche Damenstift. Siehe Brief an Arnold Schönberg, [http://www.schoenberg.at/letters/search\\_show\\_letter.php?ID\\_Number=18051](http://www.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=18051), Zugriff am 20. Sept. 2014. Marx u. Haas geben an, dass sie auch im 4. Bezirk in der Preßgasse 18 und 19 und zuletzt zurückgezogen im 21. Bezirk in der Buchergasse 24 lebte – ihre letzte Wohnung wurde „von einem Mindesteinkommen aus öffentlichen Mitteln“ gezahlt.

unserem Hause den A-capella-Gesang, wodurch ich mit den Werken der niederländischen, italienischen und deutschen Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts vertrauter wurde. Als meinen hauptsächlichsten Lehrmeister betrachte ich Bach, für die modernen Formen interessiert mich primär Liszt. Meine Kompositionen sind zum Teil gedruckt, zum größeren Teil noch Manuskript.“<sup>59</sup>

Die Studentin schloss ihre Studien am Konservatorium 1878 nach nur zwei Jahren mit einem Diplom in Komposition und der Silbernen Gesellschaftsmedaille ab. Gustav Mahler beendete ebenfalls 1878 sein Musikstudium und war, wie Mathilde Kralik von Meyrswalden, Preisträger. Er war ihr Klassenkamerad in der Kompositionsklasse am Konservatorium in Wien und gehörte auch zu ihrem Freundeskreis.<sup>60</sup> Ebenso seine spätere Frau Alma, die selbst Komponistin war, im Gegensatz zu Mathilde Kralik aber nicht studiert hatte und der das Komponieren überdies von Mahler verboten worden war. Mathilde Kralik von Meyrswalden gehörte in diesen Jahren zur Spitze des Wiener Musiklebens, u. a. durch die Aufführungen ihrer äußerst beliebten Opern, Messen, Lieder und Orchesterwerke.

Rochus Kralik von Meyrswalden veröffentlichte 2009 eine Biographie über seine berühmte Vorfahrin. Mathilde Kralik von Meyrswalden muss demnach um 1903 Vilma von Webenau als ‚*Begleiterin*‘ um sich gehabt haben, wie aus Briefen von Mathilde Kralik von Meyrswalden an ihren Bruder hervorgeht.<sup>61</sup> Um 1910 lernte Mathilde Kralik von Meyrswalden ihre spätere Lebensgefährtin Dr. Alice Scarlates (1882–1959) kennen, mit der sie von 1912 bis zu ihrem Tod in einer gemeinsamen Wohnung lebte. Mathilde Kralik von Meyrswalden blieb Zeit ihres Lebens unverheiratet – ebenso wie Vilma von Webenau. Auch bei Vilma von Webenau mag eine lesbische Veranlagung eine Erklärung dafür bieten.

## Damen(blas)kapellen – lesbische Netzwerke in Wien

„*Quer durch alle Gesellschaftsschichten wurde der Prater als Ort repräsentativ in Besitz genommen*“<sup>62</sup>. Adelige Herrschaften ritten dort aus oder führten ihre neuesten Kut-schen vor, das Volk konnte die hohen Herrschaften bestaunen (oder auch bespotten). 1805 avancierte das Lokal Zum Eisvogel zu einer der beliebtesten und renommiertesten Gaststätten. Zu seinen Gästen und den dort auftretenden KünstlerInnen zählten auch die Kapellmeister Philipp Fahrbach d. Ä. (1815–1885) und Philipp Fahrbach d. J.

---

59 [Mathilde Kralik von Meyrswalden], autobiographische Notiz vom 19. Okt. 1904, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung; siehe auch Rochus Kralik von Meyrswalden, Art. „*Mathilde Kralik von Meyrswalden*“, in: *MUGI. Musik und Gender im Internet*, [http://mugi.hfimt-hamburg.de/Artikel/Mathilde\\_Kralik\\_von\\_Meyrswalden](http://mugi.hfimt-hamburg.de/Artikel/Mathilde_Kralik_von_Meyrswalden), Zugriff am 7. Juni 2015.

60 Siehe ebd.

61 Rochus Kralik von Meyrswalden, *Ein Kuss von Franz Liszt – Mathilde Kralik von Meyrswalden*, Hamburg 2009. Rochus Kralik von Meyrswalden vermutet, dass Vilma von Webenau lesbisch war und bekräftigte seine Vermutung auch im Gespräch mit Gerhard Alexander von Webenau; siehe Gespräche zwischen Gerhard Alexander von Webenau und Susanne Wosnitzka, Febr. 2015, unveröffentlicht. Eine vertiefende Forschung zum Verhältnis der beiden Frauen zueinander scheint äußerst lohnend, gegebenenfalls auch in puncto Zusammenarbeit als Komponistinnen.

62 Siehe Krasny, *Stadt und Frauen*, 2008, S. 41.

(1843–1894), die Volkssängerinnen Antonie Mansfeld (1835–1875, eigentlich A. Montag) und Fanny Hornischer (1854–1911, als Nachfolgerin von Antonie Mansfeld), der Schauspieler Alexander Girardi (1850–1918), der Schauspieler und Theaterdirektor Josef Jarno (1866–1932) und seine Ehefrau, die Volksschauspielerin Hansi Niese (1875–1934) sowie die Damenkapelle E. Hornischer.

In der Gründerzeit schossen im gesamten deutschsprachigen Gebiet Damenkapellen und Damenblaskapellen wie Pilze aus dem Boden. Weit früher gab es bereits professionelle Musikerinnen, die sich nicht auf akzeptierte Frauenfächer (wie Gesang oder Klavier) beschränken wollten. Für sie war es außerordentlich schwierig, teils sogar unmöglich, Engagements in Hof- und Theaterorchestern zu bekommen. Spätestens seit den 1870er Jahren bot sich diesen Interpretinnen verstärkt die Möglichkeit, in einer wachsenden Zahl von Damenorchestern und -kapellen ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Die Blütezeit der Ensembles lag in der Kaiserzeit.

Die Kapellen spielten in der Regel zur Unterhaltung in Vergnügungsstätten und waren Publikumsmagnete. In bunter Kostümierung mit teils auch absonderlichen – z. B. fanfarenartigen bis zu 2 Meter langen – Instrumenten sorgten diese Ensembles für Aufsehen.<sup>63</sup> In Wien engagierte Ignaz Prohaska bereits 1872 für sein Restaurant im Prater eine Damenkapelle. In den 1890er Jahren spielte bei ihm die Damenkapelle Richter, die im Winter auch Konzertreisen (bis nach Russland) unternahm, und nach dem Ersten Weltkrieg die Damenkapelle R. H. Dietrich. Im Eisvogel im Prater spielte in den 1870er Jahren die Damenkapelle Messerschmidt-Grüner (die auch beim Goldenen Kegel und beim Goldenen Kreuz auftrat), ab 1888 die Damenkapelle E. Hornischer. Hier blieben Damenkapellen bis in die 1930er Jahre heimisch (Berta Prüller 1930, Herma Kögler 1931 und 1935). In den 1880er Jahren spielte auch im Garten des Swoboda häufig eine Damenkapelle (z. B. das Damenorchester Marie Pollak). 1900 trat die Damenkapelle Vindobona im Spatenbräu (später Zur Praterfee) und im Goldenen Kegel auf, um 1900 traf man sie auch im Gasthaus Zum Paradiesgarten. 1914 spielte im Gasthaus Zum braunen Hirschen der Damentrompeterchor Teutonia, außerdem die Damenkapelle Bettina. Um die Jahrhundertwende kam es zu Auftritten von Damenkapellen in der Rotunde (beispielsweise der Damenkapelle Kirchmayer).<sup>64</sup>

Die in der Regel von Männern geleiteten Ensembles befanden sich in einem ständigen Spagat zwischen Schicklichkeit und Prostitutionsvorwürfen. Mit über die musikalischen Auftritte hinausgehender honorarsteigernder Animation bewegten sie sich nah an den Grenzen der Schicklichkeit, die von der bürgerlichen Sittenaufsicht strengstens eingefordert wurde.

---

63 Siehe Sammlung historischer Postkarten zu Damen(blas)kapellen im Archiv Frau und Musik Frankfurt a. M., darin auch abgebildet die Damen(blas)kapelle E. Hornischer.

64 Siehe Art. „Damenkapelle“, in: *Wien Geschichte Wiki*, <https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Damenkapelle>, Zugriff am 3. Juni 2015; siehe außerdem Kaufmann, „...routinierte Trommlerin gesucht.“, 1997; siehe auch Monika Tibbe (Hrsg.), *Marie Stütz. Aufzeichnungen einer reisenden Musikerin. Quellentexte und Kommentare* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 9), Oldenburg 2012.

Die Netzwerke von Damenkapellen sind kaum erforscht; die Protagonistinnen haben sich aber untereinander teils gekannt, denn sie standen auf so engem städtischem Raum oft auch in Konkurrenz zueinander.<sup>65</sup> Herauszufinden wäre hiervon abgesehen zudem, wie die Mitglieder des Clubs der Wiener Musikerinnen ihre Freizeit verbrachten und ob sie die musikalischen Lokalitäten im Prater kannten oder aufsuchten.

Wohl auch mit dem Aufkommen der Musikautomaten wie etwa den selbstspielenden Pianolas, großen pneumatischen Orchestrinen oder Jahrmarktsorgeln waren die Damen(blas)kapellen dem Niedergang geweiht. Die Erfindung der Schallplatte bzw. des Grammophons löste auch die großen Automaten nach und nach ab. Mechanische Abspielgeräte waren auf Dauer wesentlich günstiger als fest engagierte Kapellen oder AutomatenbedienerInnen inklusive ihrer Bewirtung.

Um 1870 war das Eisvogel auch ein beliebter Treffpunkt des lesbischen Wiens. Josefine ‚Pepi‘ Schmer trat hier jahrelang als Mann gekleidet auf und galt als beliebter Volksliedsänger.<sup>66</sup> Als Meisterin des pikanten Lieds galt Antonie Mansfeld, die im Prater als Volks- und Operettensängerin amüsierte.<sup>67</sup> 1927 gründeten lesbische Frauen den Damenklub Violetta. Ob Vilma von Webenau oder Mathilde Kralik von Meyerswalden dort verkehrten, wäre zu erforschen. Einige lesbische Frauen der gehobenen Gesellschaftsschicht verkleideten sich auch als Männer<sup>68</sup>, um sich mehr oder weniger ungestört in der Stadt und in Etablissements, die für Frauen sonst nicht zugänglich waren, bewegen zu können – der ‚Reiz des Verbotenen‘.

---

65 Siehe ebd. Bilder zu Wiener Damenkapellen sind auch bei der Bildagentur Arkivi UG zu finden, siehe <http://www.arkivi-bildagentur.de/articles/a584918>, Zugriff am 6. Juni 2015.

66 Viele Anekdoten über Pepi Schmer, das bürgerliche und auch vulgäre Wiener Leben dieser Zeit erzählt Friedrich Schlägl, *Wiener Blut*, Wien 1873.

67 Siehe Krasny, *Stadt und Frauen*, 2008, S. 41.

68 So z. B. die mit dem (schwulen) Diplomaten, Schriftsteller und Gärtner Harold Nicolson (1886–1968) verheiratete adelige Schriftstellerin und Gärtnerin Vita Sackville-West (1892–1962), die einige Jahre u. a. mit der Schriftstellerin Violet Trefusis (1894–1972) und mit Virginia Woolf (1882–1941) liiert war. Siehe Nigel Nicolson, *Portrait of a Marriage: Vita Sackville-West and Harold Nicolson*, Chicago 1973, Repr. ebd. 1998.

## Netzwerke von Musikerinnen in Paris und London

Freia Hoffmann

Dass sich Musikerinnen im 19. Jahrhundert untereinander vernetzten, hat – je nach Gegebenheiten des örtlichen Musiklebens – unterschiedliche Gründe. Einerseits vervielfachte sich ihre Zahl, als (zusätzlich zur bereits etablierten Ausbildung von Sängerinnen) Konservatorien sich auch für Instrumentalistinnen öffneten und so dazu beitrugen, qualifizierte Berufstätigkeit von Frauen erstmals möglich zu machen, lange bevor man diese zu entsprechenden akademischen Studien an Universitäten zuließ. Am Pariser Conservatoire national (unter diesem Namen seit 1795) gab es außer im Fach Komposition von vornherein offenbar keine Beschränkungen. Auch in London, an der Royal Academy of Music (gegründet 1822), der National Training School for Music (gegründet 1873), der Guildhall School of Music (gegründet 1880) und dem Royal College of Music (gegründet 1882) wurden Frauen an Orchesterinstrumenten ausgebildet (am Royal College of Music wurden allerdings Studentinnen nicht in die Bläserklassen aufgenommen). Die Folge war eine große Zahl von Absolventinnen, die während und nach ihrer Ausbildung versuchten, im Musikleben Fuß zu fassen. Es scheint, als habe es für Pianistinnen zumindest im Bereich des Klavierunterrichts Existenzmöglichkeiten gegeben – anders ist z. B. die ins Dreistellige wachsende jährliche Zahl von Studienbewerberinnen am Konservatorium in Paris kaum zu erklären. Schwieriger war es für Streicherinnen, Bläserinnen und Organistinnen, die teilweise mit massiven Vorbehalten gegen ihre Instrumentenwahl und im Vergleich mit ihren männlichen Kollegen mit erheblichen Nachteilen zu kämpfen hatten. Edouard Monnais, Jurymitglied des Pariser Konservatoriums, verdeutlichte dies 1863 am Beispiel der Streicherinnen. Nachdem drei Geigerinnen in diesem Jahr ihre Abschlussprüfung mit einem „premier accessit“ absolviert hatten, notierte er in der „Comédie“:

„Meine Damen, Sie haben gut gearbeitet; Sie spielen zweifellos sehr erfreulich; aber die Geige ist kein Instrument für Ihr Geschlecht, und wenn man sich ihrer bemächtigt, wie Sie es tun, muss man vortrefflich sein; nur so kann man seine Kühnheit rechtfertigen. Nun, Sie rechtfertigen sie nicht ganz. Die Jury erkennt Ihre Anstrengungen an und [...] kann Ihnen einen ‚premier accessit‘ verleihen, als Beweis ihrer Zufriedenheit und Wertschätzung; vielleicht tun Sie gut daran, sich damit zu begnügen, es sei denn, es geschieht plötzlich noch ein Wunder. Aber geben Sie dabei acht: Da Frauen ja nicht den Zugang zu Orchestern beanspruchen können, müssen sie Solistinnen sein, und das ist ein hartes Geschäft, wenn man nicht eine außergewöhnliche Berufung hat“<sup>1</sup>.

---

1 *„Mesdemoiselles, vous avez bien travaillé; vous jouez fort agréablement sans doute; mais le violon n'est pas l'instrument de votre sexe, et quand on l'aborde comme vous, il faut y exceller; c'est seule-*

Die Tätigkeit als Solistin war – dies zeigen zahlreiche Biographien von Instrumentalistinnen – in der Tat höchst strapaziös, zumal es im Lauf des Jahrhunderts nahezu unumgänglich wurde, sich durch Reisen auch international einen Namen zu machen. Kammermusik mit männlichen Kollegen wurde offenbar in Paris und London in den meisten Fällen nicht als anstößig empfunden. Im Bereich des Instrumentalunterrichts hielt sich aber in bürgerlichen Kreisen sehr lange noch die Auffassung, dass Jungen von Männern und Mädchen von Frauen unterrichtet werden sollten. Dies war ein weiteres Hindernis für Streicherinnen und Bläserinnen, sich ein Auskommen zu schaffen, da die Zahl lernwilliger Instrumentalistinnen in diesem Bereich sehr gering gewesen sein dürfte.

Dieses Bündel von strukturellen Gegebenheiten trug – neben einem möglichen Impetus, sich gemeinsam in diesem schwierigen Umfeld zu behaupten – dazu bei, dass es in Paris eine Reihe von Kooperationen von Musikerinnen gab, die durch Presseberichte wenigstens teilweise rekonstruierbar sind. Die Beispiele, die im ersten Teil referiert werden, verdeutlichen aber auch die zwiespältigen und zum Teil aggressiven Reaktionen, die die Zusammenarbeit von Musikerinnen in der Presse auslösen konnte. In seinem zweiten Teil informiert dieser Beitrag über Initiativen von Londoner Musikerinnen und schließlich über die Royal Society of Female Musicians, einen ersten Versuch von Musikerinnen, in einer eigenen Organisation musikalisch zusammenzuarbeiten und sich gegen Risiken von Krankheit, Berufsunfähigkeit und Armut zu schützen. Über Motive, Ziele, Erfolge und Schwierigkeiten dieser informellen und formellen Netzwerke lässt sich an den Quellen indes wenig ablesen. Möglicherweise geben zukünftig Entdeckungen in Briefen, biographischer Literatur oder Archivmaterialien weiteren Aufschluss.

Ein erstes Beispiel für eine musikalische Zusammenarbeit von Frauen bietet das Streichquartett, das in Paris um 1800 von Agathe-Victoire Ladurner<sup>2</sup> (Violine), Clarisse Larcher<sup>3</sup> (Violine), Felicita Blangini<sup>4</sup> (Viola) und Thérèse-Rosalie Pain<sup>5</sup> (Violoncello) begründet wurde. War schon die Existenz einer Violoncellistin in diesem Zeitraum verblüffend und – was öffentliches Auftreten anging – möglicherweise einmalig, so erstaunt erst recht die Tatsache eines von Frauen gebildeten Quartetts. 1847 beschreibt

---

*ment ainsi qu'on justifie sa hardiesse. Or, vous ne la justifiez pas tout à fait. Le jury vous tient compte de vos efforts, et il [...] vous décerne un premier accessit, comme témoignage de satisfaction et d'estime; peut-être ferez-vous bien de vous y tenir, à moins que tout à coup il ne s'opère un miracle. Mais prenez-y bien garde: puisque les femmes ne sauraient prétendre aux orchestres, il faut qu'elles soient solistes, et c'est un rude métier, lorsque l'on est pas douée d'une vocation extraordinaire“, La Comédie 9. Aug. 1863, S. 8.*

- 2 Siehe Freia Hoffmann, Art. „Ladurner, Agathe-Victoire“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=ladurner>, Zugriff am 30. Sept. 2014.
- 3 Siehe Dies., Art. „Larcher, Clarisse“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=larcher-clarisse>, Zugriff am 30. Sept. 2014.
- 4 Siehe Hanna Bergmann, Art. „Blangini, Felicita“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=blangini-felicita>, Zugriff am 30. Sept. 2014.
- 5 Siehe Freia Hoffmann, Art. „Pain, Rosalie“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=pain-therese-rosalie>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

Auguste-Louis Blondeau in seiner „Histoire de la musique moderne“ rückblickend das Phänomen:

„Diese vier Damen bildeten [...] ein exzellentes Quartett und musizierten mit der ganzen Präzision, der Energie, dem Zusammenspiel und den Feinheiten, die diese so schwierige Gattung verlangt. Man kann sich gewiss ein Bild machen von dem lebhaften Vergnügen, das dieses Ensemble von vier Frauen auslöste, wenn man sich vorstellt, wie die Darstellung ihrer Fähigkeiten mit dem Augenschmaus und dem Hörerlebnis wetteiferten“<sup>6</sup>.

Wahrscheinlich beschränkten sich die Aktivitäten des Quartetts auf die „Mittwochskonzerte“, die im Hause der Primgeigerin und ihres Mannes, des Pianisten und Komponisten Ignace-Antoine Ladurner stattfanden. Während Agathe-Victoire Ladurner, Clarisse Larcher und Felicita Blangini mit öffentlichen Konzerten ihren Lebensunterhalt wenigstens zeitweise bestreiten konnten, ist die Violoncellistin Thérèse-Rosalie Pain eher dem Bereich halböffentlicher Wirksamkeit (Wohltätigkeitskonzerte und Auftritte in Salons) zuzurechnen, was lobende Würdigungen („*virtuose distinguée*“, „*beaucoup d'habileté*“<sup>7</sup>) und ein entsprechendes Renommee in der Pariser Gesellschaft nicht ausschloss.

Ein weiterer Name, der sich mit Netzwerken von Musikerinnen vielfach verbindet, ist derjenige der Violoncellistin Hélène de Katow<sup>8</sup> (Gräfin Polowna Potkin), die, aus einer russischen Adelsfamilie stammend, bereits als kleines Kind mit ihrer Familie aus politischen Gründen nach Paris übergesiedelt war. Unter dem angenommenen Namen de Katow bildete sie sich am Brüsseler Konservatorium unter François Servais zur Violoncellistin aus und konzertierte zwischen 1856 und 1877 in Frankreich, den Niederlanden, Belgien, den USA, Kanada und England. Zuerst trat sie 1856 als Mitglied eines Frauen-Streichquartetts in Erscheinung, was die Presse vor dem Hintergrund der ansonsten rein männlichen Besetzung dieser Gattung mit Amüsement zur Kenntnis nahm: „*Da sah man keineswegs vier Männer, die sich mit gerunzelter Stirn, zusammengekniffenen Augen und Lippen der Interpretation eines komplizierten Werkes widmeten, sondern vier lächelnde Gesichter, rosig und heiter, wie sie allein der Pinsel von Lawrence [gemeint ist wohl der englische Maler Thomas Lawrence] hätte wiedergeben können*“<sup>9</sup>. 1859 war Hélène de Katow Mitglied eines von der Pianistin Moritz Reuchsel

---

6 „*Ces quatre dames formaient [...] un excellent quatuor, et l'exécutaient avec toute la précision, l'énergie, l'ensemble, les nuances qu'exige ce genre si difficile. On se fera sans doute une idée de l'impression que devait causer cet assemblage de quatre femmes répandant à flots autour d'elles le plaisir, et disputant par les talents l'empire de l'attention au plaisir des yeux et à celui des oreilles*“, Auguste-Louis Blondeau, *Histoire de la musique moderne, depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours*, 2 Bde., Bd. 2, Paris 1847, S. 290f.

7 Siehe Hoffmann, Art. „*Pain, Rosalie*“, a. a. O.

8 Siehe Jannis Wichmann, Art. „*Katow, Hélène de*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=ka-tow-hele-ne-de>, Zugriff am 30. Sept. 2014; siehe auch den Beitrag von Katharina Deserno in diesem Band („*Cellistinnen und ihre Lehrer im 19. Jahrhundert*“, S. 91–111).

9 „*Ce n'étaient pas quatre hommes fronçant le sourcil, clignotant des yeux, pinçant les lèvres, s'appliquant à l'exécution d'une œuvre compliquée, mais quatre têtes souriantes, roses et enjouées, que seul pourrait rendre le pinceau de Lawrence*“, *Gazette de Champfleury* 1856, S. 97f.

gegründeten Klavierquartetts, das bereits während der Vorbereitungsphase in der Presse Widerhall fand: „*Man spricht derzeit in Paris viel über ein ganz außergewöhnliches musikalisches Ereignis. Es handelt sich um ein Frauen-Quartett, gegründet und organisiert von Mlle. Moritz Reuchsel. [...] Die Damen hatten schon die Ehre, in den Tuileries zu spielen, und werden sich in den Salons hören lassen, bevor sie ein öffentliches Konzert geben*“<sup>10</sup>. Zu dem geplanten Auftritt des Quartetts kam es wohl nicht, da die Violinistin Clara Marelle erkrankte. Mit der verbliebenen Geigerin Julienne André traten die Musikerinnen am 2. Mai 1859 in der Salle Herz unter anderem mit dem Klaviertrio B-Dur op. 11 (*Gassenhauer-Trio*) von Beethoven auf.<sup>11</sup>

Nach längeren Reisen wieder nach Paris zurückgekehrt, schloss sich Hélène de Katow einem weiteren Frauen-Streichquartett an, das die Geigerin Catarina Lebouys<sup>12</sup> gegründet hatte und dem außerdem die Schwestern Jenny und Fanny Clauss<sup>13</sup> als 2. Violine und Bratsche angehörten. Der damaligen Gepflogenheit entsprechend, wurden Konzertprogramme nicht allein mit Streichquartetten bestückt, sondern mit Solovorträgen und Erweiterungen der Besetzung ergänzt. Eine solche Erweiterung fand z. B. mit Marie-Louise Mongin<sup>14</sup> statt, einer von Louise Farrenc<sup>15</sup> am Pariser Konservatorium ausgebildeten Pianistin. Insofern war ein „*quatuor féminin*“<sup>16</sup> keineswegs nur ein über längere Zeit probendes und konzertierendes Ensemble, sondern ein Zusammenschluss von Musikerinnen, der auch der Einwerbung von Auftrittsmöglichkeiten und der damals aufwendigen Konzertorganisation nützte.

Nach der Rückkehr von einer zweiten USA-Reise tat sich Hélène de Katow im Frühjahr 1871 mit der Violinistin Thérèse Castellan<sup>17</sup> und der Pianistin Ferrari de Campoleoni (?–1927) zum Klaviertrio zusammen. Obgleich die Besetzung zu dieser Zeit so sensationell nicht mehr war, löste sie doch in der englischen Presse weitergehende historische Szenarien aus:

„The time seems to be approaching when there will be a full orchestra of lady players. It will be a novelty to see female cheeks inflated with blowing trumpets

---

10 „*On s'entretient beaucoup en ce moment, à Paris, d'un évènement musical tout exceptionnel. C'est un quatuor féminin, fondé et organisé par Mlle Moritz Reuchsel. [...] Ces dames ont déjà eu l'honneur de jouer aux Tuileries, et se feront entendre dans les salons avant de donner un concert public*“, *Le Guide musical 1859*, S. 3.

11 Siehe *La France musicale 1859*, S. 212.

12 Siehe Jannis Wichmann, Art. „*Lebouys, Catarina*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=lebouys-catarina>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

13 Siehe Freia Hoffmann, Art. „*Prins-Clauss, Fanny*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=prins-clauss-fanny>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

14 Siehe Anja Herold, Art. „*Mongin, Marie-Louise*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=mongin-marie-louise>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

15 Jan Felix Jaacks u. Anja Herold, Art. „*Farrenc, Louise*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/farrenc-louise>, Zugriff am 1. Mai 2015.

16 Zu den hier behandelten französischen „*quatuors féminins*“ siehe auch Joël-Marie Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la restauration à 1870*, Paris 1986, S. 200ff.

17 Siehe Peter Schleuning, Art. „*Castellan, Thérèse*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=castellan-therese>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

and trombones; and it will be also exhilarating to witness the women bowing the double basses whilst muscular hands beat the big drums. There is a lady conductor at Berlin. We have had lady flute players and violinists often, but the first real approach to the assertion of women's rights to perform orchestral functions is the appearance of a lady violoncellist. Certainly if the future players of wood, brass, and percussion are as able as Mlle. Hélène de Katow, who has appeared in St. George's Hall at her benefit concert, Sir Michael Costa, who has one lady player in his Drury Lane band already (the harp), will be able to obtain recruits among the female aspirants for instrumental glory. A trio, executed by Mlle. Ferrari de Campoleoni, Mlle. Thérèse Castellan, and Mlle. Hélène de Katow, carried off the honours.<sup>18</sup>

Am 16. Mai 1871 treffen wir Hélène de Katow als Cellistin in der Londoner St. George's Hall wieder. Hier fand ein Konzert statt, das nicht nur ausschließlich von Musikerinnen bestritten wurde, sondern sich auch ausschließlich an Frauen richtete: „*No lord of the creation is to be permitted to join in these soirées*“<sup>19</sup>. Initiatorin war eine französische Adlige, die aufgrund der politischen Ereignisse aus Frankreich hatte fliehen müssen und in London unter dem Pseudonym Haydée Abrek als Sängerin ihren Lebensunterhalt verdiente, unter anderem durch Engagements in der Londoner Opera comique. Mitwirkende waren außer Hélène de Katow die Sängerinnen de Lys, Blanche Gottschalk, Calderon, Sanz und Brusa sowie als Pianistinnen Teresa Carreño und Clara Gottschalk. Auch die Geigerin Jenny Clauss, die bereits in Paris im Streichquartett von Catarina Lebouys mitgewirkt hatte, war unter den beteiligten Musikerinnen.

Nach ihrer Heirat 1874 werden die Nachrichten über Hélène de Katow spärlicher, um dann mit dem Jahr 1877 gänzlich zu versiegen. 1875 hatte sie jedoch in Frankreich nochmals im Trio mit der Geigerin Laure Blouet-Bastin (1848–?) und der amerikanischen Pianistin Tassoni konzertiert.<sup>20</sup>

Bei einem Auftritt der 15-jährigen Marie Tayau<sup>21</sup> im Jahr 1870 handelte es sich zwar nicht um ein Konzert ‚von und für Frauen‘ wie bei Abreks Soiree in London; der Kritiker des „*Ménestrel*“ war aber schon überrascht genug, auf dem Podium nur Musikerinnen zu sehen: „*Nichts als Frauen, wie man sieht; das Publikum hatte nichts dagegen*“<sup>22</sup>. Die Geigerin hatte mit zwölf Jahren als Schülerin von Delphin Alard ihre Ausbildung am Pariser Konservatorium abgeschlossen und wurde, bei einem ihrer ersten Pariser Konzerte, von bereits etablierten Musikerinnen wirkungsvoll unterstützt: „*Zur Attraktion dieses Abends trugen nicht wenig die Künstlerinnen bei, die der Konzertgeberin ihre Mitwirkung angedeihen ließen: Mme. Tardieu de Malleville und die Damen*

---

18 The Athenæum 1871 I, S. 600.

19 Ebd., S. 631.

20 Siehe La Chronique musicale 1875, S. 35f.

21 Siehe Freia Hoffmann, Art. „*Tayau, Marie*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=tayau-marie>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

22 „*Rien que des femmes, comme on voit; le public ne s'en est pas plaint*“, Le Ménestrel 1870, S. 151.

*Richault, Brunet Lafleur und Selvi*“<sup>23</sup>. Die prominenteste unter ihnen war zweifellos die 41-jährige Charlotte Tardieu de Malleville<sup>24</sup>, über Jahrzehnte eine der prägendsten Musikerinnen der Pariser Kammermusikszene und ihrerseits bestens vernetzt, vor allem mit den prominenten Lehrkräften des Konservatoriums. Marie Tayau, die damals 15 Jahre zählte, sollte sich in den folgenden Jahren selbst zur Initiatorin vielfältiger Kooperationen von Frauen entwickeln. Fünf Jahre später war sie schon eine der profiliertesten Musikerinnen der französischen Metropole, sodass ihre Gründung eines Frauen-Streichquartetts auf internationales Presse-Echo stieß. Die „Revue et Gazette musicale de Paris“ sah die Initiative – wenn auch in galante Formulierungen verpackt – durchaus als weiteren Schritt zur beruflichen Gleichstellung von Musikerinnen:

„Ein weibliches Streichquartett! Die Sache wäre vor zwanzig Jahren zum Lachen gewesen; heute erregt sie allenfalls Neugier oder sogar Interesse. Die Zahl der jungen Mädchen, die Geige und Violoncello studieren, nimmt immer mehr zu, und es hätte nicht einmal des Wiener Damenorchesters bedurft, um uns an diese Quartett-Séancen zu gewöhnen, deren Anziehungskraft bis auf weiteres die Zusammensetzung ihres reizenden Personals ausmacht (Mlles. Tayau und Altmeyer, Mad. Prins-Claus, Mlle. Maleyx, alle Vier Preisträgerinnen verschiedenen Rangs am Konservatorium). Die Neulinge halten sich indes nicht mit kleiner Münze auf, sondern präsentieren sich zuvörderst als ernsthafte Künstlerinnen“<sup>25</sup>.

Unter den Mitspielerinnen treffen wir mit „*Mad. Prins-Claus*“ ein Mitglied des Streichquartetts von Catarina Lebouys wieder. Fanny Clauss, Bratscherin und Schwester der Geigerin Jenny Clauss, war inzwischen mit dem Maler und Bildhauer Pierre-Ernest Prins verheiratet, einem engen Freund Edouard Manets (für dessen *Le balcon* sie übrigens Modell gestanden hatte), verfolgte aber weiterhin ihre Karriere als Violinistin und Bratscherin. Außer der Geigerin Marie Altmeyer und der Violoncellistin Eve Maleyx (1853–?) verstärkten Pianistinnen wie Marie-Louise Mongin, inzwischen verheiratete Coedès-Mongin<sup>26</sup>, Laure Bedel (1846–1897) und Laure Donne (1851–?) das Ensemble. Es war über viele Jahre im Pariser Musikleben präsent und bekannt für seine mustergültigen Aufführungen von Streichquartetten, Klaviertrios, -quartetten und -quintetten sowie solistischer Streicherliteratur. Von der Saison 1878/79 an wech-

---

23 „*N'ont pas peu contribué à l'intérêt de cette soirée, les artistes qui prêtaient leur concours à la jeune bénéficiaire: M<sup>me</sup> Tardieu de Malleville, Richault, Brunet Lafleur et Selvi*“, ebd.

24 Siehe Freia Hoffmann, Art. „*Tardieu de Malville, Charlotte*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=tardieu-de-malleville-charlotte>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

25 „*Un quatuor féminin d'instruments à cordes! la chose aurait fait rire il y a vingt ans; aujourd'hui, elle excite simplement la curiosité, voire même l'intérêt. La nombre des jeunes filles qui étudient le violon et le violoncelle va toujours croissant, et il n'était pas même besoin de l'orchestre des Dames viennoises pour nous préparer à ces séances de quatuor, don't l'attrait, jusqu'à nouvel ordre, est encore la composition de leur gracieux personel (Mlles Tayau et Altmeyer, Mme Prins-Claus, Mlle Maleyx, toutes quatre lauréates à divers degrés du Conservatoires). Les nouvelles venues, néanmoins, ne s'attendent pas aux bagatelles, et elles se posent tout d'abord en artistes sérieuses*“, *Revue et Gazette musicale de Paris* 1876, S. 29f.

26 Siehe Fußnote 9.

selte die Besetzung der 2. Violine (Haekers, Amalie Marion, Méria Mussa), der Bratsche (Jeanne Franko) und des Violoncellos (Herminie Gatineau<sup>27</sup>, Marie Galatzin<sup>28</sup>). Marie Tayau, die in die Geschichte bisher vor allem deshalb einging, weil sie als Erste die A- und E-Saiten aus Stahl benutzte, setzte sich auch für Komponistinnen ein: 1877 führte sie zusammen mit Pauline Viardot (Klavier) und dem Violoncellisten Charles Lebouc in einer seiner Matineen ein Trio von Louise Héritte-Viardot auf.

Marie Galatzin, als Violoncellistin seit 1878 Mitglied des Streichquartetts von Marie Tayau, wurde übrigens in einer Institution ausgebildet, die es unter dem Stichwort „Netzwerke“ durchaus zu erwähnen gilt: im Couvent bzw. Konservatorium „Notre-Dame-des-Arts“ in Neuilly<sup>29</sup>, gegründet 1854 von Fernande d’Anglars de Bassignac geb. de Jaubert, die sich als Leiterin der Einrichtung „Mère Joseph“ nannte. In diese Institution konnten Waisen sowie Töchter aus Akademiker- und Künstlerfamilien aufgenommen werden, die man durch eine solide Ausbildung instand setzen wollte, später ihren Lebensunterhalt selbst zu verdienen. Angeboten wurden Studien in verschiedenen Sparten des Kunsthandwerks, Musik und Handarbeiten. Interessanterweise wurden dort ausschließlich die Instrumentalfächer Klavier, Orgel, Harfe, Violine und Violoncello unterrichtet, teilweise sicherlich im Hinblick auf Existenzmöglichkeiten (Klavier, Harfe), aber im Übrigen durchaus im emanzipatorischen Interesse. Marie Galatzin setzte die erlernten Fähigkeiten nicht nur im Hinblick auf ihre Mitwirkung in Tayaus Streichquartett um, sondern auch in der Zusammenarbeit mit Méria Mussa und den Schwestern Douste de Fortis<sup>30</sup>: Mit der zeitweiligen 2. Geige von Tayaus Ensemble unternahm sie 1879 eine Konzertreise nach Dänemark, und Anfang 1880 war sie mit den Pianistinnen und Sängerinnen Jeanne und Louise Douste in Großbritannien unterwegs.

Thérèse Castellan, 1871 als Trio-Partnerin von Hélène de Katow erwähnt, war schon 1865 in Paris als Mitglied eines Damen-Quintetts in Erscheinung getreten, dem außer ihr die Geigerin Maria Boulay<sup>31</sup>, die Bratschistin Marie-Louise Biot (1850–?), die Cellistin Eliza de Try<sup>32</sup> und eine Pianistin namens Champain angehörten. Ob es zu Auftritten dieses Ensembles gekommen ist, bleibt zurzeit unklar. Aufschlussreich ist aber die Signalwirkung, die die Ankündigung eines solchen Ensembles sogar in der deutschen

---

27 Siehe Freia Hoffmann u. Jannis Wichmann, Art. „Gatineau, Herminie“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=gatineau-herminie>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

28 Siehe Freia Hoffmann, Art. „Galatzin, Mathilde oder Marie“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=galatzin-mathilde-oder-marie>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

29 Quellen hierzu in Freia Hoffmann u. Volker Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert*, Hildesheim [u. a.] 2013, Dok. Nrn. 19–21.

30 Siehe Jelena Grzybowski u. Volker Timmermann, Art. „Dousté de Fortis, Louise u. Jeanne“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=douste-de-fortis-schwestern>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

31 Siehe Jannis Wichmann, Art. „Boulay, Maria“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=boulay-maria>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

32 Siehe Freia Hoffmann, Art. „Try, Eliza de“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=try-eliza-de>, Zugriff am 30. Sept. 2014; siehe auch den Beitrag von Katharina Deserno in diesem Band (S. 91–111).

Presse ausübte: „*Hier [Paris] wird jetzt ein weibliches Quintett arrangirt: Mlle. Champais [sic] wird Clavier spielen, Frl. Bonley [sic] und Castellan geigen, Frl. Biot die Bratsche handhaben, und Frl. de Try das Cello. Wenn das nicht zieht, was soll denn noch ziehen!!*“<sup>33</sup> Der Pariser „Moniteur de Mode“ thematisierte bei dieser Gelegenheit ausführlich und ironisch die optischen Unterschiede eines Frauenstreichquartetts mit jenem der Herren Delphin Alard, Casimir Ney und Auguste Franchomme<sup>34</sup>, um dann mit finsternen Aussichten fortzufahren:

„Selbstverständlich wissen wir nur zu gut, was wir den Damen und der Kunst schuldig sind, um den fünf Feen des Quintetts nicht aus vollem Herzen einen Erfolg zu wünschen, der alle ihre Konkurrenten neidisch machen wird. Aber wir verhehlen nicht, was uns im positiven Fall widerfahren kann. Wir haben es gesagt, aller Anfang ist schwer: Nun, wenn der erste Schritt gelingt, könnte das Quintett sehr wohl ein Orchester werden. Und stellen Sie sich ein Frauenorchester vor, das unter der Leitung einer taktstockschiwängenden Dame die Symphonien von Beethoven und von Mendelssohn spielt?... Bitteschön, das ist offenbar die natürliche Komplettierung der Zukunftsmusik!“<sup>35</sup>

Bei der Suche nach weiteren Netzwerken in London fallen die Schwestern Chaplin<sup>36</sup> auf. Sie sind nicht nur durch ihre Instrumentenwahl bemerkenswert (Nellie: Klavier und Cembalo, Kate: Violine, Mabel: Violoncello und Gambe), sondern auch durch ihre zahlreichen Kooperationen mit Musikerinnen. Als sie in einem Konzert mit insgesamt vier Sängerinnen und drei Instrumentalistinnen auftraten, reagierte der Kritiker der „Musical World“ leicht pikiert: „*Although the programme included two gentlemen artists who rather ungallantly failed to put in appearance, the credit of the entertainment was sustained by the above named ladies*“<sup>37</sup>. Als Chaplin-Trio wirkten die Schwestern von 1889 bis 1929, erweiterten häufig ihre Besetzung durch Hinzuziehung von Kolleginnen und gehörten auch zu den ersten SpezialistInnen der Aufführungspraxis Alter Musik. Kate Chaplin gründete noch im Alter von 51 Jahren mit Lillian Berger (Violine), Florence Moss (Viola) und ihrer Schwester Mabel das „Chaplin String Quartett“.

Weitere Ensembles von Frauen setzten sich in London vor allem aus reisenden Musikerinnen und den Absolventinnen der Royal Academy of Music und der Guildhall School of Music zusammen. Das erste aus Frauen bestehende Streichquartett wurde

---

33 Neue Berliner Musikzeitung 1865, S. 64.

34 Ausführlich wiedergegeben in: Hoffmann u. Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin*, 2013, Dok. Nr. 113.

35 „*On comprend bien que nous savons trop ce qu'on doit à des dames et à des artistes pour ne pas souhaiter de grand cœur aux cinq fées du quintette un succès à rendre jaloux tous leurs concurrents. Mais nous ne nous dissimulons pas ce qui, le cas échéant, peut nous arriver. On l'a dit, il n'y a que le premier pas qui coûte: or, si le premier pas réussit, le quintette pourrait bien devenir un orchestre, et voyez-vous d'ici un orchestre féminin exécutant, sous la direction d'une dame exercée au maniement de la baguette, les symphonies de Beethoven et de Mendelssohn?... Voilà évidemment le complément naturel de la musique de l'avenir!*“, *Le Moniteur de la Mode* 1865, S. 77.

36 Siehe Freia Hoffmann, Art. „*Chaplin, Nelli, Kate u. Mabel*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms-ms/index.php?page=chaplin-schwwestern>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

37 *The Musical World* 1881, S. 289.

1886 von Emily Shinner<sup>38</sup> gegründet<sup>39</sup>, mit Lucy H. Stone<sup>40</sup> (2. Violine), Cecilia Gates (Viola) und Florence Hemmings<sup>41</sup> (Violoncello), später geleitet von der Joachim-Schülerin Gabriele Wietrowetz<sup>42</sup>. Einzelheiten über weitere Londoner Frauen-Streichquartette nach der Jahrhundertwende sind nachzulesen bei Simon McVeigh.<sup>43</sup>

Bei der Ankündigung des Konzerts, bei dem „*no lord of the creation is to be permitted to join*“<sup>44</sup> (siehe S. 153), hieß es, die Initiatorin Haydée Abrek plane „*a series of musical soirées by lady artistes*“<sup>45</sup>. Ob Folgekonzerte stattfanden, lässt sich aus der zeitgenössischen Presse nicht entnehmen. 1895 wurde die Idee jedoch wieder aufgegriffen, und zwar mit der Ladies' Concert Society. „*A musical society has been established by ladies for ladies*“<sup>46</sup>, heißt es in Presseberichten, und die Programme seien „*carried out exclusively by members of the fair sex*“<sup>47</sup>. Dass Männer vom Publikum ausgeschlossen gewesen seien („*a body which permits no males to assist at its performances*“<sup>48</sup>), behauptet die „Musical Times“ wohl irrtümlich, während der Kritiker der „Musical News“ „*an appreciative audience composed mainly of ladies*“<sup>49</sup> beobachtet. Gründerin und Organisatorin der Ladies' Concert Society war Winifred Robinson<sup>50</sup>, Primgeigerin eines Streichquartetts, dem außer ihr Maud E. Turner, Edith Werge und Kate Ould<sup>51</sup> angehörten. Der zeitüblichen Programmgestaltung entsprechend wurden Quartette mit Klaviertrios, Solovorträgen und Gesangsbeiträgen kombiniert. Zusätzlich wirkten in den drei zurzeit nachweisbaren Konzerten<sup>52</sup> die Pianistin Emily Christie und die Sän-

---

38 Siehe Anja Zurlage, Art. „*Shinner, Emily*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/shinner-emily>, i. V.

39 The Musical World 1886, S. 776.

40 Siehe Annkatrin Babbe, Art. „*Stone, Lucy (Hester)*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/stone-lucy>, Zugriff am 10. Juni 2015.

41 Siehe Dies., Art. „*Hemmings, Florence*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms-ms/index.php?page=hemmings-florence>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

42 Siehe Dies., Art. „*Wietrowetz, Gabriele*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=hemmings-florence>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

43 Simon McVeigh, „*As the sand on the sea shore: Women Violinists in London's Concert life around 1900*“, in: *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell. Sources, Style, Performance, Historiography*, hrsg. von Emma Hornby u. David Maw, Woodbridge 2010, S. 232–258, hier S. 250ff.

44 The Athenæum 1871 I, S. 631.

45 Ebd.

46 The Era [London] 14. Dez. 1895.

47 Daily News [London] 15. Juni 1896.

48 Musical Times 1896, Juli, S. 473.

49 Musical News 1895 II, S. 411.

50 Siehe Annkatrin Babbe, Art. „*Robinson, Winifred*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/robinson-winifred>, Zugriff am 27. Jan. 2015; siehe auch Art. „*Robinson, Winifred*“, in: *British Musical Biography. A Dictionary of Musical Artists, Authors and Composers, born in Britain and its Colonies*, hrsg. James Duff Brown u. Stephen Samuel Stratton, Birmingham 1897.

51 Siehe Freia Hoffmann, Art. „*Ould, Kate*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=ould-kate>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

52 9. u. 23. Nov. 1895 in der Bloomsbury Hall, 10. Juni 1896 in der Queen's Hall.

gerinnen Alice Crawley<sup>53</sup>, Ethel Barnard und eine Mrs. Matthey mit. Zur Aufführung kamen Streichquartette von Mendelssohn (Nr. 1 Es-Dur op. 12), Haydn (G-Dur op. 76 Nr. 1), Johan Svendsen (a-Moll op. 1) und Mozart, ein Klaviertrio von Eduard Schütt (c-Moll op. 27), Violin- und Violoncello-Soli von Mendelssohn, Prosper Sainton, Cesar Cui und Benjamin Godard sowie Vokalliteratur von William Sterndale Bennett, Frederic Hymen Cowen, Arthur Goring Thomas, Beethoven, Peter Cornelius, Alexander Mackenzie, Frederick Corder und – passend zum Programm „*by ladies for ladies*“<sup>54</sup> – Kompositionen von Cécile Chaminade und Sybil Palliser. Neben der Würdigung der musikalischen Leistungen wurde in der Presse auch die Programmwahl ausdrücklich gelobt: „*It would be well if other concert-givers were to imitate the policy of these ladies in avoiding the more conventional works of the repertory*“<sup>55</sup>.

1839 stellte die Sängerin und Komponistin Elizabeth Masson<sup>56</sup> den Antrag, in die Royal Society of Musicians aufgenommen zu werden. Diese ehrwürdige Organisation bestand seit 1738 als „Fund for the Support of Decayed Musicians or their Families“ und entwickelte sich bald, nicht zuletzt durch die tatkräftige Unterstützung Georg Friedrich Händels, zu einer bedeutenden Institution im Londoner Musikleben, in der in der zweiten Jahrhunderthälfte „*almost every leading musician in London*“<sup>57</sup> Mitglied war. Massons Antrag wurde unter Verweis auf die Statuten der Vereinigung abgelehnt: Frauen waren als Mitglieder nicht zugelassen, hatten allerdings, wie die Geschichte der Society zeigt, vielfach als Musikerinnen in Benefizkonzerten und Festivals mitgewirkt (z. B. Nancy Storace und Elisabeth Mara<sup>58</sup>) oder als – meist adlige – ‚honorable members‘ bzw. Stifterinnen zum Kapital der Society beigetragen. Die Ablehnung von Massons Antrag war der Anlass, einen historisch notwendigen Schritt einzuleiten: die Gründung der Royal Society of Female Musicians, „*a landmark in the history of women’s leadership in musical life*“<sup>59</sup>. Sie wurde 1839 vorbereitet und am 1. Jan. 1840, „*under the Patronage of her Most Gracious Majesty the Queen*“<sup>60</sup>, in die Tat umgesetzt. Das Ziel war, „*affording such occasional or annual relief as shall be found compatible with the means on its power, to those female musicians, being members, whom misfortune, or ill health, may have reduced to a state of indigence*“<sup>61</sup>. Das Eintrittsalter war auf 18 bis 45 Jahre begrenzt, der jährliche Beitrag lag bei 2 Guineen.

Vor allem von der „Musical World“ wurde die Gründung wohlwollend begleitet, etwa mit einem längeren Artikel in der Ausgabe vom 19. März 1840:

---

53 Siehe Art. „*Crawley, Miss Alice*“, in: *Who’s Who in Cheltenham* [Newport] 1910.

54 The Era [London] 14. Dez. 1895.

55 Daily News [London] 15. Juni 1896.

56 Siehe Art. „*Masson, Elizabeth*“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, 20 Bde., Bd. 16, London [u. a.] 1980.

57 Pippa Drummond, „*The Royal Society of Musicians in the Eighteenth Century*“, in: *Music and Letters* 3 (1978), Nachdruck in: *The Royal Society of Musicians of Great Britain. List of Members 1738–1984*, hrsg. von Betty Matthews, London 1985, S. 191–216, hier S. 202.

58 Siehe ebd., S. 205.

59 William Weber, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Aldershot 2004, S. XXVIII.

60 The Musical World 1840, S. 152.

61 Zit. nach The Fine Arts’ Journal 1847, S. 444.

„The origin of the formation of the Society of Female Musicians presents a singular anomaly worthy of contemplation by any mind possessed of feeling or common sense. At present it seems that any *gentleman* musician or vocalist has it in his power to subscribe in the Fund for the Relief of Decayed Musicians [...]. How stands the case with Female Musicians? We are indignant, while we pen a truth that should cause the blush of shame to bespread the cheek of every professor that has suffered so great a blot to deface common humanity so long. No female musician or vocalist is permitted to enrol herself as a subscriber to the ‚Musical Fund,‘ but she is kindly permitted to exert herself as much as her strength will allow in its behalf! and it is probable that if her services are very productive, she may receive a letter of thanks in return, and a request to repeat her performances next year. [...] It is to remedy this truly deplorable position in which the female musician is so unjustly placed, that Miss Masson has so laudably stepped forward“<sup>62</sup>.

Einer Publikation von Betty Matthews verdanken wir die Liste der 40 Gründungsmitglieder.<sup>63</sup> Darunter befanden sich namhafte Sängerinnen wie Charlotte Ann Birch<sup>64</sup>, Elizabeth Burnett<sup>65</sup>, Charlotte Dolby (Sainton-Dolby)<sup>66</sup>, Adelaide Kemble<sup>67</sup>, Elizabeth Masson, Clara Novello<sup>68</sup>, Elizabeth Rainforth<sup>69</sup>, Mary Shaw geb. Postans<sup>70</sup> und Mary S. Steele<sup>71</sup> sowie Pianistinnen wie Lucy Anderson<sup>72</sup>, Jane Dorrell (?–1883) und Mary Anne Frances Sale (?–1887). Ann Sheppard Mounsey verh. Bartholomew<sup>73</sup>, Caroline Orger verh. Reinagle<sup>74</sup> und Sophie Lydia Sale (?–1869) hatten sich als Pianistinnen in die Mitgliederliste eingetragen, waren aber hauptsächlich als Organistinnen und Komponistinnen tätig. Das Organisationskomitee bestand 1840 aus Lucy Anderson, Caroline Hullah, Elizabeth Masson, Clara Novello, Mary Ann Frances und Sophia Lydia Sale, Mary Wheatley Seguin (?–1886), Frances Ann Toulmin und Emily

62 The Musical World 1840, S. 172.

63 Siehe Betty Matthews (Hrsg.), *The Royal Society of Musicians of Great Britain. List of Members 1738–1984*, London 1985, S. 165–167; siehe auch Deborah Rohr, „*Women and the music profession in Victorian England: The Royal Society of Female Musicians, 1839–1866*“, in: *Journal of Musicological Research* 4 (1999), S. 307–346; siehe auch die Mitgliederliste in der *Musical World* 1840, S. 232.

64 Siehe Art. „*Birch, Charlotte Ann*“, in: Karl-Josef Kutsch u. Leo Riemens, *Großes Sänger-Lexikon. Elektronische Ausgabe der dritten, erweiterten Auflage*, Berlin 2004.

65 Siehe Art. „*Burnett, Elizabeth*“, in: ebd.

66 Siehe Art. „*Sainton-Dolby, Charlotte*“, in: ebd.

67 Siehe Art. „*Kemble, Adelaide*“, in: ebd.

68 Siehe Art. „*Novello, Clara*“, in: ebd.

69 Siehe Art. „*Rainforth, Elizabeth*“, in: ebd.

70 Siehe Art. „*Shaw, Mary*“, in: ebd.

71 Siehe Art. „*Masson, Elizabeth*“, in: Brown u. Stratton, *British Musical Biography*, 1897.

72 Siehe Freia Hoffmann, Art. „*Anderson, Lucy*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=andersonlucy>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

73 Siehe Christine Fornoff, Art. „*Mounsey, Ann*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=mounsey-schwester>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

74 Siehe Freia Hoffmann, Art. „*Orger, Caroline, verh. Reinagle*“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=orger-caroline>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

Woodyatt (1814–?).<sup>75</sup> Später kamen durch Wahl weitere erfolgreiche Musikerinnen hinzu wie die Sängerinnen Mary Sabilla Novello<sup>76</sup>, Elizabeth Poole<sup>77</sup>, Marianne Lincoln (1822–1885), Emma Lucombe<sup>78</sup>, Louisa Fanny Pyne<sup>79</sup> und Euphrosine Parepa<sup>80</sup>, die Pianistin Kate Loder<sup>81</sup> und die Komponistin Ann Baird Spratt (1829–?). Auffallend ist, dass sich viele von ihnen bescheiden als Privatmusiklehrerinnen („*private tuition*“<sup>82</sup>) eintrugen.

Während Elisabeth Masson (Schatzmeisterin) und Ann Sheppard Mounsey verh. Bartholomew der Organisation bis zu ihrem Tod die Treue hielten, zeigten sich andere Frauen weniger verbindlich: Ein Viertel der Gründungsmitglieder wurde in den ersten Jahren wegen ‚Nichtbezahlen der Subskription‘ aus der Mitgliederliste gestrichen, weitere fünf Musikerinnen traten aus, weil sie sich nach einer Heirat sozial anderweitig abgesichert sahen. Dennoch war der Mitgliederstamm stabil genug und die Öffentlichkeit vom Anliegen der Society ausreichend überzeugt, um die Organisation 26 Jahre lang am Leben zu erhalten. Beginnend mit dem 9. Juni 1840, fand fast jedes Jahr im Frühjahr (1864: Dez.) in den Hanover Square Rooms ein großes Orchesterkonzert statt, gestaltet von Mitgliedern und unterstützt von den Dirigenten Sterndale Bennett, George Smart und Julius Benedict sowie von SolistInnen (auch vom Kontinent) und Musikern der großen Londoner Orchester. 1844 wirkten Elias Parish Alvars und Camillo Sivori mit<sup>83</sup>, 1845 waren es Henri Vieuxtemps<sup>84</sup>, 1849 Giulio Briccialdi<sup>85</sup>, 1850 Alfredo Piatti und Charles Hallé<sup>86</sup>, 1856 Clara Schumann und Pauline Viardot<sup>87</sup>, 1857 Clara Schumann<sup>88</sup>, 1858 Joseph Joachim und Anton Rubinstein<sup>89</sup>, 1859 Marie Mösner<sup>90</sup> und 1862 wiederum Charles Hallé<sup>91</sup>.

Konzertanzeigen informierten das Publikum über die Möglichkeit, die Society mit einer Art Abonnement zu unterstützen: „*An Honorary Subscriber of One Guinea annually, or of Ten Guineas at one payment (which shall be considered a Life Subscription), will be entitled to two Tickets of Admission, or one for a Reserved Seat, to*

---

75 The Musical World 1840, S. 232.

76 Siehe Art. „*Novello, Mary Sabilla*“, in: Brown u. Stratton, *British Musical Biography*, 1897.

77 Siehe Art. „*Poole, Elizabeth*“, in: Kutsch u. Riemens, *Großes Sängerlexikon*, 2004.

78 Siehe Art. „*Reves, Sims*“, in: ebd.

79 Siehe Art. „*Pyne, Louisa*“, in: ebd.

80 Siehe Art. „*Parepa-Rosa, Euphrosine*“, in: ebd.

81 Siehe Hanna Bergmann, Art. „*Loder, Kate*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cmsms/index.php?page=loder-kate>, Zugriff am 30. Sept. 2014.

82 Matthews, *The Royal Society of Musicians*, 1985, S. 169.

83 The Theatrical Observer 29. Apr. 1844, S. [1].

84 The Musical World 1845, S. 107.

85 Ebd. 1849, S. 291f.

86 The Athenæum 1850 I, S. 618.

87 The Musical Gazette 1856, S. 256.

88 Ebd. 1857, S. 280.

89 The Musical World 1858, S. [353].

90 Ebd. 1859, S. [305].

91 Ebd. 1862, S. 331.

*every Benefit Concert given by the Society*<sup>92</sup>. Zusätzlich wurden der Organisation oft Einnahmen von Oratorienaufführungen oder auswärtigen KünstlerInnen (z. B. Jenny Lind 1849 und 1862) gespendet. Ann Sheppard Mounsey veröffentlichte 1845 ihre *Six Songs „For the Benefit of The Royal Society of Female Musicians“*<sup>93</sup>. Gelegentlich kamen bei den Benefizkonzerten Werke von Komponistinnen zur Aufführung,<sup>94</sup> und 1852 fand die „Musical World“ sogar, dass dies viel zu selten geschehe.<sup>95</sup>

In einem Artikel, den die „Musical World“ 1861 einem Jubiläumsfestival der Royal Society of Musicians widmete, bemerkt der Autor am Ende kritisch, dass die „*ladies who honoured the festival with their presence*“, obgleich „*gallantly toasted by the President*“, nur eine Zuschauerrolle gehabt hätten, statt gleichberechtigt in die Feierlichkeiten eingebunden zu sein. „*The best means of aiming a blow at this ungracious anomaly would be for the Royal Society of Musicians and the Royal Society of Female Musicians, now existing as separate institutions, to amalgamate and make one. Such an amalgamation has several times been hinted at, nor is there any feasible argument against its being effected – in which case ‚union‘ would be doubly ‚strength.*“<sup>96</sup>

Die Vereinigung wurde in einer Mitgliederversammlung der Royal Society of Musicians am 23. Juni 1866 beschlossen. Zu diesem Zeitpunkt besaß die Royal Society of Female Musicians ein Kapital von 7000 Pfund und 27 Mitglieder, die ebenfalls die Zusammenlegung wünschten. Die Regeln der gemeinsamen Organisation wurden ergänzt durch folgende Bestimmungen: „*The administration of the Laws and management of the Society’s affairs are vested in the Male Members exclusively; and the Female Members are not entitled to vote, or to attend any Meeting, or to be elected in any Office of the Society*“<sup>97</sup>. Erst 1929, nachdem Frauen in England 1928 das volle Wahlrecht zugestanden worden war, wurde diese Einschränkung aufgehoben.

---

92 Hier in einer Anzeige der Musical Gazette 1857, S. [253].

93 Anzeigen in der Musical World 1845, S. 586 u. 599.

94 Rohr, „*Women and the music profession*“, 1999, S. 321.

95 Ebd.

96 The Musical World 1861, S. 186; siehe auch ebd. 1865, S. 39.

97 Zit. nach Matthews, *The Royal Society of Musicians*, 1985, S. 64f.



## Netzwerke von und um Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium

### Annkatrin Babbe

Als Clara Schumann 1878 dem Ruf als „erste Klavierlehrerin“<sup>1</sup> an das neu gegründete Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt a. M. folgte, galt sie längst „als unerschütterliche musikalische Autorität“<sup>2</sup>. Als Pianistin hatte sie bereits 50 Jahre zuvor, mit ihrem ersten öffentlichen Auftritt im Leipziger Gewandhaus, den Grundstein für ihre beispiellose Karriere gelegt, mittlerweile eine exponierte Position „in der Spitzengruppe der europäischen Konkurrenz, neben Liszt und Thalberg“<sup>3</sup>, eingenommen und durch ihre „öffentliche Präsenz als Künstlerin, Lehrerin und Editorin [...] die deutsche und englische Kulturpolitik entscheidend“<sup>4</sup> mitgeprägt. Dementsprechend war sie Ende der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts auch fest in ein umfangreiches Netzwerk aus InstrumentalistInnen, SängerInnen, Dirigenten, KomponistInnen, Konzertveranstaltern und LehrerInnen eingebunden. Sie pflegte Bekanntschaften und Freundschaften mit musikalischen Autoritäten wie Johannes Brahms, Joseph Joachim, Hermann Levi, Ernst Rudorff und Pauline Viardot-Garcia<sup>5</sup>. Nach England unterhielt Clara Schumann mitunter Beziehungen zu (Samuel) Arthur Chappell (Direktor der Popular Concerts in der Londoner St. James's Hall), zu dem Sänger, Komponisten und Dirigenten George Henschel und zu August Manns (Direktor der Crystal Palace Concerts in London). Auch für ihre StudentInnen wusste Clara Schumann diese Verbindungen zu nutzen, wie beispielsweise die Empfehlungsbriefe belegen, die sie ihren Schützlingen mit auf den Weg gab.

Im Folgenden sollen die Netzwerke von und um Clara Schumann als Lehrerin am Hoch'schen Konservatorium eingehender betrachtet werden.<sup>6</sup> Die hier vorgestellten

---

1 Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979, S. 50. Die Bezeichnung ‚erste Klavierlehrerin‘ verweist hier auf die hierarchische Ordnung des Kollegiums am Konservatorium.

2 Janina Klassen, Art. „Schumann, Clara“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=schumann-clara>, Zugriff am 3. Nov. 2013.

3 Ebd.

4 Janina Klassen, Art. „Schumann, Clara (Josefine)“, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr u. Melanie Unseld, Kassel [u. a.] 2010, S. 462f., hier S. 462.

5 Siehe Midori Kobayashi, Art. „Viardot-Garcia, Pauline“, übers. von Yuko Tamagawa, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=viardot-garcia-pauline>, Zugriff am 31. Okt. 2013.

6 Mit Clara Schumann und ihren Schülerinnen am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. hat sich die Verfasserin im Rahmen ihrer Masterarbeit befasst. Nach Ergänzungen der Untersuchung durch die Einbeziehung auch der männlichen Schülerschaft Clara Schumanns an der dortigen Einrichtung

Überlegungen basieren auf der Auswertung einer Vielzahl allgemeinhistorischer sowie biographischer Quellen. Wesentliche Bedeutung kommt dem Briefwechsel von Clara Schumann sowie ihren Töchtern Marie (1841–1929)<sup>7</sup> und Eugenie (1851–1938)<sup>8</sup> mit den StudentInnen zu. Auch die (auto-)biographischen Aufzeichnungen der Studierenden liefern wichtige Hinweise auf mögliche Netzwerke von und um Clara Schumann als Lehrerin in Frankfurt. Beiträge in (Fach-)Periodika – Interviews mit den SchülerInnen, Portraits und Konzertrezensionen –, Hochschulakten etc. ergänzen das Bild. Die Arten der Netzwerkbildung um Clara Schumann und ihre Studierenden sind vielfältig, und eben dieser Vielfalt gilt es nachzuspüren. Sechs verschiedene Erscheinungsformen von Netzwerkbeziehungen werden hier näher betrachtet: die Nutzung von Netzwerken zur Bewerbung bei Clara Schumann, die Vernetzung der StudentInnen untereinander während ihrer Studienzeit in Frankfurt und darüber hinaus, die explizite Art der Vernetzung der Studierenden mit zeitgenössischen KünstlerInnen vermittelt durch Clara Schumann (etwa durch das Verfassen von Empfehlungsbriefen) sowie implizite Formen der Vernetzung (z. B. im Rahmen der musikalischen Gesellschaften der Hochschullehrerin), außerdem die Netzwerkbeziehungen von Clara Schumann mit ehemaligen StudentInnen.

### **„Vitamin B“ – Zur Bedeutung von persönlichen Verbindungen für die Aufnahme in Clara Schumanns Klavierklasse**

In die Klavierklasse Clara Schumanns am Frankfurter Konservatorium aufgenommen zu werden, war nicht einfach. Der Andrang war groß, die Zahl der vorhandenen Studienplätze dagegen äußerst gering. Das Konservatorium veranstaltete zu Beginn eines jeden Studienjahres Aufnahmeprüfungen.<sup>9</sup> Neben allgemeinen Voraussetzungen wurden vom Direktorium auch besondere Anforderungen für die Aufnahme in die verschiedenen Instrumentalklassen formuliert, die in dem 1885 im Jahresbericht abgedruckten Auszug aus dem „Prospect“<sup>10</sup> von 1880 aufgeführt sind. Wer die Prüfungen abgenommen hat – ob die jeweiligen Instrumentallehrer, ein Team aus LehrerInnen und/oder der Direktor –, geht aus dem hier zitierten Heft nicht hervor. Clara Schumann traf die Wahl ihrer StudentInnen eigenverantwortlich. Nicht geklärt werden kann der-

---

wurde die Arbeit 2015 publiziert, siehe Annkatrin Babbe, *Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M.* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 11), Oldenburg 2015.

7 Biographische Artikel zu den Schumann-Töchtern Marie, Eugenie und Elise sowie zu einem Großteil der im Folgenden erwähnten SchülerInnen Clara Schumanns finden sich im *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/lexikon>, Zugriff am 14. Aug. 2015, und in: Babbe, *Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium*, 2015.

8 Marie und Eugenie Schumann waren – Erstere seit dem Studienjahr 1880/1881 und Letztere seit 1881/1882 – zur Unterstützung ihrer Mutter als Klavierlehrerinnen am Hoch'schen Konservatorium angestellt. Mit dem Ausscheiden Clara Schumanns aus dem Kollegium im Jahr 1892 kündigten auch sie ihre Anstellungen.

9 Siehe Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums 1884/1885, S. 33.

10 Siehe ebd., S. 33–35.

zeit, ob dies auch auf ihre KollegInnen zutraf oder allein auf die Sonderstellung der Künstlerin am Konservatorium zurückzuführen ist.

Bei Clara Schumann gingen zahlreiche Anfragen ein. Fast täglich kämen „eine hoffnungsvolle Mutter oder Vater mit Tochter, die geprüft sein wollten, was mich nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich angriff, denn, die Meisten mußte ich abweisen und das kostet dann immer Thränen“<sup>11</sup>, schreibt sie im Sommer 1880 an Johannes Brahms. Offenbar hat sie zu zahlreichen Gelegenheiten – auch außerhalb Frankfurts – BewerberInnen angehört und war dabei empfänglich für Empfehlungen von Verwandten, FreundInnen und Bekannten: Theodor Müller-Reuter (1858–1919) hatte als Schüler von Friedrich (1785–1873) und Alwin Wieck (1821–1885) mehrfach die Gelegenheit, Clara Schumann vorzuspielen, die 1877 für einige Zeit den Klavierunterricht des Jungen übernahm.<sup>12</sup> Als er sich 1878 um einen Studienplatz am Frankfurter Konservatorium bewarb, war er der Lehrerin längst bekannt und wurde aufgenommen. Amina Goodwin (1862–1942) konnte Clara Schumann ein Empfehlungsschreiben von George Henschel vorlegen, Olga Neruda (1858–1945) wandte sich mit einer Empfehlung ihrer berühmten Schwester, der Geigerin Wilma Norman-Neruda<sup>13</sup> (1838–1911), an die Pianistin, und von Florence Rothschild (später verh. Bassermann, 1863–1942) ist bekannt, dass sie auf Empfehlung ihres Lehrers Carl Heymann der Künstlerin vorgespielt hat. Leonard Borwick (1868–1925) wurde Clara Schumann bei einem Englandsaufenthalt durch Arthur Burnand, ihren Gastgeber, vorgestellt.<sup>14</sup> Carl Oberstadt (1871–1940) lernte sie bei dem Komponisten Ferdinand Kufferath in Brüssel kennen, und für die Aufnahme von Mary Wurm<sup>15</sup> (1860–1938) hatte sich die ehemalige Schülerin Natalie Janotha<sup>16</sup> (1856–1932) eingesetzt. Garanten für ein sorgloses Studium waren derartige Empfehlungen jedoch nicht. So musste etwa Mary Wurm nur einige Zeit nach ihrer Aufnahme von der Lehrerin erfahren: „Zu meinem Bedauern muß ich Ihnen sagen, daß ich Sie nicht länger in meiner Klasse behalten kann. Da es mir bis jetzt, nachdem ich Sie über zwei Monate unterrichtet habe, nicht gelungen ist, Sie zu der Einsicht Ihrer Mängel zu bringen, hege ich auch keine Hoffnung, daß mir dies noch gelingen könnte. [...] Es ist mir um so mehr leid, diesen Schritt tun zu müssen, als Sie mir von Freunden

---

11 Brief von Clara Schumann an Johannes Brahms vom 29. Juni 1880, zit. nach Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 3 Bde., Bd. 3: *Clara Schumann und ihre Freunde. 1856–1896*, Leipzig 1908, S. 411.

12 Siehe Theodor Müller-Reuter, *Bilder und Klänge des Friedens. Musikalische Erinnerungen und Aufsätze. Mit 14 faks. Beilagen, 124 Notenbeispielen, 6 Autotypien u. e. Bildnis des Verfassers*, Leipzig 1919, S. 7–12, 17f., 24–47.

13 Siehe Yvonne Amthor u. Volker Timmermann, Art. „Neruda, Wilma“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=neruda-wilhelmine>, Zugriff am 3. Nov. 2013.

14 Siehe Musical Standard 1890 I, S. 600.

15 Siehe Ulrike Keil u. Markus Gärtner, Art. „Wurm, Mary“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=wurm-mary>, Zugriff am 3. Nov. 2013.

16 Siehe Jannis Wichmann, Art. „Janotha, Natalie“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=janotha-natalie>, Zugriff am 3. Nov. 2013.

so dringend empfohlen waren“<sup>17</sup>. Wie aus der Korrespondenz zwischen Clara Schumann und der Geigerin Wilma Norman-Neruda hervorgeht, hatte Schumann auch Vorbehalte gegenüber dem Verbleib von Olga Neruda in ihrer Klasse:

„Es thut mir natürlich sehr leid dass meine Schwester nicht so rasch wie Sie es erwarteten die technischen Schwierigkeiten überwinden konnte. [...] Ich denke nun liebe Frau Schumann dass sie vielleicht glauben meine Schwester solle Künstlerin – Solospielerin werden und dass sie dafür nicht genug Fortschritte macht. Aber da sie nicht Künstlerin werden soll [...] so wünscht sie und ich es möge eine tüchtige Lehrerin aus ihr werden die so gut wie es für sie nur möglich ist, spielen kann. Darf ich Sie nun bitten, verehrte Frau Schumann mir zu sagen ob sie nicht noch glauben es wäre von größtem Nutzen für Olga noch ein Jahr von Ihnen unterrichtet zu werden – oder ob Sie denken sie solle nun anfangen mit Unterricht zu geben“<sup>18</sup>.

Tatsächlich studierte Olga Neruda weitere drei Semester bei der berühmten Pianistin.

Fanny Davies (1861–1934), die von 1883 bis 1885 bei Clara Schumann in Frankfurt studiert hatte, sprach nach ihrer Rückkehr nach England wiederholt Empfehlungen für die Aufnahme von StudentInnen in die Klasse ihrer ehemaligen Lehrerin aus. Ihren Schülerinnen Adelina de Lara (1872–1961), Mimi Shakespeare (Lebensdaten unbekannt) und einer Pianistin namens Walter oder Walker konnte sie erfolgreich Studienplätze bei Clara Schumann bzw. einer ihrer Töchter vermitteln.<sup>19</sup> Betonte Clara Schumann zunächst noch, nur nach eigener Prüfung StudentInnen aufzunehmen,<sup>20</sup> verließ sie sich nach einiger Zeit auf die Einschätzung von Fanny Davies. Im Juli 1890 schreibt sie: „*Ich vertraue aber Ihrem Urtheil, und werde wohl die Eine (Erste) nehmen können*“<sup>21</sup>.

---

17 Brief von Clara Schumann an Mary Wurm, zit. nach Mary Wurm, „*Meine zweijährige Studienzeit bei Clara Schumann*“, in: *Neue Musik-Zeitung* 23 (1919), S. 280–284, hier S. 282.

18 Brief von Wilma Norman-Neruda an Clara Schumann vom 14. Aug. 1884, zit. nach Jutta Heise, *Die Geigenvirtuosin Wilma Neruda (1838–1911). Biografie und Repertoire* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 70), Hildesheim [u. a.] 2013, S. 68f.

19 Adelina de Lara berichtet von einem Vorspiel in London, bei dem eine junge Frau auf sie aufmerksam geworden sei: „*It was Fanny Davies, who had recently returned to her home town from Frankfort, full of success and enthusiasm. 'You must go to Madame Schumann,' she said; and later on it was arranged that I should first study with her for at least a year and that, when she thought the time was ripe, she would ask Clara Schumann to hear me*“, Adelina de Lara, „*Clara Schumann's Teaching*“, in: *Music & Letters* 16 (1945), S. 143–147, hier S. 144.

20 In einem Brief vom 28. Juli 1887 schreibt Clara Schumann an Fanny Davies: „*Im Betreff des Fräulein Leving habe ich noch nichts gehört und Sie wissen, dass ich nur nach eigener Prüfung Schüler annehme, so sehr ich auch Ihrem Urtheile vertraue. Es wird übrigens doch Zeit, dass dieselbe sich direct an den Director meldet, denn wir haben viele Anfragen. Ich glaube schon auf ihr Urtheil hin, dass ich sie werde annehmen können, jedoch riskiren muss sie es auf alle Fälle*“, Royal College of Music. Centre for Performance History, Fanny Davies Collection, Signatur: MS 7501.

21 Brief von Clara Schumann an Fanny Davies vom 26. Juli 1890, ebd.

## Vernetzung der SchülerInnen untereinander

Hinweise auf Vernetzungen unter den Frankfurter SchülerInnen von Clara Schumann beziehen sich in erster Linie auf deren Studienzeit am Hoch'schen Konservatorium. Eine Form solcher Netzwerke initiierten Clara Schumann und ihre Töchter durch die zwischenzeitliche Delegation der Verantwortung für den Unterricht von jüngeren bzw. schwächeren Studentinnen an fortgeschrittene Kommilitoninnen.<sup>22</sup> Minnie Wetzler (1874–1898) etwa, die seit Mitte der 1880er Jahre zehn Semester lang bei Eugenie Schumann studierte, wurde in Abwesenheit ihrer Lehrerin von Alice Dessauer (?–1950), Caroline Geisler-Schubert (1856–1951) und Katharina Widmann (Lebensdaten unbekannt) – allesamt Schülerinnen Clara Schumanns – unterrichtet. Alice Dessauer übernahm im Febr. 1887 den Unterricht Minnie Wetzlers. An Eugenie Schumann, die zu diesem Zeitpunkt eine Kur machte, schreibt sie: „*Von Minnie kann ich Ihnen nur Gutes berichten. Sie spielte ganz reizend im Übungsabend; ich bin auch zufrieden mit ihr, das heißt, ich gebe ihr ja nicht sehr viel auf, da sie nicht so viel üben soll*“<sup>23</sup>. Im Sommer 1888 war es Caroline Geisler-Schubert, die Minnie Wetzlers Übungseinheiten beaufsichtigte, wie aus einem Brief der Schülerin an Eugenie Schumann hervorgeht: „*Ich übe fast alle Tage eine halbe Stunde und zwar Fingerübungen mit Frl. Geisler!! Kann ich Ihnen, meine besorgte Lehrerin, etwas befriedigerendes mitteilen? Für mich ist es ein wahrer Segen. Ich befolge mich hauptsächlich mit dem Unter- und Übersetzen und habe schon eine Besserung darin bemerkt*“<sup>24</sup>. Katharina Widmann übernahm den Unterricht der Kommilitonin im Herbst 1888. „*Minnie*“, schreibt Clara Schumann an ihre Tochter Eugenie, „*hat Frl. Widmann's Stunden sehr gern, wie sie sagt, übt auch täglich beinahe, wenn sie nicht Schulstunden Morgens hat*“<sup>25</sup>.

Auch Mathilde Verne (1865–1936) berichtet in ihren „Erinnerungen“<sup>26</sup> davon, dass sie als Schülerin Clara Schumanns mehrfach Studentinnen von Marie und Eugenie übernommen habe: „*Marie and Eugenie Schumann gave me other pupils to work with during the holidays, and my joy and satisfaction were great when several of the masters at the conservatorium told me later that they knew at once when I had practised with a pupil, because the improvement was so wonderful*“<sup>27</sup>. Amina Goodwin war nach eigener Aussage ebenfalls an der Ausbildung jüngerer Kommilitoninnen beteiligt.

---

22 Dafür, dass auch männliche Schüler jüngere bzw. schwächere KommilitonInnen unterrichtet hätten, gibt es keine Hinweise. Lediglich von Theodor Müller-Reuter ist bekannt, dass er während des Studiums in Frankfurt auch Unterricht erteilt hat – unter seinen SchülerInnen waren jedoch vermutlich keine KommilitonInnen zu finden; siehe Müller-Reuter, *Bilder und Klänge des Friedens*, 1919, S. 62.

23 Brief von Alice Dessauer an Eugenie Schumann vom 26. Febr. 1887, Nachlass Minnie Wetzler, Zentralbibliothek Zürich, Signatur: Mus NL 145: Bh 1886/93:4.

24 Brief von Minnie Wetzler an Eugenie Schumann vom 27. Juli 1888, ebd., Signatur: Mus NL 145: Bh 1886/93:7.

25 Brief von Clara Schumann an Eugenie Schumann vom 5. Okt. 1888, zit. nach Clara Schumann u. Eugenie Schumann, *Clara Schumann im Briefwechsel mit Eugenie Schumann*, hrsg. von Christina Siegfried (= Schumann-Briefedition Serie I: Familienbriefwechsel 8.1: 1857 bis 1888), Köln 2013, Brief Nr. 463, S. 624.

26 Mathilde Verne, *Chords of Remembrance*, London 1936.

27 Ebd., S. 48.

## Musikalische Gesellschaften als Orte der Netzwerkbildung

Eine gute Gelegenheit mit etablierten KünstlerInnen in Kontakt zu treten, bot sich den StudentInnen im Rahmen der musikalischen Gesellschaften, die Clara Schumann (nicht nur) in Frankfurt gab, versammelten sich hier doch viele einflussreiche Persönlichkeiten des zeitgenössischen Musiklebens. Die StudentInnen zeigten sich von diesen Gesellschaften beeindruckt – in einigen der vorliegenden (auto-)biographischen Texte finden sich Hinweise auf solche Abende.

Marie Fromm (1866–?) schreibt: „[W]e often had our moments of sheer pleasure and delight. All the great artists visited Madame Schumann's house, and it was delightful to hear her play sonatas with Joachim, or duets with Brahms [...]. I remember a lot of us spending a Sunday afternoon at her house“<sup>28</sup>. Neben Johannes Brahms und Joseph Joachim nennt die Musikerin Hans von Bülow und Raimund von Zur Mühlen als Besucher. Eine ausführlichere Einsicht in die Reihe der Gäste gibt Theodor Müller-Reuter Ende des Jahres 1879 in einem Brief an seinen ehemaligen Lehrer Alwin Wieck:

„Am Sonntag (das war der 28.) lernte ich bei [Julius] Stockhausen Joh. Brahms kennen. Denken Sie sich folgende auserlesene Gesellschaft: Stockhausen, Clara Schumann, Joh. Brahms, [Pablo de] Sarasate, [Hugo] Heermann, Clara Zimmermann aus London, Prof. Berneis aus München, Kapellmeister Franck. [...] Am Montag (das war der 29.) war dieselbe Gesellschaft (noch komplettiert durch [Bernhard] Cossmann und Devrient) bei Ihrer Frau Schwester“<sup>29</sup>.

Zu anderen Gelegenheiten waren auch der Dirigent Alfred Volckland und Alwin Wieck unter den Gästen.<sup>30</sup>

Offenbar gab Clara Schumann einigen StudentInnen die Möglichkeit, vor solch einem Publikum aufzutreten – dies geht u. a. aus einer Äußerung Mary Wurms hervor, derzufolge an „verschiedenen Sonntagvormittage[n] [...] um 11 Uhr morgens Musik bei Frau Schumann gemacht wurde. Sie lud dazu ihre Freunde ein, der eine oder die andere ihrer Schüler mußte (,durfte‘, sagte man) spielen, und zum Schlusse – spielte sie selbst. Wie herrlich, das wußten alle zu schätzen, die Clara Schumanns Größe verstanden. Wir jungen Schüler würdigten es damals nicht genug“<sup>31</sup>. Auch Theodor Müller-Reuter schreibt, dass man als StudentIn zu Clara Schumanns „größeren musikalischen Gesellschaften als Teilnehmender und Mitwirkender hinzugezogen“<sup>32</sup> wurde. Hierfür sprach die Lehrerin gezielt Studierende an, die sie in ihrem Haus auftreten lassen wollte: „Some of us were asked to play at the beautiful parties, or Gesellschaften, as they were called, at the Schumann house“<sup>33</sup>. Mathilde Verne, auf die Clara Schumanns Wahl für eine Abendgesellschaft anlässlich eines Besuchs von Pauline Viardot-Garcia

---

28 Marie Fromm, „Some Reminiscences of my Music Studies with Clara Schumann“, in: *Musical Times* 1073 (1932), S. 615f., hier S. 615.

29 Müller-Reuter, *Bilder und Klänge des Friedens*, 1919, S. 72.

30 Siehe ebd., S. 61.

31 Wurm, „Meine zweijährige Studienzeit bei Clara Schumann“, 1919, S. 283.

32 Müller-Reuter, *Bilder und Klänge des Friedens*, 1919, S. 61.

33 Lara, „Clara Schumann's Teaching“, 1945, S. 145.

fiel, stellt die Besonderheit dieser Gelegenheiten heraus und widerspricht damit in Teilen den Ausführungen Mary Wurms, die – wie aus den oben zitierten Worten hervorgeht – diese Auftritte mehr als Pflicht denn als Angebot auslegt: „*She [Clara Schumann] [...] explained that, as Madame Viardot was coming to Frankfurt, there was to be a reception and concert given in her honour. ‚So, Tilly, you are to play the Papillons [op. 2 von Robert Schumann] and you will also have a new frock for the occasion,‘ said she. ‚It shall be a red one. Marie will take you to the dressmaker tomorrow‘. [...] I was quite [...] proud of [...] being allowed to play to Madame Viardot*“<sup>34</sup>.

Während ihrer Englandaufenthalte veranstaltete Clara Schumann mehrfach musikalische Gesellschaften im Haus ihres Gastgebers Arthur Burnand. Auch hier bot sie ihren (ehemaligen) SchülerInnen Auftrittsmöglichkeiten vor erlesenem Publikum. An ihre Tochter Eugenie schreibt sie am 30. März 1886: „*Die Davies [Fanny Davies; zu diesem Zeitpunkt bereits Absolventin] ist außerordentlich beliebt, am Clavier u. auch sonst; sie ist aber auch doch ein famoseres Talent, das zeigte sie vorgestern Abend, wo sie bei uns spielte, besonders spielte sie so sehr musikalisch u. belebt, wenn auch nicht charakteristisch*“<sup>35</sup>. An dieselbe Adressatin schreibt sie am 27. März 1888 aus London: „*Heute giebt es nun ein ‚at home‘ hier im Hause; ich spiele Papa’s Quartett, außerdem ein paar Nippsachen, die Davies, Janotha, Lehmann werden Alle ihr Scherflein beitragen die vielen zwei, drei u. vierundachtzig Jährigen zu unterhalten – es sind aber auch viele Andere da, die zu sehen mich freut*“<sup>36</sup>.

Nach ihrem Studium trat Fanny Davies häufig mit Joseph Joachim auf, der sich alljährlich für drei Monate in England aufhielt. Seit der Wintersaison 1885/1886 konzertierten die beiden MusikerInnen regelmäßig zusammen mit dem Violoncellisten Alfredo Piatti in London und weiteren Städten Großbritanniens. Darüber, wie diese Zusammenarbeit von Fanny Davies und Joseph Joachim zustande gekommen ist, können nur Vermutungen angestellt werden. Es liegt jedoch nahe, dass die Pianistin den Violinisten in einer der von Joachim regelmäßig besuchten musikalischen Gesellschaften Clara Schumanns in Frankfurt kennengelernt hat. Dass Clara Schumann das Netz an diesem Knotenpunkt auch aktiv mitgeknüpft hat, ist ebenfalls denkbar. Zumindest betrachtete sie Joachim als möglichen Ansprechpartner für ihre ehemalige Schülerin. Dies geht aus einem Brief hervor, in dem Schumann Fanny Davies über Auftrittsmöglichkeiten in Deutschland berät:

„Ein Risico, wie es ein Orchesterkonzert in Frankfurt ist, zu unternehmen, dazu könnte ich nicht raten. Es würde Ihnen sehr viel kosten, und was helfen? Diejenigen, welche sich in Frankfurt für Musik interessieren, kennen Sie, Ton angehend ist Frankfurt in der musikalischen Welt nicht, wenn das Berlin oder Leipzig wäre, so wäre es ein Anderes, doch, fragen Sie auch Andere[,]

---

34 Verne, *Chords of Remembrance*, 1936, S. 43f.

35 Brief von Clara Schumann an Eugenie Schumann vom 30. März 1886, Schumann-Briefedition I/8.1, Brief Nr. 376, S. 505f., hier S. 505.

36 Brief von Clara Schumann an Eugenie Schumann vom 27. März 1888, ebd., Brief Nr. 443, S. 595f., hier S. 595.

z. Beispiel Joachim, vielleicht verhülfe dieser Ihnen in Berlin zu einem gewünschten Resultat“<sup>37</sup>.

Offenbar beherzigte Fanny Davies den Rat und wandte sich an Joseph Joachim. Dieser knüpfte das Netz weiter und schrieb im Okt. 1887 an die Pianistin: „*So I am sure you will not think it a want of interest in your artistic doings, if I am not able to comply with your wishes. Of course I shall be glad to do anything I can for you in Berlin, and I told Mr. Wolff*“<sup>38</sup> so“<sup>39</sup>. Wie Clara Schumann übernahm auch Joseph Joachim – zumindest zeitweise – für Fanny Davies die Funktion eines Mentors; er erteilte der Pianistin Ratschläge und vermittelte sie weiter:

„I have been to see Mr. Wolff, who promised to write to you; but I am afraid that all the engagements for the beginning of the season will all have been made long ago – you ought to have made up your mind much earlier. The chances of a Concert too, even for you and Miss Liza are to be considered with great caution, as Bülow’s Concerts (under Wolff’s management) almost monopolize the public, and October is hardly to be called a good month for concertgivers, many people being still absent etc etc. However Mr Fernow [Fn.: „the partner of Mr Wolff“] will write to you, and if I can be of any use to you, I hope to hear about it“<sup>40</sup>.

An anderer Stelle verweist der Musiker auf seine eingeschränkten Möglichkeiten: „*So you must come to Berlin to hear us, and I am glad you will. My influence in the Philharmonic Concerts at Berlin does not exist, so I could do nothing for you. Although I am on good terms with Bülow, I would never venture to interfere with his programme. He must have his own ways; just as I like mine*“<sup>41</sup>.

Offenbar nutzte Fanny Davies den Kontakt zu Joseph Joachim auch, um ihrerseits MusikerInnen weiterzuempfehlen – beispielsweise für ein Studium an der Hochschule für Musik in Berlin. In einem Brief vom 26. Aug. 1904 schreibt der Geiger: „*Miss Timvill* [?] *shall be welcome and I will see her before the Exam to give her the best advice I can. Of course I can not be sure that she will be admitted at the Hochschule before I have heard here* [sic] *and you must be pleased to tell her so. We generally have about 40 or 50 applications and can only cho[o]se about ten of the number*“<sup>42</sup>.

---

37 Brief von Clara Schumann an Fanny Davies vom 28. Juli 1887, Royal College of Music. Centre for Performance History, Fanny Davies Collection, Signatur: MS 7501.

38 Zur Organisation der Konzerte von Instrumentalistinnen durch die Agentur Wolff siehe den Beitrag von Christine Fornoff in diesem Band („*Die Konzertagentur Wolff und ihre Bedeutung für Virtuosinnen im Berliner Musikleben des 19. Jahrhunderts*“, S. 41–67).

39 Brief von Joseph Joachim an Fanny Davies vom 2. Okt. 1887, Royal College of Music. Centre for Performance History, Fanny Davies Collection, Signatur: MS 7505.

40 Brief von Joseph Joachim an Fanny Davies vom 11. Sept. [1889], ebd.

41 Brief von Joseph Joachim an Fanny Davies vom 1. Sept. [1891], ebd.

42 Brief von Joseph Joachim an Fanny Davies vom 26. Aug. 1904, ebd.

## Empfehlungsschreiben

Besonders konkret und damit auch anschaulich wird die Bildung von Netzwerken anhand von Empfehlungsbriefen, die Clara Schumann für StudentInnen – in manchen Fällen auf deren Wunsch hin – verfasste. Einige von ihnen verweisen explizit auf solche Schreiben, mit denen die Lehrerin ihnen den Weg in das Berufsleben ebnet konnte. Sie verschaffte Theodor Müller-Reuter nach dessen eigener Aussage „*die Stellung eines Klavier- und Harmonielehrers am Straßburger Konservatorium*“<sup>43</sup>. In seinem Buch „*Bilder und Klänge des Friedens*“ ist das Faksimile des entsprechenden Empfehlungsschreibens vom 1. Okt. 1880 abgedruckt. Darin heißt es: „*Gern erfülle ich den Wunsch des Herrn Theodor Müller hierdurch zu bestätigen, daß derselbe längere Zeit mein Schüler war [...]. Ich bin überzeugt daß Herr Müller als Lehrer, wie als Spieler, den an ihn gestellten Anforderungen gerecht werden wird*“<sup>44</sup>.

Ferner häufen sich die Hinweise auf Empfehlungen, welche die berühmte Pianistin an Kollegen in England richtete. So berichtet Marie Fromm: „*Madame Schumann sent me to England to start my professional career at the ‚Monday Pops.‘*“<sup>45</sup> Sie habe sich kurz nach ihrer Ankunft in England mit einem Brief ihrer Lehrerin bei Arthur Chappell, dem Direktor dieser Konzertreihe, vorgestellt und sei daraufhin innerhalb der folgenden zwei Wochen von diesem engagiert worden. Chappell scheint eine wichtige Anlaufstelle für StudentInnen Clara Schumanns in England gewesen zu sein. In seinen „*Popular Concerts*“, die regelmäßig montags und samstags veranstaltet wurden, feierten mindestens sechs von ihnen ihr Großbritannien-Debüt, und zwar, neben Marie Fromm, Mathilde Verne, Margaret Wild (1862–nach 1912), Olga Neruda, Ilona Eibenschütz (1872–1967) und Adelina de Lara. Von den beiden zuletzt Genannten liegen Hinweise auf Empfehlungsschreiben an Arthur Chappell vor. Ilona Eibenschütz schreibt: „*Frau Schumann [...] had arranged with Mr. Arthur Chappell to engage me for two Monday Popular Concerts*“<sup>46</sup>. Auch andere StudentInnen traten wiederholt in der Konzertreihe Chappells auf, etwa Leonard Borwick, Fanny Davies, Alice Dessauer und Caroline Geisler-Schubert.<sup>47</sup>

Für Fanny Davies setzte sich Clara Schumann auch noch nach deren Rückkehr nach England bei Kollegen ein. Dem Konzertveranstalter Richard Wilkinson schrieb sie: „*Ich hoffe, Sie haben Miss Davies jetzt gehört und Sich [sic] an ihr erfreut; sie ist eine ernste junge Künstlerin, die die Kunst um ihrer selbst Willen ausübt*“<sup>48</sup>. Auch mit

---

43 Müller-Reuter, *Bilder und Klänge des Friedens*, 1919, S. 78.

44 Ebd.

45 Fromm, „*Some Reminiscences of my Music Studies with Clara Schumann*“, 1932, S. 616.

46 Ilona Eibenschütz, „*My Recollections of Brahms*“, in: *Musical Times* 67 (1926), S. 598f., hier S. 598.

47 Nicht immer konnte Arthur Chappell auf die Vorschläge Clara Schumanns eingehen. An ihre Tochter Eugenie schreibt Letztere im Juli 1882: „*Chappell läßt sich auf kein festes Enga[ge]ment f.[ür] d.[ie] [Mary] W.[urm] jetzt ein, will aber für sie thun, was er kann, und, gewiß wird er das. Er sagt, daß er jetzt noch keine Arrangements macht, es sey noch zu früh*“, Brief vom 30. Juli 1882, Schumann-Briefedition I/8.1, Brief Nr. 345, S. 455–457, hier S. 456f.

48 Brief von Clara Schumann an Richard Wilkinson vom 8. Febr. 1886, Royal College of Music. Centre for Performance History, Fanny Davies Collection, Signatur: MS 7502. Schon vorher hatte Clara Schumann Empfehlungsbriefe für Fanny Davies verfasst. Dies geht aus einem Schreiben an ihre

George Henschel tauschte sie sich über die ehemalige Schülerin aus: „*Daß Fanny Davies [das] Konzert bei Ihnen so gut gespielt hat, freut mich sehr. Sie ist ein feines Mädchen! voller Feuereifer und Energie!*“<sup>49</sup>

Clara Schumann korrespondierte nicht allein mit Konzertveranstaltern, um ihren SchülerInnen Berufsmöglichkeiten zu verschaffen. Für Alice Dessauer bemühte sie sich nach deren Studienabschluss im Frühjahr 1888 offenbar auch um die Unterbringung in einer Familie. Einen Vorschlag von Fanny Davies, die Clara Schumann auf „*eine Familie in England auf dem Lande*“ aufmerksam gemacht hatte, „*welche Alice versuchsweise auf einen Monat nehmen wollten*“<sup>50</sup>, wies sie zurück („*Darauf bin ich nicht eingegangen. Wir müssen sie doch gut ausstatten, das kann man doch nicht für einen Monat*“<sup>51</sup>). Der Tochter Eugenie gegenüber äußerte sie ihre diesbezüglichen Vorstellungen:

„Ich meine, wenn sie sich wirklich erholt hat, sollten wir [ver]suchen, sie in eine nette Familie zu bringen (ich könnte dazu das Geld v. d. Kissel benutzen) – da müßte man Anzeigen machen. Alice muß in ein Haus, wo ein Mann ist. Marie dachte, ob nicht Fillu [Marie Fillunger] später, wenn sie wieder n. Fkf. kommt, mal in der Familie Waitzmann, wo die Bötetführ ist, nachfragen könnte, ob sie Alice aufnehmen könnten. Sie muß dann aber[,] wenn sie doch a. d. Spanier Stunden giebt, selbst auch beisteuern, darauf rechne ich. Vielleicht könnte sie auch in der Familie selbst einige Stunden geben? sie muß in gebildeten Umgang kommen, wo es keinen Klatsch giebt“<sup>52</sup>.

Alice Dessauer wurde durch die Vermittlung von Clara Schumann von der Familie Kissel in Manchester aufgenommen. Mathilde Verne erhielt über ihre Lehrerin – noch während ihrer Studienzeit – eine Anstellung als Lehrerin von Prinzessin Feodora Victoria Alberta zu Hohenlohe-Langenburg (1866–1932).<sup>53</sup>

## Vernetzung Clara Schumanns mit ehemaligen SchülerInnen

Mit dem Ende des Studiums brachen die Verbindungen zwischen Clara Schumann und ihren SchülerInnen nicht notwendig ab. In Briefen berichteten einige ehemalige Stu-

---

Tochter Eugenie vom 10. Juli 1885 hervor: „*Gestern haben wir Spaßes halber 'mal die Briefe gezählt, vor allem die Verschiedenartigkeit ihres Inhaltes. Da waren es: 2 Empfehlungsbriefe für Davies [...]*“, Schumann-Briefedition I/8.1, Brief Nr. 363, S. 483–485, hier S. 484.

49 Brief von Clara Schumann an George Henschel vom 18. Dez. 1886, Royal College of Music. Centre for Performance History, Fanny Davies Collection, Signatur: MS 7502.

50 Brief von Clara Schumann an Eugenie Schumann vom 23. Aug. 1888, Schumann-Briefedition I/8.1, Brief Nr. 452, S. 606–608, hier S. 608.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 „*Wir schicken Dir von der Tylli [Mathilde Verne] u. [Alice] Guggenheim Briefe, die Du uns später wiedergeben kannst. Wie sehr ist es uns mit den Beiden geglückt! Die Fürstin [Prinzessin Feodora Victoria Alberta zu Hohenlohe-Langenburg] schreibt mir einen Brief voller Dank, u. behält Tylli noch bis Septbr. Alice fürchte ich nur, wird recht gebraucht werden, und ich finde das eigentlich empörend! – Nun, wir haben ihr Alles gesagt, sie muß nun selbst sehen, wie sie durchkommt. Kissels (die alten) sind ganz entzückt von ihr, so schreibt mir Frau Kissel*“, Brief von Clara Schumann an Eugenie Schumann vom 12. Aug. 1885, Schumann-Briefedition I/8.1, Brief Nr. 366, S. 488–491, hier S. 490.

dentInnen von ihrer Konzerttätigkeit, äußerten ihre Hoffnungen, Wünsche und Ängste. Die Lehrerin nahm Anteil an ihren Erfolgen und Misserfolgen und gab in einigen Fällen auch hilfreiche Tipps. An Minnie Wetzler schrieb sie 1893:

„Ich freue mich herzlich Ihrer Erfolge, und, da Sie, wie ich von Ihrem Bruder höre, große Fortschritte gemacht haben, also fleissig gewesen sein müssen, so hoffe ich mit der Zeit alles Gute für Sie. Es ist eben sehr schwer in der Kunst sich einen Weg zu bahnen, es gehört viel Geduld, vor allem eine grosse Gewissenhaftigkeit dazu, die den Künstler, und sey er noch so bedeutend, nie verlassen darf. [...] Liebe Minnie, schreiben Sie mir doch mal im Laufe des Winters wie es Ihnen und Ihrem Bruder künstlerisch geht? ich werde Ihre Erfolge immer mit wahrer Theilnahme verfolgen“<sup>54</sup>.

Fanny Davies gegenüber zeigte sie sich ebenfalls „herzlich erfreut [...] über Ihr Succès“<sup>55</sup>. Ihr versprach die Lehrerin, sie bei der Suche nach Auftrittsmöglichkeiten im Rahmen einer für das Jahr 1887 geplanten Deutschlandreise zu unterstützen. Clara Schumann bemühte sich mehrfach um ein Engagement für Fanny Davies in den Frankfurter Museumskonzerten, wurde jedoch vom Komitee dieser Konzertreihe zurückgewiesen. Der ehemaligen Schülerin schrieb sie daraufhin, wie „enorm schwer [es] für einen jungen Künstler [sei.] in Deutschland aufzukommen [sic], und ich weiss nicht, ob es nicht geraten wäre, dass Sie Sich [sic] an einen Unternehmer [Konzertagenten] wendeten. So sehr ich diese [sic] hasse, so glaube ich doch, dass durch sie ein junger Künstler am leichtesten dazu kommt, sich bekannt zu machen“<sup>56</sup>. Nicht nur in der ersten Zeit nach dem Studium, auch später noch bestand ein Austausch zwischen Fanny Davies und Clara Schumann. Erstere sandte der Lehrerin wiederholt Berichte über ihr Leben, besonders über ihre Konzerttätigkeit, erkundigte sich nach Clara Schumanns Befinden und machte außerdem Geschenke zu Fest- und Feiertagen. Zum 60. Bühnenjubiläum Clara Schumanns reiste Fanny Davies im Okt. 1888 nach Frankfurt „and had brought many greetings from Mme. Schumann’s English pupils“<sup>57</sup>.

Clara Schumann erteilte Fanny Davies in Briefen mehrfach Ratschläge bezüglich ihrer Karriere, berichtete von ihrer Familie sowie vom Konservatorium. Eine weitere Vernetzung Fanny Davies’ mit Frankfurt bestand auch später noch über die Sängerin Marie Fillunger (1850–1930), die Lebensgefährtin Eugenie Schumanns, mit der die Pianistin mehrfach in England konzertierte.<sup>58</sup>

---

54 Brief von Clara Schumann an Minnie Wetzler vom 25. Okt. 1893, Nachlass Minnie Wetzler, Zentralbibliothek Zürich, Signatur: Mus NL 145: Bes 24.

55 Brief von Clara Schumann an Fanny Davies vom 7. Dez. 1885, Royal College of Music. Centre for Performance History, Fanny Davies Collection, Signatur: MS 7501b.

56 Brief von Clara Schumann an Fanny Davies vom 28. Juli 1887, ebd., Signatur: MS 7501.

57 Musical Standard 1888 II, S. 305.

58 In einem Brief vom 14. März 1892 schreibt Clara Schumann: „Näheres erfahren Sie ja immer durch die Fillunger“, Royal College of Music. Centre for Performance History, Fanny Davies Collection, Signatur: MS 7501.

Auch mit anderen SchülerInnen blieb Clara Schumann in Kontakt und erfuhr durch sie Neuigkeiten über weitere ehemalige StudentInnen. Aus London schreibt sie im Frühjahr 1887:

„Ich wurde heute Morgen durch Lili Goldschmidt [später verh. Henkel, 1866–nach 1936] abgerufen – sie war m. ihrer Mutter zum Phillh. [gemeint sind die Philharmonic Concerts] gekommen. Sie hat sich zum Herbst wieder f. ein Semester angemeldet. Der Fromm geht es sehr gut in Nottingh[am], aber sie muß alles Geld nach Haus schicken für Schulden und ihren Bruder. Die Mutter scheint sie mir aber auszunützen!!! sie habe viel gelernt, sagt die Goldschmidt, sey sehr fleißig außer den Stunden. 30 Schüler hat sie“<sup>59</sup>.

Einige der ehemaligen Schülerinnen empfing Clara Schumann während ihrer Sommeraufenthalte in Obersalzberg bei Berchtesgarden. Zu den Besucherinnen zählten u. a. Fanny Davies und wiederholt auch Caroline Geisler-Schubert.

### **Exkurs: Fanny Davies – Eugenie Schumann – Clara Schumann**

Der Teilnachlass der englischen Pianistin Fanny Davies im Centre for Performance History des Royal College of Music in London enthält diverse Briefe, die fragmentarische Einblicke in das Verhältnis von Fanny Davies und Clara Schumann geben. Wie vielgestaltig dieses Netzwerk, von dem Fanny Davies nicht nur mit Blick auf ihre Konzerttätigkeit profitieren konnte, en détail war, scheint in diesem Konvolut auf. Gleichzeitig wird deutlich, wie fragil die Netzwerkstrukturen sein konnten: Eine Auseinandersetzung von Fanny Davies mit Clara Schumanns Tochter Eugenie führte letztlich dazu, dass sich die Lehrerin von ihrer ehemaligen Studentin abwandte – eine Veröhnung gab es nicht. Anlass für diesen Zwist war offenbar ein Missverständnis zwischen den beiden jüngeren Pianistinnen. Für die Zeit ihrer Abwesenheit aus London anlässlich einer Konzertreise in der Wintersaison 1892/1893 vermittelte Fanny Davies ihre Schülerinnen Mildred Carter, Nora Walters und Emma S. Griffiths an Eugenie Schumann, die sich zu dieser Zeit in der englischen Hauptstadt befand. Mildred Carter gegenüber betonte die Lehrerin, dies sei eine „*opportunity for you – one which you very likely could never have again without going to Frankfurt*“<sup>60</sup>. Als Schülerin von Fanny Davies und Eugenie Schumann sei es nicht mehr schwer, „*to make a splendid thing of your music – and [you] would be able to take a very high position as a teacher*“<sup>61</sup>. Über die Wiederaufnahme des Unterrichts der drei Schülerinnen durch Fanny Davies nach deren Rückkehr von der Konzertreise im Jahr 1893 bestanden indes offenbar Unklarheiten. Wie aus der Kopie eines Briefes von Eugenie Schumann an Alfred James Hipkins vom 18. Juni 1893 hervorgeht, die Hipkins der englischen Pianistin übersandte, sei die Frage Eugenie Schumanns, wann Fanny Davies ihre Schülerinnen

---

59 Brief von Clara Schumann an Eugenie Schumann vom 11. März 1887, Schumann-Briefedition I/8.1, Nr. 406, S. 543–545, hier S. 545.

60 Brief von Fanny Davies an Mildred Carter vom 6. Aug. [1892], Royal College of Music. Centre for Performance History, Fanny Davies Collection, Signatur: MS 7503.

61 Ebd.

wieder übernehmen wolle, von Letzterer unbeantwortet geblieben.<sup>62</sup> Die Schumann-Tochter teilte Hipkins mit, sie sei daher davon ausgegangen, die Schülerinnen für das ganze Jahr zu übernehmen und habe lediglich indirekt über diese erfahren, dass Fanny Davies nach Ostern 1893 den Unterricht wieder übernehmen wolle. Fanny Davies meinte hingegen, Eugenie Schumann brieflich über ihre Rückkehr unterrichtet zu haben.<sup>63</sup> Ein persönliches Treffen der beiden Musikerinnen am 12. Juni 1893 führte anstelle einer Klärung der Situation zur weiteren Zuspitzung.<sup>64</sup> Clara Schumann ergriff in diesem Streitfall Partei für ihre Tochter und brach zugleich jeglichen Kontakt zu Fanny Davies ab. Sie zeigte zunächst zwar grundsätzlich Bereitschaft, den Vorfall neutral als Missverständnis zu bewerten, nahm letztlich aber eine angeblich ausgesprochene Drohung gegenüber Eugenie Schumann zum Anlass, sich von Fanny Davies abzuwenden; die Verbindung zwischen Davies und dem Frankfurter Kreis war damit zerstört.<sup>65</sup> Ein klärender Brief, in dem Fanny Davies versucht hatte, der ehemaligen Lehrerin die Situation aus der eigenen Perspektive zu erläutern und die vorgeworfene Drohung als Fehlschluss entlarvte, blieb von Clara Schumann unbeantwortet. Auch die Fürsprache anderer – Alfred James Hipkins wandte sich sowohl an Clara als auch an Eugenie Schumann, Joseph Joachim zeigte gegenüber Fanny Davies zumindest seine Bereitschaft, mit Clara Schumann reden zu wollen – konnte nichts ausrichten.<sup>66</sup>

### Vernetzung von SchülerInnen nach dem Studium

Die Hinweise auf Netzwerke zwischen den StudentInnen Clara Schumanns über das Studium hinaus beschränken sich vornehmlich auf den englischen Raum. Hier fällt zunächst die gemeinsame Konzerttätigkeit der MusikerInnen in den Blick. Wiederholt ließen sich ehemalige KommilitonInnen gemeinsam öffentlich hören. Fanny Davies etwa konzertierte mehrfach mit Mathilde Verne<sup>67</sup> sowie mit Ilona Eibenschütz<sup>68</sup>, Le-

62 Siehe Brief von Eugenie Schumann an Alfred James Hipkins vom 18. Juni 1893 als Kopie in: Brief von Alfred James Hipkins an Fanny Davies vom 22. Juni 1893, Royal College of Music. Centre for Performance History, Fanny Davies Collection, Signatur: MS 7503.

63 Siehe Brief von Fanny Davies an Marie Fillunger vom 19. [oder 18.] Juni 1893, Royal College of Music. Centre for Performance History, Fanny Davies Collection, Signatur: MS 7503.

64 Siehe beispielsweise den Briefwechsel zwischen Fanny Davies und Marie Fillunger im Juni 1893, ebd.

65 „*unfortunately you have in your interview with Eugenie said the following words: ‚You ought to be careful not to offend me; I can be very dangerous to you, for I have a great many friends in England.‘ These words must fully destroy [sic] my faith in any loyal feelings on your part, and make any further intercourse, either personal or by writing, impossible between us*“, Brief von Clara Schumann an Fanny Davies vom 21. Juli 1893, ebd. Gegenüber Joseph Joachim äußert Fanny Davies ihre Enttäuschung: „*its very hard, it really is, that I should be banished from Frankfurt for nothing*“, Brief vom Juli oder Aug. 1893, ebd.

66 Für hilfreiche Informationen zur Auseinandersetzung von Fanny Davies und Eugenie Schumann danke ich sehr herzlich Christina Siegfried.

67 So am 6. Dez. 1886: Popular Concerts (London), am 7. Mai 1888: Gentlemen’s Concert (Manchester), am 17. Mai 1888: Manchester, am 12. März 1889: Huddersfield, am 24. Apr. 1895: Pianoforte Recital (London) und am 23. Jan. 1926: Symphony Concerts (London).

68 Etwa am 10. März 1891: Konzert des Bach Choir (London) und am 18. Nov. 1911: Konzert der Classical Concert Society (London). Den Schülerlisten des Hoch’schen Konservatoriums zufolge waren die beiden Musikerinnen keine Kommilitoninnen. Während Fanny Davies vom Studienjahr

onard Borwick<sup>69</sup>, Caroline Geisler-Schubert<sup>70</sup> und Alice Dessauer<sup>71</sup>. Letztere trat am 25. März 1889 mit Adelina de Lara in einem Madrigal Concert in Birmingham auf. An demselben Abend ließen sich Mathilde Verne und Amina Goodwin<sup>72</sup> in einem von Edgar Haddock's Musical Evenings in Leeds hören. Olga Neruda konzertierte mit der ehemaligen Kommilitonin Annie Lea (1868–nach 1903) im Juni 1890 in einem Konzert des Ladies' College in Cheltenham, und Leonard Borwick trat am 8. Apr. 1895 zusammen mit Ilona Eibenschütz in einem von Chappells Popular Concerts in London und im Frühjahr 1904 mit Mathilde und Adela Verne<sup>73</sup> in einem der Broadwood Concerts in Birmingham auf.

Gemessen an der Zahl der Auftritte der genannten PianistInnen in England war die Zahl der Konzerte, in denen sie sich mit ehemaligen Mitstudierenden hören ließen, überaus gering. Nach derzeitigem Forschungsstand lassen sich sogar nur drei Konzerte belegen, in denen mehr als zwei ehemalige Frankfurter StudentInnen von Clara Schumann gemeinsam auftraten. Anlass hierfür bot Robert Schumanns 100. Geburtstag am 8. Juni 1910: Am 13., 20. und 27. Apr. 1910 wirkten Leonard Borwick, Fanny Davies, John Dykes (1863–1948), Ilona Eibenschütz und Mathilde Verne in den von der Classical Concert Society ausgerichteten Schumann Centenary Concerts mit – wenn auch nicht alle gemeinsam in allen drei Konzerten. Im Konzert am 13. Apr. waren Mathilde Verne, Ilona Eibenschütz und Leonard Borwick zu hören. Mathilde Verne trug zusammen mit Oskar Borsdorf Schumanns Adagio und Allegro As-Dur für Klavier und Horn op. 70 vor, Ilona Eibenschütz wirkte an der Aufführung von dessen Klavierquintett Es-Dur op. 44 mit. Leonard Borwick fungierte als Begleiter in den Gesangsbeiträgen und spielte außerdem Schumanns Andante und Variationen B-Dur op. 46 für zwei Klaviere – mit wem, das geht aus den vorliegenden Konzertankündigungen und -besprechungen nicht hervor.<sup>74</sup>

In Deutschland gibt es kaum Beispiele für eine gemeinsame Konzerttätigkeit ehemaliger StudentInnen Clara Schumanns vom Hoch'schen Konservatorium. Lediglich Fanny Davies und Leonard Borwick spielten Ende 1899 bzw. Anfang des Jahres 1900

---

1883/1884 bis zum Sommer 1885 das Konservatorium besuchte, war Ilona Eibenschütz dort zwischen 1886 und 1890 eingeschrieben.

69 Am 10. März 1893: Konzert des Bach Choir (London), am 19. März 1894: Popular Concerts (London), am 20. Juni 1894: Konzert von Arthur Somervell (London), im März/Apr. 1895: Bach-Festival (London), in der Wintersaison 1896/1897: Hallé-Konzert, am 26. Febr. 1897: Hampstead Popular Concert (Hampstead), am 7. Febr. 1899: Konzert des Bach Choir (London), im Febr. 1900: Gesangverein (Berlin).

70 In einem Wohltätigkeitskonzert am 24. März 1890 in London zugunsten zweier dortiger Waisenhäuser.

71 So am 19. Dez. 1898: Brahms Memorial Concert von Fanny Davies (London), am 26. Febr. 1901: Konzert von Beatrice Spencer (London), am 8. Juni 1910: Schumann Centenary Concert von Fanny Davies (London) und am 18. Juni 1930: Konzert von Fanny Davies (London).

72 Auch Mathilde Verne und Amina Goodwin besuchten zu unterschiedlichen Zeiten das Hoch'sche Konservatorium. Mathilde Verne war dort zwischen 1882/1883 und 1885/1886 eingeschrieben, Amina Goodwin zwischen 1887/1888 und 1890/1891.

73 Adela Verne (1877–1952) war eine jüngere Schwester von Mathilde Verne und ist als Pianistin und Komponistin öffentlich in Erscheinung getreten.

74 Siehe z. B. Athenæum 1910 I, S. 471.

gemeinsam in Berlin. Auch für die USA<sup>75</sup> gibt es nur wenige Hinweise auf gemeinsame Konzerte von Pianistinnen aus der Frankfurter Schumann-Schule: Mary Eliza O’Brion und Olga von Radecki traten mehrmals gemeinsam in Boston auf. Zwischen 1883 und 1885 veranstalteten sie Kammerkonzerte in der Chickering Hall (26. Jan. 1883; 10. März 1885), traten in dieser Zeit zweimal mit dem Boston Symphony Orchestra auf (13. und 20. Okt. 1883) und wirkten gemeinsam bei einem Musikfestival in Ashburnham mit (16. und 17. Mai 1884). Für die weiteren USA-Aufenthalte von Olga von Radecki in den Jahren 1886, 1887, 1906 und 1907 sind in der zeitgenössischen Presse keine weiteren Auftritte mit Mary Eliza O’Brion vermerkt.

Netzwerke von StudentInnen Clara Schumanns waren mit Blick auf die Konzerttätigkeit offenbar recht lose geknüpft. Ganz davon abgesehen, dass sich in dem großen Zeitraum zwischen 1883 und 1934 derzeit ohnehin außerordentlich wenige Konzerte nachweisen lassen, in denen mindestens zwei ehemalige StudentInnen der berühmten Pianistin zusammen aufgetreten sind, scheinen viele der aufgelisteten Auftritte nicht auf Initiativen der StudentInnen selbst, sondern auf jene von Konzertveranstaltern zurückgeführt werden zu können. Sie erfolgten mitunter im Rahmen der Popular Concerts von Arthur Chappell und der Gentlemen’s Concerts in Manchester, in Konzerten der Classical Concert Society sowie des Bach Choir in London, in den Hallé-Konzerten und den London Symphony Concerts.

Vereinzelt finden sich Hinweise auf einen persönlichen Kontakt zwischen den PianistInnen, wenngleich diese meist vage bleiben. Mathilde Verne berichtet in ihren Erinnerungen davon, mit Lily Henkel korrespondiert zu haben.<sup>76</sup> Im „Musical Herald“ aus dem Jahr 1905 finden sich – wenn auch nicht weiter belegbare – Andeutungen auf eine Freundschaft zwischen Fanny Davies und Alice Dessauer.<sup>77</sup> Beide Musikerinnen engagierten sich in der Girls’ School Union. In ähnlichen Organisationen sind auch andere ehemalige Studentinnen Clara Schumanns zu finden. Mathilde Verne war um 1915 für den Women Musicians’ Employment Fund<sup>78</sup> aktiv. Fanny Davies gehörte der 1911 gegründeten Society of Women Musicians an, hatte dort 1925 und 1926 die Präsidenschaft inne. Auch Lily Henkel war Mitglied dieser Gesellschaft.

## Ausblick

Die Netzwerke ehemaliger StudentInnen aus der Klavierklasse Clara Schumanns am Hoch’schen Konservatorium in Frankfurt a. M., deren Betrachtung aufgrund des überlieferten Quellenmaterials insbesondere den englischen Raum fokussiert, bleiben kaum greifbar. So birgt das vorliegende Quellenmaterial zwar eine Vielzahl an Hinweisen auf

---

75 Mary Eliza O’Brion (1859–nach 1930), Minnie Wetzler, Alice Guggenheim und Meta Backwell stammten aus Nordamerika, Leonard Borwick, Adelina de Lara und Olga von Radecki (1858–1933) unternahmen Konzertreisen dorthin.

76 Siehe Verne, *Chords of Remembrance*, 1936, S. 45.

77 Dort heißt es über eine Herbstkonferenz der Girls’ School Union im Okt. 1905: „*The paper which Miss Fanny Davies had prepared was read by her friend, Madame Alice Dessauer*“, *The Musical Herald* 1905, S. 330.

78 Siehe *The Times* [London] 13. Febr. 1915.

Beziehungen zwischen den MusikerInnen, jedoch nicht darauf, dass bzw. wie diese genutzt und ausgebaut wurden. Mit Blick auf die Konzerttätigkeit sowie auf den persönlichen Kontakt einzelner SchülerInnen entsteht der Eindruck eines sehr losen Netzwerks. Über das Studium hinaus behielten einige der PianistInnen weiterhin Kontakt zu ihrer berühmten Lehrerin und konnten mit ihr und über sie ihre Netzwerke im zeitgenössischen Musikleben (weiter) ausbauen. Unter den KommilitonInnen lassen sich daneben nach dem Studium nur wenige Netzfäden nachverfolgen. Hier scheint der Netzwerkgedanke – der immer wieder auch in den zahlreichen Verweisen auf die Schumann-Tradition mitschwingt – weniger auf einer handlungsbezogenen, als vielmehr auf einer ideellen Ebene angesiedelt zu sein. Als StudentInnen von Clara Schumann waren die KünstlerInnen einer Tradition verhaftet, als deren Vertreter sie auch rezipiert wurden und die sie lediglich als eine homogene Gruppe erscheinen ließ. Dies spiegelt auch die Aussage von Alfred James Hipkins aus einem Brief an Eugenie Schumann wider: „*Everything has hitherto gone so happily with the pupils of Madame Schumann in this country; all being bound together by love and veneration for your mother; an affection embracing all belonging to her*“<sup>79</sup>.

---

79 Zit. nach einem Brief von Alfred James Hipkins an Fanny Davies vom 17. Juni 1893, Royal College of Music. Centre for Performance History, Fanny Davies Collection, Signatur: MS 7503.

## Konkurrenzen, Kollegialitäten, Karrieren. Pianistinnen aus dem Weimarer Liszt-Kreis

Kadja Grönke

### Lisztianer<sup>1</sup>

Franz Liszt hat neben seinen Aktivitäten als Pianist, Dirigent, Komponist und Publizist regelmäßig auch unterrichtet und diese Tätigkeit nach Beendigung seiner öffentlichen Virtuosen-Laufbahn nachdrücklich intensiviert. Angesichts der zunehmenden Zahl derjenigen, die seine pianistische Unterweisung suchten, erteilte er Einzelstunden bald nur noch in besonderen Fällen (ebenso wie kompositorischen Rat) und lehrte im Rahmen von Meisterkursen – eine Unterrichtsform, die er offenbar als erster regelmäßig in derart großem Umfang nutzte.

An seinen drei Hauptlebensorten Budapest (wo er an der 1875 von ihm gegründeten Königlich-Ungarischen Musikakademie<sup>2</sup> jeweils in den ersten Monaten des Jahres Klavierklassen abhielt und auch ausgewählte Privatschüler unterrichtete), Rom (wo er während des letzten Jahresdrittels kleine Gruppen oder Einzelunterricht bevorzugte) und Weimar (das ab 1869 das eigentliche Zentrum seines Lehrens und zwischen Mai und August Wallfahrtsort „*einer Legion von Pianisten*“<sup>3</sup> war) scharten sich Musikerinnen und Musiker um ihn, die ihn menschlich verehrten, künstlerisch zu ihm aufsa-

---

1 Der Begriff „Lisztianer“ wird hier so verwendet, wie er im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gebräuchlich war: In zeitgenössischen Quellen (z. B. im Nachlass von Emma Grosscurth, aufbewahrt im Sophie Drinker Institut Bremen, Abdruck mit freundlicher Genehmigung) und Erinnerungstexten (z. B. Emil Sauer, *Meine Welt. Bilder aus dem Geheimfach meiner Kunst und meines Lebens*, Stuttgart 1901, S. 165) bezeichnet er KlavierschülerInnen, MusikerInnen und MusikfreundInnen, die dem Liszt-Kreis nahestanden und Liszt persönlich kannten. In dieser historisch belegten Version impliziert die Formulierung keinerlei geschlechtliche Zuordnung der einzelnen Mitglieder.

2 Seit 1925: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem (Franz-Liszt-Musikakademie). Siehe hierzu Margit Prahács, „*Franz Liszt und die Budapester Musikakademie. Liszts Pester Wohnung nach seinem Tode*“, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. von Klara Hamburger, Budapest 1978, S. 48–94. Siehe auch Gabriella Paterson, *Die Institutionalisierung der professionellen Musikausbildung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Budapest. Die Instrumentalausbildung am National-Conservatorium und an der Königlichen Ungarischen Landes Musik Akademie mit gesondertem Fokus auf die Beschulung von Frauen*, Masterarbeit, Universität Oldenburg 2013.

3 Sauer, *Meine Welt*, 1901, S. 162.

hen, von seinem Können zu profitieren suchten und die der alternde „Meister“<sup>4</sup> (wie er inner- und außerhalb der Stunden respektvoll bezeichnet wurde) seine „Kinder“<sup>5</sup> nannte.

Solchermaßen von Liszt als Gruppe wahrgenommen, verwundert es kaum, dass seine Schülerinnen und Schüler sich auch selbst als eine besondere Kaste begriffen und sich stolz „Lisztianer“ nannten. Insbesondere in Weimar bildeten sie zwischen 1869 und 1886 einen verschworenen Zirkel, geadelt durch Liszts Bereitschaft, sie während seiner dortigen Sommeraufenthalte (also „zumeist von April bis in den Frühherbst“<sup>6</sup>) „am Dienstag – Donnerstag und Sonnabend von 4 bis 6 Uhr“<sup>7</sup> abends<sup>8</sup> im ersten Stock der Hofgärtnerei zu empfangen und ihnen in der Gruppe Stunden zu geben.

Im Folgenden werden Unterricht und Alltagsgepflogenheiten während der Weimarer Meisterkurs-Wochen dargestellt und die Auswirkungen auf die künstlerischen Tätigkeiten ausgewählter Schülerinnen nachvollzogen.<sup>9</sup>

---

4 Ebenso wie der Begriff „Lisztianer“ wird auch die Bezeichnung „Meister“ in dieser Ausarbeitung als historische Wortprägung genutzt, da sie in Liszts später Weimarer Zeit inner- und außerhalb des Liszt-Kreises die gängige Benennung für den Künstler ist.

5 Z. B.: „Der Meister kam erst um ½ 5 Uhr & sagte: ‚Lieben [sic] Kinder, ich bitte tausendmal um Entschuldigung, aber ich hatte Besuch ...‘“, Grosscurth, Brief vom 24. Apr. 1880, Nachlass.

6 Michael Schwalb, *Franz Liszt in Weimar. Die Jahre von 1869–1886 in der Hofgärtnerei*, Berlin 2012, S. 11.

7 Allerdings war Liszt offenbar flexibel und orientierte sich an Bedarf, Zeit und eigener Motivation. Fay berichtet von einer „Lection von vollen vier Stunden“, [Amy Fay,] *Musikstudien in Deutschland. Aus Briefen in die Heimath von Amy Fay*, Berlin 1882, Repr. Regensburg 1996, S. 137.

8 A. [Alexander] Siloti, „Meine Erinnerungen an Franz Liszt. Aus dem Russischen übertragen von Sophie Korsunskaja“, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 10/11 (1913), S. 294–318, hier S. 299.

9 Über Liszts Weimarer Meisterkurse der Jahre 1869 bis 1886 gibt es deutlich mehr und vielfältigere Zeugnisse als über seine Unterrichtstätigkeit in Budapest und Rom oder über die erste Weimarer Zeit (1848 bis 1861). Zahlreiche Dokumente hierzu werden heute im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (GSA) aufbewahrt. Die Auswertung dieser Sammlungsbestände wurde 2014 durch ein Forschungsstipendium der Klassik Stiftung Weimar ermöglicht; die Zitate erfolgen mit freundlicher Genehmigung. Des Weiteren hat Carl Lachmund (*Mein Leben mit Franz Liszt*, Eschwege 1970) ein umfangreiches Erinnerungsbuch hinterlassen, das neben seinen eigenen Erlebnissen aus den Jahren 1882 bis 1884 auch seinen regen Briefwechsel mit ehemaligen KommilitonenInnen auswertet. Ergänzt durch August Göllerichs Unterrichtsprotokolle ([Wilhelm Jerger,] *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886: Dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich* [= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 39], Regensburg 1975; außerdem: Elisabeth Maier u. Renate Grasberger, *Années de pèlerinage. Neue Dokumente zu August Göllerichs Studienzeit bei Franz Liszt und Anton Bruckner*, Wien 2013) sowie die ausführlichen Familienbriefe von Emma Grosscurth (Nachlass) ergibt sich nicht nur ein Einblick in Liszts Arbeit mit seinen SchülerInnen, sondern auch ein facettenreiches Panorama des Weimarer Liszt-Kreises. Eine besondere Bedeutung kommt den Erinnerungen von Amy Fay (*Musikstudien*, 1996) zu, da sie vor ihrem Aufenthalt bei Liszt bereits die Schulen von Tausig und Kullak durchlaufen hat und die Unterschiede ebenso bewusst reflektiert wie ihre eigene, amerikanische Perspektive auf das deutsche Musikleben. Weitere Erinnerungstexte ergänzen und präzisieren im Wesentlichen das, was Lachmund, Göllerich, Grosscurth und Fay überliefern. Zumeist handelt es sich um kürzere Texte (Siloti, „Erinnerungen“, 1913) oder Teile von Memoirliteratur (Richard Burmeister, *Musik ist meine Religion*. 7. Dez. 1860 Hamburg – 19. Febr. 1944 Berlin, Manuskript Staatsbibliothek Berlin N. Mus. Nachl. 45,1, Zitate mit freundlicher Genehmigung; Anna Grosser-Rilke, *Nie verwehte Klänge. Lebenserinnerungen aus acht Jahrzehnten*, Leipzig u. Berlin 1937). Dass auch reine Fiktion als Erinnerungen publiziert wurde (Anton Strelezki, *Persönliche Erinnerungen an Gespräche mit Liszt*, München 2011), zeigt, dass es von der Liszt-Verehrung zur Liszt-Vermarktung nur ein kleiner Schritt ist.

## Liszts Weimarer Meisterkurse

Eine Ausbildung zur Konzertpianistin bzw. zum Konzertpianisten war im 19. Jahrhundert bevorzugt eine Meisterlehre und damit stark von einer Einzelpersonlichkeit geprägt, die zugleich ausübender Künstler war. Der Unterricht konnte Teil des Curriculums an öffentlichen Hochschulen sein – wie im Falle der Stunden, die Clara Schumann für das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt a. M. abhielt.<sup>10</sup> War der Andrang an SchülerInnen jedoch zu groß, reagierten manche PianistInnen mit der Gründung einer eigenen, privaten Ausbildungsstätte nur für das Klavier – beispielsweise Carl Tausig mit seiner Schule des Höheren Klavierspiels (Berlin), Theodor Kullak mit der Neuen Akademie der Tonkunst (Berlin) oder Theodor Leschetizky, der gemeinsam mit seiner Schülerin und Ehefrau Anna Essipoff in Wien eine Klavierausbildungsstätte führte. Um den hohen Andrang an Lernwilligen zu bewältigen, gab es AssistentInnen, die für die Grundausbildung zuständig waren, technische Fertigkeiten trainierten, Vorklassen abhielten und bei Abwesenheit auch für den Hauptdozenten einsprangen. Häufig wurden Frauen und Männer getrennt unterrichtet.

Franz Liszts Weimarer Sommerkurse waren grundsätzlich anders strukturiert. Die technischen<sup>11</sup> und musikalischen Vorbildungen seiner SchülerInnen waren ebenso unterschiedlich wie Alter, Nationalität oder Berufsziel. Es gab kein festes Curriculum<sup>12</sup>, keine vorgeschriebene Studiendauer oder Anwesenheitszeit<sup>13</sup>, keine Vorklassen, keine AssistentInnen<sup>14</sup>, keine Leistungskontrolle, keine Prüfungen, kein Abschluss-Diplom. Liszt unterrichtete Männer und Frauen gemeinsam und unabhängig von ihrem individuellen Können, wobei rein zahlenmäßig etwa gleich viele Schülerinnen wie Schüler seine Unterweisung suchten.<sup>15</sup>

---

10 Siehe den Beitrag von Annkatrin Babbe in diesem Band („Netzwerke von und um Clara Schumann am Hoch'schen Konservatorium“, S. 163–178). Einen Vergleich des Stuttgarter Konservatoriums mit den Institutionen von Tausig und Kullak gibt Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 160–162.

11 In der Sekundärliteratur wird regelmäßig betont: „*Aussi n'accepte-t-il que des pianistes déjà munis d'un très haut niveau de maîtrise pianistique*“ („Auch nahm er ausschließlich fertige Pianisten, deren Beherrschung des Instruments von sehr hohem Niveau war“), Serge Gut, „*Comment se passait une 'master classe' avec Liszt à Weimar dans les années 1880?*“, in: *Les élèves de Liszt: Figures connues et inconnues. Actes du colloque tenu du 19 au 21 juin 2008 au Grand Théâtre d'Angers*, hrsg. von Malou Haine [u. a.] (Quaderni dell'istituto Liszt 10), Milano 2011, S. 6–13, hier S. 7. Dabei wird grundsätzlich übersehen, dass sogar im Liszt-Kreis selbst – z. B. durch Hans von Bülow – Kritik an der mangelnden Qualität mancher Liszt-SchülerInnen geübt wurde. Daher gilt wohl eher: „*Ueber das Technische verliert er kein Wort; das muß man für sich allein bewältigen*“, Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 122.

12 „*Liszt gab nichts auf, jeder konnte das studieren, was er wollte*“, Siloti, „*Erinnerungen*“, 1913, S. 299.

13 „*Unsere Klasse ist nun schon zu einem Dutzend Personen angewachsen und sehr viele Andere kommen auf ein oder zweimal, um Liszt vorzuspielen und gehen dann wieder*“, Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 135.

14 Mit Ausnahme der seltenen Fälle, in denen Liszt sich durch Hans von Bülow vertreten ließ, unterrichtete er stets selbst und allein.

15 Solche absoluten Zahlen spiegeln sich allerdings nicht zwangsläufig in der konkreten Zusammensetzung jedes einzelnen Meisterkurses wider und sagen auch nichts über die Häufigkeit der Unterrichtsbesuche oder die späteren Karrierewege aus.

Der Unterricht erfolgte stets unentgeltlich, war aber (außer in Budapest) von Liszts ausdrücklicher Zustimmung abhängig, über die er für gewöhnlich anhand eines privaten Vorspiels entschied. Anna Grosser-Rilke berichtet allerdings, dass bei Sympathie die Aufnahme in die Meisterkurse auch ohne eine solche künstlerische Bewährungsprobe möglich war.<sup>16</sup>

Die Wege, zu dem vielbeschäftigten Künstler vorzudringen und um Aufnahme zu bitten, waren individuell unterschiedlich und reichten von persönlicher Ansprache über Empfehlungsschreiben bis hin zu der Vermittlung durch Dritte. Sofern Liszt den Lernwilligen – oft nur en passant – den Termin der nächsten Unterrichtsstunde mitteilte, war die Hürde der Zulassung überwunden.

Der Ablauf der Kurse folgte einer ungeschriebenen Regel: „*Dreimal in der Woche versammelten sich die Schüler in seinem Musikzimmer. Wer sich etwas einstudiert hatte, legte seine Noten auf den Bechstein-Flügel,<sup>17</sup> und der Meister suchte sich aus, was er hören wollte. Die Wahl der Stücke überließ er dem Schüler, verlangte aber von ihm die Beherrschung der technischen Schwierigkeiten*“<sup>18</sup>.

Während der Meisterkurse selbst waren eigentlich keine Nichtmusiker zugelassen.<sup>19</sup> Ausgewählte Gäste konnten vom Garten aus zuhören, mit viel Glück Liszt hinter den Fenstern erblicken und ihn gelegentlich sogar selbst spielen hören. Dabei war es ein ehernes Gesetz, dass der Künstler, der seit 1847 kaum noch pianistisch an die Öffentlichkeit trat, niemals explizit um einen Vortrag gebeten werden durfte. Amy Fay erinnert sich: „*Aber er gestattet Niemandem [...], ihn zum Spielen aufzufordern. Dies ist der einzige Punkt, an dem man Liszt's eigene Schätzung seiner Größe wahrnehmen kann; in allen anderen Dingen ist er ohne jede Einbildung*“<sup>20</sup>.

Das Vorspiel im Rahmen der Gruppenkurse besaß keine vorhersagbare Reihenfolge. Die Auswahl erfolgte vorrangig über das Repertoire: Liszt wählte je nach seiner momentanen Stimmung eines der ausgelegten Werke und damit indirekt auch den Spielenden aus, wobei er zugleich meist vom Leichterem zum Schwereren voranschritt.<sup>21</sup> Wenn er einen Schüler oder eine Schülerin direkt ansprach und zum Spielen

---

16 Siehe Grosser-Rilke, *Klänge*, 1937, S. 36–38.

17 Nach anderen Berichten „*legten jene Schüler, die etwas zum Vorspielen mitgebracht hatten, ihre Noten auf den runden Tisch an der einen Seite des Musikraumes*“, Lachmund, *Mein Leben*, 1970, S. 30.

18 Burmeister, *Religion*, S. 11.

19 Liszt erlaubte die Anwesenheit von Nichtmusikern nur in seltenen Fällen. Die Einschätzung der Häufigkeit differiert. Schwer vorstellbar angesichts der beengten Räumlichkeiten ist Lachmunds Bericht: „*Reisende, die nach Weimar kamen, hatten das Gefühl, sie könnten nicht abreisen, ohne den berühmten Abbé Liszt wenigstens gesehen zu haben und womöglich bei einer der weitbekanntesten Unterrichtsstunden anwesend gewesen zu sein. Also waren manchmal mehr als ein Dutzend Besucher anwesend*“, Lachmund, *Mein Leben*, 1970, S. 86. Dass Liszt „*gewisse Besucher zu den Lektions-Soireen einzuladen*“ (ebd.) pflegte, bezieht sich wohl eher auf durchreisende Musiker und Verleger, von deren Anwesenheit die SchülerInnen profitierten, oder aber auf Mitglieder des Hofes, die er nicht abweisen konnte.

20 Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 141.

21 Das legen zumindest die Aufzeichnungen von Lachmund (*Mein Leben*, 1970, S. 30) und Göllicherich (*Klavierunterricht*, 1975) nahe.

aufforderte, war das eine besondere Auszeichnung, ebenso, wenn jemand mehrere Stunden nacheinander an die Reihe kam, wenn mehr als ein Satz einer mehrsätzigen Komposition vorgetragen werden durfte oder wenn Liszt erlaubte, das Stück im Anschluss an die Unterrichtsphase einmal komplett zu wiederholen.<sup>22</sup>

„[V]on den 30–40, die bei der Stunde anwesend waren, spielten eigentlich nur acht oder zehn“<sup>23</sup>. Doch auch, wenn nicht alle SchülerInnen dazu kamen, ihre einstudierten Stücke vorzutragen, profitierten sie allein schon vom Zuhören: „*„Einer‘ oder ‚Eine‘ lernt von dem Anderen, denn der Meister ist gar nicht karg mit den trefflichsten Bemerkungen, und nicht selten greift er selbst erfolgreich in die Tasten“*<sup>24</sup>. Auffällig ist, dass Liszt kein festes Lehrschema praktizierte, sondern sich individuell von den Bedürfnissen seines jeweiligen Gegenübers leiten ließ. Zwar wurden in den Stunden gelegentlich auch Etüden gespielt, da die manuellen Fertigkeiten der SchülerInnen offenbar recht unterschiedlich waren. Aber gezielte technische Ratschläge waren die Ausnahme, denn „*aus dem Geist schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik des Klaviers*“<sup>25</sup>. „*Über Technik hat er nie ein Wort verloren. Es waren vielmehr künstlerische Vorträge, und er hat aus jedem Stück ein Gemälde gemacht*“<sup>26</sup>, beschreibt Isabella Lourié den Unterricht. „*Liszts Korrekturen und Anweisungen bezogen sich auf die Interpretation der Stücke, auf deren Ausdruck, auf Phrasierung, Tongebung und Agogik*“<sup>27</sup>, und zwar in Form von musikalischen Fingerzeigen, poetischen Sprachbildern und Analogien. Hinzu kamen ästhetische Kommentare zum Spiel, die entweder sehr ernst gemeint waren oder von beißender Ironie zeugten: „*Liszt schalt fast gar nicht; er hatte nur den Lieblingsausdruck: ‚gut‘. Er sagte es aber manchmal mit solchem Tonfall, daß man kein anderes Wort kränkender empfinden konnte als dieses*“<sup>28</sup>.

Verlauf und Dauer der Stunden waren stark von der Stimmung des Lehrers abhängig. Allerdings scheint Liszt, was die pianistische Leistung betraf, überwiegend eine verständnisvolle Grundhaltung kultiviert zu haben, die auch technisch schwächere SchülerInnen nicht entmutigte. Wie den erhaltenen Erinnerungen an den Weimarer Unterricht zu entnehmen ist, war er im Fall persönlicher Sympathie oder wenn er glaubte, mit seinen Worten ohnehin nicht viel ausrichten zu können, offenbar geneigt, gerade bei Frauen seine Ansprüche nicht allzu nachdrücklich geltend zu machen. Bei musikalischer Inkompetenz, insbesondere in Verbindung mit selbstbewusstem Auftreten und nur kurzfristiger Anwesenheit im Kurs, ließ er seinen Ärger jedoch deutlich erkennen. Auch hegte er eine tief verwurzelte Abneigung gegenüber der Klavierausbildung an deut-

---

22 Das bezeugen die Briefe von Grosscurth (Nachlass) und die Erinnerungen von Lachmund (*Mein Leben*, 1970, S. 30).

23 Siloti, „*Erinnerungen*“, 1913, S. 304.

24 A. W. G., „*Lisztianum*“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1885, S. 398.

25 Grosser-Rilke, *Klänge*, 1937, S. 48.

26 *Lebenserinnerungen der Künstlerin Frau Dr. Isabella Lourié, Pianistin*, hrsg. von W. Graf Bülow von Dennewitz, Wiesbaden [ca. 1928], S. 39.

27 Maier, *Années*, 2013, S. 19. Diese Publikation konnte erst nach Fertigstellung dieser Ausarbeitung eingesehen werden. Die dortige Zusammenfassung von Liszts Lehrtätigkeit basiert zwar ausschließlich auf Erinnerungen von Männern, bestätigt aber viele der hier ausgeführten Beobachtungen.

28 Siloti, „*Erinnerungen*“, 1913, S. 300.

schen Konservatorien. Kamen mehrere kritische Punkte zusammen, war sein Zorn gefürchtet,<sup>29</sup> „denn Liszt ist stets so liebenswürdig, daß der Contrast um so auffallender war“<sup>30</sup>.

Sein Wohlwollen dagegen zeigte er Frauen wie Männern regelmäßig auf sehr persönliche Art: „Als ich ihn begrüßte, sagte er ‚Aha, Casselchen<sup>31</sup>, Gross-Cassel‘ – drückte mich so’n bisschen an sich & küsste mich auf d. Stirn vor der ganzen Gesellschaft. Wie die Leute staunten! Ich war seelig“<sup>32</sup>. An Körperkontakt während des Unterrichts nahm man im 19. Jahrhundert prinzipiell keinen Anstoß. Täscheln oder Schulterklopfen<sup>33</sup> galten bei Liszt als besondere Auszeichnung, und auch Männer wurden „gütig“<sup>34</sup> gestreichelt und geküsst: „Ein Weihekuß auf die Stirn gab mir das Geleite“<sup>35</sup>, erinnert sich Emil Sauer.

Da solche offenen Sympathiebekundungen immer auch Auswirkungen auf die implizite Hierarchie unter den Lisztianern hatten, äußerte sich das Ringen um die Gunst des verehrten Lehrers nicht nur in Form eines künstlerischen Wettstreits, sondern auch in Rivalitäten und mitunter sogar in Intrigen. Bestimmte Schülerinnen (und offenbar auch Schüler) scheinen auf persönlichem Wege und durch Schmeichelei um Liszts Wohlwollen gebuhlt zu haben. Wenn ein solches Verhalten mit mangelhaften künstlerischen Leistungen einherging, waren die Betroffenen bei der Mehrheit der Lisztianer schlecht angesehen: „Die Sippe der Flaneure teilte sich in zwei Gruppen: Weibsbilder, die statt glatter Skalen hübsche Lärvchen<sup>36</sup> mitbrachten, und Jünglinge, welche ihre raffiniertesten Schmeichelkünste erprobten, um sich beim ‚Alten‘ lieb Kind zu machen“<sup>37</sup>. Umstritten war vor allem Lina Schmalhausen, deren Sozialverhalten ebenso Anlass zu Skepsis gab wie ihre starke persönliche Vertrautheit mit Liszt.<sup>38</sup> Ob die ne-

---

29 „Liszt habe ich nur ein einziges Mal ärgerlich gesehen; aber da war er schrecklich. Wie ein Löwe! [...] O, es war entsetzlich!“, Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 135f.

30 Ebd., S. 136.

31 Angesichts der Menge an SchülerInnen, die im Laufe der Jahre den Unterricht besuchten – einige von ihnen nur wenige Male –, merkte Liszt sich ihre Namen erst bei guter künstlerischer Leistung. In einem Zwischenstadium sprach er sie häufig mit ihrem Herkunftsort an (siehe z. B. Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 118). So wurde aus der aus Kassel stammenden Emma Grosscurth zunächst „Cassel“, dann „Casselchen“, später nutzte Liszt die auf ihren Nachnamen bezogenen Wortspiele „Gross-Cassel“ bzw. „Gross-Casselchen“ und „Klein-Casselchen“ und nannte sie schließlich „Grosscurthchen“, siehe Grosscurth, Nachlass.

32 Grosscurth, Brief vom 22. Aug. 1881, Nachlass.

33 Siehe Grosscurth, Nachlass.

34 August Göllerich, *Franz Liszt. Erinnerungen*, Berlin 1908, S. 3.

35 Sauer, *Meine Welt*, 1901, S. 165.

36 Hier: hübsche Gesichter.

37 Sauer, *Meine Welt*, 1901, S. 170.

38 U. a. wurde Lina Schmalhausen des Ladendiebstahls verdächtigt, was Liszt dazu veranlasste, auf einem ihr übergebenen Autograph vorsorglich zu vermerken, es handele sich um ein Geschenk an sie (siehe Alan Walker, *The Death of Franz Liszt: Based on the Unpublished Diary of his Pupil Lina Schmalhausen*, Ithaca u. London 2002, S. 9). Zu Schmalhausen siehe auch Ernst Burger, *Franz Liszt – Leben und Sterben in Bayreuth. Mit Lina Schmalhausens Tagebuch über Liszts letzte Tage*, Regensburg 2011. Siehe außerdem Maier, *Années*, S. 35–42 (hier werden die Fakten zum Ladendiebstahl aufgearbeitet), sowie Kadja Grönke, Art. „Schmalhausen, Lina“, in: *Lexikon Europäische*

gative Bewertung ihres Spiels<sup>39</sup> durch ihre KommilitonInnen eher eine Ursache oder eine Folge ihrer strittigen Integrität war, lässt sich schwer entscheiden. Jedenfalls wurde Lina Schmalhausen von den meisten Liszt-SchülerInnen geschnitten: „*Sie ist immer allein & dauert mich, aber ich darf nicht immer mit ihr gehen, sonst raissoniren*<sup>40</sup> *d. andern. Sie steht einmal etwas lächerlich da. Wer sie nicht näher kennt, findet sie nicht nett, wenigstens zu frei*<sup>41</sup>; „*sie ist in der ganzen Stadt verschrieen. Wäre ich z. B. ihre Freundin, bekäme ich kein Logis*<sup>42</sup>, kommentiert Emma Grosscurth den herrschenden Gruppenzwang.

Liszt selbst hat Lina Schmalhausen regelmäßig ideell und finanziell unterstützt, so wie er auch am Privatleben einiger anderer, ihm besonders nahestehender Schüler wohlwollenden Anteil nahm. Im Notfall half er mit Geld aus und zeigte seine Zuneigung durch „*Aufforderungen zum traditionellen Whistspiel*<sup>43</sup>, *Betrauen mit kleinen Kommissionen*<sup>44</sup>, [...] *Widmung von Photographien*<sup>45</sup> und durch das Mitnehmen zu Spaziergängen, zu Opern- und Konzertveranstaltungen<sup>46</sup> oder auf Reisen.

Solche Sympathiebekundungen weckten insbesondere unter den Frauen nicht nur Stolz, sondern auch Neid. Emma Grosscurth beobachtet: „*[I]mmer wird der Neid, die Mißgunst etc. größer. Fast keine Schülerin geht mit der andern gern, das ist abscheulich d. h. sie gehen mit einander, klatschen hinterher & freuen sich nie über das Glück eines andern*<sup>47</sup>. So wundert es nicht, dass technisch und musikalisch kompetente Klavierspielerinnen künstlerische Kontakte bevorzugt zu ihren männlichen Kommilitonen pflegten und sowohl inner- als auch außerhalb der Meisterkurse eher mit ihnen als mit den Mitstudentinnen musizierten.<sup>48</sup> Erst in ihrem zweiten Weimarer Sommer gelang es Emma Grosscurth, die Akzeptanz der bereits als „*kleines Genie*<sup>49</sup> gehandelten Vera Timanoff zu erringen: „*Da kam auch d. Timanoff, klopfte mich auf d. Schulter & sagte: [,]Bravo, sehr schön gespielt, es ist ein sehr schweres Stück. 'Ich war auf's Höchste erstaunt, daß auch diese sich bequemte, ein paar frdl. Worte zu sagen*<sup>50</sup>. Anerkennung

---

*Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/schmalhausen-lina>, Zugriff am 11. Nov. 2014.

39 „*Fräulein Lina Schmalhausen, eine weniger begabte Schülerin*“, Lachmund, *Mein Leben*, 1970, S. 37. Die wenigen Rezensionen ihrer Auftritte geben ein ähnliches Bild.

40 Französisch ‚raisonner‘: denken, urteilen, Schlüsse ziehen, Einwände machen. Emma Grosscurth verwendet das Verb im Sinne von „schimpfen“.

41 Grosscurth, Brief vom 5. Juli 1881, Nachlass.

42 Ebd., Brief vom 24. Apr. 1880.

43 Whist: Kartenspiel für vier Personen; Vorläufer des Bridge.

44 Hier: Aufträge.

45 Sauer, *Meine Welt*, 1901, S. 174.

46 Ebd. und Burmeister, *Religion*, S. 9.

47 Grosscurth, Brief vom 26. Juni 1880, Nachlass.

48 Das gemeinsame Musizieren von Männern und Frauen war inner- und außerhalb der Meisterstunden allgemein üblich, insbesondere bei Werken für Klavier zu vier bis acht Händen. Mit Ausnahme der Schwestern Anna und Helene Stahr (für deren Zusammenspiel zweifellos ihre Verwandtschaft ausschlaggebend war) scheint es unter den Lisztianern keine festen Klavierduos nur von Frauen gegeben zu haben.

49 Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 26.

50 Grosscurth, Brief vom 15. Aug. 1881, Nachlass.

verschaffte man sich also vor allem durch künstlerische Leistung – ganz im Sinne Liszts, der pianistische Qualität unabhängig vom Geschlecht stets anerkannte.

Allgemein war es für Männer wie für Frauen selbstverständlich, ihrem Lehrer mit Respekt und Bewunderung zu begegnen, und Liszt scheint die Verehrung seiner Person durchaus genossen zu haben. Bei den Meisterkursen gab es ein festes Begrüßungs- und Verabschiedungsritual. Frauen zeigten ihre Reverenz mit Knicks und Handkuss, und Liszt erwiderte „jedem einzelnen den Gruß [...], und zwar entsprechend dem Grade der Vertrautheit oder Freundschaft, die ihn mit diesem oder dieser verband“<sup>51</sup>. „Am Anfange d. St. [Stunde] als wir alle d. Meister begrüßten, sagte er zu einer Engländerin, die immer wie ein Stock ankommt: ‚Nun, Sie begrüßen mich nicht, ah, Sie dürfen mir schon so ein Knixchen machen[‘] & machte ihr so ’n Damenknixchen. Sie reichte natürlich nun d. Hand, aber er gab die Seine nicht. Da hatte sie nun d. Geschichte. Sie hat ihm nie die Hand geküßt & ihn nicht ehrerbietig gegrüßt, nur so genickt. Ja, das verlangt er & das ist doch wahrhaftig wenig genug“<sup>52</sup>.

Das Wohlwollen Liszts erstreckte sich auch auf die Angehörigen: Gelegentlich erschien er im Anschluss an seinen Unterricht im Garten und wechselte einige freundliche Worte mit den zuhörenden Müttern und Ehefrauen, und auf manchen Gruppenfotos sind ebenfalls Verwandte mit abgelichtet.

### **Private Netzwerke der Schülerinnen während der Weimarer Zeit**

Frauen lebten in Weimar nur in Ausnahmefällen allein. Die meisten waren in Begleitung ihrer Mütter in der Stadt, während die männlichen Lisztianer im Regelfall ohne Begleitung oder – wie Carl Lachmund – gemeinsam mit ihrer Ehefrau anreisten. Die übliche Unterkunft war ein Untermietsverhältnis in ein bis zwei Zimmern mit privat gemietetem Klavier.

Insbesondere für Frauen, die den Sommer ohne ein Familienmitglied in Weimar verbrachten, erforderte die Entscheidung für ein Logis sorgfältige Planung. Die Briefe von Emma Grosscurth geben dafür ein anschauliches Beispiel. Im ersten Jahr hatte ihr Vater gleich nach dem erfolgreichen Probespiel ausgewählte Weimarer Musikfreunde aufgesucht, durch deren Vermittlung seine Tochter ein privates Zimmer bei „*Frau Director Schuchard*“<sup>53</sup> in der Marienstraße 7<sup>54</sup> erhielt, wo sie unter der Obhut der Vermieterin lebte. Im zweiten Jahr stand dieses Zimmer jedoch nur wenige Tage zur Verfügung, und Emma Grosscurth musste sich selbst um ein neues Quartier kümmern. Brieflich erläuterte sie ihren Eltern die Kriterien: Ihre neue Unterkunft solle möglichst nahe bei Liszts Wohnung, also bei der Hofgärtnerei liegen und von respektablen Leu-

---

51 Lachmund, *Mein Leben*, 1970, S. 29.

52 Grosscurth, Brief vom 29. Juni 1881, Nachlass.

53 Ebd., Brief der Mutter (Johanna Margarete Friederike Grosscurth) an die Familie vom 25. Juli 1879.

54 Ebd., Brief vom 23. Juli 1879. – Es handelt sich um einen Teil des sogenannten großen Jägerhauses (Marienstraße 5/7), das 1717–1720 für Jäger und Forstbeamte erbaut worden war; 1789–1792 residierte dort Johann Wolfgang von Goethe, ab 1816 die Freie Zeichenschule. Emma Grosscurth wohnte im Eckteil (Nr. 7) zur Untermiete bei der Witwe von Johann Christian Schuchardt, der 1861–1868 Direktor der Zeichenschule und zuvor Goethes letzter Sekretär gewesen war.

ten sowie zu einem vertretbaren Preis angeboten werden.<sup>55</sup> Schließlich entschied sie sich für eine von ihrer ursprünglichen Vermieterin empfohlene alleinstehende Dame, bei der noch zwei weitere Mädchen in Pension lebten und gemeinsame Mahlzeiten im Preis inbegriffen waren:

„Frl. Sondershausen ist die Tochter eines Regierungsrathes, sehr fein gebildete & nette Dame; sie hat noch 2 Pensionärinnen. Das Zimmer ist sehr schön mit 3 Fenstern, Teppichen, Sopha & Sessel, Porzellanofen, gestrichener Fußboden & das ganze Logis hinter verschlossenem Vorhang, Parterre. In dem Zimmer möchte sie nun nicht gern, daß ich schlief, sondern nach hinten in einem großen Zimmer, wo 4 Betten stehen (es ist nämlich Alles für viele eingerichtet, früher hatte sie 7 aber alle Pensionate stocken). Sie sagte: Wenn ein Bett in dem schönen Zimmer stände, wär es nur halb so schön, ich bekäme doch auch ’mal Besuch & ihr machte es weiter gar nichts aus“<sup>56</sup>.

In beiden Quartieren hatte die damals 17- bzw. 18-jährige Künstlerin nicht nur ein Umfeld, das ausschließlich aus Frauen bestand, sondern über ihre Vermieterinnen sofort auch soziale Kontakte, die ihr den Anschluss an das gesellschaftliche und musikalische Leben in Weimar erleichterten. Dabei garantierten die Vermieterinnen die Schicklichkeit der neuen Bekanntschaften und sorgten für ein gehobenes soziales Umfeld.

Besuche konnte Emma Grosscurth offenbar frei empfangen. So wohnte 1879 ihre Mutter zwei Wochen bei ihr, und im Sommer 1883 lebte sie mit ihrer jüngeren Schwester Lina zusammen, die ebenfalls an Liszts Meisterkursen teilnahm. Tagsüber waren auch Visiten männlicher Lisztianer und gemeinsame Proben möglich: „*Heute Morgen kam Herr Schnell [...] & bat mich, ihm ein paar Lieder für morgen zu begleiten*“<sup>57</sup>.

Dass an dem Herrenbesuch – der in diesem Fall ja musikalisch-beruflich bedingt war – kein Anstoß genommen wurde, lag möglicherweise daran, dass Emma Grosscurth sich bewusst bescheiden und wohlgezogen verhielt und engen Kontakt zu ihren Gastgeberinnen pflegte. Diese fühlten sich persönlich für die junge Frau verantwortlich und achteten nicht nur auf ihren gesellschaftlichen Umgang, sondern sorgten auch dafür, dass sie ausreichend häufig an die frische Luft kam.<sup>58</sup> Entsprechende Spaziergänge, also körperliche Bewegung und geistige Pausen, waren zweifellos notwendig, denn während das tägliche Übungspensum angehender PianistInnen am Konservatorium vier bis fünf Stunden umfasste,<sup>59</sup> arbeiteten die Lisztianer während der Weimarer Sommerwochen deutlich länger. Emma Grosscurth, deren Fleiß offenbar beispielhaft war, übte im Schnitt acht Stunden und entschuldigte sich für ein geringeres Pensum mit dem Ver-

---

55 „Kein einziges lag näher zu Liszt, nur eins, gegenüber v. Liszt, das kostete aber 9 Thaler & ist eine schmale, dunkle Stube & ordinaire Leute“, ebd., Brief vom 24. April 1880.

56 Ebd., Brief vom 24. Apr. 1880.

57 Ebd., Brief vom 12. Juli 1879.

58 „Fr. Director quält, ich soll & und [sic] müßte ausgehen, sie hätte Papachen versprochen für mich zu sorgen“, ebd., undat. Brief vom Juli 1879.

59 Siehe Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 10 u. 137.

sprechen: „[Ich] habe nun von Sonntag an zwischen 6 & 7 St. geübt; wenn ich mehr vertragen kann, setze ich etwas zu“<sup>60</sup>.

Die Reaktion der Weimarer Bevölkerung auf das exzessive sommerliche Klavierspiel war eindeutig: „Nicht umsonst besteht in [...] Weimar die Verordnung eines hohen wohlöblichen Magistrats, laut welcher das Spielen bei offenen Fenstern oder nach 10 Uhr Abends bei Strafe verboten ist“<sup>61</sup>, und wer dem zuwiderhandelte, musste Bußgeld zahlen: „Zuerst kostete mich der tollkühne Versuch, bei halbgeöffnetem Fenster zu spielen, einen blanken Thaler; ein andermal wurde ich beim Überschreiten der auf neun [sic] Uhr festgesetzten Polizeistunde jählings von Rächerhand ereilt und mit sechs Mark Buße belegt“<sup>62</sup>, erinnert sich Emil Sauer – und das war, wenn man Emma Grosscurths Ausgabenliste<sup>63</sup> folgt, viel Geld.

Folglich wurde die erlaubte Übezeit intensiv genutzt: „[V]or 6 Uhr des Abends darf sich Niemand auf der Straße sehen lassen, noch nicht im Fenster“<sup>64</sup>, vermerkte Emma Grosscurth. Ihr täglicher Übungsmarathon wurde fast nur von den genannten Spaziergängen, Visiten, den notwendigen Einkäufen und sparsamen Mahlzeiten auf dem Zimmer oder am häuslichen Pensionstisch unterbrochen.

Zur Abwechslung hatten Frauen wie Männer die Möglichkeit, sich den gemeinsamen Abendessen der Lisztianer in einem der Weimarer Wirtshäuser anzuschließen. Anfang der 1880er Jahre fanden diese bevorzugt im „Sächsischen Hof“<sup>65</sup> statt, vorher im „Erbprinz“<sup>66</sup>. Außerdem gab es zeitweise einen von den Geschwistern Anna und Helene Stahr gemieteten Stammtisch im Russischen Hof.<sup>67</sup> Bei diesen Treffen, zu denen auch Neulinge hinzugebeten wurden, aß und trank man nicht nur, sondern erzählte Anekdoten über den ‚Meister‘ und pflegte ein geselliges Miteinander jenseits der eher förmlichen Weimarer Gesellschaft.

Es wundert kaum, dass Liszt sich in diesem Kreis offenbar freier fühlte als in offiziellen Gesellschaften und seine SchülerInnen gern mit seiner Gegenwart beehrte.<sup>68</sup> Dennoch war er auch hier mehr als nur Primus inter Pares: „Wenn Liszt ging, erhob sich alles. Stets begleitete die ‚Bande‘ ihn bis an seine Haustür. Er hatte diese Eskorte nicht ungerne, und man sah ihn nie anders als umgeben von dem Troß seiner Schüler und Verehrer nach Hause gehen“<sup>69</sup>.

---

60 Grosscurth, Brief vom 9. Juli 1879, Nachlass.

61 „Liszt in Weimar. Nachruf“, in: *Neue Freie Presse* [Wien] 5. Aug. 1886.

62 Sauer, *Meine Welt*, 1901, S. 177.

63 „Die Ausgaben eines jeden Tages in Weimar von dem 19ten Juni bis zum 19ten July [1879]“, Grosscurth, undat. Einlageblatt aus dem Sommer 1879, Nachlass.

64 Ebd., undat. Brief vom Juli 1879.

65 Ebd., u. a. im Brief vom 20. Juni 1879, Nachlass.

66 „Als Liszt selbst noch regelmäßig außer Haus aß, also Mitte der 1870er Jahre, war der Erbprinz sein ‚Stammlokal‘“, Grosser-Rilke, *Klänge*, 1937, S. 37.

67 Albert Morris Bagby, „A Summer with Liszt in Weimar“, in: *The Century Magazine* 5 (1886), S. 655–669, hier S. 659.

68 Siehe Grosser-Rilke, *Klänge*, 1937, S. 37.

69 Ebd., S. 38.

Die Gruppenzugehörigkeit, auf die die Lisztianer stolz waren, zeigte sich auch äußerlich. Die jungen Leute waren bewusst „*künstlerisch aufgemacht*“<sup>70</sup> und stachen aus dem damals recht altmodischen<sup>71</sup> Weimar heraus – nicht zuletzt aufgrund der Vielzahl an Nationalitäten<sup>72</sup>: „*Der internationale Kreis der Musikschüler Liszts zeichnete sich auch durch auffallende fremdartige Gesichter und extravagante Äußerlichkeiten aus, oft auch durch exaltiertes Benehmen*“<sup>73</sup>. Emil Sauer erinnert sich, dass die Polizei die Lisztianer „*besonders scharf aufs Korn zu nehmen* [schien], *wozu sie eigentlich auch triftigen Grund*“<sup>74</sup> hatte, da einige von ihnen die Studienzeit im Sinne eines lockeren Studentenlebens interpretierten. Alotria gab es vor allem, wenn Liszt mit seinen SchülerInnen den jährlichen traditionellen Ausflug nach Jena unternahm – normalerweise mit dem Ziel eines Konzertbesuchs, stets aber auch in Verbindung mit gemeinsamem Essen und Trinken. 1882 kam es zu folgendem Vorfall:

„Während wir uns an einer langen Tafel mit Bratwürsten und Ziegenhainer Bier vergnügten“, machten sich einige Jenaer Studenten „über die langen weißen Haare des Meisters lustig. Das ließen wir uns aber nicht gefallen. Nach scharfen Worten wurden wir handgreiflich, wobei die Jenenser den Kürzeren zogen, da sie ihre Rapiere<sup>75</sup> nicht bei der Hand hatten, wir ihnen aber mit unseren wohltrainierten Fäusten überlegen waren. Liszt schaute belustigt zu, ein Spielverderber war er nicht“<sup>76</sup>,

kommentiert Richard Burmeister.

Trotz seiner Soutane nahm Abbé Liszt kleinere Ausschweifungen in seinem Umkreis mit heiterer Gelassenheit auf, auch wenn er selbst dabei das Nachsehen hatte: „*Ein anderes Mal gaben wir im Russischen Hof ein Gelage mit einer Erdbeerbowle und baten Liszt das Präsidium zu übernehmen. Der Abend wurde sehr fidel. Als es aber ans Bezahlen ging, zuckte jeder die Achseln, und so zahlte dann der Ehrengast die Zeche*“<sup>77</sup>.

Extravaganzen<sup>78</sup>, auffälliges Benehmen in der Öffentlichkeit und starker Biergenuss waren keineswegs auf die männlichen Lisztianer beschränkt. Anna Grosser-Rilke erläutert: „*Nach Tisch wurde sofort geraucht, und ich beteiligte mich, wie fast alle weiblichen Wesen, daran*“<sup>79</sup>. Und Emma Grosscurths Mutter musste 1879 erstaunt feststel-

---

70 Ebd., S. 37. Das Zitat bezieht sich auf das Jahr 1874.

71 Siehe die Beschreibung bei Grosser-Rilke, ebd., S. 39f.

72 Liszt hatte SchülerInnen aus Amerika, Belgien, Böhmen, Dänemark, Deutschland, Finnland, Frankreich, Großbritannien, Holland, Italien, Kanada, Monaco, Norwegen, Österreich, Polen, Portugal, Russland, Schweden, der Schweiz, Spanien, der Türkei und Ungarn; siehe Alan Walker, *Franz Liszt, 3 Bde.*, Bd. 3: *The Final Years, 1861–1886*, New York 1996, S. 249–252.

73 Grosser-Rilke, *Klänge*, 1937, S. 40.

74 Sauer, *Meine Welt*, 1901, S. 177.

75 Leichte Stichwaffe in Art eines Degens; ursprünglich im Adel, im 19. Jahrhundert auch im Bürgertum verbreitet.

76 Burmeister, *Religion*, S. 12.

77 Ebd., S. 13.

78 Grosser-Rilke vermerkt sogar, gerade das exaltierte Benehmen sei „*besonderes beim weiblichen Teil zu bemerken*“, Grosser-Rilke, *Klänge*, 1937, S. 40.

79 Ebd., S. 38.

len, dass ihre Tochter nach gut einem Monat in Weimar bereits Geschmack am Biertrinken gewonnen hatte: „*Emma gewöhnt sich, glaube ich, das Essen mehr ab, u. Trinken an, denn gestern Mittag hat sie fast 1 ¼ Schoppen<sup>80</sup> bairisch Bier getrunken, u. gestern Abend auch ihr Theil*“<sup>81</sup>. Bei solchen Gewohnheiten mag Liszts eigene Vorliebe für alkoholische Getränke eine Rolle gespielt haben.

Zusätzlich zu diesem lockeren Studentenleben pflegten vor allem die Schülerinnen Verbindungen zu nicht-musikalischen Kreisen der besseren Weimarer Gesellschaft. Auch wenn solche Kontakte sich nicht oder kaum in künstlerischen Aktivitäten niederschlugen, ist mit Sicherheit anzunehmen, dass die Frauen von solchen Vernetzungen profitierten. Insbesondere für eine spätere Tätigkeit als Privatmusiklehrerin war eine gute gesellschaftliche Reputation nützlich, wie das Beispiel der Schwestern Anna und Helene Stahr zeigt, die in Weimar mit allgemeiner Wertschätzung „*meist nur Dilettanten*“<sup>82</sup> unterrichteten.

Die Einblicke in Unterricht und Alltagsleben der Lisztianer zeigen, dass diese trotz interner künstlerischer wie zwischenmenschlicher Konkurrenzen in der Öffentlichkeit regelmäßig als Gruppe auftraten und von Liszt in diesem Geist bestärkt wurden. Doch nicht nur die Geselligkeit, sondern vor allem die gemeinsamen musikalischen Erlebnisse vereinten die Studierenden, sodass das in Weimar aktiv gelebte Gemeinschaftsgefühl zur Grundlage späterer Künstler-Netzwerke wurde.

### **Musikalische Profilierungsmöglichkeiten**

Über die täglichen Klavierexerzitien und die regelmäßigen Zusammenkünfte bei Liszt hinaus bot Weimar den Teilnehmenden der Meisterkurse zahlreiche Möglichkeiten, von ihrem Aufenthalt künstlerisch zu profitieren. Das Privileg von Einzelstunden genossen zwar nur Wenige (und mehrheitlich Männer).<sup>83</sup> Aber Liszt legte Wert auf eine umfassende musikalische Bildung und sorgte folglich u. a. dafür, dass seine Schützlinge möglichst bei Hofkonzerten Zutritt erhielten. Anfang der 1870er Jahre, als die Zahl der Lisztianer noch nicht so groß war, hatten die MeisterschülerInnen außerdem freien Zugang zum Hoftheater, dessen Kapellmeister Liszt zwischen 1848 und 1858 gewesen war,<sup>84</sup> und die regelmäßigen gemeinsamen Ausflüge beinhalteten für gewöhnlich auch Konzertbesuche.<sup>85</sup>

---

80 Nach den im Großherzogtum Hessen am 10. Dez. 1817 gesetzlich festgelegten Maßeinheiten, auf die sich Emma Grosscurths Mutter vermutlich bezieht, entspricht ein Schoppen heute einem halben Liter; die 17-Jährige trank also etwa 625 ml Bier.

81 Grosscurth, Brief der Mutter (Johanna Margarete Friederike Grosscurth) an die Familie vom 25. Juli 1879, Nachlass.

82 Neue Zeitschrift für Musik 1877, S. 128.

83 „*Nur die ersten zwei Monate unterrichtete er mich mit den anderen zusammen, später, als ich ein besonders großes Stück hatte, spielte ich ihm allein am Morgen vor*“, Siloti, „*Erinnerungen*“, 1913, S. 299.

84 „*Die Lisztianer haben nicht mehr freies Theater, es sind zu viel geworden*“, Grosscurth, Brief vom 21. Apr. 1880, Nachlass.

85 Amy Fay berichtet ausführlich von einem zweitägigen Ausflug nach Sondershausen im Sept. 1873, „*wo zu Ehren Liszt's ein Concert – (nur seine Compositionen) gegeben wurde*“, Fay, *Musikstudien*,

Während Liszt in Weimar also vorzugsweise die Erweiterung des musikalischen Horizonts im Sinn hatte, sorgte er außerhalb Weimars für das berufliche Fortkommen ausgewählter Eleven: „Liszt ermutigte seine Schüler schon früh, öffentlich aufzutreten“<sup>86</sup>. „[S]chmeichelhafte Aussprüche über [...] Begabung und mutmaßliche Karriere“<sup>87</sup>, Empfehlungsschreiben an Konzertveranstalter, Dirigenten und Klavierbauer sowie gemeinsame Konzertauftritte mit ihm selbst fungierten als Karriereanschub, und Richard Burmeister erinnert sich daran, dass Liszt zu einem der Soloabende seines Schülers offiziell seinen Besuch ankündigte und ihm dadurch eine besondere Form von Publicity gewährte:

„Zum Klavierabend, das [sic] ich im nahen Stuhlweißenburg gab, hatte er mir sogar seine Anwesenheit zugesagt, sich aber eine Erkältung zugezogen, die ihn zwang, die Reise dorthin aufzugeben. Bei meiner Ankunft in der kleinen Provinzstadt sah ich in den Straßen große Plakate prangen, die in Riesenbuchstaben das Kommen von Liszt Ferencz ankündigten. Das Theater war ausverkauft, das Publikum in höchster Erwartung und alle Blicke auf die Proszeniumsloge gerichtet. Unheilahnend betrat ich die Bühne und entschuldigte des greisen Meisters Fernbleiben. Johlen und Pfeifen blieben zwar aus, aber das eisige Schweigen wirkte noch schlimmer. Liszts neue Rhapsodie ‚Zu den Munkaczy [sic] Festlichkeiten‘<sup>88</sup>, als Solostück bearbeitet, war jedoch meine Rettung. Sie wurde enthusiastisch aufgenommen. Das Eis war gebrochen und der Verdacht, Liszts Namen für Reklame mißbraucht zu haben, von mir genommen“<sup>89</sup>.

Darüber hinaus veranstaltete Liszt, anknüpfend an seine erste Weimarer Zeit, regelmäßig Matineen für geladene Gäste vom Hof, durchreisende Diplomaten oder andere hochstehende Persönlichkeiten. Besonders gute SchülerInnen erhielten die Gelegenheit zu einem künstlerischen Beitrag; doch bereits die Erlaubnis, anwesend sein zu dürfen, galt als große Ehre:

„An jedem Sonntag um elf Uhr traf sich das ganze ‚illustre‘ Weimar zur Matinee bei Liszt. An der Spitze stets der Großherzog und die Großherzogin. Die Künstler waren gleichfalls gebeten [...]. Man sah dort viele interessante und berühmte Leute beisammen [...]. Liszt spielte meist an diesen Matineen selbst und immer eigene Kompositionen, oft vierhändig [...]. Auch seinen Schülern gab er Gelegenheit, hier vor auserwähltem Publikum zu zeigen, was sie konnten. Von den weiblichen nahm er gern Vera Timanoff dazu, und auch ich durfte mich mit Chopin hören lassen“<sup>90</sup>,

---

1996, S. 153. – Bagby vermerkt, dass Liszt jahrelang mit seinen Schülern nach Jena zu Hofrat Gille fuhr, wobei meist auch ein Liszt-Werk für Chor und Orchester aufgeführt wurde; siehe Bagby, „Summer“, 1886, S. 659.

86 Burmeister, *Religion*, S. 10.

87 Sauer, *Meine Welt*, 1901, S. 174.

88 Die 1882 komponierte *Ungarische Rhapsodie* Nr. 16 Searle 244/16 ist dem Maler Mihály Munkácsy gewidmet.

89 Burmeister, *Religion*, S. 10 u. 10a. Stuhlweißenburg ist das heutige Székesfehérvár.

90 Grosser-Rilke, *Klänge*, 1937, S. 46f.; der Text bezieht sich auf den Sommer 1874.

erinnert sich Anna Grosser-Rilke.

Eine andere Zielrichtung hatten die musikalischen Kaffeestunden, welche die Schwestern Anna und Helene Stahr während Liszts Weimarer Aufenthalte regelmäßig an den Sonntagnachmittagen und gelegentlich auch während der Woche<sup>91</sup> abhielten. Diese Treffen bildeten gewissermaßen das gesellschaftliche Pendant zu Liszts Unterricht, und eine Einladung galt als Auszeichnung, da die Veranstaltungen ausschließlich auf persönliche Einladung zugänglich waren. „*Kein wohlangeschriebener Lisztianer fehlte je bei ihren Soireen, die sie ‚Musikalischer Kaffee‘ nannten*“<sup>92</sup>.

Gelegentlich wurden diese (ohnehin vorrangig dem ‚Meister‘ gewidmeten) musikalischen Geselligkeiten als Liszt-Feiern deklariert und die mit Liszt-Devotionalien angefüllten Räumlichkeiten<sup>93</sup> zusätzlich mit Blumen und Lorbeerkränzen geschmückt.<sup>94</sup> In der Anfangszeit, also in den 1850er Jahren, war der so Geehrte selbst regelmäßig zu Gast und spielte eigene Werke. Später war er nur noch sporadisch unter den Zuhörern, wenn diejenigen SchülerInnen, die während der Meisterklassen durch besondere Leistungen aufgefallen waren, von den Schwestern Stahr die Gelegenheit erhielten, ihre Unterrichtsliteratur und manchmal auch weiteres Repertoire vorzuspielen. Die Empfehlungen hierfür kamen nicht offiziell von Liszt, sondern wurden den Schwestern Stahr offenbar durch Mundpropaganda zugetragen, sodass die Auftretenden von der entsprechenden Vermittlung und Solidarität der KommilitonInnen profitierten. Auch lancierten Anna und Helene Stahr regelmäßig Informationen über einzelne, von ihnen besonders geschätzte Mitwirkende bei Liszt, sodass die Teilnahme an den Kaffee-Stunden auf den Unterricht zurückwirkte.

Auf diese Weise spielten Anna und Helene Stahr eine zentrale Rolle im bürgerlichen Musikleben Weimars und nutzten diese auch für eine eigene Art von Musikpolitik. Denn die Besucherkreise ihrer Kaffee-Stunden überschritten sich zwar mit den Meisterkursen, wurden aber erweitert durch das einheimische gehobene Bürgertum, MusikerInnen und durchreisende Persönlichkeiten,<sup>95</sup> sodass die Schwestern zugleich die Aufgabe übernahmen, für ihre Schützlinge nützliche Kontakte zu knüpfen. In diesem Sinne berichtet Emma Grosscurth explizit, die Schwestern hätten sie eingeladen, denn „*Rolffs [sic] sollten mich kennen lernen, ich sollte bei denen eingeladen werden (wollen Stahrs)*“<sup>96</sup>. Tatsächlich wurde die junge Frau daraufhin bei der Familie des prominenten Afrikaforschers und Reiseschriftstellers Gerhard Rohlfs (1831–1896) einge-

---

91 Bagby, „*Summer*“, 1886, S. 656f. u. 659.

92 Lachmund, *Mein Leben*, 1970, S. 89.

93 „*Adjoining the salon [...] is a room called by the Lisztianer the ‚Museum‘. Into this apartment were crowded the gifts and pictures with appended autographs of the army of artists who have been guests in the house during more than thirty years. The four walls, numerous tables, chairs, in fact every nook and corner is hidden by this conglomerate mass of souvenirs. The sisters guard this treasures as though it were a sacred trust. They have over fifty different pictures of Liszt, a life-size bust, and a large package of his letters*“, Bagby, „*Summer*“, 1886, S. 658.

94 Siehe z. B. Grosscurth, Brief vom 12. Juli 1879, Nachlass.

95 Lachmund, *Mein Leben*, 1970, S. 90f.

96 Grosscurth, Brief vom 6. Mai 1880, Nachlass.

führt, was ihrem Ruf und ihren Verbindungen zur besseren Weimarer Gesellschaft zuträglich war.

Die Bedeutung, die der „*Stahren-Kaffee*“<sup>97</sup> für den Gruppenzusammenhalt besaß, wird dadurch unterstrichen, dass die Lisztianer in den Wochen, in denen die Geschwister Stahr ihren jährlichen Nordseurlaub machten, die Treffen trotzdem fortsetzten und sich zu „*four-o'clock coffees at the residences of the different Lisztianer*“<sup>98</sup> trafen. Außerdem veranstalteten die SchülerInnen untereinander „[z]u Ehren des geliebten und verehrten Tonheros [...] nicht selten [...] kleinere Soireén“<sup>99</sup>, bei denen sich manchmal auch Liszt selbst spontan an den Flügel setzte.

Aus der gemeinsamen Weimarer Ausbildungszeit ergaben sich einige Künstlerehen. Richard Burmeister berichtet:

„Aus einer von Liszt bevorzugten Schülerin war eine von mir bevorzugte Kollegin geworden. Sie hieß Dory Petersen, die schon vor mir einige Studienjahre bei Liszt zugebracht hatte. Mit ihr zusammen machte ich von 1882–84, mit Ausnahme der weimarer [sic] Sommermonate, ausgedehnte Konzertreisen. In diesen Konzerten spielten wir auch viele Kompositionen für zwei Klaviere und hatten mit ihnen große Erfolge. Die Reisen führten uns nach vielen Städten Deutschlands, dann auch nach London und Paris, und gehörten mit zu meiner Entwicklung als Mensch und Musiker“<sup>100</sup>.

Die beiden Liszt-Eleven heirateten im Jan. 1885, trennten sich aber kurze Zeit später, da aus der Kollegialität Konkurrenz wurde: „*Doch war leider unserer Ehe kein Glück beschieden. Sie artete sehr bald in eine berufliche Rivalität aus, die ein weiteres Eheleben erniedrigt hätte. Da meine Frau für eine längere Konzerttournee bereits engagiert war, und ich – wie folgt – eine Berufung nach Amerika angenommen hatte, vereinbarten wir eine vorläufige Trennung*“<sup>101</sup>.

Auch Hans Bronsart von Schellendorff und Ingeborg Starck lernten sich in Weimar kennen und lieben, während die Lisztianer Sophie und Robert Pflughaupt bereits vor ihrer Weimarer Ausbildungszeit verheiratet waren. Liszt selbst sah eine solche Ehe als Problem: „[Z]wei Pianisten unter einem Dach – das nimmt kein gutes Ende“<sup>102</sup>, meinte er.

### Gegenseitige Unterstützungen

Die musikalisch aktiven Lisztianer profitierten oft lebenslang vom Weimarer Gemeinschaftsgeist – und wohl auch intensiver als die Studierenden anderer prominenter KlavierlehrerInnen wie Friedrich Wieck, Clara Schumann<sup>103</sup>, Anton und Nikolai Ru-

---

97 Ebd., u. a. im Brief vom 26. Mai 1880.

98 Bagby, „*Summer*“, 1886, S. 668.

99 A. W. G., „*Lisztianeum*“, 1885, S. 398.

100 Burmeister, *Religion*, S. 14.

101 Ebd., S. 19.

102 Ebd., S. 18.

103 Siehe den Beitrag von Annkatrin Babbe zu Clara Schumann und ihren SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium in diesem Band (S. 163–178).

binstein, Theodor Leschetizky, Carl Tausig oder Theodor Kullack. Die gegenseitige Unterstützung begann bereits vor Ort: Neuankömmlinge wurden unkompliziert in die Weimarer Kreise integriert, und trotz Neids, Konkurrenz und Klatschgeschichten stand grundsätzlich die künstlerische Kollegialität im Vordergrund, wenn es galt, für sich selbst und andere Vorspielmöglichkeiten aufzutun.

Auch später schlug sich das Wissen um die verbindenden künstlerischen Wurzeln regelmäßig in Empfehlungen, Vermittlungen, gegenseitigen Konzertbesuchen<sup>104</sup> und gemeinsamem Konzertieren nieder. Dass man auf Tourneen bei vormaligen KommilitonInnen oder deren Familien eine Anlaufstelle hatte, bei krankheitsbedingter Konzertabsage gegenseitig einsprang oder für die Publicity der ehemaligen Mitstudierenden sorgte, war ein nützlicher Nebeneffekt der in Weimar geknüpften Verbindungen und blieb weit über die Ausbildungszeit hinaus für die Karriere von Vorteil.

Wenn Lisztianer einander an anderen Orten wiederbegegneten, stellte sich die Erinnerung an den Weimarer Gemeinschaftsgeist rasch wieder ein. Insbesondere in Amerika suchten und fanden sich die ehemaligen Meisterkurs-TeilnehmerInnen. Am 21. Aug. 1880, fünf Jahre nach ihrem Europa-Aufenthalt, schickte Amy Fay Franz Liszt *„Grüße von vier amerikanischen Lisztianern die sich zufällig in Chicago befunden [sic], u die einige sehr schöne Tage dort zugebracht, indem sie sich von Ihnen u von der Musik unterhielten“*<sup>105</sup>.

Eine heute reichlich bizarr anmutende Form der Mentoren-Tätigkeit bot Hans von Bülow 1884 Emma Grosscurth an. Grosscurth hatte ihn in Weimar als strengen, aber lehrreichen Vertreter für Liszt kennengelernt und sich später um Privatstunden bei ihm bemüht. Am 3. Febr. 1884 riet von Bülow ihr: *„Bringen Sie das kuriose Ding rasch (nb.<sup>106</sup> unverändert) in eine Casseler Zeitung, senden Sie mir davon zwölf Exemplare und Sie können Sich verlassen, daß Sie in vierzehn Tagen von allen ihren Rivalinnen beneidet werden sollen. Der Augenblick ist jetzt der denkbarst günstige“*<sup>107</sup>. Unmittelbar darauf erschien im „Casseler Tageblatt“ folgende Notiz, die Hans von Bülow offenbar rege verteilte:<sup>108</sup>

„Herr Dr. Hans v. Bülow, der unsere Landsmännin Frl. Emma Großcurth schon früher gehört, als dieselbe als Schülerin Liszt's in Weimar weilte, hat diese durch folgende Zuschrift ausgezeichnet, nachdem sie vor ihm gelegentlich seiner letzten hiesigen Anwesenheit am vorigen Freitag wieder gespielt hat: ‚Fräulein Emma Großcurth, eine Schülerin Großmeister Franz Liszt's, gehört zu den sehr wenigen Claviervirtuosinnen, welche durch ihre musikalische Leistungsfähigkeit den seitens gewisser neuerlich berühmt<sup>109</sup> [sic] gewordenen Clavier-

---

104 Bagby, „*Summer*“, 1886, S. 656.

105 Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv GSA 59/15,1.

106 Eigentlich ‚NB‘ oder ‚N. B.‘: Abkürzung für das lateinische ‚nota bene‘ (‚wohlgemerkt‘).

107 Brief von Bülow an Emma Grosscurth vom 8. Febr. 1884, Nachlass Grosscurth.

108 Ebd.

109 In Bülows handschriftlicher Vorlage vom 1. Febr. 1884 heißt es: *„berühmtigt“*, was er in seinem Brief vom 3. Febr. 1884 jedoch zu verändern vorschlägt, siehe ebd.

Houris<sup>110</sup> stark comprommittierten Ruf der Liszt'schen Schule wieder zu Ehren bringen können. Ich bin sicher, selbst Dr. [Johannes] Brahms würde ihr, wenn er sie gehört, zur Nervenberuhigung nur Bromkali und nicht, wie er sonst im therapeutischen Einverständnis mit dem Unterzeichneten zu thun pflegt, Cyankali verordnen. Cassel, 1. Febr. 1884. Dr. Hans von Bülow<sup>111</sup>.

In Verbindung mit einem Empfehlungsschreiben von Liszts eigener Hand<sup>112</sup> dürfte diese etwas pikante Form von Publicity den Namen Grosscurth nachdrücklich in den Köpfen verankert haben.

Ein besonders ausgeprägtes Beispiel für anhaltende künstlerische Solidarität bietet das Leben von Adele aus der Ohe, die ihre Karriere nicht in ihrer Heimat, sondern in Übersee begann. Als sie im Winter 1886 erstmals in New York ankam, war ihr Name dort bereits bekannt, denn ihr Weimarer Mitstudent Albert Morris Bagby hatte aus der Ohe im Herbst des Jahres in seinem umfangreichen Artikel „*A Summer with Liszt in Weimar*“ bereits als „*the best of the lady pianists*“<sup>113</sup> eingeführt, und zwei Jahre später würdigte er sie ausführlich in seinem Beitrag „*Some Pupils of Liszt*“<sup>114</sup>.

In Verbindung mit Fleiß, zuverlässiger Klaviertechnik, eindrucksvoller Virtuosität und bemerkenswerter Musikalität<sup>115</sup> wurde Adele aus der Ohe rasch eine der bekanntesten Instrumentalistinnen der Neuen Welt. Neben Solo-Klaviermusik und Konzerten führte sie regelmäßig Kammermusik auf und legte Wert darauf, an ein und demselben Ort stets möglichst unterschiedliche Programme darzubieten. Da die Künstlerin ihr Wirken nicht auf die großen, verkehrstechnisch gut erschlossenen Metropolen beschränkte, sondern unterschiedslos in den gesamten USA gastierte, trug sie entscheidend zur allgemeinen musikalischen Bildung bei.<sup>116</sup> Das amerikanische Publikum wusste ihren Einsatz zu schätzen, sodass die Veranstalter sie 1891 für die erste Spielzeit des gerade gegründeten Chicago Symphony Orchestra und 1903 für die des neu entstehenden Minneapolis Symphony Orchestra<sup>117</sup> engagierten; auch wirkte sie am 4. März 1883 am Eröffnungskonzert des Schubert Club, der ersten Konzertsreihe Minnesotas, mit und trat

---

110 Huri: schöne Jungfrauen, die gemäß dem islamischen Glauben den Seligen im Paradies zur Seite stehen. Hier ironisch für Pianistinnen, die eher die Sensationslust als die Musikalität des Publikums ansprechen; es gibt keinen konkreten Hinweis, auf wen Bülow hiermit anspielt.

111 Casseler Tageblatt 5. Febr. 1884.

112 „*Die Pianistin, Fräulein Emma GrossKurth [sic], ist am besten ausgezeichnet, durch die geistreiche Empfehlung von H. von Bülow. Dieser Empfehlung stimmt gern bei F. Liszt, 6<sup>ten</sup> Juni, 84, Weimar*“, Nachlass Grosscurth.

113 Bagby, „*Summer*“, 1886, S. 655.

114 „*Adele aus der Ohe is not merely a gifted musical artiste, but a young woman of varied accomplishments. Besides her mother tongue, she speaks and writes French, Italian, and English; is a student in the arts and sciences; writes poetry, and is a composer of music*“, Albert Morris Bagby, „*Some Pupils of Liszt*“, in: *The Century Magazine* 5 (1888), S. 724–731, hier S. 730f.

115 Diese Eigenschaften lassen sich aus den Rezensionen herauslesen, von denen eine Vielzahl zitiert ist in LaWayne Leno, *The Untold Story of Adele aus der Ohe. From a Liszt Student to a Virtuoso*, Minneapolis 2012.

116 Siehe ebd.

117 Heute: Minnesota Orchestra.

1891 im Rahmen der prestigeträchtigen Einweihung der New Yorker Carnegie Hall auf.

Konsequent brachte Adele aus der Ohe bei jedem ihrer Auftritte zumindest ein Werk von Franz Liszt zu Gehör und wagte es offenbar als Erste, in Amerika einen ganzen Abend ausschließlich mit seinen Kompositionen zu gestalten.<sup>118</sup> Als sie 1897 für ihren erkrankten Weimarer Kommilitonen Moriz Rosenthal einsprang, waren es ihr Können und das gemeinsam in Weimar erarbeitete Repertoire, die sie dazu prädestinierten. Die Presse jedoch, die genau wie in Europa bestimmte Kompositionen mit Männlichkeit gleichsetzte,<sup>119</sup> kommentierte den Wechsel mit dem ausdrücklichen Hinweis: „*She is playing the same pieces that he was to have played*“<sup>120</sup>.

Auf die in Weimar gewachsene Solidarität konnte Adele aus der Ohe sich auch dann noch verlassen, als sie 1906 nach Berlin zurückkehrte, sich von der Konzertbühne zurückzog und aufgrund von Krankheit und Inflation verarmte: Freunde veranstalteten 1925 in New York ein Wohltätigkeitskonzert, der Liszt-Schüler Alexander Siloti motivierte seinen Cousin Sergei Rachmaninow zu Geldspenden, und ab 1928 erhielt die Künstlerin durch die von ihrem ehemaligen Weimarer Kommilitonen Bagby gegründete Bagby Music Lover's Foundation New York eine kleine Pension.<sup>121</sup>

Im Unterschied zu sehr vielen (vor allem weiblichen) Lisztianern hat Adele aus der Ohe die Möglichkeit, ihr Weimarer Erbe unterrichtend weiterzugeben, offenbar nur ungern genutzt – und wenn, dann aus einer ganz anderen Motivation heraus. Denn obwohl in ihrem öffentlichen, ausschließlich auf das Musikalische ausgerichteten Leben Netzwerke mit Männern (und schwerpunktmäßig mit Liszt-Schülern) vorherrschten, konzentrierte sich das private Engagement der unverheirateten Künstlerin in ihren späten Berliner Jahren auf den Aspekt der Frauenbildung: Derzeit sind lediglich Namen von Schülerinnen bekannt, und auch das aktive Engagement für den 1905 gegründeten Deutschen Lyceum-Club (Berlin) bezeugt eine emanzipatorische Ausrichtung.

## Pianistinnen-Schwemme

In Zeiten, in denen Instrumentalistinnen aufgrund ihres Geschlechts von vornherein die Fähigkeit abgesprochen wurde, bestimmte Kompositionen zu interpretieren, und die grundsätzlich skeptische Wahrnehmung öffentlich auftretender Frauen<sup>122</sup> durch das Problem einer allgemein beklagten Pianistinnen-Schwemme noch verstärkt wurde,

---

118 Am 8. März 1890 in Chicago; siehe Kadja Grönke, Art. „*Ohe, Adele aus der*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=ohe-adele-aus-der>, Zugriff am 6. Jan. 2014.

119 In der „Neuen Berliner Musikzeitung“ heißt es beispielsweise über Beethovens *Waldsteinsonate*, deren letzter Satz könne „überhaupt nicht von Frauenfingern bewältigt werden“, Neue Berliner Musikzeitung 1895, S. 147.

120 Werner's Magazine Jan. 1897, zit. nach Leno, *Untold Story*, 2012, S. 56.

121 Siehe Leno, „*Untold Story*, 2012, S. 234–238; siehe auch Grönke, „*Ohe, Adele aus der*“, a. a. O.

122 Siehe Freia Hoffmann u. Volker Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 77), Hildesheim [u. a.] 2013.

standen professionelle Klavierspielerinnen vor dem Problem, sich gegen die große weibliche und männliche Konkurrenz durchsetzen zu müssen. Hierbei fungierte der Vermerk, eine Schülerin von Franz Liszt gewesen zu sein, als ein nicht unwesentlicher marktstrategischer Schachzug: „[H]eute nennt sich ja jeder männliche oder weibliche Pianist, der einmal vor dem Meister drei Töne angeschlagen hat, selbstbewusst: Liszt-schüler“<sup>123</sup>, mokierte sich „Schrattenthal’s Rundschau“ 1895. Die Zuordnung zu dem prominenten Lehrer begleitete die Auftritte der Lisztianer konstant so lange, bis sie sich künstlerisch emanzipiert hatten – und Frauen zehrten meist dauerhaft von diesem Epitheton.

Der Versuch, durch den Verweis auf Liszts berühmten Namen das Interesse am eigenen Spiel zu fördern, hatte jedoch auch Schattenseiten, denn er hemmte die Wahrnehmung der Eigenständigkeit künstlerischer Leistungen. Der Hinweis auf den Lehrer wirkte vor allem dann nachteilig, wenn die pianistische Qualität dem erwarteten Profil qualitativ nicht entsprach. Die Schwierigkeit, dem öffentlichen Erwartungsdruck zu genügen, verursachte vermutlich ebenso viele Karriereabbrüche wie -umbrüche. Bei Frauen kam erschwerend die gesellschaftliche Vorstellung hinzu, dass sie nach einer bürgerlichen Heirat auf bezahlte öffentliche Auftritte zu verzichten hatten.

Aber auch ein technisch allzu hochwertiges Spiel konnte einer Musikerinnen-Laufbahn abträglich werden – dann nämlich, wenn vermeintlich männliche Kraft und virtuose Entäußerung sich zu stark von dem weiblichen Äußeren abhoben. Derartige Diskrepanzen wurden von Rezensenten genau vermerkt und zum Gegenstand wortreicher Erörterungen: „Den einen Wunsch möchten wir aber doch aussprechen, dass Frau [Anna] Essipoff dem Zarten, Mildem, Innigen, mit einem Wort – dem Weiblichen eine größere Berücksichtigung schenken möge“<sup>124</sup>, monierte die „Neue Berliner Musikzeitung“ 1880, und kritisierte 1870 an Sofie Menter: „[M]an möchte fast behaupten, dass sie ängstlich besorgt ist, jedes weibliche Gefühl zu unterdrücken, um nur nicht als zarte, sondern als mehr männliche Virtuosa zu gelten“<sup>125</sup>.

Angesichts solcher Wahrnehmungsweisen verwundert es nicht, wenn Sofie Menter sich trotz aller Verehrung für Liszt ganz offenbar nicht als seine Schülerin bezeichnet hat, auch wenn der Weimarer Künstler eine zentrale Stellung in ihrer Laufbahn einnahm und sie seine Werke regelmäßig öffentlich aufführte. Den Grundstein für ihre internationale Karriere legte die damals 22-Jährige am 6. Febr. 1869 in Wien mit einer Aufführung seines Klavierkonzerts Nr. 1 Es-Dur, mit dem sie daraufhin lebenslang identifiziert wurde.<sup>126</sup> Den Komponisten lernte sie jedoch erst im Folgemonat persönlich kennen – überdies auf Initiative von Liszt selbst. Fortan blieben die beiden KünstlerInnen in Kontakt: Menter hielt sich häufig in Liszts Nähe auf, war eine geschätzte

---

123 Schrattenthal’s Rundschau. Zeitschrift für Frauen-Literatur, für der Frauen Kunst und Wissen 1895, S. 123.

124 Neue Berliner Musikzeitung 1880, S. 374. Anna Essipoff war keine Liszt-Schülerin.

125 Ebd. 1870, S. 157.

126 Kadja Grönke, Art. „Menter, Sofie“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=menter-sofie>, Zugriff am 6. Jan. 2014.

Partnerin beim Vierhändigspielen, konzertierte mit ihm, wurde von ihm aber stets als gleichrangige Kollegin respektiert, und Liszt bedauerte ausdrücklich, er „*könne sich die Ehre ihres künstlerischen Erfolges nicht zurechnen*“<sup>127</sup>.

Die Öffentlichkeit vollzog diesen feinen Unterschied nicht mit. In der zeitgenössischen Presse wird immer wieder auf die Verbindung zu Liszt hingewiesen und Menter regelmäßig als Liszt-Schülerin bezeichnet – in ihrem Fall allerdings weniger zu Werbezwecken als zur Erklärung ihrer Künstlerpersönlichkeit und ihres Repertoires. Damit gelang es Sofie Menter – im Unterschied zu der Mehrheit derjenigen Frauen, die tatsächlich oder angeblich Unterricht bei dem Weimarer Klaviertitanen genommen hatten –, ihren Status als renommierte Klaviervirtuosin nicht über seine Person, sondern über seine Musik zu festigen und Jahrzehnte hindurch zu halten.

### **Weitergabe der Liszt-Tradition**

Während zahlreiche Liszt-Schüler neben dem Klavierspiel auch andere musikalische Tätigkeiten ausübten – vom Dirigieren und Komponieren über die Musikpublizistik bis hin zur Konzertorganisation –, beschränkten Frauen sich häufig auf das einmal gewählte Instrument. Wenn eine Konzertlaufbahn aus sachlichen oder familiären Gründen nicht oder nicht mehr in Frage kam, war daher das Unterrichten für viele Teilnehmerinnen der Weimarer Meisterkurse ein wichtiges Betätigungsfeld.

Ein Großteil der Liszt-Elevinnen beschränkte die Unterrichtstätigkeit auf den privaten Bereich – wie die Schwestern Stahr in Weimar – und damit auf ihren Heimatort und auf Musikliebhaber, sodass die Zahl der auf diesem Wege ausgebildeten prominenten Liszt-EnkelschülerInnen eher gering ist. Dagegen unterrichteten reisende VirtuosInnen oft auch während ihrer Tournéen und hatten aufgrund ihres Renommées häufiger vielversprechende SchülerInnen, aus denen dann selbst professionelle MusikerInnen wurden.

Daneben gab es eine Reihe von Liszt-Schülerinnen, die ganz explizit an dem Weiterdenken des bei Liszt Erlernen und an dessen Systematisierung arbeiteten. Amy Fay intensivierte ihre entsprechenden Fähigkeiten zunächst bei dem Klavierpädagogen Ludwig Deppe, integrierte dessen pianistischen Unterrichtsansatz in ihre eigene Arbeit und wirkte darüber hinaus in Gesprächskonzerten und Musikgesellschaften breitenwirksam in die Öffentlichkeit. Dabei war es ihr, ebenso wie ihrem Weimarer Kommilitonen Carl Lachmund an seinem Lachmund Conservatory in New York, ein Anliegen, gezielt die Beteiligung von Frauen am amerikanischen Musikleben zu fördern. Mit ähnlicher Intention gründete auch die Liszt und seinem Kreis eng verbundene Lina Ramann 1858 in Glückstadt eine Ausbildungsstätte für Musiklehrerinnen, die sie ab 1865 gemeinsam mit Ida Volkmann in Nürnberg als Ramann-Volkmann'sche Musikschule<sup>128</sup> weiterführte. Dem dort praktizierten Lehrkonzept gab sie durch mehrere Publikationen ein theoretisches Fundament und angemessene Breitenwirkung. Vor allem

---

127 Fay, *Musikstudien*, 1996, S. 118.

128 Diese Institution ging 1890 an den Liszt-Schüler August Göllicher über.

ihr dreiteiliges Werk „Grundriss der Technik des Klavierspiels“ (Leipzig 1885–1886), das sie ebenso wie ihr fünfbändiges „Liszt-Pädagogium“ (Leipzig 1902) rege in Umlauf brachte, wurde von Lisztianern sofort in die eigene Unterrichtstätigkeit integriert und auch selbst genutzt.<sup>129</sup> Und Marie Jaëll dachte das, was sie in Weimar gelernt hatte, in ihrer Schrift „Le toucher. Enseignement du piano basé sur la physiologie“ („Der Anschlag. Klavierunterricht auf Basis der Physiologie“, Paris u. Leipzig 1899) in Richtung einer ausdifferenzierten pianistischen Anschlagstechnik weiter. Auf diese Weise erhielt Liszts Unterricht im Nachhinein eine methodische Durchdringung, seine Musikauffassung wurde gemeinsam mit einer an ihr orientierten Klaviertechnik weitergegeben, verbreitete sich über Sprach- und Landesgrenzen hinweg und trat in Wechselwirkung mit weiteren pianistischen Schulen und Stilen.

Schon in den Weimarer Unterrichtsstunden blieben Berührungspunkte zu anderen Klaviertraditionen nicht aus. Auch wenn Studierende aus dem Kreis um Clara Schumann eher selten waren,<sup>130</sup> kamen doch ausgesprochen viele AbsolventInnen der in Berlin ansässigen Ausbildungsstätten um Kullak und den Liszt-Schüler Tausig zu Liszt, und Weimars Lage im Zentrum Europas lockte Studierende aus aller Welt an. Darunter waren auffällig viele PianistInnen aus Amerika, wo die Ausbildungsmöglichkeiten noch gering waren, während aus Russland KünstlerInnen anreisten, die bereits bei Wilhelm Henselt, Anton oder Nikolai Rubinstein in Moskau und St. Petersburg studiert hatten.

Die in Weimar geknüpften Verbindungen erleichterten den Studierenden ihrerseits den Weg ins internationale Musikleben. Insbesondere die noch junge Konzert-Tradition der USA profitierte von den Aktivitäten der in Weimar Ausgebildeten, aber ebenso von der russischen Klaviertradition – eine Synthese, die sich aus der Biographie einzelner Lisztianer erklärt. Alexander Siloti beispielsweise erhielt seine Ausbildung zunächst bei den Brüdern Anton und Nikolai Rubinstein und war am Moskauer Konservatorium Student von Peter Tschaikowsky und dessen Schüler Sergei Tanejew, bevor er zwischen 1883 und 1886 Schüler von Franz Liszt wurde. Beide Einflüsse gab er lehrend weiter: Im Rahmen seiner Professuren bildete er zwischen 1886 und 1890 am Moskauer Konservatorium und zwischen 1924 und 1942 an der Juilliard School in New York ausgezeichnete Pianisten wie Sergei Rachmaninow, Alexander Goldenweiser oder Konstantin Igumnow aus. Auch wenn die drei Genannten heute als Repräsentanten der russischen Klavierschule gelten, haben sie über ihren Lehrer Siloti doch auch die Liszt-Tradition verinnerlicht und – im Falle Rachmaninows – ihr halbes Leben in den USA konzertiert.

Die Münchener Pianistin Sofie Menter reiste zwar niemals in die Neue Welt, wirkte aber zwischen 1884 und 1887 als Professorin am Petersburger Konservatorium. An dieser renommierten Ausbildungsstätte gab sie die Liszt-Tradition, die sie im stetigen Kontakt mit dem Weimarer Künstler aufgesogen hatte, unterschiedslos an Männer wie

---

129 Im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (Bestand GSA 59) zeugen zahlreiche an Lina Ramann gerichtete Dankesschreiben von der unmittelbaren praktischen Umsetzung des Lehrwerks.

130 Martha Sabinin suchte den Unterricht bei ihr und holte die Künstlerin auch zu einem Konzert nach Weimar; siehe Kadja Grönke, „Die Liszt-Schülerin Martha Sabinin“, in: *Die Tonkunst* 5 (2011), S. 478–491, hier S. 481f.

an Frauen weiter.<sup>131</sup> Zu den von ihr ausgebildeten PianistInnen und KomponistInnen zählt der Klaviervirtuose Wassili Sapelnikow, der Menter mit dem Komponisten Peter Tschaikowsky bekannt machte.<sup>132</sup> Über diesen erfolgte ein weiterer Brückenschlag nach Amerika. Denn schon 1875 hatte Tschaikowsky sein von Nikolai Rubinstein abgelehntes<sup>133</sup> Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23 Liszts Schwiegersohn Hans von Bülow gewidmet – der die Partitur bezeichnenderweise in Amerika<sup>134</sup> zur Uraufführung brachte. Dasselbe Werk nahm Tschaikowsky 1888 mit auf Europa-Tournee und musizierte es sowohl mit dem Menter-Schüler Wassili Sapelnikow<sup>135</sup> als auch mit dem Liszt-Schüler Alexander Siloti.<sup>136</sup> Weitere Aufführungen des inzwischen unter Virtuosen hochgeschätzten Konzerts dirigierte der Komponist im Febr. 1889 mit dem Lisztianer Emil Sauer in Dresden<sup>137</sup> und im Mai 1891 mit der Liszt-Schülerin Adele aus der Ohe in New York, Baltimore und Philadelphia.<sup>138</sup> Der überaus positive Eindruck, den der Komponist speziell von Adele aus der Ohe gewann, brachte ihn dazu, die Künstlerin nach Russland einzuladen, wo beide das Werk ein weiteres Mal spielten, und zwar im Rahmen von Tschaikowskys letztem öffentlichen Auftritt am 16./28. Okt. 1893 in St. Petersburg.<sup>139</sup> Somit steht Tschaikowskys Erstes Klavierkonzert in besonderem Maße für den wechselweisen Brückenschlag zwischen der Weimarer Liszt-Tradition, der russischen Klavierschule und dem amerikanischen Konzertleben – ist damit aber beileibe kein Einzelfall. Ab der Jahrhundertwende und spätestens nach der Okto-

---

131 Siehe Kadja Grönke, Art. „Menter, Sofie“, a. a. O.

132 Tschaikowsky schätzte Menter sehr, widmete ihr die Partitur seiner *Konzertfantasie* op. 56 und revidierte und orchestrierte ihre eigenen *Ungarischen Zigeunerweisen*. Zwar war ihm sicherlich nicht bekannt, dass Menters Werk möglicherweise auf Entwürfe von Franz Liszt zurückgeht. Aber die ‚Russifizierung‘ Lisztscher Kompositionsideen erscheint folgerichtig angesichts der Klaviertranskriptionen russischer Romanzen, mit denen Liszt seit seiner ersten Russlandreise 1842 sein lebhaftes Interesse an der slawischen Musik bekundet hatte. Siehe dazu Lev Vinocour, „Liszt – Menter – Čajkovskij. Zur Geschichte des Konzertstücks ‚Ungarische Zigeunerweisen‘“, in: *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft* 13 (2006), S. 37–130. (Laut Vinocour arbeitete Menter vermutlich Liszts Notizen für ein ihr zu widmendes Klavierkonzert zu einem Werk für zwei Klaviere aus und ließ dieses 1892 von Tschaikowsky revidieren und orchestrieren. Die Orchesterfassung wurde am 23. Jan./4. Febr. 1893 unter der Leitung von Vassili Sapelnikow in Odessa uraufgeführt, Menter spielte den Solopart.)

133 Kadja Grönke, „Čajkovskij und die Brüder Anton und Nikolaj Grigor’evič Rubištejn“, in: *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft* 13 (2006), S. 17–36, hier S. 24.

134 25. Okt. 1875, Boston, mit dem Dirigenten Benjamin Johnson Lang.

135 Sapelnikow spielte das Konzert unter Tschaikowskys Leitung am 20. Jan. 1888 in Hamburg. Eine Aufnahme mit diesem Pianisten und dem Æolian Orchestra unter Stanley Chapple aus dem Jahr 1926 ist erhalten; Pearl GEMM CD 9163, siehe [http://wiki.tchaikovsky-research.net/wiki/Piano\\_Concerto\\_No.\\_1\\_Recordings](http://wiki.tchaikovsky-research.net/wiki/Piano_Concerto_No._1_Recordings), Zugriff am 6. Jan. 2014.

136 Mit Siloti musizierte Tschaikowsky sein b-Moll-Konzert am 8. Febr. 1888 in Berlin und am 19. Febr. 1888 in Prag, siehe [http://wiki.tchaikovsky-research.net/wiki/Piano\\_Concerto\\_No.\\_1](http://wiki.tchaikovsky-research.net/wiki/Piano_Concerto_No._1), Zugriff am 6. Jan. 2014. Siloti wurde von Tschaikowsky gelegentlich mit Klavierarrangements eigener Werke betraut und spielte außerdem eine zentrale Rolle bei der Revision und Drucklegung des b-Moll-Konzerts, siehe ebd.

137 8./20. Febr. 1889; siehe ebd.

138 Nach den Recherchen von LaWayne Leno (*Untold Story*, 2012, S. 81f.) fanden die Aufführungen am 9. Mai 1891 (New York), am 15. Mai 1891 (Baltimore) und am 18. Mai 1891 (Philadelphia) statt.

139 Die Pianistin wirkte auch in dem Tschaikowsky gewidmeten Gedenkkonzert am 6./18. Nov. 1893 in St. Petersburg mit.

berrevolution vermischten sich diese großen Virtuosen-Traditionen und entwickelten sich weiter.

## Zusammenfassung

Während in der öffentlichen Wahrnehmung heute vor allem Männer als Liszt-Schüler in Erinnerung sind – unter ihnen einige der bedeutendsten Pianisten des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts –, zeigen die Namenslisten, die Carl Lachmund und August Göllerich überliefert haben, dass das Geschlechterverhältnis zahlenmäßig fast ausgeglichen war.<sup>140</sup> Auch wenn Frauen nebenbei ihre eigenen, nicht primär musikalischen Netzwerke pflegten, waren sie bei entsprechender Anwesenheitsdauer fest in die Gruppe der Lisztianer eingebunden, teilten die Geselligkeiten, die musikalischen Aktivitäten und Auftrittsmöglichkeiten, und auch Künstler-Paare kamen vor. Pianistisches Können wurde meistens offenbar unabhängig vom Geschlecht respektiert.

Etliche Frauen aus dem Liszt-Kreis machten die Musik zu ihrem Lebensinhalt, zählten zu den bekanntesten Klaviervirtuosinnen des 19. Jahrhunderts oder gaben die Liszt-Tradition lehrend weiter. Dass sie heute dennoch im Schatten ihrer Kommilitonen stehen, hat Gründe, die jenseits ihrer künstlerischen Qualifikationen liegen. Denn Musikerinnen konzentrierten sich mehrheitlich auf das einmal gewählte Instrument – im auffälligen Unterschied zu den männlichen Lisztianern, die sich außerordentlich breitenwirksam in mehreren künstlerischen Feldern betätigten. Mit Ausnahme weniger international aktiver Virtuosinnen waren Liszts Schülerinnen außerdem deutlich ortsfester, d. h. sie unterrichteten bevorzugt an ihrem Wohnort und konzertierten regional begrenzt – die von Liszt hoch geschätzte Toni Raab beispielsweise überwiegend in Wien und Pest.<sup>141</sup> Diese geringere Mobilität mag dazu beigetragen haben, dass ihr Spiel weit seltener durch Klavierrollen oder frühe Tonaufnahmen dokumentiert ist, denn entsprechende Aufnahmemöglichkeiten waren nur in sehr wenigen Städten vorhanden.

Angesichts von Inflation, Russischer Revolution und (Welt-)Kriegen scheinen Frauen zudem eher dazu zu tendieren, aus der Situation heraus Alternativen zu finden, statt zu emigrieren. Vera Timanoff beispielsweise hatte sich trotz aller Möglichkeiten für eine internationale Karriere früh fest in St. Petersburg niedergelassen und war nach der Revolution dort in der Volksbildung und als Klavierlehrerin tätig.<sup>142</sup> Einer der Gründe hierfür mag in dem Familienverständnis des 19. Jahrhunderts gelegen haben. So entschied sich Vera Timanoff offenbar gegen eine Fortsetzung ihrer internationalen Karriere, um die Möglichkeit zu haben, bei ihrer Mutter zu bleiben.<sup>143</sup>

---

140 Vgl. Anm. 15.

141 Siehe Jana Drieschner [u. a.], Art. „Raab, Toni“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=raab-toni>, Zugriff am 6. Jan. 2014.

142 Siehe Kadja Grönke, Art. „Timanoff, Vera“, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=timanoff-vera>, Zugriff am 27. Febr. 2015.

143 Das legt zumindest der Brief von Marie Lipsius an (vermutlich) Vera Timanoff vom Juli 1903 nahe, in dem sie darüber schreibt, wie „schön u. pflichttreu es wahrlich von Ihnen war, dasz Sie der Liebe für Ihre Mutter den künstlerischen Bethätigungsdrang opfert“, GSA 59/425, 2a.

Geschlechterübergreifend gilt, dass sich die meisten Lisztianer nach ihrer Ausbildungszeit weiterhin als Teil einer Gruppe verstanden. Wo auch immer man einander in der Welt begegnete, blieb die Bewunderung für den ‚Meister‘ der gemeinsame Bezugspunkt. Zahlreiche Schülerinnen und Schüler knüpften untereinander dauerhafte Netzwerke, sie respektierten und unterstützten einander, und selbst nach langer Trennung blieb die Zugehörigkeit zum Liszt-Kreis das verbindende Element. Vor allem reisende KünstlerInnen profitierten von diesen menschlichen und musikalischen Kontakten, und so verbreitete sich Liszts Klavierstil durch Konzerte, Unterricht und Lehrwerke nahezu über die ganze Welt. Diese internationalen Verbindungen haben dazu geführt, dass der Begriff ‚Lisztianer‘ heute nicht mehr nur als Selbstkennzeichnung der bei dem Weimarer Lehrer in die Lehre gegangenen KünstlerInnen verwendet wird, sondern auch deren SchülerInnen erfasst (die damit als Liszt-EnkelschülerInnen gewürdigt werden) und sogar solche PianistInnen bezeichnet, die sich ohne jegliche genealogische Legitimation schwerpunktmäßig der Musik Liszts verschrieben haben.

Im Unterschied zu den Zöglingen aller anderen großen KlavierlehrerInnen des 19. Jahrhunderts<sup>144</sup> kann man bei den Lisztianern daher nicht nur punktuelle Netzwerke beobachten, sondern tatsächlich von der Entstehung einer ‚Schule‘ sprechen:

„Nach Liszt’s Tod zerstreuten wir uns nach allen Richtungen. Aber der Zauber dieser ungewöhnlichen Persönlichkeit wirkt auch aus der anderen Welt auf uns. A. [= Arthur] Friedheim, welcher 15 Jahre lang mich weder gesehen, noch mir eine Zeile geschrieben hatte, schickte mir im sechszehnten Jahre unserer Trennung eine Karte, die mit den Worten anfangt: ‚Unser ›Alter‹ und unsere Freundschaft lebe hoch!‘ Als ich mit F. [= Felix] Mottl nach 25 Jahren wieder zusammentraf, mußten wir gestehen, daß es uns während unserer Unterhaltung immer schien, als ob der ‚Alte‘ zwischen uns stehe, und daß wir während dieser 25 Jahre uns immer an unseren ‚Alten‘ erinnert und uns gefragt hatten, was er sagen und wie er handeln würde. Dieser Einfluß, diese Gegenwart Liszt’s zeigt sich auch in musikalischer Beziehung, d. h. wir ‚näheren‘ uns der Musik ähnlich wie unser Liszt“<sup>145</sup>.

---

144 Die SchülerInnen Clara Schumanns eventuell ausgenommen. Die Forschungen von Annkatrin Babbe legen nahe, dass für diese Schule derzeit keine generalisierenden Aussagen getroffen werden können. Siehe den Beitrag von Annkatrin Babbe in diesem Band (S. 163–178).

145 Siloti, „Erinnerungen“, 1913, S. 317.

## Die Pädagogin, Pianistin und Komponistin Elise Müller und der wiederentdeckte „Plan einer weiblichen Lehr- und Erziehungsanstalt“ von Wilhelm Christian Müller

Freia Hoffmann

Wilhelm Christian Müller, Elise Müllers Vater, „*ist der Mann, durch dessen Wirken in Bremen die Neuzeit im Musikleben im engeren Sinne beginnt*“<sup>1</sup>. Als Pädagoge, Musikschriftsteller, Kantor und Konzertveranstalter prägte er das musikalische Geschehen der Hansestadt über Jahrzehnte an prominenter Stelle, oft in Zusammenarbeit mit seiner Tochter. Am 7. März 1752 in Wasungen im Herzogtum Sachsen-Meiningen als Pfarrerssohn geboren, hatte er an den Universitäten Göttingen und Kiel versuchsweise Jura, Medizin und schließlich Theologie studiert und sich vielfach musikalisch betätigt. Nach dem theologischen Examen nahm er eine Hauslehrerstelle in Altona an und hielt sich für einige Monate in Dessau am Basedow'schen Philanthropinum auf, bevor man ihn 1778 als Hauslehrer nach Bremen holte.

Als Müller 1781 an der Kieler Universität zum Dr. phil. promoviert worden war (damit gehörte er dem Gelehrtenstand an), war die Voraussetzung für den sozialen Aufstieg geschaffen. Sein erster Eintrag im Bremer Adressbuch aus dem Jahr 1801 belegt, dass der begabte Mann in kurzer Zeit in der ‚höheren Gesellschaft‘ der Hansestadt angekommen war: „*Müller, Wilhelm Christian, Doctor der Philosophie, Lehrer an der Königl. Domschule, Director des Erziehungs-Instituts und Cantor am Dom, Buchtstraße, Altst.*“ Die Buchtstraße östlich des Doms gehörte zum „*angestammte[n] Wohnviertel der gelehrten Stände, der Senatoren, Richter und Rechtsanwälte, Ärzte, Apotheker und Professoren*“<sup>2</sup>, während einfache Lehrer dem ‚mittleren Bürgertum‘ zugehörten und, mit städtischen Bediensteten, Handwerkern und Hafendarbeitern zusammen, vorzugsweise im Stephani-Viertel mit seinen niedrigeren Mieten und günstigeren Baugrundstückspreisen wohnten.<sup>3</sup>

Seit dem 29. Mai 1781 mit der Kieler Arztochter Anna Amalia Buck (1748–1828) verheiratet, verfügte Müller in der Buchtstraße über so großzügigen Wohnraum, dass

---

Für Literaturhinweise und kritische Lektüre des Aufsatzes bedanke ich mich bei Christian Kämpf.

1 Klaus Blum, *Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung*, Tutzing 1975, S. 27.

2 Andreas Schulz, „*Kultur und Lebenswelt des Bremer Bürgertums zwischen Aufklärung und Vormärz*“, in: *Klassizismus in Bremen. Formen bürgerlicher Kultur*, hrsg. von Martina Rudloff (Jahrbuch der Wittheit zu Bremen 33), Bremen 1994, S. 52–56, hier S. 52.

3 Ebd.

hier auch der Unterricht seines Erziehungs-Instituts (mit maximal 14 Schülern) und von 1782 an die wöchentlichen Übungskonzerte stattfinden konnten. In dieser Umgebung wuchsen seine Kinder Elise Maria (15. Sept. 1782 – 30. Dez. 1849) und Adolph Wilhelm (28. Juni 1784 – 8. Jan. 1811) auf. Die Lernmöglichkeiten, die die Kinder vor allem in musikalischer Hinsicht hier vorfanden, hat der Bremer Korrespondent der „Musikalischen Realzeitung“ 1790 anschaulich beschrieben – Elise war zu diesem Zeitpunkt sieben Jahre alt:

„Das Erziehungsinstitut des Hrn. Mag. Müller [ist] auch eine Schule der Tonkunst. Es spielen in diesen Konzerten schon mehrere junge Leute mit, die in diesem Institut ihre Bildung erhielten. Der Hr. M. ist selbst Dichter, Komponist und affektvoller Spieler, und hält immer die besten Lehrer. Der Konzertmeister Frese und Hr. Rauschelbach, Organist am Dom, Schüler von [C. Phil.] E. Bach, und trefflicher Klavierspieler in Bachischer Manier, sind da die Lehrer in der Musik. In Verbindung mit diesen andern Lehrern hat der H. M. schon seit 8 Jahren ein wöchentliches Uebungskonzert gehalten; wozu noch ein ausgewählter edler Zirkel von jungen Frauenzimmern, und die abgegangenen Eleven kommen. Durch die öftere Gegenwart einiger Aeltern wird Sporn und Aufmerksamkeit erhalten, und bei allen Eleven ein gewisser musikalischer Geist eingeflößt, der beim Lernen mehr hilft als viele Stunden des Unterrichts. Unter den Eleven zeichnen sich drei schöne Jünglinge aus, Schröder auf der Flöte, Wilhelmi spielt mit vieler Fertigkeit Pleylsche Sachen, und Wilmanns wird der größte Klavierspieler, den Bremen je gezeugt hat, es ist ihm jezt schon nichts mehr zu schwer; man bewundert ihn in allen Konzerten. Die Methode, welche der Hr. M. bei ihm angewandt hat, sollte allgemein ausgeübt werden. Er ist anfänglich nur angehalten, immer vom Blat zu spielen, und sobald als möglich [C. Ph. E.] Bachische Werke. Nach dieser Methode führt er jezt seine eigenen Kinder, ein Mädchen von 7 Jahren auf dem Klavier, und einen Knaben von etwa 5 Jahren auf dem Violonzell<sup>4</sup> an. Ich habe mit Entzücken einmal diese süße Szene gesehen, wie er zwischen seinen niedlichen Kindern saß und ein Trio von Pleyl spielte“<sup>5</sup>.

Es ist nicht gesichert, dass Elise über die häuslichen Lernmöglichkeiten (die Unterricht bei Müllers Lehrerkollegen einschlossen) hinaus eine Schule besucht hätte (Näheres siehe unten). Es ist aber wenig wahrscheinlich, dass das damals vorgesehene spezifisch ‚weibliche‘ Curriculum einen größeren Raum eingenommen hat. Elises Schulbildung wird in etwa dem Fächerkanon von Müllers Institut entsprochen haben (begünstigt durch eine gut ausgestattete Bibliothek und das Vorhandensein von drei Pianofortes Streicherscher Fabrikation), wahrscheinlich unter Auslassung einiger ‚Realien‘, mit denen Müller in Abweichung vom humanistischen Bildungsprogramm die jungen Bremer auf zukünftige Berufe in Handel und Gewerbe vorbereitete.

---

4 Vermutlich handelte es sich um ein Klaviertrio von Ignaz Pleyel, wobei Adolph wahrscheinlich Geige (nicht Violoncello) spielte.

5 „Schreiben aus Bremen im Merz 1790“, in: *Musikalische Realzeitung* 3 (1790), Sp. 131–138, hier Sp. 135f.

Unabhängig von Wilhelm Christian Müllers wohl anspruchsvollem Erziehungsplan, waren die Handlungsspielräume von Männern und Frauen auch im liberalen Bremen unterschiedlich: Frauen waren von der politischen Willensbildung der ‚freien Bürgerrepublik‘ und der städtischen Selbstverwaltung ausgeschlossen, ihnen fehlten elementare juristische Rechte, und sie unterlagen einer familiären Arbeitsteilung, die weitreichende Folgen für ihre psychische und geistige Entwicklung hatte. So blieb Elise Müllers Biographie, die von Sibylla Bösenberg sorgfältig und anschaulich rekonstruiert wurde,<sup>6</sup> nicht unbeeinflusst von den gesellschaftlichen Vorgaben für die Töchter höherer Stände: Es entfiel die Möglichkeit von höherer Schulbildung und Abitur (sie stand den Söhnen in Bremen in der Domschule und dem Pädagogium offen), und stattdessen wurde die Entwicklung spezifisch ‚weiblicher‘ Charaktereigenschaften gefördert, eine Vorbereitung auf das spätere Wirken als Ehefrau und Mutter. Selbst Elise Müllers Zeitgenossin Betty Gleim, in jüngeren Publikationen gern als Vorkämpferin der Frauenemanzipation charakterisiert, fasste in ihren pädagogischen Schriften eine spätere Berufstätigkeit höherer Töchter, etwa als „*Erzieherin, Lehrerin, Kinderwärterin, Haushälterin oder Krankenwärterin*“<sup>7</sup>, nur als ‚zweite Wahl‘ ins Auge. Wie sich die Familie Müller und Elise selbst ihre Zukunft vorstellten, ist nicht überliefert. Möglicherweise spielte dabei eine gewisse Rolle, dass die Tochter zeitlebens gesundheitlich beeinträchtigt war, wofür Carl von Schindels Schriftstellerinnen-Lexikon noch die detaillierteste Begründung gibt: Durch die „*Unvorsichtigkeit eines Kutschers, der sie aus dem Garten in ein hohes Fenster ziehen wollte*, [habe sich Elise als Kind] *das Rückgrat*“<sup>8</sup> verrenkt.

Andreas Schulz hat jedoch für das Kulturleben Bremens um 1800 eine Beobachtung formuliert, die für Elise Müller und ihre Biographie in besonderem Maß zutrifft:

„Zu den elementarsten Dingen, die die Geschlechter und die verschiedenen Sozialgruppen des Bürgertums zusammenbanden und eine gemeinsame Lebenswelt begründeten, gehörte das gewachsene Interesse an Kunst und Wissenschaft, wie überhaupt an allem, was den menschlichen Wissenshorizont beschreibt. Dieser Bildungshunger war kein individuelles Bestreben mehr, auch kein auf Gelehrtenzirkel begrenzter Wissensaustausch“<sup>9</sup>.

Das gesellschaftliche und kulturelle Umfeld von Wilhelm Christian Müller bot seiner Tochter außergewöhnliche Kontakte und Erfahrungsmöglichkeiten. Wenn Elise Müller in ihrem Testament im Hinblick auf ihren Bruder Adolph schreibt, es habe ein „*sehr seltenes Verhältniß zwischen Vater und Sohn*“<sup>10</sup> bestanden, so trifft dies sicher auch für das Verhältnis zwischen Vater und Tochter zu, intensiviert noch nach dem frühen

---

6 Sibylla Bösenberg, *Ein Glück für mich ist die Musik. Elise Müller, eine Bremer Musikerin aus der Zeit der Romantik*, Bremen 2014.

7 Wiltrud Ulrike Drechsel, „*Betty Gleim und ihre Theorie der Bildung von 1810*“, in: *Höhere Töchter. Zur Sozialisation bürgerlicher Mädchen im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Wiltrud Ulrike Drechsel (= Beiträge zur Sozialgeschichte Bremens 21), Bremen 2001, S. 33–50, hier S. 47.

8 Carl Wilhelm Otto August von Schindel, *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts*, 3 Bde., Bd. 2, Leipzig 1825, Repr. Hildesheim 1978, S. 26f.

9 Schulz, „*Kultur und Lebenswelt*“, 1994, S. 55.

10 *Elise Müller Testament*, S. 457, Autograph, Staatsarchiv Bremen, Signatur: 2-Qq.4.c.3.b.4.aa.

Tod des Bruders 1811. Elise teilte mit Bruder und Vater nicht nur vielfältige kulturelle Aktivitäten und einen ausgedehnten Bremer Freundeskreis, sondern auch die Kontakte mit Kaspar Lavater, Friedrich Schleiermacher, Johann Wolfgang von Goethe, Carl Friedrich Zelter, Franz Xaver Mozart, Ludwig van Beethoven, Ernst Moritz Arndt, Adalbert von Chamisso und Karl August Varnhagen von Ense. Ergänzend zu den in der Literatur vorzugsweise angeführten Namen berühmter männlicher Zeitgenossen muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass Kontakte, Freundschaften und die Zusammenarbeit mit Frauen für Elise Müller wahrscheinlich wesentlicher waren. Namentlich sind in Bremen Clarissa Wilmanns, Änchen Gröning, Friederike Schabbehard, Betty Gildemeister, die Malerin Meta Oelrichs, die Schriftstellerin Charlotte Thiesen, die Musikerin Christiane Sengstack geb. Grund<sup>11</sup> und die Pädagoginnen Sophie Lasius und Betty Gleim bekannt.

Über den Bruder entstand Kontakt zu dem Theologen Friedrich Schleiermacher. Elise pflegte mit dessen Halbschwester Nanny verh. Arndt von 1811 an eine jahrzehntelange Freundschaft. Adolph musizierte mit der Familie Reichardt in Giebichenstein und hat möglicherweise dort die Tochter Louise<sup>12</sup> kennengelernt, die sich 1809 in Hamburg niederließ, eine Musikschule gründete und in ähnlicher Weise das Hamburger Musikleben bereicherte wie es Elise Müller in Bremen tat – möglicherweise bestand sogar ein Kontakt zwischen den Musikerinnen. Ein ‚Nebeneffekt‘ des viel beschriebenen Besuchs bei Beethoven im Jahr 1820 war die andauernde Freundschaft Elise Müllers mit der Wiener Klavierbauerin Nanette Streicher geb. Stein<sup>13</sup> – noch im Testament von 1843 bedachte sie deren Sohn Baptist Streicher mit 100 Talern, verbunden *„mit der Bitte meines Vaters und meiner mit der Liebe und Freundlichkeit zu gedenken, die wir in reichem Maaße bei unserm Aufenthalte in Wien in seinem elterlichen Hause genossen haben“*<sup>14</sup>. Testamentarisch bestimmte Elise Müller ihr Vermögen – neben Verwandten ihres Vaters – rund einem Dutzend Frauen, Freundinnen, Schülerinnen und Dienstboten sowie dem Frauenverein für verschämte Arme, dessen Gründungsmitglied sie 1816 gewesen war. Mit einem Kapital von 1500 Talern begründete sie eine Stiftung *„für treue Mägde“*: Unter *„Dienstmädchen hiesiger Herrschaften, welche sich eine längere Reihe von Jahren hindurch als ehrlich, sittlich, teilnehmend, fleißig, sparsam, treu ausgewiesen haben“*<sup>15</sup>, sollte jährlich eine Person bestimmt und mit den Zinsen belohnt werden.

---

11 Siehe Volker Timmermann, Art. *„Grund, Christiane, verh. Sengstack“*, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/grund-christiane>, Zugriff am 9. Dez. 2015; siehe auch Althée Meinken (Hrsg.), *Familienglück – das Beste auf Erden: die Berichte der Ehefrau Christiane des Bremer Kaufmanns Georg Friedrich Sengstack aus den Jahren 1820 bis 1861*, Bukarest 1997.

12 Anja Herold, Art. *„Reichardt, Louise“*, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/reichardt-louise>, Zugriff am 9. Dez. 2015.

13 Uta Goebel-Streicher, Art. *„Streicher, Nanette, geb. Stein“*, in: ebd., <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/streicher-nanette>, Zugriff am 9. Dez. 2015.

14 *Müller Testament*, S. 451.

15 *Elisenstiftung für treue Mägde*, Autograph, Staatsarchiv Bremen, Signatur: 2-T.6.p.2.E.3.

Die „gemeinsame Lebenswelt“ der Geschlechter im Sinn von Andreas Schulz belegt auch der Briefwechsel Elises mit ihrem Bruder Adolph. Wie es so oft bei Briefwechseln geschieht, ist auch hier lediglich eine Seite der Korrespondenz erhalten geblieben, nämlich diejenige Adolph Müllers, während der Inhalt von Elises Schreiben nur aus den Antworten erschlossen werden kann. Beide scheinen aber an den Erfahrungen des bzw. der Anderen lebhaften Anteil genommen zu haben; und ähnlich, wie wir es aus dem Briefwechsel von Fanny und Felix Mendelssohn kennen, hat Elise von Bremen aus die Reisen, Erfahrungen, Begegnungen, Lektüren ihres Bruders mit Anteilnahme und Gewinn verfolgt. Unschätzbare noch sind für Elise die tatsächlichen Reisen gewesen, die sie mit ihrem Vater unternommen hat: im Sommer 1811 nach Berlin, 1812 nach Berlin und Sachsen, 1814 an den Rhein und nach Wiesbaden (hier Begegnung mit Goethe und Zelter), 1817 nach Hamburg, Mecklenburg und Holstein, 1818 nach Sachsen und Preußen, 1820/21 durch Sachsen und Österreich nach Italien (wobei der Besuch bei Beethoven in Mödling bei Wien stattfand, der für die Müllers wie auch die Beethoven-Rezeption in Bremen weitreichende Bedeutung erlangte). Letzte Reisen führten 1825 in die Niederlande und 1827 über die Schweiz wiederum nach Italien. Vor allem die Beschreibung der ersten Italienreise<sup>16</sup> vermittelt einen lebendigen Eindruck von den Abenteuern, die zu bestehen waren, und von den Sehenswürdigkeiten, die Vater und Tochter aufsuchten. Die Neugier des Vaters auf Kunstschatze, Architektur, Landschaft, Handel und Gewerbe, Landwirtschaft, Schulwesen und Musikleben eröffnete auch der Tochter Erfahrungsräume, die für Frauen zu dieser Zeit ungewöhnlich waren.

Das 19. Jahrhundert hat Elise Müllers Lebensleistungen vielfach gewürdigt. Ein erster ausführlicher Eintrag findet sich in Schindels Schriftstellerinnen-Lexikon<sup>17</sup>, spätere Mitteilungen beziehen sich oft auf die lexikalische Notiz, die Wilhelm Christian Müller im zweiten Teil seiner „Aesthetisch-historischen Einleitungen“ publiziert hatte: „*Elise Müller, g. 1782 in Bremen, Tochter von W. C. M., hat als Leiterin einer Töchter-Erziehungs-Anstalt, als ausgezeichnete Pf.-Sp. Beethoven'scher Werke und L. von sehr vielen Pf.-Schülerinnen, als erste Gehülfin bei Errichtung der Singakademie, und Tondichterin von vielen zum Theil gedruckten Liedern und genialen Variationen bedeutenden Einfluss auf die vermehrte Musikliebe in Bremen gehabt*“<sup>18</sup>. Musiklexika von Gathy, Mendel/Reissmann, Schilling und Fétis<sup>19</sup> übernehmen die Verdienste teilweise wörtlich, teilweise noch gesteigert, etwa wenn es bei Mendel-Reissmann heißt: „In

---

16 Wilhelm Christian Müller, *Briefe an deutsche Freunde von einer Reise durch Italien, über Sachsen, Böhmen und Oestreich, 1820 und 1821 geschrieben und als Skizzen zum Gemälde unserer Zeit herausgegeben*, 2 Bde., Altona 1824.

17 Schindel, *Die deutschen Schriftstellerinnen*, 1825.

18 Wilhelm Christian Müller, *Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst*, 2 Bde., Bd. 2, Leipzig 1830, S. 276f.

19 August Gathy (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyclopädie der gesamten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete*, Hamburg<sup>2</sup> 1840; Hermann Mendel u. August Reissmann (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, 11 Bde. u. Suppl., Berlin u. New York 1870–1883; Gustav Schilling (Hrsg.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 6 Bde. u. Suppl., Stuttgart<sup>2</sup> 1840–1842; François-Joseph Fétis (Hrsg.), *Biographie universelle des musiciens*, 8 Bde., Paris<sup>2</sup> 1883–1889.

*Gemeinschaft mit ihm [W. C. Müller] wurde sie eine der Haupttriebfedern zur Gründung der Singakademie in Bremen“.* Das Bestreben, Leistungen von Frauen anzuerkennen und Benachteiligungen zu Lebzeiten posthum zu kompensieren, hat auch in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu holzschnittartigen Würdigungen geführt, beispielsweise im „Lexikon Bremer Frauen“ von 1991: *„Zeitgenossen lobten ihre große Fertigkeit insbesondere beim Vortrag der Musik Beethovens. Sie galt aber auch als eine gefühlvolle Komponistin. [...] Zunächst mit ihrem Bruder, der 1811 starb, dann allein, arbeitete sie unermüdlich an der Gründung einer Singakademie. [...] Elise Müller war außerdem als Musikerzieherin tätig und arbeitete für die Zeitschrift für die gebildete Lesewelt ‚Aurora‘“<sup>20</sup>.*

Schriftstellerin – Pianistin – Komponistin – Pädagogin: Es sei erlaubt, diese Zuschreibungen genauer zu prüfen und im Vergleich mit dem Handlungsradius von Zeitgenossinnen zu bewerten.

Der früheste Lexikon-Eintrag in Schindels Schriftstellerinnen-Lexikon ist insofern irreführend, als in diesem Artikel keinerlei schriftstellerische Arbeit erwähnt wird. Sibylla Bösenberg referiert aus dem Briefwechsel mit Adolph Müller ein „*erstes poetisches Gleichniß*“ der 24-Jährigen, das nicht erhalten ist, vom Bruder aber einer detaillierten Kritik unterzogen wird, die mit dem Satz endet: *„Hüte Dich also künftig, mir in Gleichnissen und beinahe hyperpoetischen Poesien etwas zu beschreiben!“<sup>21</sup>* Ihren erhaltenen Briefen zufolge formulierte Elise Müller durchaus gewandt, manchmal originell und manchmal grammatikalisch fehlerhaft. Gedichte, die bei Sibylla Bösenberg wiedergegeben werden,<sup>22</sup> halten sich im Rahmen von Gelegenheitspoesie, wie sie in gebildeten Kreisen des 19. Jahrhunderts üblich war. Dass Elise Müller Mitarbeiterin der Bremer Zeitschrift „Aurora“ gewesen sei, geht auf eine Vermutung von Klaus Blum<sup>23</sup> zurück, der in seiner Musikgeschichte Bremens auf einen Text hinweist, der mit „Elise“ unterzeichnet ist.<sup>24</sup> Es handelt sich um eine kurze Theater-Rezension vom Dez. 1831. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Elise ihren Nachnamen wegen der Namensgleichheit mit dem Schauspielerpaaar Müller unterschlagen hat; wahrscheinlich ist es jedoch nicht, dass sie sich ausgerechnet in einer Theater-Angelegenheit als Rezen-

20 Hannelore Cyrus (Hrsg.), *Bremer Frauen von A bis Z*, Bremen 1991, S. 186.

21 Bösenberg, *Ein Glück für mich ist die Musik*, 2014, S. 38.

22 Ebd., S. 75, 99f.; Verse, die Elise Müller gedichtet habe, werden auch im Protokoll der Singakademie 1823, S. 127 erwähnt.

23 Blum, *Musikfreunde und Musici*, 1975, S. 136.

24 *Aurora. Eine Zeitschrift für die gebildete Lesewelt 1831*, S. 632: *„Rückblick und Wunsch. Der mit Recht so beliebte Schauspieler Hr. Müller elektrisirte am Mittwoch den 21. d. durch sein vortreffliches Spiel und Costüm, als Commerzienrath Hirsch unser Publikum zum lautesten Jubel. Zu bedauern stand, daß an diesem Abend das Haus nicht gefüllt war, sonst hätte sich die Theilnahme für dieses höchst interessante Lustspiel, welches, wenn man nicht irrt, von dem Verfasser der Präciosa ist, ungleich größer ausgesprochen. Mad. Müller, Dem. Ulink und Hr. Boje spielten ihre Rollen tadellos, und leisteten zur Aufführung des Stücks das Möglichste, jedoch der Matador desselben, der Herr Commerzienrath Hirsch war unvergleichlich vergleichlich, und verdiente deshalb in jeder Hinsicht die ihm gewordene bedeutendere Auszeichnung. – Den vielseitigen Wünschen, um eine Wiederholung dieses Lustspiels fügen wir auch die unsrigen bei. Die Casse sowohl als der Commerzienrath Hirsch werden beide ihre Rechnung finden. – Elise.“*

sentin betätigt hat. Aus diesem vagen Verdacht die „Mitarbeit“ an einer Zeitschrift zu machen, scheint mir übertrieben wohlwollend. Wo sich Elise Müller kompositorisch oder schreibend an die Öffentlichkeit gewandt hat, geschah es anscheinend grundsätzlich mit der Nennung ihres vollen Namens. So meldete sie sich mit einem kurzen Text in der „Zeitung für die elegante Welt“ zu Wort, um eine längere Korrespondenz „aus Bremen“ zu kommentieren. Ein ungenannter Autor hatte im Zusammenhang mit Wilhelm Christian Müllers Reisebeschreibung Näheres über den Verfasser mitgeteilt: „Er heißt Dr. Wilhelm Christian Müller, vormaliger Lehrer am Gymnasium in Bremen, Musiker und Komponist; seine Tochter ist in Bremen die erste Virtuosa auf dem Fortepiano und ebenfalls Komponistin; sie hat Antheil an der Reisebeschreibung, welche sie durchgesehen und im Manuscript verbessert hat“<sup>25</sup>. Elise Müller relativiert das Lob und weist stattdessen auf die Verdienste ihrer Freundin Christiane Sengstack hin:

„Nur das möchte ich entgegnen, weil unverdientes Lob mehr schadet, als unverdienter Tadel, daß der Referent, (wenn es ihm Ernst damit ist) meine Kunstleistungen viel zu hoch anschlägt. Ich kann gar nicht auf den Namen Virtuosa Anspruch machen, wozu in unserer Zeit bekanntlich viel gehört. Sonderbar ist es, daß er der wirklichen Virtuosa, die wir besitzen – unserer Christel Sengstack, geb. Grund – nicht erwähnt. Sie ist es in der That auf dem Pianoforte und im Gesange, und hat oft durch ihre Talente Freunde und Mitbürger auf die anspruchloseste Weise erfreut. Als echte Künstlerin beurtheilt sie die Leistungen Anderer immer milde und freundlich, und erhöht dadurch noch unsere ihr gebührende Achtung und Liebe“<sup>26</sup>.

Ein ähnlicher Impuls löste 1838 ein Schreiben Elise Müllers an Robert Schumann aus, dessen Anlass und Folgen Bernhard R. Appel<sup>27</sup> bereits beschrieben, aber auch teilweise missverstanden hat. Eigentlich ging es der Leserin der „Neuen Zeitschrift für Musik“ wiederum nur darum, Verdienste von Bremer Musikern ins rechte Licht zu rücken, in diesem Fall den Spohr-Schüler August Ochernal, den sie erwähnenswerter findet als den in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ genannten Violinisten Heinrich Mühlenbruch.

Sibylla Bösenberg untermauert ihre Mitteilung, „möglicherweise [sei] Elise Müller auch schriftstellerisch tätig“<sup>28</sup> gewesen, mit Hinweis auf Alfred Estermanns „Die deutschen Literaturzeitschriften 1815–1831“<sup>29</sup>, wo Einträge für „Elise“, „E. M.“ und „E. Müller“ nachgewiesen sind. Es handelt sich größtenteils um geographisch sehr entlegene, meist unbedeutende unterhaltende Blätter, und es spricht nichts dafür, dass Elise Müller sich hier schriftstellerisch und sozusagen anonym betätigt hätte. Es ist also

---

25 Zeitung für die elegante Welt 1825, Sp. 879f., 887f., 895, 903, 910f., 918f., 927f., 935f., 942f., hier Sp. 887.

26 Ebd., Sp. 1256.

27 Bernhard R. Appel, „Robert Schumann und die Komponistin Elise Müller“, in: „Neue Bahnen“. Robert Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen. Bericht über das 6. Internationale Schumann-Symposium am 5. und 6. Juni 1997 im Rahmen des 6. Schumann-Festes, hrsg. von Bernhard R. Appel, Mainz [u. a.] 2002, S. 41–57.

28 Bösenberg, *Ein Glück für mich ist die Musik*, 2014, S. 5.

29 Alfred Estermann, *Die deutschen Literatur-Zeitschriften 1815–1850. Bibliographien. Programme. Autoren*, 11 Bde., München 1991.

ratsam, das Attribut „Schriftstellerin“ aus der Biographie Elise Müllers zu streichen – vor allem auch im Hinblick darauf, dass dieser Beruf für Frauen um 1800 durchaus im Bereich des Möglichen lag. Die Bremerinnen Elise Reindahl (1788–1825), Hedwig Hülle (1794–1861) und Marie Mindermann (1808–1882) sind Beispiele.

Dass die Bremer Singakademie „1815 auf Betreiben Elise Müllers“<sup>30</sup> entstanden sei, ist hingegen eher glaubhaft. Sie wird zwar in den Akten der Jahre 1815 bis 1842 selten namentlich genannt; dies passt aber durchaus zu dem Wirken von Frauen ‚im Hintergrund‘, zur Mitarbeit an Leistungen, die in der Öffentlichkeit dann ausschließlich mit den Namen von Männern verbunden wurden. (Auch die in der ‚Zeitung für die elegante Welt‘ genannte redaktionelle Mitarbeit an Wilhelm Christian Müllers ‚Briefen an deutsche Freunde‘<sup>31</sup> ist im Buch nirgends erwähnt.) Immerhin wurden Elise Müller und ihr Vater 1823 zu Ehrenmitgliedern der Singakademie ernannt.

Die Musikpraxis wurde in der Familie des Domkantors durchaus nach den zeitüblichen Konventionen geregelt: Der Vater spielte neben dem Klavier auch Violoncello, der Bruder war, wie aus der Literatur zu entnehmen ist, ein tüchtiger Geiger, Elise wurde am Klavier und im Gesang unterrichtet. Andere Instrumente (außer Gitarre, Harfe und Glasharmonika) galten zu dieser Zeit aus den verschiedensten Gründen als unpassend für Frauen,<sup>32</sup> es gab aber in unmittelbarer Nähe immerhin Unkonventionelles: So war Adelheid Hünerkoch, die Ehefrau des Magisters Ludwig Hünerkoch und Schwägerin von Müllers Mitarbeiter Diedrich Heinrich Frese, ‚eine der ersten erwachsenen Flötistinnen in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts‘<sup>33</sup>; und die Tochter von Wilhelm Christian Müllers Vorgesetztem an der Domschule, Adolph von Knigge, soll ‚Flöte und Fortepiano‘<sup>34</sup> gespielt haben. Mit dem Konzertmeister Frese hätte an Müllers Privat-Erziehungsinstitut auch ein Lehrer für Flöten- und Violinspiel zur Verfügung gestanden.<sup>35</sup> Aber Wilhelm Christian Müller scheint die Entscheidung fürs Fortepiano schon früh getroffen zu haben, indem er für die Vierjährige extra ein geeignetes Instrument bauen ließ.<sup>36</sup> Den Unterricht übernahm er selbst, außerdem wurden möglicherweise Justus Theodor Rauschelbach und ein Musiker namens Ritter, Klavierlehrer am Erziehungsinstitut, herangezogen. In einem Brief schreibt Müller, seine Kinder hätten schon im zehnten und elften Lebensjahr öffentlich konzertiert,<sup>37</sup> frühere Auftritte in den Privatkonzerten sind wahrscheinlich. Die ‚Allgemeine musikalische Zeitung‘ in-

---

30 Klaus Blum, ‚Musikleben in Bremen‘, in: *Geistiges Bremen*, hrsg. von Alfred Faust, Bremen 1960, S. 177–206, hier S. 178.

31 Müller, *Briefe an deutsche Freunde*, 2 Bde., 1824.

32 Ausführlich in Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a. M. u. Leipzig 1991.

33 Freia Hoffmann, Art. ‚Hünerkoch, Adelheid, geb. Roller‘, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/huenerkoch-adelheid>, Zugriff am 9. Dez. 2015.

34 Hermann A. Schumacher, ‚Magister Müllers letzte Schrift. Ein bremisches Kuriosum‘, in: *Bremisches Jahrbuch* 39 (1940), S. 117–137, hier S. 126.

35 Friedrich Wellmann, ‚Das Privatinstitut des Dr. phil. Wilhelm Christian Müller in Bremen (1781 bis 1814)‘, in: *Bremisches Jahrbuch* 23 (1911), S. 172–196, hier S. 181.

36 Schindel, *Die deutschen Schriftstellerinnen*, Bd. 2, 1825, S. 26.

37 Zit. bei Bösenberg, *Ein Glück für mich ist die Musik*, 2014, S. 18.

formiert fünfmal über die Pianistin Müller; dass sie dabei als „Dilettantin“ bezeichnet wird, ist nicht als Abwertung ihrer künstlerischen Leistungen misszuverstehen, verdient aber insofern Interesse, als Elise Müller offenbar unentgeltlich auftrat, also nicht den Anspruch einer professionellen Virtuosa hatte. Ihre Formulierung „*Ich kann gar nicht auf den Namen Virtuosa Anspruch machen, wozu in unserer Zeit bekanntlich viel gehört*“<sup>38</sup>, ist ein Indiz dafür, dass sie den allmählichen Professionalisierungsprozess von Instrumentalistinnen durchaus registrierte: Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gab es international konzertierende Musikerinnen, wie die Geigerinnen Maddalena Lombardini Sirmen und Regina Strinasacchi, die Harfenistin Anne-Marie Krumpholtz, die Pianistin Maria Theresia Paradis und die Glasharmonikavirtuosin Marianne Kirchgessner. Wer auf Konzertreisen verzichten wollte oder musste, konnte sich um 1800 allenfalls in den großen Musik-Metropolen professionell etablieren, wie es z. B. in Wien Marianna Martines, Magdalena Kurzböck, Josepha Müllner-Gollenhofer, Katharina Cibbini geb. Koželuch und Marie Bigot de Morogues<sup>39</sup> gelang. Bremen war – sowohl was die Ausbildungs- wie auch die Auftrittsmöglichkeiten anging – entschieden zu begrenzt für eine solche Karriere<sup>40</sup>. Immerhin erlauben es die Quellen, in etwa das Repertoire von Elise Müller zu umreißen: Im Zentrum standen anscheinend Klavierkompositionen von Beethoven, Mozart und dem Nachfolger Wilhelm Christian Müllers als Domkantor, Wilhelm Friedrich Riem. Und es sind einzelne Kammermusikwerke belegt: das Klavierquintett c-Moll op. 1 des Prinzen Louis Ferdinand, das Klaviertrio op. 121 von Beethoven, eine vierhändige Sonate von Anton Halm und ein vierhändiges Divertissement von Hummel, wahrscheinlich die Sonate Es-Dur op. 51. Werke Beethovens soll sie „*mit unverkennbarer, eigenthümlicher Tiefe des Gefühls*“<sup>41</sup> vorgetragen haben, an anderer Stelle wird berichtet, sie habe „*mit Leichtigkeit, Sicherheit und Ausdruck*“<sup>42</sup> musiziert.

Elise Müller hinterließ, der Aufstellung Sibylla Bösenbergs zufolge, knapp dreißig Kompositionen (einige davon sind verschollen), vorwiegend Lieder, dazu zwei vierstimmige Chorsätze; die von Wilhelm Christian Müller erwähnten „*genialen Variationen*“<sup>43</sup> sind nicht erhalten. Das Komponieren, schreibt Elise Müller kurz vor ihrem Tod, habe ihr „*immer selige Momente*“<sup>44</sup> gegeben. Als sie mit ihrem Vater 1820 Beethoven einen Besuch abstattete, scheint sie dem Thema vorsichtig ausgewichen zu sein – und dies, obwohl sie 1817 bereits den Mut gehabt hatte, Goethe vier Lieder zu widmen und sie ihm durch einen Freund schicken zu lassen: „*E. mußte [Beethoven] etwas spielen. Er fragte sie, ob sie nicht komponire? Als sie äußerte, es fehle ihr an ei-*

38 Zeitung für die elegante Welt 1825, Sp. 1256.

39 Zu allen genannten Musikerinnen finden sich Einträge im *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/lexikon>, Zugriff am 9. Dez. 2015.

40 Siehe Blum, *Musikfreunde und Musici*, 1975.

41 Allgemeine musikalische Zeitung 1825, Sp. 362.

42 Ebd. 1807, Sp. 107.

43 Siehe Anm. 18.

44 Brief an Varnhagen van Ense vom 6. Jan. 1849, zit. nach Bösenberg, *Ein Glück für mich ist die Musik*, 2014, S. 115.

nem Lehrer der Komposition – erwiderte er: „Sie haben ja Riem, das ist ein tüchtiger Mann“<sup>45</sup>. Beethoven kannte Wilhelm Friedrich Riem wahrscheinlich, da dieser ihm seine zwei Klaviersonaten op. 2 gewidmet hatte, und selbstverständlich kooperierten die Müllers mit Riem in Bremen auf vielfältige Weise. Ob Elise den Hinweis Beethovens befolgt hat, ist nicht überliefert. Es ist anzunehmen, dass sie im Klavierunterricht hinreichend mit der Generalbasslehre vertraut gemacht und ansonsten von ihrem Vater auch zur Komposition angeleitet wurde. Erstaunlich ist die Beharrlichkeit, mit der Elise Müller sich um die Verbreitung und Publikation ihrer Werke bemühte. Sie ließ Kompositionen auf eigene Kosten drucken, reichte einzelne Lieder bei Zeitschriften ein. Die Vorgänge um die Veröffentlichung ihrer *Sechs Lieder für eine Singstimme und Pianoforte-Begleitung* 1837 bei Breitkopf & Härtel hat Bernhard R. Appel sorgfältig dokumentiert.<sup>46</sup> Warum die Komponistin den Verleger darum bat, Robert Schumann eine Auswahl geeigneter Lieder vornehmen zu lassen, ist nach jetzigem Forschungsstand nicht zu klären (immerhin kann Appel auf eine Reihe gemeinsamer Bekannter in Bremen verweisen). Schumann ging noch weiter und nahm Korrekturen vor, und zwar ohne Rücksprache mit Elise Müller. In der Folge versuchte die Komponistin mehrfach, mit Schumann (als Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik“) in Kontakt zu treten und reichte Lieder für die Beilage ein, jedoch ohne Erfolg. Begegnungen mit Clara Wieck (1835, 1837) und dem Ehepaar Schumann (1842, 1846) konnten offenbar für weitere Publikationspläne nicht genutzt werden. Die „Allgemeine musikalische Zeitung“ druckte hingegen eine Rezension der 1837 veröffentlichten Lieder ab. Ob Elise Müller an dem letzten Satz Freude hatte, muss offen bleiben: „Nicht immer spricht von Frauen Gesungenes oder Komponirtes Frauen an; hier möchten wir es glauben, versteht sich mit Ausnahmen, die der Verschiedenheit der Frauen und der Lieder wegen nicht fehlen können“<sup>47</sup>. Eine so gequälte Äußerung ist leider typisch für die damalige Reaktion auf Komponistinnen – einerseits wird Distanz oder sogar Ablehnung signalisiert, andererseits fühlt sich der Autor der Höflichkeit gegenüber dem ‚schwachen Geschlecht‘ verpflichtet. Eine klare, unter Umständen auch negative Beurteilung wäre durchaus ein Beitrag zur Professionalisierung gewesen.

1806 erreichte der soziale Aufstieg der Familie Müller eine neue Stufe. Wo in Bremen zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Befestigungsanlagen abgetragen worden waren, entstanden nun gepflegte Gärten, Parks und Baumreihen. Wilhelm Christian Müller sicherte sich die Möglichkeit, am Wall Nr. 90 ein Doppelhaus zu bauen, das mit zwei Sälen ausreichend Platz für Konzerte und die Aufnahme von Elise Müllers zwei Jahre zuvor gegründetem Erziehungsinstitut bot.

Das Schulwesen Bremens bestand um 1800 aus den beiden für die Söhne der Oberschicht bestimmten höheren Schulen und aus einer Vielzahl ständischer, meist privater, und auch kirchlicher Einrichtungen. Immerhin stellt Wiltrud Ulrike Drechsel einen hohen Grad an Alphabetisierung fest: „Nahezu alle Stadtkinder scheinen das Buchstabieren, das Lesen und meistens wohl auch die ersten Anfänge des Schreibens gelernt zu

---

45 Müller, *Briefe an deutsche Freunde*, Bd. 1, 1824, S. 134.

46 Appel, „Robert Schumann und die Komponistin Elise Müller“, 2002.

47 Allgemeine musikalische Zeitung 1837, Sp. 814.

haben“<sup>48</sup>. Schulangebote speziell für Mädchen waren rar. Eine Aktenmappe im Staatsarchiv Bremen<sup>49</sup> enthält, beginnend mit dem Jahr 1784, Schriftstücke, die Anträge zur Errichtung bzw. Übernahme von Schulen für Mädchen, zur Erlaubnis privaten Unterrichts, später auch Prüfungsprotokolle enthalten. Interessant ist, und dies ist anscheinend von der Forschung bisher nicht zur Kenntnis genommen worden<sup>50</sup>, dass Wilhelm Christian Müller dieser Aktenmappe zufolge im Jahr 1787 bei der Bremer Behörde den „Plan einer weiblichen Lehr- und Erziehungs- Anstalt“<sup>51</sup> eingereicht hat. Ausgelöst war er offenbar durch die Bekanntschaft mit der Witwe des Pastors Christian Adolph Fibing und ihrer Schwägerin, Mad. Blechschmidt, aus Hamburg. Die Familie Fibing hatte Kontakt zum damals in Altona tätigen Johann Bernhard Basedow und seinem Mitarbeiter Christian Heinrich Wolke<sup>52</sup>, war also offenbar mit den pädagogischen Diskussionen der Zeit bestens vertraut. „Mad. Fibing“ und „Mad. Blechschmidt“ hatten in Hamburg erfolgreich als Lehrerinnen gearbeitet und strebten die Eröffnung einer Mädchenschule in Bremen an. Nach Müllers eigenem Zeugnis hatte er seinen Plan „aus den Briefen dieser Lehrerinnen“<sup>53</sup> zusammengestellt. Über die beiden Pädagoginnen sind leider zurzeit keine weiteren Informationen zugänglich. Auch hier haben Frauen also im Hintergrund gewirkt und formuliert. Sie verfügten in Bremen nicht nur über Verbindungen zu Wilhelm Christian Müller, sondern auch zu Johann Ludewig Ummius, dem Rektor der Domschule, der eine seiner Töchter für das geplante Institut anmeldete und zusätzlich in derselben Sache eine zweite Eingabe formulierte<sup>54</sup>.

Der Plan (abgedruckt S. 216–223) wendet sich entschieden von dem Curriculum ab, das für Mädchen damals vorgesehenen war:

„die Kenntnis der ersten Wahrheiten der Religion, die Aneignung feiner Sitten, weibliche Handarbeiten der mannigfaltigsten Art (neben Nähen und Stricken Broderie, Gold- und Silberstickerei, Blumenmachen, Filigranarbeit, Frans- und Tapetenmachen, Filet- und Litzearbeit, auch wohl Waschen des Seidenzeuges u. dergl. m.), Französischsprechen, Gesang – diese beiden oft mit der Handarbeit verbunden – , meistens auch Zeichnen und mitunter auch Englischsprechen“<sup>55</sup>.

---

48 Wiltrud Ulrike Drechsel, „Die Anfänge der staatlichen Bildungspolitik in Bremen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Geh zur Schul und lerne was. 150 Jahre Schulpflicht in Bremen 1844–1994* [Buch zum Ausstellungszyklus], Bremen 1994, S. 17–25, hier S. 17.

49 *Unterrichts- und Erziehungsanstalten für Töchter gebildeter Stände*, Staatsarchiv Bremen, Signatur: 2-T.5.b.5.c.

50 Anscheinend hat als letzter August Kippenberg diese Akte eingesehen. Er erwähnt eine „im Jahre 1787 unter der Aegide eines renommierten Pädagogen sich ankündigende von zwei Frauen geleitete weibliche Lehr- und Erziehungsanstalt nach philanthropinistischen Grundsätzen“, A. Kippenberg, *Betty Gleim. Ein Lebens- und Charakterbild*, Bremen 1882, S. 3.

51 Wilhelm Christian Müller, *Plan einer weiblichen Lehr- und Erziehungs-Anstalt*, Autograph (Kopie), in: *Unterrichts- und Erziehungsanstalten für Töchter gebildeter Stände*, Staatsarchiv Bremen, Signatur: 2-T.5.b.5.c.

52 Ursula Wolf, *Christian Heinrich Wolke. Ein Pädagoge der Aufklärungszeit*, Dessau u. Göppingen 2004, S. 15.

53 Müller, *Plan einer weiblichen Lehr- und Erziehungs-Anstalt*, S. [3].

54 [Eingabe Johann Ludewig Ummius], Autograph [1787], Staatsarchiv Bremen, Signatur: 2-T.5.b.5.c.

55 Kippenberg, *Betty Gleim*, 1882, S. 3.

Müllers Text sieht einen Stundenplan von fünf Stunden täglich vor, in dem sich die Lehrerinnen mit der Unterweisung jüngerer und älterer Mädchen abwechseln. Die „*weiblichen Geschicklichkeiten*“ sind auf eine Stunde pro Tag reduziert, der Fächerkanon (Lesen, Schreiben, Religion, Psychologie, Geschichte, Geographie, Tiergeschichte, Französisch; nach Wunsch Italienisch, Englisch, Tanzen, Zeichnen) und die empfohlenen Lektüren<sup>56</sup> bilden die philanthropische Pädagogik ab – für die Mädchenbildung in Bremen eine absolute Neuerung.

Aus dem zweiten Aktenstück geht hervor, dass die Einrichtung des Lehr-Instituts für zwei Jahre genehmigt wurde. Müller hatte seinem Text die Bestätigung mehrerer Bremer Bürger beigefügt, ihre Töchter in der Schule anmelden zu wollen, und selbst einen Platz für „*eine Zöglingin von 5 Jahren*“ bestellt – offenbar für Elise. Dass die Schule tatsächlich eingerichtet worden ist, lässt sich zurzeit nicht nachweisen. Es ist also nicht sicher, dass Elise außer im väterlichen Erziehungsinstitut auch bei „*Mad. Fibing*“ und „*Mad. Blechschmidt*“ Unterricht hatte.

Die Aktenmappe „Unterrichts- und Erziehungsanstalten für Töchter gebildeter Stände“ umfasst die Jahre 1784 bis 1884 und ist leider unvollständig. Unterlagen finden sich weder zur Gründung von Betty Gleims Lehranstalt für Mädchen im Jahre 1806 noch zur Töchter-Schule, die Elise Müller von 1804 an betrieben hat. In Ermangelung anderer Quellen lässt sich also nur vermuten, dass Elise Müller auf die Vorarbeiten dieses Plans zurückgegriffen und ihn gemäß eigenen Neigungen und weiteren pädagogischen Überlegungen ergänzt hat. Mit Sicherheit hat in ihrer Lehrtätigkeit musikalische Unterweisung eine wesentlich größere Rolle gespielt (im Plan von 1787 wird nur während der Übung „*weiblicher Geschicklichkeiten*“ Musik gemacht und gehört); da die Schülerinnen bei den Müllerschen Familienkonzerten auch als Solosängerinnen auftraten, ist anzunehmen, dass Elise Müller nicht nur Klavier-, sondern auch Gesangsunterricht erteilt hat. Und ebenso wahrscheinlich ist es, dass dem Fächerkanon ihres Instituts die Mathematik zugefügt wurde, die Wilhelm Christian Müller für „*gebildete Frauenzimmer*“ zur „*Übung des Verstandes*“<sup>57</sup> befürwortete, u. a. mit dem Bremen-spezifischen Argument, sie sei nützlich für „*Lebensgenossinnen gebildeter Männer, wozu künftig auch der Kaufmann gehört*“<sup>58</sup>. Elise Müller unterrichtete selbst die Fächer Geographie, Geschichte und Grammatik der deutschen, französischen und englischen Sprache; zusätzlich wird sie, wie es ihr Vater in seinem Erziehungs-Institut getan hatte, weitere Lehrkräfte beschäftigt haben.

Elise Müllers Schule bestand bis 1820 und wurde im Bremer Kulturleben zur festen Institution. Die Familienkonzerte, die in den Repräsentationsräumen am Wall 90 stattfanden, boten auch der Öffentlichkeit Gelegenheit, die fächerübergreifende Bildungsarbeit der Gastgeber mitzuerleben: „*Alle vierzehn Tage, Mittwochs, kommen ohne Zwang und Feyerlichkeit einige zwanzig Familien, Eltern und Kinder, die der Theilnahme fähig sind, zusammen. Die meisten sind solche, deren Töchter in der Erzie-*

---

56 Siehe S. 220, Anm. I bis IV.

57 Wilhelm Christian Müller, *Versuch einer allgemeinen pragmatischen Elementarschule für Kinder gebildeter Stände von 6 bis 10 Jahren*, Bremen 1807, S. II.

58 Ebd., S. L.

*hungsanstalt der Elise Müller gebildet werden. Daher ist beynahe ein stehendes Chor aus diesen Zöglingen da“<sup>59</sup>.*

„Die Concerte fangen mit leichten Sachen auf dem Fortepiano, und mit kleinen Chören an; man schreitet zu Trios und Quartetten im ersten Theile des Concerts fort: dann folgt eine halbstündige Vorlesung über einen ästhetischen, oder mit den Künsten verwandten historischen Gegenstand; [...] ein Bruchstück eines neuen Gedichts; [...] eine Entwicklung oder Kritik dieser Gedichte, oder eines älteren oder neueren Musikstücks u. dgl. Deswegen werden auch alte Sachen, besonders des ernsten Kirchenstyls, aufgeführt. So wurde in der Charwoche diesmal Grauns Tod Jesu recht gut gegeben, obgleich dies Werk fast gar nicht probirt war. Die Solosängerinnen waren Zöglinge aus dem Erziehungsinstitut der Elise Müller. In der Pause treten die Mitglieder in einen andern Saal, wo Gemälde, Kupferstiche und Zeichnungen, zum Theil von Mitgliedern der Gesellschaft, ausgestellt sind“<sup>60</sup>.

In einem Zeitraum von 16 Jahren verfügte Elise Müller also über ein Forum, in dem sie kontinuierlich und erfolgreich ihr Wissen, ihre pädagogischen und musikalischen Fähigkeiten zur Geltung bringen konnte. Neben Betty Gleim behauptet sie einen prominenten Rang in der Geschichte der Mädchenbildung. Mehr noch: Durch ihr besonderes Konzept kann man die Schule als eine Art musisches Gymnasium für Mädchen bezeichnen – mit Sicherheit das erste im deutschsprachigen Raum.

---

59 Allgemeine musikalische Zeitung 1819, Sp. 514.

60 Ebd. 1815, Sp. 363.



Es handelt sich um eine Eingabe aus dem Jahr 1787, die sich im Staatsarchiv Bremen befindet. Sie ist nicht in der Handschrift Müllers erhalten, sondern als „Copia“ bezeichnet. Müller beantragt hier die Errichtung einer Mädchenschule unter der Leitung zweier Pädagoginnen namens Fibing und Blechschmidt. Dem Zeugnis des Autors zufolge wurde er von einem Freund um die „*Einkleidung dieses Entwurfs*“ gebeten und fasste „*aus Briefen dieser Lehrerinnen die Hauptsache*“ (S. [3]) ihres Anliegens zusammen. Der Text ist ein frühes Zeugnis für die Anwendung philanthropischer Erziehungs- und Lehrgrundsätze auf die Mädchenbildung.

T.5.b.5 Privat=Unterricht

C., Unterrichts- und Erziehungsanstalten für Töchter gebildeter Stände.

[S. 1]

Copia

Plan einer weiblichen Lehr- und Erziehungs-Anstalt.

Daß uns hier in Bremen eine Anstalt fehle, worin junge Frauenzimmer unsern Zeiten angemessen gebildet werden, ist offenbar. Überall ist, bei gemischter Sammlung von groß und klein nur eine Persohn. Der kommen nicht nur mehrere Aufhaltungen, Störungen des Ganzen vor sondern Eine Persohn kan auch keine Anzahl von 12. oder noch mehreren übersehn, sie alle in zweckmäßiger Beschäftigung erhalten; ohne bald den Größern bald den Kleinern Zeitverlust zu verursachen. Dabei ist das Ewige Einerlei eine Ursache der Kälte oder Langsamkeit im Lernen. Dazu kommt noch, daß die Mädchen zu wenig bei einer Persohn lernen, und daher an mehrere Orte laufen müßen, um da Französisch dort Putzmachen hier Klavier und dort etwas wissenschaftliches

[Unten an der Seite, andere Schrift:] Plan einer weibl. Erziehungs Anstalt. Vom Cantor Müller am Dohm vorgeschlagen

1787.

T.5.b.5.c.

[S. 2]

schaftliches zu lernen. Das Straßen laufen ungerechnet, geht viel Zeit dabei verlohren. Und am Ende ist nirgends ein einförmiger Plan, nirgends arbeitet sich etwas dem andern in die Hände. Bald gewinnt dieser bald jener Unterricht das Übergewicht. Deswegen müssen wenigstens 2. Lehrerinnen sein, die unter sich einig an sich gesetzt, und doch heiter; im äußern aber anständig und fein gesittet sind; und mit den nöthigsten Geschicklichkeiten ausgerüstet sich dem Erziehungswesen widmen, wo Eine dem Mangel der andern abhilft, eine der andern Gehülfin und Rathgeberin ist, deren äußerer Anstand sie fähig macht, Gesellschaft und freundlichen Unterredung über die Zöglinge der Aeltern zu kommen, und deren moralisches Charakter nebst innerer wahren Ausbildung ihnen die Erhaltung dieser Achtung sichert. Aus diesen Ursachen

habe

[S. 3]

habe ich der Absicht zweier Frauenzimmer, hier in Bremen eine solche Anstalt gemeinschaftlich zu treffen, nachdem ich mich hinlänglich nach ihren Charaktern Kenntnißen, Sprachwissenschaften, Herkommen, und Verbindungen hinlänglich erkundigt habe – meinen ganzen Beifall gegeben. Da ich von einem Freund um die Einkleidung dieses Entwurfs gebeten bin, so seze ich aus den Briefen dieser Lehrerinnen die Hauptsache hier in Ordnung her. Die resp: Leser haben die Gefälligkeit, mir statt aller Zeugnisse zu glauben da ich kein weiteres Interesse dabei habe als das Vergnügen eine gute Absicht befördern zu helfen, besonders in Rücksicht der jungen Menschenwelt, der ich ganz lebe. Die eigenhändigen Brief dieser Frauenzimmer die gut und wichtig geschrieben sind, enthalten zugleich so viele Privat Häußliche oder Familien Dinge, die sie hindern allgemein

mitgetheilt

[S. 4]

mitgetheilt zu werden. Ich will nur diese wenigen Züge hersezen. Das eine Frauenzimmer ist die Witwe des Pastor Fiebing in Hamburg, deren Vater, ein ehemaliger Weinhändler, ihr eine sehr gute Erziehung gegeben hat. Da aber nach seinem Tod die Mutter durch kaufmännische Unglücksfälle ihr Vermögen verlohren, und die Md: Fiebing nicht nur blos ihren ersten, sondern auch vor Kurzen [sic] den zweiten Mann verlohren hat: so wählt sie auf Antrieb und Rath das Erziehungsfach, wozu sie, zumal da sie kinderlos blieb, sich alle Geschicklichkeiten erworben hat. Sie verbindet sich mit ihrer Schwiegerin, der Md: Blehschmit, die ehemals die beste Erziehung in der großen Pensions Anstalt in Hanau genoßen, und hernach in einigen adelichen Familien ausgeübte [sic] hat, und noch mit Beifall in angesehenen Familien in Hamburg unterrichtet. Beide Persohnen

haben

[S. 5]

haben äußere und innere Erziehungs-Talente, sind zwischen 30. und 50. Jahren, verbinden also Ernst mit Leichtigkeit, Würde mit Geschwindigkeit; sind der französischen Sprache, wie ihrer Muttersprache kundig; können auch mehrere Sprachen, haben etwas gereist, haben gesellschaftliche Gefälligkeit, Lektüre u. Wissenschaft des Nötigen. Mad: Blechschmit insbesondere als Künstlerin in Puzsachen und Klavier. – Sie wollten auf Ostern hieher ziehn, wenn wenigstens 12. Schülerinnen unterschrieben, worauf sie vors Erste sicher rechnen könnten. Die Dauer des Beifalls und der Zufriedenheit schmeicheln sie sich selbst zu gewinnen – Nichts kann, nach meinem Urtheil, Erfahrung des Erziehungs-Bedürfnisses, Bremischen Müttern erwünschteres sein, als eben diese Verbindung solcher Frauenzimmer zur besten Erziehung der Töchter. – Hier folgt nun die Vertheilung des Geschäfts und der Lehrstunden, nebst den Hilfsmitteln, die sie gebrauchen

[S. 6]

gebrauchen werden.

Von 9. bis 10. Uhr. wird Mad: Fiebing (ich will nur den Namen ihres ersten Mannes beibehalten, weil sie unter diesem Namen in Hamburg am bekanntesten ist.)

a.) die ältesten Schülerinnen in der Religion unterrichten, nach dem fürtreflichen Dietrichschen Weg zur Wahren Glückseligkeit<sup>[i]</sup>. Einige Stunden werden davon zur Kenntnis der Seele angewandt nach Campen Seelenlehre<sup>[ii]</sup>. Eine Stunde wird zur Lesung der besten und schönsten Gedichte [verwandt], mit Beurtheilung und Anwendung auf Hertz und deutsche Sprachkenntniß:

b.) Mad. Blechschmidt wird mit den Kleinern noch besonders Kupfer Betrachtungen und kindische Unterredungen [anstellen], zugleich immer in Rücksicht der französischen Sprache daß das, was gesehen wird, zugleich französisch genannt wird.

Von

[S. 7]

Von 10. bis 11. Uhr

a.) Die größern von Mad: Blechschmid [werden] französische Litteratur Lesen, Übersaz, erklären des Magazins der Beaumont<sup>[iii]</sup>, dann ihre L'Education [sic] complete<sup>[iv]</sup>, und darauf des Villeaume reichhaltige l'histoire de l'homme<sup>[v]</sup>. Später können andere gute prosaische oder poetische Schriften gelesen werden. Immer wird gelegentlich das Nötige aus der Grammatik eingestreut und angewandt geübt.

b.) von Mad: Fiebing werden indeß die Kleinern im deutschen Lesen Memoriren und Recitiren geübt. Nach dem Weisischen A.b.c.Buch<sup>[vi]</sup> oder Wolkens Kenntniß für Kin-

der bis zur Weltkunde<sup>[vii]</sup>, die Briefe für meine Kinder<sup>viii</sup> vom 3<sup>ten</sup> bis ins 7<sup>te</sup> Jahr, und vom 7. bis ins 10<sup>te</sup> Jahr.

Von 11. bis 12. Uhr.

a.) Die geschickteren bei Mad: Blechschmit Übung und Anleitung zu weiblichen Geschicklichkeiten; wo zugleich immer

eine

[S. 8]

eine auf dem Klavier lernt oder spielt – weil auf diese Art die Zeit erspart, zugleich theils mehr Unterhaltung und Bestimmung der zufälligen Gedanken bei den andern Schülerinnen auf etwas Edles gewirkt wird; theils weil dadurch zugleich das Gehör während einer andern Beschäftigung gebildet und musikalischer gemacht wird; theils weil dadurch mehr Nacheiferung, und zugleich manchfältiges Urtheil entsteht. Zuweilen wird ein erheiterndes Liedchen gesungen. Sonst wird in dieser Stunde beständig französisch gesprochen.

b.) Mad. Fiebing wird mit den Kleinern unterdeß im andern Zimmer allerlei Spiele, und kindische Unterredungen, nach Basedows, Wolkens u. Campens Manier anstellen, so viel als möglich, stehend, gehend oder bewegend, um den Kleinern nicht durch zu viel Sizen schädlich zu werden – ;

und vorzüglich zu dieser Absicht.

Zuweilen

[S. 9]

Zuweilen wird eine oder die andere von den Grössern dazu gerufen werden, um mitzuspielen, oder eine Unterlehrerin zu machen, um auch diese Gelegenheit zu benutzen zur Belehrung der Grössern, wie sie sich zu Kleinern herabstimmen müßen.

Sonnabends soll eine allgemeine Wiederholungsstunde des in der Woche gelernten sein.

Nachmittags

Von 2. bis 3. Uhr.

a.) machen die Grössern bei Mad: Blechschmit mit Rücksicht auf Orthographie Schreibübungen, daß sie die schönsten Stellen der Vormittags gelesenen Stücke ins Deutsche übersetzt wird, oder von den deutschen Jugendschriften z. E. dem Kinderfreund<sup>[ix]</sup>, oder Runckels Moral für Frauenzimmer<sup>[x]</sup> ins Französische überzutragen.

b.) Wird Mad: Fiebing (in einem andern Zimmer versteht sich von

allen

[S. 10]

allen Lehrstunden) die Kleinen mit dem leichtesten der Geographie und der Thiergeschichte nach Schwarz Lesebuch für Kinder<sup>[xi]</sup>, mit passenden eingestreuten moralischen Fabeln und Erzählungen – bekannt machen.

Von 3. bis 4. Uhr wird

a.) Mad: Fiebing die Größern in der Geographie, im allgemeinen kurz; von den europäischen Reichen etwas weiter, doch nur die bekanntesten Länder, von Deutschland und von Norddeutschland am weitläufigsten unterrichten. Eben so aus Schwartz Geschichte für Kinder<sup>[xii]</sup>, nur das was dem Weiblichen Geschlecht nützlich sein kan, und die Mädchen einiger massen in den Stand setzt Dichter desto ehr zu verstehn, und Antheil am Männer Gespräch zu nehmen. In dieser Rücksicht, doch hauptsächlich um des grösseren Einflusses willen, den die Naturkunde auf den Verstand und auf Erkenntnis der

Allmacht

[S. 11]

Allmacht, Weisheit und Liebenswürdigkeit des Schöpfers hat – das paßlichste aus dieser Wissenschaft – wozu besonders Wunsch Kosmologische Unterhaltung<sup>[xiii]</sup> oder Lorenz Lesebuch<sup>[xiv]</sup> dienen kan.

b.) Mad: Blehschmit wird indeß in dieser Stunde die Kleinern eben so pflegen, lehren und üben, wie sie die Größern in der Stunde von 11. bis 12. abgewartet hat.

In den spätern Stunden können auch noch Zöglinge Privatunterricht in diesem oder jenem besonders haben auch im Englischen und Italiänischen, wozu Mad: Fiebing völlig im Stande ist. Wenn es Aeltern beliebig ist, in der Folge im Tanzen, Zeichnen oder Schreiben Unterricht unter Aufsicht dieser Frauenzimmer geben zu laßen, von beliebigen Lehrern, so kömmt dies auf spätere Verabredung an. Dies ist aber vors erste Nebensache, und gehört nicht zum Allgemeinen.

Da

[S. 12]

Da die Gewohnheit hier ist Sonnabends und Mitwochens Nachmittags frei zu haben, so verstünde sichs hier auch. Übrigens müssen mehrere Zimmer und Feurung schon die Sache etwas weniger vortheilhaft für die Lehrerin sein. Da nun ohnehin zwei Persohnen davon ordentlich leben sollen, so ist das Billigste was gegeben werden kan, und was hier auch schon gewöhnlich bei einzelnen Lehrerin gegeben wird 24. Rthlr. für ein Kind.

Die resp: Aeltern, welche an dieser gewiß vortheilhaften Einrichtung Theil nehmen wollen, haben die Güte Ihre Nahmen, nebst dem Alter der Schülerinnen und Ihre Meinung vom Preiß zu unterschreiben.

W. C. Müller.

[andere Schrift] Auf obige Bedingungen ersuchet ebenfalls um einen Platz für eine Tochter von 8. Jahren. Bremen d. 8<sup>ten</sup> Mertz 1787

G. W. Dreyer<sup>xv</sup>

[S. 13]

Ich mache mich anheischig, in die vorgeschlagene Lehr- und Erziehungs-Anstalt eine von meinen Töchtern zu schicken, entweder eine von 11. Jahren, oder eine jüngere von 5. Jahren. Das Honorarium von 24. Rthlr. gebe ich nicht allein gern, sondern auch zum Antritt einen Ducaten. Wenn auch in der Vertheilung der Lehrstunden noch etwas abzuändern beliebt würde, so gebe ich dazu ohne Anstand meine Einwilligung, den 6. Merz 1787.

Joh: Ludewig Ummius<sup>xvi</sup>, Rector der Domschule.

Müller bestellt einen Platz für eine Schülerin von 15. Jahren und einen für eine Zöglerin von 5 Jahren und ist mit obigen Bedingungen zufrieden – .

Um die Aufbewahrung dreier Plätze, als 1. für eine Tochter von 15; 1 für eine von 13., und 1. für eine von 9. Jahren, ersucht unter Genehmigung bemeldeter Bedingungen.

Bremen am 6<sup>ten</sup> Martii 1787.

G [?]: Poch

[?]

Auch ich wünsche einen Platz für eine Schülerin von 7. Jahren u. bin mit vorgeschlagenen Bedingungen wohl zufrieden Brem: 7. Merz 1787.

J C. Wilmans<sup>xvii</sup>

- 
- i Johann Stephan Pütter, *Der einzige Weg zur wahren Glückseligkeit: deren jeder Mensch fähig ist*, Göttingen (Dieterich) 1775, <sup>3</sup>1776.
- ii Johann Heinrich Campe, *Kleine Seelenlehre für Kinder*, o. O. 1784.
- iii Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Magazin Des Enfants, Ou Dialogues Entre une sage Gouvernante Et plusieurs de ses Eleves de la premiere distinction, Dans lesquels on fait penser, parler, agir les jeunes Gens suivant le génie, le tempéramt, & les inclinations de chacun*, 4 Bde., Wien 1764.
- iv Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Education Complete Ou Abregé De L'Histoire Universelle*, London [1753].
- v Peter Villaume, *Histoire De L'Homme, Consideré dans ses Moeurs, dans ses Usages, & dans sa Vie privée. Premiere Époque*, Paris 1779.
- vi Christian Felix Weiß, *Neues A, B, C, Buch: nebst einigen kleinen Uebungen und Unterhaltungen für Kinder*, Leipzig 1773.
- vii Christian Heinrich Wolke, *Erste Kentnisse für Kinder von der Buchstabenkenntnis an bis zur Weltkunde*, Leipzig 1783.
- viii Christian Heinrich Wolke, *An die von ihm geliebten Kinder, welche gern Rath und Warnung annehmen, um gesund und glücklich zu bleiben*, Dessau 1785.
- ix Friedrich Eberhard von Rochow, *Der Kinderfreund. Ein Lesebuch zum Gebrauch in Landschulen, Brandenburg u. Leipzig 1777*.
- x Dorothee Henriette von Runckel, *Moral für Frauenzimmer nach Anleitung der moralischen Vorlesungen des sel. Prof. Gellerts und anderer Sittenlehrer*, Dresden 1774.
- xi Johann Wilhelm Schwartz, *Lesebuch für Kinder aus der Naturgeschichte*, 5 Teile, Leipzig 1782–1785.
- xii Siehe Anm. XI.
- xiii Christian Ernst Wunsch, *Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend. Mit Kupfern*, 3 Bde., Leipzig 1778.
- xiv Johann Gotthilf Lorentz Predigers und Rektors in Köpenick *Lesebuch für die Jugend der Bürger und Handwerker, zum Gebrauch in Schulen und bey dem häuslichen Unterricht nach dem Muster des Rochowischen Lesebuchs für Landschulen*, Leipzig 1786.
- xv Gustavus Wilhelmus Dreyer, Ratsherr.
- xvi Johann Ludewig Ummius (1736–1796), Rektor der Domschule.
- xvii Johann Christian Willmanns? siehe Adressbuch Bremen 1794.



## Die Pianistin Wilhelmine Clauss-Szarvady (1832–1907) als Interpretin und Herausgeberin von Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts

Raymond Dittrich

„Als Orgel- und Claviervirtuosen stellte man Rameau neben den berühmten Marchand. Seine Compositionen scheinen mehr Verstandesproducte, als freie Phantasiegeburten zu sein; für unsere Zeit vielfach steif und kalt, haben sie heute kaum mehr als noch ein historisches Interesse, das denn auch neuerdings, wo in Paris Frau Wilhelmine Claus-Szarvady ein Rondeau von Rameau öffentlich vortrug, angenehm angeregt wurde“<sup>1</sup>.

Dieses Zitat findet sich in einem Feuilleton über Jean-Philippe Rameau (1683–1764), das der Musikpädagoge und -schriftsteller Louis Köhler 1866 in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ veröffentlichte. Unabhängig von seiner persönlichen oder zeitbedingten Einschätzung des Komponisten Rameau interessiert seine Beobachtung, dass die Musik der älteren Clavecinisten Eingang in das Pariser Konzertrepertoire seiner Gegenwart gefunden hat. So wies jüngst auch die Musikwissenschaftlerin Katharine Ellis in ihrer Arbeit über Alte Musik im Frankreich des 19. Jahrhunderts darauf hin, dass nicht allein die Klavierwerke Joh. Seb. Bachs, Georg Friedrich Händels und zunehmend auch Domenico Scarlattis in den französischen Konzertsälen der zweiten Jahrhunderthälfte erklangen, sondern – bevorzugt durch Interpretinnen – auch die Stücke der älteren französischen Komponisten, wie Rameau oder François Couperin, welche wegen ihrer als ungewohnt ‚pittoresk‘ empfundenen musikalischen Faktur nicht selten zwiespältige Aufnahme beim Publikum fanden.<sup>2</sup> Doch während für manche französische

---

1 Louis Köhler, „Jean Philippe Rameau“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 46 (1866), S. 364 u. 373, hier S. 373.

2 Siehe Katharine Ellis, *Interpreting the Musical Past. Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford 2008, S. 56: „Of course, Baroque keyboard music did not mean Bach alone. The music of Handel, Couperin, Rameau, and Scarlatti regularly reached the concert stage, even more commonly via female hands. Before the advent of the *Trésor des pianistes* [*Le Trésor des Pianistes. Collection des oeuvres choisies des maîtres de tous les pays et de toutes les époques depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu’à la moitié du XIX<sup>e</sup>*, hrsg. von Jacques Hyppolite Aristide u. Jeanne Louise Farrenc, 23 Bde., Paris 1861–1872], *De Malleville* [Charlotte Tardieu de Malleville, 1830–1890] had already done much to promote the work of the French clavecinistes so beloved of Méreaux [Jean-Amédée Méreaux, 1802–1874]; Szarvady regularly played Scarlatti sonatas and Rameau pièces; Louise Farrenc [Jeanne Louise Farrenc, 1804–1875], too, though less regularly; and in the 1860s, Mongin [Marie Louise Mongin, 1841–1931], *De Malleville*, Caroline Remaury [1843–1913], and Saint-Saëns [1835–1921] all continued championing this repertory. Their work would be continued with new vigor by the most famous name in the revival of Baroque keyboard music before Wanda Landowska [1879–1959]—Louis Diémer [1843–1919]. Handel’s ‚Harmonious Blacksmith‘ variations and the passacaglia closing the Suite in G minor were the

Ausführende die Aufnahme älterer Klaviermusik in ihr Konzertrepertoire Episode blieb, brachte die von Köhler namentlich genannte, seit 1855 dauerhaft in Paris lebende Prager Pianistin Wilhelmine Clauss-Szarvady jener frühen Musik eine über Jahrzehnte anhaltende Sympathie entgegen.<sup>3</sup>

In England, wo sie erstmals in den 1850er Jahren und erneut 1871, 1881 und 1886 konzertierte, galt sie sogar als diejenige, welche zahlreiche Musiker mit den Werken eines Domenico Scarlatti vertraut gemacht hat. So berichtete die Zeitschrift „Musical World“ am 26. Juni 1886 anlässlich eines ihrer Konzerte: „*It is more than thirty years since the Bohemian artist delighted English hearers with her interpretation of Bach and Scarlatti, the latter of whom was almost a sealed book to the majority of English musicians. The delightful little ‚Sonata in A‘ by that composer, which Madame Schumann afterwards made so popular, was introduced into England by Wilhelmina Clauss*“<sup>4</sup>. Und rückblickend urteilte der „Musical Standard“ am 15. Dez. 1894: „*She is said to have been at her greatest in the music of Scarlatti, Bach and other writers of the harpsichord school*“<sup>5</sup>.

Während Clauss-Szarvady in der deutschsprachigen Presse bevorzugt als Interpretin Beethovens und zeitgenössischer romantischer Komponisten (Schumann, Mendelssohn Bartholdy, Chopin u. a.) wahrgenommen wurde, aber auch als Musikerin, die Werke deutscher Komponisten in Frankreich und England bekannt machte, soll im Folgenden der Blick auf ihr Eintreten für die Alte Musik gerichtet werden, um die sie sich sowohl als Pianistin als auch als Herausgeberin verdient gemacht hat. Vorangestellt seien Bemerkungen zu ihrer Biographie und zu ihrem künstlerischen Werdegang.

---

*most popular choices (for De Malleville especially); among French clavecin pieces, Rameau's ‚Le rappel des oiseaux‘, ‚Les tendres plaintes‘, and ‚Les niais de Sologne‘ and Couperin's ‚Soeur Monique‘ and ‚Les tours de passe-passe‘ topped the billing. Critical responses were mixed, alternately lauding and condemning the French repertory for its picturesque and decorative character“.*

3 „... there was no pianist except Szarvady ... who had any real sympathy for the repertory“, Ellis, *Interpreting the Musical Past*, 2008, S. 90; Die Vorliebe der Künstlerin für die Alte Musik spiegelt sich auch in zwei der zahlreichen ihr gewidmeten Werke wider: Élie-Miriam Delaborde eignete ihr 1872 seine auskomponierte Kadenz zum Finalsatz von Joh. Seb. Bachs Cembalokonzert d-Moll BWV 1052 zu (*Cadence pour le finale du concerto pour clavecin en ré mineur de J. S. Bach, composée par E. M. Delaborde*, Paris 1872), siehe Ellis, *Interpreting the Musical Past*, 2008, S. 46; Ein Jahr darauf widmete ihr Camille Saint-Saëns den zweiten Band seiner *Transcriptions pour piano d'après des œuvres de J. S. Bach*, 2 Bde., Paris 1873, siehe Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835–1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works*, 2 Bde., Bd. 1: *The Instrumental Works*, Oxford 2002, S. 435–437.

4 Musical World 1886, S. 407.

5 Musical Standard 1894 II, S. 465. Rund 100 Jahre zuvor, im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts hatte sich bereits Thomas Roseingrave für die Werke von Domenico Scarlatti in England eingesetzt und eine Auswahl von 42 Sonaten in London herausgegeben: Domenico Scarlatti, *XLII Suites de Pièces pour le Clavecin*, 2 Bde., London: Cooke 1739, siehe Walter Gerstenberg, *Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis* (= Forschungsarbeiten des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig 2), Regensburg 1933, S. 31f. Die im obigen Zitat erwähnte ‚Sonate in A‘ (vermutlich K 113) ist in der Ausgabe nicht enthalten.

## Aspekte zu Biographie<sup>6</sup> und Ausbildung

Wilhelmine Clauss wurde 1832 als Tochter des aus Döbeln in Sachsen stammenden wohlhabenden Likörfabrikanten Carl Friedrich Clauss (1770–1845?) und seiner Ehefrau Elisabeth (1809–1851) in Prag geboren. Das angeführte Geburtsjahr von Wilhelmine folgt (ebenso wie die angeführten Geburtsdaten der Eltern und die Berufsbezeichnung des Vaters) dem Konskriptionsbogen des Vaters, der sich im Národní archiv in Prag befindet.<sup>7</sup> Noch zu Lebzeiten von Wilhelmine kursierte das Jahr 1834 als ihr Geburtsdatum.

Als begabte junge Pianistin, die schon mit ihren ersten Konzerten öffentliches Interesse auf sich zog und insbesondere von ihrer Mutter als eine Art ‚Wunderkind‘ be- und behandelt wurde, konnte ihr ein um zwei Jahre jünger angegebenes Lebensalter nicht ungelegen sein, zumal sie über ein geradezu kindlich wirkendes Äußeres verfügte.

Eine Bestätigung für die Richtigkeit des Geburtsjahres 1832 findet sich in der Geburtsurkunde, nach welcher Jean-Jacques Eigeldinger bereits 1986 das korrekte Geburtsdatum auf den 12. [sic] Dez. 1832 definitiv festlegen konnte.<sup>8</sup> Das spätere, gleichwohl falsche Geburtsjahr hat sich – ebenso wie der 13. Dez. als vermeintlicher Geburtstag – indessen auch in neueren Veröffentlichungen festgesetzt.

Ab Dez. 1839<sup>9</sup> erhielt die siebenjährige Wilhelmine Unterricht in dem 1831 gegründeten Prager Institut des blinden Klavierpädagogen Joseph Proksch (1794–1864). Der

---

6 Eine monographische Darstellung der Biographie von Wilhelmine Clauss ist ein Desiderat. Eine neuere Würdigung bietet der von Anja Herold verfasste Artikel „*Clauss-Szarvady, Wilhelmine*“ in dem von Sophie Drinker Institut erarbeiteten Online-Lexikon *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=clauss-szarvady-wilhelmine>, Zugriff am 5. Febr. 2014; besonders hilfreich darin die zusammengestellten Zitiertstellen aus zeitgenössischen Periodika. Gleichermäßen empfiehlt sich der Artikel „*Clauss-Szarvady, Wilhelmine*“ von Silke Wenzel auf der Internet-Plattform *Musik und Gender im Internet* (MUGI), [http://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A\\_lexartikel/lexartikel.php?id=clau1834](http://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A_lexartikel/lexartikel.php?id=clau1834), Zugriff am 3. Nov. 2014. Beide Beiträge geben einen instruktiven Überblick über Leben und Wirken der Künstlerin unter Heranziehung von Primärquellen und Sekundärliteratur.

7 Bestand „Policejní ředitelství Praha – konskripcce“ (Polizeidirektion Prag – Konskriptionen). Zum Beruf des Vaters siehe auch das Adressenbuch der königlichen Hauptstadt Prag, Prag 1847, S. 84: „*Klaus Elisabeth, Liqueurfabrikantenswitwe*“.

8 Siehe Jean-Jacques Eigeldinger im Vorwort der von ihm herausgegebenen Faksimile-Ausgabe zweier Chopin-Autographen aus dem Besitz von Wilhelmine Clauss-Szarvady: Frédéric Chopin, *Deux nocturnes, op. 48; Polonaise-fantaisie, op. 61*, hrsg. von Jean-Jacques Eigeldinger, Yverdon-les-Bains 1986, Vorwort, S. VI, Anm. 1. Für den Hinweis auf dieses Zitat danke ich sehr herzlich dem Schumann-Forscher Gerd Nauhaus. Siehe auch dessen Faksimile-Edition: Robert Schumann, *Autograph Faschingsschwank aus Wien op. 26, Satz 1–3. Ehemals im Besitz von Wilhelmine Clauß-Szarvady*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder Berlin in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus Zwickau, Berlin 1997, zu Clauss-Szarvady dort S. 11–13.

9 Das Eintrittsdatum hat Proksch im sogenannten *Denkbuch* festgehalten, einer Art Stammbuch, in dem er nicht nur die Namen von Schülern und deren Befähigungen sowie die Namen der Lehrer seines Instituts notierte, sondern auch Bemerkungen über besondere Ereignisse. Durch Einträge bedeutender Besucher, wie etwa Hector Berlioz am 10. Apr. 1846 (S. 14) oder Hans von Bülow am 4. Mai 1860 (S. 25), erhält der 250 Seiten starke Band besonderen Wert. Das Buch wird im Stadtarchiv Pilsen aufbewahrt. Zu Wilhelmine Clauss notierte Proksch auf S. 130: „*Clauss Wilhelmine aus Prag, eing[etreten] im Dezember 1839, musikalischer Natur, jeder Zoll breit ein Künstler [...], in der sich alles vereint, was zur Ausbildung eines Virtuosen gehört, schwingt sich allmählig auf, zur höchsten*

aus einem Reichenberger (Böhmen, heute tschechisch: Liberec) Weberhaushalt stammende Musiker<sup>10</sup> ging in die Prager Musikgeschichte als Gründer einer Musikbildungsanstalt ein. Proksch wollte seinen Schülern nicht nur mechanischen Klavierunterricht erteilen, sondern ihnen eine umfassende musikalische, musikhistorische und ästhetische Erziehung und Bildung vermitteln.<sup>11</sup> In seinem Unterricht dürften zugleich die Grundlagen zu finden sein für das spätere Interesse von Wilhelmine Clauss an der Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Denn der Pädagoge legte von Anfang an Wert auf die Einbindung der älteren Meister in sein Unterrichtskonzept. Doch Proksch' Beschäftigung mit der Alten Musik weist über das pädagogische Interesse hinaus auf ein musikhistorisches. 1840 veranstaltete er mit seinen Schülern beim Cäcilienfest (22. Nov.) ein Konzert, dessen Spannweite von Jacobus Gallus (1550–1591) bis in die damalige Gegenwart reichte.<sup>12</sup> Bereits seit 1834 gab Proksch zur Popularisierung seines Instituts regelmäßig Musikalische Abendunterhaltungen, in denen sich die Schüler im öffentlichen Auftreten einüben konnten. Das Programm zur Soirée musicale am 7. März 1852 brachte in zwei Abteilungen „*Tonstücke aus dem 17. u. 18. Jahrhundert*“ und „*Tonstücke aus dem 19. Jahrhundert*“ zu Gehör, teils in Bearbeitungen für das in Proksch' Lehrmethode charakteristische Ensemblespiel. Die Werke der ersten Abteilung wiesen mit François Couperin, Domenico Scarlatti, Joh. Seb. Bach, Händel und Mozart Komponisten auf, die zu jener Zeit bereits von Wilhelmine Clauss in Konzerten interpretiert wurden.

Auch wenn Clauss zu diesem Zeitpunkt schon keine Schülerin des Instituts mehr war,<sup>13</sup> so vermittelt das Programm doch einen Eindruck vom musikgeschichtlichen Kontext des Unterrichts. Das musikhistorische Interesse von Proksch belegt darüber hinaus eindrucksvoll dessen Musikbibliothek, die nach dem Tod des letzten Inhabers der Musikbildungsanstalt, Robert Franz Proksch, einem Neffen des Institutsgründers,

---

*Virtuosität, rivalisirt mit den größten Künstlern, das beweisen ihre künstlerischen Triumphzüge durch Deutschland, Frankreich und England, die sie 1849 im Dezember antrat, ihre künstlerischen Erfolge beweisen u.a. die musik[alischen] Signale [gemeint ist die Zeitschrift „Signale für die musikalische Welt“] in Leipzig“.* Zum Denkbuch siehe Antonín Špleda, „*Prokschova pozůstalost a pamětní kniha v Plzni*“, in: *Sborník Pedagogické fakulty v Plzni* 10 (1974), S. 69–95.

- 10 Siehe Rudolf Müller, *Joseph Proksch. Biographisches Denkmal aus dessen Nachlasspapieren errichtet*, Prag 1874; Undine Wagner, Art. „*Proksch (Proks), Musikerfamilie*“, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, hrsg. vom Sudetendeutschen Musikinstitut, 2 Bde., Bd. 2, München 2000, Sp. 2197–2206; Ratibor Budiš, „*Die Prager Jahre des Josef Proksch*“, in: *Sborník Prací Filosofické fakulty Brněnské University* 22 (1973), S. 73–80.
- 11 Seine pädagogischen Grundsätze hat Proksch niedergelegt im „*Jahresbericht über die Musikbildungs-Anstalt des Joseph Proksch*“, Prag 1849 (Exemplar im Muzeum Bedřicha Smetany Prag, Signatur: W 39/100). Für die Möglichkeit der Einsichtnahme in Materialien aus dem Nachlass von Joseph Proksch und für ihre zuvorkommende Hilfe danke ich der Leiterin des Prager Smetana-Museums, Olga Mojžíšová. Auszüge aus dem Jahresbericht bei Müller, *Joseph Proksch*, 1874, S. 461–464.
- 12 Zu den 1839 eingeführten Konzerten am Cäcilientag siehe zuletzt Björn R. Tamen, „*Die Cäcilienfeste des Joseph Proksch*“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 67 (2010), S. 212–232.
- 13 Clauss beteiligte sich während ihrer Ausbildungszeit ebenfalls an den Musikalischen Abendunterhaltungen. Sie musizierte am 2. März 1845 gemeinsam mit ihrer Mitschülerin Emma Fesch das „*Duo über ein Thema aus der Oper ‚die Zauberflöte‘ für 2 Pianos von H[enri] Herz*“, Programm Dritte musikalische Abend-Unterhaltung am 2. März 1845 in der Musikbildungs-Anstalt des Josef Proksch, Muzeum Bedřicha Smetany Prag, Signatur: W 39/95.

im Jahr 1933 an den Wiener Antiquar Hans Peter Kraus veräußert wurde. Ein Großteil der ehemals rund 8000 Bände umfassenden, heute leider zerschlagenen Bibliothek ist glücklicherweise in einem separaten Antiquariatskatalog festgehalten.<sup>14</sup> Darunter finden sich seltene Früh- und Erstdrucke von Werken des 17. und 18. Jahrhunderts, u. a. von Archangelo Corelli, Johann Kuhnau, Michel Mascitti, Pietro Antonio Locatelli, Jean-Marie l'Aîné Leclair, Nicolas Capron und Jean Baptiste Quentin.

In einem solchen musikalischen Umfeld unterrichtet, wird das besondere Faible für die ältere Klaviermusik, das gleichwohl nicht jeder Proksch-Schüler entwickelte, bei Wilhelmine Clauss verständlich. Ende 1849 unternahm sie in Begleitung ihrer Mutter ihre erste Konzertreise an den Dresdner Hof. Gefördert von Clara Schumann, debütierte die 17-Jährige Anfang des folgenden Jahres, am 7. Febr. 1850, im Leipziger Gewandhaus mit Robert Schumanns Klavierkonzert a-Moll op. 54 und spielte am 22. des Monats zusammen mit ihrer Förderin in einer Soirée Robert Schumanns Andante und Variationen für zwei Klaviere B-Dur op. 46.<sup>15</sup> Es schlossen sich Konzerte in mehreren Städten Deutschlands an, u. a. in Weimar, wo es zu einer Begegnung mit Franz Liszt kam.<sup>16</sup> 1851 reiste die Virtuosin in Begleitung ihrer Mutter nach Paris und zog die Aufmerksamkeit von Hector Berlioz auf sich. Der hoffnungsvollen Konzerttätigkeit setzte vorläufig der unerwartete Tod der Mutter am 1. Apr. 1851 ein Ende.<sup>17</sup> Die verwaiste, noch nicht volljährige Wilhelmine fand vorübergehend Aufnahme bei der Sängerin Caroline Unger-Sabatier (1803–1877), bevor sie am 2. Febr. 1852 ihre Konzerttätigkeit in Paris wieder aufnahm. Im Frühjahr reiste sie erstmals nach London, wo sie bis Aug. mehrfach öffentlich auftrat und dann nach Paris zurückkehrte. Der Erfolg in London ermutigte sie, die Konzertsaison 1853 erneut in der britischen Metropole zu verbringen. Es folgten eine Rundreise durch England und eine Tournee in die Schweiz, 1855 nach Amsterdam und Wien. Am 12. Mai desselben Jahres heiratete sie in London den ungarischen Publizisten Frederic Szarvady (1822–1882)<sup>18</sup>, mit dem sie sich in Paris am Boulevard Maiesherbes niederließ. In der Folge reduzierte sie ihre Konzertaktivitäten mit Ausnahme von gelegentlichen Auftritten in Paris, vor allem in der Salle Pleyel sowie in privaten Soireen, und einem zweimonatigen Aufenthalt in London im Sommer 1858. In den 60er Jahren entschloss sich die Künstlerin erneut zu Reisen, u. a. auch

---

14 Hans P. Kraus, *Musikbibliothek Joseph Proksch Prag. Musikkritik, Frühdrucke, Instrumental- und Vokalmusik, Erstausgaben* (= Antiquariatskatalog 2), Wien [1934].

15 Siehe Alfred Dörrfel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, S. 218, Anhang S. 89. Siehe auch die Konzertbesprechungen in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1850 I, S. 67 u. 103.

16 Siehe den bei Müller, *Joseph Proksch*, 1874, S. 142–144, Anm. \*) auszugsweise mitgeteilten Reisebrief der Mutter Elisabeth Clauss an Joseph Proksch. Zu den Konzertstädten zählten neben Dresden, Leipzig und Weimar vor allem Bonn, Braunschweig, Frankfurt a. M., Kassel (Begegnung mit Louis Spohr), Köln (Bach-Fest im Juli 1850), Hannover, Hamburg und Lübeck.

17 Siehe den bei Müller, *Joseph Proksch*, 1874, S. 141, Anm. \*) mitgeteilten Brief des mit der Familie Clauss befreundeten Literaten Moritz Hartmann (1821–1872) an Joseph Proksch vom 2. Apr. 1851. Wilhelmines Vater war Eduard Bernsdorf (*Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, 3 Bde., Bd. 1, Dresden 1856, S. 571) zufolge bereits 1845 gestorben.

18 Siehe die Heiratsmatrikel aus der St. Martin-in-the-Fields Church in London (Parish registers for St. Martin-in-the-Fields Church, Westminster, Marriages 1854–1859) im City of Westminster Archives Centre.

wieder durch deutsche Städte. Nach Ausbruch des Deutsch-Französischen Kriegs begab sich das Ehepaar Szarvady im Sept. 1870 nach London. 1871 nach Paris zurückgekehrt, veranstaltete es wie bereits in früheren Jahren Privatsoireen im Haus am Boulevard Malesherbes. Der Salon Szarvady entwickelte sich zu einem Treffpunkt der künstlerischen und geistigen Elite von Paris.<sup>19</sup> Nach dem Tod ihres Gatten 1882, dem Vermögensverluste vorausgingen<sup>20</sup>, zog sich die Pianistin weitgehend aus dem Konzertleben zurück, eröffnete aber 1886 – nicht zuletzt aus finanzieller Notwendigkeit – in den Sälen von Pleyel einen Klavierlehrgang für junge Damen<sup>21</sup> und ließ sich sporadisch im privaten Kreis in Paris und 1886 auch noch einmal in London hören.<sup>22</sup>

### Wilhelmine Clauss-Szarvady als Interpretin Alter Musik: Bach – Händel – Scarlatti

Die Erinnerungsfeier an Joh. Seb. Bach am 28. Juli 1850 im großen Casinosaal in Köln bot Wilhelmine Clauss eine erste Gelegenheit zum Vortrag eines Werkes aus einer zurückliegenden Epoche. Ferdinand Hiller, der selbst am Konzert beteiligt war, berichtete darüber in der „Rheinischen Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler“. Ihm zufolge gelangte zum Abschluss Bachs „*Concert für drei Flügel*“<sup>23</sup> zur Aufführung, aus-

19 „[U]m sie zu hören, an ihren Soireen theilzunehmen, wird jeder gerne die weite Reise unternehmen, wie das die Thatsache beweist, daß ihr Haus, trotz der Entlegenheit, für die gebildete und musikalische Welt einer der Sammelpunkte von Paris ist. Wenn Herr und Frau Szarvady eine Soiree geben, stehen die Wagen in langen, langen Reihen vor ihrem Hause und beleben spät nach Mitternacht Schaaren von Fußgängern die stillen Gegenden hinter dem Park Monceau. Und wie sollte man bei solchen Gelegenheiten den langen Weg scheuen? Man hört die Hausfrau und in ihr eine Künstlerin ersten Ranges; man lernt ihren Mann kennen, und um sie beide die Notabilitäten der Kunst, Literatur und Politik – und man bekommt einen Begriff von dem geistigen Reichthum dieser Stadt, ohne sich fremd zu fühlen“, „Eine deutsche Künstlerin in Paris“, in: Freya. Illustrierte Blätter für die gebildete Welt 1867, S. 259–262, hier S. 259. Zur Bedeutung des Künstlerkreises im Hause Szarvady siehe auch den Brief des Edinburger Musikprofessors ungarischer Herkunft George Lichtenstein: „It was a few before the Franco-German war that I stayed with my friend Szarvady (husband of the famous pianiste, Wilhelmine Clauss) in his charming villa, Boulevard Malesherbes, Paris, when one Sunday Berlioz and Heller were guests at dinner [...] At that time, about 1858, Liszt, Berlioz, Heine, Hallé [vermutlich der Pianist Charles Hallé], [Stephen] Heller, and many other distinguished people met in the same literary and musical circles“, Musical World 1889, S. 409.

20 „In späteren Jahren sah er sich durch Vermögensverluste zu verdoppelter Anstrengung angespornt und hat diese Überarbeitung mit dem Leben bezahlt“, Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, hrsg. von Peter Wapnewski, Kassel [u. a.] 1987, S. 265. Bereits 1874 wurde der Verkauf der bedeutenden Gemäldesammlung Frederic Szarvadys sogar in der englischsprachigen Presse angekündigt: „On the 21st of this month is to be sold at Paris the splendid gallery of M. F. Szarvady, the wellknown publicist. Among the eighty-six pictures enumerated are fifty-six belonging to the old Italian, Dutch, and German schools. The gems of the collection are said to be two Lucas Cranachs, a St. Gereon and a St. Ursula with her companions“, The Academy 1874, S. 185.

21 „Madame Szarvady has founded a school of pianoforte music for young ladies in Paris, with elementary and advanced classes, and a department of ensemble music. The course of instruction begins on November 15, in the music-rooms of Messrs. Pleyel, Wolff, & Co.“, Musical World 1886, S. 688.

22 Nachweise einer Auswahl von zeitgenössischen Berichten zu der hier notwendig lückenhaft zusammengefassten Konzerttätigkeit der Clauss bei Herold, Art. „Clauss-Szarvady, Wilhelmine“, a. a. O. und Wenzel, Art. „Clauss-Szarvady, Wilhelmine“, a. a. O.

23 „[D]en Beschluss machte das Concert für drei Flügel, ausgeführt durch Fräul. Wilh. Clauss, F. Hiller und Fr. Weber“, „Erinnerungsfeier an Joh. Seb. Bach. Andeutende Worte von Ferd. Hiller“, in: Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler 5 (1850), S. 37–39, hier S. 38.

geführt von Wilhelmine Clauss, Ferdinand Hiller und Franz Weber. Das nicht genauer bezeichnete Werk dürfte eine von Bachs mutmaßlichen Umarbeitungen eigener verschollener oder fremder Werke für drei Cembali BWV 1063 (d-Moll) oder BWV 1064 (C-Dur) gewesen sein. Interessanterweise war das Konzert in C-Dur BWV 1064 auch Teil des Unterrichts bei Joseph Proksch, zumindest im Jahr 1849.<sup>24</sup> Doch ob Clauss dieses Konzert bereits in früheren Jahren während ihres Unterrichtes in Prag kennengelernt hatte und ob es sich um das in Köln aufgeführte handelte, kann weder behauptet noch auch nur vermutet werden, zumal Ferdinand Hiller das d-Moll-Konzert BWV 1063 bereits seit 1833 zu seinem Repertoire zählte.<sup>25</sup> Sicher ist dagegen, dass Clauss Kompositionen von Joh. Seb. Bach und von Domenico Scarlatti im Gepäck ihrer ersten Konzertreise nach Paris mit sich führte und ihr in der deutschen Presse sogar eine Vorreiterrolle in der Interpretation dieser Komponisten in Frankreich zuerkannt wurde, berichtete doch die „Süddeutsche Musikzeitung“ am 16. Apr. 1852 in einem Korrespondenzbericht aus Paris:

„Durch den grossen Umfang ihres Repertoirs hat sie die Pariser besonders in Erstaunen gesetzt, denn sie spielt nicht nur die modernen Sachen, sondern auch mit besonderer Vorliebe die von Mendelssohn, Beethoven, und sogar Scarlatti und Bach. Fräulein Clauss ist hierdurch eine Tonangeberin in der musikalischen Mode geworden. Denn auf einmal ist es für die Concertgeber, namentlich aber auch für die seichtesten Virtuosen, Mode, wenigstens eine Piece von dem alten Sebastian Bach in ihren Concerten zu spielen“<sup>26</sup>.

Katherine Ellis hat darauf hingewiesen, dass die Klaviermusik Bachs in Paris seit den späten 40er und während der 50er Jahre allgemein einen Aufschwung erlebte bei InterpretInnen wie Charles Valentin Alkan, Thomas Dyke Acland Tellefsen, Auguste Wolff, dem jungen Camille Saint-Saëns, Jean-Amédée Méreaux, Charlotte Tardieu de Malleville, Thérèse Wartel, Louise Mattmann, Louise-Aglaré Massart und Marie Louise Mongin.<sup>27</sup> Doch blieb das Konzertrepertoire bezüglich Bachs Klavierwerk zunächst auf wenige Stücke – darunter das Konzert für drei Klaviere in d-Moll BWV 1063 und das besonders populäre Konzert in d-Moll BWV 1052 – beschränkt. Mit Darbietungen von Werken wie der Chromatischen Fantasie und Fuge BWV 903, welche sie im deutschsprachigen Raum bereits seit 1850 vortrug,<sup>28</sup> blieb Wilhelmine Szarvady noch im Jahr 1858 einzigartig.<sup>29</sup>

---

24 Siehe die entsprechende Passage aus dem Jahresbericht von 1849: „Für 3 Pianos. Concert (noch ungedruckt) in C von J. S. Bach“, in: *Jahresbericht Musikbildungs-Anstalt Joseph Proksch 1849*, S. 17, Muzeum Bedřicha Smetany Prag, Signatur: W 39/100.

25 Siehe Ellis, *Interpreting the Musical Past*, 2008, S. 53.

26 Süddeutsche Musikzeitung 1852, S. 15f.

27 Siehe Ellis, *Interpreting the Musical Past*, 2008, S. 53.

28 „In Privatcirkeln gab sie uns noch Liszt's Etuden ... Wir hörten ferner ... Scarlatti's Sonate; Bachsche Fugen und dessen chromatische Fantasie. Dieses überreiche Repertoire, das noch lange nicht erschöpft war, sowie die Vertretung fast aller Clavier-Componisten zweier Jahrhunderte, sprach am deutlichsten für ihren künstlerischen Werth und ihre Vielseitigkeit“, Richard Pohl, „Signale aus Göttingen“, in: *Signale für die musikalische Welt* 24 (1850), S. 233–235, hier S. 235.

29 „[D]uring this period a performance of the Chromatic Fantasia and Fugue BWV 903, such as that given by Wilhelmine Szarvady on 20 February 1858, was exceptional“, Ellis, *Interpreting the Musical*

Und in der Tat: Auch die französische Presse zollte der jungen Österreicherin Anerkennung für die Interpretation Bachscher Kompositionen. So schrieb die „Revue et Gazette musicale de Paris“ 1852: „Im Präludium und Fuge in cis-Dur von Sebastian Bach zeigte sich Mlle Clauss als Musikerin und klassische Pianistin; und, was kein geringes Lob für die Empfängerin und ihre Zuhörer ist: man bekräftigt ihre so aufrichtige, feste und klare Ausführung“<sup>30</sup>. Bei dem vorgetragenen Stück dürfte es sich um Präludium und Fuge in Cis-Dur BWV 848 aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* gehandelt haben. Bereits bei ihrer ersten Reise nach Paris hatte sie mit dem Spielen Bachscher Fugen Aufsehen erregt: „Hat man nicht bei ihrer ersten Reise nach Paris vor allem ihre glänzende Mühelosigkeit und die Vielfalt ihrer Technik bewundert, aus denen sie Leichtigkeit, Stärke und Süße selbst in den Fugen von Bach schöpft?“<sup>31</sup>

Anhand von Konzertkritiken lassen sich ansatzweise Rückschlüsse auf die Art ihrer Interpretation ziehen. Tatsächlich scheint die Künstlerin einen Unterschied im Vortrag älterer und neuerer Kompositionen gemacht zu haben. In einem Bericht aus Paris für die „Neue Zeitschrift für Musik“ bemerkte der seit 1841 in der französischen Metropole lebende Musikschriftsteller August Gathy eine Differenz zwischen der Konzentration auf technische Perfektion bei der Ausführung Alter Musik gegenüber einem auf poetischen Ausdruck zielenden Vortrag von Werken der klassisch-romantischen Epoche:

„Die vollendete Technik, die in der Ausführung Bach’scher Fugen, Scarlatti’scher und ähnlicher Musikstücke noch am aller reinsten zur Geltung kam, und die allein in ihrer Schönheit manchem anderen Pianisten genügt hätte[,] um sich Künstler zu dünken, verschwand in dem Vortrag von Werken anderer Gattungen, namentlich Beethoven’scher Sonaten und Chopin’scher Compositionen gänzlich unter dem überwiegenden Eindruck der tiefen Auffassung und des übersprudelnden geistigen Lebens, umduftet vom schaffenden Genius der Poesie“<sup>32</sup>.

So mancher Kritiker bevorzugte ausdrücklich ihr Spiel der älteren Komponisten, namentlich Joh. Seb. Bachs: „aber erst, wenn man von der Künstlerin eine Bach’sche Composition gehört hat, lernt man ihr Talent recht kennen und schätzen“<sup>33</sup>, meinte ein

---

*Past*, 2008, S. 53; auch in England, wo sie während der Saison 1858 mehrere Konzerte gab, kam das Werk zum Vortrag, worüber Die „Musical World“ am 15. Mai berichtete: „Madame Szarvady, the celebrated pianist, better known in this country under her maiden name of Wilhelmina Clauss, gave the first of an announced series of pianoforte concerts on Monday morning at Willis’s Rooms [...]. The pieces were Sebastian’s [sic] Bach’s ‚Fantaisie Chromatique‘ and fugue in D minor“, *Musical World* 1858, S. 307.

30 „Dans le prélude et la fugue en ut dièze majeur de Sébastien Bach, Mlle Clauss s’est montrée musicienne et pianiste classique; et, ce qui n’est pas un mince éloge pour la bénéficiaire et pour ses auditeurs, c’est qu’on lui redire ce morceau d’une forme et d’une exécution si franche, si arrêtée et si pure“, *Revue et Gazette musicale de Paris* 1852, S. 43.

31 „N’a-t-on pas apprécié tout d’abord à son premier voyage à Paris sa facilité brillante, la variété de son mécanisme, dans lequel elle puise légèreté, force et suavité, même en jouant les fugues de Bach?“, ebd., S. 59f.

32 *Neue Zeitschrift für Musik* 1852 I, S. 287.

33 *Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 1853, S. 1295.

Korrespondent der „Rheinischen Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler“ anlässlich ihres ersten Konzertes in London.

In London, wo Wilhelmine Clauss erstmals am 20. Apr. 1852 gastierte<sup>34</sup>, fiel ebenfalls die energische Strenge ihrer Interpretation Bachscher Musik auf – die Rede ist wiederum von Präludium und Fuge Cis-Dur. Vom Kritiker der „Times“ wurde der Vortrag in Hinblick auf die Fuge sogar als stilwidrig empfunden: „*The prelude to Bachs's fugue was played almost to perfection, but the fugue, essentially graceful and flowing, was given, for the most part, with a restless energy at variance with its style*“<sup>35</sup>.

1853 erweiterte die abermals in England Konzertierende ihr Bach-Repertoire um die *Englische Suite* g-Moll BWV 808. Der Bericht, den die „Musical World“ am 16. Juli veröffentlichte, hob neben der Präzision auch eine Feinfühligkeit und die Beherrschung der Klangabstufung hervor und konstatierte Fortschritte in der künstlerischen Entwicklung:

„Her second concert [gemeint ist das zweite Konzert in der Saison 1853] was better than her first – which is saying much, since that was better than all before. [...] for a *suite* of Handel a *suite* of Bach; [...] Suite de Pieces in G minor (Anglaise, No. 2 [i. e. 3]) [...] J. S. Bach [...]. The vigorous and admirable *Suite de Pièces* of John Sebastian Bach was executed with fine precision, delicacy, and a command of the gradations of tone that left nothing to be desired. This was, without exception, the most perfect and striking performance we have ever heard in public from Mdlle. Clauss, and was alone enough to prove, that, with enthusiasm to feel, with reflection to curb, and with diligent study to conquer mechanical defects, this young lady, whose natural gifts are incontestable, may aspire to the highest honours of her art. She has already attained a very enviable position; but she must not be satisfied with that. The *status quo* is not enough for Wilhelmina Clauss. Her ambition should only point to one object-perfection. The severest critic upon herself must be herself; she must take counsel of herself and she will reach the goal, so much desired, so rarely attained. The *Suite de Pièces* of mighty old Sebastian showed it. It was a glimpse of the time to come – a prophecy, as from an oracle, of what shall be the result of unbending will and untiring industry in one whom Nature has done so much“<sup>36</sup>.

Bereits am Tag zuvor hatten die Londoner „Daily News“ in der Besprechung desselben Konzerts eine Vertrautheit der Pianistin mit dem Stil der Musik Bachs konstatiert: „*Next she performed one of the ‚Suites de Pieces‘ of John Sebastian Bach, showing how thoroughly conversant she is with the style of that great old master*“<sup>37</sup>.

---

34 „Wilhelmine Clauss ist am 20. April zum ersten Male in London mit einer Fuge von Bach und mit Compositionen von Beethoven und Mendelssohn aufgetreten“, Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler 1852, S. 784.

35 Times [London] 21. Juni 1852.

36 Musical World 1853, S. 443f.

37 Daily News [London] 15. Juli 1853.

Außer Werken von Joh. Seb. Bach zählten solche von Georg Friedrich Händel zum Konzertrepertoire der Wilhelmine Clauss, namentlich die auch bei anderen Pianisten sehr beliebten *Grobschmiedvariationen*<sup>38</sup> (Air con variazioni aus der Suite HWV 430) sowie die Suite in e-Moll HWV 429. Letztere trug sie im Rahmen eines Konzertes am 24. Juni 1854 in den Londoner Willi's Rooms, St. James's-Street vor, worüber mehrere Presseorgane Bericht erstatteten. In diesem aus einer Fuge (Allegro), Allemande, Courante, Sarabande und Gigue bestehenden Werk<sup>39</sup> sparte sie die Sarabande aus und platzierte den Anfangssatz ans Ende, erlaubte sich also eine gewisse Freiheit gegenüber der Vorlage – anscheinend um der gesteigerten Schlusswirkung willen, wie die „Musical World“ mutmaßte: „*The suite in E minor is one of the best from Suites de Pièces of Handel, and begins with the grandest and most elaborate of the five fugues contained in the second book. Mdlle. Clauss, not injudiciously, placed the fugue, which is the most brilliant morceau in the set, last instead of first, and omitted the sarabande*“<sup>40</sup>. In der Ausführung der Tanzsätze wurde insbesondere ihr gebundenes Legatospiel hervorgehoben: „*The suite was given in that flowing and legato style so indispensable to the music which Handel wrote for the clavier*“<sup>41</sup>, so die „Times“. Und der „Morning Chronicle“ betonte darüber hinaus die geglückte Wiedergabe der verschiedenen Charaktereigenschaften der Tanzsätze: „*The different characters of touch and expression required in the ‚suite‘ for the allemande, courande, gigue, and fugue, were assumed with the greatest art*“<sup>42</sup>. Die „Musical World“ nahm noch Unterschiede im Ausdruck zwischen den Satztypen wahr: „*Her playing of the allemande and courante was in the pure legato style which best befits the music; the quaint gigue was quaintly read*“<sup>43</sup>. Ebenso befriedigt zeigten sich die Blätter mit der Interpretation der Fuge. So kommentierte zum Beispiel der „Morning Chronicle“: „*the fugue executed with so much impetuosity and brilliancy as to make the most lively impression upon the audience, who again recalled Mdlle. Clauss, and received her more warmly even than before*“<sup>44</sup>.

Nicht wegzudenken aus den Konzertprogrammen von Wilhelmine Clauss waren Klaviersonaten von Domenico Scarlatti. Über Jahrzehnte hinweg blieb der Name dieses

---

38 „Brighton – [...] Mademoiselle Clauss afforded us great pleasure by the light and delicate style in which she tendered Beethoven's sonata, op. 53, la Chasse by Heller, and the ‚Harmonious Blacksmith‘, though we detected a slip of memory in it“, Musical Times 1853, S. 270; Außerdem schreibt der „Caledonian Mercury“: „*The second performance of this interesting pianist took place in the George Street Hall, on Saturday afternoon, and attracted a crowded and fashionable audience. [...] Of the ‚Harmonious Blacksmith‘, we wrote some few weeks since in our notice of Mr Harris's first Recital. Our impression on Saturday was similar – in fact, the two readings were identical, with the slight exception that Madame Szarvady played the last variation a shade quicker, which might, to some tastes, be more effective, but is not so strictly classical*“, Caledonian Mercury [Edinburgh] 14. Juni 1858.

39 Siehe Bernd Baselt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis. Instrumentalmusik, Pasticcis und Fragmente* (= Händel-Handbuch 3), Leipzig 1986, S. 218–220.

40 Musical World 1854, S. 441.

41 Times [London] 26. Juni 1854.

42 Morning Chronicle [London] 26. Juni 1854.

43 Musical World 1854, S. 441.

44 Morning Chronicle [London] 26. Juni 1854.

Komponisten in den Konzertberichten präsent. Die „Musical Times“ erwähnt im Okt. 1853 „*a very difficult movement of Scarlatti*“, welchen „*Mademoiselle Clauss performed with immense brio*“<sup>45</sup>. Sehr wahrscheinlich ist die virtuose Sonate in A-Dur K 113 gemeint, deren Ausführung überschlagende Hände verlangt. Denn dieses Stück wurde in der Interpretation durch Clauss in England derart populär, dass sich der Londoner Musikverlag Ewer & Co.’s 1854 sogar zu einer Edition entschloss mit der bezeichnenden Titelfassung *Sonata for the Pianoforte as performed by Mlle. Claus, composed by Scarlatti*.<sup>46</sup> Es handelt sich um die Sonate, die noch drei Jahrzehnte später als jene galt, mit der die Clauss den Komponisten Scarlatti in England bekannt gemacht hatte.<sup>47</sup> Und mehr noch: Das kleine Stück wurde offenbar so sehr mit der Pianistin assoziiert, dass 1859 der Verlag Lonsdale in London eine – mit der vorhergehenden Ewer-Edition identische – Titelaufgabe publizierte, die der Sonate den ergänzenden Individualtitel *Wilhelmina* voranstellte.<sup>48</sup>

Es ist in der Tat bemerkenswert, dass die Musik der „*old school*“<sup>49</sup> die Aufmerksamkeit der Kritik auf sich zog, obwohl oder gerade weil in ihr eine historische Distanz wahrgenommen wurde, die dem ästhetischen Schönheitsideal der Zeit nicht eben entsprach: „*The Sonata in A, of Scarlatti, is a fine composition of the old school, and was faultlessly played. This, though not exactly what we should call beautiful, was in good contrast with the remainder of the programme*“<sup>50</sup>. So äußerte sich der „Caledonian Mercury“ anlässlich eines Konzertes von Wilhelmine Clauss in der George Street Hall in Edinburgh am 12. Juni 1858. Das Bewusstsein um die historische Distanz zur alten Musik wurde ebenso auf deutscher Seite empfunden, wie das eingangs erwähnte Zitat von Louis Köhler belegt.

### Die Edition der Sonate K 113 von Domenico Scarlatti

Die Ausgabe der Scarlatti-Sonate K 113 „*as performed by Mlle. Claus*“ durch den Verlag Ewer gibt uns indessen eine erste Gelegenheit, Einblick nicht nur in die Aufführungs-, sondern – wenn auch unter Vorbehalt – ebenso in die Editionspraxis von Wilhelmine Clauss zu nehmen. Einer Einschränkung unterliegt die Ausgabe insofern, als der editorische Anteil der Pianistin unbestimmt bleibt. Es war im 19. Jahrhundert nicht

45 Musical Times 1853, S. 270.

46 *Sonata for the pianoforte as performed by Mlle. Claus, composed by Scarlatti*, London; Exemplar in der British Library, Signatur: h.723.s.(13.).

47 Vgl. die eingangs zitierte Passage aus: Musical World 1886, S. 407.

48 *Wilhelmina. Sonata for the pianoforte as performed by Mlle. Claus, composed by Scarlatti*, London [1859]; Exemplar in der British Library, Signatur: h.725.i.(2.). Eine Rezension dieser Ausgabe erschien in Athenæum 1860 I, S. 416 unter der Rubrik „*New Publications – Pianoforte Music*“: „*Sonata for the Pianoforte, as performed by Mlle. Claus, composed by Scarlatti (same publisher [i. e. Lonsdale]), is a strong, well-knit movement, which the name of Scarlatti ought to have sufficed to recommend*“. In der Mitte des 20. Jahrhunderts fand die Sonate in dieser Fassung unter dem Titelzusatz *Wilhelmina* eine Neuauflage in der Reihe Old Italian Masters des Londoner Verlags Augener: *Wilhelmina, Sonata. As performed by Mad<sup>le</sup> Wilhelmina Clauss* (= Old Italian Masters), London [1951]. Datierung nach der Titelaufnahme im Katalog der Biblioteca comunale centrale di Milano.

49 Caledonian Mercury [Edinburgh] 14. Juni 1858.

50 Ebd.

ungewöhnlich, dass Musikverlage im Anschluss an erfolgreiche Konzerte Werke mit einem Hinweis auf den bekannten Interpreten verlegten. So erschien im Jahr der Konzerttournee von Clara Schumann in Dänemark bereits am 16. Juni 1842 eine Ausgabe derselben Sonate von Scarlatti im Kopenhagener Verlag Lose & Olsen mit dem Zusatz „*executée par Madame Clara Schumann*“<sup>51</sup>. Wenn im Folgenden die Ewer-Ausgabe „*as performed by Mlle. Claus*“ also quasi als eine Edition der Claus betrach- tet wird, so unter der zugegebenermaßen unbelegten Annahme, dass der Druck nicht gänzlich ohne Wissen der Pianistin und, falls nicht unter persönlicher Mitwirkung, so doch zumindest mit ihrer Sanktionierung veröffentlicht wurde.

Zum Vergleich mit der Ewer-Edition sei zunächst jene Standardausgabe der Zeit hin- zugezogen, die der Wiener Verleger Tobias Haslinger zwischen 1838 und 1840 zuerst in 25 Einzellieferungen unter der Redaktion von Carl Czerny publiziert hat<sup>52</sup> und die als erste den Anspruch erhob, sämtliche Scarlatti-Werke im Druck vorzulegen.<sup>53</sup> Es darf als sehr wahrscheinlich gelten, dass Claus diese Edition zumindest gekannt hat, denn in der Bibliothek ihres Lehrers Joseph Proksch ist sie nachweislich vorhanden gewesen.<sup>54</sup> Scarlatti gehörte zu jenen Komponisten, deren Werke der Klavierpädagoge – wie oben gesehen – sowohl im Unterricht wie in den Musikalischen Abendunterhal- tungen seiner Schüler pflegte. Umso bemerkenswerter ist es, dass die Londoner Edi- tion, die sich auf Claus’ Interpretation beruft, im Unterschied zur Wiener Ausgabe auf jegliche Hinzufügung von Vortragsanweisungen hinsichtlich Artikulation und Dyna- mik verzichtet. In Letzterer finden sich dagegen Artikulationsbögen, Staccato-, Sfor- zato- und Betonungszeichen, vom Fortissimo bis zum Piano reichende Dynamikvor- schriften, Crescendo- und Diminutionsanweisungen.<sup>55</sup> Anstelle von „*Prestissimo*“ (Czerny-Haslinger) schreibt Claus resp. Ewer „*Presto*“ vor. Allerdings stimmen beide Tempovorschriften nicht mit den von Ralph Kirkpatrick mitgeteilten Angaben in den handschriftlichen Primärquellen überein: „*So ist zum Beispiel Sonate K 113 in der Hs Venedig mit Allegro und in der Hs Parma mit Vivo bezeichnet*“<sup>56</sup>.

Indessen ist eine entscheidendere Differenz zwischen beiden Ausgaben festzustellen. Czerny fügte nämlich – gegenüber der von Kirkpatrick 1972 herausgegebenen Quellen-

---

51 Siehe Dan Fog, *Notendruck und Musikhandel im 19. Jahrhundert in Dänemark. Ein Beitrag zur Musikaliendatierung und zur Geschichte der Musikvermittlung*, Kopenhagen 1986, S. 272.

52 *Sämtliche Werke für das Piano-forte von Dominic Scarlatti*, Wien. Siehe die Anzeigen in: *Musi- kalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen* Sept. (1838), S. 120 (1. und 2. Lieferung) und Dez. (1840), S. 16 (25. Lieferung). Die Sonate K 113 befindet sich in der 7. Lieferung, S. 151–154. Die Ausgabe wurde, obwohl dies in ihr nicht ausdrücklich vermerkt ist, laut Hofmeister von Carl Czerny redigiert.

53 Indessen umfasst die Haslinger-Ausgabe weniger als zwei Drittel der heute bekannten 555 Sonaten. Siehe Howard Fergusons Rezension zu: Domenico Scarlatti, *Sonates*, 11 Bde., Bd. 7: *K 306–357*, hrsg. von Kenneth Gilbert, Paris 1975, in: *Music & Letters* 58 (1977), S. 367–369, hier S. 367.

54 Siehe Hans P. Kraus, *Musikbibliothek Joseph Proksch*, Prag [1934], S. 69.

55 Howard Ferguson spricht davon, dass Czernys Scarlatti-Ausgabe dennoch „*less over-edited*“ (Ferguson, *Domenico Scarlatti*, 1977, S. 367) sei als seine Redaktion des *Wohltemperierten Klaviers*.

56 Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 2 Bde., Bd. 1: *Leben und Werk*, München 1972, S. 315. Zur Quellen- und Überlieferungslage der Sonate siehe Gerstenberg, *Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis*, 1933, S. 25 sowie die einschlägigen Angaben in den Ausgaben von Kirkpatrick und Fadini (siehe die beiden folgenden Anmerkungen).

edition<sup>57</sup> und der von Emilia Fadini 1980 publizierten Edizione critica<sup>58</sup> – im ersten Teil der Sonate nach Takt 23 eine Wiederholung dieses Taktes ein, wohl um die metrische Geradtaktigkeit der Abschnitte in quasi paarweisen Taktverläufen wiederherzustellen, die von Scarlatti an dieser Stelle durchbrochen wurde: 8 (2+2+2+2) + 6 (2+2+2) + 12 [Scarlatti: 11] (2+2+2+2+2 [Scarlatti: 1] +2). Das Phänomen des Ausgleichs einer metrischen Unregelmäßigkeit in älterer Musik durch Herausgeber des 19. Jahrhunderts ist auch bei Joh. Seb. Bach bekannt. Im C-Dur-Präludium BWV 846 aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* ergänzten mehrere Editoren den sogenannten ‚Schwenckeschen Takt‘ nach Takt 22, obwohl dieser schon seit den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts als nicht authentisch erkannt wurde.<sup>59</sup> Auffallenderweise findet sich der von Czerny in seiner Scarlatti-Ausgabe ergänzte Takt bei Clauss nicht, ebenso wenig wie drei ebenfalls hinzugefügte Takte im zweiten Teil der Sonate (Haslinger T. 87–89). Hätte Clauss ausschließlich die Haslinger-Ausgabe gekannt und benutzt, hätte sie – vorausgesetzt, dass die Edition ihre Interpretation authentisch wiedergibt – die als solche bei Haslinger nicht gekennzeichneten Ergänzungen schwerlich eliminieren können. Sie muss demnach über eine andere Vorlage verfügt und als Grundlage ihrer Interpretation verwendet haben.

Doch auch bei Clauss gibt es gegenüber der von Kirkpatrick beziehungsweise von Fadini mitgeteilten, auf zeitgenössischen Quellen beruhenden Fassung Abweichungen. Hierzu zählen u. a. Klangauffüllungen durch Hinzufügung einer Unterterz (z. B. in den Passagen T. 79–84 und T. 116–118). Manche dieser Klangergänzungen sind sogar identisch mit der Haslinger-Ausgabe, wie – um nur ein Beispiel anzuführen – in den Takten 13 bis 15 der Oberstimme, in denen diese um eine Oberterz in Vierteln (a'' – h'' – cis'') angereichert wird, analog zur oktavversetzten Motivik in den unmittelbar vorangehenden Takten 11 bis 13.<sup>60</sup> Darüber hinaus vermeidet Clauss – ähnlich wie auch Czerny – die Vielzahl der Verzierungshinweise, wie sie sich bei Kirkpatrick und

---

57 Domenico Scarlatti, *Complete keyboard works in facsimile from the manuscript and printed sources*, hrsg. von Ralph Kirkpatrick, 18 Bde., Bd. 4: *Sonatas K. 98–123*, New York u. London 1972, NP. Der Faksimiledruck erfolgte nach der fünfzehnbändigen Handschrift der Sonaten in der *Sezione Nazionale der Biblioteca Palatina* in Parma.

58 Domenico Scarlatti, *Sonate per clavicembalo. Edizione critica*, hrsg. von Emilia Fadini, 8 Bde., Bd. 2, Mailand 1980, S. 84–87 (Nr. 72).

59 Siehe Annette Oppermann, *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutschen Editions-geschichte am Beispiel von Bachs Wohltemperiertem Clavier und Beethovens Klaviersonaten* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 10), Göttingen 2001, S. 28; siehe auch den dortigen Verweis auf NBA *WiCl-KB* (V/6,1), S. 75–77.

60 Weiterreichende Eingriffe in die musikalische Substanz erkannte Hans-Joachim Hinrichsen in der Auswahl-Edition von Scarlatti-Sonaten durch Hans von Bülow 1864 nach Vorlage der Haslinger-Ausgabe: „Bülow verändert gerade all jene Qualitäten, die Ralph Kirkpatrick als die personalstilistischen Eigenheiten von Scarlattis Kompositionsverfahren zusammengefasst hat: ‚Stimmenauslassungen und -einfügungen, Akkordauslassungen, wirkliche und angedeutete Orgelpunkte‘ sowie vermeintliche, aber plausibel erklär-bare Satzfehler. Dieser Befund wird direkt in die Bearbeitung umgesetzt: [...] Akkordausdünnung (aber gegebenenfalls auch Klangverstärkung) und Bereini-gung der Freistimmigkeit wie der angeblichen Tonsatzfehler bei Domenico Scarlatti“, Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), Stuttgart 1999, S. 165.

Fadini finden (siehe dort T. 30–32: Der Sekundabstieg in Ober- und Bassstimme ist in den Quelleneditionen durchgängig mit Trillern versehen).

Einschneidender ist jedoch, dass es auch in der Ewer-Ausgabe Hinzufügungen von Takten in Form von Motivwiederholungen gibt, die offensichtlich ebenso im Dienst einer metrischen Symmetrie stehen, allerdings an anderen Stellen als bei Czerny. So wird die nach Kirkpatrick und Fadini in den Takten 59–61 und 63–65 dreimal auftretende Motive bei Clauss jeweils um einen weiteren Takt ergänzt (Ewer T. 59–62 und 64–67) und ebenso die Passage T. 77–81 (Kirkpatrick/Fadini) mittels Motivwiederholung um einen Takt auf eine geradtaktige Folge gestreckt: T. 79–84 (Ewer-Clauss). Ob diese Abweichungen von Clauss selbst stammen oder auf ihre noch nicht identifizierte Vorlage<sup>61</sup> zurückzuführen sind, muss derzeit unbeantwortet bleiben. Festgestellt werden darf aber, dass Clauss im Unterschied zu Czerny zu einer weniger mit Vortragsanweisungen versehenen Version tendierte, deren Notenbild sich in durchaus stärkerem Maße den historischen Quellen annäherte. In der Formästhetik scheint sie jedoch zumindest stellenweise den klassischen Vorstellungen von metrischer Ausgewogenheit und musikalischer Symmetrie gefolgt zu sein.

---

61 Zeitlich vor der Ewer-Edition von 1854 erschienen im 19. Jahrhundert bereits mindestens drei Einzelausgaben dieser Sonate. 1835 wurde sie von Breitkopf & Härtel herausgegeben. Ohne Jahresangabe publiziert, wurde sie im Mai 1835 in Hofmeisters „Musikalisch-literarischem Monatsbericht neuer Musikalien“ (S. 40) angezeigt. Im Mai 1842 erfolgte ebd. (S. 75) die Anzeige der „Sonata p. Pffe (in A.)“ als zweites Heft der von den Verlagen Schlesinger in Berlin und Haslinger in Wien publizierten Reihe *Anthologie classique*, eine *Collection des Pièces de Concert [...] pour le Piano seul avec indications de nuances et de doigté (mit genauer Bezeichnung des Vortrages und Fingersatzes) par Liszt, Bülow, Kullak, Epstein, Sturm*. In demselben Jahr erschien in Kopenhagen die oben zitierte Ausgabe von Lose & Olsen mit dem Zusatz „executée par Madame Clara Schumann“. Diese drei Einzelausgaben, die untereinander – bis in den Fingersatz und die Tempoangabe hinein – die größten Übereinstimmungen aufweisen, sind jedoch nicht identisch mit denjenigen von Ewer. 30 Jahre nach Clauss nahm Clara Schumann 1884 die A-Dur-Sonate in ihre bei Breitkopf & Härtel in Leipzig (VN V. A. 432) herausgegebene Scarlatti-Ausgabe *20 ausgewählte Sonaten* auf (Nr. 10; zur zeitlichen Einordnung dieses undatierten Druckes siehe Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, 1999, S. 208). Bemerkenswert ist, dass nahezu alle im 19. Jahrhundert erschienenen Editionen (mit Ausnahme der zuvor genannten drei Einzelausgaben) mehr oder weniger voneinander abweichen, was allein schon eine Gegenüberstellung der Taktanzahlen beider Teile der Sonate zeigt (im Vergleich mit den auf den derzeit bekannten Primärquellen beruhenden Ausgaben von Kirkpatrick und Fadini): Kirkpatrick (Vivo) und Fadini (Allegro) – 1. Teil: 68 Takte, 2. Teil: 53 Takte; Breitkopf 1835 (Presto) – 1. Teil: 68 Takte, 2. Teil: 56 Takte; Haslinger (Czerny) 1839 (Prestissimo) – 1. Teil: 69 Takte, 2. Teil: 56 Takte; *Anthologie classique* 1842 (Presto) – 1. Teil: 68 Takte, 2. Teil: 56 Takte; Lose & Olsen (Clara Schumann) 1842 (Presto) – 1. Teil: 68 Takte, 2. Teil: 56 Takte; Ewer (Clauss) 1854 (Presto) – 1. Teil: 70 Takte, 2. Teil: 54 Takte; Breitkopf (Clara Schumann) 1884 (Allegro) – 1. Teil: 67 Takte, 2. Teil: 53 Takte. Der in der 1884er Ausgabe von Clara Schumann ‚fehlende‘ Takt im ersten Teil (T. 14 nach Kirkpatrick/Fadini) könnte tatsächlich auf eine der überlieferten Quellen zurückgehen. Derselbe Takt ‚fehlt‘ nämlich auch in den in Münster und Wien überlieferten Handschriften, vgl. den Kritischen Bericht von Fadini, S. 197. Claudia de Vries spricht in Bezug auf Clara Schumanns Edition nicht zuletzt aufgrund des Verzichts auf jegliche interpretatorische Hinzufügung sogar von „einer geradezu akademisch-historischen Haltung“, Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität* (= Schumann Forschungen 5), Mainz [u. a.] 1996, S. 282f. Ob und inwieweit Schumann an der früheren Kopenhagener Edition von 1842, die ihrerseits nahezu identisch ist mit der Breitkopf-Ausgabe von 1835, wirklich beteiligt war, muss dahingestellt bleiben.

## Die „Clavierstücke“ aus den „Concert-Programmen“

Rund zehn Jahre nach der englischen Ausgabe der Scarlatti-Sonate war Wilhelmine Clauss-Szarvady als Pianistin sowohl in Frankreich als auch in den deutschsprachigen Ländern derart etabliert und vom Publikum geschätzt, dass parallel beim Leipziger Verleger Bartholf Senff und beim Pariser Verlag Maho drei Hefte mit je drei besonders beliebten Werken aus den Konzertprogrammen der Musikerin erschienen sind. Das erste Heft wurde im März 1863 in Hofmeisters „Musikalisch-literarischem Monatsbericht“ angekündigt.<sup>62</sup> Es trug den Titel: *Drei Clavierstücke aus den Concert-Programmen von Frau Wilhelmine Szarvady geb. Clauss. Erstes Heft. I. Sonate von Dominique Scarlatti. Pr. 10 Ngr. II. Arie von Pergolesi Pr. 7 ½ Ngr. III. Les niais de Sologne von J. P. Rameau Pr. 20 Ngr.*

Dass die Werke älterer Komponisten nicht primär unter deren Namen, sondern zuerst unter dem der Interpretin gedruckt und angeboten wurden, zeigt das verlegerische Bewusstsein dafür, dass der Bekanntheitsgrad der Pianistin offenbar über demjenigen der alten Komponisten lag. Verkaufsträchtig waren die historischen Musikwerke wohl weniger per se, denn vielmehr als Repertoirestücke einer populären und geschätzten Künstlerin. Anders als bei der vorangegangenen Scarlatti-Ausgabe durch den Londoner Verlag Ewer, bei welcher dies allenfalls vermutet werden kann, darf im Falle der *Clavierstücke aus den Concert-Programmen* eine enge Zusammenarbeit zwischen Verlag und Interpretin als sicher angenommen werden; bestand doch ein geradezu freundschaftliches Verhältnis zwischen dem Ehepaar Szarvady und dem Verleger Bartholf Senff, für dessen Periodikum „Signale für die musikalische Welt“ Frederic Szarvady als Korrespondent und freier Mitarbeiter tätig war.<sup>63</sup> Die Authentizität dieser Ausgabe in Bezug auf Frau Szarvadys editorische Beteiligung dürfte daher in einem weitaus höheren Maße gewährleistet sein.

Mit einem ornamentalen Zierrahmen auf der Titelseite und jeder Notenseite ausgestattet, war die Ausgabe durchaus ansprechend gestaltet. Auf das erste Heft folgten schon bald zwei weitere Hefte, die gemeinsam im Jan. 1864 ihre Anzeige bei Hofmeister fanden.<sup>64</sup> Neben Senff und Maho trat auf dem Titelblatt nun auch eine Ver-

---

62 „Clavierstücke (3) aus den Concert-Programmen v. Frau Wilhelmine Szarvady, geb. Clauss. (Scarlatti, D., Sonate. 10 Ngr. Pergolese, Arie. 7½ Ngr. Rameau, J. Ph., Les niais de Sologne. 20 Ngr.) Leipzig, Senff 1 Rt.“, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* [Hofmeister] (März) 1863, S. 39. Eine weitere Anzeige erschien in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ 1863, Sp. 274: „Bei B. Senff in Leipzig sind drei Clavierstücke aus dem Repertoire der Frau Szarvady-Clauss erschienen: Eine Sonate in C-dur von Dom. Scarlatti, eine ‚Arie‘ von Pergolese und ‚Les Niais de Sologne‘ von Rameau“. In Paris erschienen die Hefte unter dem Titel: *Trois morceaux de piano tirés des programmes de concert de Mme. W. Szarvady, née Clauss*, siehe Katharine Ellis, „Female pianists and their male critics in nineteenth-century Paris“, in: *Journal of the American Musicological Society* 50 (1997), S. 353–385, hier S. 361. Bei bis in die Vortragsangaben hinein identischem musikalischen Satz verwendet die französische Ausgabe gegenüber der Leipziger Edition jedoch eigene Druckplatten mit anderem Umbruch. Auch verzichtete Maho auf die ornamentale Ausstattung der Bände.

63 Für die „Signale für die musikalische Welt“ zeichnete Frederic Szarvady eine Reihe von Artikeln mit dem Pseudonym „Suttner“, siehe Rudolf Vogler, *Die Musikzeitschrift „Signale für die musikalische Welt“ 1843–1900* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 81), Regensburg 1975, S. 138.

64 *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* [Hofmeister] (Jan.) 1864, S. 7.

lagsadresse in England hinzu, nämlich der Londoner Verlag Stationers' Hall. Eine Rezension aller drei Hefte aus dem „Bremer Sonntagsblatt“ zitierte am 5. Jan. 1864 Senffs Zeitschrift „Signale für die Musikalische Welt“:

„Ueber [...] die von Frau Szarvady herausgegebenen Clavierstücke schreibt Dr. Pletzer im Bremer Sonntagsblatt: ‚[...] Aus einer andern, in der ganzen musikalischen Welt mit Auszeichnung genannten Hand, bietet derselbe Verleger den Leuten, die tiefes künstlerisches Interesse mit praktischer Tüchtigkeit verbinden, eine hervorragende Gabe. Frau Wilhelmine Clauss-Szarvady, die anmuthige Vertreterin deutscher Musik in Paris, hat aus dem reichen Schatz ihrer als Muster guten Geschmacks bewunderten Concertprogramme drei Hefte von je drei Nummern zusammengestellt. Das erste ist längst von den Clavierspielern begrüßt, die zwei andern folgen soeben. Frau Szarvady hat in denselben einige Erzeugnisse der alten französischen und italienischen Musik, deren Perlen unsere in den Schätzen der Vergangenheit schwelgende Zeit an den Tag fördert, zu neuem Leben berufen‘“<sup>65</sup>.

Die Titelblätter der beiden Folgehefte gaben die enthaltenen Stücke wie folgt an: „Zweites Heft. I. Gaillarde von Chambonnières.[...] II. La de Croissy, Courante von François [sic] Couperin. [...] III. Gavotte von J. P. Rameau“ und: „Drittes Heft. I. Sonate von Domenico Scarlatti. [...] II. Sonate von Benedetto Marcello. [...] III. Romanze von Balbastre“.

Die insgesamt neun Werke der älteren Klaviermusik lassen sich indessen genau identifizieren. So enthält das erste Heft zunächst die Sonate in C-Dur K 95 von Domenico Scarlatti. Hinter der „Arie von Pergolese“ verbirgt sich die seinerzeit populäre Arie *Tre giorni son che Nina* aus dem Umfeld der neapolitanischen Barockoper aus der Zeit um 1740. Die zeitgenössische Zuschreibung an Giovanni Battista Pergolesi war allerdings eine rein hypothetische, wenn auch stark verbreitete, ohne hinreichenden Quellenbeleg. Das nach wie vor ungeklärte Rätsel der ursprünglichen Verfasserschaft hat seit dem späten 19. Jahrhundert die Literatur zu manchen Spekulationen veranlasst.<sup>66</sup> Die französische bei Maho in Paris verlegte Ausgabe des ersten Heftes fügte nach dem Titel „*Air de Pergolese*“ den Zusatz an: „*Transcrit par M<sup>me</sup> W. Szarvady*“. Die Pianistin spielte demnach eine eigene Klaviertranskription.

*Les niais de Sologne* – das dritte Stück des ersten Heftes – stammt aus Jean-Philippe Rameaus *Pieces de clavessin avec une methode pour la mecanique des doigt* von 1724 (RISM A/I: R 183). Diese Komposition für Cembalo von Rameau zählte, wie Katharine Ellis bemerkt, von Anfang an zu den Favoriten derjenigen Pianisten, die in den

---

65 Signale für die musikalische Welt 1864, S. 40.

66 Siehe u. a. Frank Walker, „*Tre giorni son che Nina*‘. *An old controversy reopened*“, in: *Musical Times* 90 (1949), S. 432–435. Einen zusammenfassenden Überblick über die Diskussion um die Autorschaft bietet der Wikipedia-Artikel „*Tre giorni son che Nina*“, [http://de.wikipedia.org/wiki/Tre\\_giorni\\_son\\_che\\_Nina](http://de.wikipedia.org/wiki/Tre_giorni_son_che_Nina), Zugriff am 5. Febr. 2014.

60er Jahren des 19. Jahrhunderts die französische Clavecin-Musik in ihr Repertoire aufnahmen.<sup>67</sup>

Das zweite Heft enthält ausschließlich Werke französischer Clavecinisten. Zu Beginn steht die Gaillarde in a-Moll von Jacques Champion de Chambonnières aus dem 1670 in Paris gedruckten zweiten Buch der *Pièces de clavecin* (RISM A/I: C 1786). Das zweite Stück – in Szarvadys Ausgabe *La de croissy, courante von François Couperin* betitelt – wurde indessen dem falschen Komponisten zugeschrieben. Verfasser dieser Courante ist nicht François Couperin (1668–1733), sondern der ein gutes halbes Jahrhundert jüngere Armand-Louis Couperin (1727–1789), der ein Sohn von Nicolas Couperin (1680–1748) und Organist an verschiedenen Pariser Kirchen war. Die Komposition wurde erstmals in seinen *Pièces de clavecin* (RISM A/I: C 4269) gedruckt. Schließlich nahm Szarvady ein weiteres Stück von Rameau ins zweite Heft auf: die Gavotte in a-Moll mit 6 Double (Variationen) aus den *Nouvelles suites de pièces de clavecin* aus dem Jahr 1726/27 (RISM A/I R 188).

Den Beginn des dritten Heftes macht erneut eine Sonate des von Szarvady besonders geschätzten Scarlatti, nämlich diejenige in G-Dur K 432. Es folgt die Sonata d-Moll C 720 von Benedetto Marcello. Den Schluss bildet die Romance in C-Dur von Claude-Bénigne Balbastre.

Zehn Jahre nach ihrem erstmaligen Erscheinen wurden das zweite und dritte Heft im Dez. 1874 abermals bei Hofmeister angezeigt.<sup>68</sup> Es dürfte sich hierbei um Titelaufgaben mit aktualisierter Preisangabe handeln. Die Ausgaben bei Maho übernahm der Pariser Verlag Hamelle, als dieser 1877 die Maho-Produktion aufkaufte und erweiterte.<sup>69</sup> Mit der Verlagsangabe von Hamelle sind alle drei Hefte im „Universal-Handbuch der Musikliteratur“ von Franz Pazdirek aufgeführt.<sup>70</sup> Bis in die 70er Jahre des 19. Jahrhunderts waren die Ausgaben demnach sowohl in Deutschland als auch in Frankreich verfügbar.

Die Vorlagequellen, welche den drei Heften, denen keine Vorworte beigegeben sind, zugrunde lagen, werden leider nicht genannt. Im Vergleich mit den Erstdrucken der Werke etwa von Scarlatti, Rameau oder Armand-Louis Couperin zeigen die Editionen Szarvadys zwar gelegentliche Hinzufügungen von Tempoangaben, Dynamik- und Artikulationsanweisungen wie Bogensetzung, Staccatopunkte, Crescendo- und Decrescendovermerke. Doch sind derartige Ergänzungen vergleichsweise sparsam angebracht und beeinträchtigen kaum die Lesbarkeit des musikalischen Satzes, der eng an den historischen Originalen orientiert zu sein scheint. Weitergehende Beifügungen wie Fingersätze oder Pedalbezeichnungen, die sich beispielsweise in Hans von Bülow's Scar-

---

67 „Rameau's ‚Le rappel des oiseaux‘, ‚Les tendres plaintes‘, and ‚Les niais de Sologne‘ [...] topped the billing“, Ellis, *Interpreting the Musical Past*, 2008, S. 56.

68 Siehe Musikalisch-literarischer Monatsbericht [Hofmeister] (Dez.) 1874, S. 264f.

69 Siehe den Wikipedia-Artikel „Éditions Alphonse Leduc“, [http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89ditions\\_Alphonse\\_Leduc](http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89ditions_Alphonse_Leduc), Zugriff am 5. Febr. 2014.

70 Siehe Franz Pazdirek, *Universal-Handbuch der Musikliteratur*, 12 Bde., Bd. 11, Wien 1904–1910, Repr. Hilversum 1967, S. 531.

latti-Ausgabe von 1864<sup>71</sup> finden, verwendet Szarvady nur wenige Male<sup>72</sup>, auf Ergänzungen von Harmonietönen oder Eingriffe in den Notentext, die sich noch in ihrer Ausgabe der Scarlatti-Sonate K 113 fanden, verzichtet sie anscheinend vollständig. Sicher legte sie nicht so strenge Editions-kriterien an wie Jacques und Louise Farrenc bei der Herausgabe des 23-bändigen *Trésor des Pianistes* (1861–1872), die bei ihren nach den „*éditions originales*“ vorgenommenen Transkriptionen dem modernen Urtextbegriff – wie Thomas Synofzik plausibel aufzeigte<sup>73</sup> – sehr nahe kamen. Doch Szarvadys Ausgaben sind weit von einer Überredierung im romantischen Stil des 19. Jahrhunderts entfernt. Bei einer Bewertung der Ausgaben ist überdies in Rechnung zu stellen, dass – im Unterschied zum *Trésor des Pianistes* – ihre Zielsetzung primär auch gar nicht darin bestand, eine Auswahl wertvoller alter ‚Claviermusik‘ in möglichst originalgetreuen Ausgaben vorzulegen. Vorrangige Absicht war vielmehr – wie bereits der Titel der Hefte verrät – einige Erfolgsstücke der Alten Musik aus dem Konzertrepertoire der Pianistin einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Unter diesem Gesichtspunkt sind Szarvadys spieltechnische Beifügungen sogar von hohem Interesse, geben sie doch, wenn vielleicht auch nur annähernd, etwas vom Interpretationsstil der Künstlerin preis, von ihrer Art des Umgangs mit Artikulation und Dynamik. Für eine Beschäftigung mit der Interpretin Szarvady haben die Editionen daher den Rang von primärem Quellenmaterial, wenn auch unter dem von Michael Heinemann grundsätzlich gegenüber ‚Interpretationsausgaben‘ des 19. Jahrhunderts geäußerten Vorbehalt, „*dass es eines kulturellen Kontextes und nicht nur einer schriftlichen Aufzeichnung bedarf, um eine bestimmte Interpretationsweise in der Überlieferung zu sichern*“<sup>74</sup>.

Für die Rezeption der Ausgaben ist es jedoch bemerkenswert, dass sie knapp zehn beziehungsweise zwanzig Jahre nach ihrem Erscheinen sowohl in Deutschland wie in England in zeitgenössische Listen empfohlener Musikalien älterer Klaviermusik Aufnahme fanden. So zitierte sie der Klavierpädagoge Carl Heinrich Döring in seinem Artikel „*Ueber neue Ausgaben älterer Claviermusik*“<sup>75</sup> ebenso wie Friedrich Niecks in einem Aufsatz über „*Historical Concerts*“<sup>76</sup>. Auch von anderen Konzertpianisten wurden Stücke in der Bearbeitung Szarvadys übernommen. Einer Konzertkritik zufolge

71 Domenico Scarlatti, *Achtzehn ausgewählte Klavierstücke*, hrsg. von Hans von Bülow, Leipzig 1864.

72 Anweisungen zum Gebrauch des Pedals werden in der Arie *Tre giorni son che Nina* (Heft 1) gegeben. Fingersätze finden sich an wenigen Stellen im 2. und 3. Heft (Scarlatti, Marcello, Rameau).

73 Siehe Thomas Synofzik, „*Louise Farrenc als Editorin ‚klassischer‘ Claviermusik*“, in: *Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich*, hrsg. von Rebecca Grotjahn u. Christin Heitmann (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 2), Oldenburg 2006, S. 253–276, hier S. 270f.

74 Michael Heinemann, *Kleine Geschichte der Musik*, Stuttgart 2004, Repr. 2009, S 45.

75 Carl Heinrich Döring, „*Ueber neue Ausgaben älterer Claviermusik. Mit besonderer Rücksicht auf eine neue Edition Padre Martini’scher Clavier-sonaten*“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 27 (1871), S. 258f.: „*An dieser Stelle dürfte es darum gewiß gerechtfertigt erscheinen, wenn ich die wichtigsten jener erfolgten Publicationen zusammenstelle, um dadurch zu deren weiterer Verbreitung wie größerer Nutzbarmachung im Interesse der edlen Sache nach Kräften beizutragen. So erschienen: [...] 17.) Clavierstücke aus den Concert-Programmen von Frau Wilh. Szarvady, geb. Clauß. Enthält Tonstücke von Scarlatti, Pergolese, Rameau, Chambonnières, Couperin, Rameau [!], Marcello, Balbache [sic]. – Leipzig, Senff*“.

76 Siehe Friedrich Niecks, „*Historical Concerts*“, in: *Monthly Musical Record* 12 (1882), S. 244.

ge trug die Pianistin Jeanne Douste (1870–1968) die Pergolesi zugeschriebene Arie ausdrücklich in der Fassung der Szarvady vor.<sup>77</sup>

Dass die edierten Stücke tatsächlich von Wilhelmine Szarvady in ihren Konzerten vor allem in den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts gespielt wurden, davon berichten mehrere zeitgenössische Konzertkritiken. So heißt es beispielsweise in einer Besprechung über das am 15. Nov. 1860 im Saal des Leipziger Gewandhauses gegebene siebte Abonnementkonzert in der „Neuen Zeitschrift für Musik“: „*Frau Szarvady-Clauss spielte [...] sodann drei Werke früherer Meister: Sonate in C von D. von Scarlatti, Arie von Pergolese, Les Niais de Sologne von Rameau – alle recht zierlich*“<sup>78</sup>.

Enthusiastischere Worte fand der Korrespondent der „Signale für die musikalische Welt“:

„Als zweite Nummer hatte Frau Szarvady an diesem Abend mehrere kleine Stücke von Scarlatti, Pergolese und Rameau gewählt. Nur wenige Künstler dürfen es wagen mit solchen für den engeren Kreis geschaffenen Tondichtungen vor ein großes Publikum hinzutreten. Frau Szarvady erntete so stürmischen Beifall, daß sie noch einen neuen Beitrag zugeben mußte. Der kleine Sonatensatz von Scarlatti mit seiner duftigen naïv-neckischen Weise gab der Künstlerin Gelegenheit zu zeigen, daß sie auch den leichten tändelnden Ton treffe, wie die Arie von Pergolese mit einem selten auf dem Piano erreichten Ausdrucke gesungen war. Rameau’s Composition sprach allgemein an, man bewunderte das pikante, sprudelnde, naïv-humoristische der kleinen Tondichtung, die von Frau Szarvady mit geistvoller Klarheit gespielt wurde“<sup>79</sup>.

In Hinblick auf die Aufführungspraxis der Pianistin von Stücken der älteren Epoche interessiert vor allem eine Besprechung desjenigen Kammerkonzertes, welches Wilhelmine Szarvady am 26. Febr. 1863 in der Pariser Salle Pleyel gegeben hat, aus den „Signalen für die musikalische Welt“. Auf dem Programm stand – neben den Sonaten in C-Dur und G-Dur von Scarlatti (vermutlich K 95 und K 432 aus dem ersten und dritten Heft) – die Gavotte in a-Moll mit sechs Variationen von Rameau aus dem zweiten Heft ihrer Konzertstücke. Besonders beeindruckt zeigte sich der Musiker und Musikkritiker Berthold Damcke von der Ausführung der Verzierungen durch die Interpretin, worin er einen Beweis für deren historische Studien zu erkennen glaubte:

„Auf das den Eingang bildende Trio [gemeint ist das Trio für Klavier, Violine und Viola in c-Moll op. 66 von Felix Mendelssohn Bartholdy] folgten drei retrospektive Stücke: zwei Sonaten von Scarlatti (G und Cdur) und eine Gavotte mit Variationen von Rameau. Das Stück des alten französischen Meisters erinnert zwar im Allgemeinen an die großen Dmoll-Variationen von Händel, ist jedoch

---

77 Siehe *Musical World* 1890, S. 556: „*Miss Jeanne Douste had numerous audiences when, on Wednesday last, she gave a pianoforte recital at Princes’ Hall. [...] In smaller works by Grieg, Tschaiakowsky, Chopin and Pergolese-Szarvady [!] similar characteristics were observable, added to neat execution and tender expression*“.

78 *Neue Zeitschrift für Musik* 1860 II, S.189.

79 *Signale für die musikalische Welt* 1860, S. 587.

keineswegs ohne eine interessante Eigenthümlichkeit, die sich in dem Zuschnitte des Themas und noch mehr in den vielen und vielgestalteten Vortragsverzierungen, mit denen es wahrhaft überschüttet ist, darstellt. Diese Triller und Trillerchen, Vorschläge, lange und kurze, einfache und doppelte, von oben und von unten, u.s.w., geben ein Bild des französischen Clavierspieldes, so wie im Allgemeinen der Geschmacksrichtung dieser Nation zu Anfang des vorigen Jahrhunderts. Man sieht die thurmhohe Frisur, die Schönpflästerchen, die *talons rouges*: eine Schöne vom Hofe Ludwig des Fünfzehnten. Frau Szarvady gab alle diese so unendlich complicirten Vortragsmanieren mit einer Genauigkeit wieder, welche nur durch die sorgfältigsten historischen Forschungen erlangt werden konnte, mithin eine doppelte Anerkennung verdient. Das Stück zeigt übrigens in seiner sich immer steigenden Energie, daß schon die alten Clavierspieler auf ihren beschränkten Instrumentchen [!] es zu einer höchst beträchtlichen Fertigkeit gebracht hatten. Frau Szarvady errang mit diesen Variationen, welche allerdings auf dem herrlichen Pleyel'schen Flügel [!] eine Pracht und einen Schwung erhielten, wie sie Rameau wohl nicht hat ahnen können, einen Triumph, dessen nächste Folge sein wird, daß das in Vergessenheit gerathene Stück wieder eine neue Verbreitung finden wird<sup>80</sup>.

Hinsichtlich der Verbreitung der Gavotte von Rameau ist bemerkenswert, dass das Stück bereits 1861, also wenige Jahre vor Szarvadys eigener Ausgabe, in der zuerst vom Verlag Schlesinger in Berlin verlegten Klaviermusik-Reihe *Anthologie classique* herausgegeben wurde.<sup>81</sup> Diese von dem Liszt-Schüler Franz Kroll „zum Vortrage eingerichtet[e] und mit Fingersatz versehen[e]“ instruktive Ausgabe vermerkt in ihrem kurzen, die Verzierungen erläuternden Vorwort bezeichnenderweise: „Von Frau Szarvady-Clauss in Concerten vorgetragen“. Der Name der Künstlerin dient hier allerdings ausschließlich zu Werbezwecken, denn die Edition Krolls unterscheidet sich hinsichtlich der Hinzufügung von Artikulationsanweisungen merklich von derjenigen der Szarvady, die entschieden sparsamer mit derartigen Zusätzen umgegangen ist. Im Unterschied etwa zur Scarlatti-Ausgabe bei Ewer heißt es eben nicht „as performed by“, sondern nur „Von [aber nicht „wie“] [...] vorgetragen“. Vergleichbares gilt auch für eine Einzelausgabe der Arie *Tre giorni son che Nina* im Rahmen der *Anthologie clas-*

---

80 Signale für die musikalische Welt 1863, S. 202. Siehe auch Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris*, 1986, S. 234. Zu der Beteiligung Szarvadys auch an anderen Kammerkonzertveranstaltungen in Paris siehe dort S. 232–234. Über eine Darbietung derselben Gavotte von Rameau in der Salle Pleyel berichtete die „Revue et Gazette musicale de Paris“ im Apr. 1877. Auch Sonaten von Scarlatti (dieses Mal solche in C- und A-Dur, vermutlich die von Szarvady edierten Sonaten K 95 und K 113) standen – neben der *Chromatischen Fantasie und Fuge* BWV 903 – auf dem Programm: „un choix excellent de petites pièces de Rameau (gavotte et variations en la mineur), Scarlatti (sonates en ut et en la)“ („eine exzellente Auswahl kleiner Stücke von Rameau [Gavotte und Variationen in a-Moll], Scarlatti [Sonaten in C und A]“), *Revue et Gazette musicale de Paris* 1877, S. 117.

81 Jean-Philippe Rameau, *Gavotte mit 6 Variationen* (= *Anthologie classique* 22), zum Vortrage eingerichtet und mit Fingersatz versehen von F. Kroll, Berlin: Schlesinger [1861]. Das Erscheinungsjahr 1861 erschließt sich aus der Anzeige in: *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* [Hofmeister] Mai (1861), S. 84.

sique. Die 1870 (inzwischen von André in Offenbach) verlegte Ausgabe<sup>82</sup> enthält auf dem Reihen-Titelblatt den Zusatz „*Gespielt v. Frau W. Szarvady, geb. Klauss*“. Bis in die 70er Jahre des 19. Jahrhunderts hinein war der Name der Szarvady ein zugkräftiges Werbemittel.

Um noch einmal auf den zitierten Bericht über die Aufführung der Gavotte zurückzukommen, so ist dieser aufschlussreich auch für die Frage nach dem Instrument, auf dem Wilhelmine Szarvady konzertierte. Sie ging in der Annäherung an die ‚Claviermusik‘ des 17. und 18. Jahrhunderts nicht so weit, auch auf ein historisches Instrument zurückzugreifen. Derartige Versuche wurden in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts in England beispielsweise von Alfred James Hipkins und Ernst Pauer in ihren „*historical recitals*“ unternommen, bei denen alte Tasteninstrumente zum Einsatz kamen.<sup>83</sup> Dass Damcke im oben wiedergegebenen Zitat von „*beschränkten Instrumentchen*“ spricht, zeigt, wie wenig verbreitet noch die Kenntnis von den historischen Instrumenten war, etwa der zum Teil klanggewaltigen Virginal oder Cembali. Damckes Klangvorstellung orientierte sich wohl eher an einem häuslichen Spinettino. Und auch Szarvady bevorzugte einen modernen Konzertflügel ihrer Zeit, ein Instrument, das heute seinerseits gleichwohl als ‚historisch‘ gelten würde. Aus mehreren Berichten erfahren wir, dass der von Damcke erwähnte „*herrliche Pleyel'sche Flügel*“ über lange Jahre tatsächlich zu den Instrumenten ihrer ersten Wahl zählte. Die „*Neue Berliner Musikzeitung*“ fand es schon im März 1855 einer Erwähnung wert, dass der „*bekannte Pariser Fortepiano-Fabrikant Pleyel [...] der Pianistin Fräul. Clauss eigens ein Klavier für ihre Concerte [schickt], nachdem sie bereits in vier überfüllten Concerten auf meisterlich gearbeitetem, in jeder Beziehung entsprechendem Bösendorfer Flügel gespielt hat*“<sup>84</sup>. In Wien, wo besagte Konzerte stattfanden und wo auch der Klavierfabrikant Bösendorfer beheimatet war, stand man dem Klaviertransport allerdings skeptisch gegenüber. Denn in der Folgeausgabe zitierte die „*Neue Berliner Musikzeitung*“ folgenden Kommentar, der den Wiener „*Blättern für Musik, Theater und Kunst*“ entnommen war:

„Im fünften Concerte des Frl. Clauss spielte dieselbe die Beethoven'sche ‚Kreuzer-Sonate‘, wozu Hellmesberger in wundervoller Weise den Violinpart executirte. Daß Frl. Clauss in diesem Concerte einen Pleyel'schen Flügel spielte, ist weder für sie noch für Pleyel tactvoll gewesen. Pleyel's Instrumente kosten 4000 Fr., während die besten Bösendorfer Flügel nur 2000 Fr. kosten und in keiner Beziehung von dem Pariser Fabrikate übertroffen werden. Abgesehen von der grossen Preisdifferenz sind Bösendorfer's, Streicher's und Seuffert's Flügel im Tone, in der Spielart und in der Ausarbeitung eben so schön, wie die Pleyel'schen. Die Concurrrenz erstickt sich daher von selbst“<sup>85</sup>.

---

82 Giovanni Battista Pergolesi, *Nina. Célèbre Siciliana* (= Anthologie classique 17), Offenbach: André [1870]. Erscheinungsjahr nach Musikalisch-literarischer Monatsbericht [Hofmeister] (Juli) 1870, S. 103.

83 Siehe Eric Halfpenny, Art. „*Hipkins, Alfred James*“, in: *MGG*<sup>I</sup>, Bd. 6, Kassel u. Basel 1957, Sp. 461. Siehe außerdem Synofzik, *Louise Farrenc*, 2006, S. 262.

84 *Neue Berliner Musikzeitung* 1855, S. 78.

85 Ebd., S. 87.

Noch rund dreißig Jahre später bestätigte 1882 Marie Lipsius in ihrem Porträt der Künstlerin deren Vorliebe für die Flügel Pleyels.<sup>86</sup> Trotz des Festhaltens am Konzertflügel ihrer Zeit, auf dem sie nicht nur die romantischen Komponisten wie Chopin, Schumann und Mendelssohn interpretierte, sondern eben auch die alten Meister, erkannte Walter Niemann bereits in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine Linie der Wiederbelebung alter Klaviermusik, die von der Szarvady bis hin zu Wanda Landowska führt: „*Von der durch Berlioz [...] in Paris eingeführten und seitdem dort ansässigen Pragerin Wilhelmine Clauss-Szarvady [...] zieht sich eine einzige große Linie in der Forschung, Bearbeitung und dem Vortrag alter Klaviermusik bis zu Wanda Landowska, der später ausführlich gewürdigten unvergleichlichen polnisch-französischen Meisterin auf dem rekonstruierten Cembalo*“<sup>87</sup>. Zur Erforschung historischer Klaviermusik trägt insbesondere Szarvadays erstmalige Edition eines damals Carl Philipp Emanuel Bach zugeschriebenen Klavierkonzerts bei.

### Die Transkription des Carl Philipp Emanuel Bach zugeschriebenen Klavierkonzerts

Noch im Jahr 1864, in dem die letzten beiden Hefte mit Stücken aus den Konzertprogrammen erschienen sind, legte Wilhelmine Clauss-Szarvady eine weitere Edition vor, wiederum bei Bartholf Senff in Leipzig in Verbindung mit Maho in Paris und Stationers' Hall in London: ihre eigene Klaviertranskription eines Konzertes für Klavier und Streicher aus dem Umfeld der Söhne Joh. Seb. Bachs. Das Titelblatt benennt das Werk wie folgt: *Concert (Fmoll) für „Clavier mit obligater Begleitung von zwei Violinen, Viola und Violoncell, componirt von K. PHIL. EM. BACH. Nach einem bisher ungedruckten Manuscript für Clavier allein bearbeitet und herausgegeben von Wilhelmine Szarvady geb. Clauss [...] Preis 25 Ngr.“*

Eine erste Verlagsanzeige publizierte Bartholf Senff am 7. Okt. 1864 in seiner hauseigenen und der Szarvady stets wohlwollenden Zeitschrift „Signale für die musikalische Welt“.<sup>88</sup> Und auch die „Allgemeine musikalische Zeitung“ und Hofmeisters „Monatsbericht“ machten noch in demselben Jahr auf die Neuerscheinung aufmerksam.<sup>89</sup> Das

86 „*Sie wirkt nicht imponierend und elektrisierend, sie nimmt nur gefangen durch ihre schlichte Poesie, wenn sie auf den silbertönigen Flügeln Pleyel's [...] die Werke spielt, die ihrer Individualität entsprechen*“, La Mara [d. i. Marie Lipsius], *Die Frauen im Tonleben der Gegenwart* (= Musikalische Studienköpfe 5), Leipzig [1882], S. 95.

87 Walter Niemann, *Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit*, 9. bis 14., völlig umgearb. Aufl., Berlin 1921, S. 66.

88 „*Novitäten der letzten Woche. Concert in Fmoll für Clavier mit obligater Begleitung von zwei Violinen, Viola und Violoncell von K. Phil. Em. Bach. Nach einem bisher ungedruckten Manuscript für Clavier allein bearbeitet und herausgegeben von Wilhelmine Szarvady geb. Clauß*“, *Signale für die musikalische Welt* 1864, S. 717. Zugleich schaltete Senff in demselben Heft eine ganzseitige Anzeige: „*In meinem Verlag ist soeben mit Eigenthumsrecht erschienen: Concert [folgt Titel der Ausgabe wie oben] Pr. 25 Ngr. Leipzig, Oct. 1864. Bartholf Senff*“, ebd., S. 728.

89 „*Ein von Frau Szarvady aufgefundenes Clavierconcert von Ph. Em. Bach ist soeben bei B. Senff in Leipzig erschienen*“, *Allgemeine musikalische Zeitung* 1864, Sp. 734; „*Bach, K.Ph.E., Concert (Fm.), bearb. u. hrsg. v. Wilhelmine Szarvady. Leipzig, Senff 25 Ngr.*“, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht [Hofmeister]* (Dez.) 1864, S. 244.

Folgeheft der „Signale für die musikalische Welt“ verband am 14. Okt. den Erscheinungsvermerk mit dem Versuch einer ersten stilistischen Zuordnung des edierten Konzerts:

„Das von Frau Szarvady aufgefundene und herausgegebene Clavier-Concert von Phil. Em. Bach ist jetzt erschienen und wir machen alle Musikfreunde und Kenner auf diese Perle der älteren Claviermusik aufmerksam. In diesem Concert findet ein treffender Ausspruch des rühmlich bekannten Kritikers Hanslik recht eigentlich seine volle Bestätigung: ‚Jedes neue Werk Emanuel Bach’s, schreibt Ed. Hanslik, spricht mit neuer Beredtsamkeit dessen culturhistorische Stellung aus: sein Styl war der Eisstoß in der Geschichte der neueren Musik. Von den majestätischen, aber starren Gebilden Sebastian Bach’s führt er leicht und rasch zu dem Frühling Haydn’s. Merkwürdig ist trotzdem der eigenthümliche Zug in Emanuel Bach’s Musik, der gleichsam in weitem Bogen über Haydn und Mozart hinaus auf Beethoven deutet‘“<sup>90</sup>.

Die Autorschaft des von Wilhelmine Szarvady erstmals in einer Klaviertranskription edierten Konzerts war in der Forschung lange Zeit umstritten. Es wurde sowohl Carl Philipp Emanuel Bach<sup>91</sup> zugeschrieben als auch seinen Brüdern Wilhelm Friedemann<sup>92</sup> und Johann Christian<sup>93</sup>. Grund dieser Unsicherheit war die Uneindeutigkeit der Verfasserangaben in den zeitgenössischen Manuskripten. Eine Besprechung der einschlägigen Quellen und der Verfasserschaft des Werkes findet sich bei Rachel W. Wade.<sup>94</sup> Die neuere Forschung nimmt mit sehr großer Wahrscheinlichkeit Johann Christian Bach als Komponisten an.<sup>95</sup> Das Konzert fand Aufnahme in die neueren Werkverzeichnisse sowohl Carl Philipp Emanuel<sup>96</sup> wie Johann Christian Bachs<sup>97</sup>.

---

90 Signale für die musikalische Welt 1864, S. 748. Das Zitat von Eduard Hanslick stammt aus dessen Buch *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 2 Bde., Bd. 2, Wien 1870, S. 297. Er bezieht sich dort auf eine nicht näher bezeichnete „Sonate für Geige und Clavier von Phil. Emanuel Bach“.

91 Bereits 1763 bot Breitkopf & Härtel eine Verkaufsabschrift unter dem Namen „C.P.E. Bach“ an, siehe Barry S. Brook (Hrsg.), *The Breitkopf Thematic Catalogue. The six parts and sixteen Supplements 1762–1787*, New York 1966, siehe *Parte IVta* 1763, S. 18.

92 So bei Hans Uldall, *Das Klavierkonzert der Berliner Schule mit kurzem Überblick über seine allgemeine Entstehungsgeschichte und spätere Entwicklung*, Leipzig 1928, S. 66. Eine Edition unter der Verfasserschaft Wilhelm Friedemann Bachs (nach der Handschrift D B Mus. ms. 680) erschien 1958: Wilhelm Friedemann Bach, *Konzert f-moll für Cembalo (Klavier) und Streichorchester* [...], hrsg., bearb. und mit Kadenzen versehen von Werner Smigelski, Erstveröffentlichung, Hamburg: Sikorski 1959.

93 Hans Engel, „Notiz zum Klavierkonzert in f von J. Chr. Bach“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13 (1930/31), S. 154–157.

94 Rachel W. Wade, *The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach. Sources and Style*, Ann Arbor/MI 1981, S. 35–42.

95 Jane R. Stevens, „Concerto No. 6 in f minor: by Johann Christian Bach?“, in: *Research Chronicle* (The Royal Musical Association) 21 (1988), S. 53–55. Eine CD-Einspielung der Orchesterfassung unter der Verfasserschaft Johann Christian Bachs: Johann Christian Bach, *Three ‚Berlin‘ concertos for harpsichord and strings*, Jacques Ogg (Cembalo), Les Éléments Amsterdam (Leitung: Alda Stuurop). Ersteinspielung nach den Autographen, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Diepholz 1995.

96 E. Eugene Helm, *Thematic catalogue of the works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven/CT [u. a.] 1989, S. 105 (dort unter „Doubtful“, Nr. 484.2.).

Im Zusammenhang dieses Beitrags ist indessen weniger die ursprüngliche Autorschaft des Konzerts von primärem Interesse, als vielmehr die Quelle, welche Wilhelmine Szarvady als Vorlage ihrer Edition verwendete. Die Titelseite der Ausgabe, der wiederum kein Vorwort beigegeben ist, spricht lediglich von einem „*bisher ungedruckten Manuscript*“. Hans Engel nahm 1930 an, dass die in der heutigen Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz aufbewahrte Handschrift Mus. ms. Bach St. 483 als Vorlage diene, die auf der Notenvorderseite den Titel trägt: „*F moll Concerto per il Cembalo Obligato col Due Violini[,] Viola e Basso. Del Sigr. C. F. E. Bach*“ mit dem Vermerk von anderer Hand: „(von Joh. Cretien bearb. in Berlin unter E. Aufsicht)“<sup>98</sup>. Engel kommentierte mit Bezug auf Szarvadys Klaviertranskription: „*Da die Handschriften nur in ganz kleinen Abweichungen Verschiedenheiten zeigen, der Einzug der Streicher in den Klaviersatz noch manche Veränderungen ergibt, ist es schwer, ganz eindeutig zu sagen, welche Quelle vorlag. Vermutlich aber c)*“<sup>99</sup>, sprich die oben zitierte.

Übersehen wurde bislang jedoch anscheinend, dass sich in den „Signalen für die musikalische Welt“ ein konkreterer Hinweis auf die Vorlagequelle findet. In der Ausgabe vom 16. Dez. 1864 rezensierte nämlich der Musikpublizist Eduard Schelle Szarvadys Edition und kam dabei auch auf die Quellenvorlage zu sprechen:

„Die Geschichte des der Herausgeberin vorliegenden Manuscriptes bietet die sichersten Garantien für die Authenticität der Ausgabe. Vor mehreren Jahren starb in England ein alter bekannter Sammler von Musikwerken. Aus seinem Nachlaß erstand Frau Szarvady einen starken Quartband von oblonger Form, welcher unter verschiedenen Compositionen aus dem 18. Jahrhundert sechs Symphonien und sieben Clavierconcerte von unserm Meister enthielt. Dieselben sind unnummerirt, aber in unmittelbarer Reihen- und Seitenfolge geschrieben, ein Beweis, daß die Copie zum Behufe einer Sammlung angefertigt wurde. Der Charakter der Notenschrift läßt eine bekannte Copistenhand des 18. Jahrhunderts erkennen und führt somit dies Document vielleicht in die Zeit des Originals zurück. Die Abschrift selbst ist sicher, rein und wenige unbedeutende Versehen abgerechnet, durchaus correct. Als ein Umstand von besonderem Gewicht verdient hervorgehoben zu werden, daß dies Concert sich nicht unter denen befindet, welche die Berliner Bibliothek von Phil. Em. Bach in Manuscripten besitzt“<sup>100</sup>.

Auch wenn sich entgegen Schelles Darstellung doch Abschriften des Konzertes in der heutigen Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, befinden, so dürfte er-

---

97 Charles Sanford Terry, *John Christian Bach*, mit einem Vorwort von H. C. Robbins Landon, Westport/CT<sup>2</sup> 1967, S. 301; Ernest Warburton, *The collected works of Johann Christian Bach*, 48 Bde., Bd. 48,1: *Thematic catalogue*, New York [u. a.] 1999, S. 124, dort unter C 73.

98 Siehe Hans Engel, „*Notiz zum Klavierkonzert in f von J. Chr. Bach*“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3 (1930), S. 154.

99 Ebd.

100 Eduard Schelle, „*Ein unedirtes Concert von Philipp Emanuel Bach*“, in: *Signale für die musikalische Welt* 23 (1864), S. 978.

wiesen sein, dass keine von diesen, die von Rachel W. Wade und anderen Autoren beschrieben wurden, die Grundlage für Szarvadys Ausgabe bildete. Ihre Vorlage war vielmehr Teil eines offensichtlich umfangreichen Konvolutbandes mit zeitgenössischen Abschriften (vermutlich in Partitur) von Werken des 18. Jahrhunderts, u. a. auch mit solchen, die, wie das in Rede stehende Konzert, Carl Philipp Emanuel Bach zugeschrieben waren. Szarvady erwarb das Manuskript aus der Hinterlassenschaft eines nicht näher bezeichneten englischen Musiksammlers.<sup>101</sup> Der Verbleib des Konvoluts ist ungeklärt. In öffentlichem Besitz ist es bislang nicht nachweisbar. Jean-Jacques Eigeldinger, der 1984 mehrere Autographen prominenter Komponisten des 19. Jahrhunderts aus dem bis dahin in Pariser Privatbesitz befindlichen Nachlass der Szarvady vorstellte<sup>102</sup>, erwähnte besagten Band nicht. Eine Reihe von Komponistenautographen aus dem Nachlass gelangte indessen in den Auktionshandel, so über Sotheby's in London. Angeboten und zum Teil in öffentlichen Besitz übernommen wurden 1995 autografe Manuskripte von Frédéric Chopin und Robert Schumann.<sup>103</sup> Andere Teile des

---

101 Die Identität des Sammlers konnte auch mithilfe einschlägiger Publikationen – wie James Coover, *Musical Materials at Auction: Puttick and Simpson (of London), 1794–1971, being an Annotated, Chronological List of Sales of Musical Materials* [...], Warren/MI 1988 oder Alec Hyatt King, *Some British Collectors of Music c. 1600–1960*, Cambridge 1963 – nicht geklärt werden. Ebenso ergebnislos verblieb die Recherche nach einer Korrespondenz zwischen Wilhelmine Szarvady und ihrem Verleger Bartholf Senff, die möglicherweise Aufschluss über den Sammler oder das Manuskript geben könnte: In seinem eigenhändigen Testament (es befindet sich in seiner Verlassenschaftsakte im Staatsarchiv Leipzig unter 20124, Amtsgericht Leipzig, Nr. 8131, legte Senff fest: „*Meine Privatbriefe und Notizkalender und meine Privat-Papiere sollen ungelesen verbrannt werden*“. Für freundliche Auskunft danke ich Frau Dr. Thekla Kluttig, Staatsarchiv Leipzig. Den Musikverlag übernahm nach Senffs Tod zunächst eine seiner drei Nichten, Marie Senff, die ihn 1907 an Simrock verkaufte, siehe Axel Beer, Art. „*Senff, Bartholf (Wilhelm)*“, in: *MGf<sup>2</sup>*, Personenteil Bd. 15, Kassel [u. a.] 2006, Sp. 569. Der Verlag Simrock wurde 1929 seinerseits von Anton J. Benjamin übernommen, dieser Verlag (nach seiner 1951 erfolgten Wiederbegründung) 2002 von Boosey & Hawkes. Überreste aus Senffs Verlagskorrespondenz konnten bisher nicht belegt werden. Die in der Autographendatenbank Kalliope derzeit nachgewiesenen Einzelbriefe Senffs bzw. Szarvadys tragen zur Klärung der den englischen Musiksammler oder das Manuskript betreffenden Frage leider nichts bei.

102 Jean-Jacques Eigeldinger, „*Notes sur des Autographes Musicaux Inconnus*“, in: *Revue de Musicologie* 70 (1984), S. 107–117. Nach Silke Wenzel befindet sich der „*Nachlass von Wilhelmine Clauss-Szarvady* [...] *nach wie vor in Privatbesitz. Jean-Jacques Eigeldinger machte 1984 auf mehrere Komponistenautografe aufmerksam, die sich dort befinden, darunter Autografe von Robert Schumann, Johannes Brahms, Frédéric Chopin, César Franck und Gabriel Fauré*“, Silke Wenzel, Art. „*Wilhelmine Clauss-Szarvady*“, a. a. O.

103 Siehe den Auktionskatalog von Sotheby's: *Important Printed and Manuscript Music, Books on Music and Continental Manuscripts. Sale LN 5718, 1<sup>st</sup> December 1995*, London 1995. Angeboten wurden unter Nr. 123 (S. 63, Abb. S. 62) das Autografe der *Deux Nocturnes op. 48* von Frédéric Chopin sowie unter Nr. 310 (S. 140–143 mit Abb.) das Autografe des *Faschingsschwanks aus Wien op. 26* von Robert Schumann. Letzteres wurde vom Robert-Schumann-Haus in Zwickau erworben, siehe Robert Schumann, *Autografe Faschingsschwank aus Wien op. 26, Satz 1–3. Ehemals im Besitz von Wilhelmine Clauß-Szarvady*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus Zwickau, Berlin 1997. Siehe hierzu auch Wolfgang Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen*, 3 Bde., Bd. 3: *Opus 14–133* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 10 B), Wilhelmshaven 2003, S. 143–155, zu Wilhelmine Clauss-Szarvady und ihrem Verhältnis zu den Schumanns siehe ebd., S. 145. Eine Faksimile-Ausgabe von Chopin-Autographen aus dem Besitz der Szarvady, darunter die *Nocturnes op. 48*, gab Jean-Jacques Eigeldinger heraus: *Frédéric Chopin, Deux nocturnes, op. 48; Polonaise-fantaisie, op. 61*.

Nachlasses erwarb ebenfalls Mitte der 1990er Jahre das Antiquariat Hans Schneider in Tutzing über den Pariser Auktionenhandel. Der gesuchte Manuskriptband befand sich jedoch nicht darunter.<sup>104</sup> Möglicherweise befindet er sich weiterhin in Pariser Privatbesitz, falls ihn Szarvady womöglich nicht schon zu Lebzeiten verkaufte oder verschenkte.

Eduard Schelle, der aufgrund seiner genauen Kenntnis über die Beschaffenheit des Manuskripts möglicherweise Einblick in dieses hatte, kommentiert auch die Bearbeitungspraxis der Herausgeberin:

„Man lasse sich nicht durch etwaige scheinbare Zusätze, wie Verdoppelungen der Bässe oder Füllungen in der Harmonie irre führen; dergleichen Mittel gestalten sich zu nothwendigen Bedingungen, um die den Intentionen der Dichtung entsprechende Wirkung zu erzielen, sobald die einseitige Pianopartie den gesamten symphonischen Ausdruck auf sich allein nimmt. Vielmehr wird der gründliche und umsichtige Kenner des ältern classischen Styls dieser Bearbeitung die rühmliche Anerkennung geben, daß sie bei der, in jedem Zuge sich kund gebenden treuesten Hingebung an das Original und den Typus seiner Zeit, es verstanden, das Zufällige des vorübergehenden Zeitgeschmacks in dem ewig Gesetzlichen der Schönheit zu verklären: mit einem Worte, daß die Herausgeberin sich stets nur der Farben bediente, welche der Meister selbst aufgetragen haben würde, wäre ihm die heutige Technik zu Handen [sic] gewesen“<sup>105</sup>.

Wie bei der Übertragung eines Orchestersatzes auf das Klavier nicht anders zu erwarten, sind editorische Eingriffe zu verzeichnen. Schelle benennt konkret Bassverdoppelungen und Harmonieauffüllungen um der orchestralen Wirkung willen. Schenken wir seinen Worten Glauben, so erfolgte die Bearbeitung jedoch nicht nur unter Beachtung der historischen Stellung des Werkes, sondern auch in bewusster Nähe zur vorliegenden Handschrift. Für eine detaillierte Bewertung der Bearbeitungspraxis wäre ein Vergleich mit der Vorlage unerlässlich. Doch wie schon im Falle der vorangegangenen Ausgaben hinterlässt auch diese Edition Szarvadys, in welcher sie die Tutti- und Solopassagen als solche gekennzeichnet hat, nicht den Eindruck einer dem Zeitgeschmack des 19. Jahrhunderts übermäßig verpflichteten oder gar willkürlichen Bearbeitung. In welchem Umfang die dynamischen und artikulatorischen Anweisungen ergänzt oder der Vorlage entnommen wurden, ließe sich allerdings erst nach Kenntnis des Manuskripts eindeutig klären. Das Pedal schreibt sie lediglich an einer einzigen

---

*Autographes en fac-similé avec une introduction de Jean-Jacques Eigeldinger, Yverdon-les-Bains 1986.*

104 Nach einer freundlichen Mitteilung des Musikantiquariats und Verlags Prof. Dr. Hans Schneider, Tutzing. Siehe auch die E-Mail von Jürgen Fischer an den Verfasser vom 7. Mai 2012: „*Es gibt über diesen Bestand keinerlei Listen bzw. Verzeichnisse, da der Ankauf als Konvolut getätigt wurde und einzelne Positionen in rund 100 Katalogen, die bis heute erschienen sind, angeboten wurden. Vereinzelt finden sich in unseren Beständen immer wieder Musikalien dieser Provenienz; ein Manuskript-Band, wie Sie ihn beschreiben, ist uns im Moment jedoch leider nicht bekannt*“. Bei den angebotenen Musikalien handelt es sich in der Mehrzahl um Musikdrucke verschiedenster Komponisten mit dem Besitzvermerk Wilhelmine Szarvadys.

105 Schelle, *Ein unedirtes Concert*, 1864, S. 979.

Stelle im 2. Satz vor (T. 36). Für die in allen drei Sätzen vorgesehenen Solokadenzen teilt Szarvady keine ausgeschriebenen Fassungen mit. Im ersten Satz ist die entsprechende Stelle (T. 189) vor dem letzten Tutti durch die Beischrift „*Cadenz*“ vermerkt, in den beiden folgenden Sätzen – wohl entsprechend der Vorlage – lediglich durch eine Fermate markiert (Satz 2, T. 48 und T. 54; Satz 3, T. 186). Ein Beispiel für ihre Improvisationskunst ist somit leider nicht dokumentiert.

Den Hinweis auf eine Aufführung der Transkription durch die Bearbeiterin ist der „*Revue et Gazette musicale de Paris*“ zu entnehmen. Am 15. März 1866 trug die Pianistin das Werk im Rahmen einer Kammermusikaufführung in Paris vor: „*Die fünfte der letzten Kammermusikveranstaltungen, gegeben von Mme. Szarvady und den Brüdern Miller, fand am Dienstag den 15. März statt. [...] Mme Szarvady spielte allein ein von ihr selbst für Klavier transkribiertes Concerto von Ph. Em. Bach, und in diesem hatten wir das Gefühl, dass der unsterbliche Schöpfer der Sonate sich noch nicht von den strengen Formen seines Vaters, dem großen J.-S. Bach, der ihm diese Tradition weitergab, emanzipiert hat*“<sup>106</sup>.

Durch ihre Editionen – auch wenn diese nicht die erste Stelle einnehmen mögen im Vergleich etwa zur monumentalen Ausgabe der Farrencs – trug Wilhelmine Clauss-Szarvady dazu bei, die Wiederentdeckung historischer Klaviermusik im 19. Jahrhundert punktuell nachvollziehbar und rekonstruierbar zu machen. Wäre es nicht auch für eine Pianistin (oder einen Pianisten) unserer Tage eine reizvolle Aufgabe, diesen Dokumenten erneut klangliche Realität zu verleihen, womöglich auf einem Pleyelflügel des 19. Jahrhunderts – gleichsam als die Wiederentdeckung einer Wiederentdeckung?<sup>107</sup>

---

106 „*La cinquième de dernière séance de musique de chambre, donnée par Mme Szarvady et les frères Miller, a eu lieu le jeudi 15 mars. [...] Mme Szarvady a joué seule un concerto de Ph. Em. Bach, transcrit par elle pour le piano, et dans lequel on sent que l'immortel créateur de la sonate ne s'est pas encore émancipé des formes sévères dont son père, le grand J.-S. Bach, lui avait transmis la tradition*“, *Revue et Gazette musicale de Paris* 1866, S. 89–90. Dieser Aufführungstermin ebenso bei Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris*, 1986, S. 233.

107 Eine Faksimile-Ausgabe sämtlicher hier besprochener Editionen ist Anfang 2013 im Cornetto-Verlag Stuttgart unter dem Titel *Klavierstücke aus den Concert-Programmen der Wilhelmine Clauss-Szarvady* erschienen.



## Originelle Musikerinnen

Monika Tibbe

1907 erschien in der Berliner Zeitschrift „Die Woche“ ein Artikel über sieben Instrumentalistinnen. Hier der vollständige Text<sup>1</sup>:

„Originelle Künstlerinnen.

Von Hans Mirus. – Hierzu 7 Porträtaufnahmen

In neuster Zeit ist ganz ernsthaft die Behauptung aufgestellt worden, daß die Musik eine vorwiegend weibliche Kunst sei; als ob musikalische Begabung und wahrhafte Männlichkeit in einem gewissen Widerspruch zueinander ständen. Richtig ist ja, daß sich das Publikum in den Konzertsälen zum weitaus größten Teil aus dem weiblichen Geschlecht rekrutiert. Aber auf der andern Seite zeigt ein Blick in die Geschichte der Tonkunst, daß bisher wenigstens produktiv nur Männer Bedeutendes geleistet haben, selten aber eine Frau. Wäre die These richtig, so müßte doch gerade die Frauenwelt nicht nur einen Bach, einen Mozart, einen Beethoven aufzuweisen haben, sondern deren mehrere. Anfänge schöpferischer Tätigkeit sind gewiß vorhanden, und in der Ausübung der Kunst, zumal im Gesang, steht das Weib hinter dem Mann gewiß nicht mehr zurück. Nicht nur Sängerinnen, sondern auch andere Tonkünstlerinnen tun es in ihrer Art den Tonkünstlern gleich. Was die Frau in der Musik eigentlich zu leisten imstande ist, wird sich erst im Laufe der weiteren Entwicklung zeigen. Man darf nicht vergessen, daß die Zeit nicht allzu weit zurückliegt, in der noch allgemein die Meinung herrschte, daß die Frau ins Haus gehöre. Daher ist es nur natürlich, wenn sie sich in der Vergangenheit lediglich mit den Instrumenten beschäftigte, die im Hause hauptsächlich Verwendung finden, in erster Reihe also mit dem Klavier. Pianistinnen hat es in der Tat gegeben, solange das Piano existiert, mochten sie sich auch lange nicht in die Öffentlichkeit gewagt haben. Nicht erst Schiller hat seine Laura am Klavier besungen, sondern Shakespeare hat bereits seine Geliebte angedichtet, in einem Sonett, als sie Klavier spielte. Für die Verbreitung, die die Ausübung der Kunst schnell in der Frauenwelt fand, sobald das Spinett aufkam, spricht es, daß schon die Titelblätter einiger der ersten Drucke der Klavierliteratur im siebzehnten Jahrhundert das Bildnis von Frauen am Instrument zeigen.

---

<sup>1</sup> Hans Mirus, „Originelle Künstlerinnen“, in: *Die Woche. Moderne illustrierte Zeitschrift* 47 (1907), S. 2071–2074.

Als Pianistin trat später, als das Konzertleben sich entwickelte, die Frau auch zuerst in die Öffentlichkeit. Dann kamen bedeutende Geigerinnen, und heute kennen wir auch schon eine ganze Reihe hervorragender Violoncellistinnen. Anfangs erregten diese einigen Anstoß, mußten hören, daß das Cello wegen seiner



Abb. 1 Frl. Pauline Beecke (Harfe)

Größe und wegen der Art, wie es gehalten wird, für die Frau nicht passe. Aber die Frau selbst kümmerte sich nicht darum, und in der Gegenwart fällt es keinem mehr ein, solche Argumente vorzubringen. Das weibliche Geschlecht hat sich des Klaviers, der Violine und des Violoncells deshalb bemächtigt, weil dies die gebräuchlichsten Soloinstrumente sind. Denn so selbstverständlich uns das Auftreten von Tonkünstlerinnen im Konzertsaal erscheint, die volle Gleichberechtigung haben sie noch immer nicht errungen; die Kapellen setzen sich immer noch fast ausschließlich aus Männern zusammen und die Versuche, besondere Damenkapellen zu bilden, sind bisher

von dauerndem Erfolg nicht gekrönt gewesen. Das einzige Instrument, das man der Frau im Orchester zu spielen gestattet, ist die Harfe. Die natürliche Folge ist, daß sich Harfenistinnen von Bedeutung herangebildet haben, die auch als Solokünstlerinnen mit Recht großen Ruf genießen. So, um nur ein Beispiel zu erwähnen, Fräulein Pauline Beecke [...] <sup>2</sup>. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die Frauen, wenn ihnen erst einmal die Türen zu den Orchestern weit geöffnet werden – und das wird sicherlich über kurz oder lang geschehen – alle Instrumente geradeso spielen werden wie die Männer. Die Zeit wird kommen, in der, was uns heute noch als Spezialität erscheint, nichts Auffälliges mehr hat, wo man keinen relativen Maßstab mehr anlegt, ob eine Frau oder ein Mann musiziert, sondern lediglich danach hört, wie musiziert wird. Dann werden beispielsweise Flötistinnen, die heute noch abseits vom Weg marschieren, auch auf der großen Heerstraße einhergehen. Die Flöte, wie jedes Blasinstrument überhaupt, war nach der früher landläufigen Ansicht nichts für die Frau, weil ihre Handhabung eine gewisse Entstellung der Gesichtszüge bedingt. Allein die Er-

---

2 Die Auslassungen beziehen sich ausschließlich auf die von Hans Mirus gesetzten Verweise auf die Musikerinnenportraits. Weitere Änderungen betreffen die Platzierung der Abbildungen, die von jener im Originalaufsatz abweicht; zudem sind die Abb. 4 und 6 in einer im Layout leicht veränderten Form wiedergegeben.

fahrung lehrt, daß daran gar nichts gelegen ist. Den wenigen Flötistinnen, die bisher, mit bedeutendem Können ausgerüstet, in die Öffentlichkeit getreten sind, hat es an künstlerischen und äußeren Erfolgen keineswegs gefehlt; man hat sie gern auf dem Konzertpodium gehört, und wenn sich die eine oder die andere später der Spezialitätenbühne zuwandte, so geschah es, weil eben die Flötistin annoch als Spezialität angesehen wird, und weil in den Variétés mehr Geld zu verdienen ist. Die Kunst geht nun einmal nach Brot.

Daher hat unter anderen die junge „Panita“ [...] diesen Weg beschriften [beschriftet], die schon im Kindesalter Beachtung fand, als sie mit ihren Schwestern, einer Harfenistin und einer Cellistin, Konzertreisen unternahm.

Als Tochter eines süddeutschen Kapellmeisters geboren, genoß sie eine gute musikalische Erziehung, und von der Natur reich begabt, ist sie zu wirklich künstlerischen Leistungen befähigt und berufen. Ebenso darf die Amerikanerin Miß Marguerite de Forest Anderson [...] auf den Namen einer Künstlerin Anspruch erheben.

Die junge Dame bildete sich zunächst auf dem Konservatorium in Boston im Gesang, im Violinspiel und im Klavierspiel aus; später erst, nachdem sie bei einer Wagenfahrt einen schweren Unfall erlitten hatte, der sie zwang, für einige Zeit der Kunstausübung zu entsagen, erlernte sie in Neuyork das Flötenspiel, in dem sie nun eine hohe Stufe der Vollendung erreicht hat. Als dritte im Bund sei noch eine deutsche Künstlerin Fräulein Hedwig Göben genannt [...].

Noch seltsamer als die Flötistin mutet auf den ersten Blick eine Trompetenbläserin an; jene braucht nur die Lippen zu spitzen, diese hingegen muß die Backen aufblasen, was das Antlitz weniger schön erscheinen läßt als die natürliche Fülle, die dem Posaunenengel eigen ist. Allein die Musik ist ja nicht eine Kunst fürs Auge, sondern fürs Ohr; daher wird auch der weibliche Trompeter seinen Weg machen, sofern er nur etwas kann.



Abb. 2 Frl. Panita (Flöte)



Abb. 3 Miß Marguerite de Forest Anderson (Flöte)



Abb. 4 Frl. Göben (Flöte)



Abb. 5 Frl. Erna Finke

Erna Finke [...], die Tochter eines Stettiner Musiklehrers, kann darüber etwas erzählen; sie hat bereits im Alter von zwölf Jahren als Cornet-à-piston-Virtuosin erfolgreich eine Tournee durch Deutschland unternommen.

Ein anderes, nicht nur in Damenhand originelles Instrument spielt Fräulein Lilli Eberhard [...]: die Schoßvioline oder Baritonegeige, die, etwas größer und eine Oktave tiefer gestimmt als die gewöhnliche Geige, auf zweierlei Art zu streichen ist, nämlich entweder auf den Knien liegend, ähnlich wie die Streichzither, oder auf einem langen Dorn stehend, ähnlich wie das Violoncello. In dessen genügte der Wirkungskreis, den ihr dies Instrument eröffnete, der jungen Künstlerin auf die Dauer nicht; sie besuchte die Königliche Hochschule in Berlin, um sich zur Cellistin auszubilden, und hat als solche unlängst auf einer Konzertreise in Schleswig-Holstein ihre ersten Erfolge errungen.



Abb. 6 Fräulein Lilli Eberhard (Kniegeige)

Schließlich sei noch eines alten Instruments gedacht, das neuerdings wieder einigermaßen in Aufnahme gekommen ist. Vor der Erfindung des Klaviers wurde viel die Laute gespielt, im Hause auch von Frauen. Nachdem der Schwede Sven Scholander sie wieder in das Musikleben eingeführt hat, indem er sich selbst darauf zu seinen Volksliedern begleitete, haben andere es ihm nachgetan, auch Damen, vor allem seine Landsmännin Bokken-Lasson [...].“



Abb. 7 Frau Bokken-Lasson (Laute)

Wenige Monate später, im Febr. 1908, erschien in der New Yorker Morgenzeitung „The Sun“ ein Beitrag von ähnlicher Länge und ebenfalls mit Photographien der im Text erwähnten Instrumentalistinnen; drei davon sind in beiden Artikeln

abgebildet. Auch im Text finden sich so viele Übereinstimmungen, dass man davon ausgehen kann, dass der oder die nicht genannte VerfasserIn den Beitrag in der „Woche“ gelesen haben muss.<sup>3</sup> Der New Yorker Artikel trägt die Überschrift „*Place of the woman soloist/ Some who have won fame in unusual fields*“<sup>4</sup>. Auch hier wird also abgehoben auf das Ungewöhnliche; im Verlauf des Textes taucht sogar die Bezeichnung „*freakish*“ auf, ein Wort, das in seiner Bedeutung zumindest ambivalent ist.

3 Möglich ist auch, dass sich beide Artikel auf eine dritte Publikation beziehen, die mir aber nicht bekannt ist.

4 The Sun [New York] 10. Febr. 1908.

Ebenso hat das Wort „*originell*“ im Titel des Artikels von Hans Mirus positive und negative Bedeutungsaspekte. Als Abweichung von der gesellschaftlichen Norm ist es eher negativ, als das Außergewöhnliche, die Attraktion, die Sensation eher positiv besetzt. Vor allem auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik spielen die positiven Aspekte die wichtigere Rolle. So setzen Anzeigen von Damenkapellen um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert auf das Ungewöhnliche, auf das Vergnügen an der Abwechslung. „*Guter Gesang in mehreren Sprachen und echt ungarischer Csardas-Tanz. Mehrmaliger Kostümwechsel*“<sup>5</sup>, heißt es in einer der Anzeigen. Gerade die so verpönten Blasinstrumente waren eine der beliebten Attraktionen von Damenkapellen und -orchestern, so z. B. im „Elite Damen-Blasorchester Lyra“. Darüber hinaus wirbt das Orchester noch mit Besonderheiten wie „*Eigene künstlerische Dekorationen für Schlachtmusik. Burg mit Kanonen, Elektrische Schmiede etc. und elektr. fahrbarer Zeppelin*“<sup>6</sup>. Die folgende Anzeige aus der Zeitschrift „Der Artist“ versammelt gerade diejenigen Instrumente, die für Frauen als unschicklich galten: „*Musikerinnen gesucht zum sofortigen Eintritt: Flöte, Trompete, Cello, Posaune, Tamburin. Damen mit hübscher Figur, welche Fanfaren-Trompete blasen, bevorzugt*“<sup>7</sup>. Eine Postkartengalerie der Universität Osnabrück<sup>8</sup> zeigt ebenfalls die Bedeutung des Ungewöhnlichen in den verschiedenen photographischen Inszenierungen der Damenkapellen.

Doch nicht nur in der Unterhaltungsmusik spielt die Sensation eine wichtige Rolle, auch sonst im Konzertleben wurden schon seit Beginn des 19. Jahrhunderts Sensationen als Publikumsmagneten eingesetzt. Man lockte das Publikum

„mit einer ins Unglaubliche gesteigerten Virtuosität, mit Wunderkindern, Vorführungen mit verbundenen Augen, dem gleichzeitigen Spielen auf zwei Instrumenten, Familienorchestern, Baritonsängerinnen, Maultrommelspielern und musizierenden Automaten. Auftritte von Bauchrednern, Stegreifdichterinnen und musizierenden Indianern waren auch in seriösen Konzerten der Großstädte keine Seltenheit. Bei dieser Lust an der Sensation konnten Instrumentalistinnen von der Reglementierung durch die bürgerliche Ideologie profitieren, indem sie eben das Ungewöhnliche und Anstößige präsentierten“<sup>9</sup>.

Für die Instrumentalistinnen selbst blieb es allerdings bis ins 20. Jahrhundert hinein eine zweischneidige Sache, sich als Sensation oder zusammen mit Sensationen zu präsentieren. Waren sie einmal dem Bereich der Unterhaltung, des Varietés zugeordnet, wurde es schwer, als Künstlerin ernst genommen zu werden. So musste etwa die klas-

5 Der Artist 1098 (25. Febr. 1906), zit. nach Dorothea Kaufmann, „... routinierte Trommlerin gesucht“. *Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit* (= Schriften zur Populärmusikforschung 3), Karben 1997, S. 115.

6 Anzeige in: Der Artist 1500 (9. Nov. 1913), zit. nach Kaufmann, *Musikerin in einer Damenkapelle*, 1997, S. 122.

7 Anzeige in: Der Artist 989 (o. D.), zit. nach Kaufmann, *Musikerin in einer Damenkapelle*, 1997, Anhang 2, o. S.

8 Historische Bildpostkarten, Universität Osnabrück, Sammlung Prof. Dr. S. Giesbrecht, <http://www.bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/index.php>, Zugriff am 28. Jan. 2014.

9 Freia Hoffmann, *Instrument und Körper*, Frankfurt a. M. u. Leipzig 1991, S. 86.

sisch ausgebildete englische Flötistin Cora Cardigan<sup>10</sup> zunächst in zweifelhafter Umgebung auftreten. Das „Royal Aquarium“

„built in 1876 as a palace of entertainment [...] was decorated with palm trees, sculpture[s], and tanks intended for exotic fish that never arrived. [...] [T]he Aquarium quickly deteriorated into ‚a house of mixed entertainment and low reputation‘ featuring scantily dressed women acrobats, ‚genuine Zulu dancers,‘ and the like; its most popular attractions included a performer, Zazel, who was shot from a cannon, and a hair-covered lady billed as ‚Darwin’s Missing Link‘“<sup>11</sup>.

Doch blieb auch gut ausgebildeten Instrumentalistinnen meist nichts anderes übrig als in solchen Zusammenhängen aufzutreten, wenn sie ihren Lebensunterhalt mit ihrer Kunst bestreiten wollten oder mussten. Der Weg in die von ihren männlichen Kollegen besetzten Orchester blieb ihnen lange versperrt.<sup>12</sup>

Dieses Dilemma sieht auch der renommierte Musikkritiker und -theoretiker Eduard Hanslick. Er tritt 1883 dafür ein, Frauen in die Orchester aufzunehmen.<sup>13</sup> Allerdings weiß er, dass eine solche Forderung sich nicht ohne Weiteres durchsetzen lassen. Der Schluss seines Artikels erweckt dann auch den Anschein, als habe er Angst vor der eigenen Courage bekommen: „*Unsere Hoftheater brauchen keineswegs den Anfang zu machen mit der Zulassung tüchtiger Orchesterspielerinnen; aber die kleineren Bühnen sollten es, bei denen im eigentlichsten Sinne oft Noth am Mann ist. Es ist ein fruchtbares, social wichtiges Thema, das wir hier gestreift haben - nur gestreift, nicht ausgeführt. Möge wenigstens die Anregung nicht ganz verloren gehen*“<sup>14</sup>.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheint die Zeit noch nicht reif für solch umstürzlerische Gedanken, im Gegenteil:

„Während die erste Hälfte des Jahrhunderts noch den Eindruck vermitteln konnte, als habe es, etwa durch die Pionierleistungen der ersten Flötistinnen, Klari-

---

10 Siehe Freia Hoffmann, Art. „*Cardigan, Cora*“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/cardigan-cora>, Zugriff am 9. Apr. 2015.

11 Paula Gillett, *Musical Women in England, 1870–1914*, London [u. a.] 2000, S. 196.

12 Ganz am Ende des 19. Jahrhunderts fanden zwar einzelne Instrumentalistinnen Zugang zu diesen Orchestern, doch dauerte es noch sehr lange, bis dies selbstverständlich wurde. Nach einer im Mai 2005 in der Zeitschrift „Das Orchester“ veröffentlichten Studie betrug der Frauenanteil in deutschen Orchestern Ende 2001 gerade mal 27 Prozent. (Siehe Sabrina Paternoga, „*Orchestermusikerinnen. Frauenanteile an den Musikhochschulen und in den Kulturorchestern*“, in: *Das Orchester* 5 (2005), S. 8–14.) Eine Alternative waren schon im 19. Jahrhundert die Frauenorchester, die jedoch durchaus auch zur Unterhaltung aufspielen mussten. Siehe Annkatrin Babbe, „*Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war*“. *Das „Erste Europäische Damenorchester“ von Josephine Amann-Weinlich*, Oldenburg 2011 (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 8), S. 57.

13 Siehe Freia Hoffmann u. Volker Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 77), Hildesheim [u. a.] 2013, S. 244f.

14 Neue Freie Presse [Wien] 13. Febr. 1883, zit. nach ebd., S. 246; siehe auch den Beitrag von Volker Timmermann in diesem Band („*Eduard Hanslick und die Wiener Geigerinnen des späten 19. Jahrhunderts*“, S. 113–129).

nettistinnen, Trompeterinnen und Hornistinnen, der ersten angestellten Organistinnen, zahlreiche reisende Violinspielerinnen und die unzählbaren weiblichen ‚Wunderkinder‘ des Vormärz, eine historisch stabile Öffnung gegeben, zeigt die zweite Jahrhunderthälfte in vielen Bereichen eine Stagnation oder einen Rückschritt“<sup>15</sup>.

Erst Ende des 19. und dann vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigten sich deutliche und nachhaltige Entwicklungen, nicht nur auf dem Gebiet der Musik. Grundlage dafür ist die erstarkende Frauenbewegung, die sich für politische Beteiligung, Bildungsmöglichkeiten und bessere Arbeitsbedingungen einsetzte. Drei Beispiele: 1894 gründet sich der Bund deutscher Frauenvereine. 1896 findet in Berlin der erste Internationale Frauenkongress (in Deutschland) statt. 1899 werden die deutschen Universitäten für Frauen geöffnet. Auch die beiden Artikel in der „Woche“ (1907) und der New Yorker „Sun“ (1908) sind Indizien für diese Entwicklung, wie auch Teil von ihr.<sup>16</sup>

Worum geht es nun in dem Artikel von Hans Mirus? Offensichtlich nicht um die genaue Beschreibung der einzelnen Musikerinnen und ihrer Qualitäten. Von den sieben Frauen werden nur drei etwas ausführlicher porträtiert, nämlich „Panita“, Marguerite de Forest Anderson und Lilli Eberhard, genau genommen eigentlich nur die ersten beiden, denn bei Lilli Eberhard geht es vor allem um ihr Instrument.<sup>17</sup> Tatsächlich gibt es über sie und die übrigen vier Musikerinnen auch heute noch wenig Material. Nur „Panita“, Künstlername der Flötistin Erika von Klösterlein, ist mit einem Artikel im Lexikon „Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts“ vertreten.<sup>18</sup> Da Marguerite Forest Anderson als Amerikanerin dort nicht hineingehört, will ich hier eine kurze Skizze einfügen, auch deshalb, weil sie, verglichen mit den anderen Frauen, wohl am meisten das Prädikat ‚originell‘ verdient. Der schon erwähnte Artikel aus der New Yorker „Sun“ liefert ein ausführliches Porträt der 1882 geborenen Musikerin:<sup>19</sup>

---

15 Hoffmann u. Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert*, 2013, S. 9.

16 Eine neue, sehr gründliche Darstellung der Frauenbewegung in diesen Jahren liefert: Barbara Beuys, *Die Neuen Frauen – Revolution im Kaiserreich 1900–1914*, München 2014. Der Musikbereich kommt hier allerdings kaum in den Blick.

17 Das von ihr gespielte Instrument ist nicht ganz eindeutig zu identifizieren. Die Unterschrift unter der Photographie lautet „Kniegeige“ – um eine Gambe handelt es sich aber aufgrund der Saitenzahl und der Form sicher nicht. Mit seinen vier Saiten und dem Stachel sieht es aus wie ein kleines Violoncello, es könnte sich also um ein Violoncello piccolo handeln. (Siehe Thomas Drescher u. Heinz von Loesch, Art. „Violoncello“, in: *MGG<sup>2</sup>*, Sachteil Bd. 9, Kassel [u. a.] 1998, Sp. 1686–1703, hier Sp. 1690.) Im Text ist dann von einer „Schoßvioline oder Baritonvioline“ die Rede, die aber anders gehalten und gespielt wird als das abgebildete Instrument. Alles spricht also für das Violoncello piccolo, das die Instrumentalistin dann später durch das Violoncello ersetzte.

18 Freia Hoffmann, Art. „Klösterlein, Erika von“, in: *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/index.php?page=kloesterlein-erika-von>, Zugriff am 28. Jan. 2014.

19 Wie zuverlässig seine Informationen sind, weiß ich nicht; jedenfalls bestehen in einigen Punkten Abweichungen zum Artikel von Hans Mirus. Das Geburtsdatum stammt aus: Moeck Musikinstrumente + Verlag: 4037, <http://www.moeck.com/cms/index.php?id=215>, Zugriff am 28. Jan. 2014.

„This year the most striking instance of woman's desire to be freakish in her musical accomplishment is Marguerite de Forest Anderson, who has appeared with great success in public concerts and is the unique performer at private musical parties. She made her first appearance at Mendelssohn Hall, thus inviting comparison with the most noted virtuosi. She came through the ordeal with the verdict of equal skill in her particular field, even if it was a field which few women had so far entered. Miss Anderson did not first devote herself to the flute.

She was born in the South and learned the piano as an incidental feature of her education. Her second development was in the direction of the organ, which she mastered in order to help her mother in the services she conducted in a mission school for negroes. These two instruments had been fully conquered by the time she was 10. She learned the violin as well, although it was to the piano that she decides to devote her time when she realized that her musical talents were sufficiently marked to justify her in making music her life work.

The flute was an accident. She had always sung and had not neglected vocal music as a part of her general education. It occurred to her teacher that her lungs might be strengthened and her breathing improved if she practised on the flute. It was soon seen that she could win particular distinction on this unusual instrument, so to that she decided to confine herself.

Miss Anderson went abroad to study, and it was in Europe that she first appeared publicly. She never satisfied herself with the conventional repertoire of the instrument, but sought among the classics the works that had been neglected, since so few virtuosi ever take up the flute. So she discovered treasures of Bach and Mozart buried in the literature of the instrument. Few men are said to have attained the perfection in execution that belongs to Miss Anderson, while another quality for which she is especially praised is the expression she imparts to her music“<sup>20</sup>.

Zurück zu Hans Mirus. Sein Fokus richtet sich, wie gesagt, nicht so sehr auf die einzelnen Instrumentalistinnen, sie dienen nur als Beispiele für das eigentliche Thema: der Stellenwert der Frau im Musikleben – damals, heute und in Zukunft. Zupass kommt dem Autor, dass er mit attraktivem Bildmaterial aufwarten kann. Für eine illustrierte Zeitschrift wie „Die Woche“ sind Bilder nicht nur kennzeichnend, sondern unbedingt notwendig. Die sieben Porträtphotographien, die zum Artikel über die „Originellen Künstlerinnen“ gehören und etwa gleich viel Platz einnehmen wie der Text, sind nicht nur schmückendes Beiwerk, sondern wichtiger Bestandteil des Artikels. Die LeserInnen sollen über den Bericht hinaus auch erfahren, wie die Künstlerinnen aussehen, wenn sie ihr Instrument spielen bzw. präsentieren.

Der visuelle Aspekt des Musizierens von Frauen ist immer wieder ein wichtiger Anteil der Rezeption gewesen – manchmal sogar wichtiger als das Hören selbst. Doch änderte

---

20 The Sun [New York] 10. Febr. 1908.

sich im Laufe der Zeit nicht nur das Aussehen der Frauen, sondern auch die Bewertung dessen, was man zu sehen bekam. Während gerade im 19. Jahrhundert die Schicklichkeitsregeln für Frauen, was das Spielen von Instrumenten angeht, sehr rigide waren, zeichnet sich auch in diesem Punkt eine Veränderung ab.

Eine Zeitschrift wie „Die Woche“ spiegelt die gesellschaftlichen Entwicklungen sehr deutlich wider; sie muss es auch, um Erfolg zu haben. Der Artikel von Hans Mirus steht in seiner positiven Bewertung professioneller Musikerinnen, die etwas Ungewöhnliches wagen, nicht allein da. Regelmäßig finden sich in der Zeitschrift Beiträge, die Aspekte der Frauenbewegung thematisieren.

Ein Beispiel aus dem Jahr 1907: *„Wer sich heute noch über das Frauenstudium und über Studentinnen – früher Inbegriff alles Gräßlichen – aufregt, setzt sich der Gefahr aus, entweder völlig rückständig oder lächerlich zu erscheinen“*<sup>21</sup>. Ebenfalls 1907 kommt ein Beitrag über „Frauenideale“ zu dem auch heute noch nicht unstrittigen Schluss: *„Nur eine gute Gattin und Familienmutter zu sein, ist heutzutage ein Beweis von Rückständigkeit“*<sup>22</sup>. Ein Essay von 1901 beschäftigt sich mit dem Thema *„Männliche und weibliche Eigenart“* und spottet: *„Ach, wer könnte sie alle aufzählen, die einander widersprechenden Urteile über die Frau“*<sup>23</sup>, und weiter: *„Seit dem Auftreten der modernen Frauenbewegung ist die Verschiedenartigkeit der männlichen und weiblichen Psyche zu einem Schlagwort der Gegner geworden, die sich daran gefallen, der Frauenemanzipation die Schreckensperspektive an die Wand zu malen, daß sie den Mann unmännlich und die Frau unweiblich machen werde“*<sup>24</sup>. Nun kann durch diese Zitate der Eindruck entstehen, „Die Woche“ sei ein Kampfblatt der Frauenbewegung gewesen. Das ist nun auch wieder nicht der Fall. So nehmen etwa ausführliche Photo-strecken über die neueste Mode einen großen Raum ein, ebenso Berichte und Photos aus Königs- und Adelshäusern. Doch muss sich eine Zeitschrift, wenn sie ‚modern‘ sein will – und das ist ja der schon im Namen des Blatts benannte Anspruch –, den aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen stellen. Dazu gehört eben in diesen Jahren auch die Frauenbewegung. Ab 1902 gibt es sogar eine Rubrik „Frauenchronik“ mit kurzen Berichten, z. B. über Frauen, die an Universitäten unterrichten, über die Vorteile der Reformkleidung für die berufstätige Frau oder über die Gründung eines Vereins für Frauenstimmrecht.

Der Artikel von Hans Mirus vertritt also innerhalb der „Woche“ keinen extremen Standpunkt. Und doch erscheint seine Haltung erstaunlich ‚feministisch‘, so etwa in den folgenden Sätzen:

„Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die Frauen, wenn ihnen erst einmal die Türen zu den Orchestern weit geöffnet werden – und das wird sicherlich über kurz oder lang geschehen – alle Instrumente gerade so spielen werden wie die Männer. Die Zeit wird kommen, in der, was uns heute noch als Spezialität er-

---

21 Jenny Springer, *„Die deutsche Studentin“*, in: *Die Woche* 15 (1907), S. 563.

22 Eugen Robert, *„Frauenideale“*, in: *Die Woche* 21 (1907), S. 891.

23 Irma von Troll-Borostyáni, *„Männliche und weibliche Eigenart“*, in: *Die Woche* 6 (1901), S. 283.

24 Ebd.

scheint, nichts Auffälliges mehr hat, wo man keinen relativen Maßstab mehr anlegt, ob eine Frau oder ein Mann musiziert, sondern lediglich danach hört, wie musiziert wird“<sup>25</sup>.

Ein Autor also, der über seine fachlichen Kenntnisse hinaus einen Blick in die Zukunft wagt und dabei einen parteilichen Standpunkt vertritt. Respekt. Doch einiges an diesem Artikel erscheint mir seltsam, und ich weiß nicht recht, wie ich es deuten soll. Zum einen fällt das eher zufällig erscheinende Sammelsurium der Instrumentalistinnen auf. Warum gerade diese sieben? Möglicherweise hängt dies mit einer anderen Eigenschaft des Artikels zusammen: Er zeigt eine relativ große Sachkenntnis, auch einen guten Überblick über das Thema, andererseits scheint es sich beim Verfasser nicht um einen anerkannten Fachmann zu handeln, sonst wäre er doch bekannt. Tatsächlich ist aber über die Identität von Hans Mirus nichts weiter herauszufinden. Sein Name kommt auch in der „Woche“ kein zweites Mal vor<sup>26</sup>, allerdings sind dort einmalige Gastbeiträge durchaus üblich. Wer also ist dieser Hans Mirus? Vielleicht eine Frau?

Diese Vermutung hatte ich gleich beim ersten Lesen des Artikels. Leider ließ der Verdacht sich nicht erhärten. Doch eben auch nicht das Gegenteil.<sup>27</sup> Die Frage, wie der Artikel zustande kam und wer ihn verfasste, ist nach heutigem Kenntnisstand nicht zu beantworten. Aber es gibt ja noch die Kraft der Vorstellung. Als Basis für einen Ausflug ins Fiktionale dient mir das Lexikon deutscher Frauen der Feder. In ihrem Vorwort schreibt Sophie Pataky:

„Der im Sommer 1896 im Berliner Rathause abgehaltene Internationale Frauenkongress, dessen ausdauernde und aufmerksame Zuhörerin die Herausgeberin war, erregte ihr lebhaftestes Interesse für die auf diesem Kongresse behandelten Fragen, die man im Allgemeinen als ‚Frauenfrage‘ bezeichnet, und der sie bisher fern stand, da sie durch Haus- und Familienpflichten sowie die thätige Mithilfe an den Berufsarbeiten ihres Gatten vollauf in Anspruch genommen war“<sup>28</sup>.

Sophie Pataky, zu diesem Zeitpunkt 36 Jahre alt, beschließt, ein Lexikon herauszubringen, das nicht nur Schriftstellerinnen im engeren Sinne beinhalten soll, „sondern die schreibende Frau überhaupt“, also auch „Mitarbeiterinnen von Zeitschriften aller Art, [...] Übersetzerinnen, Redaktrizen u.s.w.“<sup>29</sup>. Nach zwei Jahren ist das Lexikon fertiggestellt und erscheint mit Unterstützung ihres Ehemanns Carl Pataky in dessen Verlag, einem Fachverlag für Metalltechnik; schon 1889 wurde das Lexikon dann vom Li-

---

25 Hans Mirus, „Originelle Künstlerinnen“, 1907, S. 2072.

26 Die Jahrgänge 1900–1908 konnte ich daraufhin durchsehen.

27 Die Internetrecherche erbrachte nur einen Hans Mirus, der von der Zeit her in Frage käme, allerdings nicht in seiner Profession: ein „Königlich Norwegischen Konsul in Magdeburg“, siehe Zentralblatt für das Deutsche Reich 29. Juni 1906. Die folgenden drei Pseudonymenlexika führen den Namen ebenfalls nicht auf: Michael Holzmann u. Hanns Bohatta, *Deutsches Pseudonymen-Lexikon*, Wien u. Leipzig 1906; 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; Michael Peschke (Hrsg.), *International Encyclopedia of Pseudonyms*, München 2009.

28 Sophie Pataky, *Lexikon Deutscher Frauen der Feder*, 1898, Vorwort S. V.

29 Ebd., S. VI.

teraturverlag Schuster & Löffler übernommen. Susanne Kinnebrocks Analyse des Lexikons zeigt mehrere interessante Ergebnisse: Schreibende Frauen verwendeten häufig Pseudonyme – 72 Seiten des zweibändigen Lexikons sind mit Pseudonymen gefüllt; die nebenberufliche oder gelegentliche Schreibtätigkeit war für Frauen damals die übliche Form des Schreibens. Viele Frauen begannen erst nach dem Aufziehen von Kindern mit dem Schreiben; bevorzugte Themen waren u. a. die Frauenbewegung sowie die Kunstkritik.<sup>30</sup>

Ausgehend von diesen Fakten stelle ich mir die folgende Situation vor: Herr K., Mitarbeiter bei der Illustrierten „Die Woche“, und seine Frau sitzen beim Sonntagsfrühstück. Frau K. liest in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ einen Bericht über eine Konzertreise der amerikanischen Flötistin Marguerite de Forest Anderson. Nach beendeter Lektüre sagt Frau K.: „Wir haben hier bei uns doch auch gute Flötistinnen – wieso bringt ihr nicht mal was über sie?“ Herr K.: „Entschuldigung, habe gerade nicht zugehört. Was sagtest du, liebe Mira?“ Frau K. wiederholt ihren Vorschlag und zeigt ihm den Artikel und das Photo der Flötistin. „Hübsch“, sagt Herr K. „Eben“, bestätigt ihn seine Frau, „und vor allem: sie spielt hervorragend. Das gilt auch für ‚Panita‘ – du kennst sie? –, ebenso für andere Instrumentalistinnen, z. B. Lilli Eberhard, die junge Cellistin, die jetzt gerade sehr erfolgreich in Schleswig-Holstein konzertiert hat. Oder denk mal an die Kornettspielerin, na, wie heißt sie noch gleich ...“ Herr K. unterbricht seine Frau und erinnert sie daran, dass er für politische Themen zuständig sei und von Musik nichts verstehe. „Aber ich“, sagt die Gattin freundlich lächelnd. Frau K. hat früher Klavier gespielt, auch mit einigem Erfolg konzertiert; doch nach ihrer Heirat und der Geburt der beiden Töchter spielt sie nur noch zum eigenen Vergnügen. „Aber ich“, sagt Frau K. also und erwärmt ihren Gatten dafür, gemeinsam einen Artikel zu schreiben (sie wird ihn dann ohnehin weitgehend selbst verfassen). „Nennen wir ihn ‚Originelle Künstlerinnen‘“, sagt sie, „von ... Hans Mirus“. „Hans Mirus“? „Unsere Vornamen, lieber Johannes“, sagt Frau K. Der Gatte lacht und legt ein paar Tage später dem Chefredakteur der „Woche“ die von Frau K. besorgten Photographien vor. „Hübsch“, sagt der Chef. „Und wer schreibt was dazu“? „Hans Mirus“. „Kenne ich den?“ „Ein Pseudonym, das ich leider noch nicht preisgeben darf“. „Interessant“, sagt der Chef, „wenn der Artikel gut ist, soll’s mir recht sein.“

Der Artikel erfüllt die an ihn gestellten Erwartungen voll und ganz; er wird sogar in Übersee gelesen. Frau K. freut sich, murt allerdings über die Kürzung am Schluss. „Und das nur, weil diese völlig überflüssige Schreiberei über Spalierobst sich so breit gemacht hat. Wer interessiert sich schon für Spalierobst!“ „Tja, meine Liebe, daran wirst du dich gewöhnen müssen“, sagt Herr K. Frau K. arbeitet nämlich schon an einem weiteren Artikel, der diesmal unter ihrem eigenen Namen erscheinen wird.

---

30 Susanne Kinnebrock, *Journalismus als Frauenberuf anno 1900. Eine quantitativ inhaltsanalytische sowie quellenkritische Auswertung des biografischen Lexikons „Frauen der Feder“* (= RatSWD, Research 21), o. O. 2008.

## **Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts**

hrsg. von Freia Hoffmann

Dorothea Schenck, Freia Hoffmann:

«Très douée, bonne musicienne». Die französische Komponistin Mel Bonis (1858–1937). 2005, 110 S., ISBN 3-8142-0963-X, € 14,80

Rebecca Grotjahn, Christin Heitmann:

Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich. 2006, 280 S., ISBN 3-8142-0964-8, € 20,00

Thomas Beimel:

In der Ferne: ein leuchtender Körper. Betrachtungen über Werke von Karol Szymanowski, Hans Werner Henze und Myriam Marbe. 2006, 92 S., ISBN 3-8142-0965-6, € 12,00

Marion Gerards, Freia Hoffmann (Hrsg.):

Musik – Frauen – Gender. Bücherverzeichnis 1780–2004. 2006, 667 S., ISBN 3-8142-0966-4, € 25,00

Anja Herold:

Lust und Frust beim Instrumentalspiel. Umbrüche und Abbrüche im musikalischen Werdegang. 2007, 305 S., ISBN 978-3-8142-2088-8, € 25,00

Claudia Schweitzer:

„... ist übrigens als Lehrerin höchst empfehlungswürdig“. Kulturgeschichte der Clavierlehrerin. 2008, 523 S., ISBN 978-3-8142-2124-3, € 24,00

Jenny Kip:

„Mehr Poesie als in zehn Thalbergs“. Die Pianistin Marie Pleyel (1811–1875). 2010, 85 S., ISBN 978-3-8142-2187-8, € 11,80

Annkatrin Babbe:

„Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war“. Das „Erste Europäische Damenorchester“ von Josephine Amann-Weinlich. 2011, 89 S., ISBN 978-3-8142-2230-1, € 10,00

Monika Tibbe (Hrsg.):

Marie Stütz. Aufzeichnungen einer reisenden Musikerin. Quellentexte und Kommentare. 2012, 125 S., ISBN 978-3-8142-2312-4, € 26,80

Michaela Krucsay:

Zwischen Aufklärung und barocker Prachtentfaltung: Anna Bon di Venezia und ihre Familie von „Operisten“ 2015, 155 S., ISBN 978-3-8142-2320-9, € 19,80

Annkatrin Babbe:

Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. 2015, 255 S., ISBN 978-3-8142-2312-4, € 26,80